UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

LA CONSTRUCCIÓN DEL TIEMPO EN CINEASTAS JAPONESES CONTEMPORÁNEOS: SOBRE LO INCIERTO, LO AUSENTE Y LA MEMORIA EN LA IMAGEN FÍLMICA A PARTIR DE LOS AÑOS NOVENTA.

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

DOCTORA EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

PRESENTA:

JESSICA FERNANDA CONEJO MUÑOZ

TUTOR PRIINCIPAL: DOCTOR FERNANDO CASTAÑOS ZUNO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, ENERO DE 2018

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

Para Claudia, con amor.

Agradecimientos:

La realización de esta investigación ha sido posible gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México, la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, El Instituto de Investigaciones Sociales y todo el personal del Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, así como el apoyo económico del CONACYT que recibí durante cuatro años.

Agradezco profundamente a mi Comité Tutor por su participación en esta investigación: al Dr. Fernando Castaños Zuno por haber apoyado este proyecto desde sus inicios y haber contribuido puntual y acertadamente a construir cada una de las etapas del trabajo, en tanto titular de los Seminarios de Investigación cursados, así como con su cumplimiento cabal en calidad de tutor principal; a la Dra. Satomi Miura por todas sus valiosas recomendaciones, correcciones y cuidadosas lecturas que enriquecieron la presente tesis; al Dr. Eduardo Barraza por su amplia disposición, su amable retroalimentación y sus adecuadas sugerencias para mejorar las diferentes etapas del estudio. Asimismo, agradezco a mis lectores por su contribución para llevar a buen puerto las etapas finales de la investigación: al Dr. Vicente Castellanos por el conocimiento adquirido en sus clases y por el gran impulso a los estudios de cine en México, que motivaron la realización de esta tesis; a la Dra. Lourdes Romero por la agudeza de su lectura, sus atinadas observaciones y su importante papel en mi desarrollo académico y profesional. A todos agradezco su tiempo, su atención y su confianza, que han sido sustanciales para la escritura del presente trabajo.

Este proyecto pudo desarrollarse gracias al apoyo del Departamento de Vinculación y Movilidad de la Coordinación del Posgrado, particularmente gracias al Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado (PAEP/UNAM) y todas las personas que colaboraron en la realización de los trámites correspondientes. Particularmente agradezco a Gabriela Medina Olvera, Norma Sánchez Morales y Ana Laura Saldívar por su paciencia y ayuda a lo largo de la realización de mis estudios de Doctorado.

Gracias al Seminario de Producción Periodística y Audiovisual de la FCPyS, al Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico del Posgrado en Historia del Arte (UNAM), a la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, al Programa Universitario de Estudios sobre Asia y África (UNAM), y al Centro de Documentación del Festival Internacional de Cine Documental de Yamagata, Japón, por sus respectivas colaboraciones en el desarrollo de la investigación.

A Luis Miranda agradezco, profundamente, su amistosa ayuda y disposición, los intercambios de ideas y su vital participación en el desarrollo de mis investigaciones sobre el cine japonés.

Finalmente, agradezco infinitamente a mis padres por su apoyo y amor incondicional, por su motivación, paciencia e interés, todo ello indispensable en mi vida y mi trabajo.

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

En efecto, “reconocer” a alguien, y más aún,

después de no haber podido reconocerlo, identificarlo,

es pensar bajo una sola denominación dos cosas contradictorias,

es admitir que lo que está aquí,

el ser que se recuerda, ya no está,

y lo que está es un ser desconocido;

es tener que pensar un misterio casi tan turbador como la muerte,

de la que por otra parte es prefacio y heraldo.

Marcel Proust.

Índice

Introducción...……8

Capítulo 1. Marcos de significación del Nuevo Cine Japonés.

1.1 Marco sociohistórico. Transformaciones en Japón durante el fin de siglo……26

1.1.1 Cuestiones nacionales y tiempos para la memoria. Apreciaciones sobre el neonacionalismo en los años noventa……..38

1.2 Los "nuevos independientes" y el paisaje cinematográfico *post-studios*……..48

1.2.1 ¿De dónde vienen los cineastas? Entornos de producción y antecedentes de la obra de Takeshi Kitano, Hirokazu Koreeda, Naomi Kawase y Nobuhiro Suwa……..53

1.3 El Nuevo Cine Japonés como objeto del análisis y la teoría

1.3.1 Yasujiro Ozu y su papel en la configuración teórica del ser fílmico japonés: el caso de Gilles Deleuze…….93

1.3.2 ¿Un cine nacional? Debates en torno a lo japonés y la identidad en la imagen fílmica……...99

1.3.3 Formas y neoformas. Significaciones del estilo como punto de interacción entre audiovisualidades…….106

Capítulo 2. Formas de pensamiento en torno a la temporalidad y la imagen fílmica.

2.1De la narración a lo narrativo. Hacia la descomposición del tiempo orgánico..114

2.2 André Bazin y Gilles Deleuze. Frente al tiempo y la ambigüedad de lo real...129

2.3 Walter Benjamin: el tiempo del ahora y el pasado como imagen…….142

2.4 La co-existencia de lo pasado. El tiempo en el pensamiento de Dôgen……159

Capítulo 3. Takeshi Kitano.

3.1 *Hana-bi.* Una serie de reminiscencias……...166

3.2 Cuerpos de la espera: *Muñecas*…….195

Capítulo 4. Hirokazu Koreeda.

4.1 *Afterlife:* la vida después del cine y la memoria……...222

4.2 *Distance:* lugares de memoria y supervivencias del pasado…….242

Capítulo 5. Naomi Kawase.

5.1 Relatos íntimos de lo temporal en *Embracing*……..260

5.2 *Suzaku:* lo ausente como contenido del tiempo…….281

Capítulo 6. Nobuhiro Suwa.

6.1 Memorias de *H Story.* Cuando las imágenes caminan entre ruinas……..323

6.2 El tiempo desde la distancia: *A Letter From Hiroshima*……...359

Conclusiones……..388

Fuentes de consulta……...404

Introducción

Los estudios de cine son un campo académico que desde sus orígenes se ha caracterizado por ser interdisciplinario y complejo; sus diversos entramados teóricos han sido atravesados por preguntas con múltiples matices: técnicos, semiológicos, históricos, políticos, sociológicos, artísticos, estéticos y filosóficos. La interrogante "¿qué es el cine?" guio por mucho tiempo los fundamentos del pensamiento sobre el medio sin lograr establecer una respuesta consensuada; no obstante, tenemos una particular preferencia por la forma en que el teórico francés Noël Burch se refiere al cine, como "trozos de tiempo" y "trozos de espacio"[1]. Esta concepción sembró en mí un interés especial por la relación entre el tiempo y el cine que poco a poco se fue convirtiendo en una aproximación académica, y que finalmente dio como resultado este trabajo.

La narradora en *Sin sol* (*Sans soleil,* Chris Marker, 1983) dice que el siglo XIX fue el siglo del espacio, mientras el siglo XX sería el siglo del tiempo, y la técnica cinematográfica, en efecto, revolucionó la manera de comprender temporalmente el curso de las presentaciones y representaciones de lo real. En el marco del pensamiento moderno tuvo lugar lo que Mary Anne Doane llama "la emergencia del tiempo cinemático"[2], lo que puso en la mesa nuevas consideraciones sobre la percepción y la memoria.

Gilles Deleuze, uno de los referentes más citados en el mundo del pensamiento sobre el fenómeno fílmico, sostuvo que el cine permitió la presentación del "tiempo en estado puro"[3]. Esta contundente afirmación da cuenta de la importancia del vínculo entre la

---

[1] Noël Burch, *Praxis del cine,* Madrid, Fundamentos, 2004, p. 13.
[2] Mary Anne Doane, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, The Archive,* EUA, Harvard University Press, 2002.
[3] Véase, Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine Vol. 2,* Barcelona, Paidós, 2010.

imagen cinematográfica y el tiempo. El filósofo francés integró un cuerpo conceptual que permite pensar el tiempo en el cine con un profundo nivel de complejidad. Deleuze también planteó el cine como una forma de pensamiento: el medio es capaz de construir ideas a través de sus imágenes y sus sonidos. La presente investigación tiene como base una confianza en la capacidad del filme por elaborar problemáticas que tienen relevancia para el conocimiento, problemáticas que son susceptibles de un análisis sistemático y riguroso.

Este trabajo surgió a partir de una pregunta por cómo se construía la temporalidad en un conjunto de filmes; de ser una indagación sobre el comportamiento de la narrativa pasó a ser un cuestionamiento sobre las posibilidades del pensamiento sobre el tiempo a través de lo audiovisual; en términos narratológicos, el análisis de la temporalidad del relato se transformó en una problematización del tiempo de la historia. En particular, el interés se perfiló hacia las relaciones temporales habituales entre presente, pasado y futuro, y cómo éstas se desdibujaban para presentarse estructuralmente más complejas. Fue entonces cuando se delineó la premisa principal: en las imágenes cinematográficas analizadas se identifica una ruptura con la idea continúa y orgánica sobre el tiempo que se fortalece bajo la óptica de la modernidad, esto puede constatarse a partir de la relación entre presente y pasado, que es planteada de forma compleja, ya que las temporalidades no se piensan como sucesivas e independientes, sino como discontinuas y heterogéneas; el presente es concebido en una relación dialéctica con el pasado como tiempo superviviente.

Autores como el alemán Walter Benjamin impulsaron desde su panorama de pensamiento un desmontaje de las ideas modernas y racionales del tiempo y de la historia, para las cuales tanto el presente como el pasado son categorías representables, conquistables, y susceptibles de integrarse en relaciones aparentemente naturales, estables e

impersonales[4]. Para Benjamin, una de las posiciones fortificadas del historicismo, que pone en tela de juicio, es que la historia se deja narrar[5]. Desde una definición muy básica de las narrativas encontramos que se trata de relaciones lógico causales de eventos que suceden en un tiempo y un espacio. El telón de fondo de la acción narrativa se condensa en un tiempo que es utilizable, como un "apéndice del cuerpo", que además tiene una dirección y una linealidad irreversible que lo estandarizan, lo estabilizan y racionalizan[6]. En cambio, para la posición benjaminiana, la continuidad está quebrada en beneficio de una coherencia *constructiva*; el pasado y el presente no se encuentran en una relación de continuidad, sino en una relación con quiebres[7]. Además, como se verá en el apartado correspondiente (2.3), dicha relación, al ser discontinua, aparece bajo determinadas circunstancias en forma de un destello, de una imagen, en términos de Benjamin, en una "constelación". La construcción de un pensamiento continuo y lineal de la temporalidad, heredada de la concepción moderna del mundo, es la que ha generado un encasillamiento del pasado como una temporalidad acabada, susceptible de un orden de representación y racionalización. La posibilidad de las imágenes cinematográficas de reformular estas cuestiones es la que se explora en el presente trabajo.

Si bien nos hemos apoyado en conceptos elaborados en torno a la temporalidad en diferentes aproximaciones filosóficas, quiero destacar que fueron las cintas que integran el corpus de la investigación, entre otras de los cineastas estudiados, las que despertaron la inquietud que se fue desarrollando aquí, y no una problematización previa aplicada a las

---

[4] Mary Anne Doane, op. cit., p. 4.
[5] Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos,* Edición y Traducción de Bolívar Echeverría, disponible electrónicamente, p. 54.
[6] Mary Anne Doane, Ibid. Nos referimos aquí al llamado "tiempo de la historia", no al tiempo manipulado de los relatos.
[7] Walter Benjamin, op. cit., p. 73.

películas. Es importante mencionar esto para explicar los orígenes y la lógica del trabajo, que puede resumirse en una relación dialéctica entre las ideas extraídas de la revisión del corpus, y los conceptos teóricos. Desde desarrollos académicos previos me he dedicado a explorar la cinematografía japonesa contemporánea, concretamente la obra de Takeshi Kitano, y el estudio de su filmografía me fue familiarizando con la carrera de algunos de sus colegas que posteriormente integraron el corpus: Hirokazu Koreeda, Naomi Kawase y Nobuhiro Suwa.

Gran parte de la obra de los directores mencionados resalta por sus preocupaciones en torno a la incertidumbre, la ausencia y la memoria, por lo que la relación entre cine y temporalidad, que desde momentos anteriores se ha asociado con el cine japonés, salta a la vista. Como se expondrá dentro de la tesis, el cine de Yasujiro Ozu, quien es quizá el director japonés más estudiado, es un antecedente muy importante para comprender por qué la teoría y la crítica han encontrado en la cinematografía nipona una aproximación a la temporalidad que rompe con los esquemas volcados en lo que Burch llama "Modo de representación institucional"[8], que podemos asociar con la mensurabilidad del tiempo.

Comprender el tiempo como una construcción social, cultural y filosófica no es una cuestión que únicamente ataña al cine y, sin embargo, el estudio de filmes como los que integran el corpus del trabajo permite obtener conclusiones que tienden puentes entre los cineastas (creadores de ideas), los filósofos y teóricos (creadores de conceptos), así como con la experiencia del espectador en torno a diferentes percepciones y concepciones del presente, el pasado y el futuro. Como quedará demostrado, existe una expresión contemporánea, a partir de finales del siglo XX, que se posiciona sobre el pasado. No

[8] Véase, Noël Burch, *To the Distant Observer. Form and Meaning in Japanese Cinema*, Gran Bretaña, University of California Press, 1979.

necesariamente me refiero a un pasado histórico, sino también al pasado individual y subjetivo, a diferentes supervivencias de los recuerdos y, por tanto, a una construcción particular del tiempo presente no únicamente a través de una manipulación temporal del relato, sino de cuestionamientos sobre el tiempo de la historia.

Las relaciones entre presente y pasado, tal como son abordadas en las cintas, invitan a tomar herramientas conceptuales como base para desarrollar un análisis cuya metodología se fue conformando en estratos, como se ha dicho, en un sentido dialéctico. David Deamer explica una concepción metodológica que compartimos en este trabajo[9]. El autor señala que un buen filme no es aquél que obedece ciertos criterios formales, más bien un buen filme es aquél que puede ser *apropiado*. Siguiendo a Deleuze, Deamer afirma que una película es "maquínica". El filme está compuesto por pequeñas entidades que componen entidades más grandes, y éstas pueden unirse con filosofías, teorías, libros y otros filmes para realizar lecturas productivas (un uso productivo de la máquina). Por tanto, el cine no es tratado como representación, el principio no es descubrir el "significado", o la "verdad" de la película, sino ponerla a funcionar con otros artefactos que la interfieran. Es decir, escribir sobre cine debe ser finalmente un *montaje.*

Como el lector podrá advertir, la presente tesis, aunque basada en un *découpage* riguroso de múltiples secuencias, no presenta uniformidad en la estructura de sus diferentes capítulos, ya que cada película ofrecía una minuciosa vinculación con conceptos provenientes tanto de la teoría del cine, como de la teoría de la imagen y la filosofía. Cada uno de los análisis fue estableciendo y desarrollando las diferentes relaciones entre el cuerpo conceptual, lo que fundamenta la premisa principal del trabajo; asimismo, aunque

[9] David Deamer, *Deleuze, Japanese Cinema and the Atom Bomb. The Spectre of Impossibility,* Nueva York, Bloomsbury, 2014, p. 25.

cada análisis se presenta como independiente, logra integrar diversos puntos de encuentro entre directores y otras películas e ideas.

El cine japonés contemporáneo, llamado también "Nuevo cine japonés", ha despertado muchas inquietudes académicas desde su despunte en los últimos años noventa, como se describirá al inicio de la tesis y, sin embargo, sus propias cualidades han impedido que se le perciba como una totalidad más allá de la coincidencia en el tiempo. Este trabajo no persigue encontrar una unidad de significado, sino desentrañar una problemática de investigación en la obra de un grupo de autores que, de acuerdo con un arduo proceso de indagación, no había sido señalada con la fuerza suficiente por estudios previos. Dicha problemática no se presenta aislada, sino como parte de un diálogo con un campo de sentido que abarca procesos sociales y culturales que han guiado varias interpretaciones. Por tanto, cada uno de los análisis dialoga con el estado de la cuestión tomando en cuenta los marcos de significado entre los que las cintas circulan.

El trabajo está dividido en 6 capítulos: en los dos primeros se describe el estado de la cuestión en torno a la historiografía y crítica del cine japonés contemporáneo, y se hace un desglose de las perspectivas teóricas sobre el tiempo con las que este estudio comulga. En los siguientes capítulos se lleva a cabo el análisis de 8 películas, dos realizadas por cada uno de los directores estudiados: Takeshi Kitano (*Fuegos artificiales -Hana-bi-*, 1997, y *Muñecas –Dolls-*, 2002), Hirokazu Koreeda (*Afterlife – Wandafuru raifu-*, 1998, y *Distance*, 2001), Naomi Kawase (*Embracing –Ni tsutsumarete-*, 1992, y *Suzaku –Moe no Suzaku-*, 1997) y Nobuhiro Suwa (*H Story*, 2001, y *A Letter From Hiroshima*, 2002). De entre todo el acervo, integrado por las más de 50 cintas realizadas por dichos autores, se eligieron como corpus estas 8 películas por considerarse que son las que ejemplifican con más fuerza

el tratamiento del tiempo que proponen los cineastas, a través de recursos fílmicos que resultan, también, representativos de su estética particular. El repunte del llamado "Nuevo cine japonés" se considera normalmente en 1997. Únicamente *Embracing* fue filmada con anterioridad a esta fecha; sin embargo, por ser realización de una de las directoras más importantes de esta etapa, y por su contribución a la construcción del objeto de estudio, la hemos considerado parte del corpus. En los siguientes párrafos se hará una descripción más detallada del contenido de cada capítulo.

En el primer capítulo, "Marcos de significación del Nuevo Cine Japonés", se expone el estado de la cuestión en el ámbito académico alrededor del cine japonés contemporáneo en tres partes: "Marco sociohistórico. Transformaciones en Japón durante los años noventa", "Los 'nuevos independientes' y el paisaje cinematográfico *post-studios*", y "El Nuevo Cine Japonés como objeto del análisis y la teoría". La situación de la producción fílmica en Japón en la etapa que nos ocupa fue resultado de diversas transformaciones en el terreno sociocultural que se desglosan en los diferentes apartados. Hasta los años ochenta, la producción del cine en Japón había estado organizada en torno a grandes estudios, que determinaban desde el género de las películas, hasta las técnicas de dirección y los grupos de actores. A partir de las últimas dos décadas del siglo XX, este esquema entró en una crisis que derivó en la caída de las llamadas *majors*. La caída del sistema de estudios permitió que directores provenientes de otras esferas de lo audiovisual se insertaran en el mundo del cine, abriéndose un abanico de posibilidades tanto de formatos como de géneros y aproximaciones a diferentes temáticas.

La caída del sistema de estudios es parte de una reconfiguración del mapa social y cultural en Japón, ya que los años ochenta y noventa significaron el quiebre de una etapa

modernista y próspera en el país, lo que provocó cambios en todas las esferas sociales. Esto, sumado a los cambios mundiales que traía consigo el ímpetu de la globalización, dio como resultado, entre otras cosas, formas diferentes de construir imágenes. A partir de la última década del siglo XX inició una etapa de transformación social y cultural enmarcada en el declive económico que propició el llamado "estallido de la burbuja". La disminución de la población económicamente activa, los desacuerdos dentro del partido político dominante (Partido Liberal Demócrata), y el impulso estadounidense a la baja, fueron algunos factores que propiciaron una atmósfera de incertidumbre ante el futuro que vino a contrastar con el impulso modernista de las últimas décadas. Todo lo anterior es abordado en el primer apartado del capítulo 1.

En el segundo apartado del capítulo inicial de la tesis se describen individualmente las características de la obra de cada cineasta, que se desarrollan en un diálogo con las reconfiguraciones culturales iniciadas en los años noventa.

El último apartado del capítulo 1 se dedica a exponer la naturaleza de las diferentes plataformas de estudio del cine japonés en las últimas décadas. Para ello, hemos iniciado con una aproximación a la lectura que Gilles Deleuze ha hecho del cine de Yasujiro Ozu, ya que consideramos que gran parte de las interpretaciones sobre el cine japonés pueden resumirse en la preeminencia de la figura del "Maestro", ya sea como un eje de semejanza o diferenciación. Después se discuten estudios recientes enfocados en el Nuevo Cine Japonés, divididos en dos posturas antecesoras: el humanismo nacionalista y el formalismo. Los estudios contemporáneos ponen la cuestión de la "identidad" como centro de sus reflexiones, ya que en los años noventa los discursos en torno a lo nacional y al formalismo parecían agotados ante la multiplicidad de preocupaciones, estilos y temáticas que invadían

el mundo fílmico. Estamos de acuerdo con que conceptos como “identidad”, “japonesidad”, etc., se ponen en crisis en el cine contemporáneo, como se pone en crisis la estabilidad del espacio y el tiempo.

Aunque se retomaron algunas de estas aproximaciones, en el capítulo dos, “Formas de pensamiento en torno a la temporalidad y la imagen fílmica”, se describirán las bases filosóficas del aparato conceptual a partir del cual se realizaron los análisis. La investigación no pretendió aplicar un conjunto de conceptos a las películas, pero la etapa analítica requirió de un sustento teórico que apoyara la argumentación principal en torno al tiempo, lo cual es explicado en el capítulo en cuestión, que aborda las ideas de André Bazin, Gilles Deleuze, Walter Benjamin y el monje budista Dogen.

Para problematizar la expresión benjaminiana, “la historia no se deja narrar”, el segundo capítulo comienza explicando el tratamiento del tiempo en las principales teorías narrativas, particularmente en su relación con el cine, en el apartado titulado “De la narración a lo narrativo. Hacia la descomposición del tiempo orgánico”. En los estudios del arte fílmico, la metodología narratológica es una de las más empleadas para el análisis de los relatos. Dentro de esta metodología, el tiempo es una de las categorías más explotadas, ya que explora tres aspectos en distintas dimensiones: el orden, la duración y la frecuencia. Estas subcategorías parten siempre de una relación básica entre la historia (lo que se cuenta), y el relato (el discurso narrativo), y cómo este último manipula la información para dar a conocer los sucesos, tal como un artesano manipula sus materiales. El desglose narrativo de un filme es indispensable para analizar la temporalidad; sin embargo hay dimensiones del tiempo que es preciso examinar, y que no únicamente abarcan los terrenos del relato, sino el de la historia; es decir, en lugar de suponer una serie de sucesos continuos

concatenados causal y lógicamente en su dimensión temporal, es posible plantear la temporalidad de la supuesta "historia" como igualmente compleja.

Como contraste del enfoque narratológico se presenta el subcapítulo "André Bazin y Gilles Deleuze. Frente al tiempo y la ambigüedad de lo real". Bazin y Deleuze son dos de los teóricos que sostuvieron la transformación de la imagen fílmica a partir del cine europeo de posguerra. Hemos decidido retomar sus ideas en esta tesis con el objetivo de señalar lo que hemos advertido en el apartado anterior: lo narrativo en las películas analizadas problematiza la certidumbre respecto a la realidad y, particularmente, la certidumbre respecto al tiempo. Tanto Bazin como Deleuze y Benjamin (de quien hablaremos más adelante), están influenciados por el pensamiento de Henri Bergson, quien funciona como referente para descomponer la idea del tiempo como ya dado, como algo a lo que tenemos total y armónico acceso. Bazin habla de la posibilidad de la imagen cinematográfica de desplegar la ambigüedad de lo real, al permitir la captura de su duración y gracias a ello, conservar la opacidad y la complejidad con que la realidad se nos presenta; mientras Deleuze, por su lado, resalta un cambio de pensamiento respecto al cuerpo y el movimiento en que los vínculos sensoriomotores con la realidad se debilitan, lo que da paso a que emerja la imagen directa del tiempo al no estar subordinada al esquema acción-reacción.

Aunque sus escritos no son considerados propiamente como "teoría del cine", gracias a los medios técnicos como la fotografía y la cinematografía Walter Benjamin desarrolló gran parte de su pensamiento. Las ideas de Benjamin en torno a la temporalidad, la memoria y la experiencia contribuyen a desmontar la concepción de la historia como relato orgánico y causal de los sucesos, así como la supuesta continuidad de su forma de ser en el tiempo. En este apartado, "Walter Benjamin: el tiempo del ahora y el pasado como

imagen", pretendemos rastrear la influencia de Henri Bergson, Marcel Proust, y en menor medida, Sigmund Freud, en la construcción del concepto benjaminiano de "imagen dialéctica". En su texto "Sobre algunos temas en Baudelaire" Benjamin rescata el pensamiento de Bergson en torno a la estructura de la memoria como constitutiva de la experiencia, y a la vez hace una crítica al filósofo francés por no enfrentar esto con la dimensión histórica. Tanto en Bergson como en Proust existe una distinción entre un tipo de experiencia utilitaria, orientada a fines, desarrollada en los terrenos del intelecto, y la "experiencia verdadera", en que la memoria se ve involucrada de manera "involuntaria", para conformar lo que Benjamin llamará "una constelación" en que el presente y el pasado se atraviesan mutuamente en forma de relámpago. Es posible notar que existen algunas correspondencias con lo expuesto por Deleuze directamente en torno al cine, particularmente sus conceptos de imagen-tiempo e imagen-cristal.

Finalmente, se presenta el subcapítulo "La co-existencia de lo pasado. El tiempo en el pensamiento de Dogen", sobre los planteamientos del monje budista japonés del siglo XIII. En sus escritos (fundadores de la escuela Soto del zen en Japón) la temporalidad ocupa un lugar muy importante. Existen algunos casos en que la construcción del tiempo en el cine nipón se asocia a la filosofía y enseñanzas de Dogen. Al igual que los autores que hemos mencionado en los apartados anteriores, las ideas del monje ofrecen una concepción del tiempo que no obedece a la organicidad y mensurabilidad del historicismo positivista y, por tanto, tampoco a la supuesta lógica causal en las formas convencionales de comprender los sucesos en las teorías narrativas. A pesar de que existen diferencias epistemológicas, los autores que hemos mencionado ofrecen ideas sobre las relaciones entre el presente y el pasado que coinciden con los resultados planteados en este estudio respecto a la

construcción temporal de los filmes. Gilles Deleuze retoma el pensamiento de Dogen para conceptualizar el tiempo, además de las propuestas de Bergson, y comprendemos que, en efecto, sus apreciaciones no son muy distantes. Para Dogen, la existencia no podría estar separada del tiempo, sino que es tiempo en sí misma; y dicha existencia no es mensurable ni duracional, no es una sucesión de instantes, sino que contiene todos los tiempos. El pasado no es algo que sólo se representa en la memoria, sino que se manifiesta en la configuración del presente, con lo cual probablemente Benjamin estaría de acuerdo. Para Dogen el instante inmediato contiene el pasado, el presente y el futuro; éstos están relacionados vía el pasaje (el paso de un momento al siguiente), que nunca se detiene. Según Benjamin, el "tiempo del ahora" es una dialéctica entre presente y pasado, entre los cuales existen fracturas y, a la vez, implicaciones directas. Y, aunque Dogen pareciera temporal y espacialmente distante, su concepción del tiempo, ajena al proceso modernizador del pensamiento, propone el "aquí y ahora" como un instante que contiene todas las temporalidades: presente, pasado y futuro están enlazados en una misma configuración que se resiste a la mensurabilidad.

A lo largo de la investigación se ponen en juego las anteriores perspectivas, en diversos grados, pero de manera congruente con una aproximación no continua a la temporalidad.

Los capítulos 3 al 6 de la tesis están dedicados al análisis de los filmes, divididos en pares según su crédito de realización. Se decidió comenzar por las obras de Takeshi Kitano, ya que este cineasta abrió las puertas cinefílicas y académicas al cine japonés contemporáneo, siendo su cinta *Fuegos artificiales* la más representativa de este período de

visibilización crítica. El capítulo enfocado en el cine de Kitano se divide en los apartados "*Hana-bi*: una serie de reminiscencias" y "Cuerpos de la espera, *Muñecas"*.

Takeshi Kitano es popular en Japón por ser un cómico de televisión. Comenzó a ser reconocido como cineasta al ganar el León de Oro en el Festival de Venecia por su séptima película, *Fuegos artificiales*, en 1997. Su primer cine se catalogó como un intento de violar las normas del llamado lenguaje cinematográfico, y también de las convenciones televisivas, aunque Kitano más bien apenas estaba experimentando en el trabajo tanto de dirección como de edición de sus películas. Normalmente se le asocia con el violento cine de *yakuzas* (crimen organizado japonés), ya que muchas de sus cintas se ubican dentro de esta denominación genérica; sin embargo, en cada una hay una profundidad que va más allá del género, explorando en la dimensión estética y formal de la violencia y la muerte a través del montaje, el uso de la cámara y su propia actuación (él protagoniza casi todos sus filmes bajo el seudónimo "Beat Takeshi"). Como ocurre con otros directores contemporáneos, Kitano no tiene formación cinematográfica, sino que se formó en la comedia y, de acuerdo con sus declaraciones, tampoco es un cinéfilo, y a pesar de ello se le asocia con cineastas clásicos como Yasujiro Ozu. En la obra poliforme de esta prolífica figura puede encontrarse un posicionamiento sobre la relación con el pasado que tiende un puente hacia la filmografía de otros cineastas, cuyo trabajo se encuentra inmerso en formas de producción ajenas a las determinantes de los grandes estudios.

A continuación, se presentan los capítulos correspondientes a las obras de Hirokazu Koreeda y Naomi Kawase. Se han posicionado sucesivamente por considerarse que entre estos dos cineastas existen vasos comunicantes más evidentes, y porque puede apreciarse en sus relatos fílmicos una visión más íntima de lo temporal que funge como antesala del

último capítulo dedicado a Nobuhiro Suwa. Los apartados respectivos son: "*Afterlife*. La vida después del cine y la memoria", y "*Distance*. Lugares de memoria y supervivencias del pasado", de Koreeda; y "Relatos íntimos de lo temporal en *Embracing",* y "*Suzaku.* Lo ausente como contenido del tiempo", de Kawase.

Junto con Naomi Kawase y otros directores, Hirokazu Koreeda se caracteriza por sus formas híbridas de producción, entre ficción y no ficción, lo cual es comprensible dada su formación como documentalista en televisión. Desde su primer filme de ficción, *Maborosi* (*Maboroshi no hikari,* 1995), Koreeda llamó la atención por el tratamiento formal que daba a temáticas que vendrían a caracterizar su obra: la muerte, la memoria, la ausencia. Principalmente gracias a esta película comenzó a ser comparado con Yasujiro Ozu, lo que da pistas de una clave de lectura del cine contemporáneo japonés muy frecuente: el supuesto regreso a la "japonesidad" de los clásicos. No obstante, a partir de su segundo filme, *Afterlife*, Koreeda empieza a perfilar su estilo particular, que también contiene variables y exploraciones diversas. En muchos de sus documentales puede notarse el interés de Koreeda en el tiempo y su relación con la imagen, así como de la ambigüedad narrativa coludida con una búsqueda de lo "posiblemente real". Algunos califican su cine como "intelectual" y, a la vez, como una ventana a lo cotidiano.

La comprensión de la cotidianeidad como apuesta fílmica, representante de ciertas formas de politicidad de lo heterogéneo, es algo que caracteriza el cine de Naomi Kawase. Como Koreeda, Kawase se inició en el mundo del documental, realizando interesantes ejercicios como estudiante de Artes Visuales que anunciaban las que iban a ser sus preocupaciones a lo largo de toda su obra: la complejidad temporal de los instantes cotidianos, su familia, la localidad, lo perdido, lo ausente y lo pasado. Sus metodologías de

trabajo, deudoras del cine de no ficción, contribuyen al planteamiento de lo real como inestable. André Bazin solía distinguir a los cineastas que creen en lo real, y a los cineastas que creen en la imagen. Kawase es el ejemplo perfecto de otra forma posible: la creencia en la imagen como única vía de comprensión de lo que para ella es real (haya sucedido o no). Representante de lo que Hisashi Nada llama "self-documentary"[10], la cineasta está preocupada por su entorno íntimo, y por la cámara como vínculo posible con las personas y los objetos a su alrededor. Su cine participa, como el de Koreeda, en una pregunta por el pasado como eje en torno al cual giran los posibles presentes, en un cuestionamiento por la convivencia entre lo que permanece y lo que se nos impulsa a dejar atrás, motivando el debate entre la tradición y lo moderno y sus consecuencias en la experiencia individual. Las relaciones no armónicas con el pasado se presentan desde la esfera de lo íntimo hasta ámbitos más amplios como lo local, lo nacional e incluso lo regional. "Quería filmar el tiempo", afirma la cineasta cuando relata por qué decidió hacer cine. Y, en efecto, sus películas nos invitan a pensar la temporalidad y a reclamar lo pasado.

Por último, en el sexto capítulo se analizan dos filmes de Nobuhiro Suwa en los apartados "Memorias de *H Story*. Cuando las imágenes caminan entre ruinas", y "El tiempo desde la distancia: *A Letter From Hiroshima*". Estos análisis son el cierre de la tesis porque en ellos se cristaliza lo planteado desde un inicio, es en donde se relacionan los aspectos subjetivos de la temporalidad con la potencia de la imagen como constructora de la memoria histórica, y queda de manifiesto el compromiso con el pasado que la totalidad de las cintas exhibe.

[10] Hisashi Nada, "Self-Documentary: Its Origins and Present State", en Yamagata International Documentary Film Festival, *Doc Box*, No. 26.

Suwa es otro protagonista del Nuevo Cine Japonés con antecedentes en el trabajo documental y que ha interesado particularmente a la crítica francesa. Desde los títulos de sus películas (*2/Duo -2/Dyuo-, M/Other, H Story*) podemos notar que en Suwa siempre existe una búsqueda metafílmica, en la que persigue una distancia respecto a la imagen, en el sentido brechtiano y en el sentido estilístico. Sus cintas están llenas de referencias, particularmente al cine francés, y a sus propios procesos de producción. Aaron Gerow llama a esto "estilo distanciado". Una de las características de sus imágenes es que con ellas cuestiona su propio potencial de certidumbre, y nunca hay una estabilidad, ni compositiva, ni diegética. Acostumbra, como Kitano, filmar sin guion para permitir la improvisación tanto de los actores como de los cinefotógrafos, convirtiéndose también en un observador analítico del proceso de construcción de la realidad profílmica, que se plantea siempre como ambigua, siguiendo las ideas de André Bazin. Jorge Ayala Blanco lo ha definido como "iconoclasta", y podríamos agregar, en términos de Harun Farocki, que desconfía incluso de sus propias imágenes. La prevalencia de la distancia sobre la definición provoca una pregunta por la construcción de la verdad en medio de un abordaje temporal que resulta confuso entre el presente, el pasado, la imaginación y la historia.

Cada análisis está dividido en diferentes fragmentos que discuten sobre aquéllos que consideramos los niveles pertinentes en que se manifiesta una problematización de la temporalidad. Aunque algunos conceptos aparecen más de una vez, otros fueron retomados específicamente para una sola película. Esta tesis es producto de una elaboración simultánea de la parte analítica y la discusión teórica, lo cual se ve reflejado en la construcción de los últimos capítulos. El análisis del material fílmico es lo que fue configurando los diferentes mapeos conceptuales, por lo que cada película tiene un

acercamiento singular. Aunque no se realizó una segmentación uniforme de la estructura narrativa de las cintas, se efectuó un desglose de las secuencias consideradas indispensables para desarrollar los argumentos particulares contenidos en cada capítulo analítico bajo los siguientes criterios formales y escénicos: encuadres, posiciones de cámara, ángulos, movimientos de cámara, duración del plano, acciones, puesta en escena, sonido y montaje. El análisis se acompaña en cada caso de antecedentes respecto a los directores, aspectos de producción, circulación, y breves resúmenes de la estructura narrativa.

En las conclusiones podrán verse las correspondencias entre los filmes que dan cuenta de la validación de la propuesta, así como una evaluación propia de la investigación.

Nota: Para la escritura de los nombres japoneses se ha respetado el uso en español, es decir, primero el nombre y después el apellido.

Para los títulos de las películas se eligió respetar aquéllos que han sido traducidos al español en México; cuando esto no es el caso, se ha colocado el título de exhibición internacional en inglés. La primera vez que se cita cada filme en un capítulo también se ha colocado el título acompañado de su correspondiente en *romaji*, así como el año de producción.

Capítulo 1

Marcos de significación del Nuevo Cine Japonés

1.1 Marco sociohistórico. Transformaciones en Japón durante el fin de siglo.

En su artículo "Recognizing 'others' in a New Japanese Cinema", Aaron Gerow remarca lo que estudiaremos en el siguiente apartado con más profundidad: el esfuerzo del cine japonés contemporáneo por reconocer la "diferencia" dentro de Japón, contra un trasfondo de crisis del ser y la identidad[11]. Esta serie de crisis, que en la presente investigación se concentra en lo tocante a la construcción de la temporalidad, nos ha llevado a intentar rastrear los factores sociohistóricos que conviven con lo que la cinematografía nos puede hacer pensar. Nuestro objetivo no es sólo "contextualizar" las películas, sino exponerlas como objetos culturales enmarcados en entornos de significación multifacéticos, que obligan a reflexionar sobre los diversos ejes de pensamiento con los que las imágenes dialogan e interactúan.

Por ello, hemos decidido esbozar los ambientes críticos que forman parte del telón de fondo del que habla Gerow, principalmente el terreno económico, político, social y audiovisual.

Japón es uno de los casos económicos más estudiados internacionalmente por su amplio período de crecimiento sostenido (1950-1990)[12]. Pocos años después del fin de la Segunda

[11] Aaron Gerow, "Recongnizing 'others' in a New Japanese Cinema", en *The Japan Foundation Newsletter*, Vol. XXIX, No. 2, enero de 2002, p. 2.

[12] Esto no significa que en ese lapso no hayan existido altibajos y recuperaciones en la economía del país asiático. Asimismo, tampoco quiere decir que el tejido social se haya desarrollado armónicamente y sin conflictos. Podemos mencionar, por ejemplo, la serie de protestas seguidas por actos de violencia y represión

Guerra Mundial se convirtió en la segunda potencia internacional, únicamente por debajo de los Estados Unidos, nación que ha tenido un papel sumamente relevante para el desarrollo, y el declive sufrido en el período que nos interesa. Dicho declive comenzó a tener lugar en 1990, cuando la llamada "burbuja" económica estalló.

Después de la Segunda Guerra Mundial, y hasta los años ochenta, Japón se dedicó a la reconstrucción del país y su nivel económico se encontraba entre los más altos del mundo. El principal auge que vivió el país fue en los mercados bursátil e inmobiliario; sin embargo, a final del período, en 1990, se derrumbaron los precios de las acciones y también se vino abajo el mercado inmobiliario. A continuación se extendió una etapa de bajo crecimiento económico y crisis bancarias.

Desde los años ochenta y principios de los noventa, aumentaron de manera acelerada las exportaciones de productos relacionados con la alta tecnología en Japón, como computadoras, semiconductores, productos electrónicos de consumo, herramientas mecánicas, faxes, automóviles y otros equipos de transporte[13]. Este índice de exportaciones comenzó a bajar a partir de 1995.

El desplome del precio de las acciones ocurrió entre 1990 y 1993. Entre 1994 y 1996, la deuda pública comenzó a aumentar de volumen; no obstante 1996 apareció como símbolo de la recuperación de la crisis, lo cual se vio trastocado por la crisis asiática del 97. Aumentó la desconfianza en el sistema bancario, y se contrajeron las exportaciones. También influyeron factores como el terremoto de Kobe en 1995.

---

en torno a la construcción del Aeropuerto Internacional en Narita a finales de los años sesenta, y más recientemente, las protestas por la construcción de la base militar estadounidense en Okinawa.

[13] Japan Fact Sheet, "Comercio e inversión", Web Japan, disponible en: http://web-japan.org/factsheet/es/pdf/es05_trade.pdf Consultado por última vez el 15 de septiembre de 2015.

Así como el crecimiento, el declive de las economías tiene lugar porque se concatenan diferentes circunstancias de índole política y social. En el caso japonés resultaron fundamentales las condiciones demográficas, que coadyuvaron al crecimiento (70% de la población era económicamente activa hasta el estallido de la burbuja) y, posteriormente, afectaron y continúan afectando el modelo económico, ya que es notable el envejecimiento de la población. Los acentuados cambios demográficos son, por su lado, alimentados por el deterioro económico y la falta de incentivos para que se preserve el esquema familiar tradicional (abuelos y matrimonio heterosexual con hijos).

Makoto Itoo señala cuatro condiciones que favorecieron el crecimiento: el ambiente internacional favorable incluyendo la Guerra de Corea en 1950-53 (Estados Unidos propició la reconstrucción de Japón como parte de su estrategia de contención del comunismo en Asia), la absorción de nuevas tecnologías, términos favorables de comercio, trabajo relativamente barato y actitud laboral flexible[14]. A lo que podemos agregar la "estabilidad política" que brindaba el dominio del Partido Liberal Demócrata (PLD), que sustentó el poder desde 1955 hasta 1993, beneficiando a grandes capas de empresarios, burócratas y políticos. Como sucedió en gran parte del mundo, el fin de la década de 1960 y el comienzo de los años setenta, trajeron al país nipón el comienzo de la inestabilidad, que se acentuó tras la apertura trasnacional que generó tensiones internas en el PLD, entre quienes defendían la apertura y quienes no, lo que propició su declive: "en términos generales existe una nueva percepción del presente y del futuro inmediato en Japón que

[14] Makoto Itoo, cit. en, Víctor López Villafañe, "Del alto crecimiento a la deflación y el estancamiento. Las heridas en la economía y la sociedad", en Víctor López Villafañe y Carlos Uscanga (coord.), *Japón después de ser el número uno. Del alto crecimiento al rápido envejecimiento*, México, Siglo XXI, 2015, pp. 10-11.

considera al sistema político como irresponsable, insensible, indiferente, poco representativo, distante, injusto y hasta irrespetuoso"[15].

Las pautas de crecimiento terminaron por favorecer a los bancos y a las grandes empresas sin atender de manera integral las demandas de la población: salarios, consumo interno, políticas laborales, etc. Como señala Víctor López Villafañe, "el alto crecimiento generó una riqueza enorme para las empresas y bancos japoneses. Y esta riqueza, en lugar de redistribuirse en la sociedad japonesa, fue invertida en obras de construcción y en el sector inmobiliario, lo que generó la burbuja especulativa de mediados de la década de 1980 y principios de la década de 1990"[16]. Lo anterior se conjuntó con el influjo de los intereses económicos y geopolíticos de Estados Unidos, quien comenzó a dejar de ver a China como uno de los enemigos comunistas y, por lo tanto, no vislumbró más ventajas en favorecer el desarrollo japonés.

El mundo económico y político, bajo estos antecedentes, se encontró tras la ruptura de la burbuja en una atmósfera incierta, lo cual tuvo sus consecuencias en la falta de incentivos sociales para confiar en el futuro, de acuerdo con la línea progresiva que correspondía con las ideas modernizantes tanto del primer capitalismo, como de la fase industrial y después global y transnacional[17].

A lo anterior podemos sumar un marco de cambios a nivel social que participan en la reconfiguración de patrones culturales. Autores como Meiko Makita apuntan el desgaste de los valores tradicionales, de la cultura centrada en el trabajo, los cambios en los roles y funciones de la familia, las divisiones de género y el aislamiento de las personas como parte

[15] Ray Christensen, cit. en Alfredo Román Zavala, "El sistema político japonés en transformación", en Víctor López Villafañe, op. cit., p. 175.
[16] Víctor López Villafañe, op. cit., pp. 27-28.
[17] Las contradicciones de estos procesos progresistas han sido representados profusamente por el campo audiovisual de la animación, desde fines de los años ochenta, principalmente respecto a la tecnificación de la vida cotidiana.

de la serie de factores que dibujan el nuevo cuadro social. Aquí agregamos el parteaguas que significó la entrada de Japón en el mercado global y la apertura económica a intereses internacionales. Las consecuencias del capitalismo global no abarcan únicamente el campo económico, sino que permean la esfera social y cultural de manera que podemos observar de acuerdo con el contexto de cada sociedad situaciones de diversa índole: "los cambios sociales e individuales en el Japón posindustrial no sólo han permitido el establecimiento de nuevas políticas sociales, sino también han evidenciado la necesidad de un contrato social más equitativo"[18.] En este contexto, muchos jóvenes japoneses de la generación post 70 se encontraron desilusionados con las posibilidades de la política y el ideal universal de humanismo que promovía la "estabilidad" y el discurso de la "nación"; muchos repudiaron las metanarrativas o "verdades universales" como "humanidad" y "progreso"[19]. En el cine de los noventa podemos también observar esta falta de "narración teleológica", representada por una "anulación" de los esfuerzos ante el futuro[20].

Mientras el Estado se había enfocado mayoritariamente en el desarrollo industrial y económico, había delegado a las mujeres, familias y comunidades las actividades de cuidado y bienestar social, lo que se ha visto trastocado por la inserción del género femenino en el mercado laboral, así como el reclamo de las mujeres por mejores condiciones para el desarrollo personal y profesional. Lo anterior ha dado como resultado tanto las modificaciones de la concepción del núcleo familiar, así como el cuestionamiento

[18] Meiko Makita, "Familia, cambios sociales y políticas públicas en el contexto del envejecimiento poblacional. Retos emergentes y nuevas direcciones para Japón", en Víctor López Villafañe, op. cit., p. 112.
[19] Aaron Gerow, op. cit., pp. 2,5. Esta pérdida de confianza en las metanarrativas, por supuesto, no ocurrió únicamente en Japón, sino en diversas latitudes como Europa y Latinoamérica.
[20] Roberto Cueto, "Hijos de Neotokio. Claves para una estética geopolítica del nuevo cine japonés", en Rubén Lardín y Jordi Sánchez-Navarro, *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*, Sitges, Paidós, 2003, p. 37.

del papel del Estado en las políticas de bienestar y desarrollo social. Procesos que no están exentos de conflictos y tensiones[21].

Entre las características de la escena transnacional que enmarcó los cambios económicos y políticos en Japón, podemos mencionar las siguientes: la flexible acumulación del capital, las tecnologías cibernéticas, la división global del trabajo, la inversión directa en el extranjero por parte de corporaciones japonesas y el debilitamiento del poder de decisión a nivel del estado nación.

Una característica del desarrollo económico e industrial japonés es que tiene gran parte de sus bases en la articulación de diversas formas y espacios de cooperación y concertación con grandes conglomerados estrechamente vinculados a una densa red de pequeñas y medianas empresas[22]. Dichos conglomerados, llamados *keiretsu*, están formados de grupos empresariales que se interrelacionan y cooperan financieramente de manera mutua: "el esqueleto está formado por firmas de diferentes industrias con un peso y un tamaño similar, nucleadas en torno a un banco"[23].

Durante la primera mitad de la década de los noventa, este sistema permaneció estable en la economía japonesa; sin embargo, el empuje hacia la globalización de los capitales, así como la desregulación de los mercados de seguridad japoneses y la recesión asiática, tuvieron un impacto que se perfiló hacia la interacción con el modelo económico occidental que comenzó a tener lugar en el siglo XXI; es decir, se acrecentó el interés por las demandas de los inversionistas extranjeros. Como ocurrió en otros mercados internacionales, la globalización presionó hacia la apertura financiera de las regulaciones en

[21]Meiko Makita, op. cit., p. 136.
[22] Hernán Gutiérrez B., "Integración regional del Este Asiático: conglomerados económicos y redes étnicas", en *Estudios Internacionales*, Año 29, No. 114 (abril-junio, 1996), p. 230.
[23] Ibid., p. 236-237.

los contextos nacionales; no obstante, de acuerdo con J. McGuire y S. Dow, el sistema basado en las *keiretsu* permaneció básicamente intacto[24].

Alrededor de 1990, los bancos japoneses sufrieron la ruptura de la burbuja inmobiliaria y el espacio nacional entró en crisis no únicamente por la globalización económica, sino también tecnológica. La redefinición de la capacidad de decisión política de los estados nacionales conlleva también, según Jesús Martín-Barbero, una desterritorialización cultural que se encuentra íntimamente imbricada con el "mundo audiovisual"[25]. El español radicado en Colombia habla de que la cultura está desde hace tiempo "desanclada" del espacio nacional, y se enmarca, como la economía, en una serie de representaciones globales.

Lo anterior, en conjunto con la proliferación tecnológica que favorece la extensión de la construcción de la globalidad, complejiza aún más el mundo de la imagen, volviendo su interpretación menos legible y descifrable en distintos contextos.

Gracias a los imperativos tecnológicos, el espacio desaparecía como "barrera", a la par que la comunidad extendida y la especulación prosperaban; las empresas locales comenzaron a separar sus intereses de los nacionales y pusieron la mirada en objetivos transnacionales: el sistema mundial reconfiguraba entonces el significado y los efectos en cuanto a la autonomía y el poder de los estados nación no únicamente en Asia[26].

Todos los factores señalados previamente dan pistas para comprender la atmósfera de especulación que conlleva el entonces naciente régimen global, centrado quizá en la economía, pero llevado a todos los niveles, incluyendo, por supuesto, el mundo de las

---

[24] J. McGuire y S. Dow, "Te persistence and implications of Japanese keiretsu organization", en *Journal of International Business Studies*, No. 34, 2003, p. 384.
[25] Jesús Martín-Barbero, "La desencantada experiencia del intelectual contemporáneo", en *Utopía y praxis latinoamericana*, Año 12, Núm. 39, octubre-diciembre, 2007, p. 39.
[26] Eric Cazdyn, "Representation, Reality Culture, and Global Capitalism in Japan", en *The South Atlantic Quarterley*, 99:4, otoño de 2000, p. 909.

imágenes[27]: por otra parte, con el crecimiento de las tecnologías cibernéticas que permiten la economía y la imagen en "tiempo real", las fronteras espacio temporales han sido reconfiguradas, al grado de que los términos "a corto plazo", "naciones vecinas" y "estado nación", así como lo "regional", han sido radicalmente transformados[28].

Eric Cazdyn señala que la década de 1990 en Japón es un momento en que la relación entre la producción capitalista y las formas culturales está estrechamente imbricada[29]. No únicamente en el país asiático, sino en el mundo, sucedieron cambios que provocaron que el conjunto de representaciones de carácter transnacional superara a las de carácter nacional. Un conjunto de crisis tanto políticas como económicas llevaron a la crisis de lo nacional, que se convirtió en uno de los quiebres sociales más importantes del siglo pasado.

Cazdyn desarrolla su análisis del contexto anterior tomando como síntoma la cultura de "realidad" (*reality shows* y programación en vivo) que permeó gran parte de la programación mediática audiovisual en esos años. Y, justamente, las dinámicas que describe tienen mucha relación con las conclusiones a las que hemos llegado tras el análisis de algunas de las cintas que integran el corpus de este trabajo. La *reality culture* configura un entorno de expectativas del público que permite que los espectadores dialoguen y se involucren con el tipo de producciones en "tiempo real" bajo ciertos marcos. Uno de ellos es el deseo de mirar durante horas un conjunto de imágenes que contienen, por sus

[27] La industria del cine también comenzó a responder al aumento de la globalización tanto de la imagen como de la cultura y el mercado. Véase, Aaron Gerow, op. cit., p. 2. Como menciona Mark Schilling, la burbuja económica de los ochenta en Japón puso más dinero en los bolsillos de los jóvenes, quienes lo usaron para viajar por el mundo y complacer su curiosidad por todas las cosas extranjeras, de la comida al cine. Esto alentó el aumento de los llamados "mini theaters", "cines de arte" que proyectaban el tipo no hollywoodense de filmes extranjeros ignorados por las grandes distribuidoras. La industria del cine se dio cuenta de esta tendencia y empezó a desarrollar un sector de "mini theaters" para películas japonesas. Mark Shilling, "A Quarter Century of Japanese Films in Review", *The Japan Times*, Culture, 3 de septiembre de 2014, p. 2.
[28] Eric Cazdyn, op. cit., p. 910.
[29] Ibid., p. 903. Es preciso señalar la base teórica de Cazdyn, fuertemente influida por el pensamiento materialista histórico del filósofo marxista Koji Karatani. También, que la relación entre capitalismo y cultura se ha acentuado notablemente en los últimos años por causa de la política Cool Japan, cuyo centro es la explotación sistémica de las industrias creativas niponas.

características, un potencial implícito de que eventos inesperados ocurran; es decir, al mirar producciones del género *reality*, según la interpretación del académico canadiense, se espera captar el microsegundo en que las cosas comiencen a suceder[30]. Esta disposición a percibir el tiempo real como un conjunto de posibilidades conlleva dos cosas: la primera es que existe una impaciencia ante el tiempo en que "nada sucede"; la segunda, que la incertidumbre ante lo que posiblemente sucederá se convierte en un valor de producción, incluso a nivel estético.

Es muy importante la base tecnológica que permite que cierta cultura del "tiempo real" se extienda no únicamente en Japón, sino en el resto del mundo. El principal ejemplo son las transmisiones televisivas en directo. Dicha posibilidad tecnológica hubo de tener efectos, como diría Benjamin, en las formas de percepción y sensibilidad[31] del espacio y del tiempo. Todo lo anterior en el marco de la recesión económica que enfrentó Japón a principios de los años noventa: las recientes transformaciones de un sistema económico basado en el Estado Nación a uno mucho más globalizado, en conjunto con la emergencia de todas las nuevas tecnologías representacionales marcan una discontinuidad que debe ser considerada cuando se interpretan los efectos culturales y políticos de la recesión japonesa[32].

Dicha condición, de la que Cazdyn encuentra como síntoma mayor el régimen de "cultura de realidad", nos ayuda a explicar lo que ocurre con el cine japonés a partir de los

---

[30] Ibid., p. 905.

[31] Un tema central en las tesis de Benjamin, la técnica, es planteado no únicamente como una manera específica de hacer las cosas, sino como algo que tiene injerencia directa en las ideas, los hábitos y la "producción de lo Bello". Ve en las "nuevas" técnicas artísticas otra forma de ser del arte, con consecuencias en la vida social y las ideas humanas sobre el espacio y el tiempo; en la materialidad de las nuevas artes, otra forma de concebir el pasado y el presente en términos de la obra como producción. Véase al respecto mi trabajo "Sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* y otros textos de Walter Benjamin", disponible en www.academia.edu

[32] Eric Cazdyn, op. cit., p. 907.

años noventa. Jean-Loius Déotte, retomando a Benjamin, asevera que "la imaginación artística no consiste en una puesta en forma de una materia informe, según el esquema clásico…sino en una deformación, disolvente, de una forma ya-ahí"[33]. El trabajo con el espacio y el tiempo que proponen los cineastas estudiados justamente está encargándose, no de dar forma a lo informes que pueden parecer el pensamiento, la sociedad y la cultura en su contexto de desdibujo en lo global, sino de deformar y disolver los resultados palpables del proceso tanto a nivel individual como colectivo, para generar ideas y ejercicios de pensamiento.

Lo global y el tiempo real posibilitan que lo inesperado ocurra frente a nuestros ojos tras haber sido "secuestrado" de su curso usual; es decir, se abre la posibilidad de mostrar lo banal y lo cotidiano bajo la expectativa del evento. Una dialéctica entre la reducción figurativa de los espacios y los tiempos y la disposición a la contemplación del "antes de que suceda" convive en un marco diversificado de relaciones con la imagen. A lo anterior yo agregaría una fuerte disposición a la expectativa, no ya de lo que viene, sino de volver a pensar de otra manera lo que ya ha sido: "en una obra capital, *Los lugares de la memoria*, P. Nora desentraña el sentido del desvanecimiento del sentimiento histórico en este fin de siglo, a la vez que se acrecienta la 'pasión por la memoria […] El relevo del mito nacional por la memoria supone una mutación profunda: un pasado que ha perdido la coherencia organizativa de una historia se convierte por completo en un espacio patrimonial'. Esto es un espacio más museográfico que histórico. Y una memoria nacional edificada sobre la reivindicación patrimonial estalla, se divide, se multiplica. Es la otra cara de la crisis de lo

[33] Jean-Louis Déotte, *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière,* Santiago de Chile, Metales Pesados, 2012, p. 78.

nacional, complementaria de las nuevas condiciones en que lo ubican las lógicas y dinámicas de lo *global*"[34].

En el cine estudiado podemos palpar esta "pasión por la memoria", y este estallamiento, división y multiplicación de las formas de pensar el pasado y el presente, tanto a nivel intersubjetivo como individual. Observamos con un nivel de politicidad distinto al reinante en la *Nuberu Bagu* de los sesenta cómo se desmontan, deforman y disuelven formas ya-ahí. Las imágenes nos obligan a interpelar nuestras maneras de pensar el tiempo a través del reconocimiento extrañado de lo que "está ahí".

"Lo que probablemente pasará" de la cultura del tiempo real dialoga con "lo que probablemente pasó", desdibujando el tiempo presente hacia fuera de sus marcos. Prevalece lo no certero, lo no predecible. Como lo violento en el cine de Takeshi Kitano, el evento nos llega como una interrupción del tiempo de la vida de todos los días y cuestiona su aparente progresión continua del pasado al presente y del presente al futuro: el instante de lo impredecible es un mixto de pasado-presente-futuro; contiene todos los momentos en un instante único. La presentación de dicha condición temporal es, a decir del documentalista Kazuo Hara, un acto político[35]. ¿Cuál es la relación que guarda esto con el cine? Principalmente, podemos palpar en la década de los noventa un gusto o una inclinación a filmar de manera parecida a lo que ocurriría en una imagen del tipo "tiempo real". No únicamente en el caso del documental, sino también en la ficción. Los cuatro directores estudiados aquí dejaron en sus obras ejemplos de lo impredecible en sus metodologías de producción: filmar sin guion, sin ensayos, promover la improvisación actoral, mezclar

[34] Pierre Nora cit. en Jesús Martín-Barbero, op. cit., p. 40.
[35] Kazuo Hara, cit. en Eric Cazdyn, op. cit., p. 913.

ficción y no ficción, resignificar lo filmado en el montaje, etc., son signos de este cambio de relación experiencial con lo real y lo verosímil que puede filtrarse en la ficción.

En el entorno mediático fuera del cine, desde la televisión, las transmisiones informativas, los shows de variedades, etc., hasta las imágenes bélicas de la Guerra del Golfo y posteriores (imágenes operativas provenientes de la "visión" de las armas), han configurado un mapa visual en que las experiencias con lo real han cambiado[36].

Es notable que la mayoría de los académicos destaquen un contexto de incertidumbre tanto económica como social en el Japón a partir de 1990, y para los efectos de este trabajo, resulta de vital importancia señalar las relaciones que guarda esto con las concepciones de la temporalidad. Como se ha dicho, los cambios de perspectiva en cuanto a la tradición y en cuanto a la supuesta certeza de los procesos de desarrollo en vías de un futuro equitativo y de bienestar, han sufrido una sacudida que lleva el tiempo presente a un estado crítico. Parafraseando a Benjamin, no se trata ya de dar forma a lo informe que pudo parecer un país devastado por la guerra a mediados del siglo pasado, sino de desmontar las formas aparentes y revelar las contradicciones de aquello que consideramos "lo real" y lo presente.

[36] "'La producción industrial abole el trabajo manual y también el trabajo visual'[…]Al pasar revista a toda clase de 'imágenes operativas' (imágenes que carecen de efectos retóricos pues su principal propósito es introducir información a un proceso técnico), se ha hecho evidente la homología que existe entre los procesos militares, perceptuales, industriales y cognitivos que en conjunto avanzan hacia un nuevo paradigma maquinal de la visión". Véase, Cuauhtémoc Medina, respecto a la obra de Harun Farocki, "Mirada catástrofe", *Visión, producción, opresión,* México, MUAC, 2010, pp. 11-12.

1.1.1 Cuestiones nacionales y tiempos para la memoria. Apreciaciones sobre el neonacionalismo durante los años noventa.

Desde 1980 apareció en la academia una idea que no está exenta de cuestionamientos: el cine asiático. ¿Cómo enmarca este campo al *cine japonés* y a los cineastas?, ¿qué relación guarda con el desdibujo de las fronteras nacionales del que hemos hablado? Aunque esta tesis no pretende dar respuesta a dichas interrogantes como objetivo principal, es preciso sentar un antecedente para comprender la construcción teórica del cine de Japón, ya que el tema de lo local, lo nacional, lo regional y lo global están fuertemente imbricados con la idea de memoria. Las lecturas que ha tenido el cine japonés contemporáneo exhiben que no erramos al plantear que un tema fundamental que relaciona las cintas analizadas es una relación problemática y compleja entre presente y pasado. Es por ello que este apartado busca poner en la mesa un panorama que dialoga con el trabajo fílmico en torno a lo incierto, lo ausente y la memoria.

No únicamente el cine japonés fue foco de atención internacional en las últimas décadas del siglo XX, sino que cintas provenientes de Hong Kong, Corea, China y Taiwan fueron también sustancia de análisis. Esto no significa que la idea de "cine asiático" sea "evidente"[37]. Yoshimoto postula que es producto de demandas institucionales y de la geopolítica y economía del cine como industria[38]. Así como el cine asiático, el cine japonés es una construcción de la teoría y la crítica que no únicamente refiere al espacio de

[37] Mitsuhiro Yoshimoto, "National/ International/ Transnational. The Concept of Trans-Asian Cinema and the Cultural Politics of Film Criticism", en Valentina Vitali y Paul Willemen, *Theorising National Cinema*, Londres, Palgrave MacMillan, 2006, p. 254.
[38] Id.

producción de las películas, sino a un objeto de estudio que en diferentes momentos históricos ha significado cosas diversas y ha funcionado para más de un propósito. Lo que compete a este trabajo es cómo se ha construido la idea del cine japonés en un momento que respondió a cambios sociales y geopolíticos que desembocaron en el orden desbordado de lo global.

La emergencia del cine asiático ocurrió a la par que los estudios sobre lo nacional en el cine alcanzaron un punto remarcable: "en tanto que somos más conscientes de que el estado nación es un constructo, y del rol crucial de la tecnología moderna y la producción cultural como el cine en la formación de la identidad nacional, los estudios del cine nacional se han vuelto más reflexivos respecto a los supuestos teóricos que los apuntalan"[39]. Esto fue una de las causas de que comenzara a aumentar el estudio de las diferentes cinematografías del continente asiático, entre ellas la japonesa, cuya particularidad cultural ha sido revisada en una red de relaciones que superaron la dicotomía Hollywood-resto del cine.

Varios autores, entre ellos Yoshimoto y Gerow, resaltan que el orden global puede comprenderse como un proceso dentro del cual la heterogeneidad y las diferencias se multiplican, proceso que lleva a una diversidad de particularidades multiculturales y a un imaginario poli céntrico del mundo, donde supuestamente no hay una instancia que monopolice la producción y circulación de imágenes audiovisuales, ni los significados y valores inmersos en ellas. A pesar de lo cual, no puede negarse la gran influencia que ejerce el cine proveniente de Estados Unidos en el imaginario global.

[39] Id. La traducción es mía. La obra de Paul Willemen es uno de los principales ejemplos que reflexionan sobre el concepto de "cine nacional".

En gran parte de la literatura dedicada al cine japonés contemporáneo pareciera que la pregunta por ese centro de interpretación gira en torno a la identidad, enmarcada en lo nacional, como una nueva representación binaria: los filmes a los que se adjudican tintes nacionalistas, y los que defienden la heterogeneidad cultural en el mundo global. A continuación expondremos las principales aristas de un debate en cuyo seno se desenvuelve el análisis fílmico, y que consideramos relevante para desentrañar el papel del pasado en la discusión histórica y cultural a partir de los años noventa.

Pensar el pasado desde la nación.

Un episodio que despertó el interés académico en torno a lo nacional en el contexto que nos ocupa fue la aprobación de una revisión mayor a los libros de texto japoneses en 1982, en que se pretendía reivindicar la imagen de Japón de cara a los conflictos bélicos. Esta revisión provocó tensiones diplomáticas entre Japón y los demás países del este y sureste de Asia, poniendo en cuestión la concepción de la historia y el pensamiento sobre el pasado. Respecto a la relación entre Japón y China, Arif Dirlik sostiene que "el pasado sirve como un elemento disruptivo que ha perpetuado sospecha mutua y desdén por debajo de las declaraciones de una historia común"[40]. Este carácter disruptivo del pasado es lo que se puso de manifiesto en la discusión en torno a los libros, y demuestra cómo diferentes apelaciones a lo histórico lo construyen como algo incierto, dinámico y no independiente del presente. China percibió la revisión textual como una traición al entendimiento común del pasado que había sido establecido en la década previa, gracias al Tratado de Paz y Amistad firmado en 1978.

[40] Arif Dirlik, "'Past Experience, If Not Forgotten, Is a Guide to the Future'; or, What is in a Text? The Politics of History in Chinese-Japanese Relations", en *Boundary2,* 18:3, 1991, p. 31. La traducción es mía.

Tanto Dirlik como Gerow han analizado la interpretación del revisionismo como un ascenso de la actividad derechista[41] que generó protestas en Hong Kong, Corea, y Taiwan, pero también al interior de Japón. La revisión de los libros de texto estuvo acompañada de la producción de la cinta *Holocausto de un imperio* (*Dai nippon teikoku,* Toshio Masuda, 1982)[42], la visita del Primer Ministro Zenko Suzuki, y más tarde de Yasuhiro Nakasone, como primera visita de corte oficial, al Santuario Yasukuni[43], y los planes para construir un monumento a la fundación del Manchukuo[44]. Todo esto fue percibido como parte de un programa ideológico mayor que consideraba la reafirmación del sistema imperial de la preguerra, y la centralidad de la figura del emperador en el sistema político, la educación, etc.

La discusión se centró, entre otras cosas, en el cambio de ciertas palabras, y la llamada a evitar las referencias a algunos temas. Por ejemplo, respecto a los conflictos con China, los censores pidieron que la palabra "avance" sustituyera a la palabra "agresión"[45], y en otros temas, algunos legisladores se pronunciaron a favor de la eliminación de toda referencia a las "mujeres de consuelo", presuntamente reclutadas por el Ejército Imperial Japonés durante la Guerra del Pacífico[46]. Los libros de texto no fueron los únicos volúmenes que crearon revuelo, ya que la obra de Nobukatsu Fujioka, *History not taught in text books*, defendió la idea de que la educación histórica debería beneficiar al estado

[41] Ibid., p. 32.
[42] Película que narra la decisión del Primer Ministro Hideki Tojo de bombardear Pearl Harbor como una apuesta patriótica, que desde las primeras imágenes puede advertirse como apología del imperialismo japonés.
[43] El santuario Yasukuni es un recinto sintoísta ubicado en Tokio, dedicado a los caídos en eventos bélicos, que contiene los nombres de 14 criminales de guerra japoneses y que ha generado controversia internacional, particularmente a raíz de las mencionadas visitas.
[44] Arif Dirlik, op. cit., p. 33. Conocido como "Estado de Manchuria", fue un territorio conquistado por Japón en 1931, que pasó a manos de los soviéticos tras el fin de la Segunda Guerra Mundial.
[45] "It is Better to Be Honest", *Renmin ribao,* 1 de Agosto de 1982. Cit. en Ibid., p. 36.
[46] Aaron Gerow, "Consuming Asia, Consuming Japan: The New Neonationalist Revisionism in Japan, en *Bulletin of Concerned Asian Scholars,* Vol. 30, No. 2, 1998, p. 32.

japonés y debería hacer que los japoneses se sintieran "orgullosos" de su pasado otra vez[47]. Numerosos argumentos revisionistas se preguntaban por qué en Japón debía enseñarse el punto de vista que los chinos tienen sobre la historia, respecto a la Masacre de Nanjing, entre otros eventos, ya que esta "visión china" haría aparecer a Japón como estado débil.

Aaron Gerow y Adam Bingham señalan la importancia de 1989 para la construcción identitaria de los japoneses, ya que en ese año murió el emperador Hirohito, y como consecuencia, la pérdida de una figura autoritaria cobraba centralidad. Esto significó, afirma Gerow, la "pérdida de una narrativa sobre la identidad colectiva de los japoneses". Dicha narrativa estaba personificada en Hirohito y la era Showa, y su desvanecimiento se concatenó con el de la estructura que brindaba la Guerra Fría: el bien contra el mal. Al difuminarse la dicotomía "oriente-occidente" (comunismo vs capitalismo), la "identidad japonesa" se vio quebrantada cuando el país nipón no pudo constituirse más como una fuerza de contención del comunismo en Asia[48]. Yoshimoto podría no estar de acuerdo con Gerow, quien parece manifestar que antes y durante la Guerra Fría existía, efectivamente, una identidad japonesa. Yoshimoto asevera que el problema de emplear argumentos basados en la creencia en una identidad en Japón descuida la reflexión sobre si dicha identidad se conceptualiza como homogénea (encarnación de un carácter o esencia nacional), o como heterogénea (hibridación de flujos culturales trasnacionales)[49].

En varios de sus artículos, Gerow dice que uno de los subtextos del cine japonés contemporáneo es la ruptura de la identidad, lo que hace pensar en una previa construcción

[47] Ibid., p. 30.
[48] Ibid., p. 32. Tal como señalamos en el primer capítulo, esta situación repercutió en la relación entre Japón y Estados Unidos, quien dejó de ver a China como un enemigo del sistema capitalista.
[49] Mitsuhiro Yoshimoto, op. cit., p. 259. Un buen ejemplo sobre las preocupaciones sobre la heterogeneidad social en el cine contemporáneo es la película *Saudade* (Katsuya Tomita, 2011).

homogénea del imaginario. Esta interpretación se conjunta con la condición de otro cine, que se caracterizaría por una peligrosa nostalgia frente a la caída de las grandes narrativas nacionales[50]. Según el académico de la Universidad de Yale, esta puesta en crisis que se manifiesta en el fenómeno fílmico tiene un correlato en la nueva generación política, que se ha aliado a la vieja derecha para fundar una campaña revisionista, pública, mediática y gubernamental que incluye al cine, la televisión y la literatura. Así, incluso las cintas sobre Hiroshima y Nagasaki expresarían sentimientos alineados con un nacionalismo articulado[51]. Como se verá en el capítulo dedicado a Nobuhiro Suwa, los ejercicios políticos sobre la memoria de la bomba atómica nunca han tenido un significado fijo; sus dos películas analizadas en este trabajo sirven como una contraposición frente a la interpretación generalista y tajante de Gerow, quien deja de lado, también, los usos políticos de lo cotidiano y lo tradicional, que se reconocen tanto en la crítica poscolonial como en la lectura de Deleuze sobre Ozu. En *A Letter from Hiroshima* (Suwa, 2002), es claro el enfrentamiento crítico con la historia entre Japón y Corea, que plantea el pasado como una disrupción, y como una capa superviviente que continúa forjando las relaciones presentes entre japoneses y coreanos: "el énfasis en el pasado no debe interpretarse como si el pasado estuviese divorciado de cuestiones contemporáneas; de hecho, puede argumentarse que la preocupación por la historia toma el presente (así como el futuro) como un punto de partida"[52].

La caída de las grandes narrativas fue un fenómeno que permeó el mundo intelectual no únicamente en Japón. Los argumentos que defienden un quiebre identitario

[50] Al respecto véase el capítulo sobre Takeshi Kitano.
[51] Aaron Gerow, "Consuming Asia…", op. cit., p. 32.
[52] Arif Dirlik, op. cit., p. 30. La traducción es mía.

en el cine japonés a partir de los años noventa no resaltan las contradicciones al interior del mismo gran relato de la recuperación económica, el avance del capitalismo y la inserción de Japón en el orden mundial como el ejemplo asiático de nación democrática. Movimientos como el estudiantil de los años sesenta y setenta, la vertiente izquierdista de la llamada "generación *otaku*", la contracultura de los ochenta manifestada en estéticas como el *cyberpunk*, y las tecnofobias de la ciencia ficción dan cuenta de una composición social y cultural no orgánica, no obstante la supuesta estabilidad de los referentes ideológicos durante la Guerra Fría.

Existen argumentos en torno a lo global que resaltan la aparición de búsquedas nacionalistas como respuesta a la difuminación de las fronteras. Yumiko Iida desarrolla lo siguiente:

> El clima intelectual, sociocultural e histórico de los noventas parece ser, desde mi punto de vista, un estado de profundo desarraigo, profunda preocupación por los efectos de la posmodernidad –o lo que sugiero describir mejor como *modernidad tardía*- que se siente más intensamente hoy que nunca. En el caso de Japón, los noventa atestiguaron un múltiple quiebre de los órdenes político, económico y sociocultural, e indujeron un cambio visible en el ánimo de la sociedad, reflejando el fin de la era gloriosa del éxito económico japonés en la etapa global. La década vio una floreciente inestabilidad política, la depresión Heisei y la crisis financiera, también la llamada "explosión" de la burbuja económica, desarrollada en medio de la

dramática reestructuración geopolítica internacional que siguió al fin de la Guerra Fría[53].

Y a continuación describe como consecuencia de este clima una crisis de la subjetividad y del imaginario colectivo, así como el resurgimiento de un revisionismo histórico que abrió las puertas a un nuevo nacionalismo propuesto por varios intelectuales como un remedio para el estado crítico que, según su planteamiento, es resultado de los efectos de la modernidad tardía[54]. La autora desarrolla su propuesta a partir de dos eventos sucedidos en los años noventa: el acto terrorista llevado a cabo por la secta Aum Shinrikyo en 1995, y los asesinatos en serie cometidos por un chico de 14 años en 1997, cuya causa es interpretada como como un vínculo problemático entre el ser y el mundo[55].

El objetivo de este esbozo es introducir un estado de pensamiento que enmarcó la lectura del cine contemporáneo japonés, en muchos sentidos asociado con este clima de nuevo nacionalismo, que contemplaba refugiarse frente a la crisis ocasionada por los efectos de la globalización en una memoria y un pasado entendidos como evidentes y no problemáticos.

Al menos los cineastas aquí analizados, generaron propuestas estéticas a partir de una crisis de certidumbre que les llevó a problematizar las relaciones entre presente y pasado a nivel fílmico, como se verá a lo largo de los análisis. Por ejemplo, la composición heterogénea de la sociedad en Japón y en Asia queda puesta de manifiesto en algunas de las

[53] Yumiko Iida, "Between the Technique of Living an Endless Routine and the Madness of Absolute Degree Zero: Japanese Identity and the Crisis of Modernity in the 1990s", en *Positions,* 8:2, 2000 op. cit., pp. 424-425.
[54] Algunos de los grupos intelectuales revisionistas que menciona la autora son: "El grupo del punto de vista liberal de la historia" y "El instituto japonés para la educación ortodoxa de la historia", ambas como espacio de pugna por un orgullo nacional, contrario al masoquismo culposo. Véase, Ibid., p. 448.
[55] Ibid., pp. 425-426.

cintas más recientes de Naomi Kawase, como *Nanayomachi* (2008), *Koma* (2009) *y Hanezu* (*Hanezu no tsuki*, 2011). En estas tres cintas, las fracturas de la identidad están presentes desde el nivel individual, hasta el nacional y regional, integrando diferentes épocas y diferentes personajes provenientes de Japón, Corea y Tailandia. Sin embargo, las disrupciones no se resuelven bajo el abrigo del pasado nacional, sino que tanto éste, como el pasado individual, se presentan de forma compleja, desdibujando las relaciones presentes.

La película *Distance* (2001), realizada por Hirokazu Koreeda, tiene como centro temático uno de los eventos analizados por Iida, el acto terrorista del Aum Shinrikyo. La exploración de la memoria del evento como una capa disruptiva ofrece una perspectiva distinta de la memoria: la apelación del pasado no necesariamente tendría que estar asociada con una búsqueda nacionalista. Si en los años noventa se abrió una grieta entre el ser y el mundo transformando lo subjetivo, esto hizo posible que se problematizara el pasado, desde lo íntimo hasta lo nacional, evidenciando que el cine es un medio que posibilita elaborar complejas reflexiones en torno al tiempo.

Esta serie de apariciones disruptivas del pasado a finales del siglo XX no pueden interpretarse solamente como un alimento del revisionismo y el nuevo nacionalismo, sino que, como el cine permite reflexionar, es una posibilidad de pensar el tiempo histórico de otra manera. La propia Iida reconoce que estos movimientos son un síntoma del "eclipse" de la perspectiva trascendental, y del consecuente colapso del marco estructurante del pensamiento y la temporalidad objetivos: "bajo esta luz, uno debe interesarse por tendencias recientes que han borrado cada vez más la noción de historia, con memorias autobiográficas y las cuentas anecdóticas de muchas posibles narrativas, así como que el pasado ha sido objeto de reconstituciones presentes en la recolección de una memoria

fragmentada”[56]. El acento en lo subjetivo, en las problemáticas del relato íntimo y personal del tiempo que podemos observar en cineastas como Kawase y Koreeda, así como en las parejas distorsionadas de Suwa y los antihéroes de Kitano, permiten notar que la memoria fragmentada de la que habla Iida, no necesariamente se busca reconstruir en un modelo de pasado homogéneo y “evidente”, sino afirmar su polisemia y constantes desplazamientos.

Lo que ha sido esbozado en este apartado sirve para explicar las razones por las cuales gran parte de la literatura sobre el cine japonés contemporáneo está centrada en interpretar los filmes como sintomáticos de una “identidad japonesa” fracturada; ya sea para leerlos como parte de una tendencia neo nacionalista, o como una puesta en crisis de los pretendidos valores homogéneos de una sociedad. Las películas analizadas aquí, en muchas ocasiones, son pensadas bajo estas lógicas. En esta investigación se propondrá una manera diferente de reflexionar sobre ellas a partir de la construcción temporal, de las relaciones que se configuran entre pasado y presente. Como se observará, estás cintas plantean una manera particular de pensar el tiempo que puede dialogar con nociones sobre la historia para las que el pasado es un campo disruptivo, y cuya reflexión se demuestra vigente en un contexto en que la memoria y sus procesos individuales, sociales, políticos, culturales y estéticos tuvieron un papel central.

[56] Ibid., pp. 454-455. La traducción es mía.

1.2 Los "nuevos independientes" y el paisaje cinematográfico *post-studios.*

Los años ochenta, para el cine japonés, significaron varios cambios en diferentes sentidos. En primer lugar, gracias a la popularización de la programación televisiva y la inserción del video, la audiencia cinematográfica disminuyó considerablemente, a la par que la "calidad de los filmes declinaba"[57]. Por otro lado, el sistema de estudios que había dominado la producción desde mucho tiempo atrás comenzó a cambiar drásticamente: mientras la tradición consistía en que para llegar a ser director cualquiera tenía que haber aprendido el oficio paulatinamente; es decir, tenía que haber pasado primero por la fase de "asistente", en estos años las casas productoras comenzaron a llamar a jóvenes provenientes de otros ámbitos, como la televisión, el video o la publicidad, para dirigir sus películas. Esto llevó a que la industria se diversificara en favor de realizadores que no provenían específicamente del mundo del cine, o más concretamente, del cine de ficción, ya que en esta época, algunos documentalistas comienzan a perfilarse para dominar la escena fílmica a nivel internacional. Después de la "edad dorada" de los años cincuenta y de la "experimentación política" de los años sesenta, la industria del cine en Japón parecía estar en declive cuando estos cambios empezaron a ocurrir[58].

Podemos mencionar entre el grupo de los nuevos directores a Takeshi Kitano (cómico de televisión), Hirokazu Koreeda (documentalista de televisión), Nobuhiro Suwa (documentalista de televisión), Naomi Kawase (documentalista de formación académica fuera de los estudios), Juzo Itami, Takashi Shimizu, Hideo Nakata, Kiyoshi Kurosawa

[57] Max Tessier, *Le cinéma japonais,* Barcelona, Armand Colin, 2008, p. 89.
[58] Aaron Gerow, "Recongnizing 'others'…", op. cit., p. 1.

(proveniente de la industria del *pinku eiga* o *soft porno*), Shinji Aoyama, Jun Ichikawa, Masayuki Suo, y el prolífico y controversial Takashi Miike. No podemos dejar de hablar de los cineastas de animación Hayao Miyazaki, Satoshi Kon y Mamoru Oshii. Algunos de estos directores adquirieron notoriedad al ganar premios en Festivales Internacionales.

En la academia se reconoce una suerte de "renacimiento" del cine japonés en los últimos años noventa, que se debió no solamente al revuelo internacional que causaron premiados directores como Takeshi Kitano, Naomi Kawase, Hayao Miyazaki, o Hirokazu Koreeda, sino también a la transformación económica y cultural que sufrió la industria cinematográfica, así como a la aparición de producciones alternativas como los "nuevos documentales", las películas de terror de bajo presupuesto, el *soft porno* y el *anime*, en lo que es conocido como el "paisaje cinematográfico post-studios"[59]. En torno a esta década de resurgimiento Donald Richie señala como marco contextual el fin de los "grandes públicos" a quienes mantenían cautivos los grandes estudios, cuyo declive protagoniza esta época, así como el cambio de valores entre generaciones: "los nuevos talentos de la dirección cinematográfica en Japón no estaban ya interesados en los mismos valores que Kurosawa [Akira] y sus contemporáneos. Estos grandes temas (el hundimiento del Japón de preguerra, la 'invasión' occidental, los problemas de la nueva individualidad) no preocupaban a los jóvenes directores, todos nacidos después de la Segunda Guerra Mundial, y criados en la floreciente economía de la época"[60]. Asimismo, la militancia y desborde político que invadieron el cine de la *Nuberu Bagu* (japonización de *Nouvelle Vague*), con el acento histórico y social de los sesenta, no ha tenido secuelas

[59] Mitsuyo Wada Marciano, "Capturing 'Authenticity': Digital Aesthetics in the Post-Studio Japanese Cinema", *Canadian Journal of Film Studies*, Vol. 18, No. 1, primavera de 2009, pp. 74-75.
[60] Donald Richie, *Cien años de cine japonés*, Madrid, Jaguar, 2005, p. 212.

cinematográficas, a decir del realizador Hirokazu Koreeda[61]. Aaron Gerow explica esta situación describiendo un clima de "radicalismo" que rechazó la "política doctrinaria" del movimiento de estudiantes de izquierda que tuvo lugar en los años sesenta y principios de lo setenta en las posteriores décadas[62].

A la par con lo anterior, se observa otra característica en el cine contemporáneo: la proliferación de vetas genéricas (el mayor ejemplo es quizá el *boom* del terror japonés iniciado con *Ringu* de Hideo Nakata, 1998), así como de las computadoras, los videojuegos, videoclips, el *anime* y la imagen digital.

Richie utliza el término "posmoderno", para intentar definir la expansión de las barreras que un cine industrial suponía: "una mezcla de lo alto y lo bajo, de arte y comercio, que postulaba que esa cultura nunca había sido tan pura como suponía, y la idea de que toda cultura es sincrética, híbrida. El posmodernismo llamó a una vuelta definitiva a la cualidad presentacional que desde siempre había definido el *ethos* dramático japonés, dando lugar al surgimiento de ese género cinematográfico completamente presentacional, el *anime*"[63]. Y también, como muchos otros autores, destaca los triunfos nipones en los Festivales Internacionales. Todo esto tiene sus consecuencias en las elaboraciones identitarias, lo que Richie denomina una "nueva japonización", en que la división entre la tradición y la modernidad no está tan acentuada como en décadas previas. La "tradición" y la sociedad que están presentes en el cine clásico japonés (Yasujiro Ozu, Kenji Mizoguchi), deviene ajena a las nuevas generaciones, incluyendo a los nuevos cineastas. Un ejemplo de ello es

[61] "Koreeda reconoce esa incapacidad o falta de interés de la nueva generación por afrontar temas sociales o históricos: 'Creo que esa tendencia está ausente hoy día. Desde Oshima ha habido pocos directores capaces de tratar esos temas, que tampoco están en mis películas". Véase, Hirokazu Koreeda, cit. en Roberto Cueto, op. cit., pp. 35-36.
[62] Aaron Gerow, "Recognizing 'others'…", op. cit., p. 30.
[63] Donald Richie, op. cit., p. 214. Para un acercamiento a la revisión de discursos en torno a la pureza cultural en Japón véase, Eiji Oguma, *A Genealogy of "Japanese" Self-images*, India, Thompson Press, 2002.

el fragmento de *Gloria al cineasta* (*Kantoku Banzai!*, 2007) donde Takeshi Kitano hace una parodia del cine de Ozu: el personaje principal (Beat Takeshi caracterizando al Kitano director), se encuentra en una crisis de creatividad, preguntándose qué tipo de película hacer, y una voz *over* dice: "en una vuelta al cine japonés más tradicional, como el de Ozu, idolatrado por directores como Wim Wenders, Kitano decidió filmar la vida de la gente común, un reconfortante drama sin violencia", para después terminar diciendo: "¿Quién quiere ver un aburrido filme donde pasan 30 minutos en que sólo beben té y sake? En estos días términos como 'gente común' y 'sentimientos' no cuentan mucho. Lo que permanece son únicamente los ricos y los pobres". Y, paradójicamente, si hay un cineasta con quien los contemporáneos son comparados, es justamente Yasujiro Ozu[64].

