



KIJÛ YOSHIDA

EL CINE COMO DESTRUCCIÓN



BAFICI

Lectulandia

Resistencia, contracorriente, ruptura, deconstrucción, improvisación, independencia, autonomía, librepensamiento, son algunas de las palabras que pueden acercarse al pensamiento crítico-reflexivo y a la obra cinematográfica de Kijû Yoshida, uno de los realizadores más inusuales pero fundamentales del cine japonés moderno.

Su alteración a la concepción tradicional del cine propone una lucha contra las reglas preestablecidas, para liberarnos así de las ataduras y las convenciones impuestas por la sociedad, que son reproducidas por lo que él mismo llama “el sistema comercial del cine” como parte de su aparato discursivo.

Del mismo modo su visión extremadamente sensible del universo femenino, que profesa a través de las protagonistas de sus films (muchas de ellas interpretadas por su propia mujer, la actriz Mariko Okada), como manifiesto de lucha a contrapelo del imaginario cultural japonés.

Pero esta visión desencantada del mundo no sólo se expresa a través de sus películas, sino en sus trabajos críticos —labor que paralelamente desempeña casi desde sus comienzos en los estudios Shôchiku, a principios de los ‘60— y que lo ha llevado a declarar su fascinación y admiración por la obra de Yasujiro Ozu, en contraposición a sus duras palabras dispensadas nada más y nada menos que a figuras tan destacadas y emblemáticas dentro de la cinematografía nipona como Akira Kurosawa y Kenji Mizoguchi.

Por todo ello, quizás su cine sea catalogado como “anti-cine”, aunque el propio Kijû Yoshida prefiera hablar de “cine puro”.

Lectulandia

Varios autores

Kijû Yoshida

El cine como destrucción

ePUB v1.0

minicaja 05.08.12

más libros en lectulandia.com

Título original: *Kijû Yoshida. El cine como destrucción*

BAFICI - Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires.

Coordinación y producción general: Juan Manuel Domínguez, abril de 2011.

Diseño: Verónica Roca

Corrección: Micaela Berguer

Traducción del inglés: Juan Pablo Martínez

Traducción del francés: Isadora Aizennun

Traducción de “La erótica de Kijû Yoshida”: Valeria de la Cruz

Retoque de portada: minicaja

Editor original: minicaja (v1.0)

ePub base v2.0

Agradecimientos absolutos a Mathicu Capel, Center for Japanese Studies, Chris Fujiwara, Aaron Gerow, Jan Langlo, Agustín Masaedo, Review of Japanese Culture and Society, Dick Stegewerns y, muy especialmente, a Kijû Yoshida.

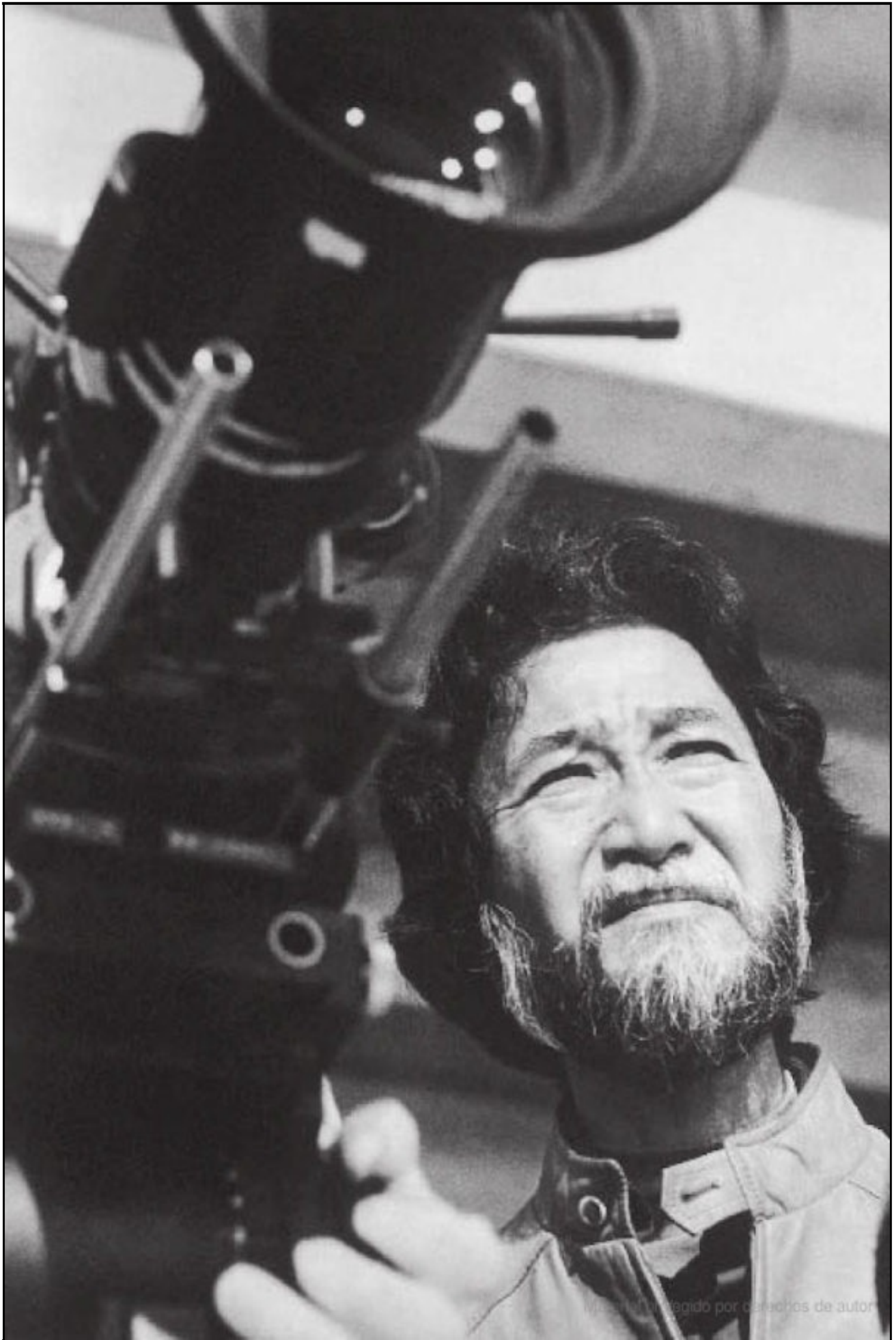
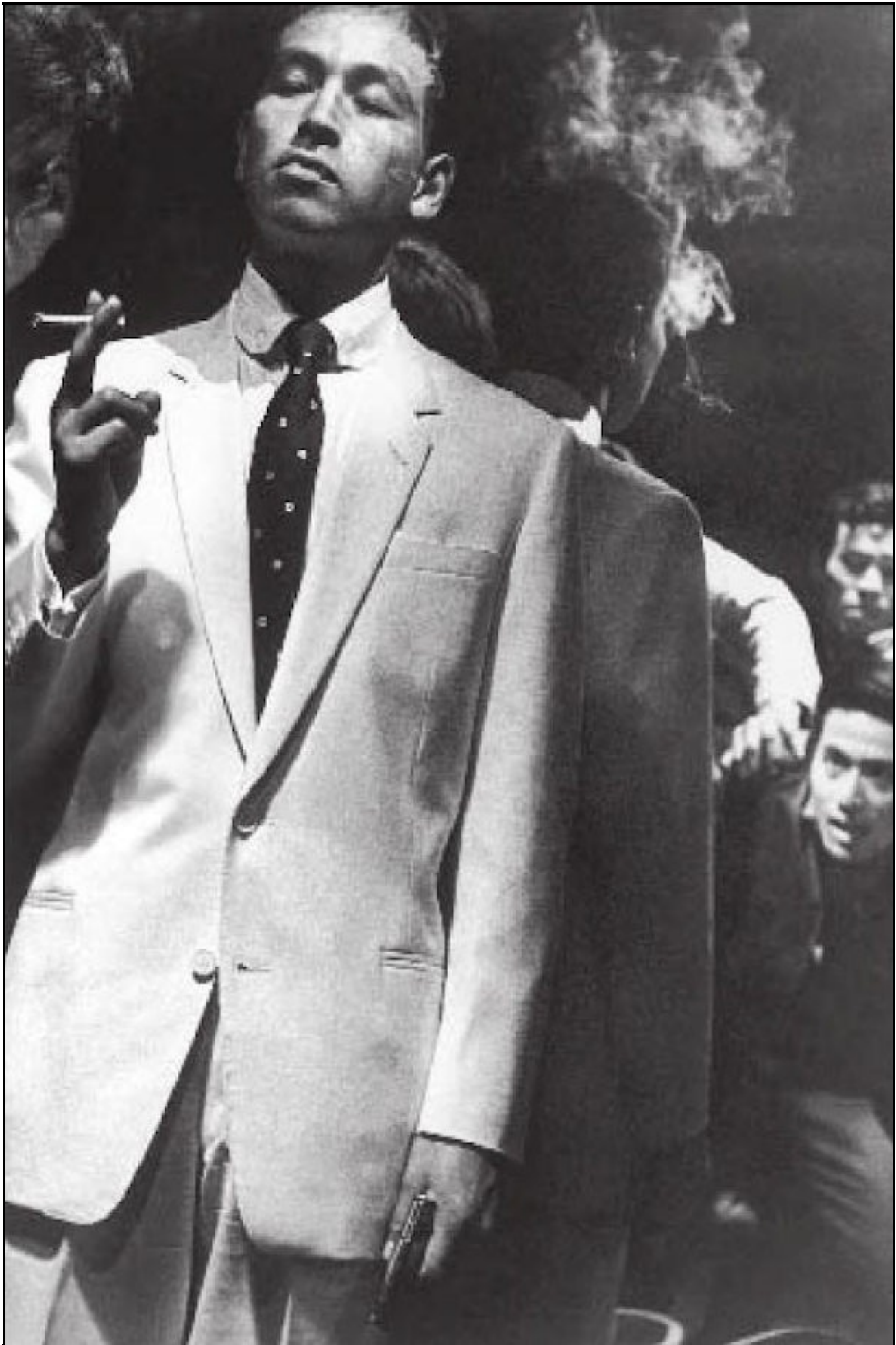


Imagen protegida por derechos de autor

KIJŪ YOSHIDA

EL CINE COMO DESTRUCCIÓN





MAESTRO DEL ARTE CINEMATOGRAFICO MODERNO

Dick Stegewerns

Kijû Yoshida es uno de los tesoros más ocultos del cine japonés. A pesar de ser burocráticamente mencionado en las historias del cine oriental, fuera de Japón y Francia no son muchos los que han visto alguna vez sus bellas e intrigantes películas.

Kijû Yoshida (nacido en 1933, bajo el nombre de Yoshishige Yoshida) irrumpió en la escena cinematográfica hace medio siglo con un debut salvaje, *Good for nothing* (1960), extraordinario por muchas razones. En la organización estudio-céntrica del cine de Japón, por lo general los asistentes de dirección conseguían su primera oportunidad para hacer una película después de los 40 años, y la mayoría ni siquiera llegaba a tener chance. Sin embargo, Yoshida dirigió su ópera prima cuando tenía 27 años, y apenas cinco de aprendizaje (principalmente con Keisuke Kinoshita, maestro de la comedia y del melodrama). El advenimiento de la televisión había provocado una crisis universal en el mundo del cine, y ese hecho terminó de beneficiar a Yoshida. La compañía para la que trabajaba, Shôchiku –una de las tres principales del país– estaba perdiendo su público principal, las manos de casa, a manos de los aparatos de TV hogareños. Necesitada de conseguir otros espectadores, Shôchiku eligió a los jóvenes como su nuevo grupo clave, y así fue como los asistentes de dirección recibieron la orden repentina de suministrarles un producto adecuado.

De todos modos, estos directores subrepticios no eran *solamente* miembros de una generación más joven: también tenían contextos diversos. En sus comienzos, el mundo del cine se alimentaba de las clases inferiores e incluso de elementos criminales, pero la crisis de la posguerra había arrastrado a las mentes más brillantes de la nación hacia la seguridad laboral de la industria cinematográfica. Yoshida había sido seleccionado en 1955, junto a otros siete universitarios, de un grupo de más de dos mil quinientos aspirantes. Se había graduado en literatura francesa en la Universidad de Tokio, la más importante de Japón, y estaba muy influenciado por el existencialismo de Sartre. La joven élite intelectual de la Shôchiku, que incluía a

Nagisa Ôshima y Masahiro Shinoda, llevó su mirada académica sobre la sociedad a la pantalla, rechazando la armonía y la resignación, los dos conceptos básicos del melodrama al estilo Shôchiku. Al principio, los “jóvenes turcos” estuvieron protegidos por el éxito crítico y comercial, pero cuando Ôshima convirtió sus películas en instrumentos de agitación –en la época de las protestas masivas contra la alianza militar americano-japonesa–, Shôchiku desactivó el proyecto de inmediato. Los jóvenes responsables de una docena de films innovadores, publicitados por la misma compañía como “la Nouvelle Vague de Shôchiku”, fueron obligados a transigir o irse.

Yoshida decidió quedarse. Considerando su insistencia en que él era un cineasta fortuito, que no había entrado al mundillo por amor al arte sino sencillamente por la necesidad económica de alimentar a su familia, ésta era la alternativa lógica: la de un simple empleado. Aun así, los empleados leales no suelen rechazar los proyectos de la compañía e insistir en filmar sus propios guiones originales, que sin embargo fue lo que hizo Yoshida. Como resultado, hubo dos obras maestras más durante su período en Shôchiku, *18 roughs* (1963) y *Love affair at Akitsu spa* (1962), melodrama bello e intenso que combina lo mejor del género Shôchiku con el estilo sofisticado de Yoshida.

Ese melodrama clásico también es seminal porque se trató de la primera colaboración entre Yoshida y la estrella Mariko Okada. En poco tiempo se volvieron inseparables, tanto en su vida profesional como privada, se casaron y fundaron su propia compañía productora independiente, Gendai Eigasha. Empezando con *A story written in water* (1965), Okada protagonizó los seis llamados “anti-melodramas” que Yoshida realizó tras abandonar Shôchiku en 1964. en su primer periodo de independencia, emprendió un análisis fílmico de las relaciones humanas y de la naturaleza femenina, principalmente en exteriores, con estilo y estructura experimentales. Aunque realizadas por un hombre, las películas de Yoshida reciben frecuentemente el término de “feministas”, considerando cómo sus personajes femeninos, casi de forma inconsciente pero poderosamente, enfrentan la opresión de la familia y el estado japonés.

Desde 1968 en adelante, Yoshida se volvió completamente autónomo, ya que sus películas pasaron a ser distribuidas en los cines de Nikkatsu y Shôchiku a exhibirse sólo en el circuito independiente Art Theater Guild (ATG). En ese período, introdujo en su obra un fuerte componente político. Una representación en tres partes de la historia japonesa contemporánea, en la que lidia con personajes históricos reales, traza los vínculos entre amor y política, sexo y revolución. La primera entrega, *Eros + Massacre* (1969); fue el film por el que Yoshida se dio a conocer al exterior, y el que estableció su duradera relación con Francia. Mientras que la tercera parte del tríptico histórico, *Coup d'Etat* (1973), fue considerada por el propio Yoshida como la

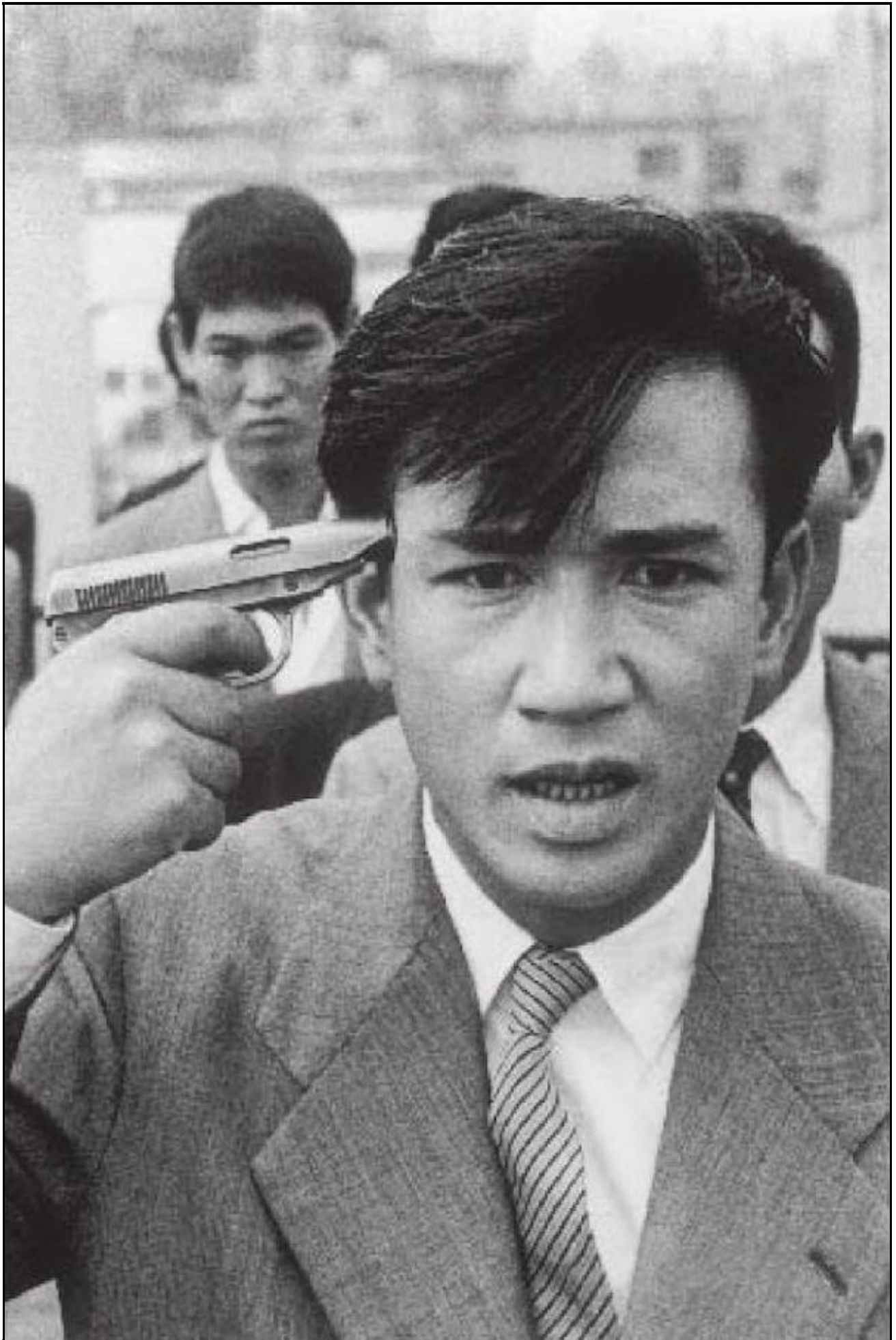
culminación, tanto en contenido como en estilo, de su obra; abandonando por un tiempo el cine de ficción. A pesar del ritmo agitador que implicaba haber filmado –y casi siempre de forma independiente– 16 películas en 13 años. Yoshida se las ingenió para crear una obra completamente singular, caracterizada por el rigor formal, la agudeza filosófica y una belleza profunda que le asegurarían fácilmente un lugar bien merecido en la historia del cine mundial.