Max Tessier, de hecho, ubica a los cineastas estudiados aquí en una etapa "post-Ozu"[65], lo cual es interesante porque a pesar de que a su cine se le atribuye muchas veces un cúmulo de características similares a las del cineasta clásico (lentitud "calculada", temáticas "familiares", etc.), cada uno responde con metodologías y estéticas disímiles, que nos hablan de que la relación transtextual con Ozu es más un discurso de la crítica, que un posicionamiento estilístico de los directores contemporáneos: "todos estos filmes […] testifican, sin embargo, de una voluntad de seguir un discurso personal, débil o firme, sobre el Japón de hoy, real o fantasmagórico"[66].

Cabe destacar que dicho discurso personal sobre "el Japón de hoy", se enmarca en una atmósfera de multiculturalismo internacional, como hemos descrito respecto a la situación económica. Los cineastas están muy atentos al circuito internacional en el que sus filmes

[64] Véase el apartado 1.2.1 sobre Ozu.
[65] Max Tessier, op. cit., p. 97.
[66] Id. La traducción es mía.

circulan, a diferencia de Ozu, quien como cineasta más bien popular, no fue objeto de estudio mundialmente sino hasta su descubrimiento tardío en los años setenta.

Es posible notar la importancia de los cineastas independientes a finales del siglo XX si revisamos las cifras de producción de filmes de ficción, que van en aumento, de 150 por año en 1987 (frente a 136 producidas por los grandes estudios), hasta 219 en 1996 (frente a 59 de los grandes estudios). Asimismo, a partir de 1997, la distribución de películas japonesas al interior del país aumentó de 278 al año, hasta 417 en 2006, de las cuales sólo una cuarta parte pertenece a las *majors*[67]. Esto, sin embargo, no se ve reflejado en los números de taquilla, en los cuales hasta 2016 los estudios han tenido mayores ganancias: de 610 películas producidas en Japón ese año, las 42 más redituables pertenecen a la Toho y a la Shochiku, con algunos ejemplos de la Toei, Tokyo Theatres, Showgate y Kadokawa[68].

[67] Unijapan Film, Tokyo.
[68] http://eiren.org/boxoffice_e/index.html Motion Pictures Producers Association of Japan. Consultado por última vez el 21 de junio de 2017.

1.2.1 ¿De dónde vienen los cineastas? Entornos de producción y antecedentes de la obra de Takeshi Kitano, Hirokazu Koreeda, Naomi Kawase y Nobuhiro Suwa.

Casi desde los inicios de la cinematografía japonesa (la Nikkatsu, primera *major*, se funda en 1912), hasta mediados de los años sesenta y principios de los setenta, los grandes estudios de producción se habían encargado de controlar cada una de las etapas de la realización de un filme, desde la preproducción hasta la proyección y la distribución. Cada estudio tenía en sus manos determinados géneros fílmicos que le distinguía, así como técnicos y actores exclusivos. Entre las principales *majors* podemos encontrar las siguientes: en Tokio, la Toho (Tesoro del Este, fundada en 1935), cuya principal estrella era Toshiro Mifune, la Shintoho (Nueva Toho, fundada en 1947); en Kioto, la Daiei (abreviatura de *Dainippon Eiga*, Películas del Gran Japón, fundada en 1941), la Toiei (Películas del Este, fundada en 1951), la Shochiku (Pino y Bambú, fundada en 1920), cuyos principales protagonistas fueron los melodramas de Ozu, y la ya mencionada Nikkatsu (abreviatura de *Nippon Katsudo Shashin*, Fotografías en Movimiento del Japón)[69]. En los años setenta, como estrategia de supervivencia, los estudios se dedicaron también a la producción de películas pornográficas, televisión y música, lo que les ayudó a permanecer vigentes hasta los años ochenta.

Era en los estudios donde los creadores cinematográficos se formaban, se compartían los mismos equipos de producción y después de finalizar los proyectos, se ponían en circulación en las salas de exhibición que los mismos estudios administraban. Esto significaba que para llegar a ser director era preciso pasar por las filas de los

[69] Carlos y Daniel Aguilar, *Yakuza Cinema. Crisantemos y dragones*, Madrid, Calamar, 2005, p. 28.

trabajadores en las *majors*. No obstante, en los años noventa, los directores carecen de este esquema de formación: "ellos han tenido que aprender la técnica de dirección solos, o en pequeños grupos de compañeros. A la hora de hacer una película, tienen que ir buscando una productora que les compre su proyecto (en la mayoría de los casos, pequeñas productoras independientes), buscar otras personas o corporaciones que inviertan en ello y reunir a todo el equipo e intérpretes. Y, una vez terminada la película, de nuevo buscar una distribuidora o sala que la estrene"[70]. Los directores también encontraban en las películas pornográficas (*pinku eiga*) y en el *original video* otras oportunidades de creación; no obstante, fue también la televisión la que se encargó de perfilar a muchos de los cineastas de finales de siglo. Es el caso de Shunji Iwai, Hirokazu Koreeda, Nobuhiro Suwa, Jun Ichikawa y, especialmente, Takeshi Kitano.

El trabajo fuera de las *majors* representó, además de las dificultades ya mencionadas, una oportunidad para la creación que no tuviera que ajustarse a los esquemas de cada estudio, o en su caso, de la televisión: "para Kitano, que ha arrastrado toda una vida como popular humorista de televisión, la ocasión de dirigir películas que le ha llegado por pura casualidad no pasa de ser un simple entretenimiento, una faceta más de su trabajo. Por eso, para desquitarse, hace en sus películas lo que no le dejarían hacer en televisión. Él, que conoce todos los entresijos de la televisión, busca alejarse de este mundo, de la forma en que han de ser los diálogos, las explicaciones o las tomas para la pequeña pantalla. El profundizar en la esencia del cine ha sido una necesidad expresiva para él. Además, seguramente no sintió ningún tipo de presión psicológica sobre la necesidad de llevar a cabo con éxito su tarea como director, porque, en caso de fracasar, siempre tenía un lugar

[70] Koushi Ueno, "El cine japonés de los noventa", en *Nosferatu, Revista de cine,* No. 36, p. 94.

asegurado al que volver"[71]. Esto lo declara Koushi Ueno respecto a la primera película de Kitano (*Violent cop –Sono otoko kyobo ni tsuki-,* 1989); sin embargo, años después él formó su propia compañía productora, la Office Kitano, y después de consagrarse como director a nivel internacional, continúa trabajando constantemente en la comedia televisiva.

No obstante lo anterior, también es importante señalar que directores como Kitano, Koreeda, Takashi Miike y Kiyoshi Kurosawa fueron apoyados por las *majors*, y no por pequeñas compañías independientes que se dedicaron en pequeña escala a producir y distribuir cine "indie"[72]. *Sonatina* (*Sonatine,* Kitano, 1993) fue apoyada por la Shochiku, y *Maborosi* (*Maboroshi no hikari,* Koreeda, 1995), por la TV MAN UNION (INC.)[73]. Por otro lado, Miike y Kurosawa fueron respaldados por la Toei.

A continuación expondremos algunos antecedentes para acercarse a la obra de los cineastas estudiados en este trabajo.

[71] Ibid., p. 99.
[72] Mark Schilling, op. cit., p. 3.
[73] TV MAN UNION (INC.) fue fundada el 25 de febrero de 1970. Fue la primera productora de televisión independiente en Japón, formada por personal que abandonó su posición en las *majors* de la industria televisiva japonesa: http://www.tvu.co.jp/company/policy/en.html Consultado por última vez el 21 de junio de 2017.

Takeshi Kitano (Tokio, 1947).

Watching some of Takeshi Kitano's films

is like witnessing both

a catastrophe and a miracle unfold[74].

Lawrence Chua.

Muchos autores encuentran el parteaguas que atrajo la atención hacia el Nuevo Cine Japonés en dos eventos relacionados con Takeshi Kitano. Para algunos es su debut en 1989, con *Violent cop (Sono otoko kyobo ni tsuki),* y para otros su consagración como figura de culto internacional al ganar el León de Oro en el Festival de Venecia en 1997 con *Fuegos artificiales (Hana-bi).* Sea una versión o la otra, algunos no dudan en nombrarlo el director más importante de los últimos años, por su trascendencia en el mercado internacional (es quizá el director cuyas películas se editan con más frecuencia en DVD, y de quien tenemos más estrenos incluso en México), o por ser parte integral de la cultura audiovisual en Japón. Kitano es un *showman* televisivo que se formó en la comedia, que continúa siendo actor cómico, actor "serio", autor de libros de ficción y de ciencia, pintor, realizador de videojuegos, escritor y montador de la mayoría de sus cintas, y prácticamente una *trade mark* del entorno, incluso es catedrático en la Escuela de Posgrado de Artes Visuales en la Universidad Nacional de Tokio de Bellas Artes y Música al lado de Kiyoshi Kurosawa en el único programa de posgrado dedicado exclusivamente a la cinematografía. Su cine ha sido quizá el más estudiado de la época contemporánea, el más difundido, y la puerta para

[74] "Ver alguno de los filmes de Takeshi Kitano es como atestiguar ambos, una catástrofe y un milagro apareciendo". La traducción es mía.

muchos públicos hacia el cine asiático en general. No obstante, entre todos estos calificativos encontramos a un autor en extremo sistemático y autoconsciente del universo temático y formal que ha creado con sus películas. Pensando en retrospectiva, desde su primera cinta podía vislumbrarse lo que iba a ir tomando forma más sólidamente en años posteriores.

Respecto al quiebre ocurrido en los años noventa, Aaron Gerow afirma que algunos lo ven como una ruptura de las convenciones cinematográficas y estructuras narrativas japonesas, una tendencia personificada por los primeros filmes de Takeshi Kitano, los que como productos de un cineasta "amateur" (Kitano no tenía educación formal como director), violaron muchas de las "reglas" existentes en cuanto a forma y elaboración del relato[75].

Gérard Imbert afirma que la década de los noventa trajo la violencia y la muerte como temas centrales en el cine contemporáneo (no únicamente el japonés)[76]. Y si hablamos de este tema, uno de los cineastas que necesariamente tiene que ser mencionado es Takeshi Kitano, quien incluso es llamado "poeta de la violencia" en el Diccionario Larousse. Si bien es notable que lo violento, tanto en las temáticas como en las formas, es quizá el centro alrededor del cual gira su obra, también es verdad que dicha violencia se fue volviendo cada vez más compleja en cada título que Kitano sacó a la luz: "me parece

[75] Aaron Gerow, "Recognizing 'others'…", op. cit., p. 2.
[76] Gérard Imbert, "Violencia e imaginarios sociales en el cine actual", en *Versión* 18, UAM-X, México, 2006, p. 27.

que la vida y la muerte tienen muy poco significado en sí mismas, pero la manera en que te aproximas a la muerte puede dar un significado retrospectivo a tu vida"[77].

Una de las características más peculiares de Kitano es que, por más *auteur* que sea, es básicamente un cineasta de género. La mayoría de sus cintas (o al menos las más famosas), pertenecen al género *yakuza*, el cual tiene una larga historia[78]. El sistema de géneros de Japón se encuentra muy delimitado: las dos principales divisiones que existen son el *jidai geki* (películas cuya historia transcurre antes de la Restauración Meiji en 1868, fin de la época feudal japonesa), y el *gendai geki* (cintas que abordan temas posteriores a la Restauración, es decir, la contemporaneidad). El cine de *yakuzas* o mafia japonesa pertenece al marco del *gendai geki*, pero ha configurado sus propios "códigos" y su propia tradición con cineastas como Daisuke Ito, Sadao Yamanaka, Mansaku Itami, Tomu Uchida, Masahiro Makino, Seijun Suzuki, Teruo Ishii, Kinji Fukasaku, Shinji Somai, Juzo Itami, Takashi Ishii, y más recientemente algunos trabajos de Takashi Miike, y Takeshi Kitano.

Weinrichter menciona sobre el género *yakuza* que "ofrece un marco altamente codificado, casi ritualizado, para ensayar extremos ejercicios de estilo, líneas de fuga narrativas y una elíptica definición de los personajes; y es muy posible que, de tener acceso a él, el cinéfilo que ya se aburre hace tiempo con el cine de acción *made in USA* encontrase nuevas formas de excitación dentro del cine de género, si ése es su coto de caza preferido"[79].

---

[77] Takeshi Kitano, cit. en Lawrence Chua, Prefacio a Casio Abe, *Beat Takeshi vs Takeshi Kitano*, Nueva York, Kaya Press, 2005, p. vi. La traducción es mía.
[78] Véase, Carlos y Daniel Aguilar, op. cit.
[79] Antonio Weinrichter, "Tsunami or not tsunami. Esperando otra nueva ola", en Rubén Lardín, op. cit., p. 53.

Así como Koreeda y Kawase, Kitano también ha sido asociado con Ozu, sobre todo por la *stasis* de muchas de sus tomas. Cuando se mira la obra de Kitano en su totalidad, quizá pueda parecer un sinsentido, no obstante, en muchos aspectos es verdad que el cineasta puede llegar a remitirnos a lo que se ha construido como "cine japonés". Aunque sus declaraciones pueden no llegar a ser del todo confiables, Kitano siempre recalca que nunca fue un cinéfilo, que rara vez vio alguna película de Ozu y que probablemente nunca vio algo de Mizoguchi; que la referencia que tiene de Nagisa Oshima es únicamente haber trabajado con él en *Feliz Navidad Mr. Lawrence* (*Merry Christmas, Mr. Lawrence,* 1983), y que su forma de hacer cine se basa principalmente en su formación como comediante.

Takeshi Kitano nació en Adachi, Tokio, el 18 de enero de 1947. Abandonó la Universidad de Meiji donde estaba estudiando Ingeniería para comenzar a trabajar como mesero, cargador de equipaje, taxista y, finalmente, como operador de un ascensor en el teatro de *burlesque* Furansu-za en Asakusa. Allí mismo comenzó su carrera de comediante. Su maestro, Senzaburo Fukami, le dio la oportunidad de debutar en el escenario en 1972. En 1974 se une a Beat Kiyoshi para formar un dúo de *manzai* (*stand up comedy*), "The two Beats". Debutó en televisión en 1975, en el show *Rival: Big Laugh!*, a partir del cual él y su compañero se convierten en "estrellas nacionales"[80]. Su primer programa "solista" fue *We are wild and crazy guys!,* en 1980. También participó como comentador en el programa de radio "All night Nippon" de 1981 a 1990. Ya entrada la década de los noventa aparecía en shows de televisión (llegó a tener 7 programas semanales), comerciales, escribía columnas en revistas y periódicos, libros de poesía, ensayos y novelas. Kitano, al

[80] Daisuke Miyao, Prólogo a Casio Abe, op. cit., p. xiii.

menos hasta 2003, era "votado año tras año como la celebridad masculina más popular"[81] en Japón. Su vida sufrió un vuelco en 1994 cuando un accidente en moto en Shinjuku casi le quita la vida; debido a este accidente, tiene paralizado parcialmente el lado derecho de la cara, lo que le provoca su famoso tick en los ojos. En un principio, su actividad como director de cine no era considerada "seria" por sus connacionales, debido a su altísima popularidad como comediante en televisión[82], situación que cambió al triunfar en Venecia en 1997.

Podemos dividir la obra de Takeshi Kitano en cuatro partes: una primera etapa de exploración y experimentación con géneros y temáticas (1989 a 1997); una segunda etapa a partir de su consolidación internacional con *Fuegos artificiales* (1997 a 2005); una tercera etapa de autocrítica y reflexividad (2005 a 2008); y finalmente su vuelta al cine de *yakuzas* a partir de 2010. Kitano es un cineasta en activo con 19 títulos como director en su *curriculum* (hasta 2017), y más de 90 producciones como actor y/o presentador. Además, ha sido editor de casi todos sus filmes y prácticamente ha protagonizado como actor toda su obra bajo el seudónimo "Beat Takeshi".

A continuación describiremos brevemente cada una de las etapas enunciadas. En su etapa inicial podemos rescatar varios detalles importantes: su primera película, *Violent Cop*, la dirigió por "accidente", ya que en un principio iba a participar sólo como actor principal[83], pero el director original, Kinji Fukasaku renunció al proyecto dejando el campo

[81] Fernando de Felipe, "La escritura de la violencia. Takeshi Kitano", en Rubén Lardín, op. cit., p. 105.
[82] Kitano comentaba "¿Quién querría pagar por verme en el cine si pueden verme gratis por televisión?". Cit. en Daisuke Miyao, op. cit., p. xiv.
[83] Una de las cualidades más peculiares de Kitano es que aunque en Japón para este entonces era bastante reconocido como actor cómico, había comenzado también a perfilarse como ejemplo del tipo de personaje que lo caracteriza: un tipo hosco que casi no se mueve ni habla, que puede llegar a ser ultra violento y sádico, pero que a la vez es taciturno, inmutable, hermético e impredecible. Uno de los títulos que más le sirvió para perfilarse en este sentido fue *Feliz Navidad Mr. Lawrence* de Nagisa Oshima (1983).

libre para que le dieran la oportunidad a Beat Takeshi de dirigir a pesar de no tener ningún tipo de experiencia en la producción cinematográfica fuera de la actuación. A pesar de no haber sido exactamente un éxito en pantalla, esta película sirvió para que Kitano siguiera dirigiendo. Su siguiente proyecto, *Boiling point* (*3-4xjugatsu,* 1990) es una muestra de que para él, como dice, "el cine es una caja de juguetes"[84]; mientras en su primer filme se podía adivinar su particular inclinación hacia la violencia tanto temática como gráfica, su segunda película delata que al encontrar la creación fílmica, encontró un mundo de posibles recursos y herramientas para hacer lo que quisiese con las imágenes. Basta ver el tráiler de esta cinta para darse una idea de lo complejo e incongruente que puede ser el mundo kitanesco. Además de esto, *Boiling Point* es un rompecabezas temporal que empieza a anunciar algo de lo más importante que encontró Kitano en el cine: la potencialidad de problematizar el tiempo. *A scene at the sea* (*Ano natsu, ichiban shizuka na umi,* 1991) es una producción que pareciese atípica dentro de la obra de Kitano (es una historia de amor) y, sin embargo, el tratamiento formal que hace de lo violento y particularmente de la muerte empieza a manifestarse claramente en esta tercera película. Asimismo, pareciese llegar a un "grado cero" de la narración que además de anticipar la ola de cine contemplativo que vimos venir a partir de los noventa, permite pensar la imagen como un vacío en que el flujo (o aparente no flujo) del tiempo dilata y desborda cualquier idea que podemos tener del instante y de la duración. Antes de realizar *Getting any?* (*Minna-yatteruka!,* 1994), una especie de broma sobre la comedia japonesa y sus géneros que lleva el humor al terreno de lo más absurdo e irreal, Kitano hizo la que probablemente sea su película más importante en esta primera etapa: *Sonatina (Sonatine,*

[84]Takeshi Kitano en "Clase magistral con Takeshi Kitano", por Laurent Tirard, *Lecciones de cine. Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos,* Barcelona, Paidós, 2003.

1993). *Sonatina* es el primer ejemplo de un Kitano que lleva el género *yakuza* a una nueva dimensión. Muchos de los recursos que van a convertirlo más tarde en un cineasta de culto aparecen en esta película: la falta de transiciones entre una acción y otra, el montaje como forma violenta[85], los *raccords* de aprehensión retardada, los falsos contracampos, la descomposición del flujo narrativo en diversos grados de acción no causal aunados a un alto grado de efectismo y acento en las consecuencias, el uso de estructuras cómicas (básicamente el *gag*) para construir lo violento, la caracterización de su personaje (recordemos que él actúa como protagonista) descrita previamente, que perdura hasta sus cintas más recientes, y su sistematicidad al "montar" la muerte fuera de campo.

De su segunda etapa podemos destacar, en primer lugar, *Fuegos artificiales*. Esta cinta es la tercera que realizó tras sufrir su accidente. Sin duda, para quien escribe, es la película más sólida de Kitano, no únicamente por haber ganado con ella el León de Oro en el Festival de Venecia, sino porque muchos de los recursos que había empezado a consolidar en *Sonatina*, aparecen en su "volumen 7" (tal como es presentada en los créditos iniciales) con un rigor, una sistematicidad y una autoconciencia que revelan a un Kitano que no únicamente sabe dirigir (a su manera, claro), sino que es un montador muy audaz. *Fuegos artificiales* es un gran ejercicio de montaje no únicamente por la manera en que Kitano juega con la temporalidad narrativa de los eventos, sino porque la duración y la *stasis* de las imágenes se conjunta con el uso de cortes y elipsis que se vuelven una declaración de intenciones: la violencia cinematográfica es un fenómeno temporal que puede nacer de la forma. El pasado y el presente se confunden de tal manera que no vale la pena intentar armar el desorden de la cinta, porque es dicho desorden el que nos da pistas

[85] Para un análisis de este tema, ver mi tesis de Maestría: *El instante Kitano*, México, UNAM, 2012.

sobre lo que pudiese haber dentro de la cabeza de los herméticos y casi mudos personajes: un pasado todo abarcador que desdibuja el presente que, particularmente en Kitano, es un instante-ya que se establece tanto como se esfuma y se confina al vacío de la elipsis. Es este juego de distensión-interrupción-fragmentación del presente lo que podremos ver tres años más tarde en *El capo* (*Brother*, 2000), la cinta, también de *yakuzas*, que filmó Kitano en Estados Unidos y que alimentó tanto el culto a su figura como su internacionalización. A partir de esta película se veían venir las retrospectivas en su honor, fungiendo como antesala al estreno de *Muñecas (Dolls)* en 2002. *Muñecas*, tan elogiada como atacada por su "exceso de estilo y esteticismo" es una película que, si bien se sirve de escenas que podríamos asociar con el "japonismo" extendido de los años cincuenta, también es una producción bisagra en la obra de Kitano, donde a la par que juguetea formalmente con lo "tradicional" (las cuatro estaciones ultra coloridas, el teatro de marionetas *bunraku*, los amantes suicidas), ejecuta con profundidad las estructuras que tardó una década en convertir en marcas de estilo. Es ilustrativa la crítica de Jorge Ayala Blanco:

> Culpabilidad ritual de anécdotas minadas, mostradas por fragmentos, sin orden digital-cronológico, y actos terribles, como el corte de ojos con un cúter o el acribillamiento a quemarropa, insinuados por elipsis y manchas de sangre. Culpabilidad de una plástica flamígera y delirante en la frontera de la pintura y el cine (esas monocromías coloradas/amarillas/cerezos blancos en flor) para extender los territorios de ambas artes en el límite de la abstracción y el más allá de lo representado. Culpabilidad de huellas en la nieve, la recurrencia a un parque público, cuerpos inanimados colgando

de un saliente arbusto abismal y la peripatética sobriedad no gestual de los inasibles muñecos sacrificiales[86].

Después de *Muñecas*, Kitano filmó su primera cinta de *samuráis*, la muy conocida historia del *samurái* ciego, *Zatoichi* (2003), donde de forma nada solemne narra historias de violencia minimalista (la pelea más esperada dura escasos segundos) a la par que introduce la música concreta de Keiichi Suzuki[87] contrapunteada con rítmicos elementos de puesta en escena, y secuencias enteras de baile para cerrar la película. *Zatoichi* es la última obra de la segunda y más prolífica etapa del cine de Kitano. Después de ella pasó a su trilogía de la "reflexividad" con *Takeshi's* (2005), *Gloria al cineasta* (*Kantoku Banzai!*, 2007), y *Aquiles y la tortuga* (*Akiresu to kame*, 2008). Estas películas revelan el momento de la trayectoria en que se encontraba el cineasta. Para muchos, es la típica fase de "crisis de creatividad" declarada (a la *8 ½ -Otto e mezzo,*1963-, de Federico Fellini o *Recuerdos de una estrella – Stardust memories*, 1980- de Woody Allen, sin comparar), pero en su caso resultó una primera producción *(Takeshi's*) que raya en lo "posfílmico"[88]; es una especie de duelo consigo mismo, donde se confunden el Kitano director con el Beat Takeshi actor, donde la realidad y la ficción no son terrenos demarcados y donde ambos realizan una reflexión retrospectiva y nada seria sobre el universo audiovisual que han creado. Sin ser un autohomenaje, *Takeshi's* muestra a un director y a un actor que al intentar "distanciarse" (en el sentido brechtiano más lúdico) de su microcultura, de alguna manera ponen fin a una etapa y comienzan una nueva. Esta autoconsciencia de su propia historia es algo que Casio

[86] Jorge Ayala Blanco, *El cine actual. Palabras clave*, México, Océano, 2005, pp. 121-123.
[87] Casi en todas sus cintas Kitano había trabajado con el conocido compositor, símbolo de las animaciones de Studios Ghibli, Joe Hisaishi. Sin embargo, para *Zatoichi*, eligió a Suzuki, quien ha musicalizado varias de sus producciones desde entonces.
[88] Jorge Ayala Blanco, op. cit., p. 28.

Abe presagió en su libro dedicado a Kitano, cuyo título es sintomático, *Beat Takeshi vs Takeshi Kitano*:

> La mayor virtud que Takeshi Kitano ha descubierto en el cine es "la soledad". Cualquier justificación de que llamara sus películas sus " juguetes " sólo puede ser descubierta en el "aroma de soledad " que exudan. A su manera, Beat Takeshi =Takeshi Kitano organiza el lugar de rodaje llamándolo el "lugar del festival" (lo que probablemente es en muchos sentidos) con el único propósito de satisfacerse a sí mismo. Al ver a Kitano correr al escenario, apretado por el escaso tiempo de una complicada agenda, uno siempre siente la soledad de un rey [...] Sin importar en cuántas piezas Beat Takeshi esté dividido, no se ofrece a los espectadores porque sus películas son acerca de los objetos como objetos puros, y son entonces sobre la desnudez. [89]

Más adelante, en 2007 y 2008 respectivamente, realiza ¡*Gloria al cineasta!* y *Aquiles y la tortuga*. La primera es una parodia plagada de reflexividad sobre los géneros cinematográficos y audiovisuales en Japón, así como una secuela de su autocrítica iniciada en *Takeshi's*, mientras *Aquiles y la tortuga* es también una sátira sobre la historia centroeuropea del arte, sus diferentes corrientes y construcciones discursivas, principalmente sobre la figura del artista-genio y cómo esto puede llevarse al extremo del absurdo no exento de su peculiar sentido de la violencia. Con esta cinta cierra su trilogía reflexiva y da paso a su cuarta y más reciente etapa centrada nuevamente en el género *yakuza*.

[89] Casio Abe, op. cit., pp. 37, 40. La traducción es mía.

Outrage y *Outrage beyond* (*Autoreiji,* 2010 y *Autoreiji biyondo,* 2012) son cintas en que Kitano vuelve a su aparente "zona de confort", el crimen organizado, la extrema violencia y las muertes, por decirlo así, creativas, que le caracterizan. *Outrage* podría parecer en un principio la caída (por fin) de Kitano en el Modo de Representación Institucional; sin embargo, en una estructura dual, la segunda parte delata a un cineasta que ha depurado muchísimo el sentido del efecto, de la consecuencia, para mostrar lo violento. Es verdad que esta vez, a diferencia de sus anteriores producciones, hay más violencia dentro del cuadro; pero también puede notarse que esta película no es terreno de la ultra estetizada violencia del "Asia extreme", sino una muestra "congelada" y, como diría Luis Miranda, "sin epílogos" de acciones concretas que no devienen acumulación, sino articulación de conmociones. Y, para no dejar del todo atrás la obcecación de sus muertes fuera de campo, en la última toma, a pesar de que en el resto de sus películas muere a balazos, aquí es apuñalado dentro de la cárcel, en un *extreme long shot* donde apenas se distingue su figura cayendo. Esta supuesta muerte (la secuela muestra que sobrevivió al ataque) en el umbral de lo visible es otra forma de morir fuera de campo, y otra forma de autoconciencia del director respecto a sus formas. Kitano siempre ha dicho que su cine es más un cine de *imágenes* que un cine de ideas[90], y la última imagen de *Outrage beyond* presenta una acción contundente que viene perfectamente a cuento para todos aquéllos que han seguido la trayectoria del director. Beat Takeshi, en la ya ensayada estructura bipartita, aparece a la mitad de la cinta a punto de salir de la cárcel, un *yakuza* experimentado, pero cansado, más taciturno y de aún menos palabras; pero con los brotes chocantes de energía necesarios para provocar unas cuantas muertes y, de pasada, romper con la expectativa de quien está familiarizado con su obra: Beat Takeshi no muere fuera de campo, esta vez es él

[90] Laurent Tirard, op. cit., p. 177.

quien mata dentro del espacio visible, y la escena del acribillamiento de su víctima se interrumpe violentamente con un corte que lleva a los créditos finales. Aunque parezca superficial, es una imagen que hace pensar en la historicidad y los pasajes de un momento a otro dentro de una trayectoria que, para seguir rompiendo con ella misma, tiene como uno de sus últimos eslabones (hasta el momento), una cinta cómica también sobre *yakuzas*: *Ryuzo and the Seven Henchmen* (*Ryuzo to 7 nin no kobun tachi*, 2015). En 2017 se estrenó en Japón la tercera parte de la serie *Outrage (Outrage coda*), y para 2018 se espera la adaptación cinematográfica de su propia novela, titulada *Analog.*

Hirokazu Koreeda (Tokio, 1962).

Koreeda nació en Tokio en 1962, se graduó en el Departamento de Literatura en la Universidad de Waseda en 1987 y comenzó su carrera en televisión como asistente de dirección[91]. Uno de los mayores representantes del "nuevo cinema de autor personalizado al extremo", se formó en el documental en la TV MAN UNION (INC.)[92]. Max Tessier distingue al cineasta por la "ausencia voluntaria de dramaturgia" en sus filmes, así como por la asociación con Ozu, sobre todo en su primera película (*Maboroshi no hikari*, 1995).

Es uno de los cineastas destacados que no tiene formación cinematográfica, sino que proviene del mundo del documental para televisión. Algunos de los documentales que realizó son: *Lessons from a Calf (Mou hitotsu no kyoku: ina shougakko haru gumi no kikoru,* 1991), *However… (Shikashi…fukushi kirisute no jidai ni,* 1991), *When Cinema Reflects the Times. Hou Hsiao-Hsien y Edward Yang* (1993), *August wothout him (Kare no inai hachigatsu ga,* 1994), y *Without Memory (Kioku ga ushinawareta toki,* 1996). Desde sus documentales se notaban las preocupaciones de Koreeda en torno a la muerte, el tiempo y la memoria: los filmes "nos devuelven la idea, igualmente baziniana, según la cual la esencia del cine consiste en representar la vida, aunque para ello tenga que enfrentarse a la representación de la experiencia de la muerte"[93].

Su primer largometraje, *Maborosi* (1995), estuvo nominado para recibir el León de Oro en el Festival de Venecia, en el cual ganó el premio a Mejor Director. El filme está basado en una historia de Teru Miyamoto y le abrió las puertas tanto del público

[91] Koreeda también ha escrito obras literarias de no ficción. Por ejemplo, la que resultó de su documental *However…* (1991).
[92] Max Tessier, op. cit., p. 99-100.
[93] Josep Lluis Fecé, "Paisajes del vacío. Hirokazu Koreeda", en Rubén Lardín, op. cit., p. 192.

internacional como de los estudiosos del cine japonés. Para mostrar un ejemplo, citaremos aquí las palabras de Donald Richie al respecto:

> En *Maboroshi*, Koreeda se aleja no sólo de los argumentos trillados y del énfasis en el montaje, sino de la locura del consumidor mediático del Japón urbano. El ritmo es intencionado, los colores son apagados. Los actores parecen fundirse modestamente con el fondo, como si la película fuera una especie de nuevo *shomingeki*[94]. Además, muchos planos se han rodado desde muy lejos. Aunque sabemos que las gentes de estas películas son cálidas, comprensibles, tipos de la vida normal como nosotros, no podemos alcanzarlos; la distancia impone una especie de frialdad. Todo lo que podemos hacer es mirar. A medida que se sucede un plano cuidadosamente compuesto a otro, se siente el poder de lo puramente cotidiano. Percibimos detalles y patrones tanto en el argumento como en la puesta en escena, cada uno de ellos con sus ecos y sus repeticiones cuidadosamente preparados[95].

Es frecuente encontrar en la literatura sobre Koreeda que su cine contiene referencias constantes al cine de Ozu, ya sean implícitas o explícitas; sin embargo, por más que el propio cineasta haya reconocido la admiración que siente por Ozu[96], tanto las metodologías de producción como los recursos fílmicos hacen del estilo de Koreeda un universo personal con propuestas propias y reveladoras del contexto fílmico particular en el que están desarrollándose. Por ejemplo, la hibridación de formas de trabajo ficcionales y documentales particularmente en sus primeras películas. Como no se trata aquí de hacer un estudio comparativo entre los dos cineastas, baste con decir que aunque es comprensible la

[94] Películas sobre las clases medias bajas, la "pequeña gente". Más estrictamente, comedia dramática sobre las clases asalariadas. También *shoshimingeki*. Véase, Donald Richie, p. 301.
[95] Donald Richie, op. cit., p. 239.
[96] Incluso ha contado que ha escrito algunos de sus guiones en la misma habitación de hotel en que Ozu escribió *Cuentos de Tokio* (*Tokyo monogatari*, 1953).

asociación con Yasujiro Ozu, este estudio busca desmontar el trabajo de Koreeda, en concreto, su manera de construir la temporalidad.

De hecho, muchas de las características formales de *Maborosi*, objeto de la comparación con Ozu, a pesar de haber sido completamente intencionales a raíz de un rígido guion, llevaron a Koreeda a evitarlas en su siguiente filme, y a permitirse más libertad metodológica en la producción: "cuando estaba haciendo *Maborosi*, deliberadamente eliminé muchas cosas […] Pensé que trataría de limitar la expresión de la emoción, para crear un tipo diferente de expresión emocional que no dependiera de los *close-ups* de caras llorando para comunicar sus sentimientos. Estaba experimentando observar cuánto podía comunicar de los sentimientos de los personajes trabajando con la luz, las sombras y los sonidos, de manera que las experiencias de la protagonista reverberaran al interior del cuadro. Fui quien puso la regla y desafortunadamente la obedecí, aun cuando veía el rostro de Esumi Makiko y pensaba 'quisiera filmar esa expresión'. Mirando atrás, me arrepiento, hubiera sido mejor si hubiera roto las reglas. Por eso, esta vez [para la realización de *Afterlife*] pensé en llegar a la filmación sin preparar un completo *storyboard* por adelantado y sólo apuntar la cámara hacia lo que me pareciera interesante"[97].

Maborosi cuenta la historia de una mujer que se enfrenta a la muerte de su madre y al suicidio sin causa aparente de su esposo. Sola con su hijo se muda a un pueblo de la costa donde vuelve a casarse y donde poco a poco y de manera muy sutil, va revelándose su imposibilidad de superación del pasado. En pequeños detalles podemos observar sus intentos por acostumbrarse a la vida en medio de la ausencia, intentos que resultan siempre

[97] Hirokazu Koreeda en entrevista con Aaron Gerow y Junko Tanaka, "Documentarists of Japan #12. Koreeda Hirokazu", en *Yamagata International Documentary Film Festival's DocBox* No. 13, disponible en el sitio web del Festival, p. 9. La traducción es mía.

fallidos. Ya desde este primer filme se anuncian los que serán los mayores intereses de Koreeda en la generalidad de su obra: el pasado, el desdibujo del presente, la ausencia, la muerte y la memoria; también, el discurso que construye sobre estas temáticas: la imposibilidad de ruptura con el pasado y la coalescencia inevitable de los tiempos.

En entrevista con Kimie Itakura, Koreeda habló de su interés por conjuntar en su cine las aparentes fronteras entre ficción y documental ("lo real y lo irreal"), relacionando esta búsqueda con las posibilidades de producción en el contexto de los años noventa: "sabíamos que las grandes productoras ya estaban acabadas, así que difícilmente alguien de mi generación pensaba en trabajar en los estudios […] pensando acerca de cómo me podría poner yo detrás de una cámara, una productora de televisión era la siguiente elección"[98]. En la televisión Koreeda realizó los documentales que sirvieron como antecedente para su posterior obra de ficción, entre los que podemos resaltar *Without Memory* y *When Cinema Reflects the Times*, donde se concentra en los procesos de memoria, así como en los procesos fílmicos de su construcción en relación con la temporalidad, estudiando en el segundo documental mencionado la obra de los cineastas de la Nueva Ola Taiwanesa Edward Yang y Hou Hsiao-Hsien, quienes influyeron su estilo sobre todo en su primera película.

En palabras de Donald Richie: "en eso es igual que otros directores de su generación: las técnicas del documental continúan vivas en sus películas comerciales. Todos estos cineastas jóvenes le han dado al estilo documental una mayor apariencia de realismo, y un lugar definitivo en el cine de las últimas décadas del siglo XX"[99]. Estas palabras podemos asociarlas claramente con su segundo filme, *Afterlife (Wandafuru raifu,*

[98] Hirokazu Koreeda en entrevista con Kimie Itakura, cit. en Donald Richie, op. cit., p. 241.
[99] Id.

1998), que analizaremos más adelante junto con su tercera película, *Distance* (2001). En 2004 Koreeda realiza la que quizá haya sido su película más exitosa a nivel internacional: *Nadie sabe (Dare mo shiranai)*. Esta cinta fue distribuida mundialmente después de que el protagonista, Yagira Yuuya, ganara a sus 14 años el premio a Mejor Actor en el Festival de Cannes, y de que Koreeda fuera nominado a la Palma de Oro en el mismo festival.

Según Antonio Weinrichter, existe una especie de "corriente intelectual" en el nuevo cine japonés, influenciada por el crítico y profesor Shigehiko Hasumi, dentro de la cual podemos ubicar a Hirokazu Koreeda. Dicha corriente tendría el influjo formalista que caracterizó la cátedra y los escritos de Hasumi, que se separaron abiertamente de la carga política y humanista que dominó el ámbito cinematográfico en la década de los sesenta[100].

Como hemos señalado, Koreeda había realizado varios documentales antes de dedicarse a su primera cinta de ficción. Al analizar sus películas sale a relucir que su experiencia como documentalista ha influido marcadamente en sus metodologías de producción, en sus temáticas, y en su expresión audiovisual. En el mundo del documental japonés, antes de la generación de los noventa, existen dos referentes muy importantes: Shinsuke Ogawa y Tsuchimoto Noriaki, cuyos objetos de reflexión y perspectivas de acercamiento resultan muy distintas al trabajo no ficcional reciente.

En la opinión de Koreeda, los documentales (particularmente televisivos) en los años sesenta estaban envueltos en una atmósfera de experimentación formal, pero para la época en que él comienza a trabajar en la industria (años ochenta), dicha experimentación había pasado a la historia y, por ello, para él no resultaban interesantes los trabajos en que la televisión lo involucraba. Por otro lado, recuerda que en generaciones anteriores se tenía una fuerte percepción del documental, en la cual si uno retrataba a la gente en desventaja

[100] Antonio Weinrichter, "Tsunami or not tsunami…", en Rubén Lardín, op. cit., p. 46.

social entonces estaba bien; causas como la justicia o injusticia sociales impregnaban la obra de sus predecesores[101]. Esta situación cambió en los años noventa, cuando comenzó a proliferar el *self-documentary*, así como trabajos sobre temas más personales y de menos alcance, por decirlo así, periodístico. Lo anterior es parodiado de forma muy reflexiva en *Truth or lies* (2006), de Tatsuya Mori y Kenji Murakami.

Poco a poco, escabulléndose de su trabajo y dedicando su tiempo libre a la filmación de su primera obra como director, *Lessons from a Calf*, fue adquiriendo experiencia con la cámara y ensayado diversas metodologías de acercamiento a lo filmado. A partir de la relectura de sus dos primeros documentales, *Lessons…* y *However…*, se consolidó su pensamiento sobre la imagen documental: "hay muchos problemas que surgen de la presencia de una cámara, con su violencia, en una realidad particular, y entonces se crea un espacio no natural que es diferente de lo que era cuando la cámara no estaba presente. Pienso que el verdadero documental significa que ambos, el cineasta y el sujeto filmado reconocen ese hecho, y entonces filmar el nuevo tipo de relaciones humanas y sentimientos que emergen debido a la intrusión de la cámara entre ellos. Pienso que todos los métodos y técnicas deberían permitirse con el fin de lograr eso"[102].

Por ello, a partir de su tercer documental, *August without him*, decidió involucrarse más en el relato y volver su propia experiencia parte de la película. Probablemente el trabajo que más impactó su pensamiento sobre la imagen fue *Without memory*. Dicho documental cuenta la historia de Sekine, quien se encontraba enfermo de Alzheimer. Koreeda cuenta que después de haber tratado de conocerlo por un par de años, se dio cuenta de que su manera de pensar la memoria había cambiado en ese tiempo, y esto fue el

[101] Hirokazu Koreeda en entrevista con Aaron Gerow, op. cit., p. 2.
[102] Ibid., p. 6. La traducción es mía.

marco para la realización de su segundo filme de "ficción", *Afterlife*, que tiene la memoria como tema central y que analizaremos más adelante. *Afterlife* se trata del descubrimiento de que el "sí mismo" no es sólo algo interno, sino que está construido con base en memorias de los otros, así como el "sí mismo" de otros está quizá construido con base en memorias sobre nosotros. Este pensamiento de Koreeda surge a partir de *Without memory*. Aunque el guion de *Afterlife* ya estaba escrito, sus ideas no se clarificaron sino hasta después de su experiencia como documentalista[103].

Hirokazu Koreeda ha filmado, hasta 2017, 11 largometrajes como director[104].

[103] Ibid., p. 8.
[104] Esta cifra no incluye sus trabajos en televisión. El número total de sus créditos como director según la IMDB es de 22 títulos.

Naomi Kawase (Nara, 1969).

Naomi Kawase nació en Nara el 30 de mayo de 1969. Cuenta con una vasta obra que incluye 28 producciones hasta 2017[105]. Con su primer largometraje de ficción, *Suzaku* (*Moe no Suzaku*, 1997), se hizo acreedora a la Cámara de Oro por mejor dirección en el Festival de Cannes; por *El bosque del luto (Mogari no mori*, 2007) ganó el Gran Premio del mismo Festival, y ha sido nominada a la Palma de Oro por otros 5 de sus trabajos: *Hikari* (2017), *Still the Water (Futatsume no mado*, 2014), *Hanezu* (*Hanezu no tsuki*, 2011), *El bosque del luto*, y *Shara* (*Sharasoju.* 2003). Sin embargo, fue reconocida años antes en el Yamagata International Documentary Film Festival (YIDFF), siendo premiada por sus trabajos *Embracing, (Ni tsutsumarete*, 1992), y *Caracol* (*Katatsumori*, 1994). A raíz de un encuentro con Hirokazu Koreeda en ese mismo festival, surgió *Este mundo (Utsushiyo,* 1996), que es la correspondencia fílmica que mantuvieron los dos cineastas durante algún tiempo[106].

José Manuel López dice sobre su trabajo: "casi treinta obras que recorren los fértiles espectros que van del corto al largometraje, del Súper 8 a los 35 mm. o al video digital, de la ficción al documental…o de la intimidad de las pequeñas piezas sobre su familia al trabajo con un equipo de rodaje"[107]. Algo que caracteriza a Naomi Kawase es que le gusta que en las retrospectivas de su obra se muestren desde sus primeros ejercicios como estudiante hasta sus producciones más recientes. Como ejemplos cercanos tenemos la retrospectiva que organizó el Festival 4+1 en la Cineteca Nacional de México en 2011, y el homenaje que le rindió el Festival Internacional de Cine de Guanajuato en 2016. En el

[105] Estas cifras abarcan cortometrajes, mediometrajes y largometrajes documentales y de ficción.
[106] Naomi Kawase también cuenta con una serie de correspondencias fílmicas con el realizador español Isaki Lacuesta, titulada *Sinergias* (2009).
[107] José Manuel López, *El cine en el umbral. Naomi Kawase,* Madrid, T&B, 2008, pp. 13-14.

marco de estos eventos la cineasta dio Clases Magistrales y ella misma presentó sus primeros ejercicios fílmicos, elaborando un hilo discursivo hasta sus últimos filmes. Una de las hebras de ese hilo, tal como ella misma lo expresó, es el tiempo: "empecé a hacer cine para filmar el tiempo"[108]. Dicha afirmación no es una sentencia vacía, es la base de muchos elementos narrativos y estilísticos que forman su obra, y que se despliegan en múltiples facetas de los universos que construye en cada una de sus cintas.

Naomi Kawase estudió en la Escuela de Artes Visuales de Osaka. Su primer ejercicio no ficcional como estudiante se ha titulado en español *Me fijo en aquello que me interesa* (*Watashi wa tsuyoku kyomi o motta mono o okiku fix de kiritoru,* 1988), y es un conjunto de "postales" de personajes anónimos en medio de su vida cotidiana, de momentos, de flores, animales, etc. Dicho ejercicio, aunque sin sonido, anuncia lo que desarrollaría con los años la prolífica cineasta.

Desde sus primeros ejercicios audiovisuales la directora se inclinó por emplear ciertas prácticas no ficcionales que han ido configurando una forma de trabajo particular expandida también a sus películas de "ficción"[109]. En su artículo "Capturing 'Authenticity': Digital Aesthetics in the Post-Studio Japanese Cinema", Mitsuyo Wada-Marciano habla particularmente de Naomi Kawase y Hirokazu Koreeda como dos directores que se caracterizan por incluir en sus obras de ficción recursos propios del cine documental, y esta circunstancia no se inscribe como una cualidad puramente formal, o bien, como una característica de producción, sino también como una plataforma específica de pensamiento sobre el tiempo y lo real, una concepción de la imagen cinematográfica.

[108] Naomi Kawase, Clase Magistral, Cineteca Nacional, México, 2011. Disponible en el Canal de YouTube del Festival 4+1.
[109] Por ello, el acento sobre uno u otro género (documental o ficción) no se considera aquí una división excluyente, sino un campo de retroalimentación.

Wada-Marciano enfoca su desarrollo argumental en la inserción del orden digital en el ámbito fílmico y a pesar de no concentrarnos en dicho debate, deseamos rescatar una idea clave que películas como las de Kawase ponen en la mesa: la emergencia de una construcción inestable de lo real como consecuencia del desinterés en la "certidumbre" de la imagen cinematográfica[110]. Dicha construcción podría rastrearse en su particular "realismo", que no es documental ni drama en un sentido ordinario, pero que despierta en el espectador un sentido de realidad y verdad, aunque uno que no es cuantificable[111].

En el marco de dicho "realismo", otro aspecto que tal autora resalta como consecuencia de esta serie de usos del medio respecto a la construcción de lo real es la "irrupción de lo cotidiano en la pantalla"[112]. Será interesante, por tanto, reflexionar sobre cómo dibuja Naomi Kawase lo "cotidiano", qué narrativa de ello construye y cuáles son las manifestaciones audiovisuales que lo hacen posible. Es muy característico del cine de Kawase enfocar las líneas narrativas en problemáticas íntimas, relacionadas con los espacios privados como el hogar y la familia; sin embargo, existe una recurrencia a mostrar dichas cuestiones individuales en un contexto local, el entorno cercano también en conjunción con la naturaleza; la tierra, los bosques, el cielo, las flores y los insectos dibujan espacios, si bien abiertos, vestidos con un halo de intimidad y filtrados por la búsqueda de lo personal.

Podríamos mencionar la siguiente serie de figuras y relaciones como claves para intentar resumir las recurrencias temáticas de su cine: ella misma, su padre, su abuela, la familia, el entorno local (Nara), el bosque, la tierra, las manos que trabajan, la mujer desde

[110] Mitsuyo Wada Marciano, op. cit., p. 1.
[111] Naomi Kawase en entrevista con Mitsuyo Wada-Marciano, cit. en Ibid., p. 4.
[112] Ibid., p. 1.

diversos ángulos; la convivencia entre lo tradicional y lo "moderno", el campo y la ciudad, la vida y la muerte, lo presente y lo pasado, lo cercano y lo ausente o desaparecido, lo que sobrevive y lo dejado atrás, lo perdido.

Naomi Kawase fue abandonada por sus padres de pequeña, quedando al cuidado de sus tíos abuelos. Dicha cuestión, como ella declara, ha sido central en el desarrollo de su obra. "Toda su filmografía se levanta sobre aquel epicentro de la ausencia, un largo camino de réplicas y temblores en busca de la propia identidad que convierte a su vida en la *materia* de la que se nutre un cine repleto de huecos que hay que llenar, de cuerpos que faltan y que se buscan"[113].

Si observamos con atención su filmografía será factible notar una exploración constante de la identidad individual, muchos de sus documentales ejemplificarían marcadamente el modo "performativo" del que han hablado tanto Bill Nichols como Antonio Weinrichter y otros teóricos del cine no ficcional: tiene como cualidad "'subrayar los aspectos subjetivos de un discurso clásicamente objetivo' y dar un mayor énfasis a 'las dimensiones afectivas de la experiencia para el cineasta'…se contrapone al observacional por su insistencia en mostrar la respuesta 'afectiva' del documentalista a la realidad; pero también se contrapone al modo participativo, pues si éste lo fiaba todo en la fe en los testigos, en el performativo la intervención del sujeto se presenta como un acto de habla de alguien que responde tanto a la realidad como a la cámara"[114].

---

[113] José Manuel López, op. cit., p. 14. Cursiva en el original.
[114] Antonio Weinrichter, *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid, T&B, 2005, pp. 49-50. Cursiva en el original. Cabe destacar que la práctica del "documental personal" es relativamente reciente en el cine japonés, cobrando particular fuerza en los años noventa.

Hisashi Nada propone el título de "self-documentary"[115] para el tipo de obras en que un artista visual se filma a sí mismo y registra hechos en su ambiente personal. Dicha modalidad tiene como principal antecedente el trabajo del cineasta lituano Jonas Mekas. En su ensayo "Self-Documentary: Its Origins and Present State", el autor hace un recorrido por el desarrollo de este género en la historia del documental en Japón, y coloca el trabajo de Mekas como un parteaguas para los cineastas *amateurs* al mostrar la vida cotidiana (*ke*) como centro de sus filmes, en oposición a lo "extraordinario" o trascendental (*hare*) [116]. La obra de Naomi Kawase es considerada por Nada representativa de lo que llama una tendencia a la "confesión de la infelicidad", dentro de la lógica del relato de la vida cotidiana, y pone como ejemplo su primer filme: *Embracing*.

Al igual que en otros de sus documentales posteriores, en *Embracing* Naomi Kawase parte de sí misma para hablar de aquello que podríamos llamar una de las múltiples fases de "lo cotidiano confesado": buscar a un padre que la abandonó. Respecto a las diversas afecciones que pueden revelarse en y por la imagen que se construye en los "self-documentaries", compartimos lo que dice Luis Miranda respecto a *Caracol:* "ella filma a la vez la posibilidad de disolución del yo en las cosas y seres amados como deseo de plenitud, pero también como destino inevitable del huérfano que, como tal, parece sentirse incompleto, insuficiente. Es preciso entonces aislar la voz y unir al acto de filmar el gesto de tocar, de medir y sentir el calor o el frío en el pellejo de la toma. (Frente a ello,

[115] Denominación de origen japonés (*serufu dokyumentarii)* empleada recientemente para llamar a lo que en lengua inglesa se conoce como "personal-documentary". Véase, Hisashi Nada, op. cit. Nota del editor.
[116] Ibid., pp. 1,5.

aparece la resistencia natural del ser: un deseo de biografía, es decir, de sentido más allá de los accidentes)”[117].

Otro de los temas que rodea la obra de Kawase y que finalmente se relaciona con la exploración de la identidad es la condensación en su cine de lo tradicional, lo local y lo nacional, en convivencia con los “accidentes” que integran el tejido de lo íntimo y los círculos próximos de cotidianeidad. Ha sido elogiada y también criticada por introducir en sus filmes sostenes en lo antiguo, lo ancestral y todo aquello que permanece y sobrevive al tiempo. El crítico Hikoe Tomohiro señala que *Suzaku* “forma parte de las numerosas ‘películas estancadas’ recientes, como *Maborosi* (*Maboroshi no hikari*, 1995) de Hirokazu Koreeda y *Love Letter* (1995) de Shunji Iwai, que rechazan el trabajo del duelo disolviendo el yo dentro de la unidad nacionalista de un ‘Japón hermoso’”[118].

Si bien en las películas de la cineasta podemos encontrar constantemente referencias explícitas a lo tradicional, también nos enfrentamos con rupturas e interrupciones que irrumpen en ese tiempo aparentemente perpetuo e inamovible de un pasado añorado para exhibir fracturas en la identidad (tanto individual como colectiva) de diverso carácter. En su obra podemos observar una expansión desde lo íntimo hasta los grandes temas nacionales como parte de un cosmos en que la “piel” de lo personal une y separa, a ella como documentalista y a los personajes de sus ficciones, en relación con un mundo alrededor, tangible y evanescente, así como con una temporalidad de la memoria que oscila entre lo que permanece y lo perdido.

[117] Luis Miranda, “La cámara-piel: tocar la imagen (y el rostro) de la tía abuela en *Caracol* (1994)”, en José Manuel López (ed.), op. cit., p. 72.
[118] Aaron Gerow, “Repetición y ruptura en las películas de Naomi Kawase”, en Ibid., p. 92.

Respecto a la cuestión de la identidad en relación con los temas mencionados anteriormente, en una entrevista con Aaron Gerow la cineasta manifiesta su concepción de lo "tradicional" mientras habla de su película *Luciérnaga* (*Hotaru*, 2000):

> Yo soy de Nara. En Nara, se está produciendo un desarrollo increíble. Hay un montón de casas antiguas y otros edificios que mantenían cierta tradición. Estas construcciones son derribadas para poder construir estos modernos edificios de apartamentos. Pero aunque fuéramos capaces de preservarlas –lo cual puede ser materia de debate- al final resultaría imposible teniendo en cuenta todo el progreso que se va a dar a partir de ahora. Si preservamos todas estas cosas, la vida normal de la gente que vive ahí desaparecerá. Se tiene que preservar únicamente lo que forma parte de la vida cotidiana, sólo eso es 'tradicional'[119].

Es congruente con los planteamientos de sus películas el que Naomi Kawase encuentre lo tradicional en el devenir de la vida cotidiana (en Nara, particularmente)[120], que se halla en una especie de resistencia frente al "proceso de destrucción" material que podríamos encontrar en la modernización. Sin embargo, respecto a la crítica de Tomohiro al aparente "refugio" que una mirada nostálgica al pasado constituiría, en las películas de Kawase es pertinente notar también que quedan al descubierto profundas fracturas y discontinuidades entre la conformación de la identidad dentro de la lógica de la tradición. Esta problemática

[119] Naomi Kawase en entrevista con Aaron Gerow, Ibid., p. 129.

[120] Nara está situada en el centro de Japón. Es considerada la cuna de la Historia Japonesa. Anteriormente llamada "Yamato", fue la región donde comenzó la literatura nipona más antigua. En 710, la capital de Yamato se trasladó a Nara. Después de eso, Nara llegó a ser el centro de actividad cultural de Japón, el punto final de la Ruta de la Seda, y recibió muchas ideas tanto de Europa como de Asia. Naomi Kawase dice lo siguiente respecto a Nara: "Nara es la ciudad más antigua de todo Japón. Se podría decir que es la ciudad que todos los japoneses reconocen íntimamente en su corazón como su ciudad natal. Sus bosques y templos budistas son un legado natural y cultural universal. La gente que vive aquí defiende, protege y conserva, como si se tratase de un tesoro, la tradición, la cultura y las ceremonias de nuestros ancestros. Y asume estas cosas no como algo especial sino natural, algo cotidiano que está presente en su día a día. Así que imagino que como he nacido y me he criado aquí, tengo asumido ese sentimiento como una parte más de mi cuerpo". Cit. en José Manuel López, op. cit., p.141.

se plantea con mayor complejidad hacia las últimas producciones de la cineasta, como *Nanayomachi* (2008) o *Koma* (2009).

Una de dichas discontinuidades, tal como señala Aaron Gerow, puede intuirse en la insistencia de Kawase en mostrar "una geografía cinematográfica que resulta exótica y es ajena al mundo donde la mayoría de los japoneses viven ahora"[121]. A causa de ello es comprensible que la cineasta se ubique en un punto de vista respecto a "lo japonés" muy distinto al completo caos que presenta, por ejemplo, el cine de Sion Sono. No obstante, el tratamiento cinematográfico que ella efectúa sobre lo "intemporal" de la tradición, se basa en una forma muy "contemporánea" de abordar el tiempo y el espacio en la imagen, lo que funde tanto en la narrativa como en la estructuración audiovisual campos indiscernibles entre lo que permanece y lo perdido. Es decir, que desde su primer documental (*Embracing*), nos enfrentamos con una búsqueda estructural por comprender, construir y deconstruir una realidad que se percibe bajo nuevos ángulos, lo cual da como resultado la falta de clausura, de armonía y de promesa de restitución del orden de las cosas, no obstante los anclajes con lo "tradicional" que podemos encontrar en su configuración de lo cotidiano.

Gerow titula su artículo "Repetición y ruptura en las películas de Naomi Kawase", reconociendo que si bien existe la figura repetitiva (entendida como acumulación de sentido) en el marco de lo tradicional, coexiste con un proceso de ruptura que nunca rechaza lo moderno, que deja traslucir el vacío que yace bajo la repetición[122]. Valdrá la pena vislumbrar, después del análisis, cómo esto se lleva a cabo fílmicamente, así como

[121] Aaron Gerow, "Repetición y ruptura…", op. cit., p. 93. *Caleidoscopio (Mangekyo*, 1999) es un buen ejemplo de cómo la cineasta pone a convivir a dos actrices, una proveniente del campo y otra de la ciudad, en ambos espacios, para resaltar las diferentes concepciones de la experiencia de vida.
[122] "Ella nunca rechaza el momento fundador de la ruptura en el individuo o en la comunidad". Véase, Id.

encontrar a gran escala qué se repite y qué se rompe a lo largo de la producción de la cineasta.

Cuando habla del cine de Yasujiro Ozu, Gilles Deleuze plantea una concepción del tiempo extraída de Dogen: el tiempo es "la reserva visual de los acontecimientos en su exactitud"[123]. Y poco antes, a partir del famoso plano del jarrón en *Primavera tardía* (*Banshun*, Ozu, 1949), dice que tal plano con sus diez segundos de duración "es precisamente la representación de lo que permanece, a través de la sucesión de los estados cambiantes"[124], al estar intercalado en medio de un devenir, un cambio o un pasaje, según la lógica interna de la diégesis en la película. A los planos como éste, Deleuze los llama "naturalezas muertas"[125].

En el cine de Kawase hay pasajes y hay, como en Ozu, *pillow shots* y "naturalezas muertas", duraciones. Pero, ¿qué es lo que permanece y lo que cambia?, ¿en qué consiste el devenir en sus imágenes? Ante lo incompleto y lo incierto, lo roto y lo vacío, ¿cómo concebir la forma del tiempo? Las posibilidades temporales a nivel fílmico se expanden en cuanto se sedimentan en figuras "inmutables", como la pérdida y lo ausente, cuyo "pasaje" es una opción hueca cuando son irrecuperables o irresolubles: el centro de los filmes es lo

[123] Dogen, cit. en Gilles Deleuze, op. cit., p. 32.
[124] Id.
[125] Deleuze matiza el concepto de *pillow shot* de Noël Burch para explicar la "naturaleza muerta". Un *pillow shot* es un plano que interrumpe el flujo diegético, que se concentra en algún aspecto inanimado del ambiente humano y en el cual la presencia del hombre queda suspendida; nunca contribuyen al desarrollo narrativo y aparecen como espacios pictóricos en una realidad aparte, son estáticos y no transmiten información diegética más allá de sugerir un espacio o presencia intemporal. Por otro lado, una "naturaleza muerta" no está *vacía*, sino que presenta objetos que se envuelven en sí mismos y se transforman en su propio continente; se posa, como el *pillow shot*, en medio de dos imágenes entre las cuales hay un cambio, devenir o pasaje, por lo que son "el tiempo", ya que permanecen inmóviles en medio de lo que cambia. Véase, Noël Burch, *To the distant observer…*, op. cit., pp. 160 y ss. Gilles Deleuze, op. cit., pp. 30-32.

que no puede cambiar[126], que es, a la vez, principio de la memoria y de la vivencia presente. Lo inmutable en Kawase no es suplantado ni sanado, resuelto u olvidado, sino que es constantemente "confesado".

[126] Esta condición de inmutabilidad en relación con el tiempo es motor del sentimiento de impotencia que permea no sólo el cine de Naomi Kawase, sino una gran parte de la obra de otros cineastas contemporáneos, como Kitano o Koreeda.

Nobuhiro Suwa (Hiroshima, 1960).

A decir de Max Tessier, Nobuhiro Suwa entra a la escena internacional con sus filmes "intelectuales", con "títulos semánticos", influenciados por su formación de documentalista, en una suerte de disrupciones narrativas[127], bien recibido por la crítica fuera de Japón, pero no muy reconocido en su propio país. No obstante, Suwa fue uno de los directores que devolvieron a los estudiosos el interés por el cine nipón en los noventa[128].

Suwa es el principal exponente de lo que Aaron Gerow nombra "detached style", o "estilo distanciado", en español. Nótese que este distanciamiento no únicamente se refiere a las diferentes derivaciones fílmicas de la herencia que dejó en las artes el Teatro Épico de Bertolt Brecht, sino también a un distanciamiento efectivo y estructural, *material*, que involucra los distintos elementos de la puesta en escena[129] y el montaje.

Nobuhiro Suwa nació en Hiroshima el 28 de mayo de 1960. Ha dirigido seis largometrajes: *2/Duo* (*2/Dyuo*, 1997), *M/Other* (1999), *H Story* (2001), *Un couple parfait* (2005), *Yuki and Nina* (2009), y *Le lion est mort ce soir* (por estrenarse en 2017) y varios cortometrajes, entre ellos *A Letter from Hiroshima* (2002), el segmento "Place des victoires" en *Paris Je t'aime* (2006), y *Black Hair* (2011). Con *M/Other* ganó el premio FIPRESCI del Festival de Cannes, y con *Un couple parfait* el Premio Especial del Jurado en el Festival de Locarno.

Como menciona Gerow, el estilo distanciado parte, en buena medida, del rechazo por las formas dominantes, tanto del cine como de la televisión. Y, en este sentido, a

[127] Max Tessier, op. cit., p. 99.
[128] Mark Schilling, op. cit., p. 4.
[129] Ver apartado 2.3.

diferencia de los demás cineastas de quienes hemos hablado, Suwa sí reconoce explícitamente seguir los pasos de Godard y demás nuevaoleros franceses. Sin embargo, su cine no se trata únicamente de volver al modernismo de los sesenta, sino que también podemos ver en él una mirada histórica *distanciada* respecto a sus influencias francesas. Esto lo podemos notar sobre todo en *H Story*, que tiene como antecedente *Hiroshima mon amour* de Alain Resnais (1959). Suwa se sabe pos-modernista en el sentido histórico y posiciona sus películas de esta manera, construyendo toda una política formal de la vida y los tiempos cotidianos, los espacios empequeñecidos por los conflictos, y las distancias y grietas de sentido aun en la proximidad de las vidas y los cuerpos. Respecto a *H Story*, Marie-Francoise Grange dice: "el filme japonés cruza una suerte de espacio intermedio en el cual entran en resonancia el eco de formas, de palabras, de cuadros, el eco de escrituras de dos filmes distintos pertenecientes a épocas diferentes. Es entonces por la puesta en perspectiva del filme de Resnais, convertido en su modelo y su referente, que el filme de Suwa cuestiona su propia contemporaneidad así como la herencia recibida de la historia del cine y, haciendo esto, cuestiona la responsabilidad que tiene de cara a la Historia"[130].

Suwa fue hasta 2013 Presidente de la Tokio Zokei University, apoyando proyectos interesantes de cine documental, tal como el trabajo posterior de Ikeda Sho (*Voyage,* 2015), quien no puede negar la herencia de Suwa en cuanto a metodología de producción, particularmente por la mezcla de ficción-no ficción, así como de improvisación en la dirección, actuación y puesta en escena.

De forma similar a Koreeda y Kawase, Nobuhiro Suwa proviene del mundo del documental para televisión. A diferencia de otros cineastas contemporáneos, él sí tiene

[130] Marie-Francoise Grange, "Le film pour mémoire: sur *H Story* (Nobuhiro Suwa, 2000)", en *Cinémas: revue d'études cinématographiques,* Vol. 21, No. 2-3, 2011, p. 172. La traducción es mía.

antecedentes en la producción cinematográfica de ficción, ya que fue por largo tiempo asistente de los directores Shun'ichi Nagasaki, y MasashiYamamoto.

La primera película de Suwa, *2/Duo* (producida por Takenori Sento, también productor de *Suzaku* de Kawase, 1997), es resultado de una metodología de producción que debe mucho al documental, pero que también es deudora de un contexto que favoreció estos tipos de trabajo[131]. A pesar de haber escrito un guion previamente, al final filmó la cinta con base en la improvisación de los actores: como director les dio solamente un punto de partida de la situación en cada secuencia y dejó el resto a su libre interpretación, inclusive el desenvolvimiento de la historia[132].

En congruencia con el estilo distanciado, Suwa parece ser, tal como los espectadores, un "vidente" de lo que sucede mientras se desarrolla la realización del filme, que es básicamente una historia de amor tormentoso. Esto se relaciona con la experiencia frente a lo posiblemente real de la que habla Eric Cazdyn (ver capítulo 1.1), y de la descomposición del tiempo en facetas múltiples: lo que posiblemente sucederá conteniendo a lo que probablemente sucedió y su recomposición en un montaje. Quizá esta experiencia parezca ajena al espectador que desconoce lo que hay detrás de la producción; sin embargo es posible observar en el filme las marcas de esta construcción: los planos muy abiertos son imperfectos, y el movimiento de la cámara frecuentemente se pierde de acciones antes

[131] Kitano, a pesar de no provenir del mundo del documental, también acostumbra filmar sin un guion preciso, con pocas repeticiones y con pocas explicaciones a su *crew* respecto a lo que quiere hacer en cada secuencia.
[132] Aaron Gerow, YIDFF, *Publications*, Japanese Panorama, Yamagata, 1997. Disponible en: http://www.yidff.jp/97/cat107/97c109-1-e.html Consultado por última vez el 1 de noviembre de 2015.

de reencuadrar a los personajes, pero eso sólo alimenta la impresión de que hay poca "planeación" previa[133].

Al igual que en *Afterlife* de Koreeda (1998), lo verdadero de la ficción se filtra en los diálogos de los personajes sin ser completamente aprehensible. Dicha verdad es más volátil al corresponderse con un trabajo de cámara igualmente improvisado: Suwa dejó al fotógrafo, Masaki Tamura (camarógrafo de Shinsuke Ogawa), *seguir libremente* a los actores desde la distancia, acentuando el "detached style" del que hemos hablado[134]. La distancia, además, refuerza una idea que expondremos más adelante en torno a André Bazin: lo que está frente a nuestros ojos no es cognoscible íntegramente, la realidad del espacio profílmico deja suficiente espacio para la "ambigüedad", que impide construir la idea de un presente certero que se desdobla en el tiempo sin fisuras ni discontinuidades.

Los personajes de Suwa devienen, como los de Kitano, inaccesibles a través de la imagen. El director recurre a la "entrevista" para intentar penetrar las subjetividades, lanzando inmediatamente el pensamiento hacia el tratamiento no ficcional de los sujetos. Para Gerow, este recurso es tanto un registro de su propia producción, así como de una generación insegura sobre su propia realidad[135].

Para Donald Richie, el valor de *2/Duo* es que Suwa convierte en extraordinaria una situación común[136]. Tal como podría decirse de *M/Other*, que también es resultado de conversaciones entre el director y los actores durante el rodaje, a la manera de John Cassavetes o Susumu Hani.

---

[133] Id.
[134] Id.
[135] Id.
[136] Donald Richie, op. cit., p. 238.

Jorge Ayala Blanco también retoma algunos aspectos de lo esbozado respecto a "Place des victoires": "una miniatura redonda, un modelo de síntesis y punzante profundidad emocional, de iconoclastia a planos fijos y cortes sobre el eje, de atmósferas inquietantes y deslizamientos hacia esa realidad ilusoria y subjetiva que es más real que la realidad misma"[137]. "Iconoclastia" es un sustantivo que encaja muy bien para hablar de Suwa. Sus imágenes pareciesen *reticentes* ante sí mismas, y retomo el significado de este adjetivo según la RAE: "figura que consiste en dejar incompleta una frase o no acabar de aclarar una especie, dando, sin embargo, a entender el sentido de lo que no se dice, y a veces más de lo que se calla". Las imágenes de Suwa son incompletas, no claras y, sin embargo, a través de ellas se filtra cierta verdad, una imposibilidad de solucionar la escisión entre el acto de filmar y los instantes presentes, imprevisibles y pasajeros.

"Ni contigo ni sin ti" parece ser la tónica tanto de *2/Duo* como de *Un couple parfait*. Historias de "amor" que exploran más bien los procesos de separación y de conflicto, sin que parezca haber estabilidad posible, ni en la historia ni en las formas. Lo ambiguo, lo ambivalente, coexisten como dos caras indiscernibles e inseparables: me quedo, pero también me voy. Esta no definición, probablemente influenciada por *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, Roberto Rosselini, 1954), resulta también muy a la francesa y[138], pero sin pasar en ningún momento por la exploración psicológica que tanto caracterizó a cierto cine de autor europeo, ya que se plantea como una condición de la realidad: sólo podemos ver las derivas del otro, desde afuera y sin llegarlas a conocer certeramente; la expectativa como forma de vivir el tiempo, no se trata de experimentar el contenido narrativo de

[137] Jorge Ayala Blanco, *El cine actual. Estallidos genéricos*, México, Cineteca Nacional, 2012, p. 356.
[138] Jorge Ayala Blanco llama a Nobuhiro Suwa "el genio francojaponés", no por cuestiones de nacionalidad, sino porque trabaja en ambos países. Dos de sus largometrajes, y un tercero que en 2017 se encuentra en posproducción, son prácticamente franceses.

ciertos eventos, sino su exterior, sus formas. La acción en Suwa por momentos parece no tener cuerpo, sino ser únicamente resultado del movimiento de figuras, de siluetas que dibujan las formas ambivalentes de los acontecimientos: "como si un cineasta-DJ reciclara los arquetipos de la pareja en crisis para extraer todo el jugo musical y plástico sin agotamiento. En este ballet fragmentario sobre el sobresalto y la fatiga se encabalgaran mil reminiscencias, de Garrel a Antonioni pasando por Godard"[139].

Los filmes de Nobuhiro Suwa, por sus distancias, por sus estructuras, despiertan pensamientos sobre dos cosas a la vez: las imágenes y los puntos de vista. En un diálogo, seguramente involuntario, con Naomi Kawase, se genera la reflexión en torno al papel del dispositivo fílmico en la construcción de la realidad y en la construcción de las diversas relaciones con el otro. Mientras ella literalmente *pega* la cámara al rostro de su abuela en *Hi wa katabuki* (1996), Suwa ve desde lejos. No obstante, ambos están hablando de puntos de vista, de distancias entre nosotros y las cosas, entre las cosas mismas por más cerca que estén. El acento en el plano lejano, en la imposibilidad de, como diría Godard, "la imagen justa"[140], nos guía a pensar el cine como una vía de acceso particular a las cosas; a la cara de las cosas que sólo podemos ver mediante la distancia, mediante la relación visual *justa*.

En *H Story* se ponen en juego lo que Deleuze llama "las potencias de lo falso". Esta cinta es algo así como la documentación del intento de un *remake* de *Hiroshima mon amour* no logrado; sin embargo, logran emerger diversas vías diegéticas que confunden los sentidos de las imágenes: ¿están los actores actuando realmente, o están actuando *como si actuasen?* ¿Es la imagen el testimonio de otra imagen no lograda, o bien, es algo no

[139] Jacques Morice, "Fractures et parjures", en *Beaux Arts Magazine,* No. 260, 2006, p. 20. La traducción es mía.
[140] Recordemos el dicho de Godard, cuyo juego de palabras tiene sentido sólo en francés: "Ce n'est pas l'image juste, c'est juste une image". No es la imagen justa, es sólo (juste) una imagen.

compuesto entre lo que vemos y lo que se pretendía filmar? El resultado fílmico de este rodaje nos invita a cuestionarnos sobre si realmente es posible atribuirle algún nivel de "verdad" a las imágenes, o si esta verdad puede nacer solo de un conjunto de relaciones con el espectador y sus múltiples contextos y expectativas:

> Lo vemos, la ambigüedad es mantenida, finamente tejida, jugando a denegaciones sucesivas. Si importa poco saber lo que es en verdad, importa, por el contrario, mostrar esta estructura, los aspectos de doble lenguaje en el conjunto del filme, cuánto entonces las fronteras entre los dos objetos fílmicos, aunque localizables, permanecen lábiles y se apagan en el tratamiento tanto formal […] como narrativo del filme. ¿Hay escisión o cesura? ¿Hay bifurcación o articulación? ¿Ruptura o efecto métrico en el cual se conjugan desplazamiento y resonancia? ¿Hay interrupción o cadencia?[141].

Tal como hemos propuesto respecto a los demás directores estudiados, Suwa realiza un trabajo donde el presente y la memoria se superponen y se reencuentran a través de las imágenes que se suceden unas a otras y que, en este caso, se remiten unas a otras, dentro y fuera del filme. La Hiroshima de 1962 y la de los años 2000 aparecen de alguna manera colisionadas y atravesadas por la memoria no sólo histórica, sino también fílmica. Aquí podemos recurrir no únicamente a Deleuze, sino a Walter Benjamin, para poner al descubierto la relación entre presente y pasado que se establece no sólo en *H Story*, sino en el resto de las cintas analizadas aquí, particularmente *Distance* (2001) de Hirokazu Koreeda: "la imagen verdadera del pasado *pasa* de largo velozmente. El pasado sólo es atrapable como la imagen que refulge, para nunca más volver, en el instante en que se

[141] Marie-Francoise Grange, p. 174. La traducción es mía.

vuelve reconocible […] Porque la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella”[142].

Suwa, como el resto de los cineastas de quienes he hablado, desdibuja el presente, no únicamente alterando su sentido cronológico, sino desmontando la idea de que el “tiempo presente” es una *verdad* en la imagen. Estos cineastas nos hacen pensar que, paradójicamente, la discontinuidad de la historia sólo puede darse en la coalescencia de los tiempos.

[142] Walter Benjamin. *Sobre el concepto de historia*, Buenos Aires, Godot, 2012, p. 21.

1.3 El cine japonés como objeto del análisis y la teoría.

1.3.1 Yasujiro Ozu y su papel en la configuración teórica del ser fílmico japonés: el caso de Gilles Deleuze.

Después de que los festivales internacionales descubrieran a Akira Kurosawa y Kenji Mizoguchi en los años de 1950, las audiencias europeas y anglosajonas conocieron por fin a uno de los cineastas más importantes no únicamente en Japón, sino a nivel mundial: Yasujiro Ozu. La obra de uno de los directores nipones más prolíficos no comenzó a estar en el panorama de la teoría fílmica sino hasta años después de su muerte en 1963. Tessier afirma que es uno de los "pilares" de la historia del cine[143], y es que desde la "primera edad dorada" del cine japonés, Ozu ha estado presente con su obra, la cual fue realizada en el marco de las grandes casas productoras. Estudiosos como Donald Richie y Noël Burch se encargaron de revelar el papel vital de Ozu en la concepción historiográfica y teórica del cine, en tanto que destacaron que su trabajo pertenecía a lo que podríamos llamar "cine popular"; es decir, que no figuraba, como más tarde fue interpretado en Europa, en los dominios del "cine de arte" o la "vanguardia". Las cintas sobre el "intimismo familiar"[144] de Ozu dieron un nuevo giro al pensamiento fílmico que sigue reivindicando hasta la fecha una sensibilidad y una sutil política del cuerpo, las relaciones humanas, el tiempo y el espacio, que explican que el "Maestro" sea, seguramente, la figura más estudiada del cine japonés.

[143] Max Tessier, op. cit, p. 13.
[144] Ibid., p. 15.

Gilles Deleuze dedica el apartado 2 del capítulo "Más allá de la imagen-movimiento" al cine de Yasujiro Ozu. Trataremos de describir puntualmente cuáles son las repercusiones conceptuales de dicha notoriedad, las cuales serán abordadas con mayor precisión en el desarrollo de los análisis por película, a partir del Capítulo 3.

Situaciones ópticas y sonoras puras

Deleuze afirma que en el contexto japonés, "no obstante la influencia de ciertos autores americanos", Ozu fue el primero en desarrollar situaciones ópticas y sonoras puras. En medio de una situación corriente o cotidiana, entre gestos insignificantes que están bajo esquemas sensoriomotores simples, es posible que surja una situación ante la cual los personajes se encuentran sin respuesta o reacción. Deleuze pone el ejemplo de una empleada doméstica que observa su vientre encinto, "engendrando toda la miseria del mundo", en *Umberto D* de Vittorio De Sica (1952). La chica se ve interpelada por lo que observa y ninguna reacción sensoriomotriz es capaz de establecer un lazo fuerte o causal con la realidad. Este gesto vanguardista europeo, siguiendo a Deleuze, ha conseguido alcanzar a Ozu, quien ha inventado los opsignos y sonsignos, que componen imágenes que hacen sensibles el tiempo y el pensamiento[145], en una época anterior al neorrealismo italiano. La abundancia de planos vacíos de personajes en Ozu motiva a Deleuze para retomar conceptos como la "stasis" de Paul Schrader, los "pillow-shots" de Noël Burch, y las "naturalezas muertas" de Richie. Al respecto hace una distinción sobre las naturalezas muertas y afirma que se trata de la "presencia y composición de objetos que se envuelven en sí mismos o se transforman en su propio continente"[146]. El ejemplo citado es el plano largo de un jarrón que aparece en *Primavera tardía* (*Banshun*, 1954), en un momento del

[145] Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, op. cit., p. 32.
[146] Ibid., p. 31.

relato en que la hija del protagonista ha decidido casarse y él está a punto de quedarse solo. Deleuze entiende las naturalezas muertas como la forma inmutable de lo que *pasa*, que es el tiempo; aquello que permanece en medio del cambio (como en la situación de la hija en *Primavera tardía*) es "un poco de tiempo en estado puro"[147].

Forma vagabundeo

La obra de Ozu "adopta una forma-vagabundeo, viaje en tren, trayecto en taxi, excursión en autobús, recorrido en bicicleta o a pie: el ir y venir de los abuelos de la provincia a Tokio, las últimas vacaciones de una hija con su madre, la escapada de un anciano…"[148]. Estos viajes o recorridos no tienen una función dramática, sino que se convierten en signos de la banalidad cotidiana de las familias japonesas. Lo cotidiano, según Deleuze, está asociado con nexos sensoriomotores débiles, por lo que la imagen-acción se ve reemplazada por imágenes ópticas y sonoras puras, que emancipan los sentidos y los colocan en una relación directa con el pensamiento[149]. Ozu también es considerado por el filósofo francés uno de los inventores de los espacios cualesquiera, desconectados y "vacíos", ya que no se articulan según una lógica causal o dramática.

Movimientos de cámara, encuadres y articulaciones

A lo largo de la obra de Ozu, los movimientos de cámara se hacen cada vez más escasos[150], los *travellings* se convierten en "bloques de movimiento", ya que lo encuadrado se mueve a la par que los dispositivos de filmación, tal como se verá después en el estilo de Takeshi

[147] Id. Esta aseveración, que analizaremos con más profundidad en el capítulo sobre Naomi Kawase, es la que contiene la referencia directa a la concepción del tiempo de Dogen que discutiremos aquí.
[148] Ibid., p. 27.
[149] Ibid., p. 32.
[150] Un estudio profundo y ejemplificado de esta serie de elementos formales puede encontrarse en Noël Burch, "Ozu Yasujiro", en *To the Distant Observer*, op. cit., pp. 154 y ss.

Kitano. El "plano tatami" es distintivo del esquema visual, que coloca la cámara a un nivel más bajo que la horizontal fijada por la altura de la mirada, y se sitúa casi a ras del suelo; asimismo, las tomas son frontales, con ángulos constantes y estáticos. La articulación de las imágenes está dada por "montaje cut", que implica una falta de continuidad al no existir disolvencias, *raccords*, ni variación constante de ángulos. Por el contrario, el cine de Ozu está lleno de falsos-*raccords*, tanto de mirada como de dirección y posición de objetos, que trastocan una posible continuidad visual[151].

Construcción narrativa

Ozu destaca por la ausencia de "intriga" en sus historias. No emplea una difusión paulatina del conocimiento narrativo para generar expectativas dramáticas en el espectador: "la imagen-acción desaparece en provecho de la imagen puramente visual de lo que *es* un personaje, y de la imagen sonora de lo que éste *dice*, siendo lo esencial del guion una naturaleza y una conversación absolutamente triviales (por eso lo único que cuenta es la elección de los actores por su apariencia física y moral, y la determinación de un diálogo cualquiera en apariencia sin tema preciso)"[152]. Lo anterior produce que se presenten "tiempos muertos" a lo largo del filme, y que no haya una distinción entre lo notorio y lo ordinario[153]. Fujita Hirose hace una crítica de esta lectura de Deleuze, que implicaría que un evento como la Segunda Guerra Mundial no tuviese repercusión alguna en la concepción de lo cotidiano para Ozu, cuando en cintas como *El sabor del sake* (*Sanma no aji*, 1962), el

[151] Esta característica también está presente en el trabajo de Takeshi Kitano.
[152] Deleuze se basa aquí en lo enunciado por Donald Richie, citado en una nota al pie, en *La imagen-tiempo*, op. cit, p. 27.
[153] Un desarrollo de esta idea se retomará en el capítulo dedicado a Naomi Kawase.

tema de la guerra está presente en los diálogos[154]. Los cineastas de la *Nuberu bagu* se pronunciaron también en contra de la percepción aparentemente neutral de Ozu, quien según Burch, estaba sujeto a la censura del régimen militarista japonés, y después, a la censura estadounidense[155].

Un pensamiento sobre "lo japonés".

Ha sido necesario exponer la importancia que da Deleuze a Ozu para más adelante introducir, también, la lectura que hace de Dogen, concretamente de su concepción del tiempo y del cambio, a partir de lo cual desarrolla una interpretación encasillada en el supuesto "pensamiento japonés" de Ozu, quien es la figura nipona representativa del régimen de la imagen-tiempo, ya que Mizoguchi y Kurosawa son analizados en términos de la imagen-acción. Es por lo anterior que consideramos que Jun Fujita Hirose tiene razón al colocar a Deleuze como ejemplo de lo que se ha construido teóricamente como el "ser japonés" fílmicamente hablando, sobre el pilar de Yasujiro Ozu como gran referente[156]. Los vínculos que establece el francés entre "pensamiento japonés" y "contemplación", así como la significativa distinción que hace entre "occidentales" y "japoneses" explican la preocupación por parte de algunos críticos nipones respecto a las bases del "clasicismo japonés" con Ozu a la cabeza. Shigehiko Hasumi, casi al mismo tiempo que Deleuze publicaba *La imagen-tiempo* en los años ochenta, manifestaba que debía mirarse al cine por sí mismo; que Ozu había sido de los pocos en reconocer al máximo las limitantes del medio: que el cine no puede, por ejemplo, mostrar los ojos de dos personas mirándose la una a la otra, por lo que se inventó el *raccord* como una representación de la mirada mutua.

[154] Jun Fujita Hirose, "Deleuze y el cine: apropiaciones y ramificaciones", conferencia dictada en el marco del FICUNAM, México, febrero de 2016.
[155] Noël Burch, *To the Distant Observer*, op. cit.
[156] Jun Fujita Hirose, op. cit.

La brillantez de Ozu, según Hasumi, radica en su habilidad para asumir la limitación evitando los *raccords* y creando así una estética personal que resaltara lo propiamente cinematográfico en cada imagen, no así algo propiamente "japonés"[157].

Han sido muchos los autores que han analizado la obra de Ozu: Paul Schrader, Noël Burch, Donald Richie, David Bordwell, Shigehiko Hasumi, Adam Bingham, Antonio Santos, Javier Torres Hortelano, Santos Zunzunegui, Daisuke Miyao, Reiko Oya, Tony Rayns, Joo Woojeong, Mark Schilling, entre otros. La razón de incluir en el presente trabajo este breve resumen de las propuestas de Deleuze en torno al cineasta nipón es, además de brindar un antecedente a la frecuente interpretación transtextual entre el cine contemporáneo y Ozu, exponer lo fundamental que resulta para la conceptualización de la imagen-tiempo deleuziana en una esfera independiente del cine moderno. Es decir, la figura de Ozu no es un signo vanguardista, ni síntoma de una "esencia japonesa", sino un caso emblemático de la relación entre cine, tiempo y pensamiento.

En el siguiente apartado se profundizará en los diversos debates sobre el carácter "nacional" de las imágenes del cine japonés tanto clásico como contemporáneo, en los cuales el papel de Ozu ha sido fundamental. Asimismo, se revisarán las aproximaciones formalistas, para las que el estudio de Ozu tuvo vital importancia.

[157] Véase, Aaron Gerow, "Hasumi y Kitano", en *Takeshi Kitano*, Reino Unido, BFI, 2007, p. 43.

1.3.2 ¿Un cine nacional? Debates en torno a lo japonés y la identidad en la imagen fílmica.