Sin embargo, Yoshida aceptó una oferta de la televisión estatal japonesa para dirigir documentales sobre arte –eminentemente europeo– una vez a la semana. Tras cinco años, agotado por el trabajo, fue enviado a México para alejarse de todo, pero, otra vez, su amor por el cine le impidió descansar de verdad. Se involucró en un proyecto al estilo *Fitzcarraldo*, basado en la historia verídica de unos samuráis japoneses del siglo XVI que atravesaron el continente sudamericano para llegar al Vaticano.

El proyecto colapsó en simultáneo con la caída del peso mexicano, y Yoshida regresó a Japón en 1983. Estaba tan activo como siempre: filmó documentales, escribió libros, dirigió la ópera *Madame Butterfly* (en Lyon) y escribió una obra de teatro Noh, entre otras cosas. Para los admiradores de su cine, resultan especialmente interesantes los documentales y el libro que realizó sobre el veterano de Shôchiku Yasujiro Ozu, editado en inglés como *Ozu's Anti-Cinema* (University of Michigan Press, 2003).

Más destacable, sin embargo, fue su regreso al cine de ficción. Con largos intervalos, un Yoshida mayor y comprometido socialmente puso a consideración de su antiguo público tres trabajos ambiciosos y apasionantes: *The human promise* (1986), en el que encara el tabú de la eutanasia, *Wuthering heights* (1988), una transposición del clásico de Emily Brönte a la Edad Media del Japón, representada como una obra Nohh, y *The women in the mirror* (2002), la largamente acariciada y muy sensible aproximación de Yoshida a las heridas que dejaron los bombardeos atómicos en la sociedad japonesa. Aunque ya no tan experimental, la más reciente de sus películas demuestra de manera impresionante la coherencia de su estilo y, tras una ausencia de tres décadas, reúne a Yoshida con Mariko Okada en la pantalla. El film ha sido elogiado ampliamente y renovó el interés en la imponente obra de un maestro del arte cinematográfico moderno, a quien esta retrospectiva rinde homenaje.

Texto producido para la introducción de *Kijû Yoshida* | *Focos y Retros*, publicado en el Catálogo del 13° Bafici, Abril 2011.



Olaf Möller

He aquí una paradoja: a los “occidentales” les encanta evocar al cine japonés de los sesenta mediante el título *Eros + Massacre*, un film que sólo unos pocos deben haber visto. Lo mismo podría decirse de su director, Yoshishige Yoshida (o Kijû, como prefiere ser llamado en estos días): es un Nombre, un autor importante de la Nouvelle Vague japonesa. Pero pocos podrían hablar del tipo de películas que hacía. El hecho es que Yoshida bien podría ser el maestro menos conocido de aquella era, al menos a nivel internacional.

En general, sólo dos de las veinte películas de Yoshida pueden ser consideradas como las más reconocidas fuera de Japón: *Eros + Massacre* (1970) y *Coup d’Etat* (1973), ya que son las obras que más suelen estar incluidas en retrospectivas dedicadas al cine japonés en general o al cine de los sesenta en particular. Su circulación se debe a que son consideradas las cumbres del arte de Yoshida y, al mismo tiempo, obras clave del período. Uno podría agregar *Love Affair at Akitsu Spa* (1962), aunque eso podría probar, como decíamos, que se trata de una película menos vista que conocida. O sea, es una de esas obras consideradas importantes pero que raramente son vistas, porque siempre está esa otra película (de otra persona) que, en ese momento y en ese lugar, debía ser incluida en este u otro programa, así que no queda lugar para aquélla. La única excepción a esta regla parece ser Francia: allí Yoshida, estudiante de Literatura Francesa y sartreano confeso, tuvo algunos admiradores relativamente influyentes que lo llevaron a Cannes varias veces. Lo cual, claramente, no era suficiente: hay algo en el cine de Yoshida que no encajaba ni estaba hecho para encajar.

¿Encajar dónde? ¿Encajar con qué? La respuesta más obvia sería: “el cine japonés de los sesenta”. ¿Y eso qué significa? Bueno, es aquí donde las cosas se complican y se tornan un poco enrevesadas.

Alrededor de 1958 o 1959, el estudio Shochiku se encontró a sí mismo en una gran crisis: los patrones narrativos, los formatos de género y las fórmulas convencionales —o sea, la estética del estudio— habían dejado de funcionar. Shiro Kido, el director semidiós de la compañía, estudió la situación y se dio cuenta de que a sus rivales de los estudios Nikkatsu, Daiei y Tôei les iba muy bien comercialmente con películas realizadas por nuevos talentos. Luego se enteró de que existía algo llamado Nouvelle Vague francesa que era toda una sensación dentro del cine cultural

de moda, así como un éxito modesto de taquilla. Debido a esto, Kido decidió iniciar una Nouvelle Vague de la Shochiku, que incluiría asistentes de dirección del estudio que serían promovidos a realizadores, lo que les permitiría realizar sus óperas primas. Lo que se esperaba eran películas parecidas a los productos rivales, aunque sin alejarse mucho de lo que antes solían ser. O sea, se esperaba que siguieran siendo productos Shochiku.

En esa época, el cine japonés seguía funcionando de la siguiente manera: alguien conseguía un empleo bien remunerado en un estudio, hacía una pasantía como asistente en el terreno elegido —o que le habían asignado—, aprendía los gajes del oficio, era promovido (5º asistente, 4º asistente...) hasta ser considerado lo suficientemente capaz como para convertirse en montajista, director de arte, director, etcétera. Siempre considerando que esa escalada era lo que uno realmente quería, ya que algunos preferían seguir siendo asistentes. Para el momento en el que Yoshida entró a Shochiku, la pasantía de un director podía durar un lustro o más. Esto se debía a dos razones: 1) Muchos directores mayores estaban todavía en actividad; 2) Muchos asistentes de dirección de mediana edad que habían dejado de trabajar debido a la guerra fueron finalmente promovidos a directores (los rezagados del estudio, por así llamarlos; Tai Kato y Kenji Misumi son probablemente los casos más famosos, y el maestro del *seishun eiga* —cine de juventud— Katsumi Nishikawa sería otro caso). Léase: a pesar de que los cincuenta fueron una etapa de bastante trabajo, la oferta laboral era apenas suficiente como para darles empleo a los directores en actividad. (Recordar: todas las personas que trabajaban en la industria eran empleados con salarios comunes, los cuales, por supuesto, eran mucho más altos para un director que para un asistente. Para la compañía, una promoción significaba un aumento de otro sueldo, mientras que para un empleado significaba que no podría trabajar tan seguido como antes, lo que, nuevamente, significaba la pérdida de ciertos extras, beneficios, etcétera.)

Este principio era el mismo en todos lados, y no sólo dentro de la producción de largometrajes de ficción: los documentales, la animación, etcétera, se realizaban en estudios más pequeños o en secciones subdivididas de los grandes, que se manejaban de la misma manera. Aquí habría que mencionar que el Nuevo Cine Japonés de los sesenta está tan arraigado en el mundo del documental como en el de ficción, y que un estudio como Iwanami —que nos trajo a Kazuo Kuroki y Susumu Hani— era tan importante para el desarrollo de la industria como, por ejemplo, Nikkatsu, o incluso Shochiku. De hecho, algunos críticos-directores afirmarían que la principal novedad del Nuevo Cine radicaba en su interés en fusionar estrategias del documental con otras de la ficción —ver también la crítica ensayística de *Shiiku* (1961), de Nagisa Ôshima, y *Nishijin* (1961), de Toshio Matsumoto por Eizô Yamagiwa publicada en *Kiroku Eiga* en enero de 1961—. Igualmente, para Yoshida esto es sólo

marginalmente relevante, si bien él mismo realizó, más adelante, varios documentales, ya que su cine se interesa principalmente por las abstracciones (a pesar de que, por ejemplo, en *Eros + Massacre* se utilizan ciertas estrategias —o efectos, o afectaciones— que uno podría llamar “documentales”). Uno tiene la sensación de que Yoshida consideraría semejante polinización cruzada como algo más cercano a la contaminación estética.

Pero volvamos a los asistentes de Shochiku. Uno de los directores de su Nouvelle Vague, Masahiro Shinoda, era el que más tiempo había pasado en el estudio: había entrado en 1953; lo siguió Ôshima en 1954 y, finalmente, Yoshida en 1955. Antes de eso, todos ellos habían estudiado en algunas de las universidades más importantes del país: Shinoda en Waseda, Ôshima en Koku-gakuin y Yoshida en Tôdai.

Otros dos nombres deben ser mencionados aquí debido a su importancia para el cine japonés de los sesenta: el de Kô Nakahira y el de Shohei Imamura, ya que ambos empezaron en Shochiku —el primero ya por 1948; el segundo, en 1951— pero se fueron a Nikkatsu en 1954.

El primero de la Nueva Ola Shochiku fue Nagisa Ôshima, un vociferante admirador de Kô Nakahira y Yasuzô Masumura, dos de esas jóvenes figuras que les habían hecho ganar mucho dinero a Nikkatsu y Daiei, sus respectivos estudios. Ôshima demostró ser alguien problemático, y los egos chocaron con su debut *Ai to kibô no machi* (1959), que fue muy bien recibida por la crítica, aunque no fue muy exitosa. Igualmente, se había dado un primer paso. Al año siguiente, Shochiku lanzó una auténtica *vague* de debutantes: Kijû Yoshida y Masahiro Shinoda hicieron historia; Osamu Takahashi y Eitarô Morikawa, no (lo cual es lamentable en el caso de este último); mientras que Tsutomu Tamura encontró su vocación no dirigiendo sino escribiendo (más tarde sería coautor de varias obras de Ôshima).

Todos ellos, excepto Morikawa, debutaron con una película contemporánea de temática juvenil (en el sentido más amplio del término): Ôshima, como se dijo, con *Ai to kibô no machi*; Yoshida con *Good for Nothing* (1960); Shinoda con *Koi no katamichi kippu* (1960); Takahashi con *Kanojo dake ga shitte iru*; y Tamura con *Akunin shigan*. En cuanto a Morikawa, su debut, *Bushidô muzan*, se realizó en la rama de Shochiku en Kyoto, cuya especialidad eran los *jidaigeki* (films históricos), y no había opción de hacer algo contemporáneo allí, lo cual, nuevamente, no significa que su sensibilidad no fuera altamente moderna.

En retrospectiva, *Good for Nothing*, *Koi no katamichi kippu* y *Bushidô muzan* parecen intentos bien directos de entrar a ciertos segmentos del mercado orientados principalmente a un público joven, “controlados” por los otros estudios en esa época.

Good for Nothing está estructurada como un *taiyo-zoku* (films “sun tribe”). El nombre deriva de una novela de Shintarô Ishihara, *Taiyô no kisetsu* (1952), que fue adaptada al cine en 1956 por un ignoto de Nikkatsu llamado Takumi Furukawa. La

película que dio pie a esta aproximación al *seishun eiga* fue otra adaptación de Ishihara, *Kurutta kajitsu* (1956), del debutante Kô Nakahira, cuya mezcla entre película navideña sobre jóvenes adinerados, melodrama autoconsciente antisocial y una irreverencia estética digna de una mitad de un doble programa clase B llamó la atención. *Kurutta kajitsu* fue un gran éxito y provocó todo tipo de discusiones críticas (como “¿cuán nueva es la nueva promiscuidad?”, “¿es la juventud perdida el precio que la Nación deberá pagar por su milagro económico?”, “¿es este tipo de narración realmente permisible?”, etcétera). Con *Kurutta kajitsu*, el tópico “juventud confundida y en problemas” se convirtió en una de las claves para el repentino Nuevo Cine Japonés.

Otra de las claves fue la energía: *Kurutta kajitsu* la tenía a montones; el debut de Yasuzô Masumura, *Kuchizuke* (1957), la tenía aún más, y de forma diferente: la primera es llevada adelante por un deseo subconsciente de muerte; la segunda, por una consciente sed de vivir. O, en otras palabras: los jóvenes de *Kurutta kajitsu* están escapando, mientras que los de *Kuchizuke* están en movimiento. De alguna manera, no sorprende que, con el tiempo, *Kurutta kajitsu* haya sido eclipsada por *Kuchizuke*, no se puede vivir de la negatividad durante demasiado tiempo...

Ni Nakahira ni Masumura usaron sus comienzos auspiciosos para crear una carrera como autores: a ninguno de los dos les molestaba hacer trabajos por encargo cada tanto para mantener el plato lleno; ambos preferían quedarse con su estudio la mayor cantidad de tiempo posible en lugar de hacerse independientes o fundar sus propias productoras, como lo hizo Ôshima (aunque Nakahira realizó algunas películas para Shaw Brothers entre 1966 y 1968). Masumura se vio obligado a cambiar su forma de hacer las cosas en 1971, cuando Daiei entró en bancarrota, mientras que, por esa misma época, Nakahira estaba tan en desacuerdo con Nikkatsu que finalmente dejó el estudio y estableció su propia compañía. A ambos les fue bien con su libertad. La carrera de Masumura resultó ser más estable que la de Nakahira: el primero produjo grandes obras con cierta regularidad hasta el final, mientras que el segundo realizaba la obra maestra ocasional en medio de largas seguidillas de trabajos artesanales inspirados. Además, la mirada de Masumura sobre el mundo tenía una gran consistencia, mientras que la de Nakahira solía sentirse vaga, poco comprometida, con el problema más claro que la respuesta. Con esto no estamos diciendo que Masumura realizara películas con mensaje, sino que su espíritu anárquico llegaba a algo, a un lugar, mientras que el cuidadoso desconsuelo de Nakahira no lo hacía.

En general, de los aproximadamente 24 directores de largometrajes cuyas primeras obras son dignas de ser discutidas en el contexto de un Nuevo Cine Japonés, sólo cuatro de ellos siguieron el camino autoral: Imamura, Ôshima, Yoshida y Shinoda, lo cual (dejando de lado a Imamura) dice mucho de la naturaleza particular

de la Nouvelle Vague de Shochiku.

Si *Good for Nothing* era algo así como un tardío y especialmente desesperanzador *taiyo-zoku eiga*, *Koi no katamichi kippu* parece más un desafío para el cine de acción de Nikkatsu, de la misma manera que en *Bushidô muzan* pareciera como si Shochiku hubiese querido amoldarse a los *jidaigeki* modernistas de Daiei y Tôei (aunque pronto Tôei cambiaría su dirección hacia *elyakuza eiga*).

Aquí las estéticas de cada estudio se convierten en algo clave. Es decir, la acción de Nikkatsu como un todo revolucionó al cine japonés; los principales debutantes de ese período —Seijun Suzuki, Koreyoshi Kurahara y Toshio Masuda— agregaron sus toques personales (o las más enormes pinceladas posibles, en el caso de Suzuki) a la línea de producción, pero las películas que hacían no eran fundamentalmente diferentes de las obras de algunos directores mayores, como Buichi Saito o Takashi Nomura. Lo mismo puede decirse de Daiei: Tokuzô Tanaka y Kazuo Ikehiro, los muchachos jóvenes de Daiei en esa época (además de Masumura, claro), hacían algo parecido al cine de Kenji Misumi e Issei Morí, sólo que aquí las diferencias de edad y experiencia (tanto en el trabajo como en la vida) son un tanto mayores. Igual, tanto Morí como Ikehiro sabían que los samuráis o ronin de fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta eran criaturas más neuróticas que sus virtuosos predecesores de los años 30, y dirigían en consecuencia. Algo similar podría decirse de la situación en Tôei: el tono algo anárquico, levemente satírico y cuidadosamente iconoclasta que caracteriza a las importantes primeras obras de Tadashi Sawashima (como *Tonosama Yajikita Kaidan dochu*, de 1958, o *Hibari no mori no ishimatsu*, de 1960) es un poco más arriesgado y cercano a lo hipster que el de algunos exponentes de ciertas *jidaigeki* con algo de *kayo eiga* (cine de canciones populares) dirigidas por Yasushi Sasaki (la serie de *Hatamoto taikutsn otoko*), que era mayor que aquél.

Es decir, la japonesa es la única cultura cinematográfica cuya renovación en los años 60 está bien arraigada en las tradiciones de los estudios: maestros menores como Sawashima, Ikehiro o Kurahara simplemente fueron un poco más allá que sus predecesores, al igual que éstos con las obras de los suyos.

Es bastante llamativo el hecho de que Shintôhō, el único estudio que hizo ciertas cosas de forma muy diferente, raramente figure en discusiones sobre el Nuevo Cine Japonés. Es verdad que el estudio quedó en bancarrota en 1961; además, la reputación de sus figuras más importantes, Nobuo Nakagawa y Teruo Ishii, no sólo tiene su base en sus producciones, mientras que cineastas exclusivos del estudio como Yoshiki Onoda o Toshio Shimura poco hicieron que haya dejado una marca (luego del fin de Shintôhō, ambos siguieron su carrera en la televisión). Igualmente, si hubo un estudio que hizo las cosas de forma diferente, ése fue Shintôhō; nada en el cine japonés de esa época se compara con la estética extravagante de algunos de sus más memorables ensayos sobre el terror (*Onna kyûketsukiy Nobuo Nakagawa*, 1959)

o la proto *sexploitation* (toda la serie *ama*, “buceadora”). Dicho esto, Shintôhō no tenía realmente una tradición, así que tuvo que inventar una de la nada.

Volvamos a la Nouvelle Vague de Shochiku, a sus comienzos. En cierto modo, esta creación contestataria era un sumario y, a la vez, una fusión, en el sentido de que era una transformación de las tendencias desarrolladas por otros estudios. Uno podría llegar a decir que la Nouvelle Vague de Shochiku marca —de forma bastante autoconsciente— el fin de una era, de un movimiento: *Seishun zankoku monogatari* y *Taiyô no hakaba*, de Nagisa Ôshima (ambas de 1960), eran *taiyo-zoku eiga* en versión trash y durante un viaje suicida, mientras que *Kawaita mizuumi* (1960), de Shinoda y escrita por Shûji Terayama, deconstruye totalmente el género de forma inteligente. Un espíritu similar aparece furiosamente en *Yuhi ni akai ore no kao* (1961) y *Namida o shishi no tategami ni* (1962), también de Shinoda y coescritas por Terayama, o *Arashi o yobu jûhachinin* (1963) y *Nihon dasshutsu* (1964), de Yoshida: esta vez, le dieron una paliza *alyakuza eiga*, y la acción de Nikkatsu también recibió un par de patadas en la ingle.