Un tema que el llamado "Nuevo cine japonés" ha traído de vuelta al ámbito académico son las nociones de "japonesidad", "sensibilidad japonesa", "humanidad japonesa", etc., que invadieron los estudios cinematográficos al respecto en la década de 1950. Dicho pensamiento lo podemos rastrear como centro de las reflexiones que expone Donald Richie en su capítulo dedicado a "Los nuevos independientes" en *Cien años de cine japonés.* Richie describe a una "nueva generación" que se debate entre los valores "tradicionales" de un Japón para ellos perdido y lejano y la búsqueda de una nueva "identidad", cuya construcción aparece en cierta medida imposible dadas las múltiples distancias entre formatos, géneros, actitudes estéticas, sensibilidades, políticas y estilos.

La dificultad de hablar de formas "puramente japonesas" emerge en los distintos intentos por englobar a dicha nueva generación de cineastas en una corriente u ola. Si bien cuestiones como la pureza cultural no han sido abordadas únicamente por los estudios de cine japonés, sino en general por las concepciones ligadas a los llamados "cines nacionales" o "regionales", las aproximaciones académicas a la cinematografía nipona son sintomáticas en cuanto a los diversos ensayos por encontrar el anclaje interpretativo de las películas en cierta "sensibilidad nacional" o cultural.

Richie habla de los cambios tecnológicos al final del siglo XX respecto a los medios de comunicación en el contexto japonés de la siguiente forma: "una vez más, se podía observar un cambio local, según el cual 'a un patrón inicial de influencia occidental le sigue

el desarrollo de formas 'puramente' japonesas; y ello se repite una y otra vez no sólo en las trayectorias individuales sino también en el conjunto de la cultura'"[158]. El rastreo de dichas formas "puramente japonesas" en las películas producidas a partir de los años 90 es un terreno teóricamente muy pantanoso, ya que incluso desde los años 80 campos como los estudios culturales y la crítica poscolonial se han encargado de poner en cuestión las "fronteras" que demarcaron los pensamientos constructores de la homogeneidad cultural.

Como señala Nobuhiro Suwa, dicha pureza dista mucho de ser un área accesible para las generaciones contemporáneas: "al ganar un premio en el festival de Cannes con esta película [*M/Other,* 1999], Suwa comentó que el honor quizá se debiera a que había descrito a la gente normal, y no a una raza exótica llamada 'los japoneses'. En cualquier caso dijo que era la razón por la que la había rodado así"[159].

A tono con las anteriores aseveraciones, la pregunta por la identidad permea gran número de los acercamientos contemporáneos al cine nipón. Aaron Gerow menciona que en el cine japonés reciente se percibe una interrogación por la construcción de "los otros", no solamente en los viejos términos de la nacionalidad (inmigrantes chinos, coreanos, etc., en Japón), sino en términos internos de los agentes sociales: ideas como lo "étnico", lo "monstruoso" (*kowai eiga*, cine de terror), el vacío, el nuevo "ser", la "antiuniversalidad" y el "antihumanismo", como nuevas configuraciones de "lo otro". Sin embargo, se trata de una "otredad" o de una diferencia que exige su derecho a no ser apropiada ni reconocida, a no revelarse; su derecho a reinterpretarse ya no como la periferia de un supuesto centro

[158] Donald Richie, op. cit., p. 211.
[159] Nobuhiro Suwa cit. en Ibid., pp.238-239.

(occidente), sino como lo coexistente inmediato en el espacio y en el tiempo, lo cual subyace en formas cinematográficas particulares[160].

Por otro lado, el mismo autor, en su libro *Visions of Japanese Modernity. Articulations of Cinema, Nation and Spectatorship, 1895-1925*, expone la idea de "negociación" para describir los objetos cinematográficos, que son moldeados y moldean a su vez una serie de discursos que se construyen y reconstruyen mutuamente[161]. Dicha idea me parece pertinente para describir la serie de encuentros que supone, también para él, el nuevo cine japonés, al que llama "Nueva generación de festivales". Los Festivales Internacionales son un marco fructífero en cuanto a las diferentes historiografías del cine se refiere, no solamente en el caso nipón, sino en el africano, el latinoamericano, etc., y son parte del área de "negociación" de los discursos en torno al cine. Como se ha dicho, a partir de los años 90, Japón vuelve a ser protagonista en el ámbito fílmico internacional, lo que resume Antonio Weinrichter al hablar de 1997 en concreto:

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

[160] Véase, Aaron Gerow, "Recognizing 'Others'...", op. cit.
[161] Aaron Gerow cit. en Annie Manion, "Aaron Gerow. Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation and Spectatorship, 1895-1925" (Reseña de libro), en James Crawford (ed.), *"F" is for Failure*, Spectator 32:1, primavera, 2012, p. 63.

más taquillera jamás exhibida en Estados Unidos. Poco después vendría el éxito de *The Ring*, de Hideo Nakata, que revitalizaría el "milenario" género de fantasmas…[162].

Gerow asevera que a partir de los 90 no solamente los Festivales estuvieron interesados en las novedades niponas, sino que los cineastas independientes vieron estos eventos como plataforma para exhibir sus productos y obtener éxito en su país. El éxito internacional del cine japonés en los cincuenta y en los sesenta se debió, dice, a que fue catalogado como "artístico" en contraposición a lo "popular" (que caracterizaría, por ejemplo, a la producción hollywoodense[163]), y porque según una "moda bipolar" se traslucían en las películas valores universales y humanistas, así como impresiones de un Japón "exótico y único"[164].

Una de las interpretaciones del éxito nipón de los 90 es que, al parecer, se percibía en cierto cine una vuelta a lo que se mostraba congruente con la "japonesidad" preconfigurada en la crítica y la teoría, a nivel tanto temático como formal. Gerow pone el ejemplo de *Suzaku* de Naomi Kawase (*Moe no Suzaku*, 1997) como una probable muestra de este regreso a la tradición nacionalista, y en su artículo "Repetición y ruptura en las películas de Naomi Kawase" subraya las críticas explícitas a dichos matices[165].

David Desser en su artículo "The Imagination of the Trascendent. Koreeda Hirokazu's *Maborosi* (1995)"[166], sostiene su argumentación en las relaciones intertextuales entre esta primera cinta de ficción de Koreeda y el cine de Ozu, principalmente en cuanto a

---

[162] Antonio Weinrichter, "Tsunami or not tsunami…", op. cit., p. 56.
[163] Cabe destacar que uno de los principales argumentos de Noël Burch en *To the distant observer…* es, justamente, que lo que para "occidente" significó artisticidad, novedad y ruptura, para los japoneses era "popular". Véase *To the Distant Observer…,* op. cit.
[164] Aaron Gerow, "Recognizing others…", op. cit., p. 1.
[165] Aaron Gerow, "Repetición y ruptura…", op. cit., p. 92.
[166] David Desser, "The Imagination of the Trascendent. Koreeda Hirokazu's *Maborosi* (1995)", en Alastair Phillips (ed.), *Japanese Cinema, Text and Contexts,* Londres, Routledge, 2007, pp. 273-283.

las tendencias formales, incluso el título remite y retoma el famoso "estilo trascendental" de Paul Schrader[167]. Y Darrell William Davis critica, bajo el único argumento de que se autorrepresenta como "japonés", a Takeshi Kitano en su premiada *Fuegos artificiales* (*Hana-bi,* 1997)[168].

Sin embargo, este tipo de películas dentro de la obra de Kawase, Koreeda y Kitano se distancia mucho, en este sentido, del trabajo de Nobuhiro Suwa, Sion Sono y Takashi Miike, por ejemplo, por lo que la anterior explicación no parece suficiente para sustentar el éxito internacional de los "nuevos independientes". Aunque no puede negarse que es un argumento nuclear en el ámbito discursivo para construir el objeto "nuevo cine japonés", como destaca Aaron Gerow, actualmente no sólo el cine "popular" (*yakuza eiga, kowai eiga, anime*) también es foco de atención de los públicos, sino que lo es aquél que critica el paradigma humanista universalista[169]. Es así que el cine contemporáneo no es "atractivo" para la academia únicamente por representar (o no) una concepción homogénea e incuestionada sobre "lo japonés", sino por poner a negociar una multiplicidad de temáticas y formas que permiten reflexionar sobre los mismos discursos que la moldean. También para Gerow el problema del "ser" y la "identidad" está presente en el nuevo cine japonés, el cual "pone en crisis" estas cuestiones.

Si observamos la obra de Nobuhiro Suwa, podemos encontrar claramente las marcas del cine francés, y no solamente porque varias de sus cintas han sido producidas por y realizadas en Francia, sino por las influencias que tienen como subtexto, como la de Jean Luc Godard, por ejemplo; también Kitano ha filmado fuera de Japón (*El capo –Brother-,*

[167] Paul Schrader, *Trascendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer,* Massachusetts, Da Capo Press, 1998.
[168] Darrell William Davis, "Reigniting Japanese Tradition with 'Hana-Bi'", *Cinema Journal,* Vol. 40 No. 4, verano, 2001, pp. 55-80.
[169] Aaron Gerow, "Recognizing 'Others'…", op. cit., p. 2.

2000); Hayao Miyazaki ha situado sus historias en países europeos de fantasía (*Porco Rosso –Kurenai no buta-*, 1992). Conocemos los abundantes *remakes* de cintas japonesas en Estados Unidos, desde *Shall we dance?* (*Shall we dansu?*, Masayuki Suo, 1996) hasta *Los siete samuráis* (*Shichinin no samurai*, Akira Kurosawa, 1954), el hecho de que *El origen* (*Inception*, Christopher Nolan, 2010) está inspirada en *Paprika* (*Papurika*, Satoshi Kon, 2006) y que *Los Simpsons* (*The Simpson*, Matt Groening, 1989-hasta la fecha) homenajearon en un capítulo a Miyazaki.

No obstante, los efectos del régimen global no son necesariamente alabados por los cineastas, para Takashi Miike, existe también un desprecio por la existencia globalizada, que no es considerada liberadora, sino trágica: sus personajes tratan desesperadamente de escapar de su situación, esperando por hallar un lugar, pero sabiendo que en este mundo, donde todo ha sido convertido en imagen, nunca lo encontrarán[170].

Dicha "globalización" tanto de la imagen como de la industria del cine motiva, evidentemente, la recurrente pregunta por la identidad, como he dicho. Y no sólo de los personajes, de los directores, de las películas, sino de las formas y la imagen en sí. La incertidumbre que trae consigo el fin de "lo nacional" como criterio de interpretación estética, y todo lo que conlleva a nivel fílmico, comparte con la imagen una serie de búsquedas que coliden con la falta de certitud dentro del cuadro. A "los otros" que describe Gerow sería posible agregar la "otredad" del espacio, del tiempo, del movimiento y de la acción, de *lo narrativo*, que "aparecen" como inciertos, cual umbrales ante viejas verdades sobre la imagen: el montaje continuo, la dialéctica espacial *in-off*, la construcción narrativa, los eventos y las causalidades.

[170] Aaron Gerow, "Recognizing 'others'…", op. cit., p. 3.

¿Cómo se construye la imagen actual en medio de la opacidad y empañamiento de las fronteras temáticas y formales? Es una pregunta que tendrá que responderse rastreando esas mismas rupturas en las herramientas con las que contamos para analizar un filme, así como en la serie de negociaciones, de discursos, que sopesan las "distancias"[171] que moldean nuestra relación con el cine.

[171] Término tomado de Jacques Rancière. "[…]Tres tipos de distancias en cuyo marco intenté hablar del séptimo arte: entre cine y arte, cine y política, y cine y teoría […] la política del *amateur* afirma que el cine pertenece a todos aquellos que, de un modo u otro, han viajado al interior del sistema de distancias organizadas por su nombre, y que cada cual puede autorizarse a trazar, entre tal o cual punto de esa topografía, un itinerario singular que agrega al cine como mundo y a su conocimiento". *Las distancias del cine*, Buenos Aires, Manantial, 2012, pp. 10,15.

1.3.3Formas y neoformas. Significaciones del estilo como punto de interacción entre audiovisualidades.

Personajes como Roland Barthes y Sergei Eisenstein han llamado la atención sobre el "formalismo" de la cultura japonesa. El primero en su conocida obra *El imperio de los signos*[172] y el segundo en varios de sus escritos, como *La forma del cine*. En diversos estudios e historiografías sobre el cine japonés también ha sido la "forma" lo que ha definido los criterios de análisis, interpretación y apología. Dicha cuestión dista mucho de ser una derivación puramente esencialista, por más que pudiese parecerlo. Como veremos, el formalismo obedece al status y a la situación del pensamiento sobre el cine en un momento de su historia.

Desde los años sesenta, pero sobre todo en la década de 1970, la teoría del cine estaba en su punto de consolidación, en parte gracias a su filiación con la Semiótica que facilitó la entrada de los *Film Studies* a las universidades y ayudó a legitimar el filme como objeto autónomo de estudio. En consonancia con esto, es a finales de los años setenta que encontramos un momento particular en el estudio del cine japonés donde es el desmenuzamiento de la forma el camino de algunos pensadores para construir la filmografía nipona como un conjunto de objetos culturales en una especie de "resistencia" frente a los mecanismos de significación del Cine Clásico Hollywoodense.

Es el caso de Noël Burch y David Bordwell. El primero, en su afán por deconstruir lo que llamó "Modo de Representación Institucional", dedicó una de sus obras al cine de

[172] "Como semiólogo que era, Barthes llamó a su ensayo 'El imperio de los signos' y recalcó que, para él, tales signos estaban 'vacíos': tenían un funcionamiento formal, en perjuicio de su función habitual de expresar un contenido, sustancialmente diferente al que rige en las formas occidentales de representación de la realidad". Véase, Antonio Weinrichter, *Pantalla amarilla. El cine japonés*, Madrid, T&B, 2002, p. 15.

los primeros tiempos (*El tragaluz del infinito*), otra al cine de vanguardia y modernista europeo (*Praxis del cine*), y otra más al cine japonés (*To the Distant Observer. Form and Meaning in Japanese Cinema*). En este último libro intenta conceptualizar un "Modo de Representación Japonés", por oposición al modo de representación clásico, y encuentra en las "formas" del cine nipón de la preguerra una alternativa al cine que llama institucional.

Como apunta Donald Kirihara, sin negar la profundidad y sistematicidad de su valioso estudio histórico y formal, el caso de Burch no puede escapar a cierto anglocentrismo, al interpretar la tradición japonesa como esencial y, al mismo tiempo, opositora al canon estadounidense en el caso del cine: mientras posicionar el cine japonés como un antídoto deconstructivo a la hegemonía de Hollywood podrá ser insostenible, es uno de los puntos más defendidos por Burch que el cine japonés sólo puede ser visto en relación con formas fílmicas dominantes, y como una reacción de Japón hacia esas prácticas[173].

Es así que, aunque el objetivo de Burch (desmontar el MRI) fungía como subtexto para su análisis del cine nipón, no se puede negar la riqueza de su estudio respecto a las formas. Estudio que, por otro lado, continúa permeando la interpretación del cine contemporáneo. Como ejemplo podemos citar el texto de David Desser respecto a *Maborosi (Maboroshi no hikari,* 1995) de Hirokazu Koreeda, que se basa en efectuar una comparación entre el estilo de Koreeda y el de Ozu, mencionando muchos de los puntos que destacó Burch en su estudio sobre el director de *Cuentos de Tokio* (*Tokyo monogatari,*

[173] Donald Kirihara, "Reconstructing Japanse Film", en David Bordwell y Noel Carroll, *Post-Theory. Reconstructing Film Studies,* Madison, University of Wisconsin Press, 1996, p. 509.

1953): la ausencia de primeros planos, énfasis en lo cotidiano, estatismo, desdramatización, elipsis de los "principales" eventos narrativos, y uso de *pillow shots*[174].

Si bien no podemos negar que Koreeda en efecto empleó esos recursos particularmente en su primer filme de ficción, al observar el desarrollo de su obra es factible afirmar que dirigió sus recursos fílmicos hacia otros caminos, y que su tratamiento temático (la pérdida, lo ausente, la memoria) fue perfilándose a la par que lo hacía su uso particular de las "formas". Como también lo apunta Desser, Koreeda tiene también la influencia de la Nueva Ola Taiwanesa, en especial de Hou Hsiao-Hsien, así como de su fuerte formación en el documental.

Autores de otras latitudes, como el español Antonio Wenrichter, también hacen mención de la importancia de las formas: "es [el cine japonés], por otro lado, el único cinema de ese calibre que se ha desarrollado en un país cerrado a Occidente durante largas décadas y que ha forjado formas de representación específicas"[175]. La política de "aislamiento" del gobierno japonés (no únicamente respecto a "occidente", por cierto) tuvo sus consecuencias a nivel social y cultural, es innegable; sin embargo, eso no significa que su cine haya estado siempre "aislado". En la serie de animaciones de los años 20, editadas en DVD por Digital Meme, podemos ver que los animadores japoneses manejaban, por decirlo así, el "lenguaje" que académicamente suele llamarse "clásico", en general. Y, por tanto, las formas que se configuraron no fueron resultado de ningún tipo de aislamiento, sino de decisiones estilísticas y culturales, como diría Burch, con antecedentes como la

[174] David Desser, "The Imagination of the Trascendent. Koreeda Hirokazu's *Maborosi* (1995)", op. cit., pp. 273-283.
[175] Antonio Wenrichter, *Pantalla amarilla…*, op. cit., p. 6.

tradición visual y teatral japonesa[176], pero en una dialéctica con otros recursos y visualidades. Recuérdese, por ejemplo, la influencia de Chaplin en las películas cómicas de Ozu y, en décadas posteriores, la relación de Kurosawa con la literatura dramática europea.

En palabras también de Weinrichter, "es fácil de entender […] la frecuencia con la que los escritos sobre el cine japonés, a diferencia de lo que ocurre con otros cinemas nacionales, hacen más hincapié en aspectos estéticos que en análisis sociológicos, temáticos o históricos"[177]. Para ejemplificar, tenemos a David Bordwell y Kristin Thompson, quienes califican de "modernista" al cine clásico japonés, mientras que el modernismo en el cine es claramente una categoría elaborada a partir del cine europeo después de los años cincuenta. Es decir, que calificar de modernista al cine japonés de las décadas anteriores a la Segunda Guerra Mundial cae nuevamente en analizar el cine nipón a partir de una normativa dominante, y en interpretarlo únicamente a la luz de la narración clásica. Weinrichter llama a esto "el efecto-crisantemo", que "designaría la voluntad, y la soberbia, eurocéntrica de 'leer' en beneficio propio el sentido del estilo de Ozu sin tener en cuenta el sentido que pudiera tener dentro del sistema de representación japonés"[178].

Lo anterior puede explicarse a partir del afán de la crítica de los años setenta por atacar el sistema de audiovisualidad hegemónico por considerarlo alienante, bajo la influencia del marxismo althusseriano, y en encontrar en diversas latitudes (Japón, Latinoamérica, la vanguardia europea) ejemplos de "formas distintas" de hacer cine. Cabe destacar aquí que consideramos que el cine moderno europeo es quizá el único ejemplo cuya base era, efectivamente, contraponerse al MRI, ya que en el caso de Latinoamérica

[176] Noël Burch, *To the distant observer…*, op. cit. Véase también mi artículo respecto al montaje en profundidad de campo de Mizoguchi y su relación con las pinturas tradicionales *emakimono*, en Raquel Gutiérrez (coord.), *Once acercamientos al objeto cinematográfico*, Puebla, BUAP, 2015, pp. 39-54.
[177] Antonio Weinrichter, *Pantalla amarilla*, op. cit., p. 17.
[178] Ibid., p. 26.

estaban de igual manera posicionados en contra del cine psicologista y de autor europeo. Y, en el caso de Japón, es interesante que su propio "cine moderno" (la nueva ola de los sesenta) intentara separarse de las formas supuestamente "modernistas" de Ozu y sus contemporáneos. Todos estos factores revelan la complejidad que conlleva el análisis de las formas, así como las construcciones discursivas de la teoría y la crítica, que pueden pasearlas por distintos horizontes a nivel sociohistórico. Como bien señala Donald Kirihara, Burch tuvo la virtud de recordarnos que la representación es un proceso social, y no un modelo abstracto y absoluto que se produce fuera de todo contexto[179].

El formalismo ha sido una veta muy prolífica de apreciación que ha estado presente también en críticos y cineastas nipones, como Shigehiko Hasumi y Nobuhiro Suwa, respectivamente. Para Hasumi y otros críticos en los setenta, los filmes debían ser mirados como filmes, incluso si eso significaba poner entre paréntesis cuestiones políticas y sociales. Su estudio de la obra de Ozu es un ejemplo de esta perspectiva formalista. Del lado de los cineastas, Suwa, quien se formó en los años ochenta, se enfrentó a un ambiente crítico en que lo propiamente cinemático estaba ligado al *how* y no al *what*[180]. Podríamos decir que otra característica del cine de los noventa es que, mientras la generalidad de las producciones con alcance internacional no aparece como fundada en valores universales y humanistas, sí parece continuar siendo objeto de un profundo interés formalista que reconoce tanto el "detached style"[181] de Suwa y compañía, como la experimentación no ficcional de Kawase. Sin embargo, ¿qué hay detrás de estas formas? Si parecen distantes interpretaciones esencialistas como las del propio Burch, o incluso las de Roland Barthes en

[179] Donald Kirihara, cit. en Ibid., p. 32.
[180] Aaron Gerow, "Recongnizing 'Others'…", op. cit., p. 2.
[181] Id.

su *Imperio de los signos*[182], otorgando preeminencia a la "sensibilidad formal y presentacional" japonesa (que sigue presente en Richie, por ejemplo) expresada en las formas artísticas, así como el formalismo concebido cual reflexividad política, pareciese que figuras como Takeshi Kitano en su tratamiento ultra formal de los actos violentos y las muertes estuviese, siguiendo a Barthes, "vaciando los significantes"; pero quitándoles a la vez la certidumbre cultural de una supuesta visualidad japonesa y configurándola más bien con un halo de incertidumbre y literalidad.

Gerow describe el *detached style* de cineastas como Suwa de la siguiente manera: la cámara guarda distancia respecto a los actores, raramente se recurre al *close-up*, las tomas son largas y no dirigen la atención del espectador mediante el montaje por cortes, casi no existen las tomas subjetivas. Suwa permanece distanciado de sus personajes, tratándolos como gente real a la que únicamente nos podemos aproximar desde el exterior, sin esperar conocer exactamente qué piensan o sienten. Es un estilo que subestima lo dramático, se abstiene de explicaciones, se niega a psicologizar y en general vuelve duro para el espectador entender qué está pasando. Rechaza el énfasis en las explicaciones y crea por lo tanto un mundo más opaco e incierto y, por otro lado, poblado de personas que ganan cierta libertad gracias a su desprendimiento de los demás[183]. Aunque Gerow habla de Suwa, muchas de estas características formales las podemos encontrar en el cine tanto de Kitano, como de Koreeda y Kawase.

El mismo autor destaca probables interpretaciones al respecto: la primera, citando nuevamente a Suwa, es la que encuentra en el cine de los noventa una nueva unión entre el *how* y el *what*; otra, la que es producto del *background* de los directores y que desemboca

[182] Roland Barthes, *El imperio de los signos*, Madrid, Mondadori, 1990.
[183] Aaron Gerow, "Recognizing others…", op. cit., p. 6.

en la ruptura "no intencional" (no comprometida políticamente como en los sesenta) de convenciones formales y narrativas; y, por último, los acontecimientos sucedidos en 1995, con los ataques terroristas que motivaron a los cineastas a mirar nuevamente hacia afuera de las imágenes.

Kitano dijo en una entrevista lo siguiente:

> Después de todo, hace ya más de cien años que se inventó el cine y muchas cosas han sido expresadas de muy diferentes formas por muchos cineastas. Me gustaría pensar que, en la misma medida que la expresión cinematográfica evoluciona, también la capacidad del espectador para imaginar ha evolucionado, la imaginación para predecir lo que sucederá después de ver una cierta imagen. Y me gustaría confiar en la habilidad de mi público para leer lo que no es totalmente explicado o ilustrado en la imagen, algo que sucede en el espacio *off* de la pantalla. No quiero gobernar al público explicándole todo. Me gustaría dejar espacio para que usen su imaginación y lean lo que no está totalmente dicho[184].

En efecto, además de los Festivales Internacionales de Cine, el mercado del video, los DVD y el internet hacen posible el carácter global de muchas imágenes, que permite que los públicos estén potencialmente más familiarizados con elementos culturales que se encuentran en una red de apropiación y reapropiación, no solamente a nivel del contenido de las pantallas, sino de las formas. Seguramente el espectador de hoy encontrará otras realidades en el espacio *off* del que habla Kitano, que las que se pudieron haber encontrado en los noventa. De igual manera, la imagen fílmica es menos "pura" que nunca, está invadida por estéticas y visualidades que pertenecen a otras pantallas, y por recursos

[184] Takeshi Kitano en entrevista con Luis Miranda. Véase, Luis Miranda, *Takeshi Kitano*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 418.

cinematográficos que son ya "patrimonio universal": "las influencias existen sólo en una escala relativa. Aparte de lo aparentemente novedosa que sea una influencia al principio, al final todo se hace tradicional. Lo que identificamos como procedente de Ernst Lubitsch, ya no lo es: se ha hecho parte de la tradición cinematográfica japonesa. En el momento de escribir esto, otras influencias […] ya se han incorporado al cine japonés contemporáneo y dentro de poco también serán 'tradicionales'"[185].

Podríamos decir que la respuesta que dan los cineastas a las perspectivas de estudio descritas es que, si bien continúan evitando o resignificando formas clásicas de narración (incluyendo tanto el clasicismo estadounidense como el clasicismo japonés), no parecen preservar los ideales humanistas ni universalistas. El estado crítico del que hablamos en un inicio parece poner en un campo vacío cualquier certidumbre o vuelta al orden. Lo individual permanece afectado y la temporalidad no termina por encajar en un esquema estable. Coincidimos con el cineasta Shinji Aoyama cuando menciona que una verdadera nueva ola no es otra cosa que un discurso en duelo contra un único punto: ¿cómo tratar lo otro desde una perspectiva política? Dicha política debe aceptar la imposibilidad del conocimiento total de lo otro. Si pensamos en el tiempo como algo "otro" que la imagen construye, asumimos dicha imposibilidad de conocimiento, dominio y armonía cabal en nuestra relación con él.

[185] Donald Richie, op. cit., p. 217.

Capítulo 2

Formas de pensamiento en torno a la temporalidad y la imagen fílmica.

2.1 De la narración a lo narrativo. Hacia la descomposición del tiempo orgánico.

De acuerdo con la perspectiva narratológica (proveniente de los estudios literarios), la categoría de "tiempo", así como el "modo" y la "voz" narrativos, son conceptualizados a partir de la división entre "historia" y "relato", o "fábula" y "argumento", que caracteriza los acercamientos desde la generalidad de la teoría narrativa al cine. La "historia" se entiende como el significado o contenido narrativo del relato, y "debe ser inferida por el lector o el espectador, ya que más que tener una forma sustantiva es el contenido imaginario del discurso narrativo; no posee una dimensión significativa material, aunque posee una estructura lógica"[186]. Mientras que el relato es "el significante, la declaración, el discurso o el mismo texto narrativo, es decir, el discurso verbal o cinemático que transporta el mundo de la historia al espectador, por ejemplo, la modelización real de los planos en una película"[187]. El relato tiene tanto una sustancia material como una forma.

Al ver una película, el espectador se enfrenta con dicha sustancia material, así como con su forma, y a partir de ello puede inferir los hechos de la "historia" narrada. El análisis narratológico se basa en el estudio de las relaciones entre la forma audiovisual y la historia inferida de ella, por lo que el "tiempo narrativo" está enmarcado en dicha serie de relaciones. Como se ha mencionado en la cita del párrafo anterior, se parte de una base en

[186] Robert Stam et. al., *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, Semiótica, Narratología, Psicoanálisis, Intertextualidad,* Barcelona, Paidós, 1999, p. 119.
[187] Ibid., p. 118.

que la historia posee una "estructura lógica"; es decir, que posee una estructura temporal y espacial ajustada a un común denominador que subyace tras el relato.

La preocupación en cuanto al tiempo desde el punto de vista narrativo es la manera en que el relato manipula, ordena, segmenta, transforma, etc., el tiempo inferido de una historia lógica. Las subcategorías de análisis temporal (orden, duración y frecuencia) que propone uno de los principales expositores de la teoría narrativa francesa, Gérard Genette, presuponen casi en su totalidad una cualidad cronológica, sucesiva, orgánica y homogénea del tiempo[188]. El "orden temporal" en el relato se analiza, por tanto, en relación con una sucesión cronológica de hechos inferidos; las posibles variaciones en el orden de presentación de los acontecimientos en el relato (anacronías) pueden al final ser rearmadas para hilar una lógica sucesiva y lineal.

En el caso de la "duración" y la "frecuencia", podemos encontrar algunos matices que se acercan en ciertos aspectos a otras perspectivas del estudio del tiempo en el cine. Según la metodología narratológica, siguiendo la pauta comparativa entre historia y relato, las variaciones de duración en el relato (anisocronías) pueden suprimir, resumir, extender, detener o decelerar[189] el tiempo de la historia. La figura de duración que remarca Genette como el equivalente al "tiempo real" (isocronía) es la "escena". André Gaudreault y Francois Jost se preguntan ¿por qué el tiempo real nos hace vivir esperas?[190], y Jorge Ayala

[188] En el método de Genette el análisis del relato se subdivide en tres categorías: tiempo: las relaciones temporales entre relato e historia; modo: el estudio de la focalización en términos de perspectiva y distancia; y voz: "la instancia narrativa", las marcas de la *narración* en el relato. Véase, Ibid., p. 119. La metodología del teórico francés se encuentra desarrollada en su obra *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.
[189] Genette no habla de "detención" o "deceleración". Esta variación de duración es propuesta por Mieke Bal en su libro *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 83.
[190] André Gaudreault y Francois Jost, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 129.

Blanco, respecto a *Una escena en el mar* (*Ano natsu ichiban shizuka na umi,* 1991) de Takeshi Kitano señala lo siguiente:

> Un cine minimalista cuyas variaciones ínfimas se tornan emotivas a fuerza de estatismo y éxtasis. Figuras impasibles, indicios. Figuras impasibles, hipnosis, campos vacíos, red infinita […] el cine neohumanista de Kitano busca un escape a la "cultura digital", esa cultura que permite saltar del segundo tres al cuatro y del cuatro al cinco pero impide visualizar el espacio entre esos segundos…por eso el espectador del cine no digital de Kitano debe construir su propio filme a partir de las imágenes expuestas en el lienzo de la pantalla, inventándose la trama y armando su sentido "entre imagen e imagen"[191].

Y, también, en un artículo sobre la misma película de Kitano, Atsushi Sasaki dice: "si existiera una película en la que casi no se contara ni se reflejara nada, sería para mí la obra suprema y, hablando de forma exagerada, no haría falta otra…si existiera una película equivalente al puro paso del tiempo, no se vería ni se contaría nada en ella: podríamos decir que nos transmitiría los límites en los que una película es una película…[pensando] en una película equivalente al puro transcurso del tiempo, recuerdo *A Scene at the Sea*, de Takehsi Kitano, como una de las que más se aproximan a ese ideal"[192].

A pesar de que, sobre todo en el cine de Kitano, nos enfrentamos a una compleja combinación de tiempos elididos (supresión en el relato respecto al tiempo de la historia) y "tiempos muertos" o planos de inacción, cabe destacar que son las "escenas" (en el sentido

[191] Jorge Ayala Blanco, *El cine actual. Desafío y pasión,* México, Océano, 2003, pp. 334-335. Cabe aclarar que al decir que el cine de Kitano es "no digital", Ayala Blanco no se está refiriendo a las cualidades técnicas del medio, sino a un tipo de sensibilidad y cultura audiovisual supuestamente propia de las imágenes contemporáneas.

[192] Atsushi Sasaki, "A scene at the sea", en VV.AA., *Takeshi Kitano. Al final de la violencia,* Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 1998, p. 58.

de Genette) las que generan las anteriores reflexiones sobre el tiempo. Son las figuras isocrónicas las que permiten reflexionar sobre la experiencia temporal "no digital"[193]. En el caso concreto del cine, la construcción de la experiencia del tiempo no se efectúa únicamente a nivel de la acción narrativa; y esta situación es identificable particularmente en el caso del cine japonés. Como hemos mencionado anteriormente, la factura material y forma del relato fílmico tiene sus pilares en estructuras audiovisuales: planos, movimientos de cámara, montaje, movimientos de los personajes dentro y fuera de cuadro, etc. Por tanto, el análisis del tiempo según el transcurso de los hechos contados en una película, basará sus resultados en una dimensión que tiene como fundamento solamente una faceta del tiempo, a causa de la dificultad de adaptar categorías elaboradas para textos literarios a imágenes y sonidos.

Por ejemplo, una secuencia construida con muchos cortes, cambios de angulación, encuadre y posición de cámara, variaciones sonoras, etc., puede ser una "escena" en el sentido narratológico; sin embargo, la experiencia temporal diferirá con otro tipo de estructuración. La *stasis* que siempre se destaca de cineastas como Kitano no se debe únicamente a que muchos de sus planos se sostengan en un "tiempo real", sino en el estatismo de la cámara, la impasibilidad y mutismo de sus personajes, o su contraste con violentos cortes y un uso sistemático de la elipsis para "romper" el tiempo de las escenas.

[193] La identidad entre el tiempo del discurso y el tiempo de la historia desafía el sentido convencional del ritmo en el cine, y llama la atención sobre los ritmos habituales de recepción del espectador. Véase Robert Stam, op. cit., p. 144. Nótese que en este documento no planteo la experiencia temporal únicamente en su equivalencia con el "ritmo" de la película, sino con la problematización de la supuesta homogeneidad de la historia.

Para la teoría narratológica una temporalidad es compleja cuando el relato "utiliza la batería completa de relaciones temporales" para exponer la historia[194]. Dichas variaciones temporales son las anacronías (disposición diferente del orden de los acontecimientos según se infiere ocurren en la historia), las anisocronías (variaciones de duración respecto a la de la historia), y las divergencias en la frecuencia (mostrar un número diferente de veces los acontecimientos respecto a las veces que se infiere ocurren en la historia). En efecto, dichas alteraciones a la disposición orgánica que tendría la historia, complejizan la estructura temporal; sin embargo, no delatan inmediatamente una reflexión sobre la cualidad misma del tiempo. Si bien su análisis es paso indispensable para identificar si el director de la cinta está exponiendo en ella una postura frente a la forma de ser del tiempo fílmico, es preciso encontrar qué otros referentes, además de la temporalidad inferida de la historia, las imágenes están problematizando.

Vale la pena preguntarse si los cineastas logran, a través de estructuras narrativas audiovisuales, proponer al espectador no solamente una versión modelizada de una historia tanto en el sentido temporal como espacial, sino también la exposición de ideas sobre las distintas formas del tiempo; si consiguen complejizar no solamente el relato, sino nuestra concepción supuestamente lógica y orgánica del tiempo de la *historia*. Y además, como han intentado responder algunos teóricos, ¿qué pueden hacernos pensar las imágenes y los sonidos sobre nuestra experiencia del tiempo?, ¿qué nos revela el cine sobre la temporalidad?

No estoy de ninguna manera desdeñando la dimensión narratológica del tiempo en una cinta. Estoy de acuerdo con la respuesta que da Agustín Zarzosa a la crítica que hace

[194] Ibid, p. 96.

Jacques Rancière a Gilles Deleuze respecto a una aparente "oposición" entre imagen y fábula para argumentar la crisis de la imagen-acción: las imágenes no están escindidas de una narrativa[195]. Es decir, las ideas contenidas en lo audiovisual no pueden separarse de su esfera narrativa sin que se pierda parte del sentido subyacente. Por ello propongo que el material narrativo se confecciona como imagen y sonido en relaciones dadas por el montaje, y que la estructura audiovisual toma posición frente a los hechos contados y los problematiza.

La complejidad temporal en el cine estaría, por tanto, no únicamente en la manipulación de una historia para estructurar un relato, sino en su potencial para problematizar narrativa y audiovisualmente las "realidades" temporales hacia las que apunta.

Es preciso señalar que en el sentido narratológico, el tiempo está íntimamente ligado a la acción de los personajes. Tomaré en cuenta, por ejemplo, cómo define David Bordwell la narración: "una cadena de eventos en una relación causa efecto que sucede en el tiempo y en el espacio"[196]. Anteriormente Bordwell ha explicado que dicha cadena de eventos implica la existencia de unos personajes que llevan a cabo acciones o son afectados por acontecimientos. Por tanto, la ausencia de acción o la ausencia de acontecimientos que, no obstante, se enmarca en un tiempo y un espacio, representa una variación experiencial de la imagen respecto a flujos propiamente narrativos[197].

---

[195] Agustín Zarzosa, "Layering Images, Thwarting Fables: Deleuze, Rancière and the Allegories of Cinema", en *Cinema*, no. 2, 2011, p. 51. Disponible en: http://static1.1.sqspcdn.com/static/f/906805/15889639/1325794200933/Cinema+2+Zarzosa.pdf?token=QcsaP6JVJeK0G7Uq0ejrkGg7BDM%3D Consultado por última vez el 28 de junio de 2017.
[196] David Bordwell y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico*, México, McGraw-Hill, 2002, p. 60.
[197] No incluyo aquí únicamente las imágenes en que no hay personajes presentes, sino también todas aquéllas que están vaciadas de acción a pesar de su presencia.

Brian Henderson llama “pausas descriptivas” a aquellas escenas (en el sentido genettiano) en que aparentemente no se narra nada, sino que sólo se describe, o diría yo, se atestiguan tanto el tiempo como el espacio construidos por las imágenes que no necesariamente tienen que estar vaciadas de personajes. Señala que representan un problema para el análisis fílmico, ya que cada toma tiene una función de descripción y al mismo tiempo ninguna es enteramente descriptiva: el tiempo de visionado fijado en el filme la hace también dramática. Incluso si ninguna acción ocurre en la toma, el tiempo destinado a ella construye expectativas sobre acciones por venir. Para el autor, pocas cosas generan más expectación que “silenciosas tomas de objetos en un filme narrativo”[198].

Ya Deleuze se encargó de independizar la imagen de su prolongación en acción; sin embargo, cabe destacar la potencialidad de la “escena” o isocronía para generar en el seno del material narrativo correspondiente una posibilidad temporal que articula no solamente relaciones con una “historia” subyacente, sino facetas temporales al interior de una misma imagen audiovisual.

Asimismo, Robert Stam señala respecto al tratamiento narratológico de los filmes, que “las elipsis permiten a los realizadores cinematográficos eliminar en el montaje hechos que carecen de importancia, para seccionar dramáticamente relaciones causa y efecto, y para cubrir de forma económica amplios períodos del tiempo de la historia”[199]. Y aunque en los párrafos posteriores habla de usos menos “utilitarios” de este recurso temporal, sería preciso subrayar la potencialidad tanto plástica como estética del tiempo elidido.

[198] Brian Henderson, “Tense, mood and voice in film: (Notes after Genette)”, en *Film Quarterly,* vol. 36, no. 4, verano de 1983, p. 64. La traducción es mía.
[199] Robert Stam, op. cit., p. 144.

Nuevamente, el cine de Takeshi Kitano es un gran ejemplo del uso sistemático de la elipsis como postura fílmica frente a diferentes experiencias temporales[200].

Stam dice respecto al cine de Robert Bresson que los hechos principales de la trama están elididos, "representados sólo en su ausencia"[201]. Algo parecido sucede con las películas de Kitano; no obstante, en la obra de otros cineastas japoneses contemporáneos podemos notar que la representación de los hechos en su ausencia cobra mucha importancia, y se sostiene en otros recursos además de la elipsis. Las figuras de lo ausente, relacionadas muchas veces con la construcción del pasado, encuentran en los filmes de Hirokazu Koreeda o Naomi Kawase, un despliegue temporal que no necesariamente tiene sus pilares en las variaciones del tiempo narrativo, sino en el montaje al interior del plano y la presentación de imágenes que detonan una reflexión sobre la supuesta "organicidad" del tiempo de la historia.

Respecto a la subcategoría de "frecuencia", Genette marca tres posibilidades: el relato singulativo (que presenta los acontecimientos la misma cantidad de veces que se infiere ocurrieron en la historia), el relato repetitivo (que presenta un número "x" de veces, un acontecimiento que en la historia tuvo lugar una sola vez), y el relato iterativo (que presenta una sola vez acontecimientos que se infiere ocurrieron más veces en la historia)[202]. Me detendré en una reflexión sobre el relato iterativo: Stam menciona que Genette reconoce la indeterminación del relato iterativo o pseudo iterativo, cuando ciertos hechos

[200] Véase mi tesis de Maestría, *El instante Kitano,* op. cit.
[201] Robert Stam, op. cit.
[202] Gérard Genette, op. cit., p.175.

marcarán de forma clara un momento aparentemente común como fuera de lo ordinario, no susceptible de ser duplicado[203].

Genette ejemplifica el relato pseudo iterativo con un fragmento de *En busca del tiempo perdido*, en que Proust describe a Swann mirando el rostro de Odette, que en adelante vería muchas veces, como si fuera una vez única: "tal vez también fijara Swann en aquel rostro de Odette aún no poseído, ni aún besado siquiera por él, que veía por última vez, aquella mirada con la que quisiéramos llevarnos, el día de la marcha, un paisaje que vamos a abandonar para siempre"[204]. Aunque lo viese más tarde muchas veces, después de besarla ya no sería el mismo rostro.

Esta reflexión de Genette sobre el cambio en las cosas a través del tiempo sobrepasa una clasificación narratológica, revela una faceta temporal que los seres y los objetos contienen: el pasaje o devenir. Más adelante hablaremos de qué significa el pasaje para Dogen y Deleuze, pero adelantamos que el contenido del hecho (mirar un rostro), no obstante su aparente "repetición" en el curso de una historia, se convierte en único porque muere y desaparece con el tiempo; dicha conciencia de finitud y unicidad es una experiencia temporal que no puede encerrarse en el nivel comparativo de la frecuencia en el relato, sino que precisa ser analizada a partir de la problematización del funcionamiento del tiempo en la *historia*.

Podemos encontrar en el cine de Naomi Kawase, particularmente en sus documentales, una preocupación por esta unicidad del instante que muere con el paso del tiempo. El famoso concepto de "aura" enunciado por Walter Benjamin puede ser útil para

[203] Robert Stam, op. cit, p. 146.
[204] Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido. Por la parte de Swann*, Barcelona, Debolsillo, 2003, p. 248.

comprender la posibilidad fílmica de abordar lo que anunció Proust en su novela. Antes que en *La obra de arte en la era de la reproductibilidad mecánica*, en *Pequeña historia de la fotografía*, Benjamin habla del aura en los siguientes términos:

> Una trama muy particular de espacio y tiempo: irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar. Seguir con toda calma en el horizonte, en un medio día de verano, la línea de una cordillera o una rama que arroja su sombra sobre quien la contempla hasta que el instante o la hora participan de su aparición, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama. Hacer las cosas *más próximas* a nosotros mismos, *acercarlas* más bien a las masas, es una inclinación actual tan apasionada como la de superar lo irrepetible en cualquier coyuntura por medio de su reproducción. Día a día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse del objeto en la proximidad más cercana, en la imagen o más bien en la copia. Y resulta innegable que la copia, tal y como la disponen las revistas ilustradas y los noticiarios, se distingue de la imagen. La singularidad y la duración están tan estrechamente imbricadas en ésta como la fugacidad y la posible repetición lo están en aquélla. Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible[205].

Es bien conocida la multiplicidad de interpretaciones sobre el aura benjaminiana; si el filósofo alemán celebra, por un lado, la muerte del aura provocada por el advenimiento de las técnicas reproductivas del arte y las imágenes y, por otro, lamenta aparentemente la destrucción de la experiencia de unicidad y singularidad en el mundo moderno, no es tema

[205] Walter Benjamin, *Breve historia de la fotografía*, Madrid, Casimiro, 2011, p. 31 y ss. No debatiremos aquí respecto al carácter ritual y cultual de la imagen en relación con las implicaciones políticas de la reproducción posaurática que aborda Benjamin sobre todo en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Estamos considerando únicamente la descripción de la experiencia aurática por sus cualidades temporales, que son las que se vinculan con este trabajo.

de este apartado. Lo que pretendo rescatar es el tipo de experiencia que Benjamin describe: un entramado particular de espacio y tiempo que se contrapone a lo repetible y, particularmente, a lo reproductible. Siguiendo a Marx, en este sentido, Benjamin pone un necesario acento en la técnica y, sobre todo, en su uso: tanto la imagen fotográfica como la cinematográfica nacen en la modernidad como inherentemente susceptibles de reproducción; es decir, que no hay una imagen fílmica única, ni original o auténtica. La "repetibilidad" es una de sus propiedades.

Quisiera ahora poner a dialogar las afirmaciones anteriores con algo esbozado por Naomi Kawase[206]:

> El baloncesto es un deporte de cuenta atrás […] cada vez se va acabando el tiempo. Viendo esto empecé a llorar, no sé por qué. No podía contener las lágrimas […] el hecho de que el tiempo pasa y desaparece es totalmente triste y desolador. El tiempo, para nosotros los humanos, pasa constantemente hacia todas direcciones. Es algo obvio y elemental, pero para mí fue una realidad totalmente impactante que se me quedó grabada en el corazón […] Me vinieron a la mente una serie de trabajos capaces de retener el paso del tiempo, algo que permanezca eternamente aunque yo desaparezca de este mundo […] ¿qué quiere decir un trabajo que crea cosas? Lo primero que me vino a la mente fue crear puentes […] imaginar que hay gente que cruza esos puentes para ir a otro lugar después de 100 o 200 años me parecía admirable y bonito.

Y más adelante, respecto al rodaje de su primera película dice:

[206] Naomi Kawase, Clase Magistral, op. cit.

> En ese momento, para mí el hecho de capturar un tulipán fue la conciencia de poder capturar el mundo. Al terminar el rodaje lo llevé a revelar. Después de dos días me lo devolvieron y lo proyecté. La máquina hacía un ruido igual que la cámara. Entonces, vi la luz del proyector y apareció el tulipán. Lo que más me sorprendió fue que sentí mi presencia en ese tulipán […] No importa lo que sea, tiene que ver con la perspectiva personal. Para mí es el gran atractivo del cine. Si no hay personalidad, no importa quién grabe. Pero hay cosas que sólo yo puedo grabar. Eso es un momento que ya pasó en mi vida, de mi esencia. Y es volver a traerlo delante de mí. Me pareció que era impresionante que algo que ya había desaparecido volviera a aparecer mientras hubiera luz y oscuridad.

En estas citas podemos relacionar dos elementos con la experiencia aurática: el primero es la desolación que afirma sentir la cineasta ante el hecho de que el tiempo pasa y desaparece; el entramado particular de tiempo y espacio es finito y pasajero en su singularidad; y el segundo es la potencialidad de la imagen fílmica para que lo ya desaparecido vuelva a aparecer, se repita, se reproduzca. Es evidente que Kawase, en efecto, siente una nostalgia por el presente que pasa, ante el que somos impotentes, y también que celebra la posibilidad de que en su devenir imagen dicho "presente" pueda volver a tomar forma sensible ante nuestros ojos.

El cine se convierte para la cineasta en una forma de, si no resolver, por lo menos amortiguar la desaparición de los momentos en el tiempo, lo cual describió muy bien Bazin en su "Ontología de la imagen fotográfica", que revisaremos en el siguiente apartado. Tomemos como ejemplo una de sus imágenes recurrentes: una gota de agua cayendo. Algo que pudiese ser parte de un proceso repetitivo, la cineasta lo recubre de unicidad, contingencia y, sobre todo, experiencia personal del tiempo y el espacio (ver última cita).

En términos benjaminianos, la autora busca al crear la imagen envolver el objeto, rescatar su aura, y además presentarlo dentro de un montaje con dicho carácter de singularidad del que hablan también Genette y Proust, no obstante lo iterativo del hecho (gotear, goteo). Y este planteamiento audiovisual va más allá de una relación de frecuencia entre relato e historia, apunta hacia una perspectiva sobre la desaparición y aparición del tiempo, y hacia una concepción del instante, dentro y fuera de una construcción diegética.

Lo que pareciera querer rescatar Naomi Kawase es la experiencia cercana a lo aurático frente al espacio tiempo, lo no repetible; y no solamente registrarlo a través de un dispositivo, sino provocar que vuelva a aparecer en su proyección y que se gesten, entonces, encuentros y reencuentros con dicho entramado temporal que "cada vez se va acabando". Esta especie de nostalgia por el presente se mezcla con otros matices que desembocan en una construcción de lo subjetivo como impotente ante el tiempo.

Resulta paradójico entonces, que la cineasta encuentre en la imagen (la copia), la única posibilidad de re-aparición de la experiencia. Esto no se disocia de su cualidad de constructo subjetivo; es decir, no se trata de una captura transparente del paso del tiempo, sino el resultado de la confección de instantes a través del material narrativo audiovisual que obedece a una postura personal frente al entramado espaciotemporal.

Dice Robert Stam que "la cuestión de lo iterativo en el cine en general se complica por la viveza de las características de detalle del medio, su concreta expresión de la textura única de cada momento, que hace difícil para el cine conseguir la cualidad de generalización que es necesaria para lo iterativo. Podría incluso decirse que lo iterativo es

imposible en el cine”[207]. Discrepamos con él en dos sentidos: el primero tiene que ver con la adjudicación de la textura de unicidad a las características (fotográficas) del medio, ya que como hemos descrito, la imagen no se encuentra aislada de una construcción y de ideas temporales expresadas por los cineastas, y fuera de las relaciones de montaje es difícil que la imagen sea autosignificante a este respecto.

El segundo sentido en el que discrepamos se asocia con la afirmación de que posiblemente lo iterativo sea imposible en el cine. Si retomamos la fuente directa, Genette define el relato iterativo como contar una vez lo que en la historia ha ocurrido “n” veces. En filmografías como la de Takeshi Kitano es de particular relevancia el relato iterativo, una película como *Muñecas* (*Dolls*, 2002) no podría pensarse sin tal posibilidad estructurante. Una de las historias que integran *Muñecas* habla sobre un joven obrero de una fábrica, que mantiene una relación con una chica y se ven “todos los sábados” en la banca de un parque para almorzar, hasta que él es despedido de su empleo y decide integrarse a una banda de *yakuzas* (mafia japonesa), por lo que decide abandonar a su novia. Ella le promete que lo esperará en la misma banca “cada sábado” hasta que vuelva. Después de décadas sin que él haya vuelto, decide ir un sábado a ese parque donde solía citarse con la muchacha y, para su sorpresa, hay una mujer sentada con un almuerzo preparado *esperando* en la banca. Cual figura contemporánea de Penélope, cuando él se sienta a su lado, ella no lo reconoce y, sin embargo, para el espectador, la fuerza de la imagen de ella sentada en el parque es tal que el “haber estado allí siempre”, cada sábado, es inmediatamente asimilado.

No sólo el “relato cinematográfico” es posible gracias a la comprensión del espectador de las iteraciones representadas, sino que su potencialidad sobrepasa los límites

[207] Robert Stam, op. cit., p. 146.

puramente narrativos. La imagen de la mujer del *yakuza* en la banca del parque desborda el campo temporal del plano, el "presente", y se convierte en un sedimento de tiempo acumulado, en un sedimento de espera y de una ausencia que ha permanecido. Esta película será analizada en el capítulo 3.

Así, lo iterativo permite al menos dos posibles bifurcaciones temporales no orgánicas: mientras por un lado la imagen puede deconstruir la iteración que le sería propia configurando los instantes en su unicidad (imagen-experiencia), por otro puede manifestarse como sedimento del propio pasaje del tiempo (imagen-ruina).

Como conclusión puedo decir que el análisis narratológico es de mucha utilidad a medida que facilita la comprensión de uno de los niveles de complejidad temporal en una narración audiovisual; sin embargo, he encontrado en las películas que integran este estudio que las imágenes consiguen problematizar no únicamente las relaciones entre relato e historia, sino plantear como complejo y no orgánico el tiempo del plano y de la historia contada de la cual forma parte.

2.2 André Bazin y Gilles Deleuze. Frente al tiempo y la ambigüedad de lo real.

El tiempo está presente en la concepción baziniana del cine desde que habla del montaje, lo cual será uno de los puntos centrales de su categorización del "realismo" de la nueva imagen en el cine moderno[208]. Bazin define al montaje como el ordenamiento de las imágenes en el tiempo[209]. A partir de este momento es necesario aclarar que el crítico y teórico francés habla de dos dimensiones temporales: la que construye el montaje al ordenar las imágenes directamente en el filme como resultado del proceso, y la dimensión temporal que la imagen no montada "captura" a partir de la temporalidad ambigua de lo real.

Bazin reconoce el papel del montaje en la configuración de la idea del "cine como arte", rescatando lo dicho por Malraux en *Psychologie du cinéma*[210]*:* el montaje separaba al cine de las fotografías animadas creando un lenguaje. No obstante, según las funciones que el montaje adquirió en el cine clásico, su objetivo consistía en "romper" las imágenes por un único propósito, que era analizar las escenas de acuerdo con una lógica dramática.

De las afirmaciones previas, el autor va desmenuzando el papel del montaje en el marco de relaciones que se establecen entre la instancia narrativa del filme, el producto y el espectador, sosteniendo que una verdadera definición de montaje residiría en la creación de un sentido o significado que no le es propio a las imágenes en sí, sino que se deriva

[208] No nos detendremos aquí en la discusión sobre el calificativo "moderno"; en todo caso nos referimos a este concepto en términos de las propuestas de los autores citados en el apartado.
[209] André Bazin, "The evolution of the language of cinema", en Leo Braudy (Ed.), *Film Theory and Criticism*, New York, Oxford University Press, 2004, p. 42.
[210] André Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinema,* Francia, Nouveau Monde, 2003.

exclusivamente de su yuxtaposición[211]. El montaje no le ofrece al espectador los eventos en sí, sino una alusión a ellos. El "significado último" del filme residirá, no en el contenido "objetivo" de las imágenes, sino en su ordenamiento en el tiempo por el montaje.

En relación con el espectador, Bazin plantea que a través de los contenidos de la imagen inmersos en los recursos del montaje, el cine tiene a su disposición un "arsenal de medios" para imponer una interpretación sobre los eventos al espectador. Mientras que la ausencia de montaje logra un efecto de construcción de sentido distinto: respecto a la confección de los planos en Murnau, el teórico rescata que no añade nada a la realidad, no la deforma, la fuerza a revelar su profundidad estructural, para sacar a la luz las relaciones preexistentes que se convierten en constitutivas del drama[212].

Hasta este punto es claro que el interés de Bazin no está en lo que la imagen puede añadir a la realidad, sino en lo que aquélla puede revelar de ésta. Es por ello que defiende el neorrealismo italiano como un movimiento que se distingue esencialmente por su forma de enfrentarse a lo real, más que como un estilo de filmación. Por otro lado, en el cine norteamericano encuentra el empleo de un recurso fílmico que también contribuirá vitalmente a la concepción baziniana del tiempo: la profundidad de campo en el cine de Orson Welles y William Wyler como "reto" al modo de edición prevaleciente en el cine clásico.

El movimiento dramático que se lleva a cabo por el montaje clásico, puede lograrse por medio del movimiento de los actores al interior de una sola imagen, que integra la actividad constructiva del montaje a la plástica del plano. Y, sobre todo, la imagen en

[211] André Bazin, op. cit. p. 42.
[212] André Bazin, op. cit. p. 44.

profundidad de campo "sin montar", está basada en el respeto a la "continuidad del espacio dramático y, por supuesto, a su duración"[213]. Lo que nos interesa aquí no es únicamente el respeto a la "duración" que defiende Bazin, como aspecto de lo real que la imagen no montada revela, sino la concepción filosófica que tiene el autor sobre el tiempo y lo real en el marco de dicha "duración" que es muy cercana a Bergson.

Para Bergson la duración tiene que ver con el Todo y tiene que ver con lo creativo; es decir, la continuación de un instante al siguiente, ya que detrás de todo ello está la pregunta: ¿cómo algo nuevo puede producirse? Gilles Deleuze en sus clases relaciona esto con el cine. ¿Se dirige el cine a dicho pensamiento bergsoniano sobre la creación, sobre la producción de algo nuevo al momento de mirarlo? ¿Hay un pensamiento cinematográfico que no puede reducirse al pensamiento filosófico?

Deleuze dirige las reflexiones anteriores a la tercera tesis de Bergson sobre el movimiento que puede resumirse así: "el movimiento es un corte extensivo de la duración"[214]. Y la diferencia entre lo que describe como un corte inmóvil respecto a la reconstrucción del movimiento es que éste es de índole espacial; sin embargo, comprender el movimiento como un corte de la duración es un problema temporal.

Cuando Bazin habla del "corte clásico", subraya que gracias a sus efectos de yuxtaposición de significados entre un plano y otro, resulta imposible que el espectador "se pierda" del sentido de la escena, pero a costa de sacrificar la unidad espaciotemporal, en la que se desplegaría lo creativo, es decir, la duración. Lo que resulta de ello es la afectación de la percepción de relaciones entre las imágenes "en la mente de los espectadores",

[213] André Bazin, op. cit. p. 49. La traducción es mía.
[214] Gilles Deleuze, *Cine I. Bergson y las imágenes*, Cactus, Buenos Aires, 2009, p. 44.

influyendo la interpretación. En cambio, la profundidad de campo acerca el proceso de audiovisión a la percepción que tenemos en "realidad"; implica, por tanto, una actitud mental más activa por parte del espectador, y una contribución más positiva en la interpretación de la acción representada. Mientras el montaje analítico dirige la mirada, el plano en profundidad de campo le permite al menos un mínimo de elección personal: es de la atención y la voluntad del espectador de lo que deriva, en parte, el significado de la imagen[215]. Al analizar la realidad, el montaje presupone la unidad del significado de los eventos dramáticos, por lo que desecha cualquier "ambigüedad" en la expresión; por el contrario, la profundidad de campo reintroduce la ambigüedad en la estructura de la imagen como una posibilidad, y así, la incertidumbre está construida sobre las bases del diseño de la imagen.

A posibilidades como la profundidad de campo, entre otras, es a las que Bazin adjudica una "revolución" en el lenguaje del cine, comenzando en los años cuarenta del siglo pasado en Estados Unidos, y consolidándose en el cine europeo de posguerra que devuelve al cine la ambigüedad de lo real[216]. Las imágenes del neorrealismo italiano preservan el misterio de las miradas, de las acciones y demás representaciones sensoriales frente al mundo; cineastas como Jean Renoir revelarán los "significados escondidos" en personas y objetos sin interrumpir su unidad espacio temporal natural. El realismo baziniano se basa, en parte, en la defensa de un *tiempo real* en que existen las cosas del mundo y la duración de las acciones.

Es así como en "La evolución del lenguaje cinematográfico", el teórico francés describe uno de los recursos de la imagen fílmica que posibilita la restitución de la

[215] André Bazin, op. cit. p. 50.
[216] Ibid., p. 52.

ambigüedad de lo real en un aparente continuum espaciotemporal vía la negación del montaje; no obstante, es en su texto "La ontología de la imagen fotográfica" donde ofrece, desde mi punto de vista, una conceptualización del tiempo que se contrapone a la organicidad y que, para efectos de este trabajo, sienta bases importantes para el armazón teórico.

Bazin comienza el texto hablando de la práctica de embalsamamiento en el antiguo Egipto, resaltando la resistencia cultural a la muerte, entendida como "la victoria del tiempo"[217]. Preservar los cuerpos significaba, entonces, arrebatarlos al flujo del tiempo. Tal como la momificación de los cuerpos, la imagen fotográfica constituiría al objeto como liberado de las condiciones espaciotemporales que lo gobiernan en el mundo real, presencias detenidas en algún momento de su duración.

Sin ignorar el debate existente desde los años treinta del siglo pasado en cuanto a la cualidad artística de la fotografía frente a su carácter científico y técnico[218], André Bazin destaca que la posibilidad de construcción temporal de la fotografía no reside particularmente en su carácter artístico, sino en su cualidad "ontológica": el aparato o dispositivo y el respectivo proceso técnico del que forma parte, es lo que hace posible "el embalsamamiento del tiempo"[219], entendiendo su flujo natural como una especie de corrupción de la duración. Lo anterior lo lleva a afirmar que el cine es "la objetividad en el tiempo".

---

[217] André Bazin, "The Ontology of the Photographic Image", en Leo Braudy, op. cit., p. 166. La traducción es mía.
[218] Véase, Walter Benjamin, *Pequeña historia de la fotografía,* op. cit.
[219] André Bazin, "The Ontology*…",* op. cit., p. 169. La traducción es mía.

Gracias al cine (y aquí podemos ver un principio de compatibilidad entre Bazin y Bergson), por primera vez la imagen de las cosas es, igualmente, la imagen de su duración, "el tiempo momificado tal como fue"[220]. Esta idea resulta muy interesante al compararla con lo que dice Deleuze sobre el devenir, bajo la influencia de Dogen, comprendiendo el tiempo como ese "pasaje" entre dos estados de cosas. Años antes, Bazin con su planteamiento de la "momificación del cambio" ha detectado la potencialidad del filme para captar imágenes directas del tiempo; y el otro matiz relevante es el que enunciará párrafos después en el mismo texto, sobre la ambigüedad de dicho tiempo momificado.

Desde otra postura epistemológica, pero con ciertas afinidades desde el punto de vista estético tecnológico, al igual que Walter Benjamin, Bazin reconoce que las cualidades estéticas de la fotografía deben buscarse en su poder para poner las realidades al descubierto[221]. Las realidades de las que habla Bazin apuntan a lo que dirá más tarde respecto a la profundidad de campo en "La evolución del lenguaje cinematográfico": para el francés, dentro de la imagen no pueden separarse los elementos de "la compleja fábrica que es el mundo objetivo"; es decir, "he allí un reflejo en la acera húmeda", "he allí el gesto de un niño". Dentro de la imagen vemos todos estos elementos simultáneamente. Para Bazin, la cámara es un mecanismo pasivo que desviste los objetos de todas aquellas maneras de verlos, preconcepciones, "polvo espiritual" y suciedad con las que está invadida nuestra propia mirada[222]; por ello, el poder de la imagen fotográfica es que revela un mundo

---

[220] Id.

[221] Hablamos aquí de lo que Benjamin llama el "inconsciente óptico", el cual es revelado a través de la fotografía, así como las consecuencias que esto conlleva en la percepción y la sensibilidad. Véase, Walter Benjamin, *Pequeña historia de la fotografía y La obra de arte en la época de su reproductibilidad ténica.*

[222] Existen críticas a este modelo "objetivo" de concebir tanto el aparato fotográfico como fílmico, sobre todo en la crítica fílmica de los años setenta, así como en las revisiones deconstruccionistas de la teoría fotográfica. Véase, Ismail Xavier, "La deconstrucción" y "Las aventuras del dispositivo (1978-2004)", en *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia,* Buenos Aires, Manantial, 2008, y Laura González Flores,

que el ojo natural por sí mismo no podría conocer. Lo que acompaña a la capacidad del cine, lo que lo hace "realista" en el sentido baziniano, es la preservación de la ambigüedad; al retratar eventos holísticamente en su "despliegue" autónomo, el cine también refleja las opacidades que esta condición sostiene[223].

Lee Carruthers, en su artículo "M. Bazin et le temps. Reclaiming the *timeliness* of cinematic time", describe cómo en la última década se ha retomado a Bazin para enriquecer el debate en torno al tiempo fílmico. Para sostener dicha afirmación menciona los trabajos de Philip Rosen, Mary Ann Doane y Laura Mulvey[224]. Estos trabajos parten, como la mayoría de los estudios actuales que involucran a Bazin, de su famosa "ontología" de la imagen tanto fotográfica como fílmica, y la consecuente captura de momentos "en el tiempo". No obstante, tal como señala Carruthers, la teoría de Bazin también defiende un punto vital para el pensamiento contemporáneo sobre la imagen: la ambigüedad de lo real, lo cual va más allá de la cualidad indexical de las imágenes.

El cariz temporal en Bazin no se reduce al potencial de la imagen para capturar gestos simultáneos imperceptibles integralmente a la mirada natural[225] cual si estuviesen fijos en una fotografía, sino que apunta a un tipo de experiencia en que el espectador se enfrenta a una continuidad ambigua ante la cual queda envuelto en una dinámica particular de incertidumbre sobre el sentido. Y esta posibilidad fílmica no proviene únicamente del

---

"La 'Visión Objetiva' como definición convencional de la Pintura", en *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, y "Memoria vs Estética. Hacia una teoría de la fotografía", texto proporcionado por la autora, 2010.

[223] Lee Carruthers, "M. Bazin et le temps. Reclaiming the timelessness of cinematic time", en *Screen*, 52:1, 2011, p. 15.

[224] Ibid., p. 13.

[225] Para un acercamiento a la percepción concebida como un evento en el tiempo desde el campo artístico, véase Ernst Gombrich, "Momento y movimiento en el arte" en *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 2000, pp. 40-62.

uso de las técnicas, sino del reconocimiento de la incertidumbre en que lo real se nos manifiesta.

Carruthers dice, retomando a Bazin, que el tiempo cinemático se desenvuelve en una dualidad: el tiempo que se revela en una toma única e ininterrumpida, y las relaciones temporales a través de los planos[226]. Si bien estamos de acuerdo con esta aseveración, pensamos que el tiempo fílmico no es únicamente dual en el sentido descrito, sino que construye, al menos, otras dos posibilidades que precisan ser tomadas en cuenta. La primera es que al interior de una única toma, como puede extraerse de Bazin, también hay relaciones temporales *a través* de los elementos que aparecen en ella, e inclusive podemos decir que hay planos que también se desenvuelven en una dualidad, o bien, en una incertidumbre temporal gracias tanto a la narrativa que la imagen tiene como subtexto, como a las propias relaciones de montaje. En segunda instancia, también las relaciones entre planos, los gestos de montaje, configuran una experiencia temporal no únicamente en tanto se encadenan en ellos asociaciones de significado, sino también efectos de índole perceptiva y plástica, además de todo el campo "intelectual", si recordamos a Eisenstein[227].

Comprendemos entonces, por qué tanto Bazin como Deleuze (vía el análisis de Bergson) resaltan la particularidad que tiene la percepción de la imagen cinematográfica como una realidad que nos hace conscientes del desenvolvimiento temporal de lo real. El fenómeno de la duración temporal (en el sentido bergsoniano –baziniano, no en el sentido narratológico) en lo fílmico es significativo a medida que nos muestra el tiempo no como algo que conocemos por adelantado, o que dominamos retrospectivamente, sino como algo

[226] Lee Carruthers, op. cit. p. 14.
[227] Sergei Eisenstein, *La forma del cine*, México, Siglo XXI, 2010.

que se abre a nosotros en la experiencia y solicita nuestro cuestionamiento[228]. Si recordamos los "mixtos" de Bergson, podemos hablar de que en la experiencia hay algo que se "resiste" a aprehender una totalidad de sentido, a verlo, comprenderlo todo como una unidad sin fisuras. A pesar de que el montaje pretenda, a veces, restituir esa falta de certidumbre frente a lo real, algunas imágenes fílmicas se sirven de ello para plantear la experiencia de la temporalidad como incompleta, *degradada* e infranqueable.

Si para Bazin la imagen fotográfica es una herramienta del humano para detener la amenaza que para lo real constituye el tiempo, encontramos, por ejemplo, en los cineastas estudiados en esta investigación, que el cine contemporáneo parece más bien rendirse a que el tiempo *pasa*, a la degradación de lo eterno, a la imposibilidad de dominar, conocer y sobreponerse a su flujo. Y nos revela que las huellas del tiempo no viven en un universo independiente de "lo que ha pasado" o "lo que ha sido", cuyo escape no pudimos evitar, sino que ese "ha sido" nos reclama, nos cobija, nos afecta y pone nuestro "presente" en *suspenso*, como diría Benjamin respecto a su concepto de "imagen dialéctica":

> La imagen dialéctica es un instante que tiene forma de constelación, un instante donde se detiene el tiempo, y entonces cristaliza la Historia. "La imagen dialéctica es un relámpago esférico, que atraviesa el horizonte entero de lo pretérito […] En cuanto que el pretérito se contrae en el instante –en la imagen dialéctica-, pasa a formar parte del recuerdo involuntario de la humanidad […] La imagen dialéctica ha de definirse como el recuerdo involuntario de la humanidad redimida"[229].

[228] Lee Carruthers, op. cit. p. 16. Nos parece muy sugerente que Carruthers hable de un "not knowing", no como cariz negativo, sino positivo en cuanto a la temporalidad como se nos ofrece en el cine.
[229] Véase, Sergi Sánchez, *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo*, Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2013. p. 25, Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Santiago de Chile, Arcis, 2009, p. 77.

Para Sergi Sánchez, la imagen dialéctica de Benjamin podría encontrar ciertas afinidades con la imagen-tiempo deleuziana. Gilles Deleuze es otro de los teóricos que han problematizado la modernidad en el cine y que también discute la veta temporal de la "nueva imagen" sobre la que también habló Bazin. Deleuze parte de manera más directa de las nociones bergsonianas sobre el tiempo, y su pensamiento sobre la temporalidad fílmica es parte, así, de una reflexión más amplia; al igual que Bazin, no desatiende la relación de la imagen con las cualidades que posee "lo real", y la dialéctica que se establece entre ambos.

Una de las reflexiones principales de Deleuze es la que pone en debate la relación entre tiempo y movimiento como problema filosófico más allá del cine. A finales de la década de los ochenta del siglo pasado, a más de treinta años de los escritos de Bazin, Deleuze expone que en el período de la posguerra en Europa, el cine dio un giro que tuvo como resultado que el tiempo dejara de estar subordinado al movimiento, que dejara de ser su "medida", para aparecer por él mismo: emergió la imagen directa del tiempo.

Las razones históricas que da Deleuze para hablar de un nuevo tipo de imagen en la posguerra consisten en que en este período se incrementaron las situaciones en que el hombre no sabía más cómo reaccionar, ante espacios que no sabía más cómo describir: espacios cualquiera, desiertos pero inhabitados, terrenos perdidos, ciudades en curso de demolición o reconstrucción. A los seres no les quedaba más que ver, no podían más reaccionar, se convirtieron en videntes de la destrucción[230].

Así, la relación entre el hombre y lo real, más que constituirse en un esquema de acción-reacción, se constituyó en un esquema de experimentación pura del tiempo y el

[230] Gilles Deleuze, "Preface to the English Edition", *Cinema 1 and Cinema 2,* en Leo Braudy, op. cit., p. 240.

sonido; lo que Deleuze llama "vínculo sensorio-motor" y que es distintivo de la "imagen-acción" relacionada con el cine clásico, pasó a ser "un poco de tiempo en estado puro" que invadió la superficie de la pantalla cinematográfica. Como parte de la condición señalada, las imágenes del cine moderno se caracterizaron por dejar de estar relacionadas por cortes racionales que les dieran "continuidad". El cuerpo dejó de ser la fuente del movimiento y el instrumento de la acción para convertirse en un "revelador del tiempo", en figuras como el cansancio y la espera[231].

Cercano a lo dicho por Bazin, para Deleuze una imagen es un sistema de relaciones entre sus elementos, un conjunto de relaciones temporales. Y, siguiendo a Tarkovski, subraya la distinción entre las imágenes montadas y el plano, cuando recuerda que el cineasta ruso definía el cine como "la presión del tiempo en la toma"[232]. Aquí podemos observar las correspondencias existentes entre Bazin, Deleuze y Tarkovski: lo que es específico de la imagen es volver perceptibles, hacer visibles, relaciones de tiempo que no pueden ser vistas en los objetos representados, y que no pueden reducirse a un "presente"[233].

Ya Bazin había hablado de la ambigüedad temporal de lo real que la imagen permitía manifestar; sin embargo Deleuze aporta, a partir de Bergson, una condición que problematiza aún más la aparente organicidad y certidumbre del tiempo registrado en la imagen fílmica. Otra de las cuestiones que encuentra Deleuze en el cine moderno que problematizan la estructura temporal es la variabilidad de relaciones asincrónicas entre imagen y sonido, lo que abre el terreno a una multiplicidad de significaciones de lo que se ve, se escucha, se dice. Deleuze no se cansa de recalcar que no es correcto decir que la

[231] Ibid., p. 241.
[232] Andrei Tarkovski, *Esculpir el tiempo*, México, UNAM, 2005.
[233] Gilles Deleuze, Ibid, p. 241.

imagen fílmica está en “presente”, y él mismo cita a Godard cuando refiere que esto sólo sucede en los malos filmes. ¿Cómo encontrar un “presente” en, por ejemplo, una toma en profundidad de campo donde presenciamos una multiplicidad de movimientos, relaciones y *planos* espaciales y temporales?, ¿en una imagen asincrónica respecto al sonido que escuchamos? ¿Es posible experimentar la construcción de una imagen fuera del esquema temporal pasado-presente-futuro? A éstas y otras preguntas responde Deleuze planteando que el tiempo no es orgánico, que el pasado no es cronológico ni continuo, y como diría también Benjamin, no es fijo ni independiente respecto al presente.

La crisis de la imagen-acción, en que privaba la organicidad, lo continuo, lógico, no ambiguo, da paso a una imagen fílmica en que no se niegan las lagunas y la dispersión existentes en la realidad, por lo que los vínculos, las conexiones y enlaces entre imágenes se vuelven débiles. Deleuze enuncia cinco características para hablar de la “nueva imagen”, producto de dicha crisis: las situaciones dispersivas, los vínculos débiles, la forma vagabundeo, la conciencia de los clichés y la condena de la intriga. Y, al igual que Bazin, reconoce la importancia del neorrealismo italiano como pionero del cine moderno[234].

La “nueva imagen” problematizó la certidumbre con que el cine clásico relacionaba los eventos, proponiendo una realidad dispersa y llena de lagunas, lazos débiles entre unos eventos y otros, y alternativas a los vínculos causa-efecto. La desconexión entre los personajes y los acontecimientos permitió, en conjunto con las demás características, que la imagen apelara al pensamiento reflexivo sobre ella misma. Así, el tiempo deja de ser la medida del movimiento porque el cine moderno presenta una realidad que nos supera y que no alcanzamos a comprender, por lo que nos vemos impedidos a actuar sobre ella.

[234] Gilles Deleuze, Ibid., p. 246. La nueva imagen emerge en Italia alrededor de 1948, en Francia en 1958, y en Alemania en 1968.

Hemos encontrado, a partir del estudio de las perspectivas teóricas descritas, que el tiempo en el cine se desenvuelve de una forma dinámica, no unívoca, y en relación con un pensamiento sobre las cualidades de la realidad que se construye vía las imágenes. Las cintas estudiadas en esta investigación contienen material narrativo, podemos decir que "cuentan una historia"; sin embargo, el estudio narratológico arrojará únicamente una de las facetas de problematización del tiempo fílmico. Es gracias a la revisión crítica de las categorías de análisis narrativo en relación con las películas y las ideas de los cineastas que podemos sacar al descubierto con armas conceptuales de por medio, un planteamiento estético en la contemporaneidad frente al tiempo.

Si algo tienen en común los cineastas que integran el corpus de este trabajo es que analizando su obra comprendemos lo que los teóricos quieren decir cuando afirman que el tiempo no es algo "dado por hecho" como sostén de un conjunto de acciones, sino algo puesto en cuestionamiento según las necesidades de la imagen y su narrativa subyacente. Ya sea en planos singulares o en estructuras de montaje, es posible observar las lagunas y dispersiones que se entrecruzan en los componentes de las imágenes, la puesta en crisis de una concepción orgánica y homogénea del tiempo al construir figuras disonantes y opacas que, vía un relato, nos obligan a hacernos preguntas sobre la historia y la dialéctica que se establece entre ambas partes: las relaciones entre relato e historia no son armónicas, están fracturadas, y al poner al descubierto sus fracturas, emerge un camino temporal incierto y ambiguo en que resulta difícil anclar la imagen en un solo sentido.

2.3 Walter Benjamin: el tiempo del ahora y el pasado como imagen.

Para evocar el pasado en la forma de una imagen,
debemos ser capaces de retraernos de la acción del momento,
debemos tener el poder de valorar lo inútil,
debemos tener la voluntad de soñar.
Henri Bergson.

En *Hacia una imagen no tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo*, Sergi Sánchez pone en la misma línea de discusión al cineasta Jean Luc Godard, y a los filósofos Gilles Deleuze y Walter Benjamin. A tono con lo que hemos hablado hasta ahora sobre la descomposición de la idea orgánica del tiempo, retomamos la afinidad que encuentra el autor español entre los tres pensadores mencionados: todos ellos están de acuerdo con que "la continuidad de la Historia es una falacia", porque el tiempo no es una sucesión de presentes[235]. Sánchez afirma lo siguiente respecto al concepto de "imagen dialéctica" en Benjamin:

> Pueden desarrollarse de manera muy fructífera las afinidades entre el concepto de imagen dialéctica de Benjamin y el de la imagen-tiempo de Deleuze. La imagen dialéctica es un instante que tiene forma de constelación, un instante donde se detiene el tiempo, y entonces cristaliza la Historia. 'La imagen dialéctica es un relámpago esférico, que atraviesa el horizonte entero de lo pretérito (…) En cuanto que el pretérito se contrae en el instante –en la imagen dialéctica-, pasa a formar parte del

[235] Walter Benjamin, cit. en Sergi Sánchez, op. cit. p. 25. Como veremos más adelante, el monje budista Dogen apunta un pensamiento similar sobre la temporalidad.

> recuerdo involuntario de la humanidad (…) La imagen dialéctica ha de definirse como el recuerdo involuntario de la humanidad redimida'[236].

Y continúa respecto a la imagen-tiempo deleuziana:

> La imagen-tiempo se define a sí misma a partir de la relación que se establece entre una imagen actual y una virtual, pero la relación nunca se produce de manera clara, provocando una fusión genética en la que una es idéntica y a la vez distinta de la otra. La Historia, pues, es un devenir en el que el acto de conocer sobrepasa al de reconocer: no se trata de reconocer el pasado sino de descubrirlo de otra manera, el tiempo cósmico dejándose afectar por el tiempo humano, y reinterpretando, una y otra vez, un hecho que los historicistas habían dado por cerrado, y que ahora aparece bajo otra luz, como una metamorfosis inédita. Como ocurre con la imagen dialéctica, la imagen-tiempo no se deja fijar, pero fija un régimen de multiplicidades. La imagen dialéctica como constelación de posibilidades, la imagen-tiempo como rizoma de tiempos[237].

Sostenemos que tanto la "imagen dialéctica" como la concepción benjaminiana del tiempo y la historia tienen mucha más complejidad que la enunciada en la cita anterior, sobre todo porque la idea no es un concepto acabado, sino un proyecto metodológico que Benjamin se propuso desarrollar particularmente en *El libro de los pasajes*[238]. El propio Benjamin afirma que la labor del historiador (apegado al materialismo histórico) no reside en "reinterpretar", no se trata de que el presente y el pasado se "arrojen luz" mutuamente, sino que "la imagen es aquello en donde el pasado y el presente se juntan para constituir una

[236] Id.
[237] Ibid., pp. 25-26.
[238] Para una lectura de esta obra, véase Susan Buck-morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el Proyecto de los Pasajes*, Madrid, La balsa de la medusa, 1995.

constelación"[239]. Esperamos que a lo largo de este apartado pueda clarificarse esta serie de ideas. No obstante, nos parece un buen punto de partida reconocer que, en efecto, las correspondencias entre las formas de pensar de Benjamin y Deleuze ofrecen ideas sobre el tiempo que resultarán fructíferas para el análisis de los filmes que se lleva a cabo en esta investigación.

En este subcapítulo intentaremos hacer dos cosas: por un lado, esbozar la forma en que Walter Benjamin propone concebir la temporalidad, rastreando la influencia de Henri Bergson en algunas de sus ideas (por lo que resultará emparentado de alguna manera con Deleuze); y por otro, traer a cuento las consecuencias del pensamiento benjaminiano en el campo de los estudios de la imagen. Todo ello con el objetivo de encaminar las conclusiones teóricas y analíticas en el terreno cinematográfico según el presente estudio.

Experiencia y memoria: los ecos bergsonianos.

"Sobre algunos temas en Baudelaire" es un texto que Benjamin escribió en 1939, dedicado no únicamente a la obra del poeta francés, sino a una revisión crítica de las concepciones bergsonianas de la experiencia y la memoria, así como de la respuesta correspondiente en *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust y, por último, algunos apuntes según la teoría psicoanalítica freudiana. Es un escrito que es preciso retomar porque ubica en un contexto de pensamiento no únicamente sus reflexiones literarias, sino las que posteriormente aparecerían en su última obra inacabada (*Tesis sobre el concepto de historia*, 1939-1940). En su ensayo sobre Baudelaire podemos encontrar destellos que

[239] Walter Benjamin, "Fragmentos sueltos" en *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*, Ed. y Trad. Bolívar Echeverría, disponible online: http://www.bolivare.unam.mx/traducciones/Sobre%20el%20concepto%20de%20historia.pdf (Consultado por última vez el 3 de agosto de 2016), p. 58.

alumbran el también inacabado concepto de "imagen dialéctica", y su papel en el pensamiento benjaminiano sobre el tiempo y la historia.

El centro de los planteamientos de Benjamin en el texto descrito es el debate sobre la experiencia, y expone en él dos de sus posibilidades: en primer lugar, la experiencia en un sentido "verdadero", y como contraste, el otro tipo de experiencia, que es la producida por "la existencia controlada y desnaturalizada de las masas civilizadas"[240]. Para fundamentar su argumento, retoma ciertas ideas de la filosofía de Bergson, no sin someterlas a la lente crítica producto de su adhesión al materialismo histórico. Benjamin llama a la obra de Bergson, *Materia y memoria,* un "monumento eminente"[241], y anuncia algo que para los fines de este trabajo es fundamental: Bergson considera "la estructura de la memoria como decisiva para la experiencia". En estos primeros párrafos del texto de Benjamin podemos encontrar algo que tendrá ecos en el pensamiento de Deleuze sobre el cine, como es el planteamiento de que el mundo del recuerdo se trata de datos acumulados, mas no de acontecimientos fijados con exactitud. Frente a esta correspondencia, Benjamin resalta que a pesar del acierto de Bergson, su debilidad consiste en no proponerse realizar una especificación histórica de la memoria; es decir, no establecer el vínculo entre memoria

[240] Walter Benjamin, "Sobre algunos temas en Baudelaire", Escuela de Filosofía Universidad Arcis, Edición electrónica: www.philosophia.cl, pp. 2-3. Estos dos tipos de experiencia se corresponden con la distinción entre *Erfarhrung* (experiencia tenida en bruto, sin intervención de la conciencia), y *Erlebniss* (acontecimientos a cuyo desarrollo ha atendido la conciencia). En alemán ambas palabras significan "experiencia", sin embargo, los traductores normalmente llaman a la primera únicamente "experiencia", y a la segunda "experiencia vivida". Asimismo, estos dos tipos de experiencia se distinguen porque mientras una se vincula con la tradición, con lo colectivo, la segunda ocurre en el aislamiento promovido por la vida estandarizada. Véase nota del traductor en Ibid., p. 6. También, Karyn Ball, "In Search of Lost Community: The Literary Image between 'Proust' and 'Baudelaire' in Walter Benjamin's Modernization Lament", en *Humanities*, 4, 2015, p. 151.

[241] Walter Benjamin, "Sobre algunos temas de Baudelaire", op. cit., p. 3. Henri Bergson, *Materia y memoria: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires, Cactus, 2006.

e historia[242]. Una de las razones de la crítica benjaminiana es que Bergson parece evitar el enfrentamiento directo con la experiencia contra la que se alza su filosofía, es decir, la promovida por la época industrial. No obstante, las ideas bergsonianas sobre la memoria son fundamentales para comprender su traslado al terreno histórico según Benjamin.

El pensador alemán encuentra en la obra de Proust un desarrollo de los planteamientos de Bergson, y a la vez, una crítica. De la literatura proustiana Benjamin extrae parte fundamental de lo que elaborará como "imagen dialéctica", que es también un método historiográfico[243]. Bergson distingue entre "vida activa" y "vida contemplativa". Esta última es la que la memoria revela. La diferencia entre Bergson y Proust es que para el filósofo pareciera que el abandono a la memoria es un asunto de "libre elección", mientras que es bien conocido que para el escritor se trata de un asunto "involuntario"[244]. La "memoria pura" bergsoniana se convierte en Proust en "memoria involuntaria". Para Proust la memoria involuntaria se contrapone a la "voluntaria", que pasa por el filtro del intelecto y que se halla a nuestra disposición[245], de la cual se puede decir "que las informaciones que nos proporciona sobre el pasado no conservan nada de éste […] Proust no vacila en afirmar como conclusión que el pasado se halla 'fuera de su poder y de su alcance, en cualquier objeto material (o en la sensación que tal objeto provoca en nosotros), que ignoremos cuál

[242] Un tema similar se debate en torno a la caracterización deleuziana de la imagen-movimiento y la imagen-tiempo. La pregunta sobre si es una cuestión histórica (no necesariamente cronológica) o no, en nuestra percepción, sigue sin resolverse por completo. Véase Jacques Rancière, "¿De una imagen a otra? Deleuze y las edades del cine", en *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós, 2005, pp. 129-146.