Igualmente, nadie confundiría a estas obras con los placeres que Tôei, Nikkatsu o Daiei tenían para ofrecer: todos éstos son más bien films de autor que usan historias y convenciones para lograr un fin propio. Las obras de Sawashima, Kurahara o Ikehira traicionaban la presencia de una sensibilidad única —algo así como un autor—. En cambio, las de Ôshima, Yoshida y Shinoda eran películas de autor camufladas como cine de género, en las que todos los involucrados sabían que nadie sería engañado por esos tipos con armas y esas chicas en celo.

El contexto histórico es extremadamente importante en todo esto: la Nouvelle Vague de Shochiku surgió durante (aproximadamente) los últimos doce meses del movimiento de protestas en contra del AMPO (tratado de seguridad entre Japón y EE. UU.), el foco de toda actividad progresista en la época. La ratificación del AMPO en 1960 fue un gran golpe para la izquierda japonesa, que se sintió derrotada pero no disuelta. Una década después volvió aún con más furia, esta vez debido a la guerra de Vietnam, que se llevó a cabo en muchas partes de Japón, donde había bases de las Fuerzas Armadas de EE. UU. La izquierda fue derrotada otra vez, y esta vez para siempre; la segunda ratificación del AMPO y los fallidos intentos de impedir la construcción del aeropuerto Narita lograron terminar con ella. Casi todas las películas de la Nouvelle Vague de Shochiku de 1959 y la primera mitad de 1960 hacen referencia a las manifestaciones en contra del AMPO. Uno hasta podría llegar a decir que la Nouvelle Vague de Shochiku surgió al mismo tiempo que el movimiento AMPO, al punto que Ôshima dejó el estudio luego de *Nihon noyoru to kiri* (1960), un feroz recuento de la historia de la izquierda de los cincuenta, sus diferencias generacionales, las luchas y separaciones internas, y los problemas que éstas significaron para el movimiento AMPO. Shochiku sacó de circulación a este film

abiertamente político luego de sólo tres días, oficialmente a consecuencia del asesinato del líder de la JSP Inejirô Asanuma, el 12 de octubre de 1960. Ôshima dejó Shochiku luego de este incidente, y las circunstancias que rodearon la realización del film y su cuasicensura están llenas de contradicciones. De cualquier manera, la verdad es la siguiente: incluso antes de que el último debut de la Nouvelle Vague de Shochiku (*Bushidô mazan*, que se lanzó en noviembre de 1960) pudiera estrenarse, su principal pensador/agitador ya se había ido del estudio; Yoshida seguiría sus pasos unos años después, luego de que Shochiku se entrometiera con el final de *Escape from Japan*.

Igualmente (y aquí las cosas toman un giro irónico), Yoshida se convertiría en el único autor de la Nouvelle Vague de Shochiku que continuaría —a su manera— la tradición del estudio: el melodrama.

Siempre asociamos al cine de los sesenta de todo el mundo con la ruptura de tradiciones; supuestamente, algo muy diferente comenzó en ese entonces. La disrupción, los furiosos golpes y puñaladas, la lucha por convertirse en algo diferente, alejado: eso es todo lo que supuestamente significaba la Nouvelle Vague de Shochiku en sus primeras épocas. ¿No llama bastante la atención que Nagisa Ôshima, el autor de la reinención permanente, se convirtiera en la estrella más celebrada no sólo de la Nouvelle Vague de Shochiku, sino también de todo el Nuevo Cine Japonés, de la misma forma en que las obras más conocidas de Yoshida —que se caracterizan por ser híbridos formales— fueron también las menos típicas?

Aun así, hay más tradición —de estudios— en la Nouvelle Vague de Shochiku de lo que parece a simple vista (especialmente si uno busca rupturas en lugar de continuaciones). Para decirlo de forma más simple: casi todas las películas están por lo menos parcialmente arraigadas en el melodrama; Kido, quien creía realmente en los guiones, necesitaba al menos poder leer el guión que se le entregaba para su aprobación (en parte) como melodrama. Este género, nuevamente, era evidentemente caro a la mente de Yoshida: entre 1965 (*Mizu de kakareta monogatari*) y 1968 (*Samba natsu no bikari*), realizó exclusivamente melodramas. Su primer gran éxito fue el primero, *Love Affair at Akitsu Spa*; su por el momento última película, *The Women in the Mirror* (2003), parece una variación glacial del cine de Keisuke Kinoshita, que era la esencia de la estética de Shochiku. El melodrama está incluso en el corazón de *Eros + Massacre*, en el problemático y finalmente condenado amor entre Sakae Osugi y Noe Ito, de la manera en que los jóvenes del 69 los imaginan, atrapados como están en su propio laberinto de imágenes y proyecciones —previas— del pasado, transformadas en algo borroso por sus visiones del futuro.

Para Yoshida, el melodrama es un cine de reflejos desparramados: el dolor, la desilusión, la frustración y el fracaso están basados en proyecciones que tienen poco que ver con la vida. La obra de Yoshida no es más que una serie de variaciones de un

solo tema: la traición por proyección. Las películas en sí son como espejos en los que el espectador se puede ver a sí mismo. Nada más.



Los primeros días de Kijû Yoshida

Criticando el "flemático" Japón de la posguerra

Por Yamamoto Naoki

¡Llegó el otoño! ¿Pero por qué añorar un sol eterno, si estamos comprometidos en el descubrimiento de la claridad divina, lejos de las gentes que mueren durante las estaciones?

Arthur Rimbaud, "Adiós", de *Una temporada en el infierno*

Al comienzo de la ópera prima de Kijû Yoshida, *Good for Nothing* (*Rokadenashi*), Yûzuke Kawazu, que interpreta a un joven burgués, se acomoda en el pasto del jardín de un campus universitario susurrando estas líneas que adornan el final del poema extendido de Rimbaud *Una temporada en el infierno*. Como sugiere el título de esta parte del poema, estas líneas reflejaban el deseo de Rimbaud de apartarse de la literatura o la poesía, o tal vez del auspicio de su mentor Paul Verlaine. Ni bien Yoshida terminó de rodar *Good for Nothing*, Japón experimentó el fin de "Una temporada de política", que tuvo lugar gracias al fracaso de las protestas de 1960 contra la renovación del Tratado de Seguridad entre Estados

Unidos y Japón. Al mismo tiempo, la producción cinematográfica convencional, que estaba arraigada en el sistema de estudios, había comenzado su propio descenso hacia una etapa disfuncional. Como dijo el mismo Yoshida: "Me convertí en director de muy joven y fui testigo de la caída del mundo del cine. Tal vez haya sido su último director"^[1].

Con las mencionadas líneas de Rimbaud, Yoshida se despidió de las muchas y vetustas convenciones que habían definido al mundo del cine japonés, y comenzó su carrera rechazándolas. A pesar de haber sido realizadas en los conservadores estudios Shochiku, sus primeras películas son filosamente críticas, y nos dejan a nosotros, los espectadores, con impresiones vividas y duraderas.

De las películas de Yoshida para Shochiku, *Love Affair at Akitsu Spa* (*Akitsu ornen*, 1962) ha mantenido su popularidad y ha sido transmitida de generación en generación como una obra maestra. Sin embargo, la mayoría de sus otros films de aquel período casi no han sido discutidos. Por supuesto que hay un buen número de

críticas realizadas en aquella época, y también entrevistas en las cuales el director habla sobre su propia forma de hacer cine, lo cual demuestra que sí se ha escrito sobre sus películas de aquella época. A pesar de que a partir de 2005 todas sus películas de ficción se editaron en DVD, nada ha cambiado de forma sustancial respecto del período en el que era difícil verlas. Al igual que siempre, los films de Yoshida del período Shochiku casi no se han discutido dentro del contexto de su filmografía.

Es por eso que, en este ensayo, me gustaría traer al frente sus primeras películas, que han permanecido enterradas en las grietas de la historia del cine, y verlas como parte de su obra completa. Esto implica recordar los puntos de vista —en sus películas y en otras actividades— que más han sido pasados por alto por la gente al teorizar a Yoshida y analizar el papel que jugaron en aquella época.

Para empezar, vale aclarar que este ensayo no asume un acercamiento que trate a Yoshida el autor, a quien otros ya han consagrado, y trace el desarrollo de su obra de forma cronológica. En lugar de indagar en los orígenes de Kijû Yoshida, el análisis de la relación entre esos orígenes y las particulares condiciones históricas, sociales y culturales de aquel período darán resultados más productivos en este momento.

Ahora, antes de dirigimos hacia la discusión principal, ofreceré algunas líneas de un artículo escrito por Yoshida justo antes de hacer su debut como director, que él mismo indicó que debe ser leído como un manifiesto:

“La doble agonía de darse cuenta de que nosotros y no otro creamos las condiciones actuales de Japón nos llevará a exponer la sensación de crisis oculta en nombre de lo cotidiano. Registraremos el shock que tiene lugar cuando nos confrontamos con esa crisis. Al registrar este shock, crearemos un nuevo cine que a su vez creará un verdadero sentimiento de solidaridad entre el público y el lado de la creación”^[2].

Crítica de los antiguos maestros del cine y práctica teórica

En la primavera de 1955, Kijû Yoshida, que egresó de la Universidad de Tokio con un título de Literatura Francesa, entró junto con su compañero de estudios Toshirô Ishidô a los estudios Shochiku. Durante su entrevista de trabajo, le preguntaron si había visto alguno de los dos éxitos más recientes de Shochiku, *What's Your Name* (*Kimi no na iva*, Hideo Oba, 1953) y *24 Eyes* (*Nijûshi no hitorni*, Keisuke Kinoshita, 1954). Tuvo que admitir que no, y sus entrevistadores, quienes resultaron ser los directores de estos clásicos de posguerra, respondieron con sonrisas irónicas. Como lo demuestra este incidente, originalmente Yoshida no había tenido la intención de convertirse en un director de cine. Sin embargo, cuando comenzó a

asociarse con los otros jóvenes asistentes de dirección del estudio, como Nagisa Ôshima (quien había entrado a la productora varios años antes que Yoshida), todos aspiraban a escribir guiones originales. El nombre de Yoshida aparece entre los de los fundadores de la publicación *Sichinin* (*Los siete*). Los siete fundadores de la publicación —Kijû Yoshida, Nagisa Ôshima, Osamu Takahashi, Tsutomu Uemura, Masao Saitô, Junkô Tanaka y Takeshi Tamura— tuvieron que dejar de publicar cuando, de repente, Tanaka se suicidó. Sin embargo, el guión *Seaside Grave* (*Imibe no bohyô*), que fue publicado en el primer número, le llamó la atención a Keisuke Kinoshita y así Yoshida comenzó a ser su asistente de dirección.

El movimiento de talentos jóvenes que escribían guiones originales comenzó en los años 30 con una serie de films llamados “Films modernos con peinados *topknof*”. El grupo que escribió estas películas, la “Pandilla Narukati” (compuesta por figuras como Sadao Yamanaka, Hiroshi Inagaki y Fuji Yahiro), fue como una bocanada de aire fresco para el mundo del cine de aquella época. Ôshima y Yoshida se situaron en contra de este movimiento, que captaba vivamente esa época turbulenta que fueron los años 30, al confiar por completo en las posibilidades del cine. En contraste, Yoshida y Ôshima cuestionaban la naturaleza fundamental del cine mismo. Podemos ver el alcance de su escepticismo en el hecho de que Yoshida había planeado abandonar la compañía en dos o tres años. A fines de los años 50, estos asistentes de dirección comenzaron a buscar una nueva manera de sublimar esas ideas tempranas en un nuevo método. Además de ser asistentes de dirección, contribuían de forma activa en publicaciones como la primera etapa de *Eiga hihyô* (crítica de cine) y *Kiroku Eiga* (cine documental). Su fin era unir una práctica crítica con sus plumas y una práctica creativa con sus cámaras.

Yoshida, por ejemplo, odiaba la manera en que el cine japonés de posguerra no tenía prácticamente ninguna diferencia con el de la preguerra. Escribió un gran número de artículos en los cuales condenaba el estado del cine japonés de posguerra, pero aquí examinaré cómo descalificó totalmente a los dos magnates de su generación anterior, Akira Kurosawa y Keisuke Kinoshita, en su artículo “La gloria y la tragedia del cine de posguerra’ (“Serijo eiga no eikô to hisan - *monogatari* shutai no hakai”)^[3].

En este artículo, Yoshida tenía tres argumentos. No es que simplemente criticó a Kurosawa y a Kinoshita. Al examinar sus películas, también brindó importantes detalles de su propia obra, así que desarrollaré aquí su fundamentación.

Lo primero que hizo fue distinguir el acto de resistir de quien resiste. Yoshida escribe: “En pocas palabras, es fácil intentar resistir hasta cierto punto. Pero pasar de

resistir a ser quien resiste no es tarea fácil”. Señaló que, cuando el objetivo de uno es resistir a algo —ya sea que ese algo cambie de forma imperceptible o que uno malentienda su valor desde el vamos—, se suele terminar no resistiéndose a nada.

Para entender la razón de este fracaso, Yoshida desarrolló su segundo argumento: repensar el término “situación” (*jôkyô*). Creía que la razón por la cual la gente no podía convertirse en quien resiste era porque pensaba en su “situación” como una pared que bloquea el paso de quien resiste. Esta pared, en lugar de cumplir la función de proteger y garantizar la subjetividad de quien resiste, “restringe dentro suyo todo tipo de reacciones, injusticias y errores. Podemos encontrar dentro nuestro un buen número de casos en los que apenas captamos nuestras propias subjetividades”. Al negar el pensamiento retrógrado, definió la situación como “variable y mutable, una cosa pulposa y flemática”.

Antes de hablar sobre su tercer argumento, su principal crítica sobre Kurosawa y Kinoshita, me gustaría hacer un breve comentario sobre su penetrante perspicacia en la manera en que discute el término “situación”, al explorar primero lo que él entiende por el término “sujeto” (“*shutai*”), que situó en relación a “situación”. Yoshida cree que estos dos términos no van a priori de la mano. Enfatizó que un sujeto “siempre existe solamente en relación a la situación del período”^[4]. Para Yoshida, la situación era una realidad externa, similar al concepto de “el otro” (*tasha*), a través del cual el sujeto se convierte en un Yo unificado. Cuando la realidad cotidiana, la situación que engloba al sujeto, llega a más y más gente, una comunidad que alguna vez se basó en interacciones y experiencias directas se convierte en una nación, algo que Benedict Anderson dio en llamar una “comunidad imaginada”. Si consideramos que la Nación misma fue fundada por la existencia de los otros, entonces la situación y la subjetividad como Yoshida las teorizó existen en una ajustada relación. Para Yoshida, pensar sobre “la situación” no era diferente de pensar sobre “el sujeto”. Así, la situación del Japón de posguerra y la subjetividad del realizador eran temas que le importaban.

Yoshida pensó mucho en esta relación entre la situación y el sujeto en su crítica a Kurosawa y Kinoshita. Luego de ver *The Bad Sleep Well* (*Warui yatsu hodo yoku nemuru*, 1960) de Kurosawa y *The River Fuefuki* (*Fuefukigawa*, 1960) de Kinoshita, sintió que ambos directores mantenían la posición de resistir, y eran incapaces de librarse de ella. No podían asumir que eran quienes resistían. Aunque parece como si el protagonista del film de Kurosawa confrontara los males de la corrupción política, Yoshida pensaba que Kurosawa había fracasado porque la película estaba completamente gobernada por una visión binaria del mundo o, en otras palabras, la noción de que la situación que estaba afrontando era una pared. Yoshida criticó duramente a Kurosawa cuando escribió: “¿Es una exageración decir que Kurosawa justifica su desidia frente a los asuntos que tenemos que afrontar hoy en día al

transformarlos en una mera pared?”^[5].

Yoshida ni siquiera se ahorró sus críticas hacia su mentor Kinoshita. “Este film evoca en los espectadores un sentido de fugacidad y una sensación de resignación que son erigidos con vanidad dentro de las paredes de la presente situación. No existe otra película que muestre de forma tan superficial cuán artificial y cuán tenues son estos sentimientos”. En estos comentarios furiosos uno también siente el disenso que Yasuzô Masumura expresó hacia Kenji Mizoguchi. En ambos descargos puede apreciarse un sentimiento similar. De hecho, por aquellos años, Yoshida valoraba a Masumura por sobre todos los demás.

Resumiendo, Yoshida se ensañó con estos dos maestros del cine japonés porque la posición que tomaban cuando narraban nunca era crítica con nada. Estos realizadores mantuvieron posiciones estáticas al utilizar sistemas o técnicas cinematográficas que le piden al público que se identifique con un protagonista y que acepte el significado del film como es. Yoshida discutió sobre cómo ambos expresaban, a través de estas técnicas, las “grandes narrativas” o la “comunidad Japón” que la gente era forzada a compartir de forma incondicional. Así, buscó crear una nueva clase de película al desbaratar estos dispositivos.

Fragmento de “Wakaki hi no Kijû Yoshida - Nenekishitsu teki na sengo Nihon hihan” publicado originalmente en *Kijû Yoshida no zentaizô*, 2004.

Subjetividad, autonegación y autocomprensión en la crítica de cine de Kijû Yoshida

Por Patrick Noonan

La subjetividad (*shutai*) era un concepto por lo menos elusivo en las discusiones sobre cine durante el Japón de los años 60. En la posguerra inmediata, aparecía de forma prominente en debates sobre política y arte^[6]. A fines de los cincuenta, los documentalistas habían tomado el concepto para teorizar sobre una nueva forma de documental político^[7]. Sus discusiones, publicadas en artículos y entrevistas de revistas de cine —por lo general de izquierda—, facilitaron esa terminología para debates contemporáneos y posteriores sobre el rol de la subjetividad del cineasta en la ficción. El estudioso del cine Mark Nornes ha argumentado que la falta de un debate sostenido o de intentos para acordar colectivamente una definición común de la subjetividad (o, de hecho, de cualquier otro término de la crítica) hizo que una nueva generación de directores de los sesenta se “apropiara despreocupadamente” de la terminología de la subjetividad de estos debates sobre documentales. Estos nuevos cineastas, sostiene Nornes, simplemente utilizaron el término para definir la “expresión subjetiva del artista en formas ficcionales” sin tener en cuenta el objeto o la fuerza existencial de la gente real” a quienes estaban filmando^[8]. Sin embargo, la crítica de cine del realizador Kijû Yoshida, perteneciente a la llamada “Nouvelle Vague japonesa” de los sesenta, complica esta interpretación. Al examinar los escritos de Yoshida de comienzos y fines de los sesenta, este ensayo explica cómo la relación entre la subjetividad del cineasta y el objeto era, para él, fundamental para una nueva forma de hacer cine ficcional políticamente comprometido.