[243] Véase, Max Pensky, "Method and time: Benjamin's dialectical images", en David S. Ferris (ed.), *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

[244] Walter Benjamin, "Sobre algunos temas en Baudelaire", op. cit., p. 4. Si bien Bergson también distingue entre memoria arbitraria y memoria espontánea, Proust resalta que son las condiciones modernas las que impiden el abandono a esa "vida contemplativa", condiciones que el sujeto no puede manejar libremente.

[245] Sucede lo mismo con la imagen-recuerdo en Deleuze, que se distingue del pasado en estado puro. Véase, Gilles Deleuze, "Del recuerdo a los sueños (Tercer comentario de Bergson)", en *La imagen-tiempo* op. cit., pp. 67-97.

pueda ser. Que encontremos este objeto antes de morir o que no lo encontremos jamás, depende únicamente del azar"[246]. Podemos encontrar aquí la discrepancia con Bergson, en el sentido de que el acceso al *pasado* no es un asunto de libre elección, sino que en todo caso sería un evento azaroso. Lo que hace Benjamin es desnaturalizar el hecho de que la relación entre el individuo y su propia experiencia se haya vuelto dependiente del azar, y recuerda que dicha relación se ha transformado por hechos externos. Asimismo, pone un acento en el vínculo entre la experiencia (en el sentido puro del término) y la memoria individual, y lo colectivo. Claire Blencowe lo resume de esta manera: el análisis benjaminiano de la decadencia del aura, la destrucción de la experiencia verdadera y la emergencia de la percepción tecnologizada puede ser comprendida como uno de los muchos intentos por escribir la historia de la transformación de la *durée* en el contexto de la industrialización capitalista[247].

Por otro lado, la distinción entre "experiencia" y "experiencia vivida", está vinculada con los desarrollos de Freud respecto a la "memoria" y la "conciencia". Para Freud, el papel de la conciencia es proteger al individuo de los estímulos que pueden llegar a convertirse en *shocks* o traumas, mientras que lo que esquiva el filtro consciente logra dejar "rastros mnemónicos". Esto significa que la defensa frente al *shock* se basa en "asignar al acontecimiento, a costa de la integridad de su contenido, un exacto puesto temporal en la conciencia […] ésta convertiría al acontecimiento en una 'experiencia vivida'"[248].

---

[246] Walter Benjamin, "Sobre algunos temas en Baudelaire", op. cit., p. 4.
[247] Claire Blencowe, "Destroying Duration. The Critical Situation of Bergsonism in Benjamin's Analysis of Modern Experience", en *Theory, Culture & Society* 2008 (SAGE, Los Ángeles, Londres, Nueva Delhi y Singapur), Vol. 25 (4), p. 140.
[248] Ibid., p. 9. La traducción es mía.

Para Benjamin, dichas experiencias vividas someten a las experiencias (en su sentido puro y verdadero) por causa de las condiciones sociales. Analizando la obra de Baudelaire habla de la relación entre el individuo y la multitud, característica de la época industrial, y resalta el aparente sacrificio de la experiencia a favor de lo requerido por la "civilización", colocando este despojo de la experiencia como una condición de lo "moderno"[249]. Sin embargo, como veremos más adelante, Benjamin encuentra en las imágenes técnicas una potencia creativa de nuevas experiencias en su sentido verdadero.

Sobre la memoria y lo histórico.

En el conjunto de tesis expuestas por Benjamin en la que sería una de sus últimas obras, es donde se describe de forma más sintética su concepción sobre el tiempo, en particular su concepción del pasado. En las *Tesis sobre la historia* se opone a una perspectiva cronológica y progresiva, homogénea y vacía de la temporalidad: en lugar de instantes uniformes abstraídos de un continuo, Benjamin nos presenta el concepto del "tiempo del ahora", y el pasado como una "imagen"[250]. El autor hace una crítica a la visión positivista de la historia, que se correspondería con una construcción continua del tiempo en que unos hechos suceden a otros bajo una lógica de desarrollo causal. En una carta a Ernst Schoen, Benjamin describe una búsqueda de "*nuevos modelos temporales* destinados a extinguir el relato causal y también la teleología y 'teoría del progreso'", lo que haría justicia a los anacronismos de la misma memoria[251]. Benjamin hace evidente que la elaboración histórica positivista es un constructo deliberado en que, por decirlo así, se han elegido un conjunto

[249] Ibid., p. 24.
[250] Andrew McGettigan, "As flowers turn towards the sun. Walter Benjamin's Bergsonian image of the past", en *Radical Philosophy*, 158, noviembre-diciembre, 2009, p. 25.
[251] Cit. en Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000, pp. 141, 147. Cursiva en el original. Es evidente la equivalencia de esta concepción con lo descrito como tiempo orgánico en la narrativa convencional al inicio de este capítulo.

de acontecimientos para formar una línea determinada, de acuerdo con lo que él llama su "eficacia ulterior", siempre refiriéndose al punto de vista de los vencedores, los opresores[252]. Este relato histórico evita *transmitir* las interrupciones y las "asperezas" que constituirían la fuente de quien cuestiona la continuidad del tiempo. Dichas interrupciones o pasajes, por tanto, no se aparecen al materialista histórico en forma de relato continuo, sino en forma de *relámpago*, para formar aquella constelación entre presente y pasado que hemos mencionado antes.

Sin especificar con más profundidad la diferencia de sentido entre las palabras que utiliza, Benjamin distingue el "antes" y el "ahora", del "pasado y presente". Afirma que la relación del antes con el ahora es una relación temporal continua, mientras que el pasado y el presente se hallan en una relación dialéctica, "a saltos"[253]. Dice Benjamin: "determinada con mayor precisión, la imagen del pasado que relampaguea en el ahora de su cognoscibilidad es una imagen del recuerdo. Se asemeja a las imágenes del propio pasado que se le aparecen al hombre en un instante de peligro. Son imágenes que vienen, como se sabe, de manera involuntaria. La historia es, entonces, en sentido estricto, una imagen surgida de la remembranza involuntaria; una imagen que se le enfoca súbitamente al sujeto de la historia en el instante de peligro"[254].

En esta cita podemos notar la influencia del pensamiento de Proust cuando Benjamin habla de la memoria involuntaria, y también, la importancia de las imágenes para su concepción del pasado y las relaciones temporales. ¿Por qué recalca tanto que el pasado y la memoria se aparecen como imágenes y no cómo relatos? Además de que esto recuerda

[252] Walter Benjamin, "Fragmentos sueltos", en *Tesis sobre la historia y otros fragmentos,* op. cit., p. 57.
[253] Ibid., p. 58.
[254] Id. Respecto a la distinción entre pasado y memoria, véase más adelante la elaboración de Didi-Huberman desarrollada en el análisis de *H Story*, cap 6.

lo que Benjamin retoma de Freud en "Sobre algunos temas de Baudelaire" (el filtro consciente que otorga coherencia temporal a los eventos e impide que generen un *shock* al momento del "peligro"), funciona dentro de su planteamiento para acentuar la discontinuidad histórica. Así, la diferencia que venía anunciando desde el texto de 1939 entre recuerdo arbitrario y recuerdo involuntario (el matiz proustiano frente al bergsonismo) adquiere una especificidad que podríamos llamar formal o estructural: mientras el recuerdo arbitrario aparece como transcurso, como relato, el recuerdo involuntario aparece como imagen, y finaliza Benjamin: "de ahí el 'desorden' como espacio figurativo de la remembranza involuntaria"[255]. El montaje de imágenes, más que la pretendida progresión del historicismo positivista, está presente en otros momentos de la exposición benjaminiana. También cuando habla de las revoluciones, comprende éstas como detenciones o interrupciones, más que como resultados de un avance progresivo, así la ruptura temporal tiene una significación estética y también política.

La importancia del pasado en Benjamin radica, asimismo, en contener la energía que llamea en los momentos de revolución: ciertos momentos pasados están cargados con una tensión particular que puede ser ejercida sobre las condiciones actuales. El tiempo del ahora es una conjunción con el "entonces" y, a diferencia de la concepción lineal de la relación entre pasado y presente, para él algunos "pasados" no han sido dejados atrás[256]. Al igual que Bergson, Benjamin sostiene que los eventos pasados no son un punto fijo en el espacio de la memoria, sino un cúmulo de tiempo que no es uniforme ni vacío, sino que está cargado con diferentes valores, a lo que Deleuze llama "tiempo pasado en estado

[255] Id.
[256] Andrew McGettigan, op. cit., p. 27.

puro”[257]. Sin embargo, a diferencia de la “vida contemplativa” que defiende Bergson cual vía de acceso al pasado, Benjamin sostiene su cualidad de pasajero y momentáneo, como hemos citado en un apartado anterior: “la imagen verdadera del pasado pasa de largo velozmente. El pasado sólo es atrapable como la imagen que refulge, para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible […] porque la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella”[258]. Es por ello que la imagen dialéctica es definida como un relámpago, en que pasado y presente se conjuntan en un instante de remembranza involuntaria.

Para Benjamin, la imagen del pasado es, de cierta forma, análoga a la imagen-memoria bergsoniana, la cual Deleuze explica como una simultaneidad entre percepción y recuerdo[259], ya que para Bergson el “reconocimiento” tampoco se trata de arrojar luz, sino de un proceso en que ambos tiempos se aferran mutuamente. La falta de compromiso político e histórico que el alemán reclama a Bergson radica en que el filósofo francés no integra en su planteamiento las posibilidades colectivas de su comprensión del tiempo y la memoria. Como se verá más adelante, creemos que en el cine analizado ambas potencialidades están planteadas. Aunque muchos filmes destacan por sus preocupaciones en torno a lo individual y lo subjetivo, también está presente una concepción que podemos acercar a lo comunitario y, en algunos casos, a pasajes históricos concretos, cuyo tratamiento funde estas maneras de pensar la temporalidad: un presente confundido con la

[257] Gilles Deleuze, “Puntas de presente y capas de pasado (Cuarto comentario de Bergson)”, en op. cit., pp. 135-170.
[258] Walter Benjamin, Tesis V, en *Tesis sobre la historia*, op. cit., p. 21.
[259] Gilles Deleuze, “Los cristales de tiempo”, en op. cit., pp. 97-134. No es extraño que Deleuze, dentro de su bergsonismo, cite con frecuencia a Dogen, ya que éste, al igual que Bergson defiende la *continuidad* de lo vivido frente a la descomposición artificial entre pasado, presente y futuro, producto de la abstracción en vías del conocimiento. No obstante, dicha continuidad no debe comprenderse en un sentido positivo, sino en el sentido de lo que el monje japonés llama *pasaje*, en que se vuelven indistinguibles el presente y el pasado durante la experiencia. Véase próximo subcapítulo.

memoria y un pasado cuya energía en tensión impide el desarrollo armónico y lineal del presente.

Bergson habla de dos vías en que se despliega la memoria: por un lado la memoria corporal que organiza el esquema sensorio motor (lo que más tarde Deleuze condensará en su conceptualización de imagen-movimiento), y por otro la "memoria pura" que prolonga el pasado en el presente de la percepción inmediata y produce experiencia comprendida como "duración" (*durée* que se integra de alguna manera en el concepto de imagen-tiempo y después en el de imagen-cristal deleuzianos). Esta última, en su "pureza", no responde a una aplicación práctica, ni funciona en los terrenos del intelecto, sino que obedece a la necesidad de su propia naturaleza y a la intuición[260]. Esta distinción entre dos tipos de memoria son un antecedente de la "memoria arbitraria" y la "memoria involuntaria" proustianas, y la "experiencia vivida" y "experiencia verdadera" benjaminianas. Es por esta cuestión que consideramos pertinente reconocer la herencia bergsoniana en los demás autores, ya que conceptos elaborados en torno a la imagen cinematográfica provienen de estas ideas filosóficas.

También en el pensamiento de Bergson podemos rastrear la concepción del pasado como imagen, ya que para él, aunque toda la "vida física" se halle alojada en la memoria, no toda la memoria llega a ser una "imagen" y, por tanto, no toda la memoria llega a formar parte de la experiencia[261]. La razón de ser de lo anterior radica en que el pasado se encuentra inhibido por la conciencia práctica y utilitaria del momento presente (que tanto en Proust como en Benjamin se trata de una condición de las sociedades modernas).

[260] Para Ball, algo que vincula a Bergson con los críticos de la modernidad es una marcada inversión en la espontaneidad, introspección e imaginación, como el espíritu contrario del practicismo orientado a fines. Véase, Karyn Ball, op. cit., p. 155-156. Véase también Claire Blencowe, op. cit., p. 147.
[261] Andrew McGettigan, op. cit., p. 29.

Deleuze diría que el esquema sensorio motor orientado a la acción inhibe, por tanto, el despliegue del tiempo de forma directa, al conectar la percepción con la acción y no con la memoria. Probablemente Benjamin respondería que esta orientación a la acción también implica la memoria en cuanto se trate de una acción revolucionaria; es decir, de una interrupción o suspensión.

Tanto para Bergson como para Benjamin el pasado tiene una relación determinante con el presente, pero depende del presente para su actualización. Así, ambos defienden la actualización frente a la progresión. El pasado no es algo que ha dejado de ser, sino que constantemente empuja hacia el presente. Es por ello que en el pensamiento benjaminiano hay una pluralidad de formas del tiempo, pero la memoria es la única con relevancia política, porque la energía en tensión del momento pasado explota en el momento de su actualización. La imagen que aparece tiene entonces un potencial transformativo porque pone el presente en crisis, ya que abruma el juicio práctico del sujeto racional[262].

Una de las críticas al cine japonés de los años de 1990 se basa en el argumento de que las películas se refugian en la nostalgia de lo perdido, lo que contradiría el potencial transformativo de la actualización del pasado. No obstante, como veremos a lo largo de este estudio, los cineastas consiguen que el pasado aparezca no solamente como una imagen acabada en la cual refugiarse, ni como algo a lo cual se guarda luto pasivo perpetuamente, sino como una imagen que nos mira y que reclama, poniendo en crisis y desdibujando el presente.

[262] Ibid., p. 29,32. Como hemos esbozado, este enfrentamiento con el juicio práctico también estaba presente en Bergson.

En los párrafos siguientes hablaremos de cómo la tecnología de producción de imágenes tiene importantes consecuencias en las reflexiones sobre la memoria, y creemos que el corpus de estudio actualiza la propuesta benjaminiana de acabar con la teleología y la ideología del progreso en tanto que hace uso de diversos recursos fílmicos que demuestran la potencialidad del cine para pensar el pasado. Algo que descuidan las críticas a la "nostalgia" en el cine contemporáneo es la posibilidad de rescate de la experiencia verdadera a través de estructuras heterogéneas de lo cotidiano, en contraposición a una lectura continua del tiempo.

Imágenes como tecnologías de la memoria.

Hemos descrito la distinción entre memoria arbitraria y memoria involuntaria, así como la importancia de esta última para la conceptualización benjaminiana de la imagen dialéctica y, por tanto, la estructura y posibilidades de la temporalidad. La preocupación de Benjamin por la memoria a nivel histórico está relacionada con condiciones específicas de la cultura. Un elemento que es indispensable para comprender la forma como el filósofo construye su pensamiento es la tecnología, particularmente las posibilidades ofrecidas por la fotografía y el cine. Esta inserción de la imagen en la elaboración de ideas también tiene mucha fuerza en Bergson, lo cual ayuda a comprender por qué ambos filósofos enfocan sus preocupaciones en preguntarse por las formas de existencia y estructura del pasado:

> Las tecnologías de la imagen permiten ver el pasado a un nivel completamente diferente […] en *Materia y memoria*, el entrecruzamiento entre el pasado y el presente, que es descrito vía la intermediación entre el cerebro y el cuerpo, puede ciertamente

ser visto también como una analogía con una especie de imágenes provenientes de una cámara[263].

Como observaremos más adelante, especialemente en el análisis de los filmes de Naomi Kawase, Benjamin ya anunciaba que el rol de la tecnología en el pensamiento sobre la memoria era fundamental, ya que ésta permitía ampliar el rango de la memoria involuntaria[264]. Proponiendo su conceptualización del "inconsciente óptico", afirmando que la imagen técnica puede revelar estructuras perceptuales inaccesibles a los sentidos, el filósofo alemán reconoce que aquellos rastros mnemónicos que antes pertenecían a los terrenos del inconsciente, de la memoria en estado puro, gracias a la tecnología pueden entrar en el plano sensible para ser comprendidos y analizados. En términos bergsonianos, la imagen consigue tender un puente entre el intelecto y la intuición, por lo que es potencialmente creadora de nuevas experiencias verdaderas que en Benjamin tienen un sentido histórico y una base material[265].

Asimismo, esta memoria que le pertenecería al individuo logra entrar en el mundo sensible de los otros vía el pensamiento de las imágenes, por lo que Benjamin puede elaborar la imagen dialéctica como "el recuerdo involuntario de la humanidad redimida". Para Tatsuya Higaki[266] esta posibilidad de que la historia se contraiga de forma condensada "aquí y ahora" está, de igual forma, esencialmente ligada a la tecnología, ya que aquello que no podía convertirse en imagen (Bergson), puede ser reclamado y aparecer así lo que Didi-Huberman llama el "inconsciente del tiempo".

---

[263] Tatsuya Higaki, "L'existence de la mémoire –Henri Bergson et Walter Benjamin", en *Philosophia OSAKA*, No. 5, 2010, p. 42. La traducción es mía.
[264] Claire Blencowe, op. cit., p. 147.
[265] Id.
[266] Tatsuya Higaki, op. cit., p. 43.

Más adelante Deleuze irá un poco más lejos, cuando distingue dos "orillas de la imagen": de un lado, el montaje de continuidad (algunas formas de la imagen-movimiento), que construye una imagen indirecta del tiempo, de la duración, no consigue sino representar artificialmente esa memoria involuntaria; mientras que por otro, en la otra orilla, encontramos las imágenes-tiempo, que logran presentar directamente la duración y, agregamos, la memoria involuntaria[267].

Georges Didi-Huberman expone que para autores como Aby Warburg y Walter Benjamin la imagen era un "centro neurálgico", porque su estudio exigía "nuevos modelos de tiempo": "la imagen no es ni un simple acontecimiento en el devenir histórico ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones del devenir. Posee –o más bien produce- una *temporalidad de doble faz [*…] Benjamin terminó de captarlo en términos de 'dialéctica' y de 'imagen dialéctica'"[268]. Es decir, la imagen funciona dentro de este marco de ideas en, al menos, dos sentidos: el primero, respecto a las imágenes técnicas (fotografía y cine), sugiere que su aparición en la vida cultural del siglo XX motivó una nueva forma de pensar la memoria y, por tanto, una nueva forma de pensar el pasado y sus relaciones con el presente; el segundo sentido podemos hacerlo extensivo a cualquier tipo de imagen (pintura, grabado, etc.) y comprender que en cada una sobreviven cargas temporales que impiden anclar su significado según una concepción lineal y progresiva del tiempo, en cada una hay "nuevas legibilidades de supervivencias". El papel del cine fue determinante en este curso de pensamiento, ya que la intensificación del montaje, en el trabajo de los soviéticos, por ejemplo, alimentó la idea de hacer estallar el tiempo vía la discontinuidad:

[267] "Entre la imagen-afección, forma de la imagen-movimiento, y el 'opsigno', forma originaria de la imagen-tiempo, no pasamos de una familia de imágenes a otra, sino más bien de una orilla a otra de las mismas imágenes, de la imagen materia a la imagen como forma", Jacques Rancière, *La fábula cinematográfica,* op. cit., p. 166.
[268] Georges Didi-Huberman, op. cit., p. 143. Cursiva en el original.

nuevas posibilidades de conocimiento aparecen en cuanto se hacen saltar los elementos del continuo y se ponen en relación, se enfrentan, y se dejan atravesar por un relámpago. Podemos intuir la importancia del montaje en el siguiente pasaje de las *Tesis sobre la historia*:

> Articular históricamente el pasado no significa conocerlo 'como verdaderamente ha sido', significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro […] el historicismo se contenta con establecer un nexo causal entre los diversos momentos de la historia. Pero ningún hecho es histórico por ser causa. Llegará a serlo sólo después, póstumamente, tras otros hechos que puedan ser divididos por milenios[269].

Las imágenes analizadas aquí son propuestas como un sentido más: no solamente es posible pensarlas como objetos con temporalidades de *doble faz* en una dimensión histórica, sino que desde su interior hacen estallar el tiempo y permiten ver fílmicamente las potencialidades de esos "nuevos modelos" que señala Didi-Huberman. Las propias imágenes desmontan su presente y ejercen su propia obsesión con el pasado, planteando un posicionamiento sobre lo arbitrario, lo involuntario, lo actual y lo virtual en términos temporales. Con lo que se expondrá en este estudio pretendemos hacer notar que, al igual que las ideas de Benjamin, las propuestas fílmicas están delante de nosotros como más que "un atenuado emblema de la melancolía"[270]. Dar un vuelco a lo que "ha sido" y ensayar preocupaciones por esos recuerdos que "aparecen" como una constelación con el presente, son búsquedas que dan cuenta de que Walter Benjamin no estaba equivocado al ver en la

[269] Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia*, op. cit., pp. 21, 33.
[270] Andrew McGettigan, op. cit., p. 33. La traducción es mía.

imagen fílmica una experiencia en potencia: la experiencia de construir algo muy cercano a su tan anhelada imagen dialéctica.

2.4 La coexistencia de lo pasado. El tiempo en el pensamiento de Dogen.

En el campo de la filosofía, las lecciones del monje budista Dogen (1200-1253, fundador de la escuela Soto del zen en Japón), particularmente algunos fascículos de su obra *Shobogenzo* (1231-1256), son frecuentemente citados para hablar del pensamiento sobre la temporalidad proveniente de Japón. Dentro de la teoría de cine, Gilles Deleuze lo retoma cuando elabora sus planteamientos sobre Yasujiro Ozu y desarrolla a continuación un argumento basado en la concepción del tiempo de Dogen. Aunque para autores como Jun Fujita Hirose esta referencia a Dogen es sintomática de cierto orientalismo en Deleuze, que funciona para resaltar la "diferencia" de Ozu respecto a otros cineastas "occidentales"[271], considero importante rescatar algunas ideas de Dogen no únicamente para poner en perspectiva los planteamientos deleuzianos, sino para ofrecer un marco que dialoga en ciertos aspectos con las propuestas de esta investigación.

La idea orgánica del tiempo que se pone en cuestión en la obra de Deleuze supone una mesura en que la existencia inmediata está entre un pasado que ya se fue y un futuro que aún no llega; la concepción de un fenómeno es *duracional*, ya que ocurre a través del tiempo, las cosas comienzan, se desarrollan y terminan[272]. También en cierta tradición historiográfica del arte el tiempo se concibe como la medida del movimiento: en una pintura podemos inferir la temporalidad a partir del análisis de las cualidades de las acciones presentadas e interpretar el *punctum temporis* seleccionado por el pintor para

[271] Jun Fujita Hirose, "Deleuze y el cine: apropiaciones y ramificaciones", op. cit.
[272] Esta idea puede rastrearse desde Aristóteles, quien así definía en su *Poética* la acción completa. Véase, *El arte poética*, Trad., prólogo y notas de José Goya y Muniain, Buenos Aires, 1948. Nótese que aquí lo "duracional" no equivale a la *durée* (duración) bergsoniana.

representar metonímicamente episodios narrativos[273]. Si pensamos en la historia de la fotografía, hay un quiebre en el mundo de las ideas cuando se desarrollan las instantáneas, ya que éstas presentaban configuraciones formales que replanteaban el pensamiento sobre la visualidad en relación con el tiempo: el ojo humano está incapacitado para aprehender lo que ocurre en un *instante*[274]. El tránsito entre el instante construido y el instante cualquiera del que habla Bergson[275] puede comprenderse si se atiende a esta diferencia entre algún episodio representado en una pintura, o bien, las primeras fotografías, y las instantáneas, así como los fotogramas de una película. No obstante, esta aparente oposición entre lo momentáneo y lo duracional, comprendiendo lo momentáneo como un punto en la línea del tiempo, representa un problema en tanto que sigue supeditándose la lectura temporal a la medida del movimiento bajo una concepción que podríamos llamar "espacial" (ir de aquí para allá, por ejemplo).

Hablo de estos antecedentes para intentar explicar la concepción del tiempo de Dogen, por qué ésta es importante para comprender algunas ideas de Deleuze (y por tanto, una parte del pensamiento sobre el cine), y cómo es que representa otra perspectiva para repensar las relaciones entre presente y pasado, tema fundamental en este trabajo.

Para Rein Raud, en el pensamiento de Dogen el tiempo es crucial, y proyectándolo hacia el mundo de la filosofía, constituye un balance entre el significado de lo momentáneo

[273] Véase Ernst Gombrich, "Momento y movimiento en el arte", op. cit., pp. 40-62.
[274] Véase lo expuesto por Walter Benjamin en *Pequeña historia de la fotografía*, op. cit. También, la distinción que hace Henri Bergson entre instante construido e instante cualquiera en Gilles Deleuze, *Cine I. Bergson y las imágenes*, op.cit., pp. 34,37.
[275] Ibid.

y lo duracional, contraponiéndose a la "dimensión mensurable del tiempo"[276]. Varios lectores de Dogen citan este pasaje del fascículo *Genjokoan:*

> La leña se hace cenizas; nunca puede volver a ser leña. Sin embargo, no deberíamos tener la visión de que la ceniza es el futuro y la leña el pasado. Recuerda, la leña tiene el lugar de la leña en el Dharma. Tiene un pasado y tiene un futuro. Aunque tiene un pasado y un futuro, el pasado y el futuro están separados. Las cenizas existen en el lugar de las cenizas en el Dharma. Tienen un pasado y un futuro. La leña, después de hacerse cenizas, no vuelve a ser leña. Igualmente, los seres humanos, después de morir, no vuelven a vivir[277].

Este pasaje es ilustrativo del pensamiento de Dogen respecto a la relación entre pasado, presente y futuro, así como a lo que significa para él un "instante"; es decir, el fenómeno que describe (la leña convertida en cenizas) no está constituido por un principio –el trozo de leña-, un desarrollo –la leña quemándose- y un fin –las cenizas-, no está dividido en un antes y un después que se suceden, sino que todos los tiempos están contenidos en dicha "configuración dhármica": el trozo de leña contiene ya su posible pasaje hacia las cenizas.

Para comprender mejor lo anterior podemos retomar otro fragmento, ahora del fascículo *Sangaiyuishin*, donde Dogen describe su concepción del "aquí y ahora": el aquí y ahora es la totalidad de pasados, presentes y futuros. La manifestación de la totalidad de pasados, presentes y futuros no eclipsa el aquí y ahora. La manifestación del aquí y ahora

---

[276] Rein Raud, "The Existential Moment: Rereading Dogen's Theory of Time", en *Philosophy East & West*, vol. 62, no. 2, abril 2012, p. 3. La traducción es mía.

[277] Dogen, "Genjokoan", *Shôbôgenzô (Tesoro del verdadero ojo del Dharma)*, Vol. 1, Traducción y edición española de Pedro Piquero y Gudo Wafu Nishijima, Málaga, Sirio, 2013, p. 75. "Configuración dhármica" refiere a puntos particulares en el eje del tiempo (comprendido aquí como el intervalo de la existencia de alguna cosa) que simultáneamente separa y contiene el presente y el futuro (de la cosa en cuestión) en ellos. Véase, Rein Raud, op. cit., p. 4.

eclipsa la totalidad de pasados, presentes y futuros[278]. Recordemos que para Dogen la experiencia inmediata del mundo sobrepasa las configuraciones conceptuales y abstractas, por lo que la experiencia del aquí y ahora no debe entenderse como una abstracción, sino como esa manifestación inmediata de todos los tiempos contenidos en determinada configuración, tal como ocurre con el trozo de leña. Pensar el tiempo de un modo abstracto, externo a nosotros, abriría una brecha imposible de subsanar con conceptos. Tal percepción tiene su precedente en los fundamentos del budismo practicado y enseñado por Dogen, que niega la separación entre la conciencia y el mundo material. Un ejemplo de la concepción abstracta del tiempo es el uso del reloj, ya que la socialización de éste permite que el tiempo sea medible y calculable, lo cual modifica nuestra experiencia directa.

Si volvemos a los apuntes iniciales, observamos que con base en lo anterior, lo duracional es "accesible" únicamente vía lo momentáneo; es decir, el pasado y el futuro no pueden residir fuera de la experiencia inmediata del aquí y ahora, en este "presente" el tiempo no tiene un significado lineal[279]. Asimismo, para Dogen lo momentáneo no se corresponde totalmente con la idea de la fotografía instantánea, como un punto mínimo en la línea del tiempo, sino que el instante no tiene dimensiones, no es medible, es a la vez infinitamente breve y duradero por contener todas las temporalidades. A este contener el pasado, presente y futuro es a lo que Dogen llama el "ser -tiempo".

Deleuze sostiene que el tiempo es lo que reside en el "pasaje", de un estado a otro[280]. Es importante precisar el planteamiento de Dogen que lleva a Deleuze a afirmar esto. Para Dogen, el pasaje (cambio) es la cualidad de lo momentáneo, es la cualidad del tiempo, los

[278] Dogen, op. cit.
[279] Véase Dwight Holbrook, cit. en Rein Raud, op. cit., p. 6.
[280] Se hablará de esta afirmación más adelante en el análisis de los filmes.

momentos del pasado y el presente no se apilan uno sobre otro ni se alinean lado al lado[281]. Lo que llamamos "ahora" es a la vez lo que empezamos ya a llamar "ayer" y también "mañana", por lo que estos vocablos no son categorías con las que podamos expresar lingüísticamente nuestra experiencia directa, ya que son producto de una conceptualización abstracta del tiempo en una dimensión duracional. En cambio, el "ahora absoluto", como Dogen lo llama, es el punto de partida para examinar y comprender el pasaje, no así el pensamiento lineal. Estas mismas cualidades de lo momentáneo nos llevan a comprender que el instante nunca es un fragmento "completo" de realidad, ya que siempre está desplazándose. A partir de ello podemos inferir que hablar del pasado nunca implicará concebir fragmentos completos y fijos de otro tiempo, independientes y separados del presente, ya que nada en el mundo entero está alguna vez sin movimiento[282].

Zantow Bredeson menciona que para Dogen el pasado no es un tiempo terminado que es subsecuentemente representado por la memoria, en cambio, es un tiempo que se presenta por su propia cuenta y se manifiesta en y a través de la configuración del presente[283]. Lo anterior no significa que Dogen sostenga una *continuidad* per se del tiempo como se concebiría tanto en la noción aristotélica como en el canon convencional histórico: el mundo no es un todo continuo y tridimensional; es decir, que no es concebible como tal desde el punto de vista de un observador, más bien es una confluencia de trayectorias que se intersectan, de ciclos, rutas, gobernados por centros de gravedad en constante cambio y representados en códigos lingüísticos que son semánticamente sobrecargados, pero

[281] "No deberíamos nunca aprender que el paso de un instante al siguiente es como el movimiento del este y el oeste del viento y la lluvia. Todo el universo no está ni más allá del movimiento y el cambio ni más allá del progreso o el retroceso: él es el paso de un momento al siguiente". Dogen, "Uji", op. cit., pp. 182- 184.
[282] Ibid. Véase también Rein Raud, op. cit., p. 14.
[283] Garrett Zantow Bredeson, "On Dogen and Derrida", *Philosophy East & West*, vol. 58, no. 1, enero de 2008, p. 4.

gramaticalmente indeterminados, ambiguos y dependientes de la situación[284]. Este constante cambio que Dogen resalta sistemáticamente es lo que lleva al pensamiento de la impermanencia, que de alguna forma podemos relacionar con lo que Deleuze describe como un desplazamiento perpetuo entre percepción y recuerdo[285].

El llamado "flujo del tiempo" no es para Dogen resultado de continuidad y duración, "el tiempo es absolutamente discreto y discontinuo", los instantes no se encuentran en una relación de sucesión y contigüidad, sino que el ahora absoluto surge y perece simultáneamente conforme el momento *pasa*, he aquí la relación entre lo momentáneo, el pasaje y la impermanencia[286]. Asimismo, el aquí y ahora tiene tal peso en los planteamientos de Dogen que es posible comprender que no exista en su discurso una percepción progresiva del tiempo, orientada teleológicamente. Las ideas de progreso, de avance, de *telos*, contra las que Benjamin se pronunciaba, sugerirían también una brecha entre donde estamos y hacia dónde vamos, lo cual se contradiría con la concepción de la experiencia en Dogen[287]. En su particular lectura, Linda Goodhew y David Loy contraponen el pensamiento de Dogen sobre el tiempo al posicionamiento "mercantilista" orientado hacia metas, en que el flujo del tiempo se comprende como dirigido hacia el futuro y que, por lo tanto, se experimenta no como una condensación momentánea sino

[284] Rein Raud, "'Place'and 'Being-time': Spatiotemporal Concepts in the Thought of Nishida Kitarô and Dogen Kigen", *Philosophy East & West*, vol. 54, no. 1, enero de 2004, p. 11. La manera en que Naomi Kawase habla del tiempo encuentra muchas correspondencias con esta forma de concebirlo, como este conjunto de intersecciones y trayectorias que confluyen independientemente del punto de vista de un único observador, particularmente el curso de ciclos que se entrecruzan con la experiencia es algo que puede palparse en la construcción temporal de sus filmes. Estas ideas se retomarán en capítulos posteriores.
[285] Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, op. cit.
[286] Rein Raud, "'Place' and 'Being-time'…", op. cit., pp. 13-14.
[287] Esta falta de dirección temporal hacia adelante, hacia el futuro, está presente en las propuestas fílmicas de los cineastas analizados, particularmente en el trabajo de Takeshi Kitano.

como un avance cuya velocidad no puede ser controlada[288]. Es decir, la "impermanencia" para Dogen no está directamente relacionada con el paso de un tiempo medible que corre rápidamente, sino con un pensamiento sobre los objetos, lo momentáneo y el pasaje: los objetos son tiempo (no tienen auto existencia porque son necesariamente temporales), y el tiempo *es* en los objetos (el tiempo se manifiesta en los procesos efímeros que llamamos objetos)[289]. En otros términos, la existencia en sí misma *es* tiempo.

Sin manifestar que las ideas fílmicas aquí analizadas tienen una base directa en el pensamiento de Dogen, podemos afirmar que existen coincidencias importantes en la manera de construir y problematizar la temporalidad. Particularmente en el cine de Naomi Kawase podemos encontrar una influencia de la filosofía aquí esbozada, tanto en la configuración temática de algunas de sus películas (*Hanezu no tsuki*, 2011, por ejemplo), como en lo que la cineasta sostiene como significación del tiempo, lo cual será descrito en el capítulo correspondiente.

Asimismo, es importante rescatar lo planteado por Dogen para comprender algunas ideas de Gilles Deleuze que rescataremos más adelante, principalmente lo que propone como conceptualización del tiempo en el capítulo de *La imagen-tiempo* donde analiza el cine de Yasujiro Ozu, ya que serán propuestas centrales en los análisis efectuados en la presente investigación.

[288] Linda Goodhew y David Loy, "Momo, Dogen and the Commodification of Time", en *KronoScope,* 2:1, 2002.
[289]Íbid, p. 6.

Capítulo 3

Takeshi Kitano

3.1 *Hana-bi.* Una serie de reminiscencias.

El título que Kitano había pensado originalmente para *Fuegos artificiales* (1997) era *Takeshi volumen 7*, pero, según cuenta el director en una charla con Shigehiko Hasumi, los demás miembros de la producción lo desaprobaban. Durante el montaje le propusieron la idea de *Hana-bi*, cuyo significado es la unión de flor (*hana*), y fuego (*bi*), como se llama en japonés a los fuegos artificiales. Según Kitano, "flor" representaría la idea de la belleza y lo efímero, y "fuego" simbolizaría la violencia y la muerte[290].

Fuegos artificiales relata la historia de Nishi, un expolicía que se ve obligado a dejar su trabajo tras "vaciar su pistola" sobre el cadáver de un delincuente que hirió y dejó incapacitado para caminar a su compañero Horibe, incidente en el cual otro miembro de la policía fallece. La esposa de Nishi se encuentra enferma de leucemia terminal, y ambos continúan en duelo por la muerte de su hija años atrás. El doctor de su esposa le aconseja que la lleve a un último viaje, por lo que Nishi decide robar un banco y liquidar sus deudas con la *yakuza.* Durante su viaje intenta animar a Horibe enviándole materiales para que se inicie en la pintura, y también compensa a la esposa del otro policía muerto. Al final es encontrado por los *yakuza*, a quienes logra enfrentar y matar, y finalmente es alcanzado de igual forma por sus excompañeros policías, que le buscan por los asesinatos y el robo del banco. Nishi les pide unos últimos minutos para despedirse de su esposa, quien enuncia sus

[290] Takeshi Kitano en charla con Shigehiko Hasumi, en *Takeshi Kitano. Rencontres du septième art*, Paris, Arléa, 1998, p. 82.

únicas palabras en toda la película: “gracias por todo”; él la abraza frente a la playa antes de disparar dos veces, terminando con sus vidas.

Esta película constituyó una vuelta de tuerca tanto en Japón como en los estudios del cine japonés a nivel internacional, ya que con su triunfo en el Festival de Venecia de 1997 no únicamente el famosísimo cómico Beat Takeshi se revelaba como cineasta “serio” dentro de su país, sino que el León de Oro propició que se comenzara a pensar en un “Nuevo cine japonés”. Otros cineastas, como Naomi Kawase y Shohei Imamura también obtuvieron premios en el Festival de Cannes ese año (la Cámara de oro por *Moe no Suzaku* y la Palma de Oro por *Unagi*, respectivamente); pero el caso de Kitano era sintomático de un cambio generacional, fílmicamente hablando, ya que Imamura era grandemente reconocido por sus trabajos en la *Nuberu Bagu* décadas atrás, y la joven Kawase se iniciaba apenas en el mundo de los largometrajes. Kitano demostraba con su séptima película como director que el panorama cinematográfico japonés estaba tomando un rumbo que despertó, en gran medida, el interés por el cine asiático a finales de los noventa.

Michel Boujut compiló una serie de charlas sostenidas por Kitano con otros directores profusamente estudiados, como Akira Kurosawa y Shohei Imamura, así como con el referente en la investigación sobre cine en Japón, Shigehiko Hasumi (que en ese entonces figuraba como Presidente de la University of Tokyo)[291]. En ellas puede apreciarse el convencimiento de que Takeshi Kitano representaba una nueva etapa en la historia del cine japonés, no únicamente en la cronología, sino en el ámbito temático, formal, e incluso social y cultural.

[291] Ibid. En este volumen también se transcribe una plática entre Takeshi Kitano y el director y actor francés Mathieu Kassovitz.

Debates sobre la japonesidad: una relación problemática con el pasado.

La literatura sobre *Fuegos artificiales* podría dividirse entre quienes la tachan de "nacionalista", y quienes encuentran en ella nuevas problematizaciones del espacio y el tiempo en el contexto fílmico japonés; no obstante las divergencias, ambas posturas la posicionan como el punto de partida de lo que se ha nombrado "Segunda nueva ola", "Nuevo cine japonés", o simplemente "Cine japonés contemporáneo", bajo los argumentos que intentaremos resumir a continuación.

En 1996 se celebró un simposio sobre Takeshi Kitano en el marco del Festival Internacional de Cine de Tokio, en el que participaron varios especialistas, como el historiador Shigehiko Hasumi y el crítico de cine Tadao Yamane. Ambos pronosticaron que 1997 sería "el año Kitano"[292] y, en efecto, no fue únicamente un momento que marcó la trayectoria del director, sino que su triunfo en Venecia ha sido considerado la fuente de un "renacimiento" del cine japonés. En el Reino Unido, el académico Adam Bingham publicó un libro titulado *Contemporary Japanese Cinema since Hana-bi*[293], evidenciando la importancia de esta cinta por numerosas razones: en primer lugar, representó la viabilidad del cine de género (*yakuza* y policial en este caso) para reflejar preocupaciones autorales y estilos[294], así como la prevalencia de los filmes independientes, impulsados a raíz de los años noventa por numerosos cineastas fuera de la gran industria; asimismo, consolidó el camino abierto por el mismo Kitano con su primera película como director (*Violent cop*, 1989), y por otros autores como Shin'ya Tsukamoto (*Tetsuo, el hombre de acero –Tetsuo-*,

[292] Shigehiko Hasumi, en Ibid., p. 63.
[293] Adam Bingham, *Contemporary Japanese Cinema since Hana-bi*, Londres, Edinburgh University Press, 2015, pp. 2-4.
[294]" *Fuegos artificiales* es un filme de género, un filme de arte, un texto y una provocación autorales; es un filme que cuestiona las fronteras genéricas mientras demuestra la plasticidad del género como marco crítico". Véase, Ibid., p. 8. La traducción es mía.

1989), hacia nuevas posibilidades cinematográficas; y por último, colaboró en el camino al "fin decisivo" del sistema de estudios[295] a la vez que devolvía prominencia y visibilidad al cine japonés en el ámbito mundial.

Darrell William Davis dice en su artículo "Reigniting Japanese Tradition with *Hana-bi*"[296] que, para los críticos "occidentales", Kitano es el más grande cineasta surgido después de Akira Kurosawa, y más adelante subraya que el propio Kurosawa es admirador de Kitano (lo que se confirma en la charla que organizó la televisora NHK entre ambos directores, y en la conversación ocurrida en 1993, transcrita en la compilación de Michel Boujut[297]). En el ámbito académico, se podría hacer la analogía entre *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950), que despertó el interés internacional por la llamada "Edad dorada" del cine japonés, y *Fuegos artificiales*, que hizo algo similar para el llamado "renacimiento" de los años noventa. En el prólogo a uno de los primeros compilados analíticos sobre Kitano, *Beat Takeshi vs Takeshi Kitano*[298], Daisuke Miyao menciona que el *showman* no fue reconocido como cineasta en Japón sino hasta el éxito internacional de *Fuegos artificiales*, lo que recuerda la opinión negativa que la crítica japonesa tuvo respecto a *Rashomon* antes de que obtuviera el León de Oro, también en Venecia. En 1997 Kitano fue elegido para ser la imagen de una campaña que tenía como objetivo recuperar los públicos perdidos por las salas de cine en los años ochenta, y por su causa el diario *Yomiuri shinbun* bautizó el momento como "el año fénix del cine japonés"[299].

---

[295] Jelena Stojkovic, cit. en Ibid., p. 4.
[296] Darrell William Davis, op. cit., p. 55.
[297] Takeshi Kitano y Akira Kurosawa, Michel Boujut (comp.), op. cit., pp. 11-26.
[298] Daisuke Miyao, prólogo de Casio Abe, *Beat Takeshi vs Takeshi Kitano*, Nueva York, Kaya Press, 2005, p. xv.
[299] Adam Bingham, op. cit., p. 5. La traducción es mía.

Este trabajo no tiene el objetivo de medir la popularidad de Takeshi Kitano como cineasta; sin embargo, es preciso señalar la importancia de su obra en el marco de lo que se ha llegado a llamar, no sin importantes cuestionamientos, "Japanese Cinema Studies"[300]. En varios aspectos, su cine representó una alternativa a climas políticos, sociales y fílmicos que antecedieron la década de los noventa. Aaron Gerow afirma que su estilo fue interpretado como una reacción a la política doctrinaria de los movimientos estudiantiles de izquierda en los años sesenta y setenta; que el "niño de Asakusa" encontraba hipocresía en los intelectuales radicales que se integraron más tarde al mundo corporativo; y que, como declaró el sociólogo Osawa Masachi, Kitano llegó cual respuesta a la "edad de la ficción" (1970-80), en que la gente perdió su fe en las grandes narrativas y optó por mundos ficticios divorciados de la realidad social[301], por causa de la ruptura con la "edad de los ideales" (*riso no jidai,* 1950-60), cuando los japoneses creían en principios y trataron de alterar la sociedad basándose en ellos durante la posguerra[302].

Siguiendo la idea de Gerow, podríamos deducir que Kitano representó la desesperanza de los años setenta y ochenta, aliada no con un mundo alternativo (la llamada generación *otaku*), sino con un vuelco a la "realidad" de ciertos grupos como la *yakuza* y otros *outsiders.* A esto sumamos el efecto de impotencia y la falta de teleología que caracterizan sus cintas. La construcción no teleológica de la narrativa permite que el tiempo se estructure de forma que el presente deja de ser "funcional" (orientado a fines), también provoca la falta de causalidad y la ausencia de transiciones. Lo anterior hace que se acentúe el carácter fragmentario de sus imágenes.

---

[300] Véase la Parte I, "What is Japanese Cinema Studies?: Japanese Cinema and Cinema Studies", de *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*, editado por Daisuke Miyao, Nueva York, Oxford University Press, 2014, pp. 13-100.
[301] El desarrollo de esta idea, conocida como *otaku*, puede verse en el trabajo académico de Eiji Otsuka.
[302] Aaron Gerow, *Takeshi Kitano,* op, cit., p. 30.

Como hemos adelantado en el primer capítulo, en la literatura sobre el cine nipón a partir de los años noventa existe una intensa preocupación por la identidad, en particular por un estado crítico de "lo japonés", de lo cual las imágenes audiovisuales serían producto. Por ejemplo, en los textos de Aaron Gerow podemos notar que analiza, por un lado, películas que serían sintomáticas de una reflexión sobre estas cuestiones, y por otro, filmes que encajarían con lo que él mismo ha llamado "nuevo revisionismo neonacionalista"[303]. En su libro sobre Takeshi Kitano retoma estos planteamientos para caracterizar *Fuegos artificiales* como alentadora de dicho nuevo nacionalismo. Autores como Bingham y Davis manifiestan una crítica similar. El argumento base de estas críticas parte del cuestionamiento de la concepción de "lo nacional" y "el nacionalismo" según los movimientos revisionistas, que reducen la *nación* a una narración de imágenes mercantilizadas y el *nacionalismo* al consumo de estas imágenes[304]. Según estos tres autores, Kitano habría empleado en su séptima película una serie de estas imágenes mercantilizadas para "vender" su película en los festivales internacionales. Elementos simbólicos como la aparición del Monte Fuji, el doble suicidio o el tránsito por un camino nevado (*michiyuki*) son interpretados como una autoconstrucción dentro de la japonesidad, Davis incluso los llama despectivamente "imágenes de stock"[305]. Sin embargo, otros autores como Casio Abe argumentan que, no obstante la aparición de ciertas marcas, Kitano consiguió, a través de su urgencia por reinventar las "reglas doradas de la filmación", anular el carácter prestablecido de los valores fílmicos, así como la supuesta "pureza" de los signos[306].

---

[303] Aaron Gerow, "Consuming Asia, Consuming Japan", op.cit. La traducción es mía.
[304] Ibid., p. 36. Cursivas en el original.
[305] Darrell William Davis, op. cit., p. 73.
[306] Casio Abe, op. cit., pp. 42, 237.

Gerow debate en "Kitano Takeshi: the auteur", la posible adhesión política del director. Mientras que Kitano siempre ha afirmado no tener ningún tipo de afiliación (ni de izquierda ni de derecha), el investigador sostiene que está más cerca de los posicionamientos ideológicos derechistas. Este antecedente es encadenado con la supuesta comunión de Kitano con los movimientos nacionalistas de los años noventa[307], vía sus críticas a la "democracia de posguerra" y a la imposición del artículo 9 de la Constitución, en que Japón renuncia a ser beligerante. Es verdad que Kitano ha mencionado en diversas entrevistas su opinión negativa respecto a la elaboración de las leyes japonesas "desde fuera", y que ha defendido una segunda mirada al Japón de la preguerra[308]; no obstante, su crítica al clima de posguerra nunca está exenta de un cuestionamiento al sistema corporativo y a las contradicciones de una democracia cuyo desarrollo en tierras niponas se vio influido por la ocupación militar estadounidense, así como por el llamado "Proceso de Tokio"[309] y la polarización durante la Guerra Fría. Kitano también ha recalcado los peligros del nacionalismo e incluso se ha negado a aceptar que existe algo como "el cine japonés". Algo importante para este estudio es que las opiniones del director (quien es una figura con mucho peso en Japón) son producto de su autoconfiguración como personalidad pública; Kitano es un personaje y no debiera pasarse por alto la ficcionalización de su discurso, pretendiéndose transparente la relación entre sus imagen y olas contemporáneas de pensamiento.

---

[307] Aaron Gerow, *Kitano Takeshi,* op. cit., pp. 32 y ss.

[308] Véase principalmente "La politique", en Takeshi Kitano y Michel Temman, *Kitano par Kitano,* Paris, Grasset, 2010, pp. 239 y ss.

[309] Entre algunas producciones en torno al tema, en 2016 Netflix lanzó junto con la NHK una serie relativa a este episodio titulada *The Tokyo Trial* (Rob W. King, Pieter Verhoeff), que aborda el tema del Tribunal Penal Militar Internacional para el Lejano Oriente, ante el que se desarrollaron los Juicios o Procesos de Tokio, organizados contra los criminales de guerra japoneses tras la Segunda Guerra Mundial.

Como señala JungBong Choi, es un riesgo percibir los rasgos de nacionalidad en el cine únicamente como parte de un producto de competencia internacional para el orgullo cultural, por lo que es preciso identificar los signos de negociación y lucha que tienen lugar en el forjamiento de culturas cinematográficas[310], con el fin de no simplificar la relación existente entre imágenes, nacionalidad y cultura. Sin asumir la totalidad de sus planteamientos, coincidimos con Mitsuhiro Yoshimoto cuando afirma que lo que hace a un cine "nacional" (como objeto de estudio) no es una identidad preexistente que un filme particular abraza como suya. El autor rechaza cualquier fácil ecuación de lo nacional como un grupo particular de gente, una locación geográfica o tradiciones culturales, retomadas con el propósito de crear un sentido imaginario de homogeneidad[311]. Es por ello que advertimos en parte de las críticas a *Fuegos artificiales* esta falta de aguzamiento que colabora en la lógica de los significantes culturales como objetos no problemáticos que son simplemente susceptibles de filmación y consumo.

Para Gerow, la crítica al Japón de posguerra ha sido motivo de decisiones narrativas en el cine de Takeshi Kitano[312]. Aunque hemos sostenido que no hay completa seriedad en sus palabras, respecto a ese tema el cineasta afirma: "las personas que, como yo, han sido educadas en el sistema de la posguerra, que han recibido la educación democrática del Japón de la posguerra, son 'cancerosas' […] el cine que aparecerá entonces [cuando esas personas estén fuera de juego] será el cine japonés del futuro. El azar quiso que Imamura y yo hayamos recibido premios, entonces todo el mundo canta en coro que el cine japonés

[310] JungBong Choi, "National Cinema: An Anachronistic Delirium?", en *The Journal of Korean Studies 16*, no. 2 (otoño de 2011), p. 15.
[311] Mitsuhiro Yoshimoto, "National/International/Transnational: The Concept of Trans-Asian Cinema and the Cultural Politics of Film Criticism", en Valentina Vitali y Paul Willemen, *Theorising National Cinema*, Londres, BFI, 2006, p. 259.
[312] Aaron Gerow, *Kitano Takeshi*, op. cit., p. 33.

está renaciendo, pero es a todas luces imposible. ¡Se han descubierto simplemente el cáncer y el sida!"[313].

En este trabajo no se llevará a cabo un análisis basado en el carácter "nacional" o no de los elementos icónicos que aparecen en las películas de Takeshi Kitano, y tampoco se revisará con profundidad la estética de la violencia, lo cual hemos desarrollado en otro espacio[314]; más bien se pretende identificar en sus películas una problemática que será igualmente explorada por otros directores del llamado *fénix* nipón y que, a nuestra vista, no ha sido puesto en perspectiva por la profusión de interpretaciones identitarias y de género (en el sentido de la construcción de lo femenino y masculino) de *Fuegos artificiales* y *Muñecas* (2002) en particular. Esperamos que estas páginas puedan completar el cuadro y ofrecer una argumentación contundente respecto a la construcción del tiempo en el cine japonés contemporáneo, especialmente las relaciones entre presente y pasado.

Un cine reminiscente…

Al igual que muchas de las cintas producidas por los directores aquí analizados, los filmes de Kitano son realizados sin un guion previo. Si bien Kitano no tiene formación como documentalista, sus metodologías de producción también propician un desarrollo de la estructura en que se vacían los diversos elementos de la puesta en escena, desde el espacio hasta la actuación; los actores pareciesen figuras instaladas en los escenarios, que actúan como meras superficies, dando como resultado la falta de dramatismo.

Gerow comenta que este último rasgo es producto del trabajo de Takeshi Kitano en la televisión, que en su caso se caracteriza por un ritmo aceleradísimo. El director cuenta

[313] Takeshi Kitano, en Michel Boujut (comp.), op. cit., p. 84. La traducción es mía.
[314] Jessica Fernanda Conejo Muñoz, *El instante Kitano*, op. cit.

con pocos días para filmar, por lo que los ensayos son prácticamente nulos y sólo efectúa 2 ó 3 tomas antes de quedar satisfecho con el material, confiando en su sistematicidad para la posproducción. Sin embargo, la confianza de Kitano en el montaje no es una simple cuestión basada en lo reducido del tiempo de producción, sino un programa estético. En el caso de *Fuegos artificiales,* como se verá, el montaje es un conjunto de operaciones que se corresponden con el planteamiento de la cinta, que estaba pensada para constituir una "serie de reminiscencias", y que tuvo que ser re-montada alrededor de ocho veces hasta el resultado final. Esta forma de estructuración puede interpretarse como parte de una concepción no continua y fragmentaria de la temporalidad que alcanza en esta cinta uno de sus más altos grados de consolidación.

El director ha descrito sus procesos de producción resumiendo que no es un cineasta de "ideas", sino de "imágenes". Ha efectuado la comparación con las viñetas del *manga*: un reducido número de cuadros que se concatenan elidiendo las partes intermedias, en que las consecuencias de las acciones son más importantes que los procesos, y se construye entonces una sintaxis de estatismo, interrupción violenta y resonancia de los efectos. Como he analizado en mi tesis de Maestría, la violencia en Kitano problematiza el tiempo a través del montaje, que es la faceta de la producción que más le interesa. Él mismo considera: "cuando la violencia explota, nada puede evitarlo. Pero, antes de la explosión, es necesario que haya un momento de calma, un 'estado de compresión'. La ruptura brutal de este estado de compresión, es la base de mi cine"[315].

Aunque esta perspectiva explosiva tanto de las acciones violentas como del montaje que las presenta se construye en gran parte en la sala de edición, el carácter "improvisado"

[315] Takeshi Kitano en Michel Boujut, op. cit., p. 56. La traducción es mía.

de muchas escenas en las películas de Kitano evidencia que, a pesar o por causa de sus temáticas genéricas, existe en su estilo una dimensión despreocupada de la continuidad de la acción que abre grietas para que se filtre la ambivalencia del tiempo incluso en la comedia[316]. Esto es algo que une y separa a Kitano de los demás cineastas analizados aquí: en todos se manifiesta una ambivalente construcción de la temporalidad y, sin embargo, Kitano seguirá siendo un cineasta que se apoya en las potencialidades del cine de género. El análisis de *Fuegos artificiales* pretende fungir como parte de un apartado introductorio de la problemática central de la tesis, que es la construcción del pasado, ya que el trabajo de Kitano fue introductorio, a su vez, de posibilidades nuevas del espacio y el tiempo dentro del panorama cinematográfico de los últimos años.

Sostenemos aquí que la construcción temporal es uno de los pilares kitanescos de la aproximación al género. Suscribimos lo que afirma Luis Miranda: "con respecto a un antecedente como *Sonatine*, con la que tantas cosas comparte, *Fuegos artificiales* desplaza la voluntad de abstracción de aquélla hacia una evidente voluntad de expresión lírica (y por tanto, de significación). Lo que antes podía verse como un ejercicio de desmontaje del género de acción que lograba separar, suspender y re-combinar sus signos sobre un vacío que, así desvelado, cabía designar con la palabra 'tiempo', ahora se ha transformado en una vindicación del tiempo mismo como sustancia del montaje y *también* como 'tema'"[317].

Fuegos artificiales se caracteriza, entonces, por desmembrar el tiempo. Normalmente la primera parte de la cinta es referida como un "rompecabezas", aludiendo a la falta de cronología en la sucesión de imágenes; sin embargo, tenemos la idea de que es mejor pensarla como una serie de instantáneas (reminiscencias) que van apareciendo,

[316] En cuanto a la relación entre comedia y ambivalencia, véase, Ibid., p. 78.
[317] Luis Miranda, *Takeshi Kitano*, op.cit., p. 265.

construyendo un símil de lo que Gilles Deleuze llama "pasado en general", que no funciona como un relato, sino en un sentido, diría Benjamin, fotográfico. Esta película vuelve sensible la aparición del pasado como imagen, en su carácter fragmentario, no orgánico y a saltos.

El desmembramiento del tiempo, particularmente de la relación pasado-presente, ocurre en varios niveles, como diría Luis Miranda, cual si fuese un "mecano". Esta palabra contiene la posibilidad de armar un conjunto de piezas de múltiples formas, por lo que no describe una estructuración simplemente desordenada que es preciso armar en un solo sentido (rompecabezas), sino un esfuerzo sistemático por la interrupción, la fragmentación y la ambivalencia. Tal como Deleuze va conceptualizando la imagen-cristal a partir de los opsignos, sonsignos, y la imagen-tiempo, el desmembramiento temporal en *Fuegos artificiales* se va configurando en el intersticio de una imagen a otra. Podemos tomar como ejemplo los *pillow-shots*, en el sentido en que los define Noël Burch.

A lo largo de la película aparecen diversas pinturas elaboradas por el propio Kitano durante el accidente en moto que casi le costó la vida en 1994, y sirven para ilustrar el concepto de *pillow-shot.* Las primeras que son mostradas funcionan como fondo para los créditos que anuncian su *autoría*: "Takeshi Kitano vol.7" (fig.1), interpretación, escritura, realización y edición por Beat Takeshi/Takeshi Kitano, etc. No nos detendremos en la autorreferencialidad que constituye la aparición de estos elementos[318], sino en la cualidad temporal que adquieren las pinturas a lo largo de la película. Retomaremos la escena en que Horibe va por la calle en su silla de ruedas y se detiene ante una florería: en falsas

[318] Véase al respecto el capítulo "Voz narrativa" de mi tesis de Licenciatura, *El estilo narrativo como búsqueda formal. Análisis del discurso cinematográfico de Takeshi Kitano*, México, UNAM, 2009, pp. 118 y ss.

relaciones de campo-contracampo, se suceden planos de su rostro y de figuras de animales que en lugar de cabeza tienen una flor (fig.2):

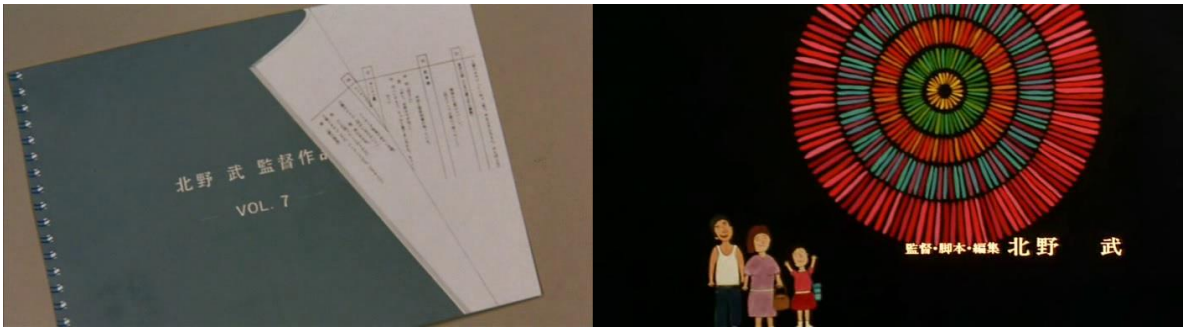

Fig.1 : *Fuegos artificiales*. Secuencia inicial de créditos

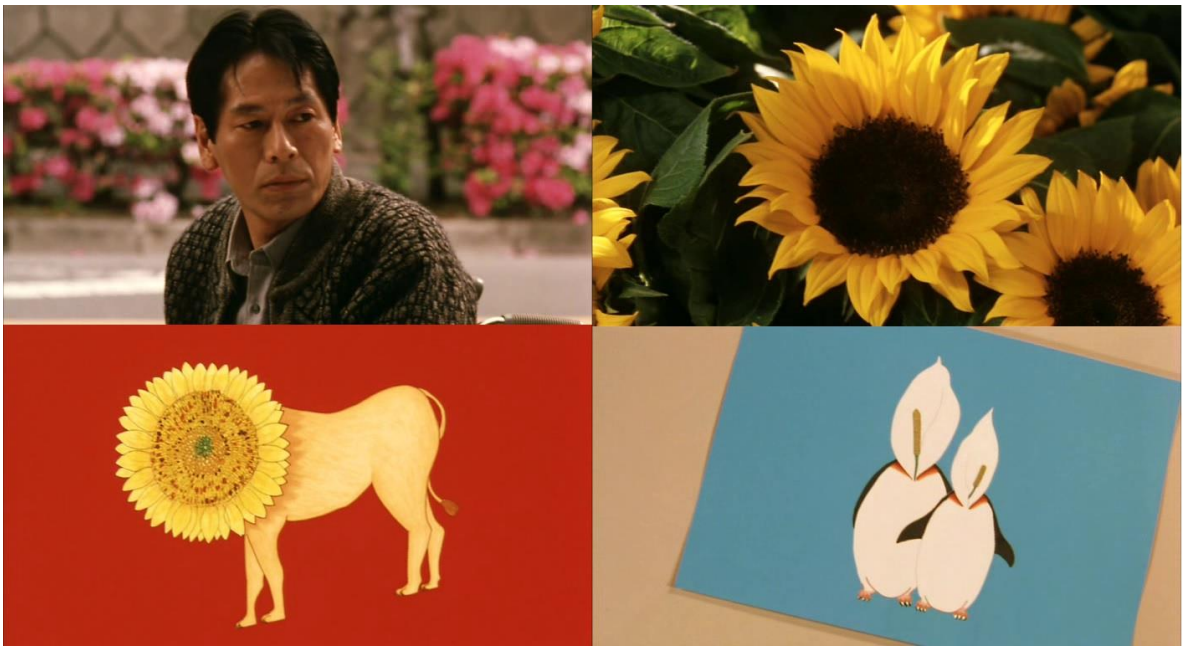

Fig.2 *Fuegos artificiales*. Horibe mira las flores en un local desde su silla de ruedas.

Estas numerosas pinturas son ejemplos de imágenes que no se presentan dentro de una lógica lineal como fragmentos con certidumbre temporal. Tras el incidente que provocó la situación de Horibe, Nishi le sugiere que aprenda a pintar, lo que eventualmente sucede; no obstante, cuando vemos por primera vez estas pinturas, esta situación no ha ocurrido, ni

tampoco existe posteriormente alguna toma de establecimiento que sitúe los cuadros de igual forma. Aunque más tarde se deduzca que Horibe las ha pintado, en el momento en el que aparecen fungen como anticipaciones flotantes que no necesariamente tendrán su lugar exacto en la banda visual, y tampoco se presentan como proyecciones de la mente del personaje, sino como momentos posibles. Este carácter temporal flotante que interrumpe el marco narrativo presente se acerca a lo que definió Burch: en el ámbito fílmico, los planos llamados "cutaway" son definidos como la interrupción de una acción continua para insertar alguna otra cosa que no necesariamente está relacionada causalmente. Burch convierte este concepto en el calificativo de lo que llama "naturalezas muertas" (*cutaway still-lifes*) y, finalmente, propone el término "pillow-shot" (cuya traducción sería "plano almohadilla") inspirándose en la función de ciertas palabras en la poesía clásica japonesa[319]. Un *pillow-shot* tiene la particularidad de suspender el flujo diegético empleando un rasgo de estrategias considerable y produciendo una variedad de relaciones complejas; una de las principales estrategias es prolongar la *ausencia inmotivada* de personas en la pantalla, como lo demuestra el emblemático "plano del jarrón" en *Primavera tardía* (*Banshun*, Ozu, 1949)[320].

Es así que los *pillow-shots* son insertos que rompen la continuidad. En la película hay varios planos que cumplen con la definición de Burch; sin embargo, queremos ampliar esta concepción para referirnos a un tipo de inserto que es constante en esta cinta y que junto con la falta de transiciones entre tomas genera un tejido del tiempo particular: "todas

[319] Las *makurakotoba* o "pillow-words" son un epíteto convencional o un atributo de una palabra; usualmente es parte de una línea corta de cinco sílabas y modifica otra palabra, comúnmente la primera de la siguiente línea. Algunas *makurakotoba* son poco claras en su significado; aquéllas cuyo significado es conocido funcionan retóricamente para elevar el tono, y hasta cierto punto, funcionan también como imágenes. Véase, Noël Burch, *To the Distant Observer…*, op.cit., p. 160. La traducción es mía.
[320] Véase apartado sobre Ozu, 1.3.1.

las secuencias del film, de acuerdo con un procedimiento elíptico habitual en Kitano, parecen instantes capturados en desarrollo: algo así como situaciones previamente iniciadas; *dispersivas* en suma"[321]. La falta de transición entre tomas, entendida como microestructura, tiene su eco a gran escala en la sucesión de las escenas, ya que Kitano también se caracteriza por pasar de una a otra de forma abrupta, cada nueva escena aparece como una interrupción, y a su vez, dichas interrupciones no siempre encuentran un lugar fijo en el orden temporal. Es lo que sucede con la primera escena de la película y con los planos en que Nishi aparece fuera de la casa de Horibe, por ejemplo.

La primera escena funciona como presentación del carácter violento, seco y hosco del protagonista, lo cual se extiende al estilo de la cinta. Un par de personajes están almorzando sobre el auto que pertenece a Nishi, y cuando éste llega y se da cuenta, obliga a uno de ellos a limpiar los vidrios y la carrocería de forma muy agresiva con escasos gestos contundentes. En pocos segundos se han comunicado dos cosas: la primera son los trazos de montaje que caracterizan las escenas violentas, y la segunda, la personalidad que guiará la narrativa. No obstante, es complicado buscar el sitio que tendría este episodio en la cronología, ya que entra en la película como si fuese un inserto, interrumpiendo el flujo entre los créditos y el título, cuando todavía no se ha planteado el argumento central. Es por ello que la introducción de este tipo de escenas comparte con los *pillow-shots* su cualidad intrusiva y muchas veces descontextualizada.

[321] Luis Miranda, op. cit., p. 272. Es necesario hacer una precisión respecto a lo afirmado por Luis Miranda, y es que el carácter "elíptico" del cine de Kitano obedece a un programa sistemático de supresión que hace saltar el montaje y el tiempo. En cine una elipsis normalmente tiene la función de omitir información no necesaria, de acuerdo con el montaje de continuidad; asimismo, para la narratología es una figura de duración en que el relato se comprime. Pero, en el caso de esta película y prácticamente en la totalidad de la filmografía de Takeshi Kitano, tiene también un cariz plástico y estético que violenta el montaje y genera en el tiempo relaciones de choque. Para profundizar en esta temática, principalmente en la presentación de la violencia y la muerte, véase mi Tesis de Maestría, particularmente el apartado donde describo la relación entre montaje y choque en la teoría eisensteniana. *El instante Kitano,* op. cit., pp. 12 y ss.

Una dimensión que consigue Kitano y que permite reformular entonces la concepción de los *pillow-shots* tal como los define Burch es la posibilidad de que la figura o algún gesto de un personaje se transforme en plano-almohadilla, no solamente interrumpiendo el flujo diegético, sino también volviendo ambigua la temporalidad. Para explicar más ampliamente esto, describiremos la imagen que, para nosotros, es una de las primeras claves de la descomposición del tiempo. Esta imagen, llamada "pivote" por Luis Miranda, ha trascendido hasta convertirse en emblemática de Beat Takeshi e incluso ha sido parodiada por él mismo en posteriores cintas.

En los primeros 5 minutos de la película, además de presentar el carácter violento del personaje, el carácter violento del montaje, y que dicha violencia se basa en el tratamiento temporal de las acciones, se establecerá la relación entre varios personajes: Nishi y Horibe son compañeros de trabajo en el departamento de policía, ambos están casados, la esposa de Nishi se encuentra enferma en el hospital y Horibe le sugiere que la visite pues ese día no tienen mucho trabajo. Esta información es dada a conocer en la segunda escena, en que aparecen los dos personajes al interior de un vehículo. Cuando llegan a su destino y se bajan del automóvil, la secuencia se interrumpe para mostrar un plano general de Nishi de pie apoyado en su auto fuera de una vivienda en un sitio descontextualizado de la narrativa hasta el momento; su expresión impasible con las manos en los bolsillos se convertirá en un emblema de los personajes caracterizados por Kitano, emblema que terminó de completarse con su característico *tick* en el ojo derecho, consecuencia de su accidente. Un segundo plano más cerrado pone en el centro al personaje, con el mismo rostro inmutable, sin ofrecer un contexto (fig.3).

Fig.3 : *Fuegos artificiales*. Nishi fuera de la casa de Horibe.

La aparición descontextualizada de estas imágenes las convierte en un *cutaway*. Más adelante estas imágenes cobrarán sentido de acuerdo con los acontecimientos del relato; no obstante, sus primeras apariciones hacen notar las intenciones temporales del director. En un sentido narratológico podríamos calificarlas de prolepsis, ya que anticipan algo que ocurrirá más tarde; sin embargo, volviendo al planteamiento de la película como "una serie de reminiscencias", resulta más significativo pensarlas como instantáneas que aparecen en un tiempo que no necesariamente es un presente lógico. La estructura de la película no permite hacer encajar los fragmentos de forma unívoca, ya que igualmente se puede pensar que las primeras escenas son rememoraciones del "presente" de este par de planos.

Una característica que vuelve más complejo el análisis es que los saltos en el tiempo no ocurren como *flash back* convencionales, las imágenes se suceden unas a otras sin anclarse necesariamente en la subjetividad del personaje; es decir, que más que ser imágenes-recuerdo son instantáneas del pasado en general, y de lo que podríamos también llamar un "presente en general" en que las acciones no resultan puntos equidistantes, sino una mixtura de simultaneidades, tal como lo entienden tanto Bergson como Dogen. Cada imagen, advierte Luis Miranda, comienza siendo "un momento cualquiera":

> [Al relato]…llegamos siempre *luego*, después de unos instantes preciosos en cuyo interior se concentra lo que Tarkovski llamaba "la presión del tiempo en el plano", en torno a una figura sola o sobre los silencios compartidos ante el mar o ante la barra de un bar –con los personajes siempre en paralelo, lado con lado, hombro con hombro; a una prudente distancia de "cortesía japonesa" que el espectador distante rellena de ambivalente vacío: puesto que el mismo parece describir a la vez un determinado "estar ahí", una formalización de la soledad y una precisa economía de los sentimientos[322].

Podríamos decir que estos momentos cualquiera, pensados en relación con la totalidad de la película, aparecen de forma ajena a la voluntad de los personajes; las reminiscencias de los acontecimientos pretéritos se anclan y se convierten en uno de los elementos que no permiten que la narrativa "avance", no en el sentido general de una progresión de la acción, sino en la falta de un *telos* que motive las imágenes. Dicha ruptura con el desarrollo del camino de los personajes se acentuará en *Muñecas*, pero ha sido sello estilístico desde los primeros filmes de Kitano, donde los personajes desde un inicio aparecen desarmados frente al tiempo.

En virtud de lo anterior, sostenemos que la imagen pivote (Nishi y su auto frente a una casa en los suburbios) es un *pillow-shot*, porque interrumpe el flujo de la acción, y si no vacía el plano de presencia humana, lo vacía de intención y motivación. Jorge Ayala Blanco habla de un *grado cero* de la actuación en Kitano[323], a eso agregamos que existe un grado cero de la presencia, que en este caso sólo se comporta como una figura del tiempo, o

[322] Luis Miranda, op. cit., p. 268.
[323] "Actuación neutra, en grado cero, hasta un simple estar ahí". Jorge Ayala Blanco, ensayo sobre *El capo* (Kitano, 2000), en *El cine actual. Palabras clave,* op.cit., p. 27.

en términos deleuzianos, el tiempo como figura, ya que en el mecano del montaje, la significación del plano no es unívoca.

La siguiente vez que aparecen estas imágenes es en el minuto 12 de la película. Mientras Nishi está visitando a su esposa en el hospital, Horibe está lidiando con un criminal que le dispara. Nakamura, otro policía, le avisa a Nishi sobre el incidente de Horibe y ambos salen rápidamente del hospital. Un corte antecede al plano pivote y volvemos a ver a Nishi y su rostro imperturbable por un instante, seguido de otro plano donde un sutil movimiento de cámara describe a Nishi y Horibe (ya en silla de ruedas) de espaldas caminando hacia el mar. Aunque sin certidumbre temporal, deducimos que la casa que aparece detrás de Nishi en el *pillow-shot* es la de Horibe, e intuimos que ha acudido a visitarle tras el accidente. También la imagen aparece sin ningún tipo de transición, por lo que la podemos calificar de inserto que funge como consecuencia casi directa del disparo, poniendo el acento más en la afección del personaje principal que en el transcurso de los hechos (fig.4).

Fig.4 : *Fuegos artificiales*. Nishi y Horibe después del incidente.

Más tarde, cerca del minuto 24, le comunican a Nishi que Horibe ha intentado suicidarse y acude con Nakamura y otro compañero a visitarle. Es hasta este momento que se confirma

que la vivienda en el plano analizado pertenece a Horibe; sin embargo, sigue sin ser preciso el hilo temporal. Hemos resaltado esta escena, partida en dos, porque Kitano afirma haberla montado ocho veces con el fin de que fuera fiel a un carácter reminiscente y consideramos que en conjunto con el resto del filme resulta ser congruente con sus palabras.

Otra serie de planos que se ajustan a esta variante de *pillow-shot* es la que relata el episodio que provoca que Nishi tenga que abandonar el cuerpo de policía[324]: compañeros descubren que el criminal que disparó a Horibe se encuentra en un paso comercial subterráneo; Nishi acude en compañía de los demás a arrestarlo, pero se detona una nueva balacera en que Tanaka fallece y Nakamura es herido por el maleante. Nishi observa todo a una escasa distancia y termina por dispararle al criminal en la frente, tras lo cual se acerca y continúa baleando al cadáver hasta vaciar el arma. Esta secuencia está fragmentada en varios planos que van apareciendo en distintos momentos de la película hasta que se presentan en su totalidad. Cada vez que lo hacen interrumpen el flujo diegético y acentúan la discontinuidad. El hecho de que la secuencia se presente fragmentada colabora con el tejido del tiempo a semejanza de un mecano.

Después de que Nishi visita a Horibe por primera vez, hay una escena en que está platicando con una mujer y gracias a los parlamentos de ella (Nishi no pronuncia más que 2 ó 3 palabras en toda la película) se comunica que es la esposa de otro policía muerto. Cuando ésta sale de campo y deja solo a Nishi en lo que parece ser una cafetería, se inserta la imagen insonora, en ángulo picado, de otro personaje siendo baleado. Conforme la cinta se desarrolla llegamos a saber que la mujer es la esposa de Tanaka, pero hasta este momento únicamente hemos visto un fragmento descontextualizado del "presente" del

[324] Una interesante descripción de la filmación de esta secuencia ha sido elaborada por Tony Rains, "Flowers and fire", en *Sight and Sound*, diciembre de 1997, pp. 26-29.

relato. No es posible afirmar dónde encajaría esta pieza respecto a lo que ha sido mostrado (fig.5) .

Fig. 5 : *Fuegos artificiales*. Salto temporal.

A continuación, cerca del minuto 18, Nishi se encuentra con Nakamura conversando en un bar; éste le cuenta que ha decidido casarse y que ha visitado a Horibe, e intenta convencerlo de que el incidente en que resultaron heridos no fue culpa suya, como no lo fue la muerte de Tanaka. Nishi, por supuesto, no responde ni siquiera con una mueca. Hay un corte y la siguiente toma muestra una pintura en la pared del bar (como todas, de la autoría de Kitano), centrada y frontalmente; otro corte antecede un plano cercano del protagonista, con la pintura detrás y las mismas características de centralidad y frontalidad. Este plano da paso a un inserto más de la secuencia en que Tanaka es asesinado, sólo que en éste también aparece Nakamura, quien resulta herido. Una vuelta rápida al rostro de Nishi hace pensar que se trata de un recuerdo; sin embargo, la imagen no cumple el objetivo explicativo que usualmente tienen los *flask back*, sino que parece representar la pervivencia de una reminiscencia en el presente del personaje, llenando el tiempo de contenido pretérito (fig.6).

Fig.6 : *Fuegos artificiales*. Salto temporal.

Lo mismo ocurre minutos después, cuando Nishi se encuentra negociando el pago de una deuda con miembros de la *yakuza* en la "oficina" de éstos. Uno menciona que, siendo expolicía, podría trabajar para ellos, a lo que otro responde estar de acuerdo, ya que es capaz de disparar a un hombre desarmado e incluso sobre su cadáver. Al momento de esta línea, aparece otro fragmento insertado donde son mostrados en plano general cuerpos tirados en el piso y Nishi de pie apuntando con su arma (fig.7); esto se interrumpe rápidamente en cuanto en el otro nivel narrativo el protagonista le quema la mano con un cigarrillo a quien se encontraba hablando y después lo golpea.

Fig.7 : *Fuegos artificiales*. Inserto del incidente.

Por último, no es sino hasta pasados los primeros 30 minutos que se muestra la secuencia completa del altercado con el delincuente que disparó a Horibe. Aunque algunos analistas concluyen que es un *flash back*, esta vez no fragmentado, lo que está sucediendo en el nivel narrativo marco (el supuesto presente) motiva otro tipo de interpretaciones. En un expendio de chatarra, Nishi se encuentra buscando algo, cuando se escucha una sirena y a la distancia se ve una patrulla alejándose en un ligero *zoom in*. A la toma de la patrulla la sucede un plano cercano de Nishi inexpresivo, casi frontal, con una duración muy breve, que se ve interrumpida por el inicio de la secuencia de la balacera: en un plano medio, el auto de los detectives llega desde el lado derecho del cuadro y frena violentamente; los policías se bajan del auto y descienden por una escalera que también se encuentra a la derecha, en primer plano. Ya dentro del pasaje comercial, los tres personajes discuten cómo es que atraparán al hombre, ya que éste se encuentra armado y por el sitio circulan muchas personas. Cuando lo ven salir de una cafetería y acercarse a un kiosko de revistas, un plano

general muestra a Nishi saltando sobre él desde el interior del kiosko, tirándolo al piso; los otros dos policías corren hacia ellos y en una serie de planos medios ralentizados en ángulo picado se observa al delincuente golpear en el rostro a Nishi, quien cae al suelo; Nakamura y Tanaka se lanzan sobre el objetivo, mientras Nishi observa a un lado con el rostro ensangrentado. El rostro de Nishi está en un plano cercano que es interrumpido por el sonido de un par de balazos; un corte a un plano medio de los otros tres personajes muestra cómo los dos policías son víctimas de más disparos, Nakamura cae al suelo y el cadáver de Tanaka es empujado por el criminal. Después de otro corte, en plano medio frontal Nishi saca su pistola y en silencio una serie de imágenes alternadas dejan ver que el criminal está a punto de dispararle también, hasta que el personaje de Beat Takeshi mata al hombre de un balazo en la cabeza. El sonido directo regresa y un paneo de seguimiento describe cómo Nishi se levanta, se acerca al cadáver y vacía su pistola sobre él fuera de campo, ya que únicamente vemos un plano medio del policía disparando hacia abajo. No se presenta un contracampo de esta imagen, el sonido de los balazos se empalma con un regreso al otro nivel narrativo, en que el protagonista continúa observando la calle por donde se alejó la patrulla (fig.8).

Fig.8 : *Fuegos artificiales*. Saltos en el tiempo que revelan el incidente.

Hay dos aspectos destacables de la aparición de esta secuencia que invitan a cuestionar que se trate de un *flash back* convencional. El primero es que ninguna de las imágenes que hemos visto antes, que muestran este episodio en fragmentos descontextualizados, se repiten en la secuencia completa; o bien están filmadas desde otro ángulo, o el encuadre es distinto. El segundo es que más adelante en la película nos enteramos de que lo que hace Nishi en el expendio de chatarra es buscar autopartes, después comprar un viejo automóvil y disfrazarlo de patrulla para asaltar un banco. Sería más probable que las imágenes en que Nishi está observando la patrulla fueran resultado de un pensamiento anticipatorio de su plan, y no que está recordando el acribillamiento. Algo similar argumenta Luis Miranda: "también aquí interviene la ambigüedad: aquel *zoom* que diera paso a la imagen mental parecía evocar en realidad no un recuerdo, sino un pensamiento proyectado hacia el futuro,

una maquinación"[325]. El pensamiento narratológico obliga a situar este tipo de escenas en un plano lineal, en que una cosa tendría que ser, o recuerdo, o anticipación de otra. Sin embargo, lo que proponemos aquí es que la cinta está construida intentando romper este plano lineal; por el contrario, obliga a cuestionarnos sobre el pensamiento del pasado y su representación fílmica. En *Fuegos artificiales* la falta de cronología no busca la intriga o un misterio por resolver[326], sino presentar una posibilidad casi fotográfica de pensar la memoria como algo que invade el plano presente en su cualidad de destello o relámpago, como diría Benjamin. El pensamiento se ve implicado con temporalidades heterogéneas aun cuando la segunda parte de la cinta ocurra "cronológicamente". Por eso no tiene sentido reconstruir los acontecimientos, sino experimentarlos como aparecen estructurados, comprendiendo así la invasión del pasado.

Cerca del minuto 36, la esposa de Nishi se encuentra jugando con unas piezas de madera, que armadas en un sentido u otro, forman figuras diferentes. Después de un corte aparece este mismo juego al lado de restos de algunos bocadillos que, se infiere, la pareja consumió, y al estar ausentes, la imagen se configura como un *pillow-shot*. Queremos destacar estos planos porque funcionan como analogía de la estructura de la película. Takeshi Kitano ha afirmado en repetidas ocasiones su particular admiración por Picasso y la pintura cubista:

> En los años noventa, sobre todo, el cine se convirtió para mí en un medio de expresión y reflexión: realizar filmes me ha permitido ejercer mi sentido crítico […] una de mis preocupaciones como realizador hoy, es establecer una relación entre el cubismo y el cine […] yo me dedico a trabajar sobre el lazo entre lo que es filmado y lo que es visto,

[325] Luis Miranda, op. cit., p. 273.
[326] Esto tampoco existe en ningún caso en la filmografía de Kitano.

> y esta relación parece verdadera. Como en un plano puede haber muchas secuencias, hay muchas etapas en un filme. El cine considerado en su perspectiva cubista consiste, según yo, en no coordinar forzosamente todas las secuencias entre ellas al momento de la realización, y al momento del montaje, un verdadero rompecabezas para el cineasta[327].

La relación entre cubismo y cine en Kitano tiene dos matices: por un lado, como él comenta, el vínculo entre lo filmado y *lo que es visto* no parte de un único punto de vista, sino que el montaje constituye para él una especie de segundo argumento en que lo registrado cobra múltiples sentidos; en segundo lugar, así como el cubismo en pintura es analizado desde una perspectiva temporal[328], es posible interpretar *Fuegos artificiales* de esa manera, ya que hay una búsqueda por presentar en una misma superficie diferentes facetas del tiempo simultáneamente, potenciales relaciones entre presente y pasado imposibles de ver bajo una perspectiva única. Esto puede pensarse bajo la luz del concepto "imagen-cristal", que propone Deleuze para hablar de un tipo de imagen en que percepción y recuerdo se presentan como dos caras indiscernibles.

Kitano se desenvuelve en un género en que la relación con el pasado es muy problemática, ya que es casi imposible que en el mundo de la *yakuza*, a cualquier acción, no le corresponda una reacción en perjuicio propio. Los involucrados con la mafia son constantemente perseguidos, motivando historias de lealtades, venganzas y muertes[329].

---

[327] Takeshi Kitano en *Takeshi Kitano par Takeshi Kitano,* op. cit, p. 123. La traducción es mía.
[328] Véase al respecto Ernst Gombrich, "Momento y movimiento en el arte", op.cit., pp. 40-62.
[329] Respecto a la dimensión ética del género, rescatamos las palabras del director: "si hay muertes en mis filmes, siempre tomo la responsabilidad de hacer morir a aquél que ha matado; jamás hay un final feliz…la violencia en mis filmes es una violencia que hace mucho daño…En los filmes estadounidenses, hacen colapsar jets tamaño jumbo con cuatrocientos pasajeros, mientras que en los míos debe haber a lo mucho tres muertes…Es necesario que la violencia haga daño. Cuando es dolorosa es que deviene detestable". Es falso que en sus filmes no haya más de tres muertes, pero es verdad que el protagonista siempre muere al final. Véase Takeshi Kitano en Michel Boujut, op. cit., p. 58.