En varios de sus artículos escritos entre fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta, Yoshida buscó reconceptualizar la producción y el consumo de cine en Japón. Promovió una forma de hacer cine en la cual los cineastas se desasociaban paradójicamente de las mismas películas que estaban produciendo, para así crear un cine como si éste fuera otro respecto del Yo del cineasta. Creía que, renunciando al control sobre un film, prevendría a los cineastas de comunicarle un mensaje específico a una audiencia. La falta de un sentido claro en la película provocaría que los espectadores interpretaran y completaran su significado.

Por otro lado, sostenía que crear semejante film requería de un gran entendimiento del Yo del cineasta. En la generación anterior, los cineastas se veían a

ellos mismos como entidades claramente separadas unas de otras. Usaban el cine de acuerdo a convenciones comercializadas para expresar una idea predeterminada para un público compuesto por receptores pasivos. Para Yoshida, en contraste a esto, el Yo sólo existía en relación con los otros: el objeto frente a la cámara, al público y a la película en sí. Durante lo que Yoshida llamó la "negación" (*hitei*) de este Yo individual en la producción, el cine podía convertirse en una relación entre la subjetividad del cineasta y un otro, lo cual forzaría a todos los involucrados a comprometerse unos con otros y, por lo tanto, con la situación social y política de la época.

En este sentido, el cine como Yoshida lo conceptualizó era un proceso social que producía sujetos cuyas interacciones producían el cine mismo. Como la mayoría de los cineastas y críticos de su generación, Yoshida nunca articuló una sola filosofía de la "subjetividad", de "el Otro" ni de ninguno de los conceptos que utilizó para teorizar el Yo y el cine. Sus escritos eran, por lo general, piezas tersas, polémicas y subjetivas en las que movilizaba una cantidad de conceptos y términos sin definirlos rigurosamente. Este estilo hace que su crítica de cine sea multifacética y rica, pero por lo general vaga y, a veces, contradictoria. En algunas instancias, la subjetividad se parece a una forma de conciencia; en otras, la define puramente como una mirada que reconoce. Y otras veces, se aproxima a una existencia física, una especie de presencia corporizada. En su totalidad, la crítica de Yoshida muestra su entendimiento del sujeto como un objeto, o un cuerpo, en el mundo, y como una conciencia subjetiva.

El énfasis de Yoshida en la subjetividad y su consistente uso del concepto en varios contextos durante los sesenta hace que el hecho de encontrar allí una sola teoría del cine resulte difícil, si no imposible. Sin embargo, su negación del Yo y de las convenciones narrativas, creo yo, lo llevó a teorizar una forma de visión cinematográfica impasible que se abstenía de incorporar a los espectadores dentro del mundo del film. Para Yoshida, un tratamiento imparcial de los objetos frente a cámara produciría una forma de cine a través de la cual los sujetos pudieran comprometerse libremente unos con otros y con los objetos en pantalla sin formar una totalidad. Como Yoshida expresó en sus escritos, el Yo y el Otro debían mantenerse distinguibles y en discordia uno con el otro. Una constante "descomunicación" (*disukomyunikêshon*), para usar el término de Yoshida, entre el realizador y el público convertiría al cine en un espacio en el que diferentes subjetividades fueran tomando forma y siendo formadas por unos y otros^[9].

Implícita en esta indeterminable relación entre el Yo y el Otro se esconde una ética intrínseca al medio cinematográfico. Toda decisión estética en el cine genera un "régimen escópico" que involucra a las relaciones de poder entre el Yo y el Otro —el realizador y el público—, el realizador y el objeto y actor frente a cámara. La lógica de la autonegación de Yoshida buscaba disolver la convencional estructura de poder

jerárquico del cine estandarizado —la mirada dominante de la cámara y el objeto subordinado frente a ella, o la autoridad del director y la pasividad del público— y convertir a todos los involucrados en iguales. Para Yoshida, el cine debería ser un encuentro que articule varios Yo, Otros y valores de forma continua. En este sentido, la ética del cine en la teoría de Yoshida es inherente a su capacidad de cuestionar la primacía del Yo humano individuado (*jiko*) y a permitir que los sujetos (*shutai*) y los Otros existan en una relación en la cual ninguno de ellos pueda ser asimilado en una totalidad singular.

Sin embargo, el mismo acto de renunciar al Yo que representa a esta relación sitúa al Yo y al Otro en una posición constituida por la estética de un film. La forma en que Yoshida aplicó su teoría a la práctica en su cine realza este punto. Al analizar cómo

Yoshida buscó realzar su teoría de la autonegación en la práctica cuando realizó su cuarta película, *Love Affair at Akitsu Spa* (*Akitsu onsen*, 1962), probaré que, en la teoría de Yoshida, la negación del cineasta de su Yo, de hecho, sitúa al Otro (en este film, la actriz y posteriormente mujer de Yoshida Mariko Okada) en una posición en la cual debe articular la subjetividad del realizador a través de su propio lenguaje, mirada y gestos. En esta posición, el Otro podría considerar la subjetividad del cineasta, o bien subordinarla a su propia perspectiva y economía moral. Así como el cineasta define al Otro al situarlo en una particular posición en relación a la cámara o la imagen en pantalla, el Otro redefine la subjetividad del cineasta. A fin de cuentas, como demuestro, la autonegación en la teoría de Yoshida inicia una relación entre el Yo y el Otro en la cual ambas partes componen mutuamente las subjetividades de cada uno mientras permanecen independientemente discretos.

Yoshida y la crítica de cine en el Japón de los setenta

La posición de Yoshida dentro del mundo del cine y la crítica de cine japoneses durante los sesenta se parecía a la misma subjetividad, social aunque reconocible, sobre la que teorizó en sus escritos. Estudiosos y críticos continúan categorizándolo dentro de lo que el periodismo de comienzos de los sesenta llamó la “Nouvelle Vague de Shochiku”: la “nueva ola” de jóvenes asistentes de dirección de los estudios Shochiku, que incluía figuras como Nagisa Ôshima y Masahiro Shinoda, quienes desafiaron las convenciones del sistema de producción de estudios a comienzos de los sesenta^[10]. Si bien estos periodistas relacionaron a estos nuevos cineastas con la Nouvelle Vague francesa, Yoshida y otros han negado repetidas veces haber formado conscientemente un grupo que, como sus semejantes franceses, buscó colectivamente revolucionar el cine^[11]. En una discusión de 1960 entre Yoshida y Ôshima, por ejemplo, Yoshida no sólo se distanció de Ôshima y sus demás colegas de Shochiku,

sino que también alegó que la misma Nouvelle Vague tuvo poca influencia en su forma de hacer cine. Se asoció de forma más cercana con el cine polaco de la época, y sostuvo que cualquier semejanza entre la escena final de su primera película, *Good for Nothing* (*Rokudenashi*, 1960), y *Sin aliento* (*A bout de souffle*, 1960), de Godard, era coincidencia^[12].

Sin embargo, a pesar de que Yoshida lo niegue, ocasionalmente trabajaba en forma colectiva con sus jóvenes colegas en Shochiku. Formaba parte de una generación que, como los describe el estudioso de cine Naoki Yamamoto, combinaba “una práctica crítica escrita con sus lapiceras y una práctica creativa con sus cámaras”^[13]. Poco después de entrar al estudio, Yoshida se juntó con otros seis miembros de su generación para escribir guiones originales, los cuales publicaron en su propia revista, *Sichinin* (“Los siete”)^[14]. Yoshida seguiría trabajando con varias de estas figuras en sus películas durante los sesenta. Además de guionistas y directores, Yoshida y sus contemporáneos eran también críticos prolíficos.

Cómo definir su trabajo como crítico sigue siendo un punto de discusión entre estudiosos. El hecho de que consideremos o no “teoría del cine” a los escritos de Yoshida o cualquier otro de estos cineastas y críticos durante los sesenta sigue abierto al debate. Estudiosos como Noël Burch han sostenido que la teoría del cine no existió jamás en Japón, mientras que Tadao Sato ha dicho que existe en un registro totalmente diferente al de “Occidente”. En su intento de definir una teoría nativa, Sato dice que la teoría japonesa del cine consiste en el diálogo en los sets de filmación, en las conversaciones entre directores y asistentes de dirección, algunas de las cuales se han conservado en ensayos y entrevistas^[15]. En respuesta a Burch y otros, Yuriko Furuhata ha argumentado que el discurso alrededor del *fûkeiron* (teoría del paisaje) a fines de los sesenta guardaba, de hecho, una teoría cinematográfica específica^[16]. Sin embargo, no intento discutir si los escritos de Yoshida desde comienzos hasta fines de los sesenta constituyeron o no una teoría. En cambio, me gustaría sugerir que, además de haber servido para un sinnúmero de cosas, la crítica escrita de Yoshida fue parte de un proceso crítico, creativo y social mayor destinado a producir sujetos que podían trabajar para alterar las ideologías y convenciones que estructuraban al cine y la sociedad japoneses de la época.

La misma forma del discurso de Yoshida en cine fue, por lo tanto, central para este proyecto social mayor. La gran mayoría de las críticas escritas por Yoshida y su generación fueron publicadas como artículos periodísticos en revistas populares y otras más orientadas a lo estético o a lo político. El y la mayoría de los suyos fueron bien educados y una gran cantidad de tradiciones filosóficas les eran familiares. Rara vez (si es que alguna vez ocurrió) sus escritos han sido aplicaciones sostenidas de cualquier escuela de pensamiento cinematográfico, pero, aun así, eran obras críticas informadas filosóficamente. La falta de consistencia de esta crítica periodística ha

llevado a que estudiosos como Mark Nomes definan al discurso sobre cine en esa época como “fragmentario”, como una “pluralidad desconectada de los discursos que se prestaban a una particular forma de apropiación despreocupada con efectos concretos en el mundo del cine”^[17]. Como señala Nornes, realizadores como Yasuzô Masumura y Nagisa Ôshima usaron la terminología con la que los documentalistas estaban discutiendo la relación entre la subjetividad del cineasta y el mundo objetivo para definir su propia práctica cinematográfica. Si bien estos directores pueden haber adoptado caprichosamente algunos términos de los debates sobre cine documental, su uso “fragmentado” puede haber estado en el núcleo mismo de su método crítico. De hecho, para Yoshida era necesaria una forma inconexa de crítica de cine y de práctica cinematográfica para lograr una nueva forma de cine político.

Como sus contemporáneos, Yoshida no intentó escribir una teoría totalizadora del cine similar a lo que muchos podrían considerar una “teoría cinematográfica” propiamente dicha, o una “gran teoría”. De hecho, un recuento sostenido y monológico del cine en su totalidad contradecía la misma noción de lo que el cine es: una relación tensa. Rara vez (si es que alguna vez lo hizo) utilizó el término normalmente traducido como “teoría” (*riron*) para describir a sus escritos sobre cine y los de otros. En cambio, prefería términos como “crítica” (*hihyô*) o “lógica” (*ronri*). Su propia obra crítica se desarrollaba en el campo del discurso público: en entrevistas y debates, en reseñas de cine y en reflexiones sobre sus propios métodos publicados en revistas de cine y opinión popular de la época. En estos artículos, tuvo una gran cantidad de fuentes. Sus ideas parecían un pastiche de existencialismo francés, fenomenología, nociones de subjetividad del Japón de posguerra e ideas de pensadores japoneses específicos sobre el cine: Masakazu Nakai, Kiyoteru Hanada y Toshio Matsumoto, por nombrar sólo algunos. Las teorías de Yoshida sobre el cine durante los setenta se desarrollaron, por lo tanto, a partir de un proceso crítico y creativo contingente y dialéctico que representaba a la idéntica relación entre los sujetos sobre los que teorizaba a la hora de hacer cine^[18].

Como el mismo Yoshida sostuvo en su artículo de 1962, “la crítica es la cosa más cruel” (*hihyô wa motto kakoku na mono de aru*). La crítica de cine jugó un papel importante en formar al cine como un espacio de encuentro entre subjetividades. Yoshida creía que los críticos de cine, al igual que los cineastas, han llegado a pensar en ellos mismos como un Yo individuado, y a la crítica como la expresión de esos Yo. El acto de la crítica, sin embargo, podía vencer a ese Yo y establecer la relación entre la subjetividad del crítico y otros. Al escribir sobre una película, Yoshida sostiene: “El crítico es liberado del estado de autosuficiencia, se convierte él mismo en un objeto y, a través de su crítica, se trasciende”^[19]. Es decir, la crítica escrita del crítico de cine se transforma en la deshumanización de su internalidad y en una oportunidad para un encuentro con la subjetividad de otros. Yoshida continúa: “Creo que es

necesario que el realizador y el crítico se liberen de los muros del sujeto (*shukan*) y construyan un espacio subjetivo (*shutai-teki*)”^[20]. Aquí, “sujeto” (*shukan*) refiere a un estado de conciencia convencionalizado y aislado, mientras que “subjetivo” (*shutai-teki*) refiere a un estado de conciencia interrelacionado. Para Yoshida, la crítica de cine, al igual que el medio cinematográfico, tenía el potencial de cambiar la manera en que los sujetos interactuaban entre ellos; podía socavar las convenciones epistemológicas y materiales que aislaban a los Yo de los Otros y juntar a esos Yo y Otros en una existencia colectiva subjetiva.

Fragmento de “The Alterity of Cinema: Subjectivity, Self-Negation, and Self-Realization in Kijû's Yoshida Film Criticism” publicado originalmente en *Review of Japanese Culture and Society*, diciembre de 2010.



Por Ayako Saito

El cine, “el Otro”, las mujeres

Difícilmente haya alguien que se oponga a la idea de que Kijû Yoshida es uno de los directores de la historia del cine japonés que entran más que cualquier otro en la categoría de “autores”. Por conveniencia, su obra suele clasificarse en cuatro períodos: su período Shochiku (1960-1964), sus primeros pasos en el cine independiente (1965-1968), su período ATG (1969-1973) y su último período (1986-2003). Kijû Yoshida representa la figura de un autor cinematográfico que siempre ha cuestionado el “sistema de visión” inherente a la forma “cinematográfica”, y que ha andado su camino de una manera autorreferencial. Podríamos entrever una curiosa autonegación, pero su comentario de que el cine, para él, es el Otro debe ser entendido como la expresión exacta de su acritud frente al cine. De hecho, en sus films prevalece una infinita sensación de incomodidad con la “identidad propia”. En su búsqueda de “la otredad del cine” desde adentro de la misma película, ha desafiado al cine como sistema mediante una noción casi obsesiva de que éste “sólo puede ser tal al ser desmantelado”. Ese intento se ha convertido incluso en un estilo cinematográfico. Otra característica de sus películas es el extraño fenómeno que la figura del autor llamado Kijû Yoshida aparece frente al espectador desde el film mismo, a pesar de que su estilo y técnica cambian radicalmente con el tiempo. Puede sonar contradictorio, pero podemos definir su estilo consistente como autor en cuanto a sus consistentes sentimientos de incomodidad frente a la identidad propia.

La postura de Yoshida de desmantelar el cine también se extiende a Mariko Okada, quien, en sus colaboraciones a partir de *Love Affair at Akitsu Spa*, ha tenido una presencia abrumadora. Ella perdió a su padre cuando tenía sólo un año, y se convirtió en actriz para cumplir el fuerte deseo de su madre. Fue una gran actriz de cine y teatro que protagonizó más de 150 películas durante su carrera, que duró más de medio siglo. Como actriz, productora y también como compañera en su vida privada, Okada es indispensable a la hora de entender el cine de Yoshida. En *Love Affair at Akitsu Spa*, Yoshida estructuró el melodrama al extremo para así crear una obra única a la que podríamos referirnos como un meta-melodrama. Luego de contraer matrimonio, Yoshida desmanteló el melodrama aún más en las cinco películas que van de *A Story Written in Water* a *Pilgrim in the Snow*. Con la posterior

Farewell to the Summer Light, creó un nuevo género dentro de la *road movie* femenina, para luego deconstruir incluso la figura de Mariko Okada como actriz en *Eros + Massacre*, *Purgatory Heroica* y *Confessions of Actresses*.

Sin embargo, para ser precisos debemos decirlo de manera diferente. La obra de Yoshida posterior al período Shochiku no podría ser pensada sin la presencia de esta actriz.

No estoy diciendo meramente que cierta actriz es indispensable para que un director cree su propio mundo como autor, de la manera en que Marlene Dietrich era el material perfecto para la creación del mundo de Joseph von Sternberg. Antes de asumir un “rol” narrativo, Okada ya existía para Kijû Yoshida, el autor. Sin importar el rol que interpretara, por sobre todo ella aparece como Mariko Okada. Por supuesto, no hay duda de que Yoshida, aunque no hubiese conocido a Okada, igualmente habría construido su propio mundo como autor. Pero de no haberla conocido y de no haber colaborado juntos durante tanto tiempo, Yoshida como lo conocemos no habría existido: Mariko Okada está incluida estructuralmente en los films de Yoshida, lo que se relaciona con cómo el director (quien solía ser caracterizado como “uno de los pocos cineastas japoneses masculinos”) llegó a apropiarse de “la voz femenina”.

La ficción llamada “la actriz”

Por supuesto que en Yoshida, que siempre ha realizado películas muy conscientes de su naturaleza ficcional (incluso antes de que la actriz Mariko Okada entrara en escena), la institución misma de “la actriz” en cuanto al elemento más cercano a la contradicción inherente al aparato fílmico era altamente importante. De hecho, hay muchas actrices, y no sólo estrellas de cine como Mariko Okada, que dejaron una fuerte impresión en las películas de Yoshida.

No obstante, la posición de la mujer en las obras de Yoshida en su período Shochiku no se compara con la importancia de la mujer en sus posteriores films realizados en colaboración con Okada. No existe una heroína “yoshidesca”, a diferencia de las heroínas “masu-murescas”, que se reconocen fácilmente en las películas de Yasuzo Masumura. Resulta intrigante que, cuando pensamos en ellas retrospectivamente, las mujeres de Yoshida igualmente dan la impresión de tener algo en común. Una imagen de las mujeres de los films de Yoshida queda grabada en nuestra memoria en la forma de un tipo de mujer que hace que sea difícil diferenciar las varias películas que recordamos. Esa imagen termina resumida en Mariko Okada. Todas estas mujeres tienen algo oscuro en lo profundo de su corazón; muestran expresiones opuestas como emoción e intelecto, vulgaridad y refinamiento, dulzura y crueldad. Y cada tanto contemplan el vacío, con la mirada perdida. Extrañamente, la intensidad de la mirada con la que contemplan el vacío muchas veces enfatiza el acto

de “mirar” en lugar de reflejar el Yo interior de los personajes que interpretan. Es como si estas mujeres existieran como “testigos” autoimpuestos.

Para Yoshida, que se esfuerza de todas las maneras posibles en poner lo ficcional del asunto en primer plano, es indudablemente importante la manera en la que usa a esos actores que llevan adelante la ficción. Porque, por un lado, los utiliza como símbolo de lo ficcional del film, pero, por otro, no parece creer en un estilo realista que oculte lo ficcional.