Fuegos artificiales no es la excepción, al final el personaje es alcanzado por su pasado, tanto por los *yakuza* como por la policía. Pareciera que la única vía de ruptura con lo pretérito fuera la muerte. Nishi se aleja con su mujer a la orilla de la playa, donde juega una niña con un papalote, un movimiento de cámara se encarga de encuadrar el mar y dejar a la pareja fuera de cuadro para que desde ese espacio no mostrado se escuchen dos disparos. La cinta termina con un plano del rostro de la niña mirando hacia el fuera de campo, con el sonido iterativo de las olas (fig.9). Unos piensan en este final como "uno de los más bellos de la historia del cine", otros ven en él un "regreso" al doble suicidio de la literatura clásica nipona[330]. Sin duda, tanto una posición como la otra son producto de que Kitano es un cineasta que nos obliga a pensar que siempre hay algo más que decir sobre el pasado.

Fig.9 : *Fuegos artificiales*. Escena previa al doble suicidio y plano final.

Santiago Vila tituló su libro sobre Kitano *Niño ante el mar*[331], y es verdad que este espacio es una locación constante en su cine. Sin llevar a cabo una fiel comparación, la novela *Las olas* de Virginia Woolf, así como gran parte de su literatura, son un antecedente para pensar el presente de otra manera. Mientras ella se sumerge en el devaneo mental de sus personajes, Kitano, desde el exterior y desde la superficie, encontró en *Fuegos artificiales*

[330] Michel Boujut, op. cit., p. 9, y Darrell William Davis, op. cit., p. 69-75, respectivamente.
[331] Santiago Vila, *Takeshi Kitano. Niño ante el mar*, Madrid, Akal, 2010.

una forma de demostrar que la frase “las olas rompían en la playa”[332] contiene, como un prisma, las facetas del tiempo.

[332] Con esta frase termina la novela de Woolf. A la par que Joyce y Proust, la escritora inglesa buscó expandir el presente hasta que un instante pudiera contener todos los tiempos. Véase, *Las olas*, Barcelona, Bruguera, 1980.

3.2 Cuerpos de la espera: *Muñecas.*

Después de *Fuegos artificiales* (1997), Kitano realizó *El verano de Kikujiro* (*Kikujiro no natsu,* 1999), y *El capo* (*Brother,* 2000). Esta última fue una coproducción entre Estados Unidos, Japón y el Reino Unido, y supuso una incursión más acentuada del director en el ámbito internacional, inclusive en México. Dos años después filmó *Muñecas* (2002), la cual se estrenó en México, en las salas del Centro Cultural Universitario, acompañada de una retrospectiva de la obra de Kitano que sentó el antecedente para que casi todos sus siguientes filmes se proyectaran en el país: *Zatoichi* (2003), *Takeshi's* (2005), *Gloria al cineasta* (*Kantoku banzai!,* 2007), *Aquiles y la tortuga* (*Akires to kame,* 2008), y *Outrage* (*Autoreiji,* 2010). *Muñecas* representó para muchos una poética consolidada que ofrecía en cada plano "una lección de composición"; pero para un gran número de analistas subrayaba el tinte "nacionalista" que se adjudicó al cine de Kitano desde 1997[333].

Takeshi Kitano declaró en varias entrevistas que tenía la intención de hacer un homenaje a Monzaemon Chikamatsu[334] a través de un relato que se desarrollara a lo largo de las cuatro estaciones del año, y en el que pudiera diversificar su paleta de colores usual (gris y azul). En efecto, el cromatismo de *Muñecas,* particularmente la prevalencia del rojo, provocó que se juzgara el filme como "un exceso de estilo", y que se interpretara en su conjunto como una exaltación de "símbolos japoneses" como los cerezos en flor en

[333] Véase, David Rooney, "Dolls", en *Variety*, 9 de septiembre de 2002, y Aaron Gerow, "Dolls", en *Takeshi Kitano,* op, cit., pp. 189-202, respectivamente. Gerow incluso afirma que la cinta es "peligrosa": "el peligro de *Dolls* es que embellece la locura del nacionalismo a través del esteticismo, reproduciendo la forma en que el cuerpo nacional (*kokutai*) en Japón ha sido, durante mucho tiempo, definido y justificado por la estética" (p. 201). La traducción es mía

[334] Chikamatsu Monzaemon (seudónimo de Sugimori Nobumori), fue un dramaturgo japonés del arte teatral de marionetas, *joruri*, antecesor del *bunraku* y del *kabuki*.

primavera, la caída de las hojas en otoño, y los caminos nevados del invierno. El extracto de *El callejón del infierno* de Chikamatsu que abre el relato, así como las secuencias que sugieren que la obra está narrada por dos marionetas de Teatro *Bunraku*[335] tanto al inicio como al final, sirvieron como argumento para que los valores fílmicos se supeditaran a una lectura tajante de los elementos culturales. Compartimos lo que afirma al respecto Luis Miranda: "a la tentación de considerar *Dolls* como una 'japonesería', cabe oponer la idea de que el término –obviamente despectivo, heredado de la introducción de motivos más o menos 'japoneses' en la moda y el diseño occidentales de principios del siglo XX- define una hipertrofia y una trivialización de lo tradicional. O la transformación en fetiche del objeto exótico, *en tanto que exótico*"[336].

Fig. 10 : *Muñecas.* Presentación de *bunraku* al inicio de la cinta.

Aunque no ignoramos la presencia de figuras tradicionales en *Muñecas*, consideramos que es factible analizarla desde otro punto de vista, que resulta consistente con el planteamiento de relaciones problemáticas con lo pasado que encontramos en películas contemporáneas y

[335] El *bunraku* es el nombre por el que es conocido el teatro de marionetas japonés. Se caracteriza por la unión de cuatro elementos escénicos: las marionetas, sus manipuladores, la recitación, y la música del *shamisen*. Todos los elementos aparecen ante la vista de los espectadores.
[336] Luis Miranda, op.cit,, p. 352.

que dialoga con una preocupación por la memoria que invade, en muchos sentidos, el pensamiento sobre la historia en el Japón de los años noventa y dos mil. Casio Abe titula su ensayo sobre *Muñecas* "A human machine's performance of 'remorse'" (La interpretación del "remordimiento" de una máquina humana), y en él señala que la temporalidad de la cinta consiste en una reminiscencia desdoblada al triple: recuerdos de los recuerdos de los recuerdos[337].

Narrada por un par de marionetas, *Muñecas* relata tres historias: la primera, y la principal, está protagonizada por Sawako y Matsumoto, los "pordioseros atados", que vagan a la deriva unidos por una cuerda roja, después de que ella ha perdido la razón por causa de un intento de suicido al ser abandonada por Matsumoto, quien es convencido por sus padres de casarse con la hija de su jefe. La segunda historia trata sobre un jefe *yakuza*, Hiro, quien busca reencontrarse con una novia a la que abandonó décadas atrás (Ryoko) para dedicarse a la mafia. Por último, un *otaku* (Nukui) se acuchilla los ojos para poder acercarse a una *idol*[338] (Haruna), quien después de sufrir un accidente automovilístico ha quedado desfigurada y se ha alejado de las personas para que no vean su rostro. En este apartado analizaremos diferentes figuras que representan relaciones complejas en la temporalidad y que configuran lo que proponemos como "imágenes-ruina", en las que aparecen acumulaciones de tiempo, y en las que el presente se construye de forma no teleológica, sedimentando esperas vacías y resistencias del pasado. Asimismo, describiremos la estructura de la película en términos temporales, pretendiendo exponerla como una entrega al pasado.

[337] Casio Abe, op.cit., p. 255.
[338] Nombre con que se conoce en Japón a las celebridades del mundo pop.

De muñecos e imágenes-ruina.

La idea de las marionetas en la película de Kitano puede analizarse como una encarnación de la espera como forma de experimentar el tiempo, y como un recurso fílmico para presentar los cuerpos en tanto vehículos de esta espera. Como mencionamos páginas atrás, Deleuze plantea que una de las cualidades de las imágenes-tiempo es que el cuerpo deja de ser fuente de movimiento o instrumento de la acción para convertirse en un "revelador de tiempo", en figuras como el cansancio y la espera[339]. Por otra parte, Philippe Dubois, tras el análisis de diversos documentales autobiográficos que emplean el uso de fotografías para reelaborar la temporalidad, propone posibles conceptualizaciones de las imágenes según sus posicionamientos frente al pasado; dos de dichas conceptualizaciones son la "imagen-ruina", y la "imagen-momia", ambas son explicadas a partir de las ciudades de Roma (la ciudad en ruinas) y Pompeya (la ciudad petrificada) como metáforas arqueológicas:

> Dubois explica que la imagen que tenemos de Roma es, según la perspectiva que se elija, la de un escenario en ruinas, compuesto por sedimentos y capas de historia superpuestos en un mismo espacio fragmentado (la ciudad real) o, por el contrario, la de una ciudad eterna, inmutable (la ciudad fantasía). Pompeya, a su vez, es un símbolo de lo reprimido, lo enterrado, lo congelado en el tiempo, una ciudad que eventualmente puede ser exhumada pero que en su forma actual ofrece una imagen intacta, momificada, del pasado. Pompeya, escribe Dubois, es por eso "una verdadera ciudad fotográfica"[340].

[339] Gilles Deleuze, "Preface to the English Edition", op. cit., p. 241.
[340] Jordana Blejmar, "Imagen-momia e imagen-ruina. La mise-en-film de las fotografías de los desaparecidos en el documental subjetivo de la posdictadura argentina", en *Kamchatka, revista de análisis cultural,* no. 8, diciembre de 2016, pp. 259-260.

Cabe señalar que los atributos de "ruina" o de "momificación", según Dubois, no se están considerando categorías excluyentes, sin embargo, sostenemos que el tratamiento de los cuerpos como sedimentos del tiempo en *Muñecas* los configura como imágenes-ruina[341]. La configuración de los cuerpos como imágenes cobra sentido a partir de la dirección de actores, de acuerdo con lo que explica Kitano: "especialmente para este filme, durante el rodaje, siempre pedí a mis actores y actrices sobre todo 'no actuar', aunque estuviesen allí para eso […] Imaginen la reacción de un actor a quien le dices que es necesario ser lo más inexistente posible, no interpretar […] Cuando filmábamos insistía, repetía, que ellos debían abandonar a medida de lo posible sus reflejos, su oficio, sus instintos de interpretación. Quería que aparecieran en la pantalla como 'marionetas *bunraku*'"[342]. Si estos cuerpos llegan a configurar imágenes-ruina es gracias a la estructura temporal de la cinta, que determina, en muchos sentidos, a los personajes como significantes del tiempo, de la espera y de la acumulación de pasados.

Tomaremos como ejemplo el personaje de la novia del *yakuza*. Un antiguo jefe de la mafia contrata a un nuevo guardaespaldas, en una escena al minuto 45 de la cinta le pregunta si tiene novia y éste responde que no, que la ha dejado porque "las mujeres pueden llegar a ser una carga", a lo que el anciano responde que esa afirmación remite a "una vieja escuela". En seguida, un plano medio del *yakuza*, diagonal, en ángulo picado, anticipa uno de los insólitos *flash back* que ocurren en *Muñecas*[343]. En éste se ve en plano medio, con la misma angulación que el cuadro anterior, pero en un tiempo pasado y en otro

[341] El tratamiento de los cuerpos, en particular los femeninos, en el cine de Kitano no se encuentra exento de cuestionamientos. Para una crítica al respecto véase Aaron Gerow, *Kitano Takeshi*, op. cit.
[342] Takeshi Kitano en *Kitano par Kitano*, op. cit., p. 163. La traducción es mía.
[343] Kitano ha sido muy criticado por el uso del *flash back* en esta cinta, ya que su filmografía se caracteriza por evitar las imágenes-recuerdo y, más bien, presentar las escenas como ajenas a la voluntad de los personajes.

escenario, al anciano en sus épocas de juventud acompañado de una muchacha, vestida de rojo, con una pañoleta en la cabeza y cargando un *obento*. Ambos charlan en la banca de un parque en tanto la cámara realiza un movimiento lateral hacia la izquierda, cerrado el encuadre hacia la figura femenina. Un corte regresa al plano presente, a un plano medio y frontal del anciano *yakuza*, quien pide a sus guaruras que lo lleven a Saitama, asegurándose de que es sábado. En la toma siguiente, aparecen en un plano medio el jefe y el nuevo guardaespaldas al interior de un auto; el curso se interrumpe para mostrar de nuevo, pero desde un ángulo inverso, el metarrelato de la pareja de jóvenes en la banca del parque, el suéter de la muchacha y la variación del ángulo permiten interpretar una iteración en sus citas, suponemos que también es sábado, pero en una ocasión distinta. Él le hace saber que piensa renunciar a su trabajo, y que necesita tiempo para darle otro curso a su vida, dando a entender que no la verá más; mientras transcurre este diálogo, la cámara hace un paneo hacia la derecha que coloca a la joven en el centro del encuadre, ella comienza a llorar y él se levanta para alejarse. La construcción formal de la escena pone énfasis en el personaje femenino, lo que complejiza la imagen-recuerdo, al ser supuestamente una memoria del anciano, pero que se enfoca en la afectación y el personaje de la chica. Esto se refuerza en las siguientes tomas, que muestran alternadamente al joven Hiro alejándose, y a la chica, en un *overshoulder* con él en primer plano, pero fuera de foco; nítidamente, al fondo de la toma, se ve a la joven diciéndole en voz alta que lo esperará, que le llevará el almuerzo *cada sábado*. El recuerdo termina con un plano cerrado del rostro del *yakuza*, de vuelta al presente, en el auto.

Fig. 11 : *Muñecas*. El jefe *yakuza* y su novia en el parque dentro de una analepsis.

La secuencia continúa hasta que el jefe *yakuza* llega al parque en Saitama, y en un recurso que Kitano repite también en la historia de los pordioseros atados, se plantea una relación formal de campo-contra campo entre el presente y el pasado: una toma cerrada del anciano desde un ángulo contrapicado, es seguida por un plano general de su juventud, del momento en que se aleja de su antigua novia y se dirige hacia fuera del parque; el ralentí en el campo visual y la supresión del sonido connota nuevamente una relación de analepsis entre los planos; sin embargo, la recurrencia a esta estructura (presente y pasado como campo-contracampo) manifiesta uno de los trasfondos de la cinta: un enfrentamiento con el pasado congruente con una comprensión más profunda y menos institucional de la relación plano-contraplano. El cineasta y ensayista Harun Farocki dice en su crítica respecto al

campo-contracampo que para la convención "es mejor hablar primero de una cosa y después de la otra en lugar de hablar de una dentro de la otra. Se necesita un cambio fuerte para que el ojo observador primero tenga que reubicarse en la situación antes de clasificar la nueva imagen y poder comprobar la calidad de su clasificación. Así se suele justificar el empleo frecuente del procedimiento"[344]. Sostenemos aquí que la articulación entre imágenes en Kitano habla más de una cosa dentro de la otra, que de una cosa después de la otra, aunque dicha articulación sea frecuentemente fragmentaria, sobre todo en las escenas de violencia. Así, el presente y el pasado no se presentarían como una cosa tras la otra, sino *dentro de la otra*, lo que da significado temporal a muchos de los planos.

Fig. 12 : *Muñecas*. Presente y pasado en relación campo contra campo.

Un gesto clave en la secuencia es el que hace el joven Hiro cuando se está alejando de su novia y del parque, en la toma que funge como contraplano del relato marco (el jefe *yakuza* mirando hacia el fuera de campo en el presente): antes de irse definitivamente vuelve la mirada hacia atrás, en la misma dirección hacia la que está mirando él mismo décadas después. Esto resulta significativo porque la totalidad de la película se basa en una continua

[344] Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires, Caja Negra, 2013, p. 84.

mirada hacia atrás, hacia el pasado, no volviendo a él, sino desde una posición presente, como en el juego formal que se establece entre Hiro y su propio gesto. Aunque la lectura que se ha dado a esto se enfoca en la interpretación de una vuelta al pasado como una vuelta al nacionalismo, es posible analizarlo de forma un tanto más compleja, ya que el plantear el pensamiento sobre el pasado como un "regreso" lleva implícita una supuesta corriente hacia adelante, hacia una equiparación entre abandono y progreso. En cambio, como se verá, en Kitano pensar el plano pasado *dentro* del plano presente no implica una opción a seguir, o a la que regresar, sino una imposibilidad de pensar lo actual como independiente de estados ya superados. Es por ello que las siguientes imágenes sugieren la idea de "ruina"[345]: cuando el anciano *yakuza* continúa su camino internándose en el parque, sube unas escaleras y se detiene súbitamente al mirar algo fuera de campo. Un corte lleva a un encuadre en *overshoulder* con Hiro en primer plano, en foco, y a lo lejos, al fondo, se ve a una mujer sentada en una banca, vestida de rojo, con una pañoleta en la cabeza y un *obento* sobre las piernas. Se deduce inmediatamente que se trata de aquella muchacha a la que Hiro abandonó décadas atrás, y al mismo tiempo, que por años ha estado en esa banca, cada sábado, esperando a su antiguo novio. Éste es un cuerpo-ruina porque representa justamente lo que planteó Dubois: un escenario en ruinas, compuesto por sedimentos y capas de pasado superpuestos en una misma figura. Como explicamos en el inicio del Capítulo 2, narratológicamente es una imagen construida con base en la iteración, en un haber estado ahí cada sábado relacionándose con una ausencia. Es una figura reveladora del tiempo, de la espera. El contracampo del hombre no es una escena pasada un día, hace años, es un fragmento de tiempo acumulado entre otras variaciones presentes, otras presencias en

[345] Aunque Dubois habla en su estudio sobre imágenes que podríamos llamar documentales, pensamos que pueden analizarse también imágenes de ficción con base en sus consideraciones.

el parque, bajo la luz de realidades más recientes. No es, en este sentido, una existencia "intacta", momificada, sino una presencia que contiene temporalidades conectadas.

Fig. 13 : *Muñecas*. Hiro reconoce a su antigua novia.

Hacia el final de la secuencia, otras personas que se encuentran en el parque comentan que la antigua novia del *yakuza* es la "famosa mujer" que espera cada sábado en la banca a su novio, trayendo siempre dos almuerzos. Algunas escenas más adelante, después de que se ha presentado la tercera historia, protagonizada por Haruna y Nukui, vuelve a aparecer la mujer de rojo, llegando a su apartamento y regalando el almuerzo que le ha sobrado a su vecino, quien resulta ser Nukui. Él, cuando acepta el ofrecimiento dice "como siempre", lo que refuerza la iteración y confirma la idea del cuerpo como una imagen-ruina.

Más adelante, en otra escena, el anciano *yakuza* acude nuevamente al parque y se sienta en la banca. Como todos los sábados, su antigua novia llega al lugar, sin embargo, al verlo no lo reconoce, sino que le pide dejar el espacio libre para el hombre a quien continúa esperando. Después, otro sábado él vuelve a ir al parque y le pregunta a la mujer si su novio no llega todavía, a lo que ella responde que no va a llegar, pero ahora no importa porque él está en su lugar, incluso se pregunta si "quizá deba dejar de esperarlo". En seguida, ella le

ofrece compartir el almuerzo que lleva de sobra y él acepta. Aparentemente ha habido una ruptura con la espera, ya que, al menos para la mujer, la figura de Hiro ha llegado a reemplazar con su presencia a aquel chico que nunca volvió, pero el final del relato sugiere que no es así. Cuando parece que la mujer se ha acostumbrado a la compañía del anciano, un hombre que aparenta hacer *jogging* en el parque lo sigue hasta su partida para apuntarle con una pistola y dispararle. Suponemos su muerte gracias a una metáfora, en que el sonido de los balazos es sustituido por una nota de piano, y en la banda visual hay un abrupto corte que lleva a la imagen de una hoja, roja por el otoño, deslizándose por el agua de un arroyo. La última escena en que aparece la mujer de rojo consta de un par de planos que la muestran sentada en la banca del parque, ha cambiado su peinado y su antigua pañoleta por una boina, también roja; mira decepcionada hacia el fuera de campo ya que su nuevo compañero también la ha abandonado. Estos planos confirman la falta de teleología, el cuerpo, el rostro de la mujer, sugieren que su mirada hacia el frente no es sino una mirada hacia atrás, hacia el territorio conocido que sólo ha sufrido una pausa para volver a convertirse en una espera vacía e inútil, de un contracampo que no llegará: "en *Dolls* los rostros ya no son pura opacidad, sino interioridad, recuerdo, un condensado de emoción que, en cualquier caso, no evoluciona, carece de desarrollo"[346].

[346] Luis Miranda, op. cit., p. 370.

Fig. 14 : *Muñecas*. El jefe *yakuza* es asesinado.

Por tanto, este personaje es, según Deleuze, “un revelador de tiempo”, de la espera y el cansancio; sin embargo, su cansancio no la llevará a un cambio de rumbo, sino que se acumulará, junto con la memoria de una ausencia casi perpetua. Cumpliendo con las exigencias de Kitano, Chieko Matsubara logró dar vida a “la mujer del parque” con una actuación llevada al grado cero, cuyo rostro expresa, con la quietud de una marioneta, que “la identidad del amante es ser quien espera”[347].

[347] Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI, 1993, p. 92.

Ediciones de la memoria y la imaginación.

Casio Abe compara la estructura de *Fuegos artificiales* con la de *Muñecas* de la siguiente forma: "en *Fuegos artificiales*, el pasado incontrolablemente se filtra en el tiempo presente, como para corroerlo. Esta tendencia llega a ser incluso más extrema en *Dolls*". Y continúa: "la progresión asociativa del recuerdo aquí está determinada, no por las necesidades de una explicación narrativa, sino por los recuerdos de los propios personajes –por el proceso de edición de su imaginación"[348]. Equiparar la imaginación y la memoria con un proceso de edición es una metáfora acertada, no obstante, debemos recordar que este proceso no es siempre voluntario. Como hemos descrito en el segundo capítulo, ya Proust se encargó de enfatizar el carácter involuntario de la memoria, y como sucede en esta cinta, la relación con el recuerdo y lo que Benjamin llama "experiencia verdadera" no es siempre una relación grata.

El cine de Kitano se caracteriza por tener su acento, no en las causas de los eventos, sino en sus consecuencias, por dar importancia tanto temática como formal al efecto y a la estela que lo sucede. Como plantea Luis Miranda, parece que llegamos "siempre tarde". Las tres historias que integran *Muñecas* son relatadas *in medias res*, es decir, comenzando por un punto intermedio. Y, como anticipó Abe, no parece que la razón sea la búsqueda de explicación, sino presentar estados de cosas ya afectados: "una especie de franca entrega al dolor"[349], y agregamos, una franca entrega al pasado.

Después de la introducción de la película, donde se desarrolla el fragmento de la obra de Chikamatsu en el teatro, aparecen las dos marionetas (hombre y mujer) que, según

[348] Casio Abe, op. cit., p. 255. La traducción es mía.
[349] Luis Miranda, op. cit., p. 73.

Kitano, nos cuentan las historias de *Muñecas*. Los dos personajes están iluminados al centro de un fondo oscuro, no se ven los manipuladores, el muñeco parece decirle a la muñeca un secreto, se inclina hacia ella y ambos giran su cabeza hacia el espacio fuera de campo detrás de la cámara mientras el encuadre se va cerrando enfocando los rostros. En primer plano se escucha la música de Joe Hisaishi, que no se interrumpe cuando un corte en la banda de imagen lleva hacia un plano en picado de una cuerda roja trenzada; se ve ligeramente una sombra moviéndose, después otra, hasta que un paneo hacia arriba permite que aparezcan a cuadro los dos personajes principales. Un chico y una chica caminan atados por esa cuerda que abre el relato, entre los cerezos en flor; por tanto, un día de primavera. El título de la cinta aparece sobreimpresionado casi todo el plano medio que presenta a los personajes. En una escena casi inmediata, los dos caminan en un parque entre la gente, se alternan tomas de la cuerda arrastrándose por el pasto, y de rostros mirando en un raro encuadre subjetivo, probablemente desde el punto de vista del muchacho, hasta que el cordón se atora con algo y los personajes tienen que detenerse. Vemos primero el rostro del muchacho, quien mira hacia el fuera de campo, después el perfil de ella en la quietud de su semblante triste.

Fig. 15 : *Muñecas*. Presentación de los pordioseros atados.

La cinta relatará poco a poco los eventos pasados que antecedieron a esta primera escena, no obstante, se han presentado primero las consecuencias. A través de recuerdos dentro de los recuerdos, van sucediéndose destellos de los acontecimientos: Sawako y Matsumoto estaban comprometidos, pero los padres de él lo convencen de dejarla para que pueda casarse con la hija del jefe de su compañía; el día de la boda un par de amigos le avisan a Matsumoto que Sawako ha intentado suicidarse, por lo que perdió la razón. El joven abandona su propia boda para ir al hospital y, al parecer, rapta a la muchacha. A partir de ese momento, decide alejarse de sus conocidos y permanecer con Sawako, quien ni siquiera es capaz de reconocerlo. Ambos se trasladan de un lugar a otro sin rumbo, primero en el

auto de él, después a pie, convirtiéndose en la famosa pareja de “pordioseros atados”. Todo esto se muestra en un desorden fragmentario entre *slow motion* y desfases entre el sonido y la imagen, diferentes capas de pasado se mezclan: la boda que no tuvo lugar, el incidente con Sawako, las pláticas de los padres, escenas del noviazgo, y las etapas posteriores a la huida de Matsumoto.

Fig. 16 : *Muñecas*. Mezcla de pasados en las analepsis iniciales.

Críticos como Casio Abe y Jorge Ayala Blanco ponen al centro de sus análisis la culpa y el remordimiento. Tanto Matsumoto como Hiro, el jefe *yakuza*, son personajes motivados por estos sentimientos. Es de interés para esta investigación la relación de la culpa y el remordimiento con la construcción del pasado, ya que esto implica una falta de autonomía

del tiempo presente. La cuerda roja funciona como metáfora de la actividad corrosiva del pasado: Matsumoto literalmente se ata a un revelador de tiempo como lo es Sawako. Así como la figura de "la mujer del parque" funciona como significante de la espera, Sawako deviene la pronunciación constante de un estado afectado y, en apariencia, irreversible.

La escena en que Matsumoto se ata a Sawako por primera vez es representativa de las relaciones temporales. Después de que Matsumoto toma la decisión de alejarse de la sociedad llevándose a Sawako, quien por causa de su intento de suicidio ha quedado mentalmente desarmada, pasan un tiempo en un hotel, donde ella causa problemas por su desapego a la realidad considerada normal (susurra a las flores y a ángeles de porcelana), después viven en el auto amarillo de Matsumoto, pepenando y usando los baños públicos hasta que Sawako está a punto de ser atropellada un par de veces. Es entonces que Matsumoto la ata al asiento del copiloto para protegerla de sí misma. Una mañana, obstinados sonidos despiertan al muchacho, vemos a cuadro el asiento del auto, al que está amarrada una cuerda roja de la que tiran desde fuera de campo; otra toma muestra en un plano cerrado a Matsumoto despertándose a causa de los ruidos a través del parabrisas y a continuación un *dolly back* abre el encuadre para que se vean a cuadro los dos personajes. Sawako tira catatónicamente de la cuerda que le rodea la cintura con su cuerpo hasta que el joven la abraza y le pide perdón sin que ella reaccione. Algunas tomas después, ya que la chica continúa tirando de la cuerda fuera del automóvil, Matsumoto decide atarse al otro extremo e irse. Los dos personajes se alejan en un plano abierto hacia el fondo de la imagen hasta que un corte regresa al "presente", al día de primavera en que los pordioseros atados deambulan por un parque.

Fig. 17 : *Muñecas*. Matsumoto decide atarse a Sawako.

Todo lo anterior tiene una duración en pantalla de 36 minutos. El primer quiebre que lleva a una analepsis ocurre cuando, en el parque, un grupo de niños toma la cuerda roja y se burla de Sawako y Matsumoto, esta escena termina con una toma de conjunto y frontal de los protagonistas en primer plano; en el fondo de la imagen se ven siluetas de varios transeúntes, entre ellos hay una pareja que después de un corte se muestra en plano cercano, deducimos que se encuentran mirando a Sawako y Matsumoto. Esta toma se interrumpe para dar paso a un plano de la iglesia donde se llevaría a cabo la boda del joven tiempo atrás. Gracias a las analepsis comprendemos que los transeúntes son un viejo amigo de Matsumoto y la hija del jefe, con la que se hubiera casado. La película contiene marcas suficientes para asociar las imágenes con recuerdos de diferentes personajes, y también con fragmentos pasados imposibles de asociar con el punto de vista de alguien dentro de la diégesis. Algunos ejemplos son: las escenas previas a la boda se representan como memorias del viejo amigo de Matsumoto, pero éstas se mezclan con memorias del propio Matsumoto, como cuando sus padres le piden que deje a Sawako, y otro fragmento que muestra un momento del noviazgo que aparece repartido a lo largo de la primera parte de la

película; todo esto se mezcla con escenas del interior de la iglesia, que describen a la novia y a sus padres (el jefe de la compañía y su esposa), también a los padres de Matsumoto felicitándolo, y el instante en que sus amigos le hacen saber que Sawako ha intentado suicidarse, lo cual se alterna con tomas de Sawako inconsciente, y después intentando soltarse de las manos de enfermeros en un hospital. Es entonces cuando Matsumoto abandona la boda y se dirige hacia el hospital para llevarse a Sawako. Esta fragmentación desordenada es lo que asemeja la memoria, como aquí se representa, a un proceso de edición. Las secuencias posteriores, que van mostrando la degradación de la vida de la pareja hasta volver al plano del parque son parte de una memoria no individualizada, ya que carecen de las marcas iniciales, como los ralentí, los desfases entre imagen y sonido, y los saltos pronunciados entre un fragmento de tiempo y otro, con excepción de una prolepsis que muestra el auto amarillo ya inservible y que adelanta, por tanto, la indigencia de la pareja.

Lo descrito en el párrafo anterior repercute retrospectivamente en la primera imagen que vimos de los pordioseros, en la primera vez que fue mostrado el rostro de Sawako, por lo que se activa también la memoria del espectador; y ese mismo rostro, en el plano donde los vemos nuevamente y que da pie al resto de la película, se convierte en un revelador de tiempo que ha sido corroído y marcado por los eventos pasados. Una lectura del relato podría ser que el encuentro entre las dos parejas, Sawako y Matsumoto, con su viejo amigo y la hija del jefe, funge como detonante del recuerdo de ambas partes. El encuentro, aunque ocurra en el plano presente, hace estallar el pasado y la configuración del instante se expande hacia una impureza temporal. Esto se acentúa si consideramos a la pareja de pordioseros como receptáculos de una temporalidad no teleológica que a partir de

ese momento será también cíclica. La idea del tránsito de las estaciones no es simplemente un guiño "exótico", sino un significante que atora a los personajes en la temporalidad del retorno, y que coincide con la estructura de la culpa y el remordimiento. Como la película demostrará, el transcurso del relato posiciona a la muerte como forma última de una violencia del tiempo cuyo flujo no puede romperse.

Las estaciones del año en Japón tienen relevancia más allá de las lecturas nacionalistas. Parte de las lecciones del monje budista Dogen (siglo XIII) demuestra su importancia para explicar una concepción del tiempo, por tanto, la importancia que tienen para el desarrollo de una postura filosófica que no escapa a los intereses de esta serie de análisis. Tanto en el fascículo *Genjokoan* como en *Uji*, Dogen utiliza las estaciones del año para ejemplificar su pensamiento sobre el tiempo. Retomaremos un fragmento de Uji para sustentar estas afirmaciones:

> No debe conceptualizarse el fenómeno del paso de un momento a otro como el viento y la lluvia moviéndose de este a oeste. Nada en el mundo entero está nunca sin movimiento, sin avanzar o retroceder, está siempre desplazándose. Este desplazamiento es como la "primavera", por ejemplo. La primavera puede tener una multitud de apariciones, que llamamos "pasos del tiempo". Pero debe notarse que pasa sin involucrar nada externo [*shifter*]. En este ejemplo, el paso de la primavera necesariamente hace que la primavera pase. Pasar no está en la primavera, pero porque esto es el paso de la primavera, es como el *paso* llega a ser la forma en que la primavera es[350].

[350] Traducción al español de la efectuada por Rein Raud, "The existential moment", op. cit., p. 166. Cursiva agregada.

Queremos complementarlo con otra referencia a las estaciones, que hace en *Genjokoan* respecto a la configuración dhármica[351]: "no podemos decir que el 'invierno' se ha convertido en 'primavera', no decimos que la 'primavera' se ha convertido en 'verano'[352]. La configuración del paso del tiempo como "primavera" o "verano", siguiendo a Rein Raud, obedece a un pensamiento sobre lo momentáneo y no sobre lo duracional, entendiendo lo momentáneo como desplazamiento en un aquí y ahora que no está recortado del pasado o del futuro. Las estaciones del año funcionan como un recordatorio del carácter no lineal del tiempo, ya que el desplazamiento en Dogen no es sinónimo de avance (este a oeste), sino que describe la intersección de trayectorias, los ciclos, rutas, y cambios constantes en que *pasa* el tiempo[353].

La parte intermedia de la cinta presenta las otras dos historias, en primer lugar la del jefe *yakuza* (descrita previamente), y más adelante la del *otaku* y la estrella pop. Ambas comienzan también con el estado de las cosas ya afectado: Hiro abandonó a su novia muchos años atrás, y la primera vez que vemos a Nukui y Haruna el joven ya es invidente y ella se halla alejada del mundo. Las historias se unen gracias a los pordioseros atados, a quienes vemos deambular, primero fuera de la casa del jefe, y más tarde por la playa en la que se encuentran Haruna y Nukui. Lo que une las historias en el tiempo es la figura de los pordioseros atados con sus caminatas estacionales, volviéndose un significante de la trayectoria cíclica, y también de los espacios presentados como "lugares cualquiera". Tanto la construcción espacial como la errancia son dos elementos que Deleuze resalta para hablar de la configuración de imágenes-tiempo: "el sistema sensoriomotor ya no se ejerce,

[351] Véase el apartado sobre Dogen en el capítulo 2.
[352] Dogen cit. en Rein Raud, "The existential moment", op. cit., p. 156. La traducción es mía.
[353] Véase, Rein Raud, "Place and being time", op. cit., p. 11. Esto contrasta con la construcción moderna y positivista del tiempo. Un amplio estudio sobre la construcción de la temporalidad moderna y el desarrollo del cine puede verse en Mary Anne Doane, op.cit.

pero tampoco se lo rebasa ni supera. Se rompe por dentro. Quiere decir que las percepciones y acciones ya no se encadenan, y los espacios ya no se coordinan ni se llenan. Los personajes, apresados en situaciones ópticas y sonoras puras, se ven condenados a la errancia o al vagabundeo. Son puros videntes que ya no existen más que en el intervalo de movimiento y que tampoco tienen el consuelo de lo sublime, que les permitiría volver a unirse a la materia o conquistar el espíritu. Quedan más bien abandonados a algo intolerable que es su misma cotidianeidad"[354]. El abandono a la cotidianeidad no es aquí un abandono a lo inmediato, sino una resignación a la coexistencia de lo pasado: la cotidianeidad es la interpenetración del presente y el pasado.

La unión de las historias es precedida por una analepsis del noviazgo de Matsumoto y Sawako, la pareja se encuentra en la playa, él está dormitando cuando ella le juega una broma: le amarra el pie a una tabla de surf y finge que su sombrero se ha volado con el aire, por lo que cuando lo despierta y le pide que vaya por su sombrero, el muchacho se levanta, da unos pasos y tropieza cayendo sobre la arena. Dicha secuencia es una alusión a otra muy similar en una película anterior de Kitano, *Una escena en el mar (Ano natsu ichiban shizuka na umi*, 1991), en que los protagonistas, una pareja de sordomudos amantes del surf, se encuentran en la playa y un par de personajes cerca de ellos tropieza de igual forma por tener amarrado el pie a la tabla de surf. La similitud entre estas dos películas también la hace notar Abe, quien las describe como la representación de la errancia sin objetivo de una pareja[355]. En *Muñecas*, cuando termina la analepsis, volvemos a ver a los pordioseros atados, vestidos ya de otra forma (color azul) haciendo notar que ha llegado el verano[356],

[354] Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, op. cit, p. 63.
[355] Casio Abe, op. cit., p. 256.
[356] Kitano ha sostenido en muchas entrevistas que el diseño de vestuario, por Yohji Yamamoto, de carácter sumamente irrealista, fue lo que lo motivó a cambiar la idea original del diseño de producción, para revestir la

están de pie en un acantilado mirando hacia el mar cuando un sombrero cuya procedencia ignoramos llega llevado por el viento hasta perderse en las olas. Este objeto es un sencillo elemento significante que une los dos niveles temporales en una figuración de la subsistencia del pasado, y de una memoria involuntaria. Es posible afirmar esto porque, en primer lugar, la analepsis que muestra la jugarreta de Sawako no es una imagen marcada, es decir, no es un *flask back*, sino un salto de tiempo ajeno a la voluntad de los personajes, que invade el plano presente en cuanto el sombrero entra de pronto al campo visual de la pareja en el relato marco. Ninguno de los dos reacciona a la presencia del sombrero, pareciera que es un guiño al espectador, quien hará el vínculo entre imágenes. Hemos mencionado también la alusión a *Una escena en el mar* porque esta relación transtextual es más que una simple autorreferencia, es una muestra de que *Muñecas* se construye sobre otras imágenes apiladas que constituyen la formación tectónica del estilo Kitano: "en *Muñecas*, por ejemplo, puedes enmarcar virtualmente cualquier plano y, para bien o para mal, terminar con un libro de fotografías. En esta etapa de mi carrera como director es lo que necesitaba hacer. Se puede decir que es más bien patético que me haya llevado nueve filmes llegar a este punto, pero así es"[357]. Esta autoconciencia del pasado de las propias imágenes es lo que el director explotará sistemáticamente en su trilogía iniciada tres años después. Es un principio que cubre toda la estructura de *Muñecas*, pensar lo pasado como una presencia que entra a cuadro desde un figurativo fuera de campo, de manera sistemática[358].

---

película de un aire teatral y estilizado, principalmente en la fotografía. Véase, *Kitano par Kitano*, op. cit., p. 162 y ss.

[357] Takeshi Kitano en entrevista con Tony Rains, "Puppet Love", *Sight and Sound*, junio de 2003. La traducción es mía.

[358] Sobre esta manifestación del pasado "por su propia cuenta", véase el apartado sobre Dogen en el capítulo 2.

Fig. 18 : *Muñecas*. Elemento de vestuario que une temporalmente las escenas.

Después de lo explicado, podría parecer contradictorio el acento del director en las consecuencias de los eventos, con la ausencia de un *telos*; no obstante, si recordamos cómo Dogen concibe la temporalidad, es factible concebir las consecuencias, no como el resultado de un continuo causal, sino como una unidad fragmentaria en la que, a su vez, el pasado se presenta "por su propia cuenta" a través de la configuración presente. Las figuras de los personajes en *Muñecas*, particularmente las mujeres, son presentadas como ese "aquí y ahora"[359] en que se desplazan las temporalidades: el presente en conjunto con lo pasado y el no-futuro que convierte el contra-campo de las miradas en una vuelta atrás.

Reflexiones finales: el punto de vista de la memoria.

Es posible relacionar lo anterior con una de las escenas finales de *Muñecas.* Los diferentes recorridos de Sawako y Matsumoto, como bien lo señala Abe, son desplazamientos tanto en

[359] En esto coinciden el pensamiento tanto de Dogen, como de Deleuze y Benjamin, en considerar el "aquí y ahora" como una discontinuidad que de forma compleja entrelaza los tiempos. Dichas posturas pueden concebirse como no modernas. El caso de Dogen es representativo de un pensamiento ajeno a la modernidad, mientras que Deleuze y Benjamin desmontan este paradigma para contrarrestar sus efectos en la socialización, homogeneización y economía del tiempo.

el espacio como en el tiempo[360]. La secuencia de invierno en que la pareja se encuentra frente al ventanal de una estación de esquí contemplando figurativamente escenas anteriores de su propia historia es ilustrativa a este respecto. Tomas alternadas del plano presente de los personajes con la nieve de fondo mirando hacia el interior del lugar, y los sucesivos planos que muestran, desde adentro, el momento en que Matsumoto y Sawako anunciaron su compromiso frente a sus amigos, se hallan en una relación de campo-contracampo, en que el pasado invade la vista del presente como la imagen de una ruina. Cuando los personajes están frente al cristal, su mirada no puede atravesarlo de forma transparente, sino que éste refleja imágenes pasadas que entran a corroer el espacio tiempo del camino nevado.

Fig. 19 : *Muñecas*. Presente y pasado como campo contracampo.

A lo largo de la película vemos a Sawako y Matsumoto pasar de un lugar a otro, pero como hemos intentado exponer, estos pasajes más que enlazar el espacio, enlazan pasajes de tiempo. Hacia el final de la cinta, el tránsito al invierno es representado a través de los pasos de los personajes: “las hojas de otoño debajo de los pies de la pareja se convierten en

[360] Casio Abe, op. cit., p. 259.

nieve”[361]. Según la simbolización tradicional, se presiente la próxima muerte de los pordioseros. Es sintomático que la última parada en su camino sea aquella estación de esquí. A través de una ventana, el presente y el pasado se comunican: el plano presente se asoma al pasado, pero también el pasado devuelve la mirada en una relación de campo-contracampo. Paradójicamente, esta escena de su pasado es lo que Sawako y Matsumoto tienen “delante”. La conmovedora imagen en que Sawako le enseña a Matsumoto que todavía lleva en el cuello un dije con forma de ángel, que el joven le regaló como símbolo de su compromiso, revela que lo pasado es un campo que interpela, que tiene un punto de vista. Las miradas de Sawako, la mujer del parque, y Haruna, la estrella pop, son miradas-ruina, porque acumulan cada día de la ausencia que han tenido como futuro.

[361] Ibid., p. 259. La traducción es mía.

Fig. 20. Planos finales de las tres historias.

Capítulo 4

Hirokazu Koreeda

4.1 *Afterlife:* la vida después del cine y la memoria.

Dentro del paisaje cinematográfico *post-studios*, Mitsuyo Wada-Marciano habla de la configuración de un nuevo género[362] en el cine japonés contemporáneo: el largometraje de ficción que se apropia de la técnica y los recursos expresivos del documental[363]. Dicho "género" constituiría una primera plataforma para acercarse al cine de Hirokazu Koreeda. Tal cualidad, concretamente en el trabajo de este cineasta, además de forjar síntomas de la realidad *post-studios*, permite que surjan construcciones del tiempo que se ejemplifican en las cintas analizadas, principalmente en *Afterlife* (*Wandafuru raifu*, 1998).

En el cine de Koreeda, la relación ficción-no ficción es parte de una propuesta integral que detona reflexiones conceptuales sobre diversas dimensiones del tiempo cinematográfico: la experiencia, la duración, la bifurcación y la coexistencia de lo pasado. En la filmografía de ficción del cineasta puede observarse un gran número de constantes,

[362] El funcionamiento de los géneros en Japón es una característica peculiar de la producción fílmica que parte, en principio, de las relaciones iniciales del cine con el teatro tradicional. Podemos decir que la primera clasificación genérica surgió de separar lo "viejo" de lo "nuevo": las películas basadas en el teatro *Kabuki* eran *jidaigeki*, que hoy hacen referencia a todas las películas de época; y las películas basadas en el S*himpa* fueron las antecesoras de lo que hoy se conoce como *gendaigeki*, o películas contemporáneas. De este punto, han proliferado numerosas denominaciones que llegan hasta la época contemporánea: "Por decirlo claramente, Japón siempre se ha dedicado mucho más al género que muchos otros países. Ha tenido el *jidaigeki*, el *gendaigeki*, el *haha mono* (sobre madres), el *tsuma mono* (sobre esposas), el cine político, y miles de otros…A finales de siglo, sin embargo, la mayor parte de la producción estaba determinada por el género. Tal como Kiyoshi Kurosawa observó, después del hundimiento del sistema de estudios y del fin de la producción, los géneros fueron menos, pero los que quedaron se hicieron ubicuos. 'El género dominante en la actualidad es el género *yakuza*. Creo que el motivo de esto es que al público japonés le gustan las películas de Hollywood. Es la razón por la cual los géneros dominantes son los de misterio, los de intriga y el *yakuza*'". Véase, Donald Richie, op. cit., pp. 20-21, 213.

[363] Mitsyuyo Wada Marciano, op. cit., p. 1.

entre las que podemos mencionar el interés por la infancia, los temas familiares, la paternidad, etc.; no obstante, si hay búsquedas que articulan tanto su obra de ficción como de no ficción, éstas serían las relacionadas con la memoria, la muerte y la ausencia[364]. Puede sostenerse, asimismo, que la base narrativa y estructural de muchas de sus cintas gira en torno a la construcción y reconstrucción del pasado, centrando el "tiempo presente" en figuras diversas de lo ausente. Jean-Luc Godard dice que en el cine "el presente no existe nunca, salvo en los malos films"[365]. El trabajo de Koreeda es un excelente terreno para poner a funcionar esta afirmación, por demás sugerente y compleja en lo que al pensamiento sobre la imagen cinematográfica se refiere.

Afterlife es la segunda ficción en la obra de Koreeda, producida en 1998 y estrenada en varios festivales internacionales, donde fue acreedora a diferentes premios. Entre ellos, el FIPRESCI (otorgado por la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica), por las razones que enuncia el acta del jurado: "su tema universal, su empatía por la nostalgia, y su homenaje al cine como vida trascendente". La anécdota de la película transcurre en un espacio a donde llegan los recién fallecidos; en dicho lugar hay un grupo de trabajo que ayudará a los muertos a escoger en el transcurso de una semana un único recuerdo, que será recreado en un audiovisual. Dicho clip, con el recuerdo reconstruido de cada persona, es proyectado en una sala y, a continuación, los muertos se desvanecen, para vivir en esa única memoria durante la eternidad. Quienes no pueden o no quieren escoger un recuerdo, se quedan a trabajar en el sitio. Entre estas personas "rezagadas" se encuentran los demás

[364] Aunque el director señale en entrevistas que esta recurrencia temática no es consciente, siempre sostiene la memoria como un eje en su método de trabajo. Véase, *Master class* impartida por Hirokazu Koreeda, Madrid, 2013: http://www.youtube.com/watch?v=dUhtx1t2jDQ Consultado por última vez el 18 de enero de 2014.
[365] Jean-Luc Godard, cit. en Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, op. cit., p. 60.

personajes de la cinta, quienes reflexionan sobre su propia relación con el otro, con la memoria, la vida y la muerte.

En conjunto con la anécdota desarrollada en la película, la historia de la producción revela muchos de los elementos de análisis que retomaré en esta reflexión. Koreeda entrevistó a más de 500 personas para pedirles que hablaran del recuerdo que escogerían si tuvieran que olvidar todo lo demás al morir; de entre dichos entrevistados, eligió a algunos para participar en la película, al lado de actores profesionales. Es decir, que los recuerdos que son relatados y recreados en la cinta no surgieron de un guion preestablecido, sino del trabajo en el set de filmación con diferentes procesos de germinación y construcción de la memoria individual, y también colectiva, ya que muchas de las rememoraciones parten de eventos históricos como el terremoto de Kanto (1923), la Segunda Guerra Mundial, y las revueltas estudiantiles de los sesenta.

Por tanto, uno de los aspectos que sostiene la propuesta del filme es esta colisión entre dos formas de trabajo, la ficción y el documental, que tienen como consecuencia un constante desplazamiento entre la memoria, por decirlo así, "no ficcional", hacia una diégesis ficcionalizante. No solamente por la inserción en la producción de actores no profesionales, sino por el registro no controlado del momento detonante de la memoria. Koreeda dice: "mi objetivo esta vez era registrar las maravillosas cosas desdoblándose ante mí en locación […] quería que la llamada 'vida real' se encontrara con el artificio del filme […] estaba interesado en las emociones que surgirían de esa colisión"[366].

El guion de *Afterlife* fue escrito diez años antes de su producción, y está involucrado con la realización de *Without memory* (*Kioku ga ushinawareta toki*, 1996), un documental

[366] Hirokazu Koreeda en entrevista con Aaron Gerow, op. cit. La traducción es mía.

donde Koreeda explora de cerca la relación con un personaje que padece de un desorden en la memoria: es incapaz de crear nuevos recuerdos. La forma de aproximación del director a la memoria es producto de años de experimentación y búsqueda sobre el tema, lo cual revela su interés por la relación que guarda esto con el cine: "en el punto donde le di el trabajo a las personas que trabajan allí [en la historia de la película] de hacer películas, sus palabras y comportamiento reflejan mucho mi sufrimiento y descubrimientos en diez años"[367].

Lo que vincula *Afterlife* con *Distance* (2001), así como con otras cintas de Koreeda, es el tratamiento del pasado, las dos cintas son productos centrados en el pasado y en su constante construcción y reconstrucción. En el caso de *Afterlife* y otras obras del director, resulta notoria la ausencia de analepsis. Puede hablarse de una construcción indirecta del pasado y del enfrentamiento con él como motor y detonante de lo que aparece en cuadro.

Afterlife forma parte del interés de Koreeda por la memoria, lo cual abarca también su trabajo no ficcional[368]. Lo que resaltaré en primer lugar es la coexistencia entre dos niveles presentes en las imágenes: la aproximación no ficcional a la memoria, y la reflexión que se hace en torno a ello a partir de los mecanismos de construcción de la ficción. El tránsito entre estos dos niveles ocurre de forma simultánea; es decir, que la narrativa se desdobla de un lado a otro como dos caras de la misma moneda. Es así como describe Gilles Deleuze la relación entre lo actual y lo virtual en relación con la imagen-cristal: "es como si una imagen en espejo, una fotografía, una tarjeta postal cobraran vida, se independizaran y pasaran a lo actual, sin perjuicio de que la imagen actual vuelva en el espejo, recobre su sitio en la tarjeta postal o en la fotografía, según un doble movimiento de

[367] Ibid., p. 8. La traducción es mía.
[368] Ver capítulo 1.1.2.

liberación y de captura"[369]. Proponemos que los niveles de coexistencia mencionados son este par de movimientos, una liberación de las capas de memoria, y su captura simultánea en un proceso de ficcionalización que nos descubre sus mecanismos de construcción.

En una entrevista con Aaron Gerow, Hirokazu Koreeda describe de forma muy interesante su película:

> La gente puede usar una fotografía o alguna otra imagen para recordar toda clase de cosas. Hay muchos aspectos del papel que la imagen juega en la memoria. En esta película podemos ver muchos niveles de imágenes. Hay por lo menos tres tipos de imágenes en el filme: la gente describiendo sus vidas, videos 'objetivos' (completamente irreales, por supuesto) de sus vidas, e imágenes que recrean la realidad mostrada en los videos de acuerdo con las memorias de las personas. Para dividirlos de manera simple, las narraciones personales son un tipo de documentación, a pesar de que algunas de esas personas estén diciendo mentiras, y las imágenes recreadas son una modalidad de ficción. Las imágenes ficcionales también tienen niveles de producción muy bajos. Eso es, en parte, por causa del bajo presupuesto, pero es también porque no son reales. No pensé que necesitaran verse reales cuando hice la película. Hice colidir esas ficciones no realistas con las narrativas, sacando emociones que no aparecían en las narrativas, y detalles de las memorias sobre los que no se puede hablar. Esto es lo que personalmente quería lograr. También pensaba que las expresiones faciales, los comentarios sobre la memoria, y las acciones que surgieron después de haber sido filtradas por esas ficciones construyen una modalidad de documentación[370].

[369] Gilles Deleuze, op. cit., p. 98.
[370] Hirokazu Koreeda en entrevista con Aaron Gerow, op. cit., p. 8. La traducción es mía.

Los tipos de imagen que describe Koreeda aluden directamente a la construcción y reconstrucción del pasado, y las nombraremos como sigue: la "imagen-entrevista" equivale a los fragmentos donde los personajes narran verbalmente episodios de su vida, la "imagen-registro", a los videocasetes que contienen grabaciones supuestamente objetivas de la vida de los personajes, y la "imagen-recreación", a la documentación de la producción de las memorias en audiovisual. A estos niveles agregamos lo que hemos conceptualizado como "imagen-meta recuerdo" hacia el final de la cinta. Es necesario señalar que, con excepción de esta última imagen descrita, ninguna de las recreaciones de los recuerdos es mostrada como producto terminado, únicamente se presenta el proceso de producción, en medio del cual ocurre una de las colisiones de las que habla Koreeda: los personajes tienen un encuentro con escenografías, utilería, vestuario, accesorios, etc., que según la diégesis aparecerán en una pequeña película destinada a representar la memoria de cada uno; no obstante, es este encuentro con el set de filmación el que provoca nuevos gestos, palabras y emociones respecto a los propios recuerdos previamente relatados. *Afterlife* documenta, en este sentido, los efectos y afectos que genera la puesta en escena de la memoria recreada como un proceso dinámico que involucra los mecanismos de la ficción.

Todo lo anterior tiene un correlato que trasluce el doble movimiento que describe Deleuze: la filtración no controlada de la memoria "real", que se desenvuelve en el seno de la representación. Es decir, a diferencia de muchas películas de ficción que representan el pasado con *flash backs* (imágenes-recuerdo), *Afterlife* se aproxima al pasado indirectamente, a través de los relatos de palabras en las imágenes-entrevista, y a través de las reacciones de los personajes ante la incipiente puesta en escena de la memoria en las imágenes-recreación. Estas dos condiciones son producto del tratamiento híbrido entre ficción y no ficción que

caracteriza la cinta. El pasado se reconstruye de forma indirecta por una labor de detonación de la memoria, los fantasmas de las fotografías y tarjetas postales del recuerdo salen a invadir el campo presente, pero en esta misma calidad fantasmática, sin ser necesariamente actuales en términos de imagen y sonido. Las inexactitudes de las palabras, las presencias imaginadas, son el rostro virtual que permite reflexionar sobre la posibilidad de actualización de la memoria.

Imágenes-entrevista

Afterlife comienza con la presentación de los trabajadores del lugar, quienes mencionan que después de haber "enviado" a un grupo de personas la semana pasada, están listos para recibir a un nuevo grupo. A continuación, en un plano general de una entrada a lo que parecieran ser instalaciones escolares, se ven varias siluetas de personas con una luz muy brillante al fondo, cada una se acerca a una ventanilla al lado derecho de la pantalla y dicen su nombre. Después, juntos en una habitación charlan animadamente, jóvenes, mayores, mujeres, hombres, se agrupan para escuchar hablar de anécdotas diversas: la Guerra del Pacífico, el Incidente del 26 de febrero[371], el Incidente del Puente Roko[372], etc.

Un plano de una silla vacía frente a una mesa anticipa lo que será una de las principales actividades en la diégesis[373]. Una mujer, la primera en pasar, es informada de que ha muerto el día anterior; como ella, cada uno de los personajes es presentado en un plano medio, casi frontal, todos sentados delante de una mesa, frente a sus respectivos

[371] El « Incidente 2-26 » refiere a un intento de golpe de estado ocurrido en Japón en febrero de 1936.
[372] También conocido como « Incidente del puente de Marco Polo », es el evento que marcó el inicio de la Segunda Guerra Sino-Japonesa entre el Imperio de Japón y la República de China, ocurrido el 7 de julio de 1937.
[373] Probablemente este símbolo de la silla vacía es el que retoma Koreeda para dar título a la novela escrita por el personaje de Ryota en *Después de la tormenta* (*Umi yori mo nada fukaku*, 2016).

entrevistadores que se encuentran fuera de cuadro. Escuchamos las voces de estos últimos alternadas, mientras los planos se suceden unos a otros, explicando la mecánica del lugar. Hemos llamado "imágenes-entrevista" a esta serie porque la primera etapa del proceso consiste en la narración de diferentes episodios de la vida, a los que se tenga el suficiente apego como para querer pasar la eternidad reviviéndolos. El papel de los empleados del lugar es ayudar a los recién fallecidos a elegir un solo fragmento de vida, tomando nota de los detalles y previendo los elementos de producción. Todas estas escenas delatan la aproximación documental que tiene la película: "con el documental, mi postura es sólo estar allí con el sujeto, escuchando pasivamente, esperando hasta que quiera hablar"[374]. Desser menciona que el método de entrevista documental es el que lleva Koreeda a su película, ya que sus personajes (no actores) son filmados pacientemente, permitiendo que relaten sus memorias a su tiempo, y con sus propias palabras[375].

Cada personaje tiene reacciones diversas a la explicación de la mecánica del lugar, algunos mencionan que no quieren pensar en el pasado por tener sólo malos recuerdos, otros se sorprenden por lo difícil que es elegir un solo recuerdo, y el chico llamado Iseya afirma no tener intención de elegir porque el olvido implicaría "irresponsabilidad" frente al pasado. Koreeda elige presentar estas entrevistas en lugar de recurrir a analepsis ficticias, esta decisión puede interpretarse en función de un pensamiento complejo sobre la memoria. Para explicar esto podemos tomar como ejemplo el caso de una mujer que relata su reencuentro fortuito con su prometido después de la guerra. El diálogo versa como sigue:

[374] Hirokazu Koreeda, cit. en David Desser, « After Life : History, Memory, Trauma and the Trascendent », *Film Criticism*, verano-primavera, 2011, Vol. 35, Issue 2, p. 52. La traducción es mía.
[375] David Desser, op. cit., p. 52.

"**Entrevistador**: -El puente donde, casualmente, durante la guerra, se reencontró con su prometido…

Mujer: -Habíamos prometido casarnos, pero él me dijo que no contara con eso, nos encontrábamos hacia el final de la guerra.

Entrevistador: -Entonces cuando estaban cruzando el puente, ¿había renunciado a toda esperanza de volverlo a ver?

Mujer: -No, sabía que él regresaría, estaba esperándolo.

Entrevistador: -¿Había mucha gente yendo y viniendo por el puente?

Mujer: -Sí. *Pero yo no vi nada de eso*…

Entrevistador: -Estaban sólo ustedes dos…

Mujer: -S*í, supongo que así fue*... ¡éramos tan jóvenes![376]

Así como esta mujer, otros personajes muestran incertidumbre frente a sus recuerdos: no saben con precisión qué edad tenían, qué fecha era, cuál era el contexto, etc. Incluso, como dice el propio director, algunos cuentan mentiras. Es el caso de la prostituta que después de elegir como recuerdo un encuentro con un cliente de quien se enamoró, quien le prestaba especial atención y delicadeza, en una habitación de hotel el "Día del adulto". Ella finalmente reconoce en una de las entrevistas haber mentido y confiesa que el hombre en verdad nunca apareció. Estas inexactitudes son parte del interés de Koreeda por retratar los mecanismos de la memoria: "el recuerdo que ella escoge para llevarse es de su espera en el cuarto de hotel, ansiosamente anticipando la llegada del amante que nunca aparece, como si

[376] El diálogo tiene lugar alrededor del minuto 13 de la cinta. Cursiva agregada.

esta vez fuera realmente a llegar y ser todas las cosas que ella imaginó que sería”[377]. Así, el argumento del filme no está enfocado en los hechos como “absolutos”, sino en cómo la gente recuerda, y en las diferentes emociones que el proceso de recordar detona en los individuos, lo que configura la realidad pasada y presente como incierta.

Fig. 21: *Afterlife*. Entrevistas a los recién fallecidos.

[377] David Desser, op. cit., p. 50. La traducción es mía.

Imágenes-registro.

Uno de los personajes, Watanabe-san, es uno de los clientes problemáticos para los empleados, ya que no es capaz de elegir un recuerdo porque considera que su vida ha sido "mediocre", y no muestra particular preferencia por un momento u otro. Para ayudarlo a elegir, Takashi Mochizuki, su consejero, hace traer una serie de videocasetes que contienen filmaciones de cada año de la vida de Watanabe-san. Las imágenes-registro de estos videos, a diferencia de las imágenes-entrevista, que se concentran en la apreciación subjetiva de los recuerdos, aparentan ser una captura "objetiva" de la vida, sin apegarse al punto de vista de ningún personaje. Las tomas de estos videos son planos generales, de conjunto, a cierta distancia de lo filmado, estáticas. Son un archivo no marcado del transcurrir de los años.

Koreeda menciona respecto a estas imágenes, en comparación con las demás en la cinta: "son imágenes de eventos reales, pero no es posible decir desde la perspectiva de quién están tomadas, imágenes en que los sujetos no son conscientes de estar siendo filmados. Las incluí en un intento por mostrar 'esto es lo que pienso que un documental no es'. Quise incluir en el filme una fuerte declaración de mis creencias personales sobre el documental: que para llegar a serlo, esa clase de emociones y relaciones humanas son necesarias".

La declaración de Koreeda puede pensarse a la luz de la distinción entre "pasado objetivo" y "memoria", inspirada en Benjamin, para quien es preciso "pasar del punto de vista del pasado como hecho objetivo al del pasado como hecho de memoria, vale decir, como hecho dotado de movimiento. Lo singular es que se parte no de los hechos pasados en

sí mismos sino de ese movimiento que los recuerda"[378]. Esta diferenciación nos lleva a afirmar que en *Afterlife* el argumento se concentra en el movimiento del recuerdo, no en la recreación de hechos objetivos. El director lleva a cabo, efectivamente y en términos audiovisuales, la distinción benjaminiana al poner en diferentes planos los procesos subjetivos de la memoria, y las supuestas imágenes objetivas o imágenes-registro, que se emparentarían con el canon histórico y con el canon documental y su pretensión de verdad respecto a los hechos y las visualidades.

Fig. 22: *Afterlife*. Registro de los recuerdos del personaje Watanabe-san.

Imágenes-recreación.

Hacia el final de la cinta, cuando los personajes se han decidido por un recuerdo, inician las grabaciones de la representación respectiva. Observamos la recreación de muchos recuerdos: un hombre que ha elegido la visión de las nubes mientras piloteaba un avión,

[378] Antonio Oviedo, prólogo a Georges Didi-Huberman, op.cit., pp. 19-20.

una anciana que se sienta a ver caer las flores del cerezo, un hombre que de niño iba en el tranvía y la brisa de verano soplaba en su rostro, una adolescente reposando en el regazo de su madre, la prostituta esperando en el cuarto de hotel, una anciana que de niña bailaba con zapatos rojos para su hermano, etc.

Las nubes de algodón, paredes de papel, cielos pintados, viento de ventilador, y los pétalos de cartón hacen parecer las filmaciones pequeñas películas de bajo presupuesto. La fabricación semi artesanal de los recuerdos afirma lo que el director buscaba, que estas imágenes exhibieran lo ficticio frente a la "realidad" de las narraciones, y que, a su vez, se mostrara que los mecanismos de la ficción pueden también detonar la memoria de los personajes. "¡Oh, eso trae muchos recuerdos…!" exclama el hombre al escuchar el casete que serviría de fondo para su recuerdo en el tranvía. Otros personajes mencionan al ver su escenografía, "es exactamente como lo recordaba". Sin embargo, también le piden consejos de producción al equipo para que su recuerdo esté recreado lo mejor posible. La película logra documentar las reacciones, los gestos, movimientos y emociones de los personajes al ver una puesta en escena, y esta relación recuerda el vínculo entre memoria e imagen que puede aludir al enfrentamiento del espectador con el propio pasado: "no hay un significado real en escoger un solo recuerdo, pero en el proceso de mirar hacia atrás hacia tu vida entera, hay significado […] es en el proceso de re-recordar y re-crear en el cual el significado existe"[379].

Si recordamos lo dicho en el capítulo 2 respecto a la distinción entre memoria voluntaria e involuntaria, podemos comprender el doble movimiento que se desarrolla en la cinta: la voluntad de recordar se enfrenta con la posibilidad de la puesta en escena de traer a

[379] Koreeda en entrevista con Aaron Gerow, op. cit. La traducción es mía.

cuento recuerdos involuntarios, que se filtran únicamente a través del proceso de reconstrucción. Así, la relación entre cine y memoria cobra sentido dentro del pensamiento benjaminiano al permitir a los mecanismos de un medio reproductible asociarse con la memoria involuntaria. En este sentido, dentro del mismo proceso de producción de la película, aquello que Koreeda llama "colisión" se asemeja a la experiencia de *shock* tal como la explica Benjamin: este nivel de experiencia complica la protección frente a los estímulos del entorno, permitiendo que un nivel de realidad penetre en la verdadera memoria, en la memoria asociada con la experiencia verdadera. Claire Blencowe lo resume así: "mientras la memoria voluntaria destruye el flujo cualitativo de duración que constituye la experiencia, a través del aislamiento y la extracción de momentos del pasaje temporal de variación cualitativa, la memoria involuntaria conserva esta experiencia. Esto significa que sólo aquello que no ha sido experimentado explícita y conscientemente puede llegar a ser un componente de la memoria involuntaria"[380]. La serie de colisiones que propone Koreeda bajo su metodología, permite que en el proceso de extraer esos "momentos", se filtre involuntariamente una nueva experiencia con la memoria.

Para Benjamin, la tecnología fotográfica y cinematográfica provocó que se "extendiera el rango" de la memoria voluntaria. Esto podemos comprenderlo a partir de lo planteado por Bazin respecto a la relación entre la ambigüedad de lo real y la imagen fílmica, ya que entre la realidad y la imagen se desenvuelve un nivel perceptivo no consciente que desemboca en configuraciones visuales posibles únicamente gracias a la tecnología. La visualidad, de acuerdo con Benjamin, es un fenómeno socio-tecnológico[381],

[380] Claire Blencowe, op.cit., p. 147. La traducción es mía.
[381] Ibid., p. 144. Véase con mayor profundidad en Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, op. cit.

que posibilita que entren en nuestra memoria fenómenos perceptuales nuevos, aspectos de la realidad de los cuales sin la tecnología no podríamos ser conscientes. El autor alemán señala, entre otros, la nitidez en una fotógrafía instantánea, así como la cámara lenta, pero podríamos agregar que la impulsión del montaje permite, de igual manera, construir un conocimiento particular. Esto ha sido teorizado por Eisenstein y otros[382], pero aquí deseamos retomar la propuesta de Georges Didi-Huberman en sus exploraciones en torno a la imagen y lo real en la entrevista con Pedro G. Romero titulada "Un conocimiento por el montaje": "no se puede pedir demasiado al psicoanálisis como tampoco se le puede pedir demasiado a la imagen; basta con los fragmentos, con los pequeños momentos […] tú me hablas de capacidad de verdad, y yo lo que digo es que esa capacidad de verdad hay que temporalizarla, hay que entender que sólo ocurre en momentos muy breves. Lo dice Benjamin: es un destello, un destello momentáneo, que dura sólo un instante […] si realmente quieres verle las alas a una mariposa primero tienes que matarla y luego ponerla en una vitrina. Una vez muerta, y sólo entonces, puedes contemplarla tranquilamente. Pero si quieres conservar la vida, que al fin y al cabo es lo más interesante, sólo verás las alas fugazmente, muy poco tiempo, un abrir y cerrar de ojos. Eso es la imagen. La imagen es una mariposa. Una imagen es algo que vive y que sólo nos muestra su capacidad de veracidad en un destello"[383].

Es por esta condición de la imagen que no vemos la recreación editada de los recuerdos en *Afterlife*, porque eso sería exhibirlos en una vitrina, mientras que lo que intenta el director es exponernos a esa generación de destellos, a los momentos en que la

[382] Véase, Sergei Eisenstein, *La forma del cine*, op.cit.
[383] Georges Didi-Huberman en entrevista con Pedro G. Romero en el marco del curso *Cuando las imágenes tocan lo real*, "Un conocimiento por el montaje", Madrid, 2007, p. 19.

colisión entre documental y ficción, vía el montaje, nos habla de una verdadera experiencia frente a las posibilidades de la imagen y que, como diría Deleuze, dan lugar a las funciones del pensamiento.

La relación entre imagen y memoria también implica el papel del cine en la visualización de los recuerdos: "la memoria es parcial, fragmentaria, hecha de momentos, sensaciones, recuerdos oscuros. Y las películas, también, podemos inferir, tienen mucho que ofrecer en la formación de esas memorias, a través de imágenes que son necesariamente fragmentos"[384]. La naturaleza fragmentaria del cine es aprovechada por Koreeda para evidenciar la semejanza entre los procesos de la memoria y los del propio cine.

Fig. 23: *Afterlife*. Recreación de los recuerdos de los recién fallecidos.

[384] David Desser, op. cit., p. 50. La traducción es mía.

Imagen-meta recuerdo.

Como todos los demás miembros del equipo de producción, Takashi (consejero de Watanabe-san) no ha podido elegir un recuerdo después de morir, y se ha quedado rezagado en su peculiar empleo. Durante la semana en que se lleva a cabo el relato, Watanabe-san tiene dificultades para elegir una memoria, y al intentar ayudarlo, Takashi descubre que en vida se convirtió en el marido de quien fuese su prometida antes de morir en la guerra. Shiori, otra chica que forma parte de las instalaciones como consejera de los recién fallecidos, está enamorada de Takashi, y aunque se rebela ante la idea de que él escoja por fin un recuerdo y se vaya, le ayuda a elegir mostrándole que su ex prometida ha elegido como fragmento de vida una tarde acompañada de él, sentada en una banca, en algún parque.

El recuerdo que finalmente Takashi elige no es de su vida en el mundo, sino de un instante en el *set*, sentado en la misma banca que ha aparecido en la memoria de su exprometida, e incluso en la del marido de ella. Le observamos sentado en esa banca mirando hacia adelante, y frente a él está el personal del lugar, Shiori incluida, filmando. Él dice a Shiori haber elegido ese instante porque gracias a su trabajo allí ha comprendido que somos parte de la felicidad de las demás personas. Koreeda dice al respecto: "quise darle a Shiori una pista para entender que no todo lo valioso sobre ella reside simplemente en su ser. Cuando ella ve, a través del filme que él [Takashi] dejó atrás, que ella misma es una parte valiosa de la vida de alguien más, ella entiende y valora su propia vida de diferente manera y le será posible quizá crecer desde allí"[385].

[385] Íd. La traducción es mía.

El último paso antes de marcharse a la eternidad es visualizar en una pequeña sala de proyección los recuerdos reconstruidos, para desaparecer a continuación en esas únicas memorias. Conforme las luces de la sala se encienden, los muertos desaparecen, olvidando casi todo. Cuando, a la par que Takashi y los miembros de la asociación, somos espectadores de su recuerdo reconstruido, ¿a qué nos enfrentamos? Dicho recuerdo consiste en tres imágenes: las primeras, de él, sentado en la banca de frente, y mirando a la cámara; la tercera, un contracampo del equipo de producción filmándole, también viendo a la cámara. Ésta es la única ocasión en que vemos la imagen "final" del recuerdo, por lo que vale la pena detenerse en la siguiente reflexión: el personaje está encuadrado de frente y mira a la cámara, nos "devuelve la mirada". Emerge aquí un "contracampo" intermedio, intersticial: el nuestro, el del sujeto que observa, el testigo que entra a formar parte de la memoria, entre el sujeto filmado y el dispositivo.

Fig. 24: *Afterlife*. Recuerdo elegido por Takashi antes de desaparecer.

Se trata de un meta recuerdo que nos interpela, ya que es la memoria de una escena que describe a un grupo de personas que se dedican a reconstruir recuerdos: la memoria pensada desde sí misma en una compleja relación que se asemeja al campo-contracampo. Lo que elige recordar este personaje son los actos de ese grupo de personas, cuyo objetivo es preservar la memoria, fragmentada, en latas de película, en un archivo de ficciones que

revela lo que somos para el otro, la subjetividad de la experiencia como documento de vida. "¿Para qué guardamos la memoria de los muertos?", se preguntan; "no elegir un solo recuerdo es una forma de tomar responsabilidad por la propia vida", ha defendido Iseya desde el inicio de la cinta. Esta imagen que nos mira nos recuerda esa responsabilidad, un compromiso con el pasado que nos obliga a la constante re-construcción, porque es la memoria la que reconoce la existencia del otro, y la que reconoce en él mi existencia.

¿Es una imagen del presente o del pasado? El cine de Koreeda demuestra que el presente no mira al pasado como si lo hiciese por una ventana, sino que lo hace como si fuese a través de un espejo. Las imágenes de este espejo se deslizan entre los mecanismos de la ficción para volver a su sitio, a su cara del cristal.

Gracias a la descripción de los diferentes niveles de imagen que se presentan en *Afterlife* podemos concluir que el tratamiento híbrido entre ficción y documental para la construcción de la película revela que los mecanismos del cine contemporáneo han llegado a forjar aquello que Benjamin llamaba "segunda técnica", un potencial generador de nuevas experiencias, a través de la reconstrucción de la memoria como proceso de colisión y choque. *Afterlife* también demuestra el interés del cine de los últimos años noventa por explorar la relación del cine con la memoria, lo cual puede verse en gran parte del trabajo de Hirokazu Koreeda, quien desde su primera película expresó dicho compromiso.

En el siguiente capítulo analizaremos su tercer filme, *Distance*, el cual se caracteriza por introducir anacronías en su montaje, lo cual además de resultar atípico en su filmografía, funciona en esta investigación para ejemplificar que este recurso, más que tener un papel narrativo, fortalece el argumento de que el pasado aparece como problemático para una

generación de cineastas, cuyos estilos, a pesar de ser disímiles, comparten una preocupación por la construcción del tiempo fílmico.

4.2 *Distance*: lugares de memoria y supervivencias del pasado.

Distance (2001) es la tercera ficción de Hirokazu Koreeda. Su argumento está basado en un evento real de la historia reciente de Japón y comparte con *Maborosi (Maboroshi no hikari,* 1995)*, Afterlife (Wandafuru raifu,* 1998) y *Still Walking (Aruitemo aruitemo,* 2008) su construcción en torno a la figura de la ausencia. Tres hombres y una mujer rememoran año con año la muerte de sus familiares, quienes pertenecían a un culto llamado "El arca de la verdad", que perpetró un acto terrorista saboteando el abastecimiento de agua de Tokio, quitándole la vida a decenas de individuos para cometer suicidio posteriormente. Dicho culto está inspirado en el *Aum Shinrikyo,* que mató e hirió a más de cinco mil personas en marzo de 1995 en una serie de ataques químicos con gas sarín en el metro de Tokio. Los personajes de la cinta acuden a las orillas de un lago, al que arrojaron las cenizas de los perpetradores fallecidos, a celebrar una pequeña ceremonia de conmemoración, y cuando pretenden volver a Tokio se dan cuenta de que su vehículo ha sido robado. Mientras deciden qué hacer en su inesperada situación se encuentran con un antiguo miembro de "El arca de la verdad", y se ven obligados a pasar la noche en una cabaña donde los simpatizantes vivieron y planearon el ataque. Durante su estancia en dicho lugar se enfrentan con fantasmas de su memoria y con los afectos generados por los actos y las ausencias de los involucrados. De vuelta a casa tienen que continuar lidiando con una vida cotidiana permeada por el pasado.

Para este análisis consideramos necesario exponer brevemente el antecedente de la cinta, representado por el *Aum Shinrikyo*, para a continuación describir algunas

interpretaciones y desglosar los planteamientos principales: el relato de *Distance* está basado en las figuras de los lugares de memoria y los supervivientes como vehículos de la impureza del tiempo, particularmente de la pervivencia de lo pasado.

***Aum Shinrikyo*, algunos antecedentes.**

Yumiko Iida posiciona el acto terrorista del *Aum Shinrikyo* como un síntoma de la crisis en los terrenos de la subjetividad y el imaginario colectivo que se produjo en los años noventa[386]. De acuerdo con el pensamiento del culto, el objetivo de la toma de Tokio era el principio de una reforma que remediaría la decadencia espiritual del mundo, que comenzaría a ser regulado por nuevos seres humanos dotados de gracia: "para algunos el incidente representó el último *crimen teatral*, en el sentido de que fue un performance perpetrado con completa conciencia del efecto de los medios masivos, escenificado dramáticamente en el centro corporativo de Japón, y consumido ansiosa y mórbidamente por muchos"[387]. Iida también rescata que un gran número de críticos habló de la narrativa elaborada por *Aum Shinrikyo* en relación con productos de la cultura popular como la serie *Akira* (Katsuhiro Otomo, 1988) y otros ejemplos de ciencia ficción[388].

El culto publicó libros de historietas en torno a su líder Shoko Asahara, y sus "soldados", quienes participarían en "misiones de rescate" de la humanidad. La cosmovisión de los simpatizantes integraba tanto reminiscencias del budismo tibetano como el pensamiento apocalíptico cristiano, y también contaba con una base institucional que controlaba sus armas financieras, militares, religiosas y políticas[389]. Los "ministros" del

[386] Yumiko Iida, op.cit., p. 426.
[387] Ibid., p. 438. La traducción es mía.
[388] Id.
[389] Ibid., p. 439.

culto se caracterizaban por ser miembros del mundo de la ciencia y la tecnología graduados de las universidades más destacadas de Japón. Algunos simpatizantes fueron cruelmente torturados por liberar información de sus actividades a la prensa o al gobierno, y también fueron objeto de indiscriminadas investigaciones científicas:

> De hecho, usando varios privilegios legales y financieros garantizados a las organizaciones religiosas bajo la ley japonesa como escudo protector, los laboratorios clandestinos del *Aum* desarrollaron algunas de las armas químicas y biológicas más letales conocidas por la humanidad, incluyendo el sarín, el VX y la Fiebre Q, así como investigación conducida hacia las armas nucleares[390].

La promesa de comunidad al interior de la secta se aprovecharía, según la anterior interpretación, de la crisis de identidad extendida en el Japón de 1990, como también lo asume Je Cheol Park en "Envisioning a Community of Survivors in *Distance* and *Air Doll*", quien afirma que *Distance* muestra "compasión" hacia la búsqueda de lazos comunitarios en los perpetradores[391]. Según el autor, los sobrevivientes de los ataques y, en el caso de la película de Koreeda, los familiares de los perpetradores, se encontrarían en una situación similar al buscar integrar nuevas comunidades ante la pérdida de la narrativa del estado-nación en el marco globalizador.

El análisis de Park subraya que el interés de Koreeda está en los familiares sobrevivientes, y no concretamente en la vida y desarrollo del *Aum*[392]. En esta investigación sostenemos que esta opción narrativa obedece a que los personajes de

[390] Ibid., p. 440. La traducción es mía. El gas sarín y el VX fueron descubiertos en décadas previas por Alemania (1937) y Gran Bretaña (1952), respectivamente. Mientras que los primeros brotes de Fiebre Q ocurrieron en Australia en 1937.
[391] Je Cheol Park, "Envisioning a Community of Survivors in *Distance* and *Air Doll,* en *Film Criticism,* op. cit., p. 170.
[392] Ibid., p. 167.

Distance son quienes representan de mejor manera los planteamientos del cineasta respecto a la relación del presente con el pasado, ya que en su cotidianeidad puede observase la coexistencia de ambas temporalidades. Al ser llamados "sobrevivientes" se da cuenta de que su actualidad está relacionada con eventos pasados, esta actualidad afectada es el centro de la cinta, ya que no narra con detalle las acciones del culto. En un diálogo entre The Rumpus y Hirokazu Koreeda se recuerda que el director ha mencionado que, para él, la "esencia de la vida" sólo puede encontrarse en el "antes y después" de los eventos[393]. *Distance* tiene como subtexto el atentado terrorista perpetrado por las figuras ausentes del relato y, sin embargo, se concentra en el "antes y después", transfigurando la calidad convencional del tratamiento narrativo de los eventos como secuencias de acción centrales. La idea de "antes y después", además de referir a la ausencia de "eventos principales", está relacionada con la configuración del tiempo presente, que se construye como un contracampo que integra en su espacio la afectación por el pasado. En este sentido, *Distance* no es una reelaboración del pasado, como *Afterlife*, sino el desvelamiento de su supervivencia.

Lugares de memoria y afectos supervivientes.

En *Distance* la idea de "conmemoración" es muy importante. El inicio de la película es ilustrativo a este respecto. Las imágenes que van presentando poco a poco a los personajes tienen un correlato sonoro que las unifica, y que habla del tercer aniversario de los ataques perpetrados por "El arca de la verdad": "el culto religioso introdujo un virus genéticamente modificado en el suministro de agua de Tokio, que llega a 11 millones de personas. La contaminación dejó 128 muertos y otros 8,000 envenenados. Mañana a las 8 de la mañana

[393] Koreeda en entrevista con Shimon Tanaka, *The Rumpus*, 11 de junio de 2009.

se llevarán a cabo servicios memoriales para los familiares de las víctimas en los 5 depósitos que fueron contaminados. Los asistentes ofrecerán plegarias silenciosas tres años después de que el culto fuera forzado a desmembrarse…”. Mientras escuchamos esto, se suceden planos de los cuatro personajes principales atendiendo su vida cotidiana: el primero (Atsushi) se encuentra arreglando girasoles en una florería, el segundo (Masaru), repartiendo publicidad en la calle, la tercera (Yamamoto), quien es profesora, terminando su clase en una escuela, y el último (Minoru), sacudiendo arena de sus zapatos después de las actividades que realiza para una empresa de construcción. Aunque en estos primeros minutos no se da a conocer que son familiares de los perpetradores, poco a poco se irán involucrando en la conmemoración.

Fig. 25 : *Afterlife*. Presentación de los personajes.

Hay dos aspectos que hemos esbozado brevemente: el primero es que *Distance* gira en torno al “antes y después” de un evento, y el segundo, que se preocupa por la afectación de

los “supervivientes” de los hechos, y no en las actividades de los perpetradores. Un antecedente importante es la primera cinta de Koreeda, *Maborosi*, que relata la historia de una mujer que tiene que continuar su vida tras el suicidio inexplicado de su pareja. La película no se concentra en explicar el suicidio o la relación de los personajes, sino en el enfrentamiento de la mujer sobreviviente con la cotidianeidad bajo la sombra del citado evento. Algo similar ocurre en *Distance*, al respecto Park menciona que los trabajos de Koreeda se dirigen hacia la continuación de la vida de los diferentes sobrevivientes más que al recuerdo de los muertos[394]. El propio director ha dicho que no le interesa la muerte por sí misma, sino los sobrevivientes de una pérdida, quienes encaran lo que permanece[395]. Este enfrentamiento provoca que el pasado no se configure como una temporalidad autónoma, sino también como una supervivencia.

Didi-Huberman habla de un movimiento en las imágenes que se manifiesta a través del “síntoma”. Para él esto es la expresión de un malestar, “de lo que aparece para ‘interrumpir el curso normal de las cosas’ y de lo que en esa aparición sobreviene a destiempo”[396]. Bajo el legado de Benjamin, Warburg y Einstein, el autor desarrolla un pensamiento sobre la imagen que revela los desplazamientos entre hilos temporales heterogéneos que se llevan a cabo. El cine de Koreeda exhibe ese malestar que se manifiesta en el presente de sus personajes, que se ve constantemente interrumpido por lo que aparece a destiempo.

---

[394] Je Cheol Park, op. cit., p. 167.
[395] Koreeda en entrevista con Gabriel Paletz y Ayako Saito, “The Halfway House of Memory”, *CineACTION*, no. 60, 2003, p. 55.

[396] Antonio Oviedo, prólogo a Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, op. cit., p. 14.

El filósofo francés, lector de Benjamin y otros autores, no concibe el "síntoma" de acuerdo con una perspectiva semiológica o clínica, sino como una paradoja visual y temporal, lo que puede aplicarse a la construcción del tiempo en la imagen fílmica:

> La paradoja visual es la de la *aparición*: un síntoma aparece, un síntoma sobreviene, interrumpe el curso normal de las cosas según una ley –tan soberana como subterránea- que resiste a la observación banal. Lo que la *imagen-síntoma* interrumpe no es otra cosa que el curso normal de la representación. Pero lo que ella contraría, en un sentido lo sostiene: ella podría pensarse bajo el ángulo de un *inconsciente de la representación*. En cuanto a la paradoja temporal, se habrá reconocido la del *anacronismo*: un síntoma jamás sobreviene en el momento correcto, aparece siempre a destiempo, como una vieja enfermedad que vuelve a importunar nuestro presente. Y también allí, según una ley que resiste a la observación banal, una ley subterránea que compone duraciones múltiples, tiempos heterogéneos y memorias entrelazadas. Lo que el *síntoma-tiempo* interrumpe no es otra cosa que el curso de la historia cronológica. Pero lo que contraría, también lo sostiene: se lo podría pensar bajo el ángulo de un *inconsciente de la historia*[397].

Consideramos que en *Distance* se puede encontrar esta construcción sintomática de la imagen y el tiempo, en que las supervivencias del pasado aparecen anacrónicamente por medio de los saltos distanciados de la temporalidad fílmica y el tratamiento del sobreviviente como vehículo del tiempo.

En la construcción audiovisual del pasado, *Distance* resulta una cinta atípica dentro de la filmografía de Koreeda porque hace uso de las analepsis. El director afirma que en sus dos anteriores trabajos, las memorias eran traídas al relato por medio de la palabra, y no de

[397] Ibid., p. 64. Cursiva en el original.

“imágenes reales”, ya que en su concepción del documental, la memoria debe encontrarse a través del estudio de la superficie y no de la interioridad de los personajes. Empleando otras palabras, podemos pensar que la reelaboración de la memoria se da por medio de síntomas que aparecen a destiempo, y no a través de una articulación interior arbitraria[398].