En las ideas de Yoshida sobre las actrices, los actores son vistos predominantemente en relación al público. Su objetivo es convertir al cine en algo que no sólo es propiedad del autor, sino que también es compartido con el público. Sin embargo, cuando uno intenta hacer esto solamente en el nivel del formato cinematográfico, está en riesgo de caer en la trampa del simbolismo o la imaginería, al rechazar las convenciones que el público, llevado precisamente por las convenciones, desea. Yoshida parece tener plena confianza en el cuerpo de los actores, especialmente el de las actrices, para trascender el marco de la actuación y proveer un lugar donde pueda establecerse una conexión con el público.

Los films de Yoshida muestran que, incluso en el caso de una película convencional, el significado puede adquirir una infinita cantidad de otros significados mediante el cuerpo de los actores (*The Human Promise* y *The Women in the Mirror* son una clara prueba de esto). Incluso en una película en apariencia clásica como *Love Affair at Akitsu Spa*, el cuerpo de Mariko Okada establece un melodrama, si bien, de forma secreta, se está llevando a cabo una desfamiliarización a nivel formal. En contraste a esto, en *Confessions Among Actresses*, lo ficticio de la actuación es puesto en primer plano. Yoshida hace que sus personajes se entremezclen de forma compleja, hace que las actrices actúen por completo como actrices, elimina el realismo en los diálogos y transforma todo el asunto en una caricatura repleta de diálogo excesivo. De esta manera, la frontera entre la ficción de la actriz y la ficción de la mujer se desmorona, para así revelar la realidad de “la actriz”.

Pero entonces, ¿por qué las actrices y no los actores? Yoshida suele hablar con franqueza acerca de esto: las actrices “no se relacionan bien con la sociedad mediante su profesión, y tienen problemas a la hora de liberarse de la máscara de ser siempre una mujer observada”. En la opinión de Yoshida, las actrices irradian cierta fuerza porque, al convertirse en “un espejo”, se detienen, aceptan y vuelven a reflejar miradas a veces, incluso, difamatorias: “Las mujeres que viven dentro de las miradas de otros son más puras y fuertes”. Las mujeres (actrices) de Yoshida hacen tambalear el formato fílmico no por “actuar”, sino más bien por “fingir” (o “hacerse pasar por”).

Las mujeres según Yoshida se convierten en seres especiales que aceptan imágenes declinadas de ellas mismas. La actriz y “la actriz dentro de cada mujer” actúan como un espejo que refleja la mirada asustada del Otro, que los hombres no

pueden soportar mirar. Para Yoshida, quien siempre pone énfasis en que el cine es “el Otro”, esta otredad suele estar encarnada por “la mujer”.

En las películas de Yoshida, los actores no están puestos como reemplazos del director, ni las actrices como objetos de deseo, como sucede en el caso de Hitchcock. La estructura del film puede encontrarse en las interrelaciones entre los personajes o, en otras palabras, en elementos como el exhibicionismo, el masoquismo y la paranoia inherentes a la obvia naturaleza física de los actores que interpretan a estos personajes. Mientras la actriz sostiene la ficción de la narración, ambos se ofrecen, en forma de espectáculo, como el objeto de deseos secretos hacia el público, y aceptan la ficción de una personalidad de estrella, que ya existe fuera de la narración. Pareciera como si Yoshida, al mostrar la disociación entre la personalidad y el Yo y entre cuerpo y mente, está, de hecho, proyectándose a sí mismo y exponiendo sus films sobre la actriz, exponiendo el cuerpo de ella. La razón por la cual las actrices tienen una prerrogativa en los films de Yoshida yace dentro de su existencia, que combina estos dos elementos. Para Yoshida, su forma de actuar y su presencia corporal son la manifestación del espacio entre ‘el Yo’ y “el film”, y “el emisor” y “el receptor”. No hace falta decir que la proyección de sí mismo sobre la actriz está fuertemente influenciada por su relación con Mariko Okada.

La unicidad de Mariko Okada

Pasemos ahora a Mariko Okada. Antes de casarse con Yoshida, fue una de las principales estrellas de los estudios Toho y Shochiku. Su misteriosa transparencia en los films de Yoshida se contrasta fuertemente con su personalidad fuerte y su autoconfianza en los films de Mikio Naruse, Yasujiro Ozu y Keisuke Kinoshita.

Para la actriz, *Love Affair at Akitsu Spa* tuvo un significado especial. Okada proporcionó su joven cuerpo para el rol de la heroína melodramática Shinko, quien ama a un bueno para nada. El notable contraste entre la enérgica figura de Okada corriendo por el pasillo techado del Akitsu Inn en la primera mitad de la película y la figura solitaria y descuidada que caracteriza la segunda mitad es lo que mejor expresa la pasión y la desesperación de Shinko.

Luego de *Love Affair at Akitsu Spa*, la Mariko Okada de los films de Yoshida es completamente diferente a la de las otras películas en las que actuó. Es tal la diferencia en la imagen de la actriz que uno puede preguntarse si Yoshida intentó, intencionalmente o no, destruir la personalidad de la actriz Mariko Okada en sus películas. Surgió así una imagen femenina nueva y en extremo heterogénea completamente diferente a su habitual mujer saludable y vivaz, directa, animada, enérgica, joven, elegante y hermosa. Okada ha interpretado a varios tipos de heroína en las películas de Yoshida: la joven Shinku, dueña de una posada, en *Love Affair at*

Akitsu Spa, la mujer casada en los llamados anti-melodramas de su temprano período independiente, el personaje histórico Noe Ito en *Eros + Massacre* y la anciana Ai en *The Women in the Minor*, su film más reciente. No obstante, en todos esos casos emite la misma imagen de una mujer muy orgullosa, algo solitaria, algo descuidada, algo peligrosa. Por ejemplo, en *The Women in the Mirror* (2003), la soledad transparente de *A Story Written in Water* (1965) nuevamente cubre el cuerpo de Okada, y su calma figura que mira fijo como si de un oráculo se tratara vuelve a cobrar vida luego de un largo intervalo.

Extrañamente, a pesar de la abrumadora presencia de Okada, no puedo evadir la fuerte sensación de que, por alguna razón, “la mujer está ausente”. Siento que, a la vez, ella está y no está ahí. Aunque experimentemos el físico de Okada de forma directa, me da esta impresión en el nivel de la textura de lo físico en el film, de su sensualidad.

Ahora bien, ¿cómo se supone que debemos entender semejante experiencia contradictoria? En el extremo opuesto está la colaboración entre Yasuzo Masumura y Ayako Wakao. El mundo de Masumura está muy lejos de la conciencia *yoshidesca* del Otro en el sujeto masculino. Por decirlo de forma radical, en la mente de Masumura prevalece por completo la noción de que la relación entre el hombre y la mujer es una lucha perpetua, y que la mujer constituye una potencial amenaza para el sujeto masculino, evocando inconscientemente la angustia de castración. No hay inestabilidad e incertidumbre en el sujeto masculino, como sí ocurre en el cine de Yoshida. En ese sentido, la absoluta presencia femenina era, en Masumura, una necesidad y, por tanto, también era esencial que Ayako Wakao fuera omnipresente.

La unicidad de las mujeres, especialmente Mariko Okada, en los films de Yoshida es totalmente inversa. En su mundo cinematográfico, la mujer es un espejo que refleja “la otredad del Yo”, o “la ausencia”. Su presencia yace en la misma expresión de la ausencia. Así, la pregunta de cuál es la metáfora del espejo en el cine de Yoshida carece de sentido. ¿No aparecen las mujeres en el mundo metafórico donde la mujer es un espejo?

Las mujeres en los films de Yoshida pueden tener la posibilidad de ser liberadas del esencialismo. Están en el extremo opuesto de la “esencia” y la “maternidad” así definidas por las reglas del patriarcado. En otras palabras, su “ausencia” puede convertirse en una poderosa denuncia del estrictamente codificado sistema de género. Por ejemplo, muchos críticos categorizan a *Love Affair at Akitsu Spa* como un retrato de la “pasión femenina”. Esto puede sonar contradictorio, pero a pesar de haber empujado a Shinko dentro del reino de un “Otro” conceptual como “la sexualidad femenina” o “la pasión femenina”, no asumió la otredad en su presencia. En cambio, al dejar que ella lo refleje como un espejo, Yoshida logró alejar en este film la

sexualidad femenina, la cual había sido venerada como la “patria” masculina.

Yoshida es un director con una fuerte y constante conciencia de la ficcionalidad del “régimen visual”. Esa bien puede ser la razón por la cual, en su mundo cinematográfico, incluso una actriz abrumadoramente presente como Mariko Okada deja la impresión de que falta una “mujer que refleje el Otro” en el espectador. Lo importante es que la figura de Okada tiene, no obstante, un resplandor de inusitada intensidad, como un espejo que refleja la “otredad dentro del sujeto”. Yoshida, de quien alguna vez alguien dijo que era uno de los pocos cineastas japoneses masculinos, perfeccionó su propia narrativa a través del cuerpo, los ojos y la voz de la actriz Mariko Okada.

Resumiendo, Okada es para Yoshida el símbolo del “Otro”. ¿Esto se debe a que ella, que también era su compañera en la vida real, era lo más cercano a su “otredad estructurada dentro del sujeto”? No lo creo. ¿Será acaso que él descubrió sus ojos, que caracterizan tanto a la actriz Okada? ¿No empezó todo cuando Yoshida descubrió, en el visor de su cámara, la extraordinaria intensidad de su mirada, contemplando el vacío con esos característicos ojos grandes que tiene? Su mirada en los films de Yoshida es tan excepcional que uno casi podría preguntarse si él encontró el espejo que reflejaba su propia, eterna otredad en esos intensos ojos.

De hecho, podemos recordar inmediatamente la mirada de Okada contemplando el vacío. Por ejemplo, la manera en que, mientras solloza, mira hacia un punto en el espacio fuera de campo en *Love Affair at Akitsu Spa*. La manera en que mira hacia el fuera de campo mientras empuja silenciosamente una hamaca luego de haber visto a su marido hacer el amor con otra en *Eros + Massacre*. Y la intensidad de su mirada mientras mira al vacío sentada frente a la iglesia en una Hiroshima en ruinas tras la bomba atómica en *The Women in the Mirror*. Son sus ojos los que cuentan la historia, deshaciéndose de toda subjetividad. ¿No deberíamos llamar a esto un hermoso desvanecimiento de la subjetividad, como un dios que toma posesión de un medio y se comunica mediante él? En los films de Yoshida, Okada está presente, por sobre todas las cosas, debido a su mirada.

En cualquier caso, la relación entre Yoshida y Okada en términos de miradas inscriptas en el texto fílmico toma un camino muy complejo. Desde *Love Affair at Akitsu Spa*, que los juntó por primera vez y reescribió la historia de posguerra de forma melodramática, hasta *A Story Written in Water*, que exploró profundamente la historia personal dentro de la dimensión psicoanalítica de la “fantasía original”, y siguiendo con el “viaje oscuro” hacia el inconsciente, que nos lleva a *Farewell to the Summer Light*. Todo esto culminó en lo que se convertiría en el mayor punto de inflexión del autor Kijû Yoshida: *Eros + Massacre*. Sin embargo, este gran desafío que entrecruza la historia personal con la nacional no habría sido posible de no haber transitado por la fantasía oscura.

Fragmento de “Josei to gensô - Kijû Yoshida to Mariko Okada” publicado originalmente en *Kijû Yoshida no zentaizô*, 2004.

Una lectura de *Eros + Massacre*

Por Miguel Patricio

*Na Primavera de Margo,
escapados do Massacre,
danzamos por entre as flores.*

Poema de Sakae Osugi, en portugués

Antoine de Baecque dijo alguna vez que Kijû Yoshida era un realizador extremo, de cuerpos extremos. “Un realizador extremo de cuerpo”. Término complejo y movedizo para caracterizar a un cine que sobrepasa el mero materialismo reductor — el ánimo reductor— y que, sin anular ese mismo concepto, el de cuerpo-figura, confirma al cine de Yoshida como la única posibilidad humana de interpretar el mundo. Si eso ya venía siendo representado de manera inmadura en sus primeros films (*Good for Nothing*, *Blood Is Dry* y *End of a Sweet Night*), una especie de trilogía defraudada del cuerpo) bajo la forma de pequeñas narraciones acerca de la decadencia de una sociedad al borde del abismo, lo que se va consagrando en sus películas siguientes (posteriores a *Escape from Japan*, del 64), podríamos arriesgar, es una canonización de ese concepto-llave de la figura de lo femenino. Son las mujeres de *A Story Written in Water* (1965), *The Lake of Women* (1966), *The Affair* (1967), *Flame and Women* (1967) y *Pilgrim in the Snow* (1968) las que trazan los problemas íntimos a flor de piel. Son esas heroínas las que, a través de su testamento, subvierten toda noción de lo femenino filmado. Como dice Kijû Yoshida, a determinada altura no es tanto una cuestión de que este “quinteto de films” destruya nociones teóricas sobre el melodrama (teoría defendida por la mayor parte de la crítica), sino que más bien representan a la mujer para sí misma y no para un otro. El punto de partida y de llegada sería exactamente el mismo (la mujer filmada por el valor de la mujer filmada), y se alcanza así el desprecio total por la audiencia, la destrucción de un correcto erotismo forzado, constantemente infligido a la mujer captada por el “ojo de la cámara”, que no es más que un inconsciente “ojo masculino”. Después de la tentativa de filmar intimidades (una vez más, el cuerpo resuena como piedra angular), Yoshida catapultaba a su cine hacia una nueva etapa.

En *Eros + Massacre*, Yoshida narra dos tiempos en una exposición compleja: el

presente y el pasado. De un lado, una pareja de jóvenes busca el sentido de sus impulsos; del otro, la representación de figuras históricas y su contexto político-ideológico en la era Taisho (década del 10 y del 20), es decir, el anarquista Sakae Osugi y sus tres mujeres (entre las cuales Noe Ito se destaca), que vivieron “una vida de violenta belleza”. Ambos tiempos se desarrollan en una catarata hermética y anacrónica. Si esa doble cronología al principio se vuelve perceptible (ya que las dos narrativas van de forma paralela y, por eso mismo, no se confunden), más adelante todo se va homogeneizando, todo va pasando a ser parte de un antitiempo, de un seguimiento incontrolable.

Por lo tanto, parece haber una especie de tiempo imaginario, un tercer tiempo que desemboca en la frustración lógica, la reducción de todo por la adición. Parafraseando un pasaje del artículo de Pascal Bonitzer en los *Cahiers du Cinéma* (N°224) sobre la insistencia de la verticalidad imaginaria para legitimizar la comprensión de lo real como real: “Uno se reencuentra, en cada nivel de legibilidad casual y posible en una primera mirada, con la insistencia de una inscripción vertical, ya sea en un sentido plástico o figurativo, sintáctico o narrativo”.

Eros + Masacre es, entonces, una renovación y una revolución de la temática del cuerpo y el tiempo. Aquí, la temática no surge sólo como mecanismo fácilmente discriminado (ni como órgano de un erotismo embustero), sino que está armado de un significado filosófico importante. De hecho, ese erotismo es lo único que altera la noción de tiempo. Es sólo a través de la carne que se lapida el sentido subjetivo, el esclavizado, y, obviamente, gracias al paso del tiempo (nacimiento como principio de mi mundo, muerte como fin de mi mundo); una idea que se predica desde la leyenda “La madre de mi madre no existe”, puesta al inicio. Esto quiere decir que se ve al pasado como algo que trasciende cualquier comprensión más allá de la propia (que es una creencia), algo que se inscribe en un dominio metacorporal, que transpone el dominio de la prueba y pasa el dominio del imaginario.

De esta base teórica simple nace un materialismo en el sentido expansivo y no peyorativo del término, y en él aparece el permiso de excavar, de hurgar en el tiempo que fue de contemplación. Por lo tanto, los personajes históricos que aparecen son y no son reales, al igual que los jóvenes contemporáneos a ellos y que poseen igual forma y tiempo. Se camina en el reino del delirio, o, mejor dicho, de la suma (el “+”) del título, que no sirve para otra cosa que para juntar contrarios, en un lenguaje fílmico que, sigilosamente, se hace lenguaje poético.

De esta manera, Sakae Osugi —el teórico peligroso del “amor libre”— es usado como paradigma entre la destrucción política y social de toda la estructura mental de un Japón con problemas casi idénticos a los que presenta en el film: la protesta estudiantil, el terrorismo y el descubrimiento de las posibilidades de la carne. A través de la teoría anárquica (no afiliada a partidos, fundamentada en la simple convicción

filosófica), lo que se anhela conocer es la liberación absoluta que, según Yoshida, se concentra y se da en la negación total de sí mismo, en la autonegación. Es la idea de que hay un otro en mí, mucho más verdadero y sincero, que tras ser expuesto me permite alcanzar el vacío —al menos respecto de mí mismo— y, de esta forma, me proyecta hacia la libertad absoluta e incondicional. ¿No es exactamente eso lo que Osugi contesta cuando lo oímos decir “La revolución es sólo la renuncia a sí mismo”, o incluso cuando dice “En el amor y en el terror hay éxtasis”? Pero también es este hilo de pensamiento anárquico el que gobierna la vida de los dos jóvenes que buscan el cuerpo (luego, la identidad) en una contemporaneidad que parece haber absorbido los pensamientos de Sakae Osugi. La entrega por completo del individuo colectivo al Eros parece minar la estructura jerárquica japonesa, compuesta, como bien vio Yoshida, por Emperador - Estado - Padre. Reduciendo la base (el poder paternal, dando uso al “amor libre” para destruir el concepto de familia), se corrompe el sistema entero. Esa disolución del ego y la entrega a la voluptuosidad, al amor, permiten (aún más) la liberación de toda la infraestructura social, política y mental, reduciendo la política a nada. Tal sería la concretización práctica después de la hecatombe de los años 60.

Pero el signo “+” del título significa adición (suma de los contrarios, como hemos dicho), y esconde un doble significado. Pues al Eros le sigue la Masacre (de este modo, el “+” alcanza un estatuto de consecuencia): Sakae Osugi, víctima del sistema imperial, es asesinado, contrariando su poema transcrito al inicio de este texto. Sin embargo, la batalla continúa. Y la misión de los jóvenes contemporáneos es bucear en las raíces del pensamiento revolucionario, fabricando arte (los últimos momentos magistrales de la película). Así, el pasado como narración se hace sólo una narrativa mejor contada, destinada a un futuro próximo, cuando es gobernada por otros cuerpos. Tal vez lo más fantástico en la película de de Kijû Yoshida sea que se resiste a dar explicaciones sistemáticas.

El plano final deja en suspenso el presente (en el fondo, el tercer tiempo, el único que el cuerpo realmente vive) con una puerta que se cierra silenciosamente, dejándonos los restos del pasado allá adentro, del otro lado, hablándole a un futuro que aún se estaba haciendo.