Podemos ejemplificar esto con las escenas de la cinta que transcurren en la cabaña abandonada por el culto y que enmarcan las inusuales analepsis. Después de que los personajes han renunciado a volver a Tokio sin su automóvil, entran en la cabaña, que funge como un detonante de la memoria. No obstante, a pesar de que, siguiendo con el estilo de Koreeda, los recuerdos sobre lo ocurrido allí se relatan a través de palabras, son otro tipo de memorias las que entran a cuadro. El antiguo miembro de “El arca de la verdad” es cuestionado sobre la forma de vida que tenían en ese lugar, y éste responde con diferentes apreciaciones tanto de las actividades de los simpatizantes, como del carácter de cada uno de los familiares de los personajes principales: la hermana y el padre del florista (quien resulta ser hijo del líder de la secta), el hermano del repartidor de publicidad, el esposo de la profesora, y la esposa del ejecutivo de construcción. Todo esto es relatado con palabras y constituiría, por decirlo así, la memoria directa del lugar. Sin embargo, los relatos secundarios que se intersectan con el plano presente pertenecen al “antes” de los actos terroristas en la vida personal de cada uno de los sobrevivientes, siendo ésta una memoria indirecta del sitio.

La primera analepsis ocurre cuando los personajes acaban de entrar a la cabaña. Una toma de la profesora, Yamamoto-san, en plano medio a contraluz con una ventana detrás, muy poco visible, precede a un plano estático largo y silencioso, de ella al lado de su

[398] Esto se corresponde también con la distinción bergsoniana entre memoria arbitraria e involuntaria.

esposo al fondo de una habitación, recargados en un balcón de espaldas. Se infiere por el contexto que la imagen pertenece a una temporalidad previa a los atentados. En la misma escena, un plano cercano de Minoru-san, el trabajador de la industria de la construcción, se muestra sucedida de otro plano anacrónico, también de él, pero en un espacio diferente. El personaje está encuadrado de frente, sentado delante de la mesa de un restaurante, con un gesto de frustración y rodeado de vasos usados. La siguiente analepsis pertenece al pasado de Atsushi-san, el florista, quien se encuentra oliendo una margarita que halló en la cabaña. También es una imagen silenciosa, de conjunto, que lo muestra al lado de su hermana, jugando a la orilla de un río. Estas pequeñas analepsis interrumpen el "flujo natural" de la historia como un síntoma y, en principio, se comportan como ajenas a la voluntad de los personajes, detonadas por el lugar en el que se encuentran. Koreeda califica estos desfases temporales como distanciados de los protagonistas, sin el objetivo de promover la identificación, ya que se trata de los recuerdos que no quisieran enfrentar[399]. Esta película continúa con lo planteado en sus dos anteriores filmes, al presentar la vida cotidiana como un receptáculo de la memoria no explicativa, sino afectiva.

[399] Koreeda en entrevista con Gabriel Paletz, op. cit., p. 58.

Fig. 26 : *Afterlife.* Analepsis representativas de cada uno de los personajes.

La película comienza con un plano abierto y central, visto en un ligero ángulo picado, de un estrecho muelle que conduce al interior de un lago; la luz es azulosa y aparece al centro el título de la cinta. Más adelante veremos en varias escenas a los protagonistas dirigirse hacia ese muelle; por ejemplo, cuando llegan al centro del bosque y llevan a cabo una serie de plegarias en honor a los familiares fallecidos, en las analepsis de Sakata (el antiguo miembro de la secta), quien recuerda el tiempo que pasó allí con la hermana de Atsushi, hacia el final de la cinta cuando el grupo se despide del lugar, y en la última secuencia, cuando Atsushi incendia el muelle y se aleja mientras comienzan a aparecer los créditos de la película. Este lugar es significativo en la diégesis porque los miembros del culto

decidieron que después de quitarse la vida, sus cenizas fueran arrojadas al lago. Podríamos llamar a este escenario un lugar de memoria porque es allí donde se *cristaliza*[400].

Fig. 27 : *Afterlife.* Secuencia de título de la cinta.

La noción común de un objeto donde se cristaliza la memoria puede analizarse bajo la luz de la filosofía deleuziana: "…la propia imagen actual tiene una imagen virtual que le corresponde como un doble o un reflejo. En términos bergsonianos, el objeto real se refleja en una imagen en espejo como objeto virtual que, por su lado y simultáneamente, envuelve o refleja lo real: hay 'coalescencia' entre ambos. Hay formación de una imagen de dos caras, actual y virtual"[401]. El desarrollo casi plástico de Deleuze permite comprender que

[400] Es preciso reconocer que esta acepción está inspirada parcialmente en la propuesta historiográfica de Pierre Nora; sin embargo, también es necesario precisar que el historiador francés dirige su propuesta hacia los lugares de memoria relativos a un colectivo nacional. No pretendemos extendernos en el debate sobre el nacionalismo que incita, por ejemplo, Enzo Traverso, sino retomar algunas apreciaciones que sobre el espacio y la memoria pueden extraerse del concepto. Tampoco discutiremos lo que Nora nombra "El fin de la historia-memoria", porque esto exigiría una investigación independiente. Véase Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de Mémoire*, Tomo 1 : *La République*, París, Gallimard, 1984.
[401] Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, op. cit., pp. 97-98.

una imagen cinematográfica pueda albergar en sí la presencia de lo ausente como reflejo. Si pensamos el pasado y el presente como dos caras de la imagen, veremos su relación cristalina, en que lo "virtual" (lo ausente, lo pasado) puede, a su vez, envolver lo real (lo presente, lo actual). Podemos ir más lejos si pensamos que, además de construir una coalescencia, la relación entre presente y pasado se ve determinada por un movimiento de aparición y anacronismo, en el sentido de que ocurre un desplazamiento interruptor, como aquella enfermedad que vuelve a *destiempo*.

Tanto el muelle como la cabaña representan lugares de memoria, espacios y objetos donde el tiempo se acumula, contextos de la aparición de imágenes-síntoma. La permanencia del pasado, que atenta contra la existencia armónica de los sobrevivientes, impulsa a Atsushi a incendiar el muelle y, sin embargo, si recordamos las lecciones de Dogen, las cenizas son representativas de la formación sedimentaria de los objetos, que representan capas de tiempo superpuestas. Estos lugares de memoria fungen como detonadores de las demás series de analepsis, que interrumpen el relato para acentuar la afectación de los supervivientes. Dichas analepsis, como hemos dicho, no giran en torno al evento del atentado, sino que sirven para entrelazar el antes y después como una sola formación.

En primer lugar vemos en el balcón de su departamento a Yamamoto con su esposo; éste intenta convencerla de que la filosofía del culto es acertada, pero ella se contrapone. Después aparece Masaru dando una lección de natación, y cuando termina se reúne con su hermano, quien también realiza proselitismo de "El arca de la verdad" y termina despidiéndose para que los dos hermanos se separen. También Sakata se involucra en las anacronías, al aparecer charlando con la hermana de Atsushi dando vueltas por el muelle; él

da a entender que no está de acuerdo con el comportamiento de los miembros de élite del culto, pero ella afirma querer quedarse y vivir con ellos. Se recrea, de igual forma, la discusión de Minoru con su esposa y un amigo sobre los nuevos principios de pensamiento que encuentran en “El arca de la verdad”, lo que enfurece a Minoru. Finalmente Atsushi deambula con su hermana a orillas del lago charlando melancólicamente.

Fig. 28 : *Afterlife.* Analepsis representativas de cada uno de los personajes.

Dichas analepsis interrumpen el relato y se instalan en planos largos, donde la cámara en mano y la iluminación natural recuerdan al movimiento "Dogma 95"[402]. No aparecen simplemente como explicaciones de los actos de los perpetradores, sino que resaltan la afectación de los supervivientes. En el contexto de la temporalidad fílmica, son microrrelatos reveladores de esos síntomas de la memoria, que llevan de un tiempo a otro reconstruyendo fragmentos que se entrelazan a destiempo.

La estancia de los personajes en la cabaña da lugar a más saltos de tiempo. Pasada la primera mitad de la cinta, se presentan otra serie de escenas integradas por entrevistas sostenidas entre los personajes y un inspector de policía en torno a la formación y el funcionamiento de la secta, así como las relaciones entre los perpetradores y los sobrevivientes. Los planos frontales de los entrevistados, sentados frente a una mesa y frente a un entrevistador fuera de campo recuerdan a *Afterlife* y permiten que se manifieste el trasfondo documental de la metodología de producción de Koreeda, quien trabajó con los actores a partir de improvisaciones basadas en pequeñas indicaciones dadas por separado a cada uno, sin dar a conocer la motivación performativa del conjunto para que pudiesen aflorar emociones y expresiones a partir de material anecdótico mínimo[403].

[402] Esta inspiración en el movimiento europeo es reconocida por Koreeda en entrevistas y clases magistrales.
[403] Tom Mes y Jasper Sharp, *The Midnight Eye Guide to New Japanese Cinema*, California, Stone Bridge, 2005, p. 210.

Fig. 29 : *Afterlife.* Entrevistas a los personajes por parte de la policía.

En las entrevistas se dan a conocer algunos detalles de las relaciones entre los personajes, como la de Atsushi con su hermana y su padre, líder del culto. Esta información no resulta en una fuerza dramática, sino en una profundización de los detalles de la memoria: zapatos, flores, objetos personales como símbolos del recuerdo que hacen del presente una temporalidad compleja.

Cuando se encuentran en la cabaña, los personajes realizan escasas acciones: sentarse en el suelo y charlar brevemente, prender una fogata, fumar, dormir. El desarrollo de la película representa lo contrario a una progresión teleológica, ya que el pasado se pone en escena de forma que el relato de lo presente se distiende. Después de las entrevistas y una toma intercalada de los supervivientes aun pasando la noche en la cabaña, ocurren más saltos de tiempo: en una toma abierta vemos a Atsushi y su hermana caminando por la calle al lado de un puente sobre un río, algunos planos más cercanos describen un ramo de

margaritas que la muchacha ha arrojado al agua mientras sus voces en off hablan del “azul silencioso”. El diálogo lo define como “ese momento cuando un día termina y el siguiente comienza”; ella afirma estar en una etapa en que “una historia está a punto de terminar y comienza nuevamente”, refiriéndose probablemente a la preparación del atentado. Por medio de una analogía con el “azul silencioso” podemos interpretar las secuencias en la cabaña: ese momento en que la realidad cristaliza el paso entre el presente y el recuerdo como un cuerpo que se envuelve en sí mismo. La particularidad de este movimiento sobre sí es que se presenta como una aparición sintomática que permanece a través de la figura del sobreviviente.

Más adelante las anacronías continúan, narrando el proceso de descomposición de las relaciones entre los perpetradores y su familia a causa del compromiso con “El arca de la verdad”, así como la separación de Sakata de la secta, lo que explica que no haya sido parte de los atentados. Cuando amanece, los personajes acuden por última vez al muelle y se les muestra primero juntos, y después a cada uno a cierta distancia del otro, en imágenes sucesivas: Sakata caminando entre las piedras, Minoru reposando en uno de los postes de madera que integran el muelle, Atsushi sentado entre las piedras con el sol de frente, Yamamoto recargada en otro poste, y Masaru en la orilla del lago jugando con el agua. Todos aparecen ensimismados y pensativos. Esta secuencia se enfoca en la figura del sobreviviente afectado, y sintomático de las relaciones con el pasado, así como en el lugar de memoria, representativo de los traslapos entre presencia y ausencia que determinan el transcurrir de la narración.

Fig. 30 : *Afterlife*. Últimos momentos de los personajes en el lago.

Las acciones de los perpetradores, incluyendo su propia muerte, provocan que la vida de sus familiares gire en torno a figuras ausentes que invaden lo actual como fantasmas. Estas ausencias tienen una correspondencia audiovisual en el tratamiento de los personajes al interior del relato, ya que es su vida presente marcada por la ausencia la que se desarrolla mayormente. La participación de los perpetradores en las analepsis es mínima y, sin embargo, su ausencia es parte esencial de la narración.

Lo que ocurre hacia el final de la película es un regreso a la ciudad, y con ello, a la vida cotidiana, en la que cada uno mira diferentes paisajes desde la remembranza. Se fortalece la idea de que el filme no examina tanto como "observa" una gradual aceptación de la vida[404]. Una aceptación de que el único futuro posible estará constantemente interpelado por el pasado. Quizá la acción de Atsushi de quemar el muelle es una fallida rebelión en contra de esto, pero el planteamiento integral de la película parece ser más contundente, y corresponderse con lo afirmado por el director en torno a *Maborosi*: "un sentimiento de falta de certidumbre respecto a cualquier cosa –un universal e indefinido sentimiento de pérdida"[405].

Distance es una cinta que casi no ha sido estudiada, inclusive para muchos es una obra mal lograda, pero dentro de los objetivos de este trabajo es una manifestación notoria de la importancia del pasado para las dinámicas narrativas del cine contemporáneo japonés. Cuando Yamamoto entra en la cabaña exclama que allí se encuentran "años de polvo", y el filme consigue demostrar que los espacios y los individuos pueden también ser restos, imágenes-síntoma, que signifiquen las distancias y proximidades del tiempo.

[404] David Desser sobre *Maborosi*, op. cit., pp. 277, 283.
[405] Koreeda cit. en ibid., p. 276. La traducción es mía.

Capítulo 5

Naomi Kawase

5.1 Relatos íntimos de lo temporal en *Embracing.*

Hemos hablado en capítulos anteriores de la situación familiar de Naomi Kawase, que ha tenido profundas repercusiones en sus obras, principalmente en su trabajo documental. La directora fue criada por sus tíos abuelos, ya que sus padres decidieron dejarla al cuidado de ellos desde que era muy pequeña. La cineasta ha manifestado en repetidas ocasiones que el interés por conocer a su padre fue un constante motor en el desarrollo de su cine, así como en la conformación de su identidad. En una *master class* Naomi Kawase describió la realización de *Embracing* como una búsqueda con el objeto de recuperar memorias que ella no posee, principalmente relacionadas con una vida con su padre que no tuvo. Por ello decide ir a habitar a través de la cámara los lugares en que su padre seguramente caminó, descansó, miró, escuchó…para apropiarse del tiempo compartido que ella no vivió, y así construir memorias imposibles[406].

Proponemos aquí lo siguiente como una temática primordial de la cinta: enfrentamientos con espacios presentes escindidos entre dos cargas temporales posibles. Por un lado, el tiempo acumulado en los lugares y objetos, que es el que ella busca; es decir, el tiempo de lo ya vivido, de lo ausente que no le ha pertenecido; por otro, el tiempo del encuentro, que es el que se logra con la cámara, y que es producto de un tiempo de

[406] En sus palabras: "búsqueda de rastros y memorias…probablemente las memorias de mi padre sean iguales a lo que yo grabé". Véase, Naomi Kawase, *Clase Magistral*, op. cit.

búsqueda y por tanto de construcción y reconstrucción. La imagen que observamos es resultado no solamente de un registro en cinta, sino de la configuración de *algo que aparece* en ese cruce de tiempos y que después vuelve a reconstruirse en la actividad de montaje.

Lo que está aconteciendo es la exposición de una relación que sucede, que aparece, entre lo filmado y la cineasta, un encuentro provocado, una colisión entre dos tiempos. Esto es posible gracias al montaje, a la construcción de las imágenes y los sonidos en conjuntos de relaciones que abren la posibilidad a una nueva temporalidad en que dos caras coexisten: percepción y recuerdo construido.

Una de las primeras características que destacan en *Embracing* es una preocupación formal que está constantemente presente en el cine de Kawase: el trabajo con el sonido, así como su relación estructural y estructurante con la imagen. Un importante motivo que permanece no sólo a lo largo de este documental, sino de otros más, es la asincronía audiovisual. En principio podría ser un resultado del tipo de tratamiento no ficcional al que la cineasta nos ha acostumbrado, como lo es la confección de la diégesis en primera persona. Es casi permanente escuchar su voz tanto en pensamientos fragmentarios como en la interacción con los demás personajes de sus producciones sin que necesariamente exista una relación causal con las imágenes presentadas.

En este caso, la principal interlocutora es su “abuela”. La cinta comienza con un despliegue de imágenes y voces por momentos inconexas, en que intuimos cuál será la motivación del trabajo: aunque la abuela intente convencerla de lo contrario, Kawase está decidida a buscar a su padre. La mencionada cualidad asincrónica se desarrolla en el resto

del filme, principalmente cuando escuchamos la voz de la cineasta relatando la personalidad de los sitios a los que acude, las fechas en que vivió allí su padre y en que se mudó. Pero quizá la escena más reveladora en cuanto a la importancia de la relación imagen-sonido es con la que cierra la película, en que Naomi habla con su padre por teléfono mientras observamos distintas imágenes fragmentarias y descontextualizadas lógica y causalmente, que pareciesen destellos de una memoria tan involuntaria como entrañable.

En este documental queda manifiesta una relación cristalina entre presente y pasado de manera casi permanente[407]. Uno de los elementos que configura esta relación son las fotografías que aparecen en el filme, de Kawase cuando era niña y de diversos momentos de su crecimiento, así como de sus padres, y otras tantas tomadas previamente en los lugares que ella visita, los antiguos hogares de su papá. Al superponer las fotografías de dichos espacios dentro de la toma con el lugar en el "presente", se teje un juego temporal en que el instante no hace sino cargar el sitio de pasado, se convierte en escenario de una ausencia con la que la cineasta sufre un encuentro[408]. Se gesta una idea de vacío entre el tiempo que Kawase parece querer suturar. No sólo se trata de escalones en el camino hacia el encuentro con su padre, sino de apropiación de restos de su antigua presencia: sustitución de la no-memoria por la captura de la imagen.

[407] "El presente tiene que pasar para que llegue el nuevo presente, tiene que pasar al mismo tiempo que está presente, en el momento en que lo está. La imagen, por tanto, tiene que ser presente y pasada, aún presente y ya pasada, a la vez, al mismo tiempo. Si no fuera ya pasado al mismo tiempo que presente, el presente nunca pasaría. El pasado no sucede al presente que él ya no es, coexiste con el presente que él ha sido. Hay un recuerdo del presente, contemporáneo del propio presente". Véase, Gilles Deleuze, "Los cristales del tiempo", en *La imagen-tiempo,* op. cit, pp. 110 y ss.
[408] "Nuestras voces se encontraron", dice respecto a la llamada telefónica.

Fig. 31 : *Embracing.* Fotografías de Naomi Kawase y sus padres, que aparecen durante la cinta.

Gilles Deleuze, analiza en *La imagen-tiempo* la supuesta distinción entre lo "notorio" y lo "ordinario". Según Deleuze, "en el cine de Ozu no existen en absoluto lo notorio *y* lo ordinario, situaciones-límites *y* situaciones triviales, una produciendo un efecto sobre las otras o insinuándose en ellas […] en el cine de Ozu, todo es ordinario o trivial, incluso la muerte y los muertos que son objeto de un olvido natural"[409]. Dicha apreciación en cuanto a la trivialización, que prefiero llamar "vaciado", de los eventos, es parte del horizonte crítico recurrente respecto al cine japonés contemporáneo; la exaltación de lo cotidiano, así como

[409] Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, op. cit., p. 28.

la inclusión de la violencia y la muerte en un universo vacío de dramatización y "trascendencia" es muchas veces la plataforma de acercamiento a figuras como Naomi Kawase, Takeshi Kitano y Hirokazu Koreeda. No obstante, en el trabajo de los cineastas mencionados puede encontrarse un tratamiento sistemático, tanto narrativo como estructural, de estos temas, lo que permite analizar una construcción consciente de la conversión en imagen de ideas concretas sobre la muerte, la violencia, el tiempo, la cotidianeidad, etc.[410]

Sobre la no distinción entre notorio y ordinario, Deleuze retoma al filósofo alemán Gottfried Leibniz, quien "demostró" que las series y convergencias de las que está hecho el mundo se desarrollan de una manera regular y obedecen a leyes ordinarias; sin embargo, se aparecen al hombre en partes y en órdenes alterados, en mezclas, por lo que las rupturas, los contrastes y las divergencias sólo son aparentes y se interpretan como "extraordinarios". Así, cuando un elemento ordinario se separa de su secuencia y aparece en medio de otra (también ordinaria), puede mostrarse aparentemente "fuerte, notable o complejo": al surgir en desorden, el hombre edifica los elementos en "conflictos"[411].

En la obra de Naomi Kawase podemos encontrar recurrentemente elementos "ordinarios", aislados en fragmentos, de realidades cotidianas como la naturaleza: flores, insectos, telarañas, montañas, árboles, agua, bosques, etc., muchas veces abren y cierran sus películas. En *Embracing*, así como en el resto de su obra, abundan dichas imágenes. Siguiendo a Deleuze, si comparamos el contenido de los diferentes planos en *Embracing* podemos enumerar algunas series: naturaleza, calles, objetos. Dichas series se presentan bajo el mismo sentido; es decir, es tan natural una telaraña en medio de las ramas de un

[410] Véase, *El instante Kitano,* op.cit.
[411] Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo,* op. cit., pp. 28-29.

árbol, o los rayos del sol reflejados, como unos anteojos o una taza sobre la mesa, la sombra de la cineasta filmando proyectándose sobre el suelo o reflejándose en un espejo. No hay distinción entre lo "ordinario" de una serie y otra.

Fig. 32. *Embracing.* Elementos ordinarios que son parte integral de la película.

Sin embargo, las imágenes fragmentarias corren a la par de un relato estructurante que es la búsqueda del padre. Dicho relato tiene marcados tanto el inicio como el final; es decir que los eventos que presenciamos en el documental son motivados por la cineasta: Naomi Kawase está intencionalmente alterando las "series". La escena de la llamada a su padre al final de la cinta (de la que sólo tenemos el audio) está claramente construida para aparecer como una discontinuidad, como algo "notorio", aunque no se transforme en un evento

propiamente “dramático”[412]. Dicho elemento casi climático tiene la particularidad de corresponderse en términos de imagen con cuadros que de manera independiente serían “triviales”, parte común de las series.

Las imágenes que vemos en esta última escena se componen de tomas del cielo vespertino, lo que parece ser un vidrio estrellado, el cielo nublado nuevamente, una sala de estar desde un ángulo bajo a contraluz, el marco de una puerta, un tendedero de ropa, la copa de algunos árboles, un mueble con cajones, un par de anteojos a través de los cuales vemos una taza de té, la mano de Naomi dejando los lentes y levantando la taza hasta que invade todo el encuadre; en una especie de disolvencia, se quita el obstáculo frente a la cámara y deja ver desde un interior lo que pudiese ser la puesta del sol tras unos edificios. Nuevamente se oscurece el plano y termina el sonido de la llamada a su padre; vemos a continuación un cielo rojizo, muy poco nítido, el sol detrás de una ventana, y comenzamos a escuchar una nueva llamada, esta vez a su madre, para relatarle que encontró a su papá.

[412] Incluso en la versión corta de la cinta sólo aparecen tres momentos, entre ellos los dos mencionados: cuando intentan convencer a Naomi de que no busque a su padre, cuando se pregunta a sí misma filmándose frente al espejo si realmente quiere conocerlo, y cuando habla con él por teléfono.

Fig. 33 : *Embracing*. Planos que aparecen durante la llamada de Naomi Kawase a su padre.

La madre de Kawase le dice por teléfono “no cuelgues”, y a continuación escuchamos el tono de *hold* proveniente del teléfono. A dicho audio que después se corta sin respuesta

alguna se encabalga una serie de 26 fotografías de Naomi desde pequeña hasta que se ha convertido en una mujer adulta, tras las cuales intercala una fotografía de sus padres, y finalmente una toma contemporánea de su padre. Inferimos, por tanto, que al final ha podido encontrarse con él, sin que se nos brinde alguna otra información respecto a dicho encuentro. Sobre la cinta, la cineasta cuenta que necesitaba ser reconocida por su padre para confirmar su existencia en el mundo, por lo que comprendió tras realizar *Embracing* que la película (el cine) se convirtió en un "dique para seguir viviendo la vida"[413]. Dichas afirmaciones dan cabida a dos reflexiones con potencial teórico para el mundo de las imágenes: la primera es que la cineasta resuelve su carácter "incompleto" en términos de identidad (existencia en el mundo) por medio de una exploración de índole temporal; la segunda es que tal concepción sobre el cine y las imágenes puede verse sedimentada en la construcción de lo visual como un reflejo.

Tiempo e identidad.

Cuando vemos al final de *Embracing* las primeras fotografías de Kawase, escuchamos el tono de *hold*, por tanto, hay dos ideas temporales presentes: el salto al pasado que representa mostrar fotografías de su infancia, así como su respectivo desglose cronológico y secuencial, en conjunto con la fuerte idea de "espera" que el tono telefónico transmite y significa. Es decir, estamos frente a una idea de transcurso temporal, que se dirige hacia un lugar concreto, y frente a una idea de simultaneidad y duración que representa la espera, ambas como formas de experimentación del tiempo. Enseguida se intercala una fotografía de la madre de Kawase y después otra de ambos padres, que hemos visto también al inicio de la película. Aunque el tono de espera que escuchábamos ya se ha cortado, podemos

[413] Naomi Kawase, Clase Magistral, op. cit.

interpretar la presencia de la imagen de sus padres como trasfondo de dicha espera. Además, a diferencia de las fotografías de Kawase, la imagen fílmica de la foto de sus padres *dura* más que las demás, alrededor de 17 segundos frente a los 2 segundos de las previas; y tanto la imagen de su madre como la de su padre al final duran alrededor de 5 segundos. Podríamos deducir que tras mostrarnos que ha hablado con ambos padres por teléfono, la "espera" ha terminado; sin embargo, esta deducción no agota las posibilidades fílmicas que ha sugerido la cineasta a lo largo del documental. Es notable que la imagen de su padre que muestra al final, ya no una fotografía, sino una toma cinematográfica, tenga una duración tan breve; aunque es un plano cerrado del hombre viendo a la cámara, no está acompañada de ningún sonido. Si bien el padre pareciese ser el tema central de la película, dicha imagen no es una imagen "suficiente" ni completa; la cineasta pudo haber puesto más peso en el encuentro con el padre y diseñar el montaje de *Embracing* para que terminara restituyéndose el orden de las cosas y del tiempo. En cambio, podemos darnos cuenta que el tema central no es el padre, sino la búsqueda, no tanto el reconocimiento final como la "recuperación del tiempo perdido".

Fig. 34 : *Embracing.* Imágenes de Naomi Kawase y sus padres hacia el final de la cinta.

Hemos dicho antes que existe un vacío temporal omnipresente entre imágenes y sonidos: fotografías, tomas cinematográficas, voces, incluso el sonido de la cámara filmando, se tejen en redes cuya asociación está siempre incompleta, distante. Las múltiples imágenes en que la cineasta superpone una fotografía al lugar en el que se encuentra, acompañadas de la información sobre la fecha en que su padre vivió allí, son muestra de ello: el tiempo de la fotografía inmerso en el tiempo de la filmación, que hace coincidir los bordes entre los espacios que aparecen, pero que al mismo tiempo reconoce el triunfo de la impotencia

frente a “lo que ha sido”, con la ayuda del anclaje cronológico de la voz que es actual aunque relate el pasado.

El tiempo como reflejo.

No puede verse el presente sino a través del pasado y viceversa, como diría Benjamin, “la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella”[414]. Esta cuestión de construir el tiempo como “reflejo” puede expandirse a la construcción total de la imagen y del “yo” de la cineasta. Pensar que el acceso a lo “real” del tiempo y de la identidad es posible únicamente vía otra cosa, un reflejo, una sombra, una fotografía, un espejo. Constantemente vemos en la obra de Naomi Kawase imágenes construidas de esta manera.

Casi a la mitad de *Embracing*, la cineasta aparece filmándose frente a un espejo en silencio, dicha imagen es seguida por una serie de fotografías, desde diversos ángulos, nunca de frente a la cámara, en que ella está igualmente filmando; dichas imágenes están intercaladas con vistas del pasto, cables, tendederos, flores, frutas, etc., y de una de las casas donde vivió su papá, mientras escuchamos la información correspondiente a las fechas en que esto sucedió. La lógica del montaje pareciera indicarnos que las fotografías de Kawase filmando se corresponden a continuación con el objeto filmado, ya sea en otra fotografía, o en tomas cinematográficas; sin embargo, de acuerdo con la lógica interna de la película en su totalidad, más bien parece subrayar el encuentro con las cosas provocado por el acto de filmación, sean o no sean relaciones de plano-contraplano[415].

[414] Walter Benjamin. *Sobre el concepto de historia*, op.cit., p. 21.
[415] Recuérdese la concepción de Harun Farocki sobre el plano-contraplano, op.cit., p. 84.

Fig. 35 : *Embracing.* Imágenes de Naomi Kawase filmando, paisajes y objetos que se muestran secuencialmente.

Podríamos interpretar que es el gesto de filmación el que posibilita que las cosas *aparezcan*, que es vía la realización de la película, vía las imágenes, que la cineasta construye el tiempo y la memoria. No basta con mostrar lo filmado, es preciso presentarlo como un encuentro a través de la develación del proceso productivo; no únicamente como un guiño reflexivo ("esto es una película"), sino acentuando el acto de filmar como lo que teje el sentido de los objetos, los espacios y el tiempo. Es el devenir imagen el cimiento de la significación de lo real, para una subjetividad que no titubea al confesarse como incompleta, y que se funde con la memoria de los objetos a través de lo fílmico.

Cuando en esta misma sección aparecen fotografías de la cineasta en los lugares que visita, las imágenes pasan a formar parte de las capas de memoria[416] que recubren toda la cinta. Lo anterior se acentúa porque la voz *off* de la cineasta nuevamente nos lanza a otro tiempo: el pasado en que el espacio fue habitado y abandonado por el padre. Siguiendo nuevamente a Deleuze, diríamos que las capas de tiempo acumuladas en los espacios se integran ahora con el encuentro fílmico de la cineasta y, así, ella hace suyas otras temporalidades al convertirse la imagen en una memoria expandida.

Pareciese que Kawase buscara penetrar lo filmado tanto con la mirada como con su cuerpo a través del dispositivo. La cámara no es simplemente una extensión de la mirada, es por medio de lo cual las relaciones entre ella y el mundo pueden entablarse. Es por ello que las sombras de su cuerpo, los reflejos, la cercanía con las personas y las cosas revelan una posibilidad de la imagen tanto para fundir-se con el mundo, así como para atraerlo hacia sí.

[416] "El pasado se conserva en el tiempo: es el elemento virtual en el cual penetramos para buscar el 'recuerdo puro' que va a actualizarse en una 'imagen-recuerdo'. Desde este punto de vista el propio presente no existe más que como un pasado infinitamente contraído que se constituye en la punta más extrema del ya-ahí. Sin esta condición el presente no pasaría. Tales son los rasgos más paradójicos de un tiempo no cronológico: la preexistencia de un pasado en general, la coexistencia de todas las capas de pasado, la existencia de un grado más contraído". Véase, Gilles Deleuze, "Puntas de presente y capas de pasado", en *La imagen-tiempo,* op. cit., pp. 135 y ss.

Fig. 36 : *Embracing.* Naomi Kawase con su cámara 8mm.

Justo antes de que comience la escena de la llamada a su padre, la cineasta relata un acontecimiento pasado: "ese día yo jugaba, como hoy, ¿es parecido? Han venido a buscarme para desayunar…si yo pudiera pasar al acto!...", mientras observamos imágenes de un prado con un apicultor a lo lejos. A continuación, vemos su sombra reflejada en la hierba mientras camina hacia la derecha del cuadro.

Este tipo de construcciones nos recuerdan la descripción cristalina del tiempo hecha por Deleuze, así como su fuente primaria en la filosofía de Bergson: "sucesión de estados en que cada uno anuncia el que sigue y contiene el que precede […] nuestro pasado nos sigue, se engruesa sin cesar con el presente, que recoge en el camino; y conciencia significa

memoria […] el momento siguiente contiene siempre, además del presente, el recuerdo que éste ha dejado”[417]. Este desdoblamiento del tiempo, que contiene en cada momento “todos los tiempos” cobra vital importancia en *Embracing,* que también podemos relacionar con el “aquí y ahora” de Dogen. Podríamos pensar que gran parte del cine documental se avoca al pasado; sin embargo, en el caso de Naomi Kawase, la imagen no cesa de arrastrarnos al pasado a partir del presente, ni de resaltar que la significación del presente nace de su coalescencia con el pasado: la imagen es autoconsciente de esta relación, la imagen se proclama como memoria que nace, se hace, y nos lanza hacia el futuro.

Dichas ideas funcionan sobre todo a partir del trabajo sonoro: “¿qué debo hacer?, ¿tengo verdaderamente ganas? El tiempo transcurre y nada sucede. Y si yo fuera a Tokio, ¿qué harían todos?”, dice la voz *off* de Kawase mientras vemos un *collage* de sobreimpresiones de sus ojos, su rostro, sus miradas, el movimiento de las nubes reflejándose en el espejo. La semilla del tiempo cristalino hacia atrás y hacia adelante se envuelve en un tejido de vistas no narrativas, donde es evidente que no existe correspondencia temporal entre imagen y sonido: las sobreimpresiones son imágenes-tiempo porque no se prolongan en ninguna acción, el tiempo anida en ellas y se convierte en cristal gracias al sonido. “Filmar el tiempo”, lo que afirma la directora que fue su motivación para hacer cine, está constantemente en evidencia; pero no únicamente como instante, como *durée*, sino como encuentro y aparición: “un mundo que está conectado con el mundo en su sentido más amplio o con el universo, *algo que aparece* conforme se van ensamblando fotogramas, se revelan y se proyectan […] la gente me pregunta si hago

[417] Henri Bergson, *Introducción a la metafísica*, México, UNAM, 1960, pp. 20-21.

documental o ficción, pero tiendo a pensar en mi trabajo de otra manera, como la creación de un mundo"[418].

En el mundo que construye la cineasta, el tiempo no está dado (como no lo está la narración, ni lo real), no es un dato en la imagen, es *algo que aparece* cuando se filma, cuando se monta, e incluso cuando se proyecta. Naomi filmándose frente al espejo, o filmando su sombra, son gestos de montaje, así como colocar fotografías en medio de espacios actuales. En estos gestos es que aparece el tiempo, entre imágenes dobles pero indiscernibles (espejos, reflejos, reencuadres), y entre sonidos e imágenes.

Si bien en la película hay una línea narrativa (el relato de la búsqueda del padre), lo que articula las imágenes y los sonidos no es necesariamente motivado por el curso de una historia. Vemos fragmentos, escuchamos introspecciones, días se vuelven noches y noches días. Todo pareciese ser un símil del "pasado en general" del que habla Deleuze, que no necesariamente se articula o actualiza en imágenes-recuerdo, un "presente en general" que tampoco está encadenado temporalmente, que configura más una idea de simultaneidad de instantes, de fragmentos como micro mundos posibles, más que como exposición articulada de sucesiones. No sabemos cuál ha sido la relación temporal entre lo que dice su voz y las imágenes que vemos, ni en el caso de la escena de la llamada. Es por esta falta de concatenación lógico cronológica del tiempo que éste puede brotar y aparecer de maneras multiformes.

[418] Naomi Kawase en entrevista con Aaron Gerow, op. cit., pp. 118-119. El subrayado es mío.

Verdad y posibilidad.

Las dos consideraciones anteriores nos motivan a volver a una afirmación expuesta en apartados anteriores: la inestabilidad de lo real como consecuencia del desinterés en la "certidumbre" de la imagen cinematográfica. El tema de la "certidumbre" ha sido el centro de grandes debates teóricos, no únicamente respecto al cine, sino a toda manifestación visual o audiovisual fundamentada en la técnica[419], ya sea ficción o no ficción. Por tanto, nos interesa aquí destacar cómo *aparece* lo real como inestable e incierto en los filmes analizados.

Hemos dicho que en las imágenes de *Embracing* ni el tiempo, ni la narración, ni lo real aparecen como dados, no son un dato ni de las imágenes, ni fuera de ellas, sino algo que se construye y se propone como sentido en composición. Deleuze habla de "lo verdadero" (que no es equivalente a lo real) en términos de su relación con el tiempo:

> Si consideramos la historia del pensamiento, constatamos que el tiempo siempre fue la puesta en crisis de la noción de verdad. No es que la verdad varíe según las épocas. Lo que pone en crisis a la verdad no es el simple contenido empírico, sino la forma o mejor dicho la fuerza pura del tiempo. En la antigüedad esta crisis estalla en la paradoja de los "futuros contingentes". Si es "verdad" que una batalla naval "puede" producirse mañana, cómo evitar una de las dos consecuencias siguientes: o bien lo imposible procede de lo posible (pues si la batalla tiene lugar, ya no puede ser que no tenga lugar), o bien el pasado no es necesariamente verdadero (pues la batalla podía no tener lugar). Es fácil calificar de sofisma a esta paradoja, y sin embargo pone en evidencia la dificultad de pensar una relación directa de la verdad con la forma del

[419] Al respecto, véase Laura González Flores, "Memoria vs Estética. Hacia una teoría de la fotografía", op.cit.

> tiempo, y nos condena a acantonar lo verdadero lejos de lo existente, en lo eterno o en lo que imita a lo eterno[420].

Leibniz, comenta Deleuze, resuelve la paradoja proponiendo la noción de "incomposibilidad": los eventos pueden producirse o no producirse en dos mundos distintos, ambos posibles, pero no "composibles" entre sí (la batalla naval se produce en un mundo posible, y en otro no). En un punto se está frente a "futuros contingentes". Sin embargo, para Deleuze ambos mundos incomposibles son parte del mismo universo, tal como ocurre en el planteamiento borgeano de "El jardín de los senderos que se bifurcan"[421], donde el tiempo aparece como un laberinto, una línea que no cesa de bifurcarse, que contiene "presentes incomposibles" y remite a "pasados no necesariamente verdaderos":

> Surge así un nuevo estatuto de la narración: la narración cesa de ser verídica, es decir, de aspirar a lo verdadero, para hacerse esencialmente falsificante. No es en absoluto "cada uno con su verdad", es decir, una variabilidad referida al contenido. Una potencia de lo falso reemplaza y desentroniza a la forma de lo verdadero, pues plantea la simultaneidad de presentes incomposibles o la coexistencia de pasados no necesariamente verdaderos[422].

Aunque Deleuze hable aquí de "lo verdadero" y no precisamente de lo real, consideramos de sumo interés la asociación que establece de la verdad con el tiempo, donde la relación pasado-presente-futuro como condición preexistente y determinante de la forma y sentido de los eventos se desdibuja en favor de un marco de posibilidades que se presentan en un punto como inciertas y "contingentes". A partir de lo expuesto en torno a *Embracing*,

---

[420] Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo,* op. cit., p. 176.
[421] Jorge Luis Borges, "El jardín de senderos que se bifurcan", *Ficciones*, México, Planeta, 2006, pp. 123-145.
[422] Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo,* op. cit., pp. 177-178.

podemos plantear que el punto a partir del cual se construye lo real en la cinta no es "lo verdadero"; la cineasta no busca articular las imágenes y sonidos bajo una lógica causal ni "orgánica"[423]. Es decir, no hay un mundo preexistente que esté retratado, reproducido o documentado, sino un conjunto de posibilidades de comportamiento de lo real a partir de su devenir imagen.

No hay una verdad independiente o externa por encontrar en las imágenes y sonidos, sino una exposición de experiencias temporales, de formas de ser del tiempo como "mundos posibles"; no hay certidumbre, ni en el sentido "ontológico" de la constitución de cualquier imagen técnica, ni en el sentido estructural. Lo real se configura como inestable porque el presente se gesta como encuentro con un pasado, y el pasado se teje como un "vacío", sobre el pilar de lo ausente. Así, *lo que aparece* y los mecanismos estructurales a partir de los cuales se vehicula, son una posibilidad de lo real únicamente encontrada gracias a la imagen fílmica.

Kawase busca que *Embracing* sea la cuna de dos mundos "incomposibles" entre sí basados en la relación presencia-ausencia. Lo que vemos como resultado de su actividad fílmica es un mundo que está en el intersticio, una posibilidad de llenar el vacío infranqueable entre presentes y pasados incomposibles, y no necesariamente verdaderos. Recordemos que no nos enfrentamos a la reconstrucción de la memoria del padre, sino a los lugares y objetos de un "pasado posible" construido con base en lo que la cineasta hace aparecer como residuos del germen de otro tiempo, no vivido nunca por ella simultáneamente (en el mismo mundo).

[423] Lo orgánico para Deleuze es un tipo de descripción que supone la independencia de su objeto. Lo que importa es que el medio descrito esté planteado como independiente de la descripción que la cámara hace de él, y que valga por una realidad que se supone preexistente. Véase, Ibid., p. 171.

Ya no se trata sólo de un carácter “indiscernible” entre presente y pasado, percepción y recuerdo, o entre ficción y no ficción, sino de encontrar o provocar el sitio (el tiempo) del que pueda brotar una relación única y, sobre todo, contingente, con un mundo como sinónimo de “lo posible”.

5.3 *Suzaku*: lo ausente como contenido del tiempo.

Todo a la vez, un sí y un no y un quizá
y mientras tanto todo ha continuado o se ha ido,
la desdicha de no saber y tener que obrar
porque hay que darle un contenido al tiempo
que apremia y sigue pasando sin esperarnos, vamos más lentos.
Javier Marías.

Producida en 1997, *Moe no Suzaku* es el primer largometraje de ficción de Naomi Kawase. Gracias a esta película ganó la Cámara de Oro a mejor director debutante en el Festival de Cannes, adquiriendo así visibilidad tanto nacional como internacional. Antes de filmar *Suzaku*, Kawase realizó varios documentales en donde podemos encontrar la semilla de las recurrencias tanto temáticas como formales que detona *Suzaku* en el conjunto de sus obras de ficción. La construcción de lo ausente es uno de los motivos que podemos rastrear en prácticamente toda su obra, y constituye uno de los centros neurálgicos de la cinta que nos ocupa.

Suzaku es la historia de una familia integrada por Michiru y Eisuke, que son primos hermanos, los padres de ella (Kozo y Yasuyo) y su abuela paterna. La madre de Eisuke (que nunca aparece en la cinta) le ha dejado al cuidado de la familia sin que conozcamos las razones, y más tarde el padre de Michiru muere, suponemos que se quita la vida sin que se aclaren completamente las causas[424]. Los años pasan y se estrecha la relación entre Michiru

[424] Esto nos recuerda al suicidio del esposo de la protagonista de *Maborosi* (Hirokazu Koreeda, 1995).

y Eisuke; sin embargo, aunque ella se enamora de él, él se enamora de la madre de ella (su tía). El peso de las ausencias, así como la situación sentimental en el seno de la familia provoca finalmente que Michiru y su madre se separen de Eisuke y la abuela.

Pareciera que la historia de *Suzaku* es simple; sin embargo tanto la narración como la construcción formal de la película la vuelven de una complejidad que precisa ser analizada a partir de varios niveles. Aquí nos enfocaremos en el tratamiento estructural de las figuras de lo ausente en relación con el espacio y la temporalidad.

El espacio y los personajes como testigos significantes del tiempo.

Suzaku comienza, como casi todas las películas de Naomi Kawase, con una toma abierta y fija de los árboles de la montaña[425]. A continuación, después de los créditos, vemos un plano abierto de la cocina de la casa de la familia en que la abuela y Yasuyo están cocinando y lavando los trastes, ambas de espaldas. A lo largo de la cinta observamos cinco tomas en este espacio; al parecer cada vez que vemos la cocina algo ha cambiado en el seno del hogar y así el espacio adquiere un carácter de receptáculo del pasar del tiempo, y de los cambios que esto conlleva en el devenir de los diferentes personajes.

[425] "*Suzaku* es un dios protector, representado con la forma de un pájaro rojo. En esta región de Japón existen cuatro dioses, uno por cada punto cardinal. *Suzaku* es el dios del sur; se manifiesta en el soplo del viento. Seguí la mirada del dios *Suzaku*. Él guio mi mirada y mi corazón". Declaraciones de Naomi Kawase extraídas de la hoja de sala que acompañó a su estreno francés. Véase, José Manuel López (ed.), p. 151.

Fig. 37 : *Suzaku*. Escenas iniciales.

Hay otro espacio en que también ocurre esto: el salón donde se sitúa la mesa alrededor de la cual la familia se sienta a comer. Cada vez que la familia se reúne aquí, las cosas han cambiado, o al menos están a punto de cambiar. La directora realiza una variedad de cortes que nos muestran a cada uno de los personajes alrededor de la mesa, que motivan una serie de interrogantes sobre sus pensamientos y sentimientos, ¿a qué responden sus acciones y cuáles son sus perspectivas en torno a los demás miembros de la familia?

Fig. 38 : *Suzaku.* Escenas alrededor de la mesa de la casa.

Las cosas que se nos revelan en la cinta pareciesen fluir casi involuntariamente, ofreciendo la información mínima indispensable para comprender sólo la superficie del universo de acción, dejando en el terreno de lo incierto gran parte de la subjetividad de los personajes. Así como en las tomas de la naturaleza podemos observar imágenes de ésta, sin interpretación ni comentario, así en las diferentes imágenes de los personajes podemos tener acceso a una superficie, a la reserva visual de lo que acontece; es decir, a las figuras reveladoras del tiempo, recordando lo explicado en torno a Deleuze y Dogen en apartados anteriores. Y, no obstante, a través de dichas imágenes podemos tener paso a la profundidad de los planteamientos de la cinta en cuanto a la pérdida y la relación vida muerte.

Existe en *Suzaku* una idea muy clara sobre el funcionamiento del mundo de la cinta: cómo se enmarca una subjetividad en el círculo familiar, la familia en una localidad, y la localidad en un contexto de procesos sociales que finalmente nos devuelven a los sujetos como lo afectado, como las imágenes donde podemos ver los rastros (muchas veces los restos) del flujo de lo externo, lo que el paso del tiempo y lo que éste conlleva dejan tras sí como residuo. La vida de los personajes de la película, o su muerte, así como la afectación

de la presencia por la ausencia de los otros, se dibuja como lo dejado atrás, como lo que queda después de que las cosas pasan, después de que el tiempo pasa. Los personajes no pareciesen vivir en el tiempo, vivir a través de sus propias acciones, sino ser aquello que inevitablemente llena la temporalidad de contenido. Esta condición relaciona a Kawase con Takeshi Kitano y Hirokazu Koreeda, cuyo tratamiento de los personajes es similar.

Naomi Kawase ha relatado que uno de los episodios de su vida que la llevó a hacer cine fue un partido de baloncesto:

> El baloncesto es un deporte de cuenta atrás…cada vez se va acabando el tiempo. Viendo esto empecé a llorar, no sé por qué. No podía contener las lágrimas…el hecho de que el tiempo pasa y desaparece es totalmente triste y desolador. El tiempo, para nosotros los humanos, pasa constantemente hacia todas direcciones. Es algo obvio y elemental, pero para mí fue una realidad totalmente impactante que se me quedó grabada en el corazón… Me vinieron a la mente una serie de trabajos capaces de retener el paso del tiempo, algo que permanezca eternamente aunque yo desaparezca de este mundo… ¿qué quiere decir un trabajo que crea cosas? Lo primero que me vino a la mente fue crear puentes…imaginar que hay gente que cruza esos puentes para ir a otro lugar después de 100 o 200 años me parecía admirable y bonito.

Y más adelante, respecto al rodaje de su primera película dice:

> En ese momento, para mí el hecho de capturar un tulipán fue la conciencia de poder capturar el mundo. Al terminar el rodaje lo llevé a revelar. Después de dos días me lo devolvieron y lo proyecté. La máquina hacía un ruido igual que la cámara. Entonces, vi la luz del proyector y apareció el tulipán. Lo que más me sorprendió fue que sentí mi presencia en ese tulipán… No importa lo que sea, tiene que ver con la perspectiva

> personal. Para mí es el gran atractivo del cine. Si no hay personalidad, no importa quién grabe. Pero hay cosas que sólo yo puedo grabar. Eso es un momento que ya pasó en mi vida, de mi esencia. Y es volver a traerlo delante de mí. Me pareció que era impresionante que algo que ya había desaparecido volviera a aparecer mientras hubiera luz y oscuridad[426].

En estas citas hay dos ideas temporales importantes que me gustaría rescatar para hablar de *Suzaku*. La primera es la que tiene que ver con la inevitabilidad del paso del tiempo y la sensación de desazón que parece producir en la cineasta: somos impotentes ante el tiempo[427]. Naomi dice "el tiempo, para nosotros los humanos, pasa constantemente hacia todas direcciones". Dicha idea es muy importante, porque la temporalidad no está planteada como unidireccional, el *pasar del tiempo* no sucede en un solo sentido, sino que su afección abarca una multiplicidad de dimensiones simultáneas. Esta perspectiva del tiempo recuerda al pensamiento de Dogen, para quien el tiempo se descompone en ciclos y trayectorias entrecruzadas[428]. La otra idea temporal es que lo que ha desaparecido puede *volver a aparecer* a través de la imagen. Y aunque la cineasta habla en concreto de lo que podríamos llamar "lo real" al ser capturado por la cámara y proyectado, vuelto nuevamente sensible a través de una relación luz oscuridad, podemos encontrar en su cine una búsqueda por volver nuevamente sensible (presente) lo ya desaparecido; impregnar lo audiovisual y la narrativa de figuras de lo ausente.

Mi planteamiento es que en *Suzaku* la relación de los personajes con la temporalidad deviene una construcción dual: por un lado, la barrera infranqueable frente al pasar del

---

[426] Naomi Kawase, *Clase Magistral,* op.cit. Disponible en YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=sQm2a6WsjdU Consultado por última vez el 28 de junio de 2017.
[427] Esta idea también puede rastrearse en el cine de Takeshi Kitano.
[428] Véase apartado 2.4

tiempo y por otro el constante devenir sensible de lo ausente; es decir, que pareciera que la única posibilidad de los personajes frente a los acontecimientos fuera constituirse como observadores impotentes (recordemos lo que relata Naomi en el partido de baloncesto), y además dicha impotencia no tiene lugar únicamente frente al actual pasar del tiempo, sino también frente a la ausencia que representa lo ya pasado.

Una mirada a lo cotidiano y la temporalidad.

Respecto a lo dicho en cuanto a la relación entre lo extraordinario y lo trivial, al igual que en *Embracing*, en *Suzaku* el relato de lo personal y familiar está siempre al interior del cosmos de lo cotidiano. Hacia los primeros 30 minutos de la cinta, hemos sido testigos del transcurrir ordinario de la vida familiar: los niños juegan, la madre y la abuela cocinan, el padre trabaja. Este panorama se desarrolla en medio de la vida local: los vecinos, lugareños, mujeres, hombres y niños anónimos que rodean y acompañan el círculo del hogar. Asimismo, se hace presente una discusión que dimensiona lo local en un entorno más amplio, respecto a los planes de construcción de vías de tren en el poblado; posturas a favor y en contra prefiguran una línea que continúa desenvolviéndose en las secuencias siguientes.

El acento en lo cotidiano es muy claro si analizamos cuáles son los espacios que marcan los diferentes estados de la situación de los personajes: la cocina y la mesa familiar. Asimismo, un "espacio" que considero de vital importancia para clarificar lo planteado respecto a la relación personajes-tiempo, es el *shoji*[429] que da al exterior de la casa, frente al cual constantemente los personajes se sientan y contemplan el paisaje. Lo capturado por la cámara en esas imágenes es uno de los actos más cotidianos y, sin embargo, más profundos

[429] Tipo de puerta tradicional de la arquitectura japonesa.

y complejos: el mirar de los personajes. No el objeto de su mirada, ni la mirada retratada presta a prolongarse en acción, sino el mismo acto de mirar.

Fig. 39 : *Suzaku*. La abuela como figura de la espera.

La primera secuencia de la película nos enseña los espacios que serán los más vistos y quizá los más importantes, así como su posible significación dentro del planteamiento narrativo. Después de los árboles y la cocina, hay un corte a una imagen del *fuurin*[430] que está colgado en el marco del *shoji*, cuyo sonido aparecerá muchas veces a lo largo de la cinta, fungiendo como indicio del viento que lo hace sonar[431]. Dicha toma permite apreciar el paisaje natural que el *shoji* enmarca hacia el exterior; después, vemos una imagen de Yasuyo en tres cuartos mirando hacia afuera. La construcción de esta toma está hecha en 3

[430] Objeto decorativo tradicional que se coloca en las puertas o ventanas al inicio del verano.
[431] Recordemos que el dios Suzaku se manifiesta a través del viento.

planos: la mujer, el marco del *shoji* con el *fuurin* y la montaña; a continuación entra su esposo y se sienta también a mirar el paisaje y fumarse un cigarrillo con el sonido de las voces de los niños fuera de campo al fondo y ella limpiando la mesa. Todas las tomas hasta el momento han sido fijas.

Hasta ahora podemos intuir que la casa será el espacio más significativo de la película. Aunque varios acontecimientos importantes para el curso narrativo ocurren fuera de él, es el espacio doméstico el receptor de los afectos y del devenir de la historia; el testigo del pasar del tiempo y de la heterogeneidad de las experiencias en cada uno de los miembros de la familia; es lo que está lleno y se vacía, una reserva visual de los pasajes y una metáfora de la impotencia ante la presión temporal del presente y el pasado, ante lo que es preciso resignarse.

Dicha primera secuencia termina con uno de los actos que se repetirán durante el relato: la familia sentada a la mesa comiendo. Constituye un retrato de la cotidianeidad familiar; y dicha cotidianeidad tendrá un papel vital no sólo en el desarrollo de los acontecimientos, sino como un anclaje de la construcción temporal. Será en los actos cotidianos donde los afectos harán presión y donde el devenir se hará presente. Es lo cotidiano lo que resultará revelador de las ínfimas manifestaciones de lo íntimo que, a su vez, surtirá efecto en la dimensión subjetiva de quienes están alrededor.

Desde el inicio se anuncia el carácter obtuso de Yasuyo, no obstante su vital importancia para el desarrollo del relato. El personaje de la esposa-madre-tía-nuera se destaca estructuralmente por aparecer constantemente desplazado de los centros de importancia del campo. En la primera toma en la que ella se encuentra, en la cocina, el

encuadre no permite en un inicio observar su cuerpo completo, su cabeza está cortada; en tomas posteriores la veremos siempre en los márgenes, a punto de desaparecer del campo, o bien, en segundos y terceros planos con otros personajes u objetos obstaculizando nuestra visión de ella. Casi no habla y pocas veces gesticula en las escasas tomas cerradas a su rostro. Sin embargo, resulta ser en la cinta un factor determinante para la ruptura de la cotidianeidad familiar y los pocos vuelcos narrativos son ocasionados por ella: decide comenzar a trabajar, y es de quien Eisuke se enamora, por lo que forma parte del conflicto que tiene Michiru, además de ser quien decide al final partir y separarse de la familia.

Si bien la película se centra en una familia concreta, siempre la muestra como parte de una localidad, de una cotidianeidad más extensa, que convierte los acontecimientos familiares en episodios más de una vida y un mundo que continúan. Después de la primera secuencia, la directora comienza a introducir la vida local como marco en el que se desenvuelven los personajes principales. A las cercanías de la casa llega un puesto ambulante de pescado, al que las lugareñas acuden a hacer la compra; entre otras personas anónimas, mujeres, niños, etc., nuestros personajes se confunden, aparecen en segundo o tercer plano y por momentos pareciesen estar a punto de salir de cuadro. La vida de los protagonistas es sólo un fragmento de la heterogeneidad de experiencias de la localidad.

Fig. 40 : *Suzaku*. Escena de la vida ordinaria de la localidad.

Aparentemente los vuelcos duros del relato se estructuran como un ingrediente disuelto entre la simpleza del flujo de la vida; sin embargo, siempre se vuelve a la afección próxima, a los individuos como observadores impotentes ante ese flujo.

En el marco social en que se envuelve la localidad, en la cinta está presente una discusión sobre la posible construcción de vías del tren en el poblado. Algunas voces están en contra y otras a favor. El padre de nuestra familia protagónica lucha porque se construyan las vías, ya que se comenta que si el poblado carece de este medio de transporte, eventualmente desaparecerá. Este factor está presente en la cinta como un indicio de la dialéctica tradición-modernidad, cuya significación la cineasta ha recalcado[432]. Mientras

[432] Naomi Kawase, *Master class*, Festival Internacional de Cine de Guanajuato, julio, 2016.

existe un fuerte enfoque en lo cotidiano, se reconoce a la vez la dificultad de su conservación frente al proceso de modernización.

Dentro de dicho debate en torno a la modernización, la directora nos invita a través de sus imágenes a poner atención en los detalles que no percibimos a menudo del entorno inmediato: una lámpara callejera fallando, la lluvia cayendo en cubetas sobre la tierra, los escarabajos que colecciona Michiru, etc. Las imágenes más reveladoras en este sentido son las que recuperan de la cámara que el padre de Michiru llevaba con él el día en que se quitó la vida: árboles, flores, pedazos de cielo, agua, insectos. Dichas vistas recuerdan la primera película de Naomi, así como lo declarado por ella respecto al tulipán que filmó en dicho trabajo, y las vemos repetirse en muchos de sus documentales y sus ficciones posteriores.

La directora pareciese reconstruir la vida a través de pequeños fragmentos de lo inmediato, de lo "trivial" y cotidiano, de lo que está ahí aunque no lo veamos; nos invita a encontrar nuevas experiencias visuales en los objetos más cercanos y en los que menos reparamos. Cuando Michiru ya ha crecido y está en la escuela pensando en Eisuke, el profesor habla del tema principal de un poema épico: "la impermanencia de las cosas" (tema que puede rastrearse hasta las lecciones de Dogen). Esta cuestión, presente en gran parte de los análisis e historiografías de la cultura japonesa, entre lo cual se encuentra el cine, se conjuga con otras variaciones para integrar también el tema principal de la película en su significación de índole temporal.

Al final de *Suzaku* pareciese que partir, convertirse en ausencia, dejar atrás, es la única posible fractura de un pasaje del tiempo que invade omnipresente los más mínimos aspectos de la vida de los personajes. El pasaje es una cualidad del tiempo que determina la

existencia según Dogen: el cambio es la significación de lo momentáneo, es la característica primordial del tiempo y lleva al pensamiento sobre la impermanencia[433]. Como se verá a lo largo del análisis, en *Suzkaku*, dicha impermanencia se intersecta con la lógica de lo ausente que guía la construcción de la película.

Poco después del picnic en que nos enteramos vía un escueto diálogo que la madre de Eisuke lo ha dejado con la familia sin interesarse por volver, Kozo lleva a los niños (Michiru y Eisuke) a un túnel. Este túnel nos podría remitir, por un lado, al tema del progreso y la modernización simbolizado a través de la discusión en torno a las vías del tren; y por otro, una posibilidad de *avance*, de encuentro con lo que nos detiene puesto allí para ser traspasado o *dejado atrás*, y sin embargo, la subjetividad se debate entre este "atravesar el túnel" y la imposibilidad de hacerlo, la condena a quedarse *atrás*. Resulta muy significativo que en las ocasiones posteriores en que vemos el túnel esté cerrado. En ese lugar Kozo habla del miedo y le pregunta a Eisuke si extraña a su madre; a diferencia del resto de la película, aquí la cámara es móvil hasta que tras un corte de 180° los encuadra desde atrás y de lejos mientras caminan hacia la luz al fondo del túnel.

[433] Véase apartado 2.4.

Fig. 41. *Suzaku*. Eisuke, Michiru y su padre frente a un túnel en construcción.

Después de un corte, vemos a Eisuke parado al borde de un camino, tras lo cual se encuentra con Yasuyo. Un corte más nos lleva a la casa, donde vemos a la abuela sentada en el *shoji*, mirando al horizonte. En esta figura de montaje alterno, no solamente se construye la idea de simultaneidad temporal entre dos acciones, sino formas distintas de tejer la experiencia personal con el tiempo. Parece que ambos personajes, Eisuke y la abuela, esperan. Él a su madre, ella no sabemos; pero ambos experimentan el paso del tiempo. Cada vez que el montaje nos devuelve al hogar con una imagen de la abuela sentada, mirando al horizonte, se acentúa la multiplicidad de experiencias temporales simultáneas en que la cotidianeidad de una familia se encuentra inmersa. Ambos personajes (Eisuke y la abuela) experimentan el tiempo a partir de lo perdido y lo que está por perderse: él ha perdido a su madre, ella a su esposo y a su hija.

Eisuke está al lado del camino cuando pasa la camioneta del tío Kozo y sigue de largo; después vemos al chico caminando de frente, hacia la cámara por el camino y se detiene levemente. Un corte de 180 grados nos lleva a la imagen de Yasuyo que camina de espaldas hacia el fondo del camino en un encuadre que recuerda a la luz al final del túnel, para que un nuevo corte nos lleve de vuelta a la casa, a la imagen de la abuela sentada en el *shoji* frente al paisaje abanicándose. Estas tomas anuncian sutilmente lo que sucederá: Eisuke se enamorará de Yasuyo y eventualmente la cotidianeidad de la familia se verá trastocada, mientras la abuela experimenta como testigo observador los preámbulos y epílogos de los eventos que suceden a su alrededor.

Después de la toma de la abuela, vemos otra imagen de Eisuke caminando en la misma dirección, una más del tío Kozo dentro de la camioneta manejando, y después Eisuke llega hasta donde está Yasuyo, que ha ido a recoger a Michuru de la escuela. Un nuevo corte nos devuelve a la abuela, en un plano más cercano, con la misma actitud expectante, pero a la vez vaciada y resignada. Cual falso *raccord* de mirada, el montaje nos lleva a la imagen de Yasuyo con Michiru y Eisuke caminando de espaldas, al centro del cuadro. Todas estas tomas han estado acompañadas de la misma pieza musical, lo cual refuerza la idea de simultaneidad y heterogeneidad temporal. La música comienza a entrelazarse en una disolvencia sonora con el audio de un viento muy fuerte, y la banda de imagen cambia hacia una vista del borde de la montaña con el cielo nublado ocupando casi todo el campo. A la par del viento distinguimos el sonido del *fuurin*, lo cual nos invitaría a pensar que dicha toma se corresponde con lo mirado a través del *shoji* de la casa. Un corte abrupto finalmente nos vuelve a llevar a la cocina del hogar, pero 15 años después.

En estos primeros quince minutos de película se han establecido las relaciones familiares y sus roles cotidianos; sin embargo, también se han anunciado sutilmente los matices que probablemente tomará el relato.

Quince años después…pausas y subjetividades al margen de la ficción.

Después de la elipsis de quince años, vemos nuevamente una toma de la cocina. Esta vez Yasuyo tiene un rol más activo: sale de cuadro para ir a decirle a Eisuke que quiere trabajar. Después aparece Michiru, ahora de dieciocho años; su padre está fuera de la casa, casi desplazado del campo y llegan los vecinos a informar que llevarán a sus ancianos padres a un asilo. Esta sutil acción es otro de los signos del paso del tiempo.

En otra de las escenas donde se habla de la construcción del tren, aparecen miembros de la comunidad sentados alrededor de una mesa discutiendo al respecto. En los márgenes del cuadro vemos al tío Kozo ensimismado mientras todos alrededor hablan de la relación del tren con la educación, la velocidad, la modernidad, etc., y la consecuente desaparición de la comunidad si no se construye. Aparentemente sin los elementos asociados con el progreso y lo moderno, no hay un futuro para los pobladores del lugar.

Es notorio el ritmo del habla en esta película, y en muchas otras de la cineasta. Los personajes se dicen cosas unos a otros sin recibir una respuesta inmediata, incluso sin recibir respuesta alguna. En la escena en que Yasuyo le dice a su esposo que desea trabajar, están acostados al anochecer en el tatami, después de más de quince segundos sin respuesta, ella le informa el horario en el que trabajará, y tras otros diez segundos él le contesta que "será bueno para ella", sin ningún otro tipo de comentario. Pareciese que hay un corto circuito entre las acciones o las decisiones y las correspondientes "reacciones", como si los

diálogos fueran únicamente una serie de avisos sin aparente repercusión en el otro, a semejanza de la discusión sobre el tren, en la cual Kozo pareciese no reaccionar externamente. Las pausas entre las palabras, las frases cortas, vuelven obtuso, opaco e insuficiente el flujo de la información narrativa. El espectador, asimismo, es únicamente testigo de trazos de acción, de las pausas y el transcurrir de la vida. La experiencia del tiempo de la cinta se asemeja a la experiencia de los personajes al interior de ella; nosotros también estamos constantemente esperando y preguntándonos por el ser de los otros. Como la abuela, quedamos impotentes a la expectativa de lo que poco a poco va transcurriendo sin que parezca haber salida o intervención posible. Como se mencionó en el capítulo 2, Deleuze encontró esta debilidad del esquema acción-reacción en el cine europeo a partir del neorrealismo. En el caso del cine contemporáneo japonés se lo adjudicamos a las contradicciones del proceso modernizador que la película trata en uno de sus niveles, que provoca la ruptura interna de un sistema basado en vínculos sensorio motores, y en la construcción progresiva de la acción.

Se habla constantemente de la relación entre ficción y no ficción que caracteriza la obra de Naomi Kawase. En *Suzaku* hay varias imágenes que son ejemplo de esta relación; que acentúan el carácter "natural" y cotidiano del relato y que involucran al espectador de una manera más cercana e íntima a pesar de la opacidad de los personajes. Cuando los vecinos ancianos están a punto de irse a la casa de retiro, se encuentran las dos familias de frente, a punto de despedirse. La escena comienza con una imagen en plano abierto de la abuela arrodillada arreglando las plantas en la parte derecha del cuadro, al fondo, se ven los vecinos que cruzan el cuadro hacia la camioneta de Kozo que está a la izquierda, para partir. Ella se levanta sin que la cámara corte ni se mueva notoriamente de posición, por lo que su

cabeza queda cortada del cuadro, mientras sus interlocutores siguen al fondo. La abuela les pregunta si ya se van y comenta que se sentirá sola tras su partida.

En este cuadro están presentes tres generaciones: los ancianos que se van al asilo, sus hijos y sus nietos. Tal construcción, que se asemeja a la de la familia protagonista, funge también como un indicio de las temporalidades que fluyen y pasan por los personajes, del devenir de cada una de esas vidas que se entrecruzan y tejen un haz de vivencias del tiempo. Después hay un corte que nos lleva a una toma abierta, desde un ángulo inferior, de Yasuyo y Kozo recolectando tomates del huerto, para regalarlos a los vecinos. Bajan del huerto, la cámara los sigue hasta que se detienen y entran a cuadro los nietos de la familia vecina; pareciese que la cámara, al estar en una posición baja, se asemejara al punto de vista de los niños, quienes se acercan a tomar los jitomates. La cámara, sin timidez, se eleva un poco hasta que el encuadre abarca el cuerpo entero de Yasuyo.

Estos pequeños movimientos de cámara, además de reencuadrar a los personajes, nos recuerdan la "imperfección" en la hechura de la cinta, el interés de la directora porque el flujo de la historia no resulte ajeno a la experiencia cotidiana con la cámara que tendría un documentalista en primera persona. Trae a las imágenes espontaneidad y ese toque de no ficción que otorga un significado particular a la manera de contar la historia, que se asemejará a las imágenes recolectadas por el mismo Kozo antes de desaparecer y que veremos más adelante en la película.

Después de un corte de 180 grados, vemos ahora a Kozo y Yasuyo de espaldas, de ella sólo vemos la cabeza, la familia vecina al fondo, y la abuela entrando a cuadro por el lado izquierdo. Es hasta este momento que comprendemos la articulación espacial de la

escena. El *blocking* de los personajes está cuidadosamente dibujado, para que nuestra familia forme una diagonal del lado izquierdo y la familia vecina una forma horizontal al fondo. Tras iniciar la reverencia de despedida, hay un corte que cierra el plano a los vecinos, quienes se encuentran todavía inclinados y totalmente de frente a la cámara, la miran en cuanto se levantan; a continuación, tras un nuevo corte de 180 grados, vemos a la abuela, Kozo (al centro) y Yasuyo erguirse de igual forma tras la reverencia y asimismo, mirar a la cámara. La escena termina con esta toma. Es interesante que la despedida esté construida de esta manera, con los personajes de ambas familias encuadrados de frente y mirando a la cámara; además de involucrar al espectador en esta despedida, recuperan la estética no ficcional de la película casera que realiza Kozo. Dichas imágenes borran la línea entre lo extraordinario y lo ordinario y devuelven al profílmico una vida cotidiana que impone al sentimiento de pérdida que invade la cinta de un halo de resignación ante un fluir del tiempo que no se detiene, que se va “acabando cada vez”.

Fig. 42 : *Suzaku.* La familia vecina se despide.

La identidad del amante es ser quien espera.

"¿Estoy enamorado? –Sí, porque espero…la identidad fatal del enamorado no es otra más que ésta: *yo soy el que espera*"[434], leemos en *Fragmentos de un discurso amoroso* de Roland Barthes. La espera como forma de experimentar el tiempo es señalada como una "identidad fatal". En *Suzaku* y en muchos otros filmes de Naomi Kawase la espera está presente cual temática fundamental, no solamente en el sentido narrativo como parte del desarrollo de un relato, sino como una forma estructural e inevitable de la vivencia; una bifurcación del tiempo en que aunque lleguen acontecimientos y cosas nuevas sucedan, siempre los seres están esperando, y en muchas ocasiones esperan eventos que no sucederán. Es decir, la espera se convierte en una manera de "llenar el tiempo de contenido" ante la cual los seres se resignan.

¿Por qué subrayar la impotencia ante el paso del tiempo? También en *Fragmentos de un discurso amoroso* leemos: "se puede decir que, en dondequiera que haya espera, hay transferencia: dependo de una presencia que se divide y pone tiempo a su darse; como si se tratase de hacer decaer mi deseo, de agotar mi necesidad. *Hacer esperar:* prerrogativa

[434] Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, op.cit. p. 92. Cursiva en el original.

constante de todo poder, 'pasatiempo milenario de la humanidad'"[435]. Si comprendemos que en la espera hay una relación de poder (quien hace esperar y quien espera), y que es en esa relación que los sujetos se construyen[436], suponemos que tal presencia que "pone tiempo a su darse" eventualmente se dará, o al menos podría hacerlo; sin embargo, *Suzaku* y gran parte de la obra de Kawase son ejemplos de una relación infranqueable con una presencia imposible (lo ausente, lo muerto, lo acabado, lo pasado) que extiende invariablemente su "poder" sobre quienes esperan, sobre los dejados atrás, los cuerpos como imágenes-ruina, para quienes una de las bifurcaciones de su tiempo es "inútil" y, no obstante, prevalece. Observamos vidas que se muestran impotentes frente a la espera[437].

Hay en *Suzaku* varias tomas reveladoras en cuanto a esta cuestión. Describiré algunas de ellas: vemos varias veces a Michiru en la estación de autobús esperando a que su primo Eisuke pase en su motocicleta para llevarla a casa. En el minuto 24 de la cinta, en una toma abierta, donde se ve el camino con un túnel al fondo, la chica está de pie a la derecha del cuadro, en la pequeña parada del transporte, en tercer plano; llega un autobús por la parte izquierda, algunos pasajeros bajan y salen de cuadro para que la chica vuelva a quedarse sola, mientras el vehículo desaparece por el fondo. Sin que corte la cámara, desde el fondo viene Eisuke en su motocicleta. Hay un corte y un cambio de toma de 180° hasta que él se acerca a ella, en un plano medio vemos cómo él le pregunta si acaba de llegar y ella le dice que sí; hay un nuevo cambio de toma, también de 180°, donde ella se sube

[435] Ibid., p. 93. Cursiva en el original.
[436] "El poder para Foucault no es una propiedad que se detente desde una instancia única (estado, padre, sujeto) y se imponga en un sentido único de arriba hacia abajo, de dominadores a dominados. Se ejerce desde distintos puntos repartidos en una red o matriz de relaciones múltiples…El giro de Foucault consiste en considerar a los sujetos de la relación de poder como efectos de esa relación". Véase, David Córdoba, *Teoría Queer*, Madrid, Egales, 2005, p. 30.
[437] Esta característica también podemos encontrarla en gran parte del cine de Takeshi Kitano que, como dice Luis Miranda, en ocasiones puede resumirse en la espera de "un contracampo que nunca llega". Véase, Luis Miranda, op.cit.

finalmente a la motocicleta y tras un corte de la misma naturaleza de los anteriores, los vemos alejarse por el fondo hacia la derecha. Esta escena es el preludio para lo que simbolizará después la parada de autobús en la historia personal de Michiru, particularmente después de que su madre comienza a trabajar con Eisuke.

Fig. 43: *Suzaku.* Michiru esperando a la orilla del camino.

El primer día en que la madre de Michiru va a trabajar, antes de que salga de casa, tiene lugar una pequeña escena que vaticina el protagonismo que va a tener el uso de la cámara en el cine posterior de Naomi Kawase, particularmente en *Shara* (*Sharasoju*, 2003). La escena comienza con un plano semi abierto y frontal de un corredor que lleva hacia la cocina de la casa por la derecha, a la puerta de salida por la izquierda, y con una pequeña ventana que atraviesa el *shoji* del fondo. El plano está vacío de personajes, la cámara comienza a hacer un *dolly in* lentamente mientras escuchamos de fondo el sonido de las

aves y después los pasos de Yasuyo acercándose por la izquierda; a la mitad del movimiento de cámara, entra a cuadro y la observamos en plano medio dirigirse a la cocina sin que la cámara corte. Como si la siguiera desde la distancia y a escondidas[438], la cámara se dirige hacia la derecha más lentamente que el personaje, y en un momento permite observar la cocina antes de alcanzar a la mujer que ahora ha llegado al *shoji* a la derecha del espacio para avisarle a la abuela que se va a trabajar. La cámara se establece un momento cuando encuadra a Yasuyo muy cerca del centro del campo, y después la sigue de vuelta, ahora más rápidamente que ella, quien se detiene un momento a mirar por la ventana (nunca se nos devuelve el objeto de su mirada en el montaje), y después sale por la izquierda, por donde la vimos entrar en un inicio. Por su lado, la cámara hace el mismo movimiento de *dolly*, pero ahora hacia atrás, es decir, hacia el espacio del espectador, mientras que escuchamos desde el fuera de campo los pasos de la mujer dejando la casa; la cámara se estaciona hasta que se escucha la puerta corrediza cerrándose y hay un corte final.

A pesar de que la mayoría de las tomas en la parte inicial de la cinta son fijas, en escenas como la descrita, el movimiento de cámara sugiere una conciencia formal por parte de la directora que refuerza algunos de los planteamientos que ha establecido en cuanto al relato. La casa se muestra como un espacio que, aunque no funja como sede de los eventos que afectan la situación inicial de la familia, es el que *resiente* los cambios, las pérdidas, los abandonos, el paso del tiempo. No se construye el dispositivo como un agente premonitorio que fomenta alguna especie de intriga, sino como una presencia que juega a las escondidas, que se encarga de subrayar la apreciación fílmica que puede recaer sobre el espacio como una figura a través de la cual podemos ver el pasar del tiempo. La casa en

[438] Obsérvese la correspondencia con la escena final de la cinta respecto al uso de la cámara.

Suzaku es un espacio, sí de lo cotidiano, pero también de lo que permanece en medio del devenir. Al final de la película la casa será abandonada por todos sus habitantes, y nuevamente el movimiento de cámara se encarga de acentuar que es un espacio dejado, un sitio cargado de pasado que metaforiza el *estar quieto* frente al tiempo mientras la cámara sigue su flujo. Este uso de la cámara es muy similar al inicio y al final de *Shara*, que también está centrada en la ausencia de uno de los hijos de la familia, por lo que sostenemos su importancia estética.

En este primer día de trabajo, cuando termina la jornada, Eisuke le ofrece a Yasuyo llevarla a casa en su motocicleta y ella acepta, el joven le acomoda a ella las manos para que se sujete de su cintura y se marchan. Volvemos a ver a Michiru a la orilla del camino esperando a Eisuke, quien pasa en la moto con su tía; la chica los ve y se decepciona, ya no tiene qué esperar. La cena en familia que se muestra a continuación es un espacio tiempo que muestra las consecuencias del flujo: las cosas han cambiado, hemos sido testigos de un pasaje. Y para darnos cuenta de ello no es necesaria ninguna palabra, simplemente las presencias, las intuiciones y las cosas vistas.

Más tarde vemos una escena en el cuarto de Michiru. La chica está sentada en su cama jugando con un piano de juguete, toca la canción que su padre escuchaba minutos antes en un tocadiscos. La cámara está fija y nada más sucede. Nos imaginamos cómo se siente: está enamorada de su primo y él de su madre. No hay palabras, ni siquiera hay imágenes cercanas de su rostro, no hay mucha luz; nada de eso es necesario. La toma tiene la duración suficiente para hacer sentir la fractura y la impotencia.

Hay en la cinta una ocasión más en que observamos a Michiru esperar a la orilla del camino. Esta vez la cámara está al otro lado de la carretera y casi ha oscurecido. Aunque la toma dura poco menos de un minuto, suponemos que ha estado esperando mucho más tiempo, hasta que decide irse andando a casa por la esquina superior derecha del cuadro. Mientras tanto, su madre está postrada en cama porque ha tenido un desmayo en el trabajo, pero ella no se entera sino hasta que llega a su casa y su primo le da la noticia. En tres movimientos significantes en un mismo espacio, se han anunciado los elementos del pasaje: Michiru esperando a que su primo la recoja, Michiru esperando cuando ve pasar a Eisuke con su madre, y Michiru esperando sin que nadie llegue. La chica se construye a partir de las posibles presencias que no se dan, ante las cuales es impotente: su amor no correspondido y la muerte de su padre, de la que hablaremos a continuación.

Fig. 44 : *Suzaku.* Michiru esperando a la orilla del camino.

Imágenes dejadas atrás.

Las últimas escenas en que aparece el padre de Michiru son las que suceden al desmayo de su mujer. Por la noche se encuentra a su lado observando casi de frente a nosotros en un segundo plano semi abierto; ella está en primer plano de perfil durmiendo y él simplemente mira en la cuasi oscuridad que invade la imagen. Durante un minuto el encuadre se va cerrando hasta un plano del rostro de él, aunque por la oscuridad casi no le podemos ver. A la mañana siguiente nos enteramos de que no ha dormido por unas breves palabras de la abuela. En la última imagen de él en casa aparece en un plano abierto poniendo un disco con el tema que se ha convertido ya en el *leitmotiv* de la película; el encuadre comienza a abrirse imperceptiblemente hasta aumentar medianamente la distancia respecto al personaje. Después de un corte lo vemos salir de la casa con la música todavía de fondo. Un corte nos deja ver a la abuela quien está, como muchas veces, sentada frente a la montaña observando. Se presentan una serie de tomas con cambios de cámara de 180 grados del padre de Michiru alejándose del hogar a través del bosque y saludando al vecino mientras cruza un puente en una imagen muy abierta. Hay un corte a una vista desde el interior de la casa, que muestra a la abuela a contraluz y de espaldas mirando el paisaje con el sonido del *fuurin* de fondo, y a continuación un contracampo imposible de su hijo frente al túnel que ya conocemos, en una toma abierta en la que está de espaldas al borde de la entrada cerrada. Es interesante señalar el papel del sonido en esta última imagen: mientras vemos al personaje de espaldas, escuchamos un viento muy fuerte, que remite a la última toma antes de la gran elipsis de quince años que hemos atestiguado antes en la cinta, así como el campanilleo del *fuurin*, que remite al contracampo imposible de la abuela observando desde la casa. La presencia

del viento nos lleva a pensar en el dios protector de la montaña, cuyo nombre da título a la película, y que encuentra en el viento la forma de manifestarse.

Fig. 45 : *Suzaku.* Últimas imágenes del padre de Michiru y la abuela observando.

Aunque en la imagen nada aparente está sucediendo (el personaje está quieto frente al túnel), el sonido resignifica lo visual en varios niveles. En primer lugar, podríamos rescatar una relación alegórica entre el viento y el flujo del devenir ante el que somos impotentes: mientras lo que se alegoriza en la elipsis a través del viento es el paso del tiempo, aquí es la muerte, la futura desaparición. Y en segundo lugar, el sonido del *fuurin* une dos espacios: el que vemos, y el de la casa, donde se encuentra físicamente. Esta relación simbólica acentúa la simultaneidad temporal entre los dos personajes, pero también la disyunción en cuanto a la experiencia, lo infranqueable de la distancia y del pasaje. Lo anterior se conjunta coherentemente con una falta de transición entre la última toma del padre y la llamada telefónica por la que al anochecer, la familia se enfrenta a la desaparición, la cual irrumpe en la cinta tras un corte directo que representa la correspondiente elipsis. Es un momento que recuerda al cine de Kitano, en que el acento se encuentra en que las cosas ya han pasado, en el residuo del pasaje, en el efecto.

Cuando el padre de Michiru desaparece lleva consigo una cámara. Al recibir la llamada de la policía pidiéndole a la familia que vayan a identificar el cuerpo que presumiblemente es de él, le hacen saber esta información a la familia. La escena previa a la identificación es reveladora en cuanto a la heterogeneidad de experiencia de los personajes: la cámara va enfocando sucesivamente a Yasuyo, después a Eisuke y finalmente a Michiru desde diferentes ángulos. A Yasuyo la vemos de espaldas, a Eisuke en tres cuartos, mirándola fuera de campo, y finalmente a Michiru, de perfil, caminando entre su madre y su primo. Después vemos a toda la familia, incluyendo a la abuela, caminando hacia una puerta iluminada, tal como si fuese nuevamente una luz al fondo del túnel.

Fig. 46 : *Suzaku*. La familia acude a reconocer el cuerpo del padre.

Hemos visto imágenes similares, de los personajes vistos desde atrás caminando hacia una luz, o hacia un espacio que representa un encuentro: con el miedo, con el amor, con la

muerte, con una vida resignada a las ausencias, a la imposibilidad de reunirse con lo esperado. Dichos encuentros están rodeados por un halo de impotencia ante los eventos, los deseos, el flujo.

A la mitad de la cinta, cuando han identificado el cuerpo de Kozo, la cineasta construye un interludio donde se entrecruzan varias capas de significado. Aparecen tomas diversas de personajes anónimos de la localidad, hombres, mujeres, niños, ancianos, etc. En estas tomas resalta un cariz no ficcional que abre el significado de las imágenes hacia terrenos polivalentes de un discurso sobre lo cotidiano. No se trata únicamente de un tejido de ficción con documental, sino de una postura frente a los eventos y a la relación ordinario-extraordinario de la que hemos hablado. Los personajes no aparecen indiferentes a la configuración de la imagen, por el contrario, se muestran frente a la cámara, mirando hacia ella, sonriendo, posando, llamando a otros a que se acerquen a formar parte del cuadro. Aquí notamos una familiaridad con la cámara que subraya una relación casi de intimidad con lo filmado: el mundo que la cinta construye no es un mundo distante, sino cercano a nosotros; nos involucra y nos obliga a tomar postura frente a lo que ha pasado narrativamente en un marco de sentido que no aísla los acontecimientos, sino que los entreteje con el devenir de la vida trivial y cotidiana. Entre todas estas imágenes anónimas, la directora introduce una toma de nuestra familia protagónica sentada a la mesa, ya sin Kozo, en un ángulo desplazado que sumerge a los personajes en la vida de una localidad, en el curso del devenir del mundo del cual todos formamos parte en la simultaneidad de las series de eventos.

Fig. 47 : *Suzaku.* Imágenes introducidas después de la muerte de Kozo que muestran la vida de la localidad.

El interludio descrito aparece acompañado de un tema musical con un muy breve contrapunto de sonido directo. Dicha música engloba las imágenes y casi las convierte en un pequeño retrato de la comunidad independiente de la narración que las atraviesa. Hemos hablado de las críticas que se han hecho al cine de Kawase por *atemporalizar* la imagen de lo cotidiano, acercándolo a una tradición estática donde el duelo de lo subjetivo puede refugiarse; sin embargo, rescataremos aquí otra posible significación. Las imágenes "anónimas" se muestran casi automáticamente, sin relaciones temporales estrictas, como una pausa en el relato, aunque con un marco espacial que podemos intuir; no nos están contando nada, no están unidas por relaciones lógicas ni causales, más bien se muestran en

su dispersión como el "presente en general" que planteamos en el análisis de *Embracing* (*Ni tsutsumarete*, 1992). La significación de esta configuración, de acuerdo con las propuestas de este trabajo, se acerca más a la idea de impotencia ante el flujo, entendida no como una hegemonía estática del tiempo tradicional, sino desde una visión más amplia, en que el tiempo no se detiene ante la pérdida, en que el "fuera de campo" de los eventos individuales nos recuerda que formamos parte de una mixtura de sentidos del acontecer. En relación con el proceso de modernización, esto no debe comprenderse como una aceptación callada de los procesos; en cambio, el cine de Kawase aparece como una defensa de la tradición local, y concretamente, de formas particulares del tiempo de lo cotidiano que develan las contradicciones del avance progresista[439].

Es bien conocida la alegoría del Ángel de la Historia que expone Walter Benjamin en sus *Tesis sobre el concepto de Historia*:

> El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para *nosotros* aparece como una cadena de acontecimientos, *él* ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. *Este* huracán es lo que nosotros llamamos progreso[440].

[439] A este respecto, la cineasta produjo el largometraje de Pedro González Rubio, *Inori*, donde se narra la posible desaparición de una comunidad a costa del proceso de modernización de Nara.
[440] Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Edición y Traducción de Bolívar Echeverría, Tesis IX, op.cit., p. 24. Cursiva en el original.