LA PAGODE

1797 Rue de Babylone - 57^e RUE de BABYLONE - TEL. 501-10-10



EROS + MASSACRE

Un grand amour
 le style de ses robes
 tout d'un coup
 les étreintes
 Vous avez vu de la vie
 et de la mort.

エロス
 虐殺



Scénario: YOSHIDA
 Réalisation: YOSHIDA
 Musique: SANDO

Un film de Yoshishige Yoshida

BIENNALE DE PARIS

SPÉCIAL
 Vous allez voir dans
 une salle merveilleuse
TRIO
 Le meilleur théâtre
 du Japon
PARIS
 Vous en avez vu
LES MUSIQUES DE PARIS
 Les Musiciens de Paris
 Les Musiciens de Paris
LES MUSIQUES DE PARIS
 Les Musiciens de Paris
 Les Musiciens de Paris

CONCERT
 LES MUSIQUES DE PARIS
 LES MUSIQUES DE PARIS
CONCERT
 LES MUSIQUES DE PARIS
 LES MUSIQUES DE PARIS



RT. FRANÇAIS CARAVELLE PATHE
 RIVE GAUCHE BOSQUET

HORDE SAUVAGE

STUDIO
ALPHA

LA HORDE SAUVAGE
 LES MUSIQUES DE PARIS
 LES MUSIQUES DE PARIS

Por Mathieu Capel

Imagen

En la obra de Kijû Yoshida, la teoría del cine suele asociarse a la autobiografía. Su infancia y las cosas que lo llevaron a descubrir el cine (pero sobre todo su importancia) son el corazón de una teoría personal de la percepción como fondo conceptual hacia el cual retorna en el momento de exponer su visión cinematográfica. Y entonces vuelven, de manera recurrente, los mismos relatos de emociones infantiles, dibujando la figura de una imagen primordial que posee dos características: ser hipnótica y provocar un plácido regocijo. La imagen pide la retirada de toda dramaturgia, considerada no sólo superflua sino también una amenaza para sus impresiones. Pero ¿por qué atarse a ellos y no tener la voluntad de corregir las imágenes, un riesgo que quizá permita obtener una nueva visión? Tal vez sea por fidelidad a la experiencia fundacional creada por una especie de esquizofrenia conectada a la génesis de su mirada como cineasta.

“[...] El verano de la derrota, apenas una semana antes del 15 de agosto, mi hermana y yo caminábamos en plena noche por la ciudad. Las autoridades habían impuesto un apagón. Mi padre había escuchado en el noticiero de la tarde que una formación de B29 se dirigía hacia el norte del lago Biwa y tenía el presentimiento de que la ciudad sería bombardeada esa misma noche. Nos dijo que huyamos. Lamentablemente, sus predicciones se cumplieron. Antes de llegar a las afueras, el cielo, a lo lejos, se poblaba de ruidos y amenazantes detonaciones. Inmensas y furtivas bolas, rayos púrpuras y violetas explotaban. En medio de la danza vacilante de las bengalas, vi muy claramente que mi sombra se dibujaba sobre la tierra negra. Fue un momento de un silencio impresionante; sin embargo, no duró mucho. El suelo temblaba acompañado por una cacofonía indescriptible, y yo me cubría la cabeza mientras explotaba un número incalculable de bombas incendiarias. Cuando al fin recuperé mis sentidos, mis ideas, quizás impulsado por un deseo instintivo, corrí hacia la casa familiar, aunque allí el riesgo era mayor.

Mi conciencia, mi cuerpo, mi propio delirio me impulsan a estos actos que probablemente no son otra cosa que sinónimos de muerte.

A partir de ese momento, la manera en que me veo a mí mismo cambió. En medio de los bombardeos me trastorné (yo era un niño de 12 años): ¿cómo podía hacer para

huir y sobrevivir? No cabía duda, otra parte de mí me veía huir hacia un estado de delirio. En ese momento, si pude escapar de la muerte, fue porque yo era otro yo. Estaba forzado a tomar conciencia de que había aparecido una división. Algo se produjo: un otro estaba presente”.

Otros ejemplos de ese nexo autobiográfico pueblan las obras de Yoshida. Pero lo que es necesario ver aquí no son tanto las imágenes como principio del mito del descubrimiento de una vocación, sino más bien la obstinación con la que Yoshida vuelve siempre a ellas a lo largo de toda su carrera. Muchas experiencias vividas por el joven Yoshida, imágenes grabadas en sus ojos para siempre, han sido decisivas en su camino hacia convertirse en un cineasta. Pero su filmografía y el trabajo sensorial y conceptual de sus películas lo llevaron a revisar esas mismas imágenes, y siempre han vuelto manteniendo aquel asombro. Imágenes libres de todo relato, ilegibles por fuera del marco de toda legibilidad. Su sentido cruza una frontera y crea una especie de infinito, imágenes inmóviles que están paradójicamente concentradas en la imagen primaria y primera que Yoshida recuerda, al menos en el cine: la de un pañuelo en el viento.

Yoshida no detiene el relato. Pero sólo lo desarrolla para organizar la eliminación progresiva de los sentidos. Las palabras se utilizan para desarticular, precisamente, el significado de sí mismas, del lenguaje. La figura paroxística podría ampliarse a una expansión vana del lenguaje, carente del peso del sentido, en un delirio del que no queda otro rastro que la materia sonora elemental: la palabra. En esta dirección se crea una imagen similar a esa idea de ausencia de sentido, y alrededor de ella la lengua, en un solo movimiento, ha consumido y vuelto a su propio impulso.

Esta imagen se corresponde igualmente con un estado límite del sujeto: el pañuelo de Enoken, las cañas de pescar, la sombra de un avión en la arena. Imágenes que en el joven Yoshida provocan éxtasis, entendido como júbilo profundo, como momento de pérdida, de olvido.

El éxtasis es el momento en el que me fundo con la imagen; yo mismo devengo en un elemento de esa imagen, y se desvanece en mí un sentido de alteridad (de ser otro) esencial. En el instante en que me veo, me reconozco, desaparece la imagen misma. La dichosa contemplación, el misticismo en el que mi abismo se abre sobre la experiencia inmediata del afuera. Pero perderse en la imagen puede también conducir a la repetición infinita; el sujeto que mira no existe más en esa imagen y no puede vivir hasta organizar su retorno desde ella, su escape. El afuera se cubre de una película opaca, se anula en un mundo de fantasmas. Reconociéndome sólo en una forma neutral, inmóvil de realidad, me abandono a la obsesión. El delirio, las puertas de la muerte, el joven Yoshida atrapado en llamas: el instante preciso en el que nace el estupor de descubrirse a uno mismo.

Emergen, entonces, dos figuras opuestas. La figura de disolución, de expansión, del universo infinito, contra la figura entrópica del agujero negro que absorbe y destruye toda alteridad. Los dos momentos se juntan en la medida en que tanto uno como el otro aumentan la contradicción y esto compromete la existencia del lenguaje mismo. Se describen dos experimentos límites, por los que se puede sentir, hasta el final, la alteridad del afuera o mi identidad como ser.

La pared del cine

La doble figura de la fascinación mencionada en el párrafo anterior sugiere una concepción nostálgica de la infancia. Pero el esquema biográfico, aunque es atractivo, no tiene en cuenta la función empírica de estas imágenes. Que el niño Yoshida haya después transformado el cine poco y nada importa. Al contrario: los recuerdos no actúan de una manera nostálgica, sino que se actualizan mediante el diálogo en el que entran al momento de la elaboración de los films. De manera eminentemente práctica, los recuerdos proponen las formas experimentales. Pero si Yoshida conserva las imágenes edénicas por puro placer, ¿cómo considerar su evolución en un modo cinematográfico propiamente narrativo? En este contexto, una película de dimensiones documentales o experimentales habría sido más comprensible. Por el contrario, Yoshida siguió la ruta del sistema de los asistentes y directores impuesto por las grandes compañías de producción (en este caso, la Shochiku). Trabajó desde mediados de los cincuenta en el equipo del director Keisuke Kinoshita, a quien primero asistió en la puesta en forma del escenario de sus películas. También fundó el grupo Sichinin, de acuerdo con los dichos de Ôshima (quien consideraba al escenario como el centro irrompible del cine).

En noviembre de 1960, Yoshida publicó en la revista *Scénario* un texto que se parece bastante a un manifiesto: “La pared del cine - Crítica de la historia entendida como principio”.

“El debilitamiento y la confusión en que el cine japonés se encuentra hoy en día se deben obviamente a las contradicciones de la industria misma del cine. Sin embargo, el problema no responde simplemente a este tipo de condiciones externas; es también inherente a los que hacen películas, a su posicionamiento. Dentro de una producción a gran escala (superior a 500 películas anuales), en medio de una multitud de obras que están desapareciendo una tras otra como pompas de jabón, ¿cuántos autores han transmitido una obra totalmente subjetiva? A pesar de que hay un número impresionante de películas’, casi ninguna obra pudo mostrarse como el efecto de la subjetividad de un autor.

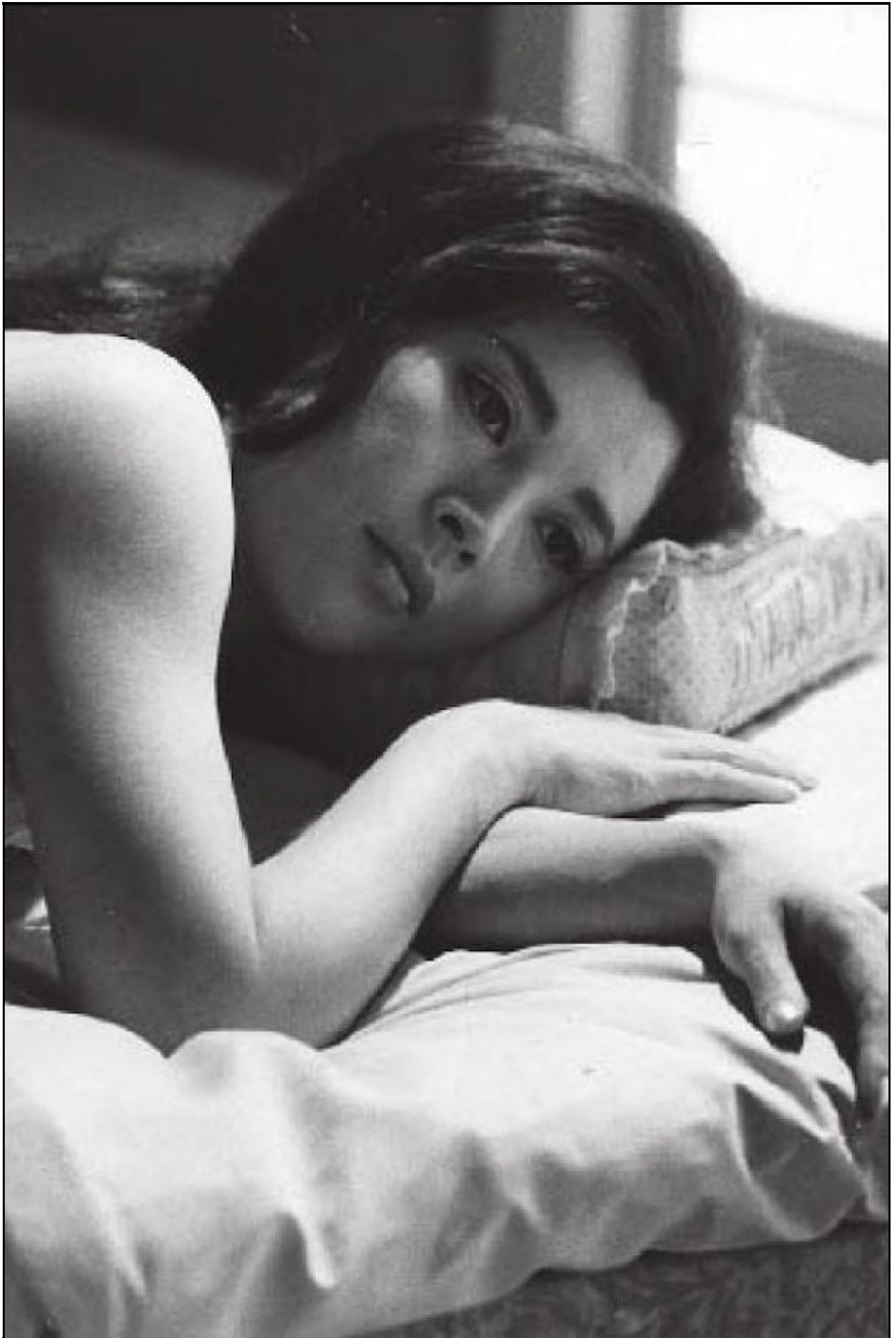
[...] La censura a la que los autores de cine se autosometieron, con el afán de mantener en la superficie un lenguaje y unas preocupaciones comunes a la industria y a los espectadores, no es ni más ni menos lo que llamamos “la Historia”. La obstinación sorprendente que arrastra el cine japonés nace, naturalmente, de la pérdida de la subjetividad por parte de los autores.

[...] El cine japonés se aferra a esta historia sin sustancia, ahora y siempre.

[...] Es necesario remarcar la idea de que el cine no tiene ninguna obligación para con el relato. El cine debe ser concebido como imágenes, como la vinculación de las palabras, del relato y de los fragmentos de la narrativa tomados directamente de la realidad. Sobre la base del documental, debemos esperar la revitalización del cine, de un arte de la grabación, abstrayéndonos del relato. El escenario no es sino, en último lugar, el reconocimiento de las imágenes de un autor. En cuanto a la cámara, es necesario que ésta retorne a su función esencial, hacia la realidad, el corazón de la realidad”.

Entonces, desde 1960 Yoshida considera al relato como un factor problemático. Sin embargo, no aboga por su abolición pura, a pesar de que considera algunas fórmulas narrativas, al menos a priori, inaceptables. Se trata de poner en duda una jerarquía etérea, según la cual la imagen está al servicio de la historia. Volvemos a encontrar bajo una forma pragmática nuestras dos figuras de la fascinación, acompañadas por una nueva escala de valores. El imposible relato del que habla Yoshida es un relato de cuerdas gastadas. El autor, la importancia del relato (¿por qué relatar?), la imagen de lo real... todas esas preguntas que se hace Yoshida intentan volver a su violencia primera, que se expresa, sin lugar a dudas, en las experimentaciones narrativas de *Eros + Massacre* (1969) o *Rengoku eroica* (1970), pero encuentra su primera expresión en una erótica, comprendida y entendida como el arte de amar, como un conjunto de preceptos en el que se expresan las condiciones de posibilidad de un encuentro.

Fragmento de “L’erotique de Kijû Yoshida” publicado originalmente en *Trafic* N°67, 2008.



Sobre *The Human Promise*, *Wuthering Heights* y *The Women in the Mirror*

Por Shigehiko Hasumi

Una mirada inestable

Kijû Yoshida no es un director de mirada fija. Porque para los ojos, el acto de mirar nunca implica, al menos en sí mismo, una experiencia evidente. Esta conciencia parece haberse tornado cada vez más conspicua en Yoshida a partir de *The Human Promise* (*Ningen no yakusokuy* 1986). De hecho, en Yoshida, cuando la mera sombra de algo está a punto de bloquear un poco la visión, su ojo por fin cobra vida. No para bloquear por completo la visión. Ni para librarse de todos los obstáculos. Ni tampoco para implementar por medio de la cámara una perspectiva que vaya más allá de aquélla que implica lo cotidiano. El objetivo de Kijû Yoshida en estos días es, uno podría decir, muchísimo más simple (si bien también podríamos describirlo como más complejo): inscribir en el cine, como un momento esencial de la mirada, los movimientos del ojo, exponiéndose a una inestabilidad que inevitablemente resultará en el abandono de la mirada. Con este propósito, el Kijû Yoshida de *The Women in the Mirror* (*Kagami no onnatachi*, 2002) pareciera estar midiendo la relación entre la cámara y su objeto.

Cuando de repente un velo semitransparente se impone entre el sujeto observador y el objeto observado, gracias a esa relativa invisibilidad, lo visible apenas logra establecerse como un gesto privilegiado. Para Kijû Yoshida, esta convicción es la que definió la esencia del cine desde sus obras previas a *Coup d'Etat* (*Kaigenrei*, 1973). Es por eso que, al sumergirse en esa escena de *The Human Promise* en la cual, durante un paseo con su mujer —cuya silla de ruedas él empuja luego de que ella ha empezado a mostrar señales de demencia—, el anciano (Rentarô Mikuni) detiene su mirada en la lluvia que proviene de las mangueras contra incendios y los dos permanecen quietos en el césped del parque para mirar el espectáculo, muchos probablemente murmurarán que Yoshida no ha cambiado en lo más mínimo. Es que esta cortina de agua que pone un velo en el campo de visión no puede sino recordarnos la manera en la que Mariko Okada caminaba con confianza por el agua que salpicaba el camino en *The Lake of Women* (*Onna no mizuumi*, 1966). Este cinturón de agua que llenaba por completo la pantalla, en lugar de retenerla en sus acciones, parecía alentarla. Kijû Yoshida, ‘el fotógrafo del agua’, se hace, entonces,

cada vez más fuerte. Y con este murmullo obtenemos un momento de alivio.

Realizada luego de trece años de silencio, *The Human Promise* hace visible la esencia del cine propia del director, incluso considerando el uso de técnicas cinematográficas algo diferentes a aquéllas usadas anteriormente. Las imágenes en apariencia sobreexpuestas, características durante la segunda mitad de la década del sesenta en el cine de Kijû Yoshida, cambiaron indiscutiblemente. De hecho, la lluvia casi transparente que pone un velo en la pantalla en *The Human Promise* imposibilita que los dos ancianos, que están siendo filmados en un largo plano, realicen cualquier tipo de movimiento.

Ese velo reduce sus dos pequeños cuerpos a ojos frágiles que tiemblan debido a la inestabilidad de mirar.

La pareja de ancianos no ve nada más allá de la lluvia, que cae como una cascada y cubre su campo de visión. O tal vez tengan una visión de ellos mismos vagabundeando como dos peregrinos en la montaña de los muertos: balanceándose en el límite entre lo visible y lo invisible, rindiéndose sin pronunciar palabra a la mirada frágil que comparten en el fin de sus vidas.

Cuando una sombra cubre de repente el campo de visión, es seguro que la mirada cobra vida. Pero en la vejez, el ojo no puede evitar la amenaza de abandonar la mirada misma. *The Human Promise* presenta en pantalla la propia fragilidad del acto de mirar, asume una forma claramente distinta a la de los films anteriores de Yoshida. Una nueva forma que trae cambios en la estructura espacial y temporal de la película, pero ¿cómo aparecen exactamente estos cambios en pantalla?