Si bien Benjamin habla de la labor del historiador, si empleamos su idea para pensar el cine que analizamos, podemos encontrar en la figura del ángel una alegoría también de la historia individual y subjetiva en torno al planteamiento de la vida de los personajes. Cuando lo ausente, lo destruido, las ruinas, se nos aparecen como aquello que guía nuestras afecciones, entonces la revolución, la ruptura, parecen imposibles porque lo que nos va dejando atrás no puede detenerse ni suspenderse. ¿Qué pasa con la reflexión sobre el tiempo en este tipo de secuencias? La temporalidad sigue sus impulsos, nos lleva hacia adelante pero al mismo tiempo nos obliga a mirar atrás y esto dibuja nuestra relación con el presente que es habitado entonces por el pasado y por las ausencias, por la imposibilidad de detención del flujo cuando no se redime la memoria.

Las escenas que siguen al interludio no ficcional son demostrativas a este respecto. Michiru está sentada sobre el tejado de la casa observando la montaña y el paisaje, Eisuke está cerca de allí y vemos cómo su madre se va, incluso hay una toma en que la vemos atravesar el puente. La figura del "vidente" que conceptualiza Deleuze funciona para comprender esto: cuando no podemos ya actuar frente a nuestra realidad (el padre ha muerto, Michiru está enamorada de Eisuke y éste de su tía, etc.) y se han debilitado nuestras relaciones sensorio motrices frente al mundo, sólo nos queda mirar, es difícil reaccionar. Vemos después tomas de habitaciones vacías de la casa y por último la cámara sigue a la abuela, que continúa comportándose como el principal vidente, el principal cuerpo delator de la espera frente al vacío como reserva de la memoria.

También Michiru está siempre esperando. Su madre y Eisuke se han quedado atrapados por la lluvia en un espacio desconocido e inhabitado, mientras ella espera en casa con la abuela, acurrucada en la sala del hogar, debajo de un reloj. Cuando vuelven, Michiru

se molesta y sale de casa. Por la noche está sentada en un árbol, no sabemos dónde exactamente, Eisuke llega a buscarla; los dos están en silencio y casi en la penumbra, él intenta tomarla de la mano, pero ella se resiste, tras una pausa también silenciosa al fin ella accede y le toma la mano a su primo; cuando está frente a él, después de otra pausa, se acerca a llorar en su hombro sujetándolo fuerte de su camiseta, hasta que tras otra pausa él dice "regresemos!". Esta escena podría ser un clímax en el sentido tradicional, ya que es donde Michiru se enfrenta a los sentimientos que tiene por su primo en conflicto con la idea de que él no la ama de la misma forma. Sin embargo, es un punto clave de la historia que transcurre sin palabras, con apenas unos cuantos gestos. Las pausas que estamos atestiguando (la escena dura casi cuatro minutos) no son tiempo vacío, son el tiempo del devenir, el pasaje entre dos estados de cosas. Pero, ¿qué es lo que ha pasado? Quizá Michiru deja de estar enfadada con su primo, quizá le demostró que está sufriendo por su causa; pero lo fundamental, la imposibilidad del amor correspondido, sigue presente. A partir de ahora hay dos caminos posibles: perpetuar la espera o romperla. El "conflicto" no es entonces tan simple, no se trata sólo de que el personaje enfrente sus sentimientos o los externe, sino de una toma de posición frente a una figura del tiempo: la espera.

Años más tarde en el filme *Hanezu* (*Hanezu no tsuki*, Kawase, 2011), la protagonista le dice a su amante que su amor es imposible, que él "no hace otra cosa sino esperar". Una espera vacía, llenar el tiempo de contenido frente a lo ausente. Esto es señal de que la directora tiene una conciencia temporal que va en dos sentidos. Tal como ella lo ha dicho, el tiempo es tanto el ciclo como la detención. Y en *Suzaku* podemos ver ambos niveles: vemos el ciclo cuando al final volvemos a escuchar las voces de los niños jugar y la voz de Michiru hablándole a Eisuke. El pasado está allí todavía, no es una cosa

terminada sino que cohabita con el presente y, sin embargo, ha habido una interrupción, una ruptura de la espera, ya que Michiru se ha ido y el hogar está ahora prácticamente vacío. La única solución que encuentran madre e hija es dejar el espacio del pasado porque su cohabitación con el presente se ha vuelto insostenible. El devenir, el cambio, no son posibles en el espacio de la memoria, en el espacio de lo ausente, porque la impotencia de los personajes no sólo tiene lugar frente al flujo, sino también frente a lo pasado y las presencias no dadas.

Uno de los momentos más emblemáticos de la cinta es cuando la familia ve, casi al final, la cinta que filmó el padre de Michiru antes de morir. La escena está construida usando el espacio fuera de campo y la elipsis. Después de que Eisuke dice en la mesa que tiene la cinta, hay un corte y vemos a la familia reunida frente a nosotros mirando la proyección. Casi al instante Michiru se pone de pie y detiene el proyector. Las imágenes que constituirían el contracampo de la familia mirando no son mostradas, y únicamente atestiguamos cuando la proyección termina. Después, Michiru vuelve a sentarse y la toma sigue encuadrando a la familia, cada quien mira en una dirección distinta y nadie dice nada. Yasuyo hace sonar el mismo disco que Kozo escuchó antes de salir por última vez de la casa. La toma continúa con los personajes en silencio y sin moverse hasta que hay un corte.

Fig. 48 : *Suzaku.* La familia tras observar el filme del padre de Michiru.

A continuación se nos muestran las que suponemos son las imágenes que la familia acaba de ver. Son imágenes muy parecidas al interludio que se ha insertado a la mitad de la cinta: objetos, plantas, insectos y flores como fragmentos de vida, sucedidos por rostros de más personajes anónimos, sonrisas, pequeños gestos, poses, miradas a la cámara. Las imágenes están acompañadas por el sonido no diegético de la música que había puesto Yasuyo en el tocadiscos.

Fig. 49 : *Suzaku.* Imágenes del filme de Kozo.

La película de Kozo es similar al cine de Naomi Kawase, un cine de momentos de un presente en general, de instantes de simultaneidad donde el tiempo nos atraviesa en múltiples direcciones. Son memorias de quien está ahora ausente, testimonios de una mirada que ha dejado atrás la vida, que ha interrumpido su flujo. Lo ausente se convierte en una presencia, en un rastro sensible que no es un relato lógico, sino un tejido de percepciones, de mixtos.

Podemos pensar estas imágenes como un acto de despedida de Kozo antes de morir, una colección de últimos soplos de vida sin destinatario fijo. Son imágenes que al interior de la diégesis constituyen memorias no ordenadas, imágenes-ruina en que se actualizará el pasado al ser vistas de manera casi fantasmática.

Dichas imágenes preceden otra despedida: Michiru y su madre dejan el hogar para volver a casa de sus padres, y Eisuke y la abuela también dejan la casa para vivir en otro lugar. La primera toma de la despedida clarifica uno de los temas centrales de la cinta, en un plano de grupo, Michiru y su madre están del lado derecho, y Eisuke y la abuela del izquierdo; sin embargo, las figuras tanto de la madre como de la abuela están casi fuera de cuadro, mientras los chicos aparecen un poco más al centro. Eisuke se acerca para darle la mano a Michiru y ésta comenta que "es extraño" en tanto que se le escapan las lágrimas. También le da la mano a Yasuyo, y en segundo plano Michiru queda en medio de ellos evitando mirar el acercamiento entre su primo y su madre, que se prolonga por unos instantes. La abuela también comienza a llorar y finalmente sin que corte la cámara, los personajes caminan hacia la derecha para subirse a una camioneta. La cámara los sigue, pero después regresa un poco hacia la izquierda para encuadrar a Eisuke que se ha quedado atrás. En este plano quedan dentro del campo Michiru en el extremo derecho en segundo plano, la abuela delante de ella en primer plano y Eisuke en el extremo izquierdo, apenas dentro del campo. La distancia entre los dos primos es acentuada por el trazo tanto escénico como plástico. La cámara panea nuevamente hacia la derecha y observamos cómo la camioneta arranca hasta desaparecer de cuadro, dejando dentro del campo únicamente a Eisuke y la abuela. Tras un corte de 180 grados vemos a Michiru en plano cercano despidiéndose con lágrimas en los ojos. Tras otro corte de 180 grados vemos a Eisuke y la abuela desapareciendo del camino al igual que la casa, conforme el vehículo sigue avanzando. Vemos otros dos cortes similares y finalmente a Eisuke inclinado en el piso quemando papeles tras lo que adivinamos como una elipsis[441].

[441] Esta última imagen, de Eisuke quemando hojas, nos recuerda al final de *Distance* (2001) de Koreeda.

Fig. 50 : *Suzaku.* Despedida de la familia antes de la separación.

Hay un movimiento de cámara hacia la derecha para encuadrar la entrada de la casa con la abuela sentada en el *shoji* como la hemos visto numerosas veces anteriormente, mirando el paisaje. Ella comienza a entonar la misma canción que los niños cantaban al principio de la cinta (tiempo cíclico). Aunque la canción nos remite al pasado, a la vez nos remite a un presente que cohabita con lo ausente y nos recuerda que los tiempos no son independientes. La figura de la abuela representa aquí lo que permanece en medio del devenir: el tiempo y la impotencia ante su flujo. En su figura están sedimentados todos los tiempos: un pasado que se solidifica en lo ausente, un presente que cohabita con ello, y un futuro anidado de entrada como atado también a las ausencias y al pasado. Volvemos al mismo lugar a través de la canción, pero los eventos que han acontecido han transformado todo. En esta toma se cumple lo planteado por la cineasta cuando afirma que tiene dos deseos: "uno es parar esa circularidad [el carácter cíclico del tiempo de la naturaleza], ese movimiento perpetuo en un instante, y el otro es tener todo conectado temporalmente"[442]. Cuando escuchamos a la abuela entonar la canción infantil pareciera una escena atemporal, que recoge en un instante todos los tiempos, sobre todo cuando cierra los ojos y parece quedarse dormida en una

[442] Naomi Kawase en entrevista con Aaron Gerow, en José Manuel López, op. cit, p. 124.

pausa sin que la cámara corte: es el flujo incesante; pero también nos anuncia que dichas temporalidades están conectadas, y no secuencialmente, sino una sobre otra, como capas de tierra, como ruinas amontonadas. La cámara se acerca a ella para encuadrarla en un plano cercano justo al centro del campo en silencio, hasta que éste se ve interrumpido por el sonido del *fuurin*, que ha sido un motivo a lo largo de toda la película. Así como su sonido es indicio del flujo del viento, en las figuras de los personajes podemos encontrar indicios del flujo del tiempo. No podemos ver el viento, muchas veces ni siquiera escuchar el aire, pero lo hacemos a través de otra cosa en un gesto de reflejo, como el *fuurin*; asimismo, no podemos ver ni palpar lo ausente, pero se vuelve presente vía sus reflejos sedimentados en figuras como la canción de la abuela. También se vuelve sensible vía lo audiovisual, que en el final de *Suzaku* logra significar la imagen como ruina, lo ausente y lo pasado se despliegan en restos de lo dejado atrás.

Fig. 51 : *Suzaku*. Secuencia final de la cinta.

La cámara en un flujo continuo ha pasado de Eisuke a la abuela, y ahora se aleja de ella y comienza a elevarse; el encuadre se abre y volvemos a ver el costado de Eisuke de pie, ni siquiera su cuerpo completo, sino únicamente un fragmento. La cámara sigue moviéndose hacia arriba dejándonos ver la casa, sus tejados, sus ventanas abiertas, para continuar mostrando los árboles mientras escuchamos directamente la voz de los pequeños cantando la misma canción que parece una tonada acompañante del juego de "escondidas"; el movimiento continuo de la cámara se detiene en la montaña y cuando termina la canción, la voz de Michiru de pequeña: "Eisuke, te he encontrado".

Los tiempos están conectados en las voces de la abuela y los niños vía lo audiovisual. Ella cierra los ojos y duerme tal vez para mirar al pasado, a lo que no va a volver pero que seguirá allí como una capa de tierra bajo el hogar. La casa está ahora vacía, pero de todas formas escuchamos las voces que la habitaron. El que todo esto haya sido un solo plano nos revela el planteamiento cinematográfico sobre el tiempo en los dos sentidos de los que habla Kawase: el continuum espacio temporal que construye la cámara permite ver esa ambigüedad de lo real de la que hablaba Bazin donde está lo presente, pero también está lo pasado con sus múltiples sentidos, incluso volvemos a la montaña, como al inicio de

la película, en un flujo cíclico que no cesa; no obstante, también hay un instante de detención donde se empalman presente y pasado cuando la cámara se detiene en la montaña y escuchamos la voz de antaño, una voz ausente, "Eisuke, te he encontrado". En medio del flujo incesante, la imagen fílmica nos muestra que existe un encuentro con lo ausente, cual relámpago, como diría Benjamin respecto a su concepto de imagen dialéctica:

> La imagen dialéctica es un relámpago que va por sobre todo el horizonte del pasado.
>
> Articular históricamente algo pasado significa: reconocer en el pasado aquello que se conjunta en la constelación de uno y un mismo instante. El conocimiento histórico solo es posible únicamente en el instante histórico. Pero el conocimiento en el instante histórico es siempre el conocimiento de un instante. Al replegarse como un instante –como una imagen dialéctica-, el pasado entra en el recuerdo obligado de la humanidad.
>
> Hay que definir la imagen dialéctica como el recuerdo obligado de la humanidad redimida[443].

Las imágenes finales de la cinta son también un relámpago que cierra el relato incluso de manera reflexiva. Después de que la cámara corta en el plano de la montaña, comenzamos a ver "filmaciones caseras" pasadas de la familia en un tono sepia, los niños jugando, la abuela y Yasuyo conviviendo con ellos, etc., acompañadas del tema musical que es el otro *leitmotiv* de la película. Suponemos que Kozo está filmando porque está *ausente* en las imágenes. Esta última "escena" de la película aparece como independiente de la diégesis, no se muestra bajo una causalidad lógica dentro del relato, sino como parte del discurso de

[443] Walter Benjamin, *Tesis…*op. cit., Nuevas Tesis B, p. 42. Aquí podemos encontrar una especie de afinidad entre la imagen dialéctica benjaminiana y la imagen-cristal de Deleuze. Desde perspectivas diferentes, mientras uno habla de la historia, el otro de la percepción; sin embargo, para ambos existen momentos en que presente y pasado se vuelven indiscernibles e inseparables. Dicha idea permea la cinta que nos ocupa.

la cinta. *Suzaku* termina con restos de un pasado que vive en alguna parte del relato que atestiguamos, con vistas y bajo la mirada de ausencias, de fantasmas que habitan la historia. Son imágenes que condensan aquello que formó parte del flujo, pero que nos sigue encontrando, como Michiru a Eisuke tras jugar a las escondidas.

El cine de Kawase plantea la posibilidad de ruptura con el flujo, representado en el abandono del espacio de la memoria, pero en los últimos planos se percibe también el carácter cíclico, aparecen a la vez el devenir y la detención. Pensar el tiempo en esta doble faz permite que se pueda cuestionar una temporalidad impuesta, en un movimiento que también obliga a devolverle la mirada al pasado.

Fig. 52 : *Suzaku.* Imagen final de la familia.

Capítulo 6

Nobuhiro Suwa

6.1 Memorias de *H Story*. Cuando las imágenes caminan entre ruinas.

La noción de "montaje" en el mundo fílmico se ha estudiado y teorizado con profundidad desde aspectos narrativos y formales hasta intelectuales e ideológicos. Como ejemplo tenemos las múltiples teorías del montaje que surgieron principalmente en el ámbito soviético en las primeras décadas del siglo XX (Eisenstein, Vertov, Kulechov, Pudovkin), así como propuestas posteriores con planteamientos diversos: Artavazd Peleshyán y su "Teoría del montaje a distancia" (1972), André Bazin y su crítica al montaje en los años de 1950, la rica veta de estudios sobre el cine de re-montaje y el cine-ensayo (Weinrichter, 2007, 2009), entre otros. En el marco de estas conceptualizaciones, el pensamiento sobre la temporalidad se desenvuelve bajos diversos matices: el tiempo narrativo, la plástica del montaje como experiencia temporal, las imágenes como objetos históricos, etc. No obstante, el "montaje" y su respectiva concepción de la temporalidad en el pensamiento de Walter Benjamin, retomado por Georges Didi-Huberman, funciona para hablar no sólo del tiempo *de la imagen*, sino también del tiempo *en la imagen*, y cómo la construcción cinematográfica puede problematizar la relación presente – pasado no únicamente en términos narrativos y metafísicos (Bergson, Deleuze), sino en términos dialécticos e históricos.

En este texto analizaremos la cinta *H Story* (2001), dirigida por Nobuhiro Suwa, y proponemos lo siguiente como punto de partida: *H Story* está construida con base en el

montaje de tiempos heterogéneos, que pone en juego las relaciones entre imagen e historia y que problematiza la relación con el pasado a partir del presente como imagen de doble faz. Esto lo consigue a partir de una serie de reflexiones en torno a la construcción y reconstrucción de la memoria histórica y fílmica, involucrando referencias críticas a la película francesa *Hiroshima mon amour*, dirigida por Alain Resnais en 1961, así como problemáticas autorreferenciales que vuelcan la atención sobre las posibilidades de la imagen cinematográfica.

A partir de una conversación con el director Robert Kramer (1939-1999) respecto a los bombardeos sobre Hiroshima y Nagasaki en 1945, Nobuhiro Suwa pone en marcha un proyecto en torno a la memoria de Hiroshima en el que inicialmente colaboraría con Kramer, lo cual se vio trastocado por la muerte de éste un año antes de la filmación. La abuela de Suwa fue víctima de los bombardeos en Hiroshima, y por causa de los relatos horrorizantes que le contaba, él se había negado a rodar en dicha ciudad, de donde él mismo es originario. No obstante, a raíz de la relación con Kramer decide filmar *H Story*. Para la realización de la cinta acudió a la directora de fotografía Caroline Champetier[444], quien ha colaborado con numerosos cineastas europeos que son referentes importantes del director japonés, como Jean-Luc Godard; a los actores Beatrice Dalle, Hiroaki Umano, y al escritor Kou Machida para representar un papel especial.

H Story es un aparente intento fallido por realizar un *remake* de *Hiroshima mon amour*. Esta cinta francesa tiene como subtexto el bombardeo sobre Hiroshima en 1945, que significó el fin de la Segunda Guerra Mundial. Tiene como argumento central un

[444] Más tarde también rodará con ella *Un couple parfait* (2005). Naomi Kawase también colabora con Champetier en *Nanayomachi* (2008). Entre otros directores con quienes ha trabajado podemos mencionar a Léos Carax y Claude Lanzmann.

encuentro entre una actriz francesa y un arquitecto japonés ("Ella", interpretada por Emmanuelle Riva, y "Él" por Eiji Okada), quienes se conocen y tienen una aventura mientras ella se halla participando en la filmación de una película sobre la paz en la Hiroshima de 1961. Emblemática del cine moderno francés, la cinta de Resnais comienza con un montaje de imágenes de archivo que muestran la destrucción de la ciudad después del bombardeo, así como el desastre humano que significó y las secuelas de la radiación en edificios y personas. Estas imágenes están acompañadas por una conversación en *off* entre los protagonistas, cuyo centro es un enfrentamiento de *miradas*: ella afirma haber querido ver todo en Hiroshima, él la interpela con contundencia: "no has visto nada". El encuentro de los protagonistas está motivado por el pasado, ya que Él le hace recordar a Ella un amor perdido durante la guerra. Es en la primera escena en que aparecen a cuadro los actores donde se anuncia la temática de fondo de la película: la memoria acosada por el olvido. Él está dormido en la cama de la habitación mientras Ella le observa de pie; el gesto de su mano dormida desencadena en ella la rememoración y expande la imagen hacia una confusión temporal entre encuentros presentes y figuraciones perdidas.

Fig. 53 : *Hiroshima mi amor*. Escena que desencadena la memoria de la protagonista.

La escena descrita es el puente que abre el camino de *H Story*, ya que una de las primeras secuencias de la película es la documentación del proceso de recreación de dichas imágenes en el *remake*. Las indicaciones de Suwa a Beatrice Dalle (actriz que interpreta a "Ella" en *H Story*) respecto a su personaje son ilustrativas a este respecto: "él le hace recordar algo enterrado en su memoria…ese movimiento de mano te hace recordar el pasado…justo entonces tu expresión cambia ligeramente". Suwa decide abrir el filme con esta escena y, tras reflexionar sobre la película en su conjunto, no podemos sino preguntarnos sobre la posición que toma la imagen frente a su temporalidad, y frente a la posibilidad o imposibilidad de la representación de la memoria[445].

En *H Story* hay varias temporalidades que se atraviesan mutuamente: el tiempo del bombardeo (1945), el tiempo de *Hiroshima mon amour* (1961), y el tiempo de su presente

[445] Recordemos que el tema de la irrepresentabilidad de lo real y la memoria vía la imagen fue básico en las discusiones en torno al cine moderno.

(2001): es entonces por la puesta en perspectiva del filme de Resnais, convertido en su modelo y en su referente, que el filme de Suwa cuestiona su propia contemporaneidad, así como la herencia recibida de la historia del cine y, haciendo esto, cuestiona la responsabilidad que tiene de cara a la Historia[446].

Aunque dentro de la cinta reconoce explícitamente la inspiración en *Hiroshima mon amour*, Suwa logró en *H Story* una problematización mucho más compleja del tiempo, la historia y la memoria, que la que quizá pudo haber conseguido con el *remake*. Varias escenas de la película dan cuenta de las posibles preguntas que una producción como ésta suscitan: ¿es posible la recreación de lo pasado, de una imagen pasada?, ¿es posible la representación de la memoria?, ¿cuál es el papel de la imagen cinematográfica frente a la relación presente-pasado?

Descifrar las posibles respuestas a dichas cuestiones en la película se vuelve una ardua tarea por la propia factura de las imágenes. En *H Story* se percibe una confusión entre diversos niveles de *realidad* fílmica gracias a una cámara omnipresente que parece tener la misión de no dejar de filmar. Por un lado, esta cámara nos muestra lo que está siendo registrado para el *remake*, por otro, registra todo lo que sucede alrededor de la filmación incluso fuera de los sets y locaciones y, finalmente, las dificultades de los actores y el director para llevar a buen puerto la producción.

Hay varias marcas en las imágenes que las posicionan de una forma u otra: la aparición constante de la claqueta y las indicaciones de Suwa al *crew* nos guían a pensar que lo que vemos son imágenes destinadas al filme final; otros momentos en que los actores están fuera de locación y el director no está presente, nos motivan a preguntarnos

[446] Marie-Francoise Grange, op.cit., p. 171. Traducción propia.

qué hace la cámara allí, mientras las múltiples escenas de fallos y discrepancias entre la actriz principal y el director confirman que quizá la búsqueda de Suwa no es solamente documentar el *quehacer* fílmico, sino plantear la imposibilidad de reproducir, recrear o representar una memoria tanto fílmica como histórica sin que se pierda algo en el camino.

La diversidad de imágenes vuelve irresoluble la aparente dicotomía entre realidad y ficción. Al final es difícil creer que el contenido de la cinta es el resultado azaroso de una empresa fallida y, dado el caso, el montaje logra construir un discurso crítico respecto a sus referentes en relación con la actualidad de su posicionamiento. Es por ello que en este trabajo no nos detendremos en "evaluar" si las secuencias están *escenificadas* o no, sino que analizaremos lo que pueden ofrecer al pensamiento como parte de un montaje final.

Para efectuar el análisis partiremos de un planteamiento de Georges Didi-Huberman: la imagen es portadora de una memoria, da cabida a un montaje de tiempos heterogéneos y discontinuos que, sin embargo, se conectan y se interpenetran. Para él, en concordancia con el pensamiento de Walter Benjamin, hay un tiempo del pasado y un tiempo de la memoria. El tiempo de la memoria es "un receptáculo de tiempos heterogéneos, repletos de disparidades que hacen trizas las cronologías". Un concepto clave que Didi-Huberman defiende es el de "anacronismo", que puede definirse como una intrusión de una época en otra para romper la linealidad del relato histórico: las imágenes son objetos "temporalmente impuros"[447].

Como hemos adelantado, la película de Nobuhiro Suwa es un montaje de imágenes "impuras" en todos los sentidos. En "Las potencias de lo falso", Deleuze describe un "método generalizado de la imagen" respecto a Godard: "dónde termina algo, dónde

[447] Antonio Oviedo, prólogo a Georges Didi-Huberman, op.cit., p. 11.

comienza otra cosa, qué es una frontera y cómo verla, pero a fuerza de cruzarla y desplazarla sin descanso. En *Masculin féminin*, la entrevista ficticia de los personajes y la entrevista real de los actores se mezclan tan bien que parecen hablarse los unos a los otros, y hablarse a sí mismos, mientras le hablan al cineasta"[448].

El anterior párrafo contiene ideas que funcionan muy bien para desmenuzar las reflexiones de *H Story*, el continuo desplazamiento de un tipo de imagen a otra cuestiona la posible *verdad* de cada conjunto de planos sin dejar el centro en torno al cual giran los movimientos: el entrelazamiento de temporalidades y el desbordamiento del presente hacia la historia con un interludio de ficción.

Analizar detenidamente algunas escenas del filme permite aclarar desde el material cinematográfico por qué en muchos sentidos Suwa invita a pensar en Godard y Resnais, y en otro impulso, la modernidad cinematográfica nos arroja hacia el cineasta japonés "adoptado" con gusto por Francia. Es en este tránsito de ida y vuelta en que el tiempo se vuelve un intruso y nos posiciona de cara a la historia y a la memoria.

Temporalidades en movimiento: las grietas de lo continuo.

En los primeros minutos de la cinta se presenta, en una sola toma, la parte medular de la filmación de una escena cuya referencia correspondiente en *Hiroshima mon amour* es crucial: cuando "Ella" mira el gesto de la mano de "Él" y comienza a recordar. En *H Story*, instantes después de que Suwa ha explicado a través de su intérprete[449] a la actriz Beatrice

[448] Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, op.cit. p. 207. En una nota al pie, Deleuze cita directamente a Godard: "siempre procuré que lo que llaman documental y que lo que llaman ficción fuesen para mí los dos aspectos de un mismo movimiento, y es su enlace lo que constituye el verdadero movimiento". Véase, Id. Suwa hace un ejercicio similar al de Godard en su cinta *2/Dúo* (1997), donde realiza entrevistas a los actores respecto a su percepción de los personajes que interpretan.
[449] Por causa de las diferencias lingüísticas, Suwa dirige a Beatrice Dalle a través de una intérprete.

Dalle el sentido de la secuencia (mirar la mano, recordar, la importancia del gesto, etc.), convoca a hacer una siguiente toma: indica a la cámara que se coloque en la "posición 1". La actriz aparece a cuadro en un plano cercano, se mueve un poco de un lado a otro y la cámara la sigue sin cortar; se escucha desde fuera de campo la voz de Hiroaki Umano (actor que interpreta a "Él" en *H Story*) preguntando por la posición exacta que debe tener su mano (gesto que funge como detonante de todos los movimientos de memoria en la película de Resnais), pero realmente este gesto nunca se muestra al espectador ya que la cámara sigue enfocando a la actriz preparándose para el inicio de la toma; entra la claqueta a cuadro y se hace el golpe de sincronización que indica que la "verdadera escena" está comenzando. Ella está bebiendo de una taza cuando se escucha la señal de "acción" por parte del director. Únicamente vemos el rostro de "Ella" de frente durante seis segundos y hay un corte. En esta última parte de la toma es donde ocurre lo crucial: mirar el gesto de la mano y comenzar a recordar súbitamente. En efecto, vemos a la actriz hacer un gesto, tomar una actitud, hay algo que está desplazándose por la imagen, pero ¿de dónde viene el desplazamiento? Este "sencillo" plano adquiere su sentido gracias al montaje en varios niveles. En primer lugar se encuentra el montaje interno, ya que a pesar de ser parte de un conjunto de acciones desarrollándose en una sola toma, la aparición a cuadro de la claqueta y el grito de "acción" previos la enmarcan y la delimitan como un tipo de objeto diferente a los otros: en este plano la actriz está *actuando*, mientras supuestamente en los planos anteriores no; por otro lado, dentro del mismo montaje interno, las indicaciones que ha dado Suwa previamente respecto a la mirada y la mano fuera de campo son lo que anticipa el sentido del gesto de la actriz; es decir, sabemos que hay algo no visible para nosotros que ella mira y que le provoca un recuerdo repentino, lo que cambia su semblante y su actitud frente a la cámara. Sin embargo, la construcción de este sentido parte del fuera de campo

(en toda la amplitud de la expresión), se ha desplazado de las palabras de Suwa al interior significativo de un plano cuya *realidad* es de un cariz distinto. Por último, de acuerdo con la diégesis de *H Story*, hasta este momento los espectadores no sabemos qué es lo que el personaje que interpreta la actriz está recordando; no obstante, aquí es donde entra en juego la intrusión de otras imágenes, de otros tiempos. En *Hiroshima mon amour* lo que el personaje de Emanuelle Riva está recordando es un cadáver, el cuerpo inerte de su amante alemán perdido por causa de la guerra, mientras observa la mano dormida de un arquitecto japonés. Las capas de pasado, los tiempos heterogéneos que están cruzándose podrían enumerarse así: un soldado caído durante la guerra en 1945, la actualización de su memoria en un cuarto de hotel en 1961, y la reconstrucción de dicho acto de memoria en 2001. Y, tal como asevera Didi-Huberman siguiendo a Benjamin, dichos tiempos no pueden presentarse en una cronología, sino que se presentan en forma de *relámpago*. El rostro de Beatrice Dalle se convierte en una imagen de doble faz (actriz y personaje) en la que se encuentran y entrecruzan la temporalidad de una muerte a causa de la guerra, la temporalidad de una imagen cinematográfica previa y la temporalidad de una actualidad del plano que toma posición frente a la historia, pero también frente a las otras imágenes[450].

[450] Es posible deducir que Suwa está pensando en un espectador que conoce el referente de su película. No únicamente en esta escena se omite la imagen del gesto del hombre dormido, sino que a lo largo de la cinta nunca está claramente explicado quién es el hombre al que la mujer recuerda gracias al su encuentro con el personaje masculino.

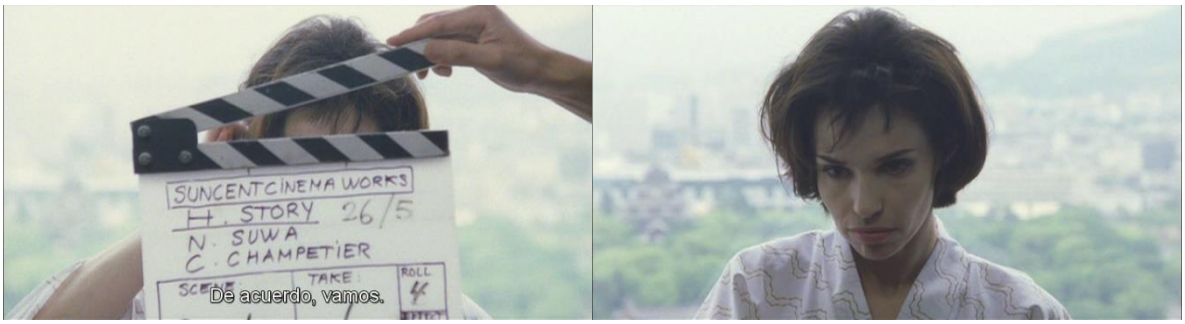

Fig. 54 : *H Story*. Escena en que Nobuhiro Suwa da indicaciones a Béatrice Dalle.

Bazin hablaba de que la ambigüedad de lo real puede desenvolverse en la profundidad de campo y los planos secuencia gracias a la ausencia de *montaje*[451]; es decir, gracias al desarrollo de un continuum espacio temporal que permite la apertura de significado. No obstante, es preciso desmontar la idea de que el tiempo está en conformidad con ese continuum. La ambigüedad de lo real también cobija el tiempo, que no se comporta de manera orgánica. El concepto de imagen-cristal deleuziano arroja luz a este respecto y, fuera del ámbito metafísico, pensadores como Walter Benjamin han pugnado por encontrar la discontinuidad en aquello que parece ser continuo[452] concretamente en la forma de concebir la historia:

> La renuncia al modelo del progreso histórico presupone que la historia (como objeto de la disciplina) no es algo fijo ni un elemental proceso sin interrupciones, y que la historia (en tanto disciplina) tampoco es un saber fijo y mucho menos un relato lineal. La actitud del historiador –según Didi-Huberman- deberá radicar en llevar su propio

[451] Nos referimos aquí al montaje por cortes. Sin embargo, en este trabajo concebimos que el "montaje" se construye en varios niveles. Estamos de acuerdo con Eisenstein cuando habla de que existen fuerzas en conflicto al interior de un plano que siembran ya la semilla de un gesto de montaje previo a la articulación de imágenes vía la edición. El mismo Bazin menciona que la posibilidad del montaje se traslada de la figura del corte a los movimientos de la puesta en escena al interior del plano en recursos como la profundidad de campo.

[452] Para Vicente Sánchez-Biosca, pensar en términos de montaje significa hallar discontinuidad donde parece haber continuidad. Véase, Conferencia Magistral en el marco del III Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico, México, UNAM, 2013.

> saber a "las discontinuidades y a los anacronismos del tiempo". Desde este punto de vista, entonces, los hechos del pasado "no son cosas inertes" que se pueden encontrar y a los que luego se relata, por así decirlo, distraídamente. Al contrario, poseen una dialéctica, un movimiento. De ahí que la "revolución copernicana" de la historia habrá sido, para Benjamin, "pasar del punto de vista del pasado como hecho objetivo al del pasado como hecho de memoria", vale decir, como hecho dotado de movimiento. Lo singular es que se parte no de los hechos pasados en sí mismos sino de ese movimiento que los recuerda[453].

Retomo estos posicionamientos para analizar la construcción formal de las imágenes descritas en relación con la idea de "intrusiones" del tiempo en un aparente continuum. Las acciones se desarrollan, como se ha dicho, en una única toma. Según Bazin estaríamos ante una continuidad del espacio y del tiempo que permitiría el despliegue de lo real en su ambigüedad. En efecto, particularmente en esta secuencia, la realidad propia de las imágenes es ambigua por el tránsito descrito entre varios grados de ficcionalización. En el marco de esta condición, es preciso poner en cuestión el supuesto de la "continuidad", ya que este desplazamiento actores-personajes (no ficción-ficción) representa ya una interrupción del flujo e introduce marcas de discontinuidad aunque la cámara siga filmando. Para este trabajo es de particular interés que la aparente continuidad de la toma se vea interrumpida también al ser atravesada por otras temporalidades: en un mismo *movimiento* visual[454], las palabras de Suwa abren el campo para que sea atravesado por el tiempo de otras imágenes (la película de Resnais) que no se actualiza como un extracto fílmico insertado, ni solamente como una referencia transtextual, sino como un hecho de memoria

[453] Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo…*op. cit., p. 20.
[454] El sonido también ocupa un papel determinante en la construcción de la escena. Los cambios abruptos de silencios a sonidos directos y viceversa dan cuenta de la discontinuidad presente en la factura de las imágenes.

puesto en perspectiva por la construcción de una imagen "presente" que alude a él. Asimismo, este tiempo impuro de la construcción atraviesa la temporalidad que sería propia del fragmento ficcionalizado después del grito de "¡acción!". El que todo esto ocurra en una sola toma permite volver sensibles las rupturas presentes incluso en aquel "continuum" que buscaba Bazin. La estructura del comienzo de la película acentúa la complejidad de su posición: partir no de los hechos pasados en sí mismos sino del movimiento que los recuerda. La escasa ausencia de *flash back* en los cineastas estudiados se corresponde aquí con la ausencia de una cita directa a la película francesa.

El plano del personaje femenino se interrumpe por un corte que lleva a la pantalla en negros con un intertítulo que dice: "conozco el olvido… No, no conoces el olvido"[455], y regresa la imagen de ella pensativa, sin contracampo. La memoria y el olvido no se presentan en esta cinta como opciones que dependen de la voluntad de los personajes (o los actores), sino como una "confrontación de conciencias", de cara a la necesidad y a la imposibilidad de la memoria como reproducción, al acto mismo de memoria en el que el olvido está al acecho[456].

Fig. 55 : *H Story*. Intertítulo sobre el olvido y el rostro de la actriz.

[455] El intertítulo en japonés contiene un matiz que hace alusión al olvido como proceso.
[456] Marie-Francoise Grange, op. cit., p. 177.

La contra mirada del presente: imposibilidades frente al pasado.

Nobuhiro Suwa nació en Hiroshima en 1960, quince años después del final de la guerra y un año antes de que se filmara *Hiroshima mon amour*. La segunda secuencia de *H Story* es, a la Godard, una entrevista entre Suwa y el escritor Kou Machida (quien interpretaría al personaje del "desconocido" en la película), donde hablan sobre el filme y sobre asuntos personales de ambos en torno a la ciudad de Hiroshima. Como es habitual en el estilo del director, en toda la escena hay un solo encuadre interrumpido por un corte sobre el eje, así como una cámara estática. La imagen exhibe en su montaje interno algunos elementos constantes en el cine de Suwa: en primer plano a la derecha vemos fuera de foco una parte de la cabeza del director, de espaldas, quien se encuentra frente al escritor fumando un cigarrillo; en segundo plano, prácticamente en el centro del cuadro está Machida sentado de frente, en un plano americano; y al fondo hay un espejo detrás del escritor en el cual se distingue difusamente el rostro de Suwa, y sobre el cual hay superpuestos algunos objetos, entre ellos una fotografía extraída de *Hiroshima mon amour*, donde aparecen los dos personajes protagónicos. Como Suwa acostumbra, no hay en la conversación una articulación convencional de campo-contracampo, sino que coloca la cámara detrás de sí privilegiando visualmente a su interlocutor e integrando los espacios fuera de cuadro a través del espejo.

Fig. 56 : *H Story.* Entrevista entre Nobuhiro Suwa y Kou Machida.

Godard expuso en una entrevista para *Cahiers du cinéma* su propia concepción del "contracampo", curiosamente el mismo año en que se filmó *H Story*[457]*:* "se cree que la cámara siempre filma de frente, que se ve lo real porque es fijado frontalmente. El verdadero contracampo debe estar *grosso modo* en el eje. Para escuchar al otro, hay que poner la cámara detrás, para no ver su rostro y escucharlo a través de quien oye"[458]. Pareciese que Suwa le tomó la palabra al director francés y decide filmar su entrevista de esta forma: sobre el eje, dejando que lo escuchemos a través de quien lo oye. Y esta relación de verdadero contracampo no se establece únicamente con el escritor, sino con la fotografía que está colocada también frente a Suwa. Podríamos complementar el planteamiento de Godard al decir que, no únicamente hay que poner la cámara detrás para escuchar al otro, sino también para verlo a través de quien lo mira.

[457] Dicha concepción fue desarrollada fílmicamente más adelante en su película *Nuestra música* (*Notre musique,* 2004).
[458] Jean-Luc Godard, "Avenir(s) du cinéma", entrevista realizada por Emmanuel Burdeau y Charles Tesson, *Cahiers du cinéma,* número especial, abril del 2000.

Durante el extracto de la entrevista entre Suwa y Machida que aparece en la película, los dos hablan sobre Hiroshima. El escritor explica que se encuentra en la ciudad porque está investigando sobre un artista, Kobori Rintaro, quien experimentó los bombardeos sobre Hiroshima, y afirma que "yendo a Hiroshima tal vez podría sentir por sí mismo ciertas cosas". Por su parte, cuando Machida le pregunta a Suwa por qué realizar un *remake* de *Hiroshima mon amour* en ese momento, el cineasta contesta que a pesar de haber nacido allí, la ciudad no tenía un significado especial para él, que para expresar Hiroshima no podía *evitar* el filme de Resnais.

Durante la escena de la entrevista queda de manifiesto algo que hemos observado también en el trabajo de Hirokazu Koreeda y Naomi Kawase: la construcción de la memoria y el pasado como reflejos, como resultado de un encuentro tal como propone Godard, desde "atrás" y aprehendido a través de otras miradas, de otros oídos, de otras imágenes que se mueven fuera de campo y que invaden como intrusos el plano presente. Nuevamente hay un cruce entre tiempos. La idea de no poder pensar Hiroshima sin la mediación de una película da cuenta de los mecanismos de la memoria y de que el pasado no es inerte, sino que su significado se moviliza a partir de otras temporalidades: "en la imagen, chocan y se desparraman todos los tiempos con los cuales está hecha la historia"[459]. La fotografía de *Hiroshima mon amour* colocada en un espejo es también ilustrativa de las discontinuidades y fracturas presentes en el montaje interno de las imágenes de este filme.

Las mediaciones en la configuración del tiempo de la memoria se hacen patentes en una escena posterior de la cinta, alrededor del minuto 20. Hay un plano que sirve como puente entre dos secuencias que es una imagen de archivo, un paneo en blanco y negro que

[459] Antonio Oviedo, Prólogo a Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo…* p. 21.

muestra la destrucción después del bombardeo en un campo semivacío, y que da paso a una conversación entre los actores Dalle y Umano. Una vez más, la cámara sólo la encuadra a ella, sin mostrar nunca al interlocutor, de quien únicamente escuchamos la voz. Ésta es una de las escenas en que no hay una justificación para que los actores estén siendo filmados y que, sin embargo, son una constante en el discurso general del filme.

Fig. 57 : *H Story*. Imagen de archivo de Hiroshima destruida, y rostro de la actriz mientras conversa con el Umano, el actor.

La conversación gira en torno a lo que representa la visita a Hiroshima para la actriz francesa. Él le pregunta qué lugares de la ciudad ha visitado y su opinión al respecto. Ella cuenta haber visitado el museo; habla de que algunas imágenes exhibidas allí le recuerdan pinturas que ha visto antes, pinturas hechas a partir de fotografías; sin embargo, resalta que una única imagen periodística o algún testimonio real le parecen mucho más conmovedores que el discurso explicativo del museo. Hace mención, asimismo, de dos imágenes representativas del horror del bombardeo y que, en su opinión, sí tienen un efecto emotivo: un reloj roto, y una silueta de un rostro que quedó marcada en el suelo. Más adelante dice: "Hiroshima evoca para todos cosas que hemos oído o visto en reportajes, pero no es parte de la vida diaria". El actor le pregunta si es por eso que ella tiene dificultades para representar su papel en el *remake* que se encuentran filmando y Dalle contesta que la razón

principal por la que se siente incómoda en su caracterización es la manera en que está escrito el texto del guion[460]: ella lo describe como un conjunto de líneas elaboradas de forma poética, “muy hermosas”, una forma de hablar del acontecimiento llena de repeticiones que se vuelven bellas al oído, que lo “hacen parecer bonito”, lo que convierte el texto en algo aún más trágico y terrible que la aproximación explicativa del museo.

La escena descrita comienza también con la claqueta entrando a cuadro para hacer *synch*, después de que se ha presentado la imagen de archivo. Esto despierta la interrogante respecto al hecho de estar filmando una conversación entre los actores supuestamente externa a la película; hay dos únicas tomas divididas por un corte sobre el eje (es decir, que se mantiene el mismo encuadre) y, como se ha dicho, únicamente la actriz aparece a cuadro en ¾, en un plano cercano, mirando hacia la izquierda donde se encuentra su interlocutor fuera de campo.

Fig. 58 : *H Story*. Conversación entre los actores.

Gracias a esta escena, entre otras, es posible reflexionar sobre la forma como se construye el conocimiento del pasado. Se mencionan tres aproximaciones distintas a los acontecimientos ocurridos en Hiroshima: la del museo, la de los testimonios iconográficos

[460] Recordemos que Suwa pretendía filmar el *remake* siguiendo al pie de la letra el guion de *Hiroshima mon amour*, escrito por Marguerite Duras.

y verbales, y la que representa *Hiroshima mon amour*. Todos estos puntos de vista son puestos en perspectiva a partir del presente de la cinta, lo cual constituye un posicionamiento a nivel histórico representado en los constantes parlamentos de Beatrice Dalle en torno a la filmación de *H Story*. Podemos afirmar que dichos parlamentos se constituyen como ese contracampo del deseo inicial del director en que reverberan los ecos de un presente y un pasado que se persiguen y que se hacen colapsar mutuamente.

Respecto al trabajo de Hirokazu Koreeda y de Naomi Kawase hemos analizado algo que también está presente en la producción de Suwa*:* los caminos para llegar fílmicamente al pasado son casi siempre indirectos; es decir, la "reconstrucción", que pareciese ser el tema central de la cinta de Suwa, no parece ser una vía de acercamiento, ya que el tiempo del pasado se configura como indefinido, no es una serie de hechos objetivos que puedan buscarse, representarse y traerse al presente para narrarse. Justamente, las imágenes problematizan la aparente independencia entre los tiempos y el sentido de pensar el pasado de manera fija en cualquier "presente". De esto es de lo que habla Beatrice Dalle al cuestionar el guion de Marguerite Duras, no de forma aislada, sino en relación con la película que están filmando; está cuestionando que su personaje tenga que decir las mismas palabras y hacer los mismos gestos que hizo Emmanuelle Riva en 1961 para hablar de Hiroshima en su contemporaneidad[461]. Con el montaje final de las escenas de ficción, las charlas entre los actores y los debates sobre la producción, *H Story* no solamente problematiza los discursos sobre el pasado, sino plantea la complejidad que conlleva la

[461] Cabe destacar la diferencia tanto en constitución física como en estilos de actuación entre Emmanuelle Riva y Beatrice Dalle, lo cual seguramente no pasó inadvertido para Nobuhiro Suwa.

propia idea de su representación, el hecho de que hay que temporalizar la capacidad de verdad de la imagen incluso frente al presente[462].

También, más adelante en la película, en otro extracto de la entrevista entre Suwa y Machida, los artistas hablan de esta puesta en cuestión de las relaciones con el pasado. El escritor menciona que para los actores que trabajan con Suwa debe ser complejo intentar "sentir" lo que los actores de *Hiroshima mon amour* intentaron expresar cuarenta años antes; recalca que aunque se esté *actuando*, la vivencia temporal, histórica, es imposible de ser ignorada. Suwa acepta que no le parece "razonable" perseguir una experiencia que llamaremos aquí *eucrónica*[463]. Al no haber tenido en su contemporaneidad una experiencia directa con la guerra, en lugar de buscarla en las fuentes del pasado, la busca realizando una película, en su presente. Machida se pregunta por el significado que tenía en ese momento el usar las mismas palabras con que se habló de Hiroshima hacía cuatro décadas. Parece razonable que estas mismas preguntas ronden el pensamiento de los involucrados en la producción. En el filme constantemente se subraya este proceso de reflexión en el que tanto el director como los actores y demás participantes están envueltos. Complementando lo enunciado por Didi-Huberman en *Ante el tiempo*, además de que la mirada ante una imagen acabada convoca el movimiento de temporalidades, obras como *H Story* permiten poner esto en perspectiva en el proceso mismo de construcción de las imágenes. No es gratuito que Suwa preste tanta atención a dicho cuestionamiento: poner al descubierto el proceso de producción implica desvelar el choque de temporalidades que impide pensar que la imagen puede representar o reproducir el pasado con total certidumbre. La producción de las

[462] La idea es de Didi-Huberman, véase cita completa en el apartado 4.1.
[463] Didi-Huberman habla de la concordancia "eucrónica" como una actitud canónica del historiador que consiste en la búsqueda de la concordancia de tiempos, para la cual es "evidente" que la clave para comprender un objeto del pasado se encuentra en el pasado mismo. Véase, *Ante el tiempo*, op. cit., p. 36.

imágenes está llena de discontinuidades que presentan al tiempo como un conflicto (en el sentido dialéctico), como una instancia problemática que obliga a pensar la propia mirada:

> Ante esta imagen, de golpe nuestro presente puede verse atrapado y, de una sola vez, expuesto a la experiencia de la mirada…ante una imagen –tan antigua como sea-, el presente no cesa jamás de reconfigurarse…ante una imagen –tan reciente, tan contemporánea como sea-, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión. En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira[464].

Marie-Francoise Grange dice respecto a *Hiroshima mon amour* que el filme concede, en el corazón de sus representaciones, un lugar central a la imposibilidad de reconstitución. Sin embargo, esta representación habitada de espectros, y de su rechazo a mostrar todo (constituirse en un "todo"), es capaz de testimoniar. El filme japonés rechaza también reproducir o escenificar los acontecimientos históricos. Por medio del imposible *remake*-imitación, vía la variación y la reescritura, busca contener subtextualmente los planteamientos de Resnais y Duras en unas imágenes que desde su propio lugar son testimonio, mirada y toma de posición. Para producir y transmitir es necesario cargarse de la experiencia del otro, cargarse de la experiencia audiovisual precedente sin forzosamente reproducirla. El filme de Suwa encuentra su lugar en la contemporaneidad por la mediación

[464] Ibid., p. 32.

de una cinta anterior, y obliga así a su espectador a tomar, ocupar y determinar el propio[465]. El filme de Suwa es capaz de testimoniar porque al resaltar sus imposibilidades reconoce esa humildad y esos elementos frágiles que exigen una distancia y que nos hacen comprender por qué el cine es, como diría Godard, *una forma que piensa.* El filme es capaz de testimoniar porque en su afán por temporalizar la verdad de la imagen crea un nuevo espacio de memoria.

"Es horrible, soy capaz de olvidarte".

Una de las secuencias más emblemáticas en *Hiroshima mon amour* ocurre en un bar, donde "Ella" le cuenta a "Él" acerca de una época posterior a la muerte de su amante, en que la familia la encerró en un sótano con el objetivo de que dejase atrás las lamentaciones en torno a la pérdida, lo cual le acarreó una especie de "locura"[466]. Los dos personajes están sentados en una mesa del lugar, ella habla con él como si fuera su amor perdido, le habla como si estuviese vivo y muerto a la vez, en la figura del arquitecto japonés. El uso del lenguaje en estas escenas es un síntoma de los planteamientos temporales de la cinta, así como de su reflexión en torno a la memoria.

[465] Marie-Francoise Grange, op. cit., p. 178.
[466] Cabe resaltar el trasfondo político del encierro de una chica francesa por haberse enamorado de un soldado alemán.

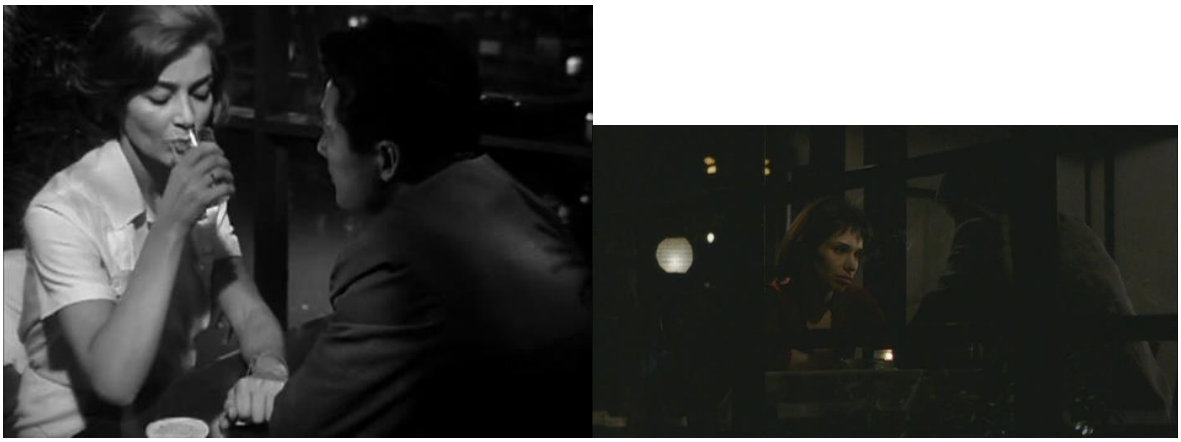

Fig. 59 : *Hiroshima mi amor* y *H Story*. Escena recreada de la conversación entre Él y Ella.

En *H Story*, la secuencia en que se pretende recrear lo descrito es igualmente emblemática no únicamente por la repetición de los diálogos del filme de Resnais, sino por el tránsito entre niveles de ficción que complica el planteamiento sobre la memoria ensayado en la cinta francesa. En la película japonesa la secuencia se reparte en tres tomas. En la primera, los personajes están sentados en una mesa dentro de un establecimiento, uno frente al otro, al lado de una ventana. La cámara se encuentra detrás del vidrio en un ligero contrapicado y encuadra a los dos personajes en plano general desde un emplazamiento en *overshoulder* que no permite ver el rostro de él; mientras transcurren los diálogos, la cámara va acercándose hasta cerrar el encuadre a un plano cercano donde él queda en el borde derecho y ella al centro. Beatrice Dalle está repitiendo palabra por palabra el libreto de Marguerite Duras, relatando al japonés lo sucedido en Nevers[467] y su encierro en el sótano. El correr de los diálogos se interrumpe por la instrucción de Suwa, quien corta el rodaje para iniciar una

[467] El personaje femenino de *Hiroshima mon amour* cuenta que nació y creció en esta pequeña ciudad al borde del Loira, donde conoció al soldado del que se enamoró y donde fue encerrada por su familia en un sótano hasta el fin de la guerra.

nueva toma. También en el montaje hay un corte y cambio de posición de cámara. En la segunda toma de la secuencia la cámara está dentro del establecimiento, justo al lado de los personajes, en otro emplazamiento *overshoulder* en el que nuevamente ella está en el centro del encuadre, y de él sólo vemos la parte posterior de su espalda y cabeza ahora en el borde izquierdo. Es importante citar las palabras de ella al iniciar la toma: "te estoy olvidando. Tiemblo al olvidar tanto amor". Como habíamos adelantado, por momentos ella le habla a él como si fuera el soldado muerto, y después regresa a recordarlo en tercera persona, contando al arquitecto japonés el momento de la muerte del alemán.

Fig. 60 : *H Story*. Desacuerdos entre Béatrice Dalle y Nobuhiro Suwa.

Parece que todo transcurre en orden cuando Beatrice Dalle se detiene y dice que ha olvidado sus parlamentos. Se da la señal de volver a iniciar la toma cuando ella coloca sobre la mesa el libreto que le hará recordar sus líneas y todo lo que ocurre a continuación, sin que la cámara corte, es una serie de "errores" de la actriz que impiden la reconstrucción de la secuencia correspondiente a la de *Hiroshima mon amour*.

La primera vez que se detiene, Suwa le pide que diga su parte "con sentimiento", a lo que ella replica ni siquiera saber "qué está diciendo"; a continuación señala que no recuerda el inicio de su primera frase y vuelve a sacar el libreto que está debajo de la mesa,

repite las líneas: “es horrible, no puedo recordarte”, hay una pausa y nuevamente repite “es horrible, no puedo recordarte…soy capaz de olvidarte…tiemblo al olvidar tanto amor”. Después vuelve a enunciar el relato en tercera persona que interrumpió momentos antes respecto a la muerte del soldado para detenerse nuevamente y pedir que detengan la filmación, comenta que está cansada y harta, que no puede continuar.

Hay un segundo corte, sin cambio de posición de cámara, y la escena vuelve a comenzar: “estoy empezando a olvidarte, tiemblo al olvidar tanto amor”; ella se detiene una vez más, Suwa pregunta cuál es el problema y ella responde que después del inicio de la frase no puede continuar. Parece estar muy molesta, el actor Umano posa la mano sobre su espalda y Suwa acepta detener la filmación. Momentos después el director le pregunta a la actriz si el problema que tiene es específicamente con los diálogos, ella contesta que no lo sabe y después de unos instantes vuelve a decir: “es horrible, lo he olvidado todo”, “es horrible, estoy empezando a olvidarte”. La intérprete le explica a Suwa que la actriz repite esas líneas constantemente porque se acerca al sentimiento que tiene, de ser incapaz de continuar, y después se acerca a ella para subrayar las palabras de la primera frase. Al final de la toma intenta seguir nuevamente sin conseguirlo y termina levantándose de la mesa y metiéndose a una habitación conjunta, la cámara la sigue haciendo un paneo hacia la derecha y permite ver a quienes estaban fuera de campo: Suwa, Umano, y el escritor Machida que observaba la filmación.

Independientemente de si es azarosa la descomposición de la actriz en esta secuencia o no, su incursión en el montaje final, de duración considerable, acentuada por el estatismo de la cámara en más de diez minutos de metraje, representa un acento sobre una temática específica: la memoria acosada por el olvido. Este registro del proceso de

producción construye una experiencia de malestar ante la imposibilidad del recuerdo y el proceso mismo del olvido. Al describir las circunstancias como una "descomposición", queremos referirnos también a lo relacionado con el parlamento del personaje que, aunque en la primera toma parece fluir, paulatinamente va volviendo sobre sí mismo hasta fracturarse. Paradójicamente, lo que comienza siendo un discurso sobre la frustración y la impotencia ante el olvido ("mi única memoria es de tu nombre", "he olvidado cuándo murió exactamente"), termina convirtiéndose en una puesta en abismo: la actriz parece haber olvidado realmente, y renunciado a la posibilidad de recomposición del sentido. Poner en riesgo la memoria, problematizarla como necesidad e imposibilidad a la vez, es quizá una forma en que el filme se piensa a sí mismo: el espectador no puede sino tomar al pie de la letra la resistencia de la actriz y ver lo que la imagen fílmica, habitada de aquello que no está allí (las imágenes y palabras de *Hiroshima mon amour*), trae a la superficie, surgido de una historia del cine en la que está depositada la historia de nuestro mundo[468].

Continuando con el legado de Resnais, Suwa termina configurando un filme, no sobre Hiroshima, sino sobre la memoria sobre la ciudad. Esto se confirma con escenas posteriores de la película, en que la actriz y el escritor van a un museo de arte y observan esculturas inspiradas en el bombardeo. Comentan que "cada artista tiene su forma particular de trabajar" y, en efecto, hay muchas miradas mezcladas: la de Suwa, la actriz, el escritor, los museos, las imágenes de archivo, Alain Resnais, etc. Incluso la escenificación de las partes "documentales" de la cinta[469] dan cuenta de esta preocupación por la memoria como

[468] Véase, Marie-Francoise Grange, op. cit., p. 180. En escenas posteriores a la descrita, Beatrice Dalle comenta con el escritor su postura: "Hemos estudiado mucho el problema. No quería hacer una copia de *Hiroshima mon amour*…habría demasiadas ausencias. Las líneas son demasiado complicadas, demasiado inusuales".

[469] Cuando Beatrice Dalle está caminando por la calle con Kou Machida, éste recibe una llamada de Suwa preguntándole por la actriz. Este detalle evidencia la escenificación, ya que si Dalle estuviera "extraviada", no

actividad de montaje, de construcción. Lo anterior permite pensar el cine en relación con el pasado en dos direcciones: la primera, "nos ayuda a comprender algo que depende de una *memoria*, es decir, de una organización impura, de un montaje –no 'histórico'- del tiempo", y la segunda, "nos ayuda a comprender algo que depende de una *poética*, es decir, de una organización impura, de un montaje –no científico- del saber"[470]. Es decir, la película problematiza una concepción del pasado (y del presente) como neutro y fijo al desvelar en sus imágenes la elaboración no armónica y no orgánica de la memoria, llena de discontinuidades, fracturas e imposibilidades.

Fig. 61 : *H Story.* La actriz y el escritor Machida visitan un museo de arte.

Hay un eco entre la escena del bar y un fragmento posterior a la mencionada visita al museo. Después de un corte que interrumpe una imagen de la actriz fumando en su

estaría siendo filmada por el mismo equipo de producción a cargo de Suwa. De igual forma, más adelante hay una toma dentro de la habitación de Dalle en que está recostada en su cama cuando recibe una llamada que le indica que debe llegar a la filmación, lo cual no tiene justificación fuera de un registro del "detrás de cámaras". El final de la cinta es igualmente ilustrativo: una mano tapa el objetivo de la cámara, se da paso a una disolvencia a blancos que pudise hacer alusión al resplandor atómico, y la cinta concluye.

[470] Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo,* op. cit., p. 59.

habitación, se insertan una serie de imágenes de archivo, a color, datadas en 1946 según varias claquetas que aparecen a cuadro al inicio de cada grupo de vistas. Las imágenes muestran varios detalles: láminas, ventanas y estructuras de acero dobladas y rotas, la sombra de una llave que se ha quedado fijada en un muro, y un reloj detenido. Todas estas imágenes pueden estructurarse en un discurso sobre el tiempo, que se ratifica con la repetición de las líneas de Dalle al final del fragmento sobre una pantalla en negros: “es horrible, te estoy olvidando”.

Fig. 62 : *H Story*. Planos consecutivos de la actriz en su habitación e imágenes de archivo sobre el bombardeo y la relación entre memoria y olvido.

Tanto la sombra fijada como el reloj roto invocan un pensamiento sobre la relación presente-pasado, en que las imágenes actualizan una interrupción. Por su carácter incompleto, al ser fragmentos de películas de archivo, la idea puede construirse únicamente por el montaje. Y el montaje funciona aquí en un segundo nivel, ya que esas imágenes del

pasado, que han *sobrevivido*, que han “embalsamado el cambio” (Bazin), construyen una paradoja: a pesar de su supervivencia y su actualización al interrumpir el “presente” diegético, son acosadas por el olvido, y ese olvido produce un horror.

El trabajo de Suwa con estas escasas imágenes de archivo pone en perspectiva varias cosas. En primer lugar, resignifica el uso del archivo en *Hiroshima mon amour* y, como consecuencia de ello, se coloca en un lugar post-cine moderno. Por otro lado, al mostrar las claquetas que cubren de cierta temporalidad a los diferentes trozos, está a su vez volviendo hacia su propia producción, que emplea el mismo recurso. En esta cinta el desvelamiento del proceso productivo no funciona únicamente en el terreno de la reflexividad cinemática y política, sino que funciona para dar un sentido temporal a sus imágenes: las claquetas en el archivo y en el resto de *H Story* configuran los fragmentos como hechos de memoria que se enfrentan y se dan sentido mutuamente. A este respecto, el montaje de tiempos heterogéneos es una clave de construcción y de lectura que resignifican aquella frase extraída de la cinta de Resnais: “es horrible, te estoy olvidando”.

Fig. 63 : *H Story*. Imagen de archivo de una claqueta datada en 1946, empleada por la producción fílmica de United States Strategic Bombing Survey.

Como hemos mencionado antes, *H Story* no parece mostrarse cual testimonio que nos recuerda una serie de acontecimientos, sino que expone un conjunto de rupturas y vacíos que permiten pensar en el proceso de montaje necesario para visibilizar una posible memoria. La relación entre memoria e imagen es problemática porque la relación presente-pasado en la imagen lo es en principio. Vicente Sánchez-Biosca afirma que "entre lo real y la imagen siempre hay algo que se pierde, y el montaje es aquello que intenta buscar lo perdido"[471]. *H Story* es ejemplo de un montaje concentrado en lo que se pierde, en lo que no puede ser encontrado, en la restitución imposible. Este enfoque en lo perdido y lo ausente acerca la producción de Suwa al trabajo de Koreeda y Kawase.

Tal como analizamos el vacío que existe entre las dos temporalidades construidas en *Embracing* (*Ni tsutsumarete,* 1992) de Naomi Kawase (el tiempo de los lugares y los objetos, y el tiempo del encuentro presente), en la película de Nobuhiro Suwa resaltan las discontinuidades entre las temporalidades que chocan. Las imágenes de las consecuencias del bombardeo, que de por sí ya cargan con una fractura temporal respecto al acontecimiento, articuladas con las imágenes de la producción de *H Story* y con una frase extraída de *Hiroshima mon amour*, dejan ver las capas de tiempo encontradas y coexistentes y, sobre todo, que el pasado y el presente no son inmóviles.

Didi-Huberman cita a Gilles Deleuze para recordarnos las relaciones complejas entre presente y pasado que contiene la imagen:

> Me resulta evidente que la imagen no está en el presente […] La imagen en sí es una totalidad de relaciones de tiempo cuyo presente no hace más que transcurrir, ya como común múltiple, ya como el más pequeño divisor. Las relaciones de tiempo nunca se

[471] Vicente Sánchez-Biosca, Conferencia Magistral, op. cit.

> aprecian de un modo normal, sino mediante la imagen, a partir del momento en que la imagen es creadora. Ésta vuelve sensibles, hace visibles las relaciones de tiempo irreductibles al presente[472].

Si partimos de esta totalidad de relaciones, podemos comprender cómo en el gesto de montaje se expande esta multiplicidad: "el montaje escapa a las teleologías, hace visibles los restos que sobrevivieron, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, a cada acontecimiento, a cada persona, cada gesto […] El problema requiere de una gran *paciencia* –por fuerza dolorosa- para que ciertas imágenes sean miradas e interrogadas en nuestro presente, para que determinada historia y determinada memoria sean oídas e interrogadas en las imágenes"[473].

Amores entre ruinas.

La culminación de los planteamientos que se han elaborado en la cinta puede rastrearse en algunas escenas hacia el final. Después de que Suwa le comunica a Machida que ha cancelado el rodaje en una conversación telefónica frente al mar, se intercalan nuevamente imágenes de archivo, esta vez musicalizadas, que se distinguen de las anteriores por un aspecto notable: estas imágenes también muestran los efectos de la destrucción, sin embargo, muestran personas caminando entre las ruinas, tranvías circulando, movimiento. Igualmente, cada fragmento comienza con la aparición de la claqueta, incluso una de ellas es cargada por un niño. Este acento en la presentación de las claquetas puede interpretarse, al menos, en dos sentidos: el primero es que hace visible que dichas imágenes son también parte de un proceso de producción, lo cual impone una distancia respecto a ellas y las

[472] Gilles Deleuze, cit. en Georges Didi-Huberman, *Arde la imagen*, México, Serieve, 2012, p. 23.
[473] Georges Didi-Huberman, Ibid., pp. 21, 23.

expone no como fragmentos del pasado, sino como fragmentos de memoria; el segundo, tiene que ver con la filmación de *H Story*, ya que las vistas de archivo son interrumpidas por la claqueta con los nombres de Suwa y Champetier, lo que parece apuntar que el movimiento en las *ruinas* del presente de la película es igualmente parte de una memoria que está constantemente en construcción y reconstrucción.

Fig. 64 : *H Story*. La actriz y el escritor en la playa concatenados con imágenes de archivo de Hiroshima destruida, un niño sosteniendo una claqueta de la producción de la USSBS, y otra de *H Story*.

El sentido de un caminar entre las ruinas es significativo en el contexto de lo que se ha analizado porque da cuenta de las relaciones presente-pasado que están siendo motivo de reflexión. Si recordamos la figura del Ángel de la historia que Benjamin describe en sus *Tesis*[474] podemos entender el movimiento entre tiempos. Al principio Suwa nos muestra imágenes de ruinas vacías, después comienzan a aparecer personas que caminan entre ellas y finalmente aparecen los personajes de *H Story* poblando la ciudad contemporánea. El movimiento del "progreso", según Benjamin, obliga al Ángel a desplazarse hacia adelante, hacia el futuro, dejando atrás las ruinas como un gran catástrofe acumulada. Lo que queremos subrayar es el rescate de esa mirada hacia "atrás", de pie sobre los mismos espacios donde las temporalidades coexisten y se interpelan.

En *Hiroshima mon amour*, parte del "conflicto" de la historia es que a pesar de que el hombre quiere permanecer con la mujer mientras ésta regresa a Francia, ella se niega porque no ve un sentido en ese vínculo que también desaparecerá con el tiempo. Tras una discusión que tienen al respecto, ella se separa de él y entra a un bar, a donde éste la sigue; en ese lugar, ella es abordada por un "desconocido" que intenta comunicarse sin mucho éxito y finalmente después de varios encuentros y desencuentros, la mujer termina pasando el rato con el protagonista, "Él". A diferencia de la película francesa, en *H Story*, Beatrice Dalle termina pasando su día con el "desconocido" que conoce en un bar, con el escritor Machida, quien supuestamente representaría ese papel en la producción de Suwa.

[474] Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia*, op.cit., Tesis IX, p. 24.

Fig. 65 : *Hiroshima mi amor* y *H Story*. Recreación de la escena en que Ella se encuentra con el desconocido, en el caso de *H Story*, representado por Machida.

Ya en estos últimos fragmentos de la película es imposible y fútil distinguir si las imágenes de Beatrice Dalle caminando con Machida por las calles de Hiroshima son parte del rodaje del *remake*, o son parte de esta especie de documentación de la experiencia de los actores en torno al filme. Ambos se ven andando por diferentes lugares, pasean por corredores entre músicos y artistas callejeros en un plano secuencia que delata la minuciosidad en el registro. Ahora la actriz está contenta, parece haber olvidado la tensión generada secuencias antes. Simbólicamente decide permanecer, no con quien representaría la memoria de otro tiempo según la lógica diegética, sino con un desconocido al que apenas comprende por las diferencias lingüísticas.

Fig. 66 : *H Story*. Dalle y Machida recorren los pasajes de la Hiroshima moderna.

Así como en *Hiroshima mon amour* los personajes trasnochan en sus últimos instantes juntos, en *H Story*, después de deambular por las calles, Beatrice Dalle y Kou Machida se encuentran después del amanecer recostados sobre un conjunto de piedras troceadas y dispersas por el suelo de una construcción que parece abandonada, en *ruinas,* donde transcurren los últimos diez minutos de la cinta (probablemente el Domo de Hiroshima). La secuencia final comienza con un plano general en que los personajes aparecen al fondo, en tercer plano, hacia la derecha del encuadre; dos minutos después hay una disolvencia en negros que regresa al mismo sitio, los personajes siguen allí, pero ya se han despertado y ella está de pie, recargada en el quicio de lo que fuese una puerta cuando él se levanta también y se acercan uno al otro. Dalle y Machida permanecen quietos otros dos minutos hasta que ella empieza a caminar hacia la izquierda y pasa por detrás de una pared de ladrillos, podemos verla a través de una ventana que permite ver también una columna al fondo de ese tercer plano. La cámara sigue al personaje femenino, aunque un muro en

primer plano nos impide verla; a continuación, el movimiento de cámara continúa hasta que la actriz vuelve a aparecer al fondo, en el mismo tercer plano, a través de otra ventana. Este motivo visual se repite una vez más: fragmentos de muros en primer plano obstaculizan la vista de la actriz, quien camina por el fondo hacia el lado izquierdo, únicamente apareciendo en huecos y a través de ventanas. La cámara se detiene y ella sale de cuadro por la izquierda, el plano que se construye resume el planteamiento de este análisis: capas de piedras edificando muros parcialmente derruidos conforman un primer plano que, a la vez, obstaculiza la visión de lo que ocurre detrás, y permite que por sus grietas se cuelen planos de otras capas que representan otra temporalidad. En casi un minuto de duración (dentro de una toma extensa que abarca otros cinco minutos), el plano motiva una idea: ver el presente únicamente a través de la supervivencia de lo pasado; y ver este pasado con el telón de fondo de otra temporalidad, y finalmente a esto se suma el tiempo de quien mira. La actriz camina entre estas capas de tiempo que están superpuestas en los planos de la imagen y que, como diría Benjamin, se encuentran en relámpago, en relaciones que teje la memoria *involuntaria*. El desplazamiento de las temporalidades que esta secuencia final sugiere, demuestra que aún en la continuidad de una toma (Bazin), lo real se manifiesta en su ambigüedad, no únicamente de cara a la percepción de mixtos (Bergson), sino de cara a las figuras interrumpidas de la historia, de pasados y presentes que, como los amantes, se quieren entre sus ruinas.

Fig. 67 : *H Story*. Escenas finales de la película, en el Domo de Hiroshima.

6.2 El tiempo desde la distancia: *A Letter from Hiroshima.*

A letter from Hiroshima es un cortometraje DV (direct video) rodado en 2002, un año después de la producción de *H Story*, que analizamos en el apartado anterior. Está basado en la correspondencia entre el cineasta norteamericano Robert Kramer, a quien está dedicada la cinta, y Nobuhiro Suwa, en torno a la ciudad de Hiroshima y la posibilidad de filmar una película en ese lugar, así como en un texto que escribió Kramer titulado "Hiroshima city"[475]. El padre de Kramer laboró como médico militar en Hiroshima tras los bombardeos, y esta relación con el acontecimiento es lo que motivó la relación entre él y Suwa.

En el argumento, Suwa envía una carta a la actriz coreana Ho-jung Kim invitándola a participar en la cinta; sin embargo, cuando ella llega a Hiroshima, Suwa no está presente. Otro personaje femenino (Faji Lee), de origen coreano y residente en Japón, hace contacto con la actriz y le comunica que el director desea que vea la ciudad y la recorra mientras tanto. A lo largo del filme escuchamos a Suwa leer en voz en off los textos de Robert Kramer a la vez que recorre con su hijo (Mashu Suwa) diversos lugares de memoria en torno a los bombardeos sobre la ciudad en agosto de 1945. Tras el paso de los días, cuando Kim está a punto de volver a su país, Suwa finalmente se aparece y la convence de llevar a cabo la colaboración.

La película de poco más de 30 minutos es parte de una compilación titulada *After war*, premiada en la competencia de video del Festival de Locarno y que está integrada también

[475] Kramer murió un mes después de escribirle a Nobuhiro Suwa la carta mencionada en esta película, por lo que el proyecto conjunto que tenían en mente no pudo ser realizado. El texto "Hiroshima city", escrito en París en julio de 1998, puede consultarse en: http://www.windwalk.net/writing/rk_hiroscity.htm Visto por última vez el 25 de octubre de 2016.

por otros dos cortometrajes: “Survival Game” (Moon Seung-wook), y “The new year” (Wang Xiashuai). Dicha compilación es resultado del Jeonju Digital Project, propuesta del Festival Internacional de Cine de Jeonju (Corea del Sur), que en cada edición selecciona a 3 realizadores destacados para financiar una producción colectiva.

Como puede apreciarse en la descripción del cortometraje, al igual que *H Story*, *A letter from Hiroshima* es un juego autorreferencial en que la diégesis se configura a partir de la supuesta realización de la película. Comparte, asimismo, una característica que abarca prácticamente la totalidad del trabajo de Suwa: la coautoría en la elaboración del “argumento”, ya que el director permite que los actores improvisen sus líneas, evitando controlar completamente las palabras y acciones que tienen lugar frente a una cámara que también “improvisa” de acuerdo con el desenvolvimiento de las escenas.

Por un observador distante: memorias sobre Hiroshima.

La película comienza con la pantalla en negros, se escucha la voz de Ho-jung Kim relatando cómo conoció a Nobuhiro Suwa en un Festival en Suiza y cómo éste le envió una carta invitándola a participar en un filme sobre Hiroshima, no únicamente como intérprete, sino como coautora del guion. El tema de la cinta sería, como casi siempre en el trabajo del cineasta, la relación entre un hombre y una mujer. Desde el inicio comienzan a aparecer los gestos de reflexividad que predominarán a lo largo del cortometraje: la película dentro de la película. Aunque se ha señalado que estos recursos en el cine de Suwa son “intelectualmente vacíos”[476], sostenemos aquí que constituyen una vía de pensamiento

[476] Derek Elley, “Review: ‘After war’”, en *Variety*, 23 de Agosto de 2002. Disponible online: http://variety.com/author/derek-elley/ Consultado por última vez el 12 de octubre de 2016.

sobre la memoria que se aproxima a una construcción distanciada y no narrativa de la historia y que, por tanto, tiene relevancia política en el sentido benjaminiano[477].

En un reconocido ensayo de los años setenta, Peter Wollen, basándose en el análisis del cine de Jean-Luc Godard, conceptualizó un "contracine" que tendría las siguientes características: "1) Intransitividad narrativa, es decir, la ruptura sistemática del flujo del relato en lugar de la transitividad narrativa; 2) Extrañamiento en lugar de identificación (mediante actuación distanciada, desconexión sonido/imagen, interpelación directa, etc.; 3) Puesta en primer plano frente a la transparencia (desplazamiento sistemático de la atención hacia el proceso de la construcción del significado); 4) Diégesis múltiple en lugar de la diégesis única; 5) Apertura narrativa en lugar de cierre y resolución; la sujeción narrativa de cabos sueltos; 6) Ausencia de placer, un texto que se opone a los placeres habituales de la coherencia, el suspense y la identificación; y 7) Realidad en lugar de ficción (la exposición crítica de las mistificaciones implicadas en las ficciones fílmicas)"[478].

Es inevitable relacionar la propuesta de Wollen con los planteamientos de Bertolt Brecht, con quien Benjamin tiene una gran deuda intelectual. Brecht defendía la interrupción y las fracturas sobre la continuidad ilusionista del "teatro clásico", por lo cual los diferentes gestos de montaje adquirían vital importancia. No podemos ignorar la posible provocación brechtiana que contiene el "detached style" definido por Gerow[479]; en suma, podemos afirmar que en el caso de Suwa, la distancia interpuesta en el filme funciona en varios niveles de relación: entre la cinta y el espectador, entre el director y los intérpretes,

[477] Véase, apartado 2.4.
[478] Robert Stam et. al., op.cit., p. 226. El artículo original puede encontrarse en: Peter Wollen, "Godard and Counter Cinema: *Vent d'Est*", en *Readings and Writings: Semiotic Counter Strategies*, Londres, Verso, 1982, pp. 79-91.
[479] Véase, Aaron Gerow, YIDFF, op. cit.

entre los personajes y sus roles, entre los personajes y la historia construida, y finalmente entre los participantes y las imágenes que *aparecen*[480]. Sin olvidar importantes reflexiones (aunque no excentas de orientalismo) como las de Noël Burch, Roland Barthes y Donald Richie respecto al "anti-ilusionismo" de las formas tradicionales japonesas, tanto visuales como escénicas[481], no podemos dudar que los gestos de "distanciamiento" en Suwa están más emparentados con las construcciones "contracinemáticas" del cine moderno.

Walter Benjamin, en su texto "El autor como productor", resalta que no basta con que una obra tenga cierta tendencia para que constituya propiamente una obra política. La obra tendría que construirse técnicamente de una forma determinada para que entonces pueda encontrarse allí su carácter político:

> Así pues, si anteriormente pudimos afirmar que la tendencia política correcta de una obra implica su calidad literaria debido a que incluye su tendencia literaria, ahora podemos precisar que esta tendencia literaria puede consistir en un progreso o un retroceso de la técnica literaria[482].

Entre los ejemplos que desarrolla Benjamin, el teatro épico de Brecht ocupa un lugar relevante e ilustrativo para abordar el asunto que nos ocupa. Benjamin menciona que el dramaturgo alemán desbarató la conexión funcional entre el escenario y el público, el texto y la representación, el director y el actor; asimismo, destaca el valor de la interrupción de las acciones para lograr la representación de "estados de cosas" en una configuración en

---

[480] Recordemos la relación entre pasado e imagen en el pensamiento de Bergson y Benjamin.
[481] Noël Burch, *To the distant observer*, op. cit, Roland Barthes, *El imperio de los signos*, op. cit., Donald Richie, *Cien años de cine japonés*, op. cit.
[482] Walter Benjamin, "El autor como productor", Trad. Bolívar Echeverría, p. 4. Consultado en: http://www.bolivare.unam.mx/traducciones/El%20autor%20como%20productor.pdf Visto por última vez el 25 de octubre de 2016. Para Benjamin la técnica es el punto dialéctico a partir del cual se superaría la "oposición estéril" entre forma y contenido.

que el montaje tiene un papel primordial: "los estados de cosas no se encuentran en los elementos, sino en el resultado de este proceso experimental […] más que reproducir estados de cosas, el teatro épico los descubre […] la interrupción no tiene aquí el carácter de excitante; su función es organizadora. Detiene el curso de la acción para forzar al espectador a tomar posición respecto de lo que acontece y para forzar al actor a tomar posición respecto de su propio papel"[483]. El método de montaje brechtiano es entonces, más que una tendencia, un conjunto de procedimientos, por lo que es una técnica política.

No nos detendremos aquí en una discusión sobre los términos "progreso" y "retroceso" en las afirmaciones de Benjamin citadas anteriormente respecto a la técnica literaria, pero intentaremos poner en un contexto de pensamiento lo que podría parecer la "continuación" de los procedimientos contracinemáticos de décadas anteriores en las dos películas de Suwa analizadas en esta investigación[484]. Para esbozar este contexto comenzaremos retomando algunos argumentos que expone Benjamin Thomas en el capítulo "Tiempo, memoria y ausencias", de su estudio sobre el cine japonés contemporáneo (dentro del cual, por cierto, sólo le dedica escasos párrafos a nuestro corpus de investigación)[485].

Thomas habla de las "reminiscencias de Hiroshima" en algunas producciones recientes y dice al respecto que existe una indiferencia ante el pasado ligada a la "sobremodernidad" japonesa (haciendo referencia a la concepción de Marc Augé), y resaltando que el imaginario sobre Hiroshima es metonímico de un proceso de supresión histórica que ha

[483] Ibid., pp. 17-18. Respecto a un estudio de la relación entre Brecht y las imágenes, véase Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Antonio Machado, 2008.
[484] Es importante señalar que dichos procedimientos de la "modernidad fílmica" han sido estudiados también en el entorno japonés. Un ejemplo es el análisis de *El ahorcamiento* (*Koshikei*) de Nagisa Oshima elaborado por Stehpen Heath en "Narrative Space", *Questions of Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1981, pp. 19-75.
[485] Benjamin Thomas, *Le Cinéma japonais d'aujourd'hui. Cadres incertains,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

acompañado a las olas de modernización japonesas, proceso que ha dado como resultado diversas figuras "amnésicas" que devienen en identidades problemáticas. Según el autor, existe en Japón cierta política del olvido, consecuencia de una resistencia a la examinación del pasado que lo cubre de un halo de "extrañeza" para los contemporáneos. La modernidad contemporánea es incapaz de leer y de "decir" su propio pasado, ya que le es ininteligible[486]. El autor no enfatiza la manipulación ejercida por los censores norteamericanos durante la ocupación después de la guerra, que configuró una "asociación con la culpa", colocando el militarismo japonés como único responsable directo de la decisión tomada por Truman respecto a los bombardeos. Desde otro punto de vista, Broderick plantea simbólicamente este "silencio", particularmente en el caso de los *hibakusha* (sobrevivientes a las bombas), como una respuesta a la "quietud inquietante que sucedió a lo acontecido en ambas ciudades [Hiroshima y Nagasaki] después de la bomba atómica"[487], en especial, la incertidumbre ante los posibles efectos de la radiación que no se conocían en aquel entonces, lo que fue causa de discriminación hacia los sobrevivientes. Y dicho "silencio" no es únicamente el caso de los *hibakusha*: el padre de Robert Kramer, médico militar estadounidense que estuvo en Japón tras los bombardeos, tampoco pudo hablar de lo que vio y vivió cuando regresó a casa en EU. De igual forma, Noam Chomsky apunta: "recuerdo el día del bombardeo sobre Hiroshima, por ejemplo, recuerdo que literalmente no podía hablar con nadie. No había nadie. Únicamente caminaba solo. Estaba en un

[486] Ibid., pp. 135-141.
[487] Mick Broderick, "Introducción", en *Hibakusha Cinema. Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film,* Oxon, Routledge, 2009, p. 23. La traducción es mía. Como ejemplo de este comportamiento hemos tenido recientemente en México la conferencia de Yasuaki Yamashita, un sobreviviente a la bomba atómica lanzada sobre Nagasaki que, en efecto, señala que antes de dedicarse al activismo en contra de la energía nuclear, se había autoimpuesto el rigor del "silencio", así como varios de sus compatriotas. Véase, "Yasuaki Yamashita: sobreviviente de la bomba atómica. Memorias de un niño en Nagasaki", en *Japón, país invitado de honor,* Catálogo oficial del GIFF, pp., 80-81. Asimismo, el escritor Kenzaburo Oe dedica sus *Cuadernos de Hiroshima* a la socialización de estas experiencias, entre otros aspectos. Véase, *Cuadernos de Hiroshima,* Barcelona, Anagrama, 2011.

campamento de verano en ese momento, y caminé hacia el bosque y estuve solo por un par de horas cuando me enteré de ello. No podría hablar nunca con nadie acerca de ello y nunca entendí la reacción de nadie. Me sentí completamente aislado"[488]. El propio Suwa dice al respecto: "no tenía nada qué decir en principio. Los japoneses no pueden ver o hablar sobre esta ciudad. Es, a la vez, muy íntimo y muy inmenso"[489]. Por lo anterior, sostener que las "políticas del olvido" o las pugnas por el "derecho al silencio" son resultado solamente de la "memoria selectiva" del estado japonés, reduce la complejidad del proceso.

En el dossier de prensa de su filme *Women in the mirror* (*Kagami no onnatachi,* 2002), Kiju Yoshida se pregunta sobre el derecho de hablar del bombardeo; si él como cineasta que no vivió en carne propia la explosión puede expresarse sobre ello más de cincuenta años después del fin de la guerra[490]. Una pregunta similar es la que guía el trabajo de Suwa en sus dos filmes dedicados a la temática. Estas preguntas contemporáneas son sintomáticas del cambio de significación que han tenido Hiroshima y Nagasaki a lo largo de la historia, particularmente en el terreno de las imágenes fílmicas. Podemos ver aquí el dinamismo del pasado que defendió Benjamin y que en el terreno icónico ha rescatado Didi-Huberman.

Archivo y representaciones.

Las representaciones fílmicas de la bomba atómica durante la ocupación estadounidense (1945-1952) estaban normadas de forma que únicamente podía mostrarse como instrumento estratégico sin el cual no hubiese tenido lugar la rendición incondicional de Japón y, por tanto, la Segunda Guerra Mundial no hubiese podido tener fin; además, el

[488] Cit. en Robert Kramer, "Hiroshima City", op. cit. La traducción es mía.
[489] Cit. en Richard Werly, "Breaking the Hiroshima Taboo", en *Libération* (left-wing), Paris, France, Oct. 17, 2001. Disponible en: http://worldpress.org/europe/0102arts_liberation.htm Consultado por última vez el 24 de octubre de 2016. La traducción es mía.
[490] *Kagami no onnatachi*, dossier de prensa. Disponible online: http://www.universalis.fr/encyclopedie/femmesenmiroir/ Consultado por última vez el 17 de octubre de 2016.

efecto visual de la explosión tendría que ser evitado, así como el sufrimiento de víctimas civiles y cualquier alusión a que Japón era un territorio "ocupado"[491]. Más tarde el resplandor blanco se constituyó como la iconografía simbólica del momento de la explosión.

Donald Richie describe en su artículo "Mono no aware" que al terminar la ocupación norteamericana, en el campo cinematográfico, las formas de aproximación al bombardeo adquirieron normalmente un viraje político asociado con la izquierda comunista: la ausencia de productos "mainstream" relacionados con el tema se basa en la aversión de muchos cineastas a lidiar con ello porque hacerlo implicaba comprometerse con la izquierda política, al menos a los ojos de las audiencias. El Partido Comunista había usado tan frecuentemente la bomba como un arma política que cualquier representación de empatía con las víctimas había venido a significar en Japón que el director o productor eran probablemente comunistas[492].

Casi al mismo tiempo que Richie escribía esto, Alain Resnais rodaba *Hiroshima mon amour* (1959), que ha sido profusamente estudiada como paradigmática del cine moderno, pero escasamente relacionada con su papel en el contexto de la representación audiovisual de Hiroshima y Nagasaki[493], incluso cuando fue estrenada en Japón se le dio el título *24-hours affair*, convirtiéndola paratextualmente en una historia de amor. Un rasgo de la "modernidad" de esta cinta radica en la unión que lleva a cabo entre las imágenes documentales que ocupan la parte inicial, y la historia ficticia que se desarrolla

[491] Kyoko Hirano, "Depiction of the Atomic Bombings in Japanese Cinema During the U.S. Occupation Period", en Mick Broderick, op. cit., pp. 103-119.
[492] Donal Richie, "Mono no aware", en Ibid., pp. 20-37. Richie señala, asimismo, que durante la ocupación estadounidense el rechazo al tratamiento abierto de la bomba atómica también provenía de Fuentes Gubernamentales Japonesas, y no únicamente norteamericanas. La censura no únicamente afectó al cine, sino también a otras manifestaciones culturales, como la literatura.
[493] Yuko Shibata, "Introducción", *Transnational Images of Hiroshima and Nagasaki: Knowledge, Production and the Politics of Representation,* Tesis Doctoral, Cornell University, 2009, pp. 1-17.

posteriormente, poniendo en tela de juicio la oposición entre "realidad" y ficción. Las imágenes documentales que abren *Hiroshima mon amour* provienen de producciones japonesas: *The Effects of the Atomic Bomb on Hiroshima and Nagasaki* (*Hiroshima, nagasaki ni okeru genshi bakudan no koka*) producido por The Japan Film Company (Nippon Eiga sha) en 1946, y *Still It's Good to Live* (*Ikite ite yokkata*) dirigido por Fumio Kamei en 1956. Puede decirse que la película de Resnais permitió casi por primera vez que las imágenes rodadas para *The Effects of the Atomic Bomb…* fueran vistas en el mundo, ya que habían sido confiscadas por las Fuerzas de Ocupación Norteamericanas, y por tanto, sustraídas de la posible memoria visual de las consecuencias del bombardeo[494]. Para el ex editor de *Cahiers du cinéma- Japon*, Abi Sakamoto, la película de Resnais es una referencia inevitable para la expresión artística nipona sobre Hiroshima: para los cinéfilos japoneses, el nombre de Alain Resnais está siempre ligado con el de la "ciudad asesinada", porque él pudo expresar lo que es tan difícil para los japoneses, la herida nunca sanada, la ausencia de todo, que hace al actor japonés decir a su amante francesa "no has visto nada en Hiroshima"[495].

En sus dos películas sobre Hiroshima, Suwa hace un uso distinto de las imágenes de archivo, fuera ya de la censura impuesta por las Fuerzas de Ocupación, y también de la dicotomía entre documental y ficción que hacía funcionar el inicio de *Hiroshima mon amour* de determinada forma. No es posible en este momento explorar con más profundidad el tránsito que ha tenido el uso del archivo en el ámbito fílmico, del documental al videoclip; sin embargo podemos resumir, al menos, tres diferentes

[494] Ibid., p. 14.
[495] Cit. en Richard Werly, op. cit. Disponible en: http://worldpress.org/europe/0102arts_liberation.htm Consultado por última vez el 24 de octubre de 2016.

posibilidades de acuerdo con lo descrito en el caso preciso de la bomba atómica: una etapa de invisibilización producto de la censura[496], otra de visibilización como parte de un programa político, y una etapa contemporánea de circulación y cuestionamiento. Estas diferentes condiciones de operación de las imágenes no son ajenas a un fenómeno cinematográfico que sobrepasa el contexto japonés y que Vicente Sánchez-Biosca describe de la siguiente manera: "un hechizo por el material legado por el pasado, una interrogación sobre sus fisuras, sus incertidumbres, una autocensura ante la espontánea tendencia a hacerlos hablar. Esa materia conecta con otro mundo, sostiene su mirada, devuelve a la vida difuntos tal y como fueron mirados en vida, quizá por última vez. Pero no es ese mundo el que con prístino fulgor resucita, sino los intersticios de la materia que lo registra, sus falsas tomas, sus lagunas y su misterio"[497].

De acuerdo con lo anterior, la metodología de trabajo de Suwa, su "técnica", no tiene como resultado la visibilización de material, ni tampoco continúa desmontando la falsa oposición entre "realidad" y ficción[498]. No encontramos respuesta a la pregunta "¿qué pasó en Hiroshima?", ni a través de la colación del archivo, ni de la historia ficcionalizada que la acompaña; sin embargo, como contraposición a la indiferencia e ininteligibilidad frente al pasado que encuentra Thomas en el cine japonés contemporáneo, las cintas de Suwa representan un cuestionamiento por la fisura, la incertidumbre y el misterio, no únicamente

[496] A diferencia del caso del Holocausto judío, en que las imágenes sobre los acontecimientos finales son casi nulas, con excepción de los documentos visuales que existen sobre, por ejemplo, el ghetto de Varsovia poco antes de que comenzaran las exportaciones a los campos de exterminio, de la destrucción llevada a cabo por las bombas en territorio japonés se preservó documentación tanto por oficiales japoneses como por estadounidenses; no obstante, no se integró al imaginario social sino hasta que terminó la época de censura durante la ocupación.

[497] Vicente Sánchez-Biosca, "Disparos en el ghetto. En torno a la migración de las imágenes de archivo", en *Secuencias*, No. 35, primer semestre, 2012, p. 19. A estas imágenes pasadas llamadas documentales, podemos sumar las imágenes de Resnais, que también forman parte del "archivo".

[498] Desde su primer largometraje en 35mm., *2/Dúo* (1997), el director japonés demostró que más que perpetuar dicha discusión, ha incorporado los frutos de ésta a su forma de filmar.

de las imágenes-ruina, sino del tiempo y espacio que habitan, donde el pasado no es algo que ha sido simplemente sustraído de la memoria . La distancia bajo la que opera su cine, no es una brecha entre pasado y presente, es una distancia como forma política de conciencia y conocimiento que, como buscaba Brecht, descubre "estados de cosas" a través de un proceso experimental. Lo que descubre dicho proceso experimental es el "estado" de una memoria que, como veremos, no es estático, tal como no lo es el significado histórico de la ciudad de Hiroshima.

A letter's story.

Nobuhiro Suwa nació en Hiroshima y, no obstante, confiesa no tener una relación significativa con la ciudad. Reconoce que realizar películas sobre el sitio es, para él, una vía de desciframiento de su significado, de su memoria. Como los personajes coreanos que aparecen en el filme, Suwa se posiciona a sí mismo desde la extrañeza y, como veremos, esta extrañeza se convertirá en una técnica de descubrimiento. Cuando Ho-jung Kim relata en voz en off al inicio del cortometraje cómo Suwa le invitó a escribir el guion, menciona que éste tenía que ser escrito en Hiroshima: el enfrentamiento de los personajes con lo histórico a partir de una experiencia presente con el lugar de memoria.

La primera toma muestra en plano general a la actriz recostada en la cama de su cuarto de hotel. Gracias al sonido, que refiere a los personajes como los individuos existentes que son (ella y Suwa), la imagen entra en este juego híbrido de escenificación de lo "real" que predominará a lo largo de la cinta y que es uno de los rasgos contracinemáticos que impone de entrada una distancia, ya que lo que vemos y escuchamos no tienen un anclaje estable en los marcos genéricos; es decir, si fuese la sola documentación del proceso, ¿qué hace un

equipo de filmación en la habitación de la actriz si parte del problema es que Suwa no se aparece los primeros días?. La toma, larga y estática, habitual en el estilo del cine del director, se ve interrumpida por un timbre que despierta a la actriz; ésta se levanta de la cama y abre la puerta. La pantalla se va a negros mientras escuchamos una voz femenina que en coreano pregunta si es la habitación de Kim, ésta responde que sí. El título del cortometraje aparece en letras blancas en tanto la chica le comunica a la actriz que tiene un mensaje para ella del Sr. Suwa. Apenas ha transcurrido un minuto y medio del filme cuando aparece por primera vez una imagen de archivo: tres personas están alrededor de un niño con gesto sufriente, un médico está extrayendo con pinzas un trozo de su piel, afectada por la explosión de la bomba atómica. El montaje del título, *A Letter from Hiroshima*, seguido por dicha imagen da cuenta del significado casi inmediato del nombre de esta ciudad, y adelanta que es un sitio en que lo pasado interrumpe, como esta fotografía, el curso de un presente que no puede pensarse como independiente. A continuación, un plano medio en *overshoulder* permite ver a las dos mujeres sentadas frente a frente, separadas por una mesa, con un espejo al fondo. El plano es típico del estilo del director (y de sus cinefotógrafos): una toma fija sin contracampo en que la espalda de uno de los personajes ocupa el primer plano, el otro personaje de frente el segundo, y un espejo que refleja el rostro del primer personaje en último lugar, construyendo todos los elementos una diagonal que pone al personaje "principal" en medio sin llegar a ser una composición central. La mujer le dice a la actriz que Suwa no puede reunirse con ella por el momento, pero que le pide que salga, vea y recorra Hiroshima.

Fig. 68: *A Letter from Hiroshima.* Escenas iniciales de la película con la actriz Kim en su habitación de hotel, el título de la película y una imagen de archivo con un niño herido por la bomba atómica.

Posteriormente, escuchamos la voz de Suwa en off relatando que tras conocer a la actriz decidió que quería llevar a cabo un proyecto conjunto en Hiroshima, pero sin tener una idea concreta ni un plan certero. Acompañando este sonido, otra imagen de archivo se intercala entre pantallas en negros, es una imagen de escombros y edificios destruidos parcialmente con el Domo de Hiroshima en último plano casi invisible. "¿Qué clase de historia podríamos crear juntos? No tenía idea", dice Suwa; no obstante, la imagen que vemos parece decir que no hay muchos tipos de historias posibles qué contar desde Hiroshima, la ciudad está atravesada por el pasado. Esto se confirma en la siguiente imagen, que muestra en plano americano a Suwa (de perfil a la izquierda en segundo plano) con su hijo (sentado

en primer plano central, de espaldas), una ventana al centro en tercer plano, y al fondo nuevamente el Domo de Hiroshima con su emblemática cúpula semidestruida.

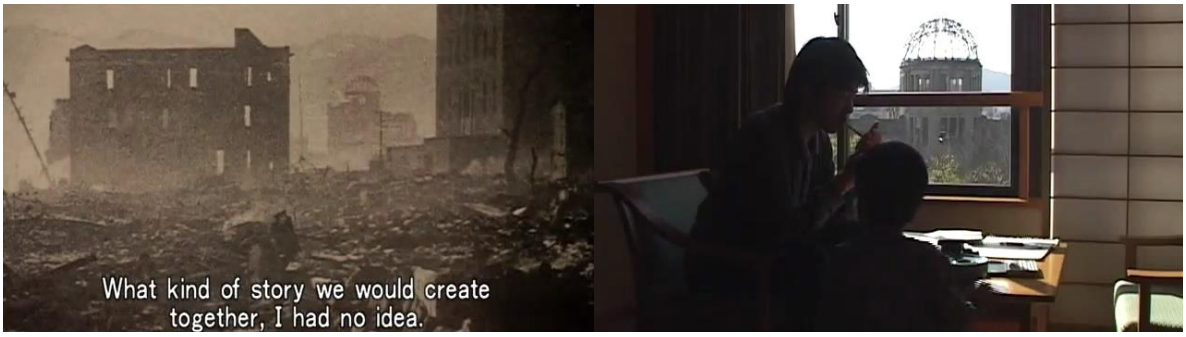

Fig. 69: *A Letter from Hiroshima*. Imagen de archivo con el Domo de Hiroshima al fondo, y escena con el director y su hijo, con el mismo edificio en último plano.

El llamado *Genbaku Domu* es un edificio que data de los primeros años del siglo XX, diseñado por el arquitecto checo Jan Letzel, y actualmente es considerado Patrimonio Mundial de la UNESCO. Es emblemático por ser la construcción más cercana al hipocentro de la explosión de la bomba atómica lanzada sobre territorio japonés que resistió el impacto, y actualmente forma parte del Parque Conmemorativo de la Paz de Hiroshima. Suwa eligió una imagen de archivo que muestra este edificio al fondo, rodeado de otras construcciones que no resistieron de igual forma la explosión, y en seguida, ubica la diégesis en una locación desde la que se puede ver a lo lejos. La yuxtaposición de estas imágenes en el montaje del corto no puede sino acentuar la complejidad temporal de la historia que narra: un plano *presente* sostenido en un *pasado* acumulado, en este caso, en un edificio casi en ruinas.

Es posible hacer una analogía entre el Domo y el funcionamiento de las imágenes audiovisuales en esta película: la decisión de mantener el edificio tal como quedó después

del impacto de la bomba contribuye a un desciframiento de la memoria, comprendiendo ésta como un desplazamiento del tiempo que choca con la idea de lo pasado como un estado terminado. Al ver el edificio no es posible independizar las temporalidades, ya que coexisten en él destrucción y resistencia. Lo mismo sucede con la confección de lo que se desarrolla en la cinta, ya que las imágenes de archivo, además de romper narrativamente la linealidad del relato y la diégesis ficticia, se presentan en un estado incompleto y fragmentario cuyo sentido se construye en conjunto con la experiencia presente, evocada por los personajes.

De inmediato Suwa introduce vía la voz off que su único punto de partida es una carta de Robert Kramer, la cual comienza a leer. En esta escena el audio se compone de la voz del director escindida entre la voz off que hemos venido escuchando, y su voz en sonido directo, que también está leyendo la carta, pero textualmente en inglés. Las primeras líneas describen aspectos generales de Hiroshima, como su situación geográfica, pero después la caracterizan como "el pueblo de un castillo con 3,000 años de antigüedad con nada que tenga una edad mayor a 50 años". Esta frase encierra el significado que tiene lo "actual" en Hiroshima, como simbólico de un pasado semidestruido, donde lo viejo desaparecido y lo nuevo se "unifican en un evento crítico, en un solo momento", que inició una nueva era en la historia de la humanidad. Dicha aseveración, proveniente de lo enunciado por Kramer, se erige como una respuesta a la preocupación de muchos estudiosos de la representación de Hiroshima, que es la lectura del evento como propio de la historia japonesa, sin profundizar en su trascendencia más allá de las fronteras niponas[499].

[499] Yuko Shibata, op. cit., p. 16.

La carta continúa describiendo el Museo Conmemorativo de la Paz de Hiroshima, que es mostrado en las imágenes. Hay pantallas donde se ve el Enola Gay (avión encargado de lanzar la bomba), y varias personas en la sala del recinto. Kramer lo describe como un extraño ritual en que "siempre es 6 de agosto de 1945". La construcción de la imagen refuerza la idea de ese ritual que abre los tejidos del tiempo, ya que las personas encuadradas aparecen detrás de un vidrio transparente donde se reflejan las siluetas de otros, así como las pantallas. Siguiendo a Deleuze y su concepto del "cristal", el cortometraje permite ver estas múltiples caras, donde actualidad y virtualidad se vuelven indiscernibles. Suwa decide evitar la construcción campo-contracampo y pone el acento en el acto de mirar de los visitantes reflejados, ninguna de esas miradas confluye en el mismo punto, ninguna de esas miradas se encuentra; sin embargo, sus direcciones disparan la potencia del plano hacia fuera de los márgenes, desde los cuales penetra la construcción mnemónica del espacio. El cristal permite ver y escuchar el montaje de tiempos heterogéneos: las pantallas con las imágenes del Enola Gay reflejadas en el vidrio, y detrás, una mujer mirando hacia el fuera de campo. Lo que pudiese ser un plano-contraplano, en su sentido más convencional, se convierte en un juego de reflejos donde los elementos no se presentan como sucesión, sino como capas apiladas en un mismo campo que cristaliza el presente y el pasado[500].

[500] Cabe mencionar que los visitantes del museo son turistas extranjeros, lo que refuerza la idea de Suwa respecto a las miradas distantes.

Fig. 70: *A Letter from Hiroshima*. Escenas en el Museo Conmemorativo de la Paz de Hiroshima.

El cristal se vuelve más complejo si analizamos cómo llevamos a cabo la lectura de este plano. Las pantallas que muestran el avión están presentando un instante latente, que confirma que lo que llamamos "verdad" es un problema del tiempo[501]. La voz describe cómo el avión sobrevolaba la ciudad antes del impacto, y alude a lo que pasó poco después; es decir, el tiempo que atraviesa esa imagen es un tiempo que *aparece* como relámpago al dialectizar las capas: el instante de la explosión que no observamos, y después del cual "ya no había nada", es desde el que a posteriori, se construye el sentido.

Los guiños reflexivos continúan, una fotografía de Robert Kramer y su cámara aparece en la mesa de Suwa sobre el texto que escribió el norteamericano y que él se encuentra leyendo en off. En una escena posterior, se muestra un plano de conjunto en alguna calle llena de gente, entre quienes se ve a Kim caminando desde el fondo, hasta que queda en primer plano y sale por la izquierda, hacia el fuera de campo que ocupa la cámara; es una toma estática y sin cortes que acompaña un texto que lee la actriz en off, lo que parece ser una carta de una madre a su hijo muerto por los bombardeos. Es nuevamente una compenetración entre pasado y presente, el testimonio se actualiza vía la voz de la actriz y es colocado en una ciudad contemporánea en que cohabitan diversas generaciones en que la

[501] Ver apartado 4.1.

memoria se construye de forma heterogénea. Esto es lo que llama la atención de Kramer, y lo que vuelca en su texto, en algunos fragmentos retomados por Suwa. Está interesado en los jóvenes que en aquel entonces (1998) tenían alrededor de 20 años, entre los cuales incluye a “Nobuhiro, el director de cine”.

Fig. 71: *A Letter from Hiroshima*. Imagen de Robert Kramer, seguida por la actriz Kim caminando entre una populosa calle de Hiroshima.

El relato sonoro mezcla fragmentos del texto de Kramer, “Hiroshima city”, y de la carta que le escribió a Suwa. En ésta le dice que le gustaría hacer una película sobre Hiroshima que enfrente “dos cámaras”, guiadas por dos miradas encontradas sobre una misma ciudad, la suya y la del director japonés, cada una con preguntas distintas sobre la memoria y la vida del lugar. Al parecer Suwa acentúa esta diferencia de miradas por otras vías: la presencia de los personajes coreanos, y la de su hijo, con quien se encuentra tejiendo hilos pasados y presentes a través de libros con fotografías, visitas a lugares, interrupciones con imágenes de archivo, y el encuentro final con la actriz. La movilización del significado de lo pasado se hace evidente cuando el niño hace preguntas a su padre sobre las víctimas de la bomba, y a la vez él mismo está interrogándose sobre el sentido de la relación con su ciudad natal.

En la segunda escena donde aparece Suwa con su hijo, alrededor del minuto 10 del cortometraje, se encuentran en la misma habitación de antes hojeando un libro de fotografías, de las cuales podemos ver un par introducidas como imágenes de archivo, ambas de niños dañados por la radiación. Al final, la fotografía que están mirando proviene del "archivo personal" del director, en el diálogo se explica que en ella aparecen Suwa y sus abuelos; después de un corte vemos esta imagen acompañada de la voz en off del cineasta, relatando que su abuelo no se encontraba en Hiroshima el día del bombardeo y que, sin embargo, su abuela buscó su cadáver entre las ruinas de la ciudad. Termina la escena diciendo que ninguno de los dos "habló mucho" sobre Hiroshima. Está presente aquí la disgregación generacional de la memoria de los acontecimientos que involucra no un paso homogéneo del tiempo, sino distintos niveles de construcción. Por un lado, el ya mencionado "silencio" de los sobrevivientes a la bomba[502], por otro una aproximación filtrada por el imaginario visual y los discursos históricos de un personaje como Suwa, quien a través de la filmación pretende abonar a la discusión sobre lo que podríamos llamar una política personal en torno la elaboración de la relación entre presente y pasado, y también, el personaje infantil que es la última punta del eslabón aquí expuesto.

[502] Puede hacerse una analogía entre este silencio y el silencio de las imágenes, que aparecen en la cinta como "testigos mudos". Véase, Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005.

Fig. 72: *A Letter from Hiroshima.* Suwa le muestra a su hijo imágenes de personas heridas por la bomba, así como fotografías de sus abuelos.

Las diferentes perspectivas sobre la significación de Hiroshima se acentúan en una conversación que sostienen las mujeres coreanas. Encuadradas de manera similar a la primera escena en el hotel de Kim (formando una diagonal con un personaje de espaldas ocupando el primer plano), ambas hablan sobre su experiencia en el Memorial de Hiroshima. Al comienzo, la traductora (a quien vemos de frente) relata que la primera vez que lo visitó fue en la escuela primaria, y que sintió pesar por las víctimas, concluyendo que "la guerra estaba mal", y que actualmente pasa al lado del espacio de camino a su trabajo, temiendo que algún día "deje de notarlo por completo"; en seguida, en un inusual contracampo, que lo es en sentido estricto al enfrentar perspectivas, la actriz (ahora vista de frente) relata que ha visitado el Memorial y confiesa que nunca antes el bombardeo había tenido algún significado particular para ella fuera de lo que había visto en televisión. Habla brevemente de otros dos eventos históricos: el holocausto judío y la ocupación japonesa de

Corea (1910-1945), y recuerda que al visitar los campos de concentración alemanes quedó conmocionada al imaginar que sus ascendientes pudieron haber sufrido experiencias parecidas en manos de la milicia nipona en tiempos de la ocupación y la guerra[503]. La mención de estos eventos es síntoma de la supervivencia del pasado en el curso actual del país nipón[504]. Kim confiesa que su visita al Memorial de Hiroshima le generó también una conmoción y que esto cambió el significado que tenía la ciudad para ella; manifiesta su empatía con las víctimas de la bomba, incluyendo las víctimas coreanas y que esto la ha vuelto más "consciente históricamente". El enfrentamiento con los lugares y objetos de memoria, donde el pasado se actualiza y se aferra al presente, está planteado como una vía de conocimiento y conciencia a través del shock y la conmoción: el pasado toma forma y adquiere un significado de acuerdo con cada mirada. Las dos mujeres hablan de la nueva ciudad, donde circulan nuevas generaciones al lado de las víctimas directas de la guerra, ¿es la misma ciudad?, ¿qué piensan los contemporáneos de la bomba al vivir allí hoy?, ¿cómo ven los jóvenes la ciudad? Estas preguntas exhiben la heterogeneidad de experiencias dentro de un tiempo presente atravesado por el reclamo de la memoria que efectúan hasta hoy quienes atestiguaron la destrucción. La intérprete describe cómo ve constantemente por televisión a personas más mayores exigiendo el fin de los ensayos nucleares y el fin del desarrollo de la energía nuclear sin que esto tenga mucho eco en los jóvenes, planteando la

[503] Parte de la renuencia a la "exploración" del pasado que señala Benjamin Thomas está relacionada con los crímenes de guerra efectuados por Japón. Seguramente Suwa era consciente de la implicación que tendría la participación de los personajes coreanos, no únicamente por ser el Festival de Jeonju el productor de su película, sino por la libertad dada a los actores para entrar en un juego distanciado con su papel. Algo parecido sucede con *Koma* de Naomi Kawase (2009), también financiada por el Jeonju Digital Project, y que involucra a personajes coreanos.

[504] Corea estuvo ocupada por Japón más de tres décadas, de 1910 a 1945. Los abusos cometidos por la milicia nipona siguen denunciándose hasta la fecha en el cine. Como ejemplo podemos mencionar *La sirvienta* (*Ah-ga*-ssi, 2016) de Park Chan-wook, donde paralelamente al desarrollo de la trama se desvela la explotación económica, la confiscación de tierras, las revueltas populares, y la represión cultural que tuvieron lugar en ese período. Véase Gi-Wook Shin y Michael Robinson, *Colonial Modernity in Korea*, Harvard, Harvard University East Asia, 2004.

problemática no únicamente a nivel local sino internacional[505]. Parte de los habitantes de la Hiroshima actual, según la mujer, se han acostumbrado a las ruinas y al Memorial. Es éste el peligro de pensar el pasado como estado terminado del tiempo, y no como un cuerpo problemático con el que se mantiene una relación no armónica y no orgánica: entrar en contacto sólo con la destrucción y no con la resistencia que continúa aludiendo al presente. El pasado como temporalidad con "relevancia política", del que habla Benjamin, pierde su potencia cuando se pretende que el significado histórico sea estático, y deje de movilizarse a través de gestos de memoria, como lo es esta cinta.

Fig. 73: *A Letter from Hiroshima.* Kim y la intérprete hablando sobre su experiencia en torno a la memoria del bombardeo y la ocupación japonesa de Corea.

Es en este marco donde la técnica de Suwa adquiere sentido. Su distanciamiento no obedece a una "indiferencia ante el pasado", sino a una forma de descubrimiento de los estados de cosas. El director sostiene que la magia de *Hiroshima mon amour* es aquélla de un "observador externo", y que la tragedia puede ser vista y comprendida únicamente a través de ojos exteriores, como una conversación entre dos puntos de vista, una relación

[505] Estas manifestaciones en contra de la energía nuclear se acentuarían tras el accidente de Fukushima en 2011.

íntima entre la ciudad y dos seres que tienen una visión diferente sobre ella[506]. Es de esta forma como funciona la estructura de *H Story* y *A Letter from Hiroshima*, poniendo en juego múltiples visiones, de actores, escritores, directores. No se trata de una "exterioridad" relacionada con la "objetividad", sino de distanciamientos que pueden llevar a la toma de conciencia de cada uno de los participantes.

En este sentido, el quehacer de la película está cargado de performatividad, sobre todo en el caso de Suwa, quien en una escena que aparece a la mitad de la cinta, grabada en una sala de cine, lleva a su hijo a enseñarle el funcionamiento de un proyector para después tener una charla con otro personaje (Naoto Kawahara) acerca de las motivaciones para continuar filmando. Comienza con una imagen del perfil del proyector a oscuras, del que escuchamos su característico sonido; las luces se encienden y entran a cuadro Suwa y su hijo, a quien su padre levanta en brazos para mirar por la pequeña ventana de la cabina hacia la sala de proyección. Después de un corte, un plano de conjunto muestra sentados a Suwa y Kawahara conversando de frente al interior de la sala con las luces encendidas. Suwa manifiesta sus interrogantes respecto a hacer una película sobre Hiroshima: ¿es la motivación genuina?, ¿tiene que ser Hiroshima? El otro personaje le aconseja dejar que la cinta "cobre forma", con lo que Suwa parece coincidir. Comenzar la escena a oscuras e ir "iluminando" poco a poco, desde una cabina de proyección a la sala, demuestra el interés del director por presentar las imágenes fílmicas como objetos inacabados, que están inmersas en un proceso complejo, y que su construcción es lo que permite desmontar formas ya-ahí. Como hemos concluido respecto al trabajo de Naomi Kawase en *Embracing*, son los actos de producción los que permiten y provocan que algo *aparezca*, en este caso no

[506] Cit. en Richard Werly, op. cit.

un vínculo íntimo con lo real, sino un proceso de experiencia con lo histórico. Es el acento en el proceso lo que permite visibilizar los lazos entre pasado y presente en su complejidad, no precisamente desde un relato, sino desde la exploración de la técnica fílmica, aun teniendo su componente de ficcionalización.

Fig. 74: *A Letter from Hiroshima.* Suwa va con su hijo a una sala de cine y sostiene una charla con Naoto Kawahara.

Después de ver a la actriz desesperada en su habitación de hotel, tal como vimos a Béatrice Dalle en *H Story*, vemos a Suwa y su hijo mirando una maqueta de la ciudad destruida, donde un acercamiento permite ver el Domo y sus alrededores entre escombros y puentes sobrevivientes; estas imágenes de la maqueta (una reconstrucción de la destrucción) preceden a la última parte de la película, que ofrece un contraste seguramente inspirado en el texto de Kramer. Suwa le enseña a su hijo unas grabaciones en su cámara de video, son del pequeño jugando en diversos lugares; después de un corte, una imagen del niño se integra al metraje que exhibe a los habitantes contemporáneos de la Hiroshima de 2002: un sastre, un par de músicos jóvenes, un pescador, una anciana, todos mirando a la cámara en un ligero estilo documental que recuerda a Kawase. La voz en off de Suwa lee el texto de Kramer:

Enjambres de personas afuera en las nuevas calles de esta nueva ciudad. Gente joven. A decir verdad, sólo estoy interesado en gente joven: jóvenes viviendo en la sombra de este pasado, y también aquí y ahora en el presente de un incierto y preocupado Japón: un lugar que mayormente no es como pensamos. Gente joven en Hiroshima. Seguirlos en su vida, y trabajar con ellos como actores. Lo que hacen: un posible espejo de sus pensamientos[507].

[507] Robert Kramer, op. cit. La traducción es mía.

Fig. 75: *A Letter from Hiroshima.* Pobladores contemporáneos de la ciudad.

Kramer pudo ver esta sombra del pasado en la ciudad actual, de la que no todos deberían poder escapar: “sólo las víctimas tienen derecho a guardar silencio. Y a olvidar, si es

posible”[508]. Ese horror al olvido, resaltado en *H Story,* como se verá, se refiere al olvido histórico desde el universo cotidiano; sin embargo, el travelling que sucede a las imágenes anteriores hacia el final de *A Letter from Hiroshima*, que describe en un movimiento continuo a los habitantes de la localidad en su vida diaria, funge como respuesta a lo que imaginaba el cineasta estadounidense: buscar en esa vida presente aquello que requiere ser visto. El pasado no es una sombra bajo la que se vive, ya que no procede de un cuerpo o una materia ajenos, también está debajo, como cimiento de lo edificado, también nos encuentra de frente como las ruinas que están de fondo o que no nos permiten ver lo que está detrás. Desdibujar el presente, desmontarlo como incierto, permite que lo pasado *aparezca* como imagen, que se filtre como interrupción y como fragmento que se actualiza.

Fig. 76: *A Letter from Hiroshima.* Escenas finales de la cinta con imágenes de la ciudad contemporánea.

Las palabras de Kim en una carta que deja a Suwa antes de partir de Hiroshima, y antes de que el director vaya a su encuentro, son ilustrativas sobre esta potencia de actualización del pasado en la experiencia presente. Frente al río vemos de espaldas en plano de conjunto a Suwa con la intérprete, quien traduce la carta en sonido directo mientras escuchamos la voz

[508] Kenzaburo Oe, cit. en Jesús Aldabi Olvera, “Hiroshima y Nagasaki: Oe y ‘el derecho a hablar de los muertos’”, en *Proceso,* “Prisma internacional”, 31 de julio, 2015.

de Kim en off. La actriz agradece la oportunidad de visitar Hiroshima y afirma tener en común con Suwa la relación indirecta con el sufrimiento, del colonialismo japonés en el caso de Corea, y del bombardeo en el caso de Japón, ya que los dos han "heredado" dicho sufrimiento de sus antecesores aunque no lo hayan vivido coetáneamente. La bomba atómica que llevó a la rendición incondicional de Japón en la Guerra del Pacífico, también tuvo como consecuencia la liberación de Corea, a lo cual Kim llama una "irónica circunstancia histórica". Continúa la voz en off: "vivimos al borde de la historia con dolor en nuestros corazones. ¡Nuestras vidas parecen tan pequeñas! Pero este viaje me ha hecho sentir el peso y la dignidad de cada singular y pequeña vida". Como defendió Benjamin, los muertos no hablan a través de una falsa "historia universal", sino por medio de las pequeñas voces en cuya experiencia se logra actualizar el pasado:

> Es una tarea más ardua honrar la memoria de los seres humanos anónimos que no la de las personas célebres. La construcción histórica se consagra a la memoria de aquellos que no tienen nombre[509].

Fig. 77: *A Letter from Hiroshima.* La intérprete traduce para Suwa la carta que le ha dejado Kim.

[509] Cita escrita en la primera parte del Memorial a Walter Benjamin en Portbou, extraída de las *Tesis sobre la historia*, "Fragmentos sueltos", op. cit., p. 55.

Las dos películas de Nobuhiro Suwa en torno a Hiroshima parecen ir en contra de lo que Benjamin sitúa como uno de los bastiones del historicismo positivista: concebir la historia como "algo que se deja narrar"[510], ya que como hemos analizado, el acercamiento del director al pasado no es a partir de la continuidad de un relato, sino a partir de procesos de distanciamiento que evidencian una relación en tensión con lo histórico, con sus representaciones y su archivo icónico, así como un planteamiento del tiempo como complejo. El carácter performativo de sus cintas (toma de conciencia de los involucrados a partir del enfrentamiento con lugares y objetos de memoria) contradice lo dicho por Thomas respecto a la indiferencia por el pasado en el cine japonés contemporáneo. Por el contrario, la lectura que proponemos aquí sitúa a directores como Suwa, desde su "contracine", en un compromiso con la memoria.

[510] Ibid., p. 54.

Conclusiones

La serie de análisis que se presenta en este trabajo pretendió exponer una problemática en torno a la temporalidad; no únicamente entendida en su dimensión narrativa, sino conceptual. Puede afirmarse que las películas estudiadas problematizan la concepción continua y orgánica del tiempo, en especial la construcción del pasado y sus relaciones con el presente. Sin hacer esto extensivo al "Nuevo cine japonés" como una generalidad, es posible subrayar los vínculos existentes entre las diferentes partes del corpus para proponer conclusiones tanto analíticas como teóricas respecto a una etapa específica de la cinematografía japonesa.

Como se analizó en el primer capítulo, los años noventa japoneses se caracterizaron, entre otras cosas, porque fueron el escenario de la emergencia de una cuestión trascendente para esta investigación: la relación del país con el pasado se mostró problemática y no de manera orgánica; es decir, que se hizo evidente que diferentes eventos históricos, como la Segunda Guerra Mundial, la ocupación en Corea y las relaciones con China, por citar algunos ejemplos, no tenían una significación estática y no constituían estados terminados. Por el contrario, en los diversos debates generados por movimientos neonacionalistas y revisionistas, se hizo notar la falta de consenso respecto al pasado, la dificultad de su narración lógico causal y sus diferentes supervivencias en los estados de cosas del presente. Lo anterior se encuentra como un fuerte subtexto en la literatura crítica en torno al cine japonés contemporáneo, que ha sido interpretado en muchas ocasiones como un producto de dichos neonacionalismos. Lo que se planteó en la tesis es que las películas no construyen el pasado individual, o el pasado nacional, como un refugio ante la incertidumbre del futuro, sino como un campo problemático que se manifiesta en el presente deconstruyendo su

supuesta independencia, a través de los diversos recursos fílmicos que componen una imagen no teleológica.

Otras situaciones, como los cambios económicos acarreados por el estallido de la burbuja económica, y la inserción de Japón en el orden global, así como todo lo que esto implicaba en el terreno social y cultural, se conjuntó con la caída de los grandes relatos que traía consigo el pensamiento moderno, como el progreso y su ímpetu hacia el futuro. Esto no significa que el país haya abandonado su sistema económico, pero representa un desmontaje de la configuración armónica y homogénea de un Estado Nación cuya formación estuvo fuertemente implicada con el reordenamiento mundial de la Posguerra. Varios fenómenos desembocaron en lo que se ha identificado como una "crisis de identidad" en la sociedad japonesa: la sensibilidad político militante de los años sesenta se vio sucedida por la llamada "generación *otaku*", que volcó aquellos esfuerzos en pos del cambio social en universos ficcionales y retraídos. Takeshi Kitano aparece en una etapa posterior representando una contracultura ajena a los discursos políticos anteriores y evidenciando la heterogeneidad de las manifestaciones mediáticas a finales de los años ochenta.

Los procesos comunicacionales de fin de siglo, como la expansión de una cultura del tiempo real vía los medios técnicos audiovisuales, también contribuyeron a una transformación en la sensibilidad frente al tiempo y el espacio. Las barreras espaciales parecían franquearse con la apertura económica y cultural del país, mientras que el tiempo real trajo consigo la incertidumbre como valor estético. Esta incertidumbre, relacionada también con los cambios económicos que desdibujaban ideas estables sobre el porvenir social, no únicamente pone en crisis los pensamientos lineales sobre el futuro, sino también

sobre el pasado. La apertura de los instantes como estados de cosas posibles se conjunta con las irrupciones de lo pretérito para que las nuevas imágenes tengan un escenario con el que sus propuestas entran en diálogo fructífero.

Nuevos géneros aparecen en el mundo audiovisual, en el que las fronteras y certidumbres también son más débiles: ficción y no ficción entran en un juego intelectual y afectivo que abre paso a nuevas metodologías de producción que no cabían en un sistema industrial de estudios, cuyo declive favorece la emergencia del filme japonés contemporáneo. Autores como Hirokazu Koreeda y Naomi Kawase insertan el tiempo otro de la cotidianeidad como incierto, vaciado por el pasado afectivo en una dialéctica con la tradición que tiene su correspondiente solución formal en el montaje de imágenes y sonidos, siempre en el umbral entre realidad y ficción.

En una dinámica de presencias-ausencias, la falta de *telos* en las vidas cotidianas de los herméticos personajes de Kitano, y las conflictivas parejas de Nobuhiro Suwa, tienen sus resonancias en los abandonados y los sobrevivientes en el cine de Kawase y Koreeda. Se tejen vínculos entre la muerte y la memoria que colocan como tema central de las historias figuras de la ausencia, contracampos que no llegan y cuerpos que se erigen como ruinas visibilizando el tiempo. Lo cinematográfico, como una forma concreta de la cultura y el pensamiento, vuelve sensible el pasado cual tiempo que irrumpe, y el presente como tiempo desbordado, en los límites de lo incierto y lo ausente.

La crisis identitaria de los noventa es la plataforma más habitual desde la que el mundo académico interpretó el cine japonés contemporáneo, lo que pudo verse con más detalle en el capítulo dedicado a los filmes de Takeshi Kitano. Sin apegarnos por completo

a estas lecturas, reconocemos que la incertidumbre se volcó también en el quehacer cinematográfico en otros sentidos, no únicamente como temática, sino como una postura frente a la imagen que se deja traslucir en el tratamiento del presente y el pasado por los cineastas. El llamado "estilo distanciado" [511] con el que Aaron Gerow describe principalmente el trabajo de Nobuhiro Suwa, puede emparentarse también con Hirokazu Koreeda y ciertos momentos de Naomi Kawase. Asimismo, es un buen acercamiento a gran parte de la producción de Takeshi Kitano, quien es la figura que encabeza el llamado Nuevo Cine Japonés.

El primer capítulo no tuvo como objetivo únicamente contextualizar el trabajo de los diferentes cineastas, sino desentrañar que ciertas cualidades del pensamiento sobre la imagen y lo real, así como sobre la imagen y el tiempo, son la base de producciones fílmicas comprendidas como formas culturales y formas políticas concretas, que detonan reflexiones sobre estados más amplios de cosas. Analizando estos marcos de significación pueden comprenderse también las lecturas que los teóricos y los críticos hicieron del Nuevo Cine Japonés, lo que ayudó a enmarcar en un horizonte académico el análisis propuesto propiamente en la presente investigación. El estudio del corpus fue poniendo en la mesa que el pasado es un campo problemático, así como sus relaciones con el presente, ya que la falta de certidumbre respecto a la comprensión de lo actual obliga a nuevas construcciones del tiempo como no teleológico, y a nuevas relaciones con la ausencia como parte sustancial de lo cotidiano. Las múltiples interpretaciones del cine contemporáneo en torno al rol de cuestiones nacionales en la narrativa no pueden desligarse de la emergencia de la

[511] Véase, Aaron Gerow, "Recongnizing 'others', op.cit.

memoria como problema fílmico, lo cual ocupó nuestra atención a lo largo de los análisis en los capítulos 3 al 6.

El capítulo dos de la tesis buscó problematizar la concepción del tiempo en la perspectiva narratológica para concluir que en las películas analizadas el tiempo de la historia (trasfondo del tiempo del relato) está planteado también de forma compleja, por la imposibilidad de separar presente y pasado como tiempos autónomos y limitados; permitió, además, encontrar las correspondencias conceptuales entre los autores que integraron el principal aparato teórico (André Bazin, Gilles Deleuze, Walter Benjamin y Dogen).

Las concepciones expuestas en el capítulo 2 constituyeron fructíferas herramientas para pensar la construcción del pasado en los filmes, y funcionaron para fundamentar la premisa principal en torno a una imagen en que las temporalidades coexisten, y que esto contribuye a un planteamiento del presente como incierto y enfocado en la ausencia (relación actual-virtual). Esta construcción compleja del tiempo se contrapone a la percepción moderna, y hegemónica en el terreno cinematográfico, a favor del progreso y la interpretación teleológica de las acciones en un curso narrativo. Por tanto, la definición lógico causal de la narración se cuestionó a partir de la problematización del eje temporal, que es un elemento fundamental en las teorías enfocadas en el análisis estructural del relato. Conceptos como imagen-cristal (Deleuze) e imagen-dialéctica (Benjamin) se discutieron en virtud del carácter de las películas analizadas, como se explicará en los siguientes párrafos.

En el capítulo 3 se analizaron las cintas *Fuegos artificiales* y *Muñecas,* de la autoría de Takeshi Kitano. *Fuegos artificiales* estaba pensada para constituir “una serie de reminiscencias”. El director logra que, con una estructura no cronológica, la película

parezca desplegar diferentes instantáneas del pasado de forma ajena a la voluntad de los personajes. El pasado interrumpe constantemente el curso del presente, que termina por confundirse entre planos distendidos de acciones no progresivas. Esto provoca que la construcción del tiempo no sea teleológica, sino que se manifieste constantemente una invasión del pasado al campo presente.

Muñecas es otra muestra de las relaciones problemáticas con el pasado que se exhiben en el cine japonés contemporáneo. Varios críticos han reconocido que la memoria es el tema que se problematiza en la cinta. Por causa del tratamiento temporal que se da a los personajes, puede afirmarse que se configuran imágenes-tiempo, concretamente imágenes-ruina, en las historias que se relatan. Si *Fuegos artificiales* estaba pensada para ser una serie de reminiscencias, *Muñecas* explora más profundamente el arrastre de dichas reminiscencias hacia el presente de los personajes, afectando sus relaciones con lo ausente y la construcción no teleológica de la acción y la inacción.

De Hirokazu Koreeda se analizaron *Afterlife* y *Distance*, en el capítulo 4. Ambas cintas son representativas del interés del director por la memoria, especialmente por sus procesos de construcción y reconstrucción. Además de que el acto de recordar, sus problemáticas y consecuencias, son la temática de los filmes, el proceso de producción de las imágenes y su tratamiento permite interpretar la búsqueda de Koreeda por mostrar el proceso de la memoria como una colisión. Esta colisión se manifiesta en varios elementos del proceso de producción: en primera instancia, la mezcla entre ficción y no ficción, explorada como una potencia para recalcar la subjetividad de la memoria aun en un proceso documental, y por otro lado, las posibilidades de la ficción para generar en los actores (profesionales y no profesionales) un desmontaje de su propia memoria.

La estructura del relato en *Distance* es parecida a la que retomará Koreeda en otras producciones como *Still Walking (Aruitemo aruitemo*, 2008), una reunión que bajo el pretexto de conmemorar un evento, es la manifestación del duelo de diferentes personajes. El centro de la película es la memoria, los márgenes de un evento pasado y, particularmente, sus consecuencias. La búsqueda de Koreeda no es explicar el pasado, sino mostrar sus efectos, mostrarlo como coexistente con el presente. A diferencia de *Afterlife*, esta vez se trata de esbozar sus contradicciones y exponerlo como una fuente de tensión y puesta en crisis de lo presente.

En el caso de las cintas de Naomi Kawase, en el capítulo 5, puede afirmarse que también la memoria es un tema central, aunque en *Embracing* no se trata de rememorar cosas pasadas, sino de intentar reconstruirlas. La ausencia de recuerdos es lo que motiva a la cineasta a hacerse preguntas sobre el tiempo y sobre cómo la tecnología fílmica permite, a través de encuentros con espacios determinados, que aparezcan objetos y personas con nuevos sentidos; que se manifiesten presencias bifurcadas entre múltiples cargas temporales posibles: el tiempo acumulado en lugares y cosas, y el tiempo del encuentro con restos de un pasado que está en construcción en el curso del filme. Entre imágenes cotidianas y reflejos hay algo que aparece en dicho cruce de tiempos. Lo que se manifiesta en la cinta tiene una doble faz: percepciones y recuerdos construidos.

Suzaku es una de las cintas donde más se acentúa el interés de la cineasta por la relación entre lo ausente y las supervivencias de lo pasado, así como por la experiencia temporal de los personajes y del espectador. El espacio y el tiempo en la película están configurados en torno a lo que deviene ausente, y a su problematización. Los lugares y los cuerpos funcionan como receptáculos del paso del tiempo, ante el cual se plantea una

impotencia que permea la vida íntima de los miembros de una familia que es colocada en el entorno de una comunidad, gracias a lo cual se resalta el valor de lo cotidiano para pensar las maneras distintas de ser del tiempo.

En el capítulo 6 se presentaron los resultados del análisis de las cintas de Nobuhiro Suwa, *H Story* y *A Letter from Hiroshima*. Ambas películas están construidas con base en el montaje de tiempos heterogéneos, que pone en juego los vínculos entre imagen e historia y que problematiza la relación con el pasado a partir del presente como imagen de doble faz. Esto se consigue a partir de una serie de reflexiones en torno a la construcción y reconstrucción de la memoria histórica y fílmica, involucrando referencias críticas al cine francés en *H Story*, así como perspectivas autorreferenciales que vuelcan la atención sobre las posibilidades de la imagen cinematográfica.

A Letter from Hiroshima es también un juego reflexivo que parte de un acercamiento distanciado al pasado. Esta distancia, comprendida en su sentido brechtiano y contracinemático, es parte de un proceso experimental que llega a ser una técnica política de construcción y desciframiento de la memoria. Las cintas de Suwa se contraponen a la creencia en que la historia es algo que se deja narrar, ya que la aproximación al pasado no se lleva a cabo por medio de un relato causal, sino por los principios de intransitividad, extrañamiento y apertura narrativa.

Además de estos resultados analíticos particulares, expondremos las conclusiones teóricas hacia las que nos guio la investigación, que enlazan los puntos en común que tienen las películas. En las cintas analizadas tanto la incertidumbre como lo ausente y la memoria son temas y problemas centrales, y partiendo de una dimensión subjetiva e

individual de estas cuestiones, se aprecia una expansión hacia el terreno histórico. La memoria no es abordada como un proceso de representación del pasado, sino como una serie de operaciones constructivas que configuran las propias relaciones con lo presente, esto se acentúa con el escaso uso de las imágenes-recuerdo o *flash back*. Diferentes procesos de filmación, particularmente en la obra de Hirokazu Koreeda y Naomi Kawase, exploran la filtración del pasado como un cúmulo de posibilidades que cobran forma únicamente en su relación con el presente.

El centro de las imágenes está fundado en sus vínculos con el pasado, así como en figuraciones de lo ausente. Esta condición conforma una aproximación indirecta y distanciada (más en un sentido brechtiano que en uno figurativo) a los eventos pasados. Podemos decir que el pasado es el "fuera de campo" fundador del campo. La exploración en torno a la imagen de lo presente aparece desbordada hacia sus márgenes: lo anterior y lo inmediatamente posterior. No obstante, no se genera un desarrollo causal ni teleológico de los acontecimientos, sino una relación discontinua en que las operaciones de montaje son exhibidas. En Kitano y Kawase se remarcan, particularmente, las consecuencias de los eventos, el estado de cosas después de que el tiempo pasa. La aproximación no teleológica al curso temporal es una constante en la obra de los cineastas estudiados, desde la muerte como forma última del tiempo en Kitano, hasta los conflictos en bucle que dominan la cinematografía de Nobuhiro Suwa. La construcción del presente se efectúa de una forma no causal; es decir, que el pasado no aparece en las cintas en una dimensión explicativa, sino discontinua, corrosiva y no autónoma en relación con lo actual. Asimismo, los acontecimientos no se desarrollan de manera progresiva, sino en torno a figuras ausentes y

a situaciones pasadas. Esto se acentúa, en el caso de Kitano, al plantear la muerte como única posibilidad de ruptura con un ciclo temporal en el que el pasado es preeminente.

El pasado se construye de manera indirecta, no aparece como un relato sino como destellos de imágenes fragmentarias presentes en el lenguaje y en la producción de ficciones en el caso de *Afterlife*, y en general, en todas las cintas el pasado aparece como imagen, lo que recuerda a la concepción bejaminiana de la memoria. Como hemos dicho, en el corpus se confirma que el pasado individual y la historia no se dejan narrar, sino que aparecen como destellos que afectan el tiempo presente.

Gilles Deleuze habla de que en las imágenes-cristal se vuelven indiscernibles el presente y el pasado. El análisis permite proponer que no se trata únicamente de que sean indiscernibles en términos diegéticos, sino que un tiempo logra coexistir con el otro, lo que tiene como consecuencia que para que el pasado se actualice, en términos benjaminianos, no es preciso que éste se muestre a través de recreaciones audiovisuales (imágenes-recuerdo o *flash back*). Cuando el montaje anacrónico existe, como en *Distance* y las películas de Kitano, la reconstrucción del pasado no se lleva a cabo de manera completa y conclusiva, sino de forma fragmentaria. En el corpus se manifiesta un interés estético por la afección generada en el enfrentamiento con el pasado, que aparece como imagen sintomática; no obstante, el acento en lo pretérito no tiende hacia la reconciliación o al refugio sino a la colisión, a las consecuencias que tiene en los personajes la supervivencia de aquello que “ha sido” en el campo presente.

Tal como sugirió Benjamin, las imágenes técnicas posibilitan un rango más amplio de actualización del pasado. A esto podemos agregar que diferentes construcciones de la

imagen permiten distintos niveles de configuración de la memoria, ya que la presencia de la cámara detona un espacio tiempo que no es neutral, sino mediado, por lo que se generará una dimensión nueva en que siguen existiendo zonas de indeterminación e incertidumbre, como puede verse en *Afterlife* y en la obra de Nobuhiro Suwa.

La memoria se presenta como una operación constructiva, siendo esta operación la que tiene relevancia para los directores. Los personajes, aunque miren "hacia el frente", permanecen anclados en lo que ha sido, y esto se manifiesta a través del montaje y los recursos fílmicos: las imágenes se construyen como contracampos de lo pretérito, ya que los eventos están representados en su ausencia, desde la falta de representación de los recuerdos en *Afterlife* y el atentado terrorista en *Distance*, hasta la muerte del padre de la protagonista en *Suzaku*, la figura del padre de Naomi Kawase en *Embracing*, y la recreación de las memorias de Hiroshima en *H Story* y *A Letter*... Hay un acento en lo involuntaria que resulta la aparición de los recuerdos. Si para Benjamin y Proust nuestra experiencia verdadera con la memoria no dependía expresamente de nuestra voluntad, en el cine analizado pareciera que la voluntad de los personajes tampoco es suficiente para entablar una relación armónica con el pasado.

Para Dogen, la experiencia de lo inmediato contiene todas las temporalidades. En las películas esta contención está planteada como problemática, "contención" como un terreno en disputa, una tensión que exige un posicionamiento: aquello que motivó a Benjamin para pensar la memoria como una forma del tiempo con relevancia política. Muchos de los personajes de las cintas coinciden con aquellas figuras sin posibilidad de reacción que describe Deleuze cuando habla de la "nueva imagen". A pesar de la presentación de analepsis en algunas de las producciones, los filmes parecen "observar"

más que "examinar" una "gradual aceptación de la vida", como enunció David Desser a propósito de la primera cinta de ficción de Koreeda, *Maborosi (Maboroshi no hikari*, 1995)[512]. Por tanto, no únicamente los personajes se convierten en videntes o testigos, "reveladores del tiempo", sino que el posicionamiento del relato respecto a los hechos tiende también hacia ese sentido.

Los espacios que aparecen en *Embracing*, así como la ciudad de Hiroshima en las películas de Suwa están escindidos en dos cargas temporales posibles: el tiempo acumulado en los lugares y objetos, y el tiempo del encuentro con restos de un pasado a través del acto de filmación. Los cineastas parecen estar interesados en lo que aparece en dichos encuentros: el cine posibilita una nueva forma de experiencia con el pasado, y una forma de construir memorias. Lo anterior también puede considerarse para hablar de *Afterlife*. Asimismo, las figuras de los personajes tanto en Kitano como en Koreeda, también tienen esa carga temporal acumulada, lo que permite hablar de imágenes-ruina, según lo planteado por Dubois, o de "reservas visuales de los acontecimientos", siguiendo a Dogen[513]. Para estos personajes, la experiencia del tiempo está fundada en la espera, en la cual se funden el presente y el pasado en un sentido cíclico, también en lo perdido y lo que ya no está presente, que se vuelve sensible a través de lo audiovisual, los objetos, los espacios y las miradas. Esto provoca el surgimiento de una atmósfera de impotencia frente al flujo del tiempo y la acumulación del pasado.

Las cintas plantean una relación entre las formas de experimentación del tiempo y la existencia, y también, que el vínculo con lo real ocurre indirectamente, muchas veces como un reflejo y a través de cierta distancia. El encuentro resultante se asemeja al

[512] Véase el capítulo 4.
[513] Dogen citado por Deleuze en *La imagen-tiempo*, op. cit., p. 32.

relámpago del que habla Benjamin al referirse a su imagen dialéctica, cuando el pasado estalla en un instante al ser interpelado por un presente discontinuo. El montaje resultante es lo que posibilita que el tiempo de la memoria se distinga del tiempo del pasado. Aquí podemos ver las afinidades de este concepto con la imagen-cristal deleuziana, siempre configurada en una doble faz o un espejo de dos caras. Sin embargo, no únicamente se trata de que el presente pase y sea, a su vez, recuerdo, sino de plantear un encuentro con espacios, objetos, figuras, como un salto del continuo. Muchas imágenes de Kawase y los demás directores analizados se emparentan con la imagen dialéctica benjaminiana sin llegar a ser propiamente imágenes-cristal. Esto significa que pueden estar atravesados el presente y el pasado aunque no estén confundidos el pasado y el presente diegéticos.

El pasado y el presente no son susceptibles de clausura, ni de reconciliación armónica, sino que están en constante trabajo de *montaje*. Principalmente en el cine de Kawase, objetos como fotografías, sombras, espejos, expanden los bordes del cuadro hacia múltiples ciclos y trayectorias posibles. Es probable que la cineasta tenga como referencia las enseñanzas de Dogen, para quien el tiempo no es una línea o una flecha, sino la conjunción de dichos ciclos y trayectorias. Esto vuelve la realidad inestable, principalmente por estar invadida de múltiples temporalidades, ninguna de ellas planteada como certera. Otra cuestión que acerca a Kawase con Dogen es que, la impotencia que permea sus filmes puede relacionarse con lo que el monje llama “pasaje”: el cambio es siempre una constante en las configuraciones de los objetos. La cineasta parece mostrar desazón ante ese paso inevitable del tiempo que, a su vez, perpetua las figuras de lo ausente como una constante enfrentada al cambio.

Los cuatro cineastas estudiados tienen la particularidad de construir sus relatos con el objetivo de llenar el tiempo de contenido, incluso de manera involuntaria a los personajes que son herméticos y envueltos en la inacción. Deleuze encuentra en la imagen-tiempo una condición especial de los personajes, quienes se limitan a ser videntes y espectadores. En el cine japonés contemporáneo, el pasado tiene un papel crucial en esta inacción, ya que se suspende la dialéctica presencia-ausencia. La nostalgia que reviste la mayoría de las producciones se ha llegado a interpretar como un lamento refugiado en la tradición; sin embargo, también es una respuesta a la homogeneización de la experiencia que trivializa lo cotidiano. La vuelta a lo cotidiano en mucho del Nuevo cine japonés puede ser un rescate de la heterogeneidad de la experiencia verdadera aniquilada por la modernidad y la concepción positivista del tiempo, no necesariamente asociada al neonacionalismo. En este sentido, lo defendido por Deleuze respecto a la no distinción entre ordinario y extraordinario en Ozu, no estaría asociado inmediatamente a una sensibilidad "japonesa", sino a una forma de politicidad en el cine contemporáneo que, consciente o inconscientemente, está encontrando en la imagen el rescate de experiencias verdaderas en el sentido benjaminiano.

Otra ruptura llevada a cabo respecto a la racionalidad moderna del tiempo es la fuerza que tiene en Kawase la doble faz del presente: un carácter cíclico y uno de interrupción. En sus películas ambos sentidos coexisten. Lo cíclico lo podemos observar al inicio y al final de cintas como *Suzaku* y *Shara (Sharasoju,* 2003), esto se manifiesta por medio del movimiento de la cámara y el uso estructural del sonido; la interrupción está presente en *Suzaku* cuando la familia se separa y el hogar se abandona. Las fracturas con el

curso de los acontecimientos no impiden que el pasado siga coexistiendo con el presente, tal como las imágenes finales de estos dos filmes lo demuestran.

Geroges Didi-Huberman sostiene que la imagen es un campo donde confluyen tiempos heterogéneos[514]. Las cintas de Suwa se muestran como un conjunto de imágenes autoconscientes de esta confluencia, lo cual es acentuado por tener como centro diegético procesos fallidos de producción. Didi-Huberman retoma la distinción benjaminiana entre el tiempo del pasado y el tiempo de la memoria, destacando este último por ser anacrónico en su proceso de montaje. Esta diferencia puede palparse en *H Story* y *A Letter from Hiroshima*, y en cierta medida en el resto de los filmes, ya que las escenas se plantean en calidad de fragmentos discontinuos del montaje de la memoria. Así como en Kawase son importantes los reflejos, en Suwa el tiempo y lo real están configurados a partir de lo no visto, y de lo marginal. La fuerza del montaje en las dos cintas mencionadas obligan a reformular la relación entre continuidad de la toma, y despliegue de la continuidad del tiempo "real", ya que no obstante la ausencia de cortes en los planos extensos, el tiempo aparece en un carácter discontinuo.

Queremos reconocer que esta tesis se hubiera visto enriquecida con la prolongación del análisis a otras cintas de los directores estudiados, como *Maborosi* y *Still Walking* de Koreeda, *Shara* y *Hanezu (Hanezu no tsuki*, 2011) de Kawase, *Una escena en el mar (Ano natsu ichiban shizuka na umi*, 1991) de Kitano, y *2/Duo* (1997) y *Un couple parfait* (2005) de Suwa, pero los límites temporales que establece la realización de los estudios de doctorado hacen necesaria la delimitación de un corpus. Los planes de la publicación del

[514] Véase Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo…*, op. cit.

trabajo contemplarían hacer mención más extensa de otras obras de dichos cineastas para reforzar los planteamientos principales.

La presente investigación permitió comprobar la premisa principal de trabajo, confirmando que es posible ver las cintas desde un prisma que las refleja en una misma conformación de la idea del tiempo. Para este conjunto de obras, el pasado individual y la historia no son relatos que se pueden contar, sino irrupciones de imágenes que aparecen a los personajes y a los espectadores a través de un choque, en un destello que hace estallar el continuo de un presente que tiene siempre una doble faz.

Por último, nos gustaría hacer mención de las posibles vetas de investigación hacia las que puede guiar este trabajo. En primer lugar, es un punto de partida para analizar el papel de la temporalidad en los estudios de cine, que deben abrirse necesariamente a interacciones con la filosofía y la teoría de la imagen para que se vea enriquecido el campo narratológico, mucho más desarrollado. Asimismo sería posible, dentro de los estudios centrados en la filmografía japonesa, ampliar las investigaciones en torno al papel del cine en la construcción de la memoria sobre el pasado reciente en Japón, y la construcción que llevan a cabo las imágenes sobre eventos históricos. Finalmente, la tesis puede realizar una contribución al estudio del cine de no ficción al introducir el trabajo de los autores nipones, cuyas propuestas mantienen vigentes las preguntas por la relación entre la imagen y lo real.

Fuentes de consulta.

Bibliografía.

- Abe, Casio, *Beat Takeshi vs Takeshi Kitano,* Nueva York, Kaya Press, 2005.
- Aguilar, Carlos y Daniel, *Yakuza Cinema. Crisantemos y dragones,* Madrid, Calamar, 2005.
- Aristóteles, *El arte poética,* Trad., prólogo y notas de José Goya y Muniain, Buenos Aires, 1948.
- Ayala Blanco, Jorge, *El cine actual. Desafío y pasión,* México, Océano, 2003.
- Ayala Blanco, Jorge *El cine actual. Estallidos genéricos,* México, Cineteca Nacional, 2012.
- Ayala Blanco, Jorge, *El cine actual. Palabras clave,* México, Océano, 2005.
- Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología,* Madrid, Cátedra, 1990.
- Ball, Karyn, "In Search of Lost Community: The Literary Image between 'Proust' and 'Baudelaire' in Walter Benjamin's Modernization Lament", en *Humanities,* 4, 2015, pp. 149-180.
- Barthes, Roland, *El imperio de los signos,* Madrid, Mondadori, 1990.
- Barthes, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso,* México, Siglo XXI, 1993.
- Bazin, André, "The evolution of the language of cinema", en Leo Braudy (Ed.), *Film Theory and Criticism,* New York, Oxford University Press, 2004.
- Bazin, André, "The Ontology of the Photographic Image", en Leo Braudy (Ed.), *Film Theory and Criticism,* New York, Oxford University Press, 2004.

- Benjamin, Walter, *Breve historia de la fotografía*, Madrid, Casimiro, 2011.
- Benjamin, Walter, "El autor como productor", Trad. Bolívar Echeverría, versión electrónica: http://www.seminariomodernidad.unam.mx/Archivo%20Benjamin%20Web/traducciones/Walter%20Benjamin,%20El%20autor%20como%20productor.pdf
- Benjamin, Walter, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Santiago de Chile, Arcis, 2009.
- Benjamin, Walter, "Sobre algunos temas en Baudelaire", Escuela de Filosofía Universidad Arcis, versión electrónica: www.philosophia.cl
- Benjamin, Walter, *Sobre el concepto de historia*, Buenos Aires, Godot, 2012.
- Benjamin, Walter, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Edición y Traducción de Bolívar Echeverría, versión electrónica: http://www.bolivare.unam.mx/traducciones/Benjamin,%20Tesis%20sobre%20la%20historia.pdf
- Bergson, Henri, *Introducción a la metafísica*, México, UNAM, 1960.
- Bergson, Henri, *Materia y memoria: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires, Cactus, 2006.
- Blejmar, Jordana, "Imagen-momia e imagen-ruina. La mise-en-film de las fotografías de los desaparecidos en el documental subjetivo de la posdictadura argentina", en *Kamchatka, revista de análisis cultural*, no. 8, diciembre de 2016, pp. 255-273.
- Blencowe, Claire, "Destroying Duration. The Critical Situation of Bergsonism in Benjamin's Analysis of Modern Experience", en *Theory, Culture & Society*, vol.

25, no.4, SAGE, Los Ángeles, Londres, Nueva Delhi y Singapur, 2008, pp. 139-158.

- Bingham, Adam, *Contemporary Japanese Cinema since Hana-bi*, Londres, Edinburgh University Press, 2015.
- Bordwell, David y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico*, México, McGraw-Hill, 2002.
- Bordwell, David, y Noel Carroll, *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, Madison, University of Wisconsin Press, 1996.
- Borges, Jorge Luis, "El jardín de senderos que se bifurcan", *Ficciones*, México, Planeta, 2006.
- Boujut Michel (comp.), *Takeshi Kitano. Rencontres du septième art*, Paris, Arléa, 1998.
- Bredeson, Garret Zantow, "On Dogen and Derrida", *Philosophy East & West*, vol. 58, no. 1, enero de 2008, pp. 60-82.
- Broderick, Mick (ed.), *Hibakusha Cinema. Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film*, Oxon, Routledge, 2009.
- Buck-morss, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el Proyecto de los Pasajes*, Madrid, La balsa de la medusa, 1995.
- Burch, Noël, *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 2004.
- Burch, Noël, *To the distant observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema*, Gran Bretaña, University of California Press, 1979.
- Carruthers, Lee, "M. Bazin et le temps. Reclaiming the timelessness of cinematic time", en *Screen*, vol. 52, no. 1, 2011, pp.13-29.

- Cazdyn, Eric, “Representation, Reality Culture, and Global Capitalism in Japan”, en *The South Atlantic Quarterley*, vol. 99, no. 4, otoño de 2000, pp. 903-927.
- Choi, JungBong, “National Cinema: An Anachronistic Delirium?” en *The Journal of Korean Studies* vol. 16, no. 2, otoño de 2011, pp. 173-192.
- Conejo Muñoz, Jessica Fernanda, *El instante Kitano*, Tesis de Maestría, México, UNAM, 2012.
- Córdoba, David, *Teoría Queer*, Madrid, Egales, 2005.
- Deamer, David, *Deleuze, Japanese Cinema and the Atom Bomb. The Spectre of Impossibility*, Nueva York, Bloomsbury, 2014.
- Deleuze, Gilles, *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009.
- Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine Vol.* 2, Barcelona, Paidós, 2010.
- Deleuze, Gilles, “Preface to the English Edition”, *Cinema 1 and Cinema 2*, en Leo Braudy (Ed.), *Film Theory and Criticism*, New York, Oxford University Press, 2004.
- Déotte, Jean-Louis, *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2012.
- Desser, David, « After Life : History, Memory, Trauma and the Trascendent », *Film Criticism*, vol.35, no.2, verano-primavera, 2011, pp. 46-65.
- Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000.
- Didi-Huberman, Georges, *Arde la imagen*, México, Serieve, 2012

- Didi-Huberman, Georges, entrevista con Pedro G. Romero en el marco del curso *Cuando las imágenes tocan lo real*, "Un conocimiento por el montaje", Madrid, 2007.
- Didi-Huberman, Georges, *Cuando las imágenes toman posición,* Madrid, Antonio Machado, 2008.
- Dirlik, Arif, "'Past Experience, If Not Forgotten, Is a Guide to the Future'; or, What is in a Text? The Politics of History in Chinese-Japanese Relations", en *Boundary2,* vol.18, no.3, Duke University Press, 1991, pp. 29-58.
- Doane, Mary Anne, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, The Archive,* EUA, Harvard University Press, 2002.
- Dogen, *Shobogenzo (Tesoro del verdadero ojo del Dharma)*, Vol. 1, Traducción y edición española de Pedro Piquero y Gudo Wafu Nishijima, Málaga, Sirio, 2013.
- Eisenstein, Sergei, *La forma del cine*, México, Siglo XXI, 2010.
- Farocki, Harun, *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires, Caja Negra, 2013.
- Ferris, David S., (ed.), *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Gaudreault, André y Francois Jost, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995.
- Genette, Gérard, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.
- Gerow, Aaron, "Consuming Asia, Consuming Japan: The New Neonationalist Revisionism in Japan", en *Bulletin of Concerned Asian Scholars,* Vol. 30, No. 2, 1998, pp. 30-36.

- Gerow, Aaron, "Recongnizing 'others' in a New Japanese Cinema", en *The Japan Foundation Newsletter*, Vol. XXIX, No. 2, enero de 2002, pp. 1-6.
- Gerow, Aaron, *Kitano Takeshi*, Reino Unido, BFI, 2007.
- Godard, Jean-Luc, "Avenir(s) du cinéma", entrevista realizada por Emmanuel Burdeau y Charles Tesson, *Cahiers du cinéma*, número especial, abril del 2000.
- Gombrich, Ernst, "Momento y movimiento en el arte" en *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 2000.
- González Flores, Laura, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.
- González Flores, Laura, "Memoria vs Estética. Hacia una teoría de la fotografía", texto proporcionado por la autora, 2010.
- Goodhew, Linda y David Loy, "Momo, Dogen and the Commodification of Time", en *KronoScope*, vol.2, no.1, 2002, pp. 97-107.
- Grange, Marie-Francoise, "Le film pour mémoire: sur *H Story* (Nobuhiro Suwa, 2000)", en *Cinémas: revue d'études cinématographiques*, Vol. 21, No. 2-3, 2011, pp. 171-183.
- Gutiérrez B., Hernán, "Integración regional del Este Asiático: conglomerados económicos y redes étnicas", en *Estudios Internacionales*, Año 29, No. 114, abril-junio, 1996, pp. 226-244.
- Gutiérrez, Raquel (coord.), *Once acercamientos al objeto cinematográfico*, Puebla, BUAP, 2015.

- Heath, Stephen, “Narrative Space”, *Questions of Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.
- Henderson, Brian, “Tense, mood and voice in film: (Notes after Genette)”, en *Film Quarterly*, vol. 36, no. 4, verano de 1983.
- Higaki, Tatsuya, “L’existence de la mémoire –Henri Bergson et Walter Benjamin”, en *Philosophia OSAKA*, No. 5, 2010, pp. 41-52.
- Iida, Yumiko, “Between the Technique of Living an Endless Routine and the Madness of Absolute Degree Zero: Japanese Identity and the Crisis of Modernity in the 1990s”, en *Positions*, vol.8, no.2, 2000, pp. 423-464.
- Imbert, Gérard, “Violencia e imaginarios sociales en el cine actual”, en *Versión* 18, UAM-X, México, 2006, pp. 27-51.
- Kitano Takeshi y Michel Temman, *Kitano par Kitano*, Paris, Grasset, 2010.
- Koreeda, Hirokazu, entrevista con Aaron Gerow y Junko Tanaka, “Documentarists of Japan #12. Koreeda Hirokazu”, en *Yamagata International Documentary Film Festival’s DocBox* No. 13, pp. 1-11.
- Koreeda, Hirokazu, entrevista con Gabriel Paletz y Ayako Saito, “The Halfway House of Memory”, *CineACTION*, no. 60, 2003, pp. 52-59.
- Kramer, Robert, “Hiroshima city”, escrito en París en julio de 1998.
- Lardín, Rubén, y Jordi Sánchez-Navarro, *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*, Sitges, Paidós, 2003.
- Larrain, Jorge, “El concepto de identidad”, en *Famecos*, Porto Alegre, No. 21, agosto 2003, pp. 30-42.

- López, José Manuel (coord.), *El cine en el umbral. Naomi Kawase,* Madrid, T&B, 2008.
- López Villafañe, Víctor, y Carlos Uscanga (coord.), *Japón después de ser el número uno. Del alto crecimiento al rápido envejecimiento*, México, Siglo XXI, 2015.
- Malraux, André, *Esquisse d'une psychologie du cinema,* Francia, Nouveau Monde, 2003.
- Manion, Annie, "Aaron Gerow. Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation and Spectatorship, 1895-1925" (Reseña de libro), en James Crawford (ed.), *"F" is for Failure,* Spectator, vol.32, no.1, primavera, 2012, pp. 62-65.
- Martín-Barbero, Jesús, "La desencantada experiencia del intelectual contemporáneo", en *Utopía y praxis latinoamericana,* Año 12, Núm. 39, octubre-diciembre, 2007, pp. 33-46.
- McGettigan, Andrew, "As flowers turn towards the sun. Walter Benjamin's Bergsonian image of the past", en *Radical Philosophy,* 158, noviembre-diciembre, 2009, pp. 25-35.
- McGuire, J., y S. Dow, "The persistence and implications of Japanese keiretsu organization", en *Journal of International Business Studies*, No. 34, 2003, pp. 33-40.
- Mes, Tom y Jasper Sharp, *The Midnight Eye Guide to New Japanese Cinema*, California, Stone Bridge, 2005.
- Miranda, Luis, *Takeshi Kitano*, Madrid, Cátedra, 2006.
- Miyamoto, Teru, *Tapiz de otoño,* Barcelona, Alfabia, 2011.

- Miyao, Daisuke (ed.), *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*, Nueva York, Oxford University Press, 2014.
- Morice, Jacques, "Fractures et parjures", en *Beaux Arts Magazine*, No. 260, 2006.
- Nada, Hisashi, "Self-Documentary: Its Origins and Present State", en Yamagata International Documentary Film Festival, *Doc Box*, No. 26.
- Nora (dir.), Pierre, *Les Lieux de Mémoire*, Tomo 1 : *La République*, París, Gallimard, 1984.
- Oe, Kenzaburo, *Cuadernos de Hiroshima*, Barcelona, Anagrama, 2011.
- Oguma, Eiji, *A Genealogy of "Japanese" Self-images*, India, Thompson Press, 2002.
- Park, Je Cheol, "Envisioning a Community of Survivors in *Distance* and *Air Doll*, en *Film Criticism*,vol.35, no.2, verano-primavera, 2011, pp. 166-185.
- Phillips, Alastair (ed.), *Japanese Cinema, Text and Contexts*, Londres, Routledge, 2007.
- Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido. Por la parte de Swann*, Barcelona, Debolsillo, 2003.
- Rains, Tony, "Flowers and fire", en *Sight and Sound*, diciembre de 1997.
- Rains, Tony, "Puppet Love", *Sight and Sound*, junio de 2003.
- Rancière, Jacques, *La fábula cinematográfica*: *reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós, 2005.
- Rancière, Jacques, *Las distancias del cine*, Buenos Aires, Manantial, 2012.

- Raud, Rein, "'Place'and 'Being-time': Spatiotemporal Concepts in the Thought of Nishida Kitarô and Dogen Kigen", *Philosophy East & West*, vol. 54, no. 1, enero de 2004, pp. 29-51.
- Raud, Rein, "The Existential Moment: Rereading Dogen's Theory of Time", en *Philosophy East & West*, vol. 62, no. 2, abril 2012, pp. 153-173.
- Richie, Donald, *Cien años de cine japonés,* Madrid, Jaguar, 2005.
- Sánchez-Biosca, Vicente, "Disparos en el ghetto. En torno a la migración de las imágenes de archivo", en *Secuencias,* No. 35, primer semestre, 2012, pp. 32-58.
- Sánchez, Sergi, *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo*, Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2013.
- Schrader, Paul, *Trascendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer,* Massachusetts, Da Capo Press, 1998.
- Shibata, Yuko, *Transnational Images of Hiroshima and Nagasaki: Knowledge, Production and the Politics of Representation,* Tesis Doctoral, Cornell University, 2009.
- Shin, Gi-Wook y Michael Robinson, *Colonial Modernity in Korea*, Harvard, Harvard University East Asia, 2004.
- Stam, Robert et. al., *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, Semiótica, Narratología, Psicoanálisis, Intertextualidad,* Barcelona, Paidós, 1999.
- Tarkovski, Andrei, *Esculpir el tiempo,* México, UNAM, 2005.
- Tessier, Max, *Le cinéma japonais,* Barcelona, Armand Colin, 2008.
- Thomas, Benjamin, *Le Cinéma japonais d'aujourd'hui. Cadres incertains,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

- Tirard, Laurent, *Lecciones de cine. Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos,* Barcelona, Paidós, 2003.
- Ueno, Koushi, "El cine japonés de los noventa", en *Nosferatu, Revista de cine,* No. 36, pp. 93-104.
- Vila, Santiago, *Takeshi Kitano. Niño ante el mar,* Madrid, Akal, 2010.
- Vitali, Valentina y Paul Willemen, *Theorising National Cinema,* Londres, Palgrave MacMillan, 2006.
- VV.AA., *Takeshi Kitano. Al final de la violencia,* Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 1998.
- VV.AA., *Visión, producción, opresión,* México, MUAC, 2010.
- Wada Marciano, Mitsuyo, "Capturing 'Authenticity': Digital Aesthetics in the Post-Studio Japanese Cinema", *Canadian Journal of Film Studies,* Vol. 18, No. 1, primavera de 2009, pp. 71-93.
- Weinrichter, Antonio, *Desvíos de lo real. El cine de no ficción,* Madrid, T&B, 2005.
- Weinrichter, Antonio, *Pantalla amarilla. El cine japonés,* Madrid, T&B, 2002.
- William Davis, Darrell, "Reigniting Japanese Tradition with 'Hana-Bi'", *Cinema Journal,* Vol. 40 No. 4, verano, 2001, pp. 55-80.
- Wollen, Peter, "Godard and Counter Cinema: *Vent d'Est*", en *Readings and Writings: Semiotic Counter Strategies*, Londres, Verso, 1982.
- Woolf, Virginia, *Las olas,* Barcelona, Bruguera, 1980.
- Xavier, Ismail, *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia,* Buenos Aires, Manantial, 2008.

- Zarzosa, Agustín, "Layering Images, Thwarting Fables: Deleuze, Rancière and the Allegories of Cinema", en *Cinema*, no. 2, 2011, pp. 36-60.

Hemerografía

- Aldabi Olvera, Jesús, "Hiroshima y Nagasaki: Oe y 'el derecho a hablar de los muertos'", en *Proceso,* "Prisma internacional", 31 de julio, 2015.
- Elley, Derek, "Review: 'After war'", en *Variety*, 23 de Agosto de 2002.
- Koreeda, Hirokazu, entrevista con Shimon Tanaka, *The Rumpus*, 11 de junio de 2009.
- Rooney, David, "Dolls", en *Variety*, 9 de septiembre de 2002.
- Shilling, Mark, "A Quarter Century of Japanese Films in Review", *The Japan Times*, Culture, 3 de septiembre de 2014, pp. 1-8.
- Werly, Richard, "Breaking the Hiroshima Taboo", en *Libération* (left-wing), Paris, 17 de octubre, 2001.

Cibergrafía.

- TV MAN UNION (INC.) http://www.tvu.co.jp/company/policy/en.html
- Conejo Muñoz, Jessica Fernanda, "Sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* y otros textos de Walter Benjamin", disponible en www.academia.edu
- Gerow, Aaron, YIDFF, *Publications*, Japanese Panorama, Yamagata, 1997. Disponible en: http://www.yidff.jp/97/cat107/97c109-1-e.html
- Japan Fact Sheet, "Comercio e inversión", Web Japan, disponible en: http://web-japan.org/factsheet/es/pdf/es05_trade.pdf

- Kawase, Naomi, Clase Magistral, Cineteca Nacional, México, 2011, https://www.youtube.com/watch?v=sQm2a6WsjdU
- Koreeda, Hirokazu, entrevista con Shimon Tanaka, "The Rumpus. Interview with Hirokazu Koreeda", 11 de junio de 2009. Consultada en: http://therumpus.net/2009/06/the-rumpus-interview-with-hirokazu-koreeda/
- Koreeda, Hirokazu, *Master class* impartida en Madrid, 2013, http://www.youtube.com/watch?v=dUhtx1t2jDQ
- Motion Pictures Producers Association of Japan, http://eiren.org/boxoffice_e/index.html
- Unijapan Film, Tokyo. https://www.unijapan.org/english/about/

Fichas filmográficas de las películas analizadas

1. Título original: ***Hana-bi.***

Título de exhibición internacional: ***Fireworks.***

Lugar de filmación: Japón

Año: 1997

Director: Takeshi Kitano

Escritor: Takeshi Kitano

Productor: Masayuki Mori, Yasushi Tsuge y Takio Yoshida.

Intérpretes: Beat Takeshi (Yoshitaka Nishi), Kayoko Kishimoto (esposa de Nishi), Ren Osugi (Horibe), Susumu Terajima (Nakamura).

Música: Joe Hisaishi.

Cinematografía: Hideo Yamamoto.

Montaje: Takeshi Kitano.

Formato: 35 mm.

Duración: 1h 43m.

2. Título original: ***Dolls.***

Título de exhibición internacional: ***Dolls.***

Lugar de filmación: Japón

Año: 2002

Director: Takeshi Kitano.

Escritor: Takeshi Kitano.

Productor: Masayuki Mori y Takio Yoshida.

Intérpretes: Miho Kanno (Sawako), Hidetoshi Nishijima (Matsumoto), Tatsuya Mihashi (Hiro, el jefe), Chieko Matsubara (Ryoko, la mujer del parque), Kyoko Fukada (Haruna Yamaguchi, la estrella pop), Tsutomu Takeshige (Nukui, el fan).

Música: Joe Hisaishi.

Cinematografía: Katsumi Yanagijima.

Montaje: Takeshi Kitano.

Formato: 35 mm.

Duración: 1h 54m.

3. Título original: ***Wandafuru raifu***

Título de exhibición internacional: ***After Life***

Lugar de filmación: Japón

Año: 1998

Director: Hirokazu Koreeda.

Escritor: Hirokazu Koreeda.

Productor: Masayuki Akieda y Shiho Sato.

Intérpretes: Arata Iura (Takashi Mochizuki), Erika Oda (Shiori Satonaka), Susumu Terajima (Satoru Kawashima).

Música: Yasuhiro Kasamatsu.

Cinematografía: Masayoshi Sukita y Yutaka Yamazaki.

Montaje: Hirokazu Koreeda.

Formato: 35 mm.

Duración: 1h 58m.

4. Título original: ***Distance***

Título de exhibición internacional: ***Distance***

Lugar de filmación: Japón

Año: 2001

Director: Hirokazu Koreeda.

Escritor: Hirokazu Koreeda.

Productor: Masayuki Akieda.

Intérpretes: Arata Iura (Atsushi), Yusuke Iseya (Masaru), Susumu Terajima (Makoto), Yui Natsukawa (Kiyoka), Tadanobu Asano (Sakata).

Cinematografía: Yutaka Yamazaki.

Montaje: Hirokazu Koreeda.

Formato: 35 mm.

Duración: 2h 12m.

5. Título original: ***Ni tsutsumarete***

Título de exhibición internacional: ***Embracing***

Lugar de filmación: Japón

Año: 1992

Director: Naomi Kawase

Productor: KUMIE

Intérpretes: Naomi Kawase, Uno Kawase.

Cinematografía: Naomi Kawase

Formato: 16mm (original 8mm).

Duración: 40m.

6. Título original: ***Moe no Suzaku***

Título de exhibición internacional: ***Suzaku***

Lugar de filmación: Japón

Año: 1997

Director: Naomi Kawase

Productor: Koji Kobayashi y Takenori Sento.

Intérpretes: Jun Kunimura (Kozo), Machiko Ono (Michiru), Sachiko Izumi (Sachiko), Kotaro Shibata (Eisuke), Yasuyo Kamimura (Yasuyo).

Música: Masamichi Shigeno.

Cinematografía: Masaki Tamura.

Montaje: Shuichi Kakesu.

Formato: 35 mm. (original 16mm).

Duración: 1h 35m.

7. Título original: ***H Story***

Título de exhibición internacional: ***H Story***

Lugar de filmación: Japón

Año: 2001.

Director: Nobuhiro Suwa.

Escritor: Nobuhiro Suwa e intérpretes a partir del guion original de *Hiroshima mi amor* (Marguerite Duras).

Productor: Takenori Sento.

Intérpretes: Béatrice Dalle (la actriz), Kou Machida (el escritor), Hiroaki Umano (el actor), Nobuhiro Suwa.

Música: Haruyuki Suzuki.

Cinematografía: Caroline Champetier.

Montaje: Nobuhiro Suwa.

Formato: 35 mm.

Duración: 1h 51m.

8. Título original: ***A Letter from Hiroshima***

Título de exhibición internacional: ***A Letter from Hiroshima***

Lugar de filmación: Japón

Año: 2002

Director: Nobuhiro Suwa.

Escritor: Nobuhiro Suwa e intérpretes, a partir del texto de Robert Kramer "Hiroshima city".

Productor: Tamotsu Kanamori.

Intérpretes: Ho-jung Kim, Nobuhiro Suwa, Mashu Suwa.

Cinematografía: Yoshihiro Ikeuchi.

Montaje: Yuji Ohshige.

Formato: DV.

Duración: 37m.