En primer lugar, pueden verse en el hecho de que Kijû Yoshida claramente ya había empezado a abandonar su propio y único método de desfamiliarizar objetos a través de composiciones y ángulos de cámara radicales, un método que llegó a su pico con *Evos + Massacre* (*Erosu purasu gyakusatsu*, 1969). A decir verdad, mientras que *The Human Promise* —donde la apertura de cortinas, el cierre de pantallas *shôji* o las puertas corredizas *fusuma* inscriben un ritmo apacible— ha heredado de sus películas anteriores el tema del ocultamiento, también da forma, mediante una seguidilla de lo que podría llamarse “planos fieles”, a la convicción del director de que sólo la sombra que interrumpe el campo de visión activa la mirada. En el lugar de la desfamiliarización decisiva del campo visual mediante un plano único, estamos frente a un montaje que inesperadamente ha comenzado a estimular la imaginación de Yoshida.

Si, por ejemplo, vemos la escena en la que el líder de la familia (Chóichirô Kawarazaki), en el día del funeral, se para por primera vez frente al altar que ha sido decorado para la ocasión, notaremos que está creada mediante una seguidilla de dos planos que se complementan mutuamente. Primero tenemos una vista panorámica de la habitación entera desde detrás de la lápida, en el medio de la cual el jefe de familia

está parado con su cara hacia el altar; al lado suyo, un joven empleado de la funeraria cierra silenciosamente el *shôji* de la galería. Lo que sigue es un primer plano de la mirada silenciosa de Chôichirô Kawarazaki, y, en ese mismo momento, la sombra del *shôji* que se cierra se desliza lentamente sobre la cara del hombre, desde la mejilla hasta el mentón, mientras él mira atentamente la imagen de su fallecida madre. A simple vista parece banal: no es más que el cierre del *shôji*, lejos de nuestro campo de visión, y el correspondiente cambio de luz. El montaje que capta vívidamente la sombra en la cara del hombre sin dudas caracteriza la forma de hacer cine de Kijû Yoshida a partir de *The Human Promise*.

Es indiscutible que este montaje meticuloso en el cual dos planos diferentes son presentados como un único tiempo y espacio (mientras que el último de ellos refleja los movimientos del primero) otorga a la obra reciente de Kijû Yoshida, alguna vez acusado de críptico, cierta legibilidad. Pero el sincronismo entre esos dos planos es en sí mismo un objeto no visual. Por eso, podría decirse, lleva a lo contrario: a una real “ilegibilidad”. Es un montaje sutil, que hasta tal vez pueda ser llamado hitchcockiano: de hecho, si la muerte de la madre hubiese sido a causa de un asesinato, este primer plano de su hijo con una sombra opaca que cruza su mejilla se convertiría en una clara señal de culpabilidad. Sin embargo, si pasamos por alto el movimiento del empleado de la funeraria que está cerrando el *shôji* en el plano anterior, esta señal no podría haber sido fácilmente decodificada, y en ese caso lo cinematográfico no habría ocurrido. En este sentido, comparada con la técnica de desfamiliarización del objeto por medio de una composición radical, la supremacía del montaje que Kijû Yoshida utiliza es un gesto más audaz.

Después de *The Human Promise*, en *Wuthering Heights* (*Arashi ga oka*, 1988) hay una escena en la que las circunstancias se asemejan bastante a ese cerramiento del *shôji* y el correspondiente cambio de luz. Hay un momento tenso en el que Onimaru (Yûsaku Matsuda) regresa de la ciudad a lo de la familia Yamabe y viaja por territorio occidental, donde conoce al dueño de casa Mitsuhiko (Tatsurô Nadaka). Es en ese pabellón donde Kinu (Yuko Tanaka) vive desde que se casó. Ella es la hija del líder del territorio oriental y amiga de la infancia de Onimaru. Este último, luego de que el emperador lo haya nombrado administrador del lugar, ha llegado para anunciar que de ahora en más, por decreto imperial, él gobernará esas tierras. En el momento en que escucha esto, Mitsuhiko le pide a su hermana, que está a su lado, que cierre las puertas porque el sol está demasiado fuerte. Primero vemos cómo ella cierra lentamente las puertas de madera que dan al jardín, luego vemos cómo la oscuridad desaparece y Onimaru queda a oscuras. Durante ese cambio de luz, que se enfatiza extrañamente en la tela de sus ropas, él comienza a darse cuenta, con dolor, de que Kinu ya no le pertenece. Cuando vemos la rabia que esto le produce, estamos forzados a establecer la importancia del montaje causante de aquellas delicadas

variaciones de luz en la escena.

Esto nos recuerda la iluminación de una escena anterior, en la que Kinu visita a Mitsuhiko por primera vez. Ambos conversan mientras la cara de ella está oculta por un abanico, y están mirándose fijamente a través de las grietas. Sentado en el fondo y vestido de blanco, Mitsuhiko al comienzo ni siquiera mira a Kinu. Mientras está sentada con su espalda contra la gran puerta, que está abierta de par en par, sosteniendo su abanico frente a su cara, ella comienza a narrar, con voz ahogada, la relación entre las familias de ambos.

A pesar de una exagerada cualidad ritualista propia del cine de época, los dos jóvenes, que pronto sellarán su lazo, están cediendo de forma voluntaria a las tentaciones del ojo, que quedan aún más acentuadas debido a la obstrucción en el campo visual.

Y como lo que está en juego es un truco para quedarse en la región sin tener que convertirse en sacerdotisa, al mismo tiempo que Kinu baja su abanico y él descubre la coquetería de su gesto, Mitsuhiko también se da vuelta y le muestra su cara. Las puertas de madera no están cerradas, pero cuando se desata una tormenta de arena y comienza a extinguirse la luz del exterior, un montaje meticuloso refleja la penumbra que entra en la habitación por la puerta de entrada, dándole a todo el asunto un aspecto siniestro.

Semejante escena demuestra que, para Kijû Yoshida, el intercambio de miradas se ha convertido en un gesto fugaz que tiene lugar en el espacio indefinido entre esconderse y no esconderse. Además, cuando las puertas y el *shôji* están cerrados, o cuando un abanico abierto se aproxima a una cara en la oscurecida habitación perturbada por una sombra, el ojo que casi cesa de mirar hace que la pantalla tiemble vívidamente.

Desde *The Human Promise*, Kijû Yoshida parece estar convencido de que la fuerza de las palabras puede igualar la fuerza de las imágenes, y que a través de un montaje clásico se acerca desde adentro al absurdo cinematográfico de mirar. Es por eso que los múltiples planos que forman la secuencia necesitan asumir una composición más natural que en sus anteriores películas. Esta falsa naturalidad no es más que una estrategia que resulta necesaria para esa meticulosamente organizada antinaturalidad que es el cine.

El culto de la oscuridad y “el origen del mundo”

No puede haber una oscuridad perfecta o una luz perfecta en la pantalla. En el cine, tanto la oscuridad total como la claridad total sólo pueden nulificar el ojo. Para que el cine emerja en nuestro campo visual y se vuelva visible, tanto la luz como la sombra tienen que abandonar juntas su perfección y asumir sombras moderadas en el

casi imposible espacio entre lo oculto y lo no oculto, para así presentar, en cada ocasión, esta fugaz inestabilidad como algo decisivo. Esto no es otra cosa que el destino del cine, ayudado por la cámara.

En cierto sentido, desde *The Human Promise* Kijû Yoshida ha usado este destino como tema. Por ejemplo, el culto que está siendo practicado por el líder del clan Yamabe en *Wuthering Heights* es un ritual de oscuridad que debe ser llevado a cabo sin ser visto. De acuerdo a lo que es solamente una regla tácita por parte del territorio oriental, este culto jamás debe ser visto. Sólo el intruso Onimaru, que llega del mundo exterior, desafía el tabú abiertamente. Incapaz de vivir dentro de las sombras moderadas de un espacio y tiempo cambiantes, Onimaru podría tal vez ser descripto como un ser anticinematográfico. De adulto, deshonor la tumba de Kinu y hasta viola su cuerpo, pero ¿es posible mostrar esto en el cine? Ese es el problema de Kijû Yoshida.

El pecado y el paso no autorizado son también temas en *The Human Promise*. Al contrario de *Wuthering Heights*, que es un drama histórico de locación y fecha extremadamente vagas y que transcurre en un lugar casi abstracto, la película se desarrolla en un suburbio de la capital del Japón moderno. Si el culto en esa película está fuertemente interconectado con el elemento del fuego, que es voluntariamente encendido en la oscuridad, la muerte de la madre anciana en este film no carece de relación con la abundancia de agua. Los leitmotivs del agua y el fuego son esenciales en Kijû Yoshida, y pueden ser elementos opuestos, pero la violación del tabú está también tematizada aquí mediante la descripción del matricidio. En este sentido, el parentesco entre ambas películas es claro.

La diferencia radica en que la persona que comete el acto prohibido en *The Human Promise* no es, al contrario de Onimaru, alguien de afuera, sino más bien un hombre de negocios totalmente común. Sólo puede vivir enterrado en las sombras moderadas del tiempo y el espacio, y es literalmente un hombre local. Y aun así es importante notar que la película no sólo retrata la violación de un tabú determinado por la ley, en el caso del hijo que lleva a la muerte a su madre demente con sus propias manos, cuando el cuidado diario amenaza con arruinar a la familia. Si éste fuera el caso, *The Human Promise* no sería más que un acercamiento cinematográfico a un problema moral. Pero en realidad, el jefe de familia es un personaje en una tragedia fatal, al igual que Onimaru en *Wuthering Heights*, porque ha mirado aquello que no debía haber sido mirado.

Kijû Yoshida capta este momento decisivo en la película a través de una puerta transparente, en un plano corto y ancho de la cara de Chóichiró Kawarazaki, que tiene una expresión ambigua. Cuando es dejado solo, gira su cara hacia lo que un pintor francés del siglo diecinueve llamó “El origen del mundo”. Aquí no nos preguntamos si está filosóficamente aceptado el hecho de mirar las partes íntimas de

quien los ha dado a luz, o si es un tabú. Es más bien la pregunta de si este acto de soledad tiene alguna influencia en su comportamiento de ahí en más. Cualquiera sea el caso, ver lo que no debe ser visto es un acto no autorizado del ojo y el punto de partida para una tragedia. ¿Pero de qué manera ocurre esto en *The Women in the Mirror*?

No hace falta decir que el espejo es un accesorio preeminente para Yoshida. En *The Human Promise*, el espejo cuelga sobre la cama de los padres y, en el momento crucial, se convierte en el arma del crimen. Recordemos también que en *Wuthering Heights* el padre de Kinu le trae un espejo redondo, cuyo reflejo, como todos saben, produce continuamente una fluctuación extraordinaria en la pantalla. El padre anciano de *The Human Promise* se refleja en él, pero piensa que está viendo a otro. La terrible rajadura en el espejo de *The Women in the Mirror* muestra claramente la presencia del espejo en el cine de Yoshida. El espejo que la hija ha roto justo antes de desaparecer cuelga en el hall, y en el departamento de Masako Onoue cuelga otro espejo roto, similar al primero y capturado por la cámara en un plano importante. Pero el significado único del film yace en la inhabilidad del espejo a la hora de garantizar la identidad de la mujer que sufre de amnesia. Es como el rastro de lápiz labial que queda en una taza de café, o la imagen de una niña que queda sola en la playa. Como el ojo siempre revela una mutabilidad que lleva a un abandono de la mirada, uno no debería ser engañado por las falsas similitudes que el acto de mirar promueve. Este parece ser el mensaje que es continuamente susurrado por *The Women in the Mirror*.

Fragmento de "Kage to fikushon - Kijû Yoshida-ron" publicado originalmente en *Yuriika*, abril de 2003.

Por Toshi Fujiwara

Ocurrió a fines de los noventa. Kijû Yoshida estaba en Vancouver tratando de negociar un proyecto de coproducción internacional.

La película iba a ser sobre la bomba atómica o, más precisamente, sobre sus sobrevivientes, e iba a estar basada en una novela de Kazuo Ishiguro, *Pálida luz en las colinas*. Pero el solo hecho de hacer que los productores entiendan el concepto de base era algo difícil. Yo, como el asistente personal e intérprete de Yoshida, terminé explicándoles a los canadienses los conocimientos básicos: qué era la bomba atómica, cuáles eran sus daños y sus efectos posteriores. Me desesperaba cada vez más, preocupado por las dificultades de hacer realidad el proyecto soñado de mi mentor, y consternado por el simple hecho de que se conocen muy pocas cosas sobre una de las tragedias más devastadoras de la historia de la humanidad.

Durante una cena hacia el final de nuestra estadía, terminé quejándome de nuestros socios canadienses. “¿Qué podemos hacer? Son tan ignorantes...”. El señor Yoshida contestó, de forma calma aunque instantánea: “Mi querido Fujiwara-san, la ignorancia es un crimen”.

Me quedé ahí sin poder decir nada, sintiendo la presencia de una furia profunda que circulaba de forma subterránea bajo la calma usual y la amabilidad extrema de Yoshida (cuando me presentaba, nunca decía que yo era su “asistente”, sino que se refería a mí como “mi amigo, el señor Fujiwara”), y sintiendo también su profunda convicción de que debía contar esta historia; la historia de “ellos”.

Al recordar la carrera de Yoshida, podemos notar que la bomba atómica (particularmente la de Nagasaki, no necesariamente Hiroshima) era su obsesión. Cuando le encargaron una película que promoviese los vuelos directos de Japan Airlines a siete ciudades europeas, realizó *Adieu lumière d'été* junto a su esposa y socia creativa Mariko Okada, quien interpretaba a una sobreviviente de Nagasaki que caminaba por Europa. Para la Ópera de Lyon, Yoshida dirigió *Madama Butterfly* de Puccini, que nuevamente se convirtió en una alegoría sobre el colonialismo y las relaciones entre Japón y Europa, con la bomba de Nagasaki como núcleo temático. De hecho, su primera colaboración con Okada, *Love Affair at Akitsu Spa*, era un retrato secreto de una sobreviviente de la bomba atómica (o sobrevivientes, ya que él también podría serlo), y el film nunca lo aclara. Incluso su película más personal, *Coup d'Etat* (sobre la que Yoshida siempre dice que es la película que más se parece a él), está llena de recuerdos de la bomba, si bien transcurre nueve años antes de las

devastaciones atómicas.

Cuando pensamos en estas obras de Yoshida —y, particularmente, al leer el guión de *Pálida luz en las colinas*—, su declaración “la ignorancia es un crimen” puede parecer arrogante, o profundamente modesta. Ninguna de estas obras se refiere a la bomba atómica de forma directa. Los sobrevivientes nunca hablan de sus experiencias; ni siquiera desean compartir su dolor y sufrimiento con otros.

En palabras de Yoshida: “La experiencia fundamental de la vida y la muerte jamás puede ser compartida, jamás puede ser entendida por otros que no saben. Eso lo saben algunos, y por eso no lo cuentan. Saben que es inútil”.

La devastación provocada por la explosión atómica no puede ser vista, ni comentada, ni entendida. Es un trauma que los sobrevivientes nunca les cuentan a otros que no hayan experimentado lo mismo, y sólo lo comparten secretamente con otros sobrevivientes y con los muertos. A Yoshida le gusta citar la frase clave de *Hiroshima mon amour*, de Marguerite Duras y Alain Resnais: “Tu n'as rien vu a Hiroshima, rien”. Es invisible.

En *Pálida luz en las colinas*, la heroína (que iba a ser encarnada por Okada) sube a una colina, desde donde se ve la ciudad de Nagasaki, junto a su suegro. El también sobrevivió a la bomba. Ambos se quedan parados durante un rato, en silencio, cinco años después de la devastación nuclear —el 9 de agosto de 1950—, cinco años después de haber pasado por la experiencia humana más increíble que se pueda imaginar.

Ella está embarazada, y todos conocemos (si bien ella nunca lo dice) su miedo de que su hijo nazca con discapacidades genéticas o enfermedades debido a la exposición a la radiación. Su suegro también conoce ese miedo. No se dicen nada el uno al otro. Sólo permanecen parados allí.

Mientras yo leía y traducía el guión, siempre tenía que parar en algún punto, durante horas, ya que la emoción en la escritura de Yoshida era altamente poderosa y dolorosa. Tenía que decírselo: “Esto debe ser lo mejor que ha escrito jamás, y será la mejor escena que dirija jamás”. Yoshida respondió: “Tal vez porque no la escribí realmente. Fui hecho para escribir”.

No hace falta decir que Yoshida nació, creció y vivió en Fukui durante la Segunda Guerra Mundial. En agosto de 1945 no estuvo ni en Nagasaki ni en Hiroshima. El también sobrevivió a un bombardeo en su pueblo natal, pero no se trató de la explosión atómica. De más está decir que yo era demasiado joven para tener alguna noción de lo que sucedía. El único recuerdo personal que tengo sobre la bomba es que mi abuelo, que trabajaba como médico a 40 km de Hiroshima, me contó que la tarde del 6 de agosto de 1945 trató quemaduras que nunca había visto antes, y que no podía hacer nada para ayudar a esa gente.

Podemos hacer de cuenta que Hiroshima y Nagasaki son parte de nuestra

memoria colectiva japonesa, pero, hablando de forma lógica, ni Yoshida ni yo podíamos compartir el trauma con los sobrevivientes. Tampoco podemos saber, ver o, probablemente, entender, ya que nunca lo vivimos; nunca lo “morimos”. Nosotros también somos “los otros” para ellos. Nos dirían: “Tu n'sas rien vu a Nagasaki, rien”.

De hecho, el proyecto entero de Yoshida está construido en base a esta contradicción, que parecía imposible de ser sobrellevada en algún término intelectual y lógico. Si la ignorancia es, de hecho, un crimen, entonces Yoshida mismo podría ser culpado por lo mismo: al intentar realizar la película, para contar no su historia sino lo que sólo podría ser de ellos, podría estar llevando a cabo la blasfemia más grande de todas.

Igualmente, sintió que como artista debía hacerlo; sintió que debía tratar de contar lo que nunca podría haber sido contado, tratar de entender mediante el cine lo que, por definición, nunca podría haber sido entendido. Tratar de visualizar lo invisible. Y yo sentí (y, por suerte, logré entender) que ahí yacía la esencia del cine de Kijû Yoshida: filmar lo imposible. Creo que podríamos decir lo mismo de todas sus películas, que van más allá de todas las posibilidades que el medio del cine puede permitir. Tuve la suerte de formar parte de ese desafío final, de este viaje suyo, a pesar de que el proyecto no pudo convertirse en obra y hoy es sólo una visión que existe únicamente en su cabeza (y, con un poco de suerte, en la mía, o por lo menos en una parte de ella).

Kijû Yoshida suele ser considerado el cineasta más intelectual de la historia del cine japonés; sus obras son tomadas como algo artificialmente estilizado e intelectualmente sofisticado. Nagisa Ôshima me dijo: “¿Si fui amigo de Kijû Yoshida? No, era demasiado intelectual, no lo soportaba”. (Por otro lado, Yoshida dice: “El Sr. Ôshima era una persona muy política y manipuladora. Sentía que era peligroso estar cerca suyo, así que evité que nos hiciéramos amigos”.) A pesar de que su forma de hablar es siempre extremadamente amable y leve, su filosa mente crítica y sus ideas altamente lógicas harían que cualquiera tenga miedo de comenzar una discusión con él.

Aun así, al trabajar como su asistente y traductor, entré en contacto con otra dimensión de su personalidad. En lugar de en la lógica, él siempre ponía énfasis en el ritmo. Cuando traducía el guión o era el traductor/codirector de las escenas que tenían lugar en el Reino Unido o Canadá (la heroína se casa en segundas nupcias con un cirujano británico de la Armada y, en el presente, vive en el extranjero con su segunda hija, que es mestiza; las secuencias de 1950 se muestran como flashbacks), solía decirme: “Sé que puedes entender y transmitir mis palabras, pero, por favor, ten cuidado con el ritmo”.

¿Qué ritmo? Solía decir: “El ritmo con el que vivo como japonés es esencial para esta película. Tú también eres japonés; debes ser consciente de ese ritmo dentro

tuyo”.

Tal vez ese ritmo fuera la única conexión que él, yo o Mariko Okada (quien iba a encarnar a la sobreviviente de la bomba atómica) podríamos tener para alcanzar lo inalcanzable; el dolor y los recuerdos de los sobrevivientes y los muertos que saben que sus experiencias jamás pueden ser compartidas con el resto de nosotros, que nunca experimentamos lo mismo.

Tal vez, cuando Yoshida lograba que ese ritmo se apoderara de él por completo, podía escribir la secuencia del guión de la heroína y su suegro, los dos sobrevivientes o los dos no-muertos, mirando silenciosamente la ciudad de Nagasaki, bajo la cual las almas y los recuerdos del montón de hombres y mujeres muertos en ese estallido el 9 de agosto de 1945 yacían sin que nadie los notara. Esto nunca está descrito directamente en las páginas del guión, pero los fantasmas y el miedo a las radiaciones invisibles están siempre ahí, para no ser leídas jamás, ni para ser vistas directamente en el film terminado, pero para siempre estar presentes.

Como todos sabemos hoy, *Pálida luz en las colinas* se convirtió en uno de los proyectos soñados y, lamentablemente, no realizados por Yoshida, junto con, por ejemplo, la película que quería hacer en México sobre un diplomático japonés del siglo XVII que atravesaba ese territorio para, eventualmente, llegar al Vaticano. En lugar del film basado en la novela de Ishiguro, Yoshida haría *The Women in the Mirror*, la cual él mismo afirma hoy en día que se trata de su última película. Este es también un film sobre la bomba atómica que hereda varios motivos y temas de su guión de *Pálida luz en las colinas*, el cual todavía recuerdo como una de las mejores experiencias cinematográficas de mi vida, tal vez el mejor y más poderoso guión que Yoshida haya escrito jamás.

Tal vez sea mejor de esta manera: que cada uno de nosotros pueda construir su propio cine en su mente y que la imaginación lo lea como nuestro intento de entender lo que nunca podría ser entendido, pero que jamás debe ser olvidado.





Por Pascal Bonitzer y Michel Delahaye

Kijû Yoshida: Después de abandonar la universidad en 1955, empecé inmediatamente a trabajar en el estudio Shochiku como asistente de director. En ese momento, no tenía la intención concreta de hacer films, pero al mismo tiempo no estaba contento, para nada, como estudiante de Literatura; no me gustaba el congestionado entorno académico. Por esa razón, me volqué al cine. Cuando entré a Shochiku, Ôshima ya estaba ahí desde hacía un año. Durante cinco años, Ôshima, yo y los demás escribíamos guiones para el estudio y al mismo tiempo —fuera del estudio, obvio— colaborábamos en una publicación periódica llamada *Film Criticism*, de la cual Ôshima era el editor en jefe. En ese momento el cine japonés, sobre todo el de los estudios grandes, era predominantemente industrial, comercial, un cine contra el que peleábamos violentamente. Para 1960 el cine japonés estaba en crisis, en gran parte debido a la presencia de la televisión. Y fue por esa crisis que Shochiku decidió darles una chance a los directores más jóvenes. El primero que pudo filmar fue Ôshima, después fue mi turno. Fue así, casi por accidente, que hice mi ópera prima, *Good for Nothing*.

Cuando pienso en estos últimos diez años, suelo dividir mi obra en tres períodos distintos. Durante el primero, entre el 60 y el 61, hice tres películas de corrido (*Good for Nothing*, *Blood Is Dry* y *Bitter End of a Sweet Night*). Y dado que tenía cierto grado de libertad, las tres películas comparten un claro, evidente aspecto político. Pero en ese momento, Shochiku comenzó a vernos como algo peligroso y abandonó la idea de dejarnos liderar nuestros propios proyectos. Ôshima se fue y yo pasé un año ahí sin poder filmar.

Pensándolo en retrospectiva, si tuviera que definir el cine japonés anterior a nuestra generación —en otras palabras, el cine de Kurosawa y Kinoshita—, diría que son películas de un humanismo de posguerra. En todas esas películas el hombre está obligado a acercarse al otro como “su compañero” y siempre hay una infinita fe en la humanidad, capaz de hacer cualquier cosa. Esto era el humanismo japonés —término que fue importado de los americanos—. Mientras tanto, en los cincuenta tuvimos la guerra de Corea, que hizo que los japoneses se dieran cuenta de que la democracia americana —o la democracia japonesa importada desde Estados Unidos— no era ni por casualidad democracia.

A partir de ese momento, los japoneses vieron la necesidad de pensar todo en

términos del hombre en tal o cual situación. A partir de 1955, los japoneses en general —y nosotros, sobre todo— empezamos a intentar crear una postura política que fuera, o que debía ser, antihumanista.

Mi segundo período comenzó en la primavera de 1962 con mi cuarta película, *Love Affair at Akitsu Spa*. Esta es la historia de amor entre un hombre y una mujer que se desarrolla diecisiete años después de la guerra. El éxito de esta película me permitió filmar *18 Roughs*, donde mostraba a jóvenes trabajadores que eran explotados por la sociedad y que aun así no podían organizarse; quería demostrar que el humanismo no tiene nada que ver con los problemas de la clase obrera. Shochiku se retiró a los cuatro días. En mi siguiente film, *Escape from Japan*, el último rollo debía mostrar a un joven que se volvía loco y, directamente, Shochiku lo sacó de circulación. Fue en ese momento cuando supe que no podía bajo ningún punto de vista seguir trabajando con ellos.

Me fui en 1964. Gracias a la colaboración de un diario, pude realizar de forma independiente (de los cinco grandes estudios) un film llamado *A Story Written in Water*. En 1966 fundé mi propia productora, Gendai Eigasha (Sociedad de Cine Contemporáneo). Allí hice *Woman of the Lake*, *The Affair* y *Farewell to the Summer Light*. Más allá de que fueron hechos de forma independiente, todos estos films fueron, sin embargo, distribuidos por los cinco grandes estudios. En comparación con períodos anteriores, ahora tenía más libertad a la hora de elegir un tema, un objeto. Por esta razón pude concentrarme de forma definida en un tema específico, la situación concreta del hombre, y también en interrogar su subconsciente. O sea, sexo. Fue así que hice *Eros + Massacre*, el primer film para el cual no me aseguré de antemano un distribuidor -de hecho, aún no he encontrado uno en Japón—. A cambio, tuve la más absoluta de las libertades.

Hablaste del humanismo de posguerra y mencionaste a Kurosawa. Nos gustaría saber tu opinión acerca de algún otro de los directores del período de esa generación; por ejemplo, Mizoguchi.

Primero que nada, Mizoguchi es un director que realizó films antes, durante y después de la guerra, mientras que Kurosawa empezó a filmar durante la guerra. De hecho, Mizoguchi empezó a trabajar en el cine en el mismísimo comienzo de la era Showa (alrededor de 1925); en otras palabras, antes del período del militarismo japonés. Por esta razón, tuvo la libertad de crear un cine de autor. Hay una continuidad en el cine de Mizoguchi que uno podría resumir en la fórmula “cine popular”. Pero, gracias a la ambigüedad que contiene tal formulación, Mizoguchi pudo seguir filmando con la misma libertad después de la guerra.

Kurosawa, por otra parte, hizo su ópera prima, *Sanshiro Sugata*, durante la

guerra, en un momento en el cual el cine japonés estaba al borde de un estado militarista -algo que, en mi opinión, puede haber influenciado incluso a sus films de posguerra—. El gran tema en Kurosawa es el estoicismo, un tópico en el cual desembocó debido al estado militar y que arrastró consigo en sus films de posguerra en los cincuenta.

Déjenme aclarar una cosa: durante la guerra, el japonés vivía dentro de un sistema en forma de pirámide, en el cual todos sufrían el mismo destino. En la cima, el Emperador; después el Estado, la familia y, finalmente, la muerte (así era para todos los japoneses). En los films de Kurosawa siempre hay un conflicto entre el bien y el mal, heredado de Dostoievski, a quien él admiraba muchísimo. Y si no hizo otra cosa que repetir este tema en todos sus films, fue porque en ellos existía sólo una idea de un espacio, un espacio cerrado, y no tanto una dimensión del tiempo (no había futuro, nada que mirar). Esa era la limitación del humanismo de posguerra.

¿Qué tipo de dimensión del tiempo existe, entonces, en Eros + Massacre?

En un sentido cronológico, uno podría decir que en ese film hay dos tiempos: el nuestro y aquél de hace cincuenta años, el tiempo de Osugi. También podría decirse que lidia con el problema del tiempo, pero para mí era importante el presente. Reflejarse en el presente es también reflejarse en el futuro; es querer cambiar el presente al mismo tiempo que se genera una palpable sensación de ese futuro, de lo que vendrá. De eso trata *Eros + Massacre*, y no de Osugi como un personaje histórico per se. El tema fundamental es cómo cambiar el mundo y qué vendría siendo aquello que necesita ser modificado.

Osugi es muy conocido en Japón; era alguien que hablaba del amor libre, y hasta podría llegar a decirse que es legendario. Fue asesinado en 1923 por un oficial del Estado; fue masacrado por el poder estatal. Esto es lo que creen los historiadores japoneses, pero esta estimación histórica sólo ilumina el pasado y no el futuro. Al hacer *Eros + Massacre* quería transformar la leyenda de Osugi a través de los procesos del imaginario. Seguro, Osugi fue oprimido por el poder estatal debido a sus actividades políticas. Pero, por sobre todas las cosas, él hablaba de amor libre, que consiste en destruir la estructura monogámica, después la institución familiar y finalmente el Estado. Eso era algo que el Estado no podía permitir, obviamente. Fue por este crimen del imaginario (o “crimen imaginario”) que el Estado masacró a Osugi, alguien que previó un futuro.

Parece como si los directores japoneses jóvenes lidiaran siempre con los mismos temas: Eros más política. ¿Crees que es un rasgo común entre la nueva generación del cine japonés?

No creo que se pueda hablar de una escuela o de un grupo de realizadores; tampoco creo que se pueda encontrar un link entre esa nueva generación. Quizás sea solamente la manera en que lo ves desde tu perspectiva en Francia. En Japón la política no se ha vuelto todavía algo científico; está todavía impregnada de demasiado humanismo. Por esta razón, es demasiado fácil para un japonés lidiar con el sexo dentro de la política o viceversa: lo que importa, para nosotros, es el aspecto dinámico de la relación. Es importante que uno pueda arrimarse a un estado crudo de la política en lugar de tomarla como una ciencia. Creo que existen tendencias similares en el cine brasileño o en Buñuel, en cuyas películas la política ya no se trata de una forma científica.

Hay otro factor: el dominio que los cinco estudios todavía tienen sobre el cine japonés. Debido a la mencionada crisis, los estudios están en transición, pero los films que producen continúan siendo dominados por un ethos japonés. Como directores, hacemos películas contra este código moral y, para eso, los temas más efectivos son el sexo y la política.

Respecto de la primerísima ola de producciones independientes, inmediatamente después de la guerra, solían reflejar las políticas del Partido Comunista -en otras palabras, eran films puramente ideológicos—. A pesar de que no habíamos lidiado todavía con la política en el sentido en que realmente queríamos.

¿Y los films de Mizoguchi? ¿No crees que lidian directamente con la política?

Mizoguchi es considerado un realizador ‘a la japonesa’, un realista que muestra las cosas tal cual son. Una definición bastante vaga que un ejemplo puede aclarar: si uno quiere hablar desde el pasado, no puede hacerlo desde otro lugar que el presente. Los directores de la generación de Mizoguchi y Kurosawa siempre estuvieron cerca del riesgo de caer en la trampa del humanismo, una trampa que Mizoguchi conoce al dedillo. Por ejemplo, en sus films lidia muy seguido con prostitutas. Nosotros solemos considerarla como “alienadas” por la sociedad, pero Mizoguchi prefería centrarse en el posible placer que esa mujer experimentaba, y así daba en el clavo del problema. El mejor trabajo de Mizoguchi que usa esta perspectiva es *Hermanas de Gion* (la versión de 1936), un film absolutamente antihumanista.

Pero, por ejemplo, en The 47 Ronin, ¿Mizoguchi no rechaza de plano el significado específicamente político que se le puede dar al film en ese momento (N. del E.: este film fue hecho durante la guerra) para darle uno completamente diferente?

Hace mucho que vi este film, y sinceramente tengo un recuerdo muy vago de él. Sin embargo, entiendo tu punto. Mizoguchi es un realizador que parece haberse puesto de espaldas a los temas políticos, cuando en realidad lo que quería era ir más allá de ellos. Para él, la política es sólo uno de los elementos que hacen a un período particular, y buscaba llegar al fondo de esa situación. Pero la nuestra es mucho más compleja que la de aquel momento; aun si uno quisiera poseer una actitud similar, no sería posible llegar al fondo del asunto. Antes había una clara distinción entre opresor y oprimido, entre el poder y la gente. Por ende, el modo de realismo de Mizoguchi es completamente efectivo. El era perfecto, pero no lo sería si trabajara sobre nuestro tiempo.

¿Y los últimos films de Mizoguchi no te parecen más expresivos, más abiertamente políticos?

Las reacciones del público japonés y el francés frente a los últimos films de Mizoguchi son diferentes. Quizás su juicio sea mejor, dada la mayor distancia cultural. Aun así, encuentro que, en contraste con *Ugetsuy Streets of Shame*, que son bastante hermosas, los dos films en color de Mizoguchi (*The Empress Yang Kioei-fei* y *New Tales of the Taira Clan*) son algo así como “obras de disfraces”. Me pareció que en esas películas Mizoguchi perdió su dinamismo, su realismo, digamos, transparente. Creo que volvió a encontrar su energía en *Streets of Shame*. Quizás la evolución de sus films se corresponde con la evolución de la situación en Japón.

De hecho, me gustaría agregar algo que permita establecer distinciones más claras entre los tres directores más conocidos de la generación anterior: Mizoguchi, Ozu y Kurosawa. Específicamente porque creo que puede echar luz sobre sus logros, sus logros “realistas”.

Desde el comienzo, Ozu lidió en su obra con la condición de la familia japonesa, del ciudadano japonés. Poco después de la guerra, el sistema familiar estaba en crisis. Los japoneses habían tenido un vínculo fuerte con la familia, y los films de Ozu, que mostraban la vida familiar en extinción, eran muy efectivos, profundamente realistas. Pero una vez que la paz estuvo establecida, se sintió obligado a lidiar con los jóvenes que dejaban a sus familias, y todos esos personajes son muy banales: ahí perdió su vínculo con el realismo.

Ya hablé de Kurosawa, de su estoicismo. Su realismo podía acomodarse muy fácilmente a las intenciones del *establishment* japonés y la estructura de poder: el hombre estoico era precisamente aquello que el *establishment* buscaba. En ese sentido, sus films son bastante peligrosos.

Mizoguchi tenía un punto de partida que era el *pathos* —una emoción abstracta— para llegar así a la perfección de su realismo. El realismo de Mizoguchi puede

sobrevivir a los otros dos. Parece no tener ningún interés en la situación social contemporánea y preocuparse de forma obstinada por las pasiones individuales. Pero detrás de esa apariencia, uno puede detectar una crítica política a la sociedad.

Mencionaste varios nombres más o menos conocidos del cine japonés pero no dijiste nada de Masumura. ¿Dónde lo ubicarías?

Estaba bastante de acuerdo con Masumura. Cuando empezamos a trabajar para los cinco grandes estudios, eso no fue la revolución; la revolución se dio dentro de esas compañías durante las dos décadas que siguieron a la guerra. Masumura fue el más distinguido de nuestro grupo, al menos de aquello que fue conocido como la Nueva Ola Japonesa. Como saben, él estudió en Roma y comenzó en Daiei como asistente de director de Mizoguchi, entre otros, para después convertirse en director. Quizás la influencia de Mizoguchi logró que Masumura pueda trasladar un *pathos* abstracto y europeo a un contexto japonés. Los films de género que hacía para los grandes estudios demostraban su abstracto y flexible toque. Estos films nos sorprendían: me deleitaba ver cómo Masumura lograba encontrar un determinado ángulo, una manera de filmar las cosas dentro de los límites del estudio. Fue el primero en probar y probarnos que el sistema no es todopoderoso y que uno podía ir, con éxito, en su contra.

¿Por qué amas los films brasileños y los de Buñuel?

No usé exactamente la palabra “amor”. Sólo los mencioné para explicar la diferencia entre el cine europeo y el japonés. Cuando un japonés experimenta algo irracional o absurdo, suele aceptarlo. En cambio, el método europeo es intentar analizarlo y, en última instancia, llegar a una explicación. Los japoneses comienzan aceptando, tragando aquello que llega a un estipulado resultado, y no intentan ir más allá de él. Obviamente estoy definiendo los modos de una forma vaga e impresionista, pero creo que la diferencia fundamental entre Japón y Occidente está en ese punto.

Sin momentos desperdiciados

Por Chris Fujiwara

Durante 2008 y 2009, su obra ha sido vista en retrospectivas tanto en Japón como en el resto del mundo. ¿Cuál es su percepción de la manera en que el público respondió a sus películas en estos eventos?

Para un realizador, el hecho de que se lleve a cabo una retrospectiva no constituye necesariamente algo divertido. Pero como ser humano, llega un punto en la vida de uno en el que hay que aceptar que su obra deba ser vista en retrospectiva. También puede ser porque hice *The Women in the Mirror* (*Kagami no onnatachi*, 2002) y me llevó unos trece o catorce años. Como me lleva más de diez años hacer una película, tal vez no haya tiempo para agregar otra más a mi filmografía, y lo que uno asumiría de forma lógica es que *The Women in the Mirror* será mi última película. Y como tal, me parece aceptable. No tiene momentos desperdiciados, y está lo más cerca posible de aquello que considero que es la forma ideal del cine. Así que supongo que ya acepté que mi obra está completa y es apropiada para una retrospectiva.

¿El público extranjero responde a sus películas de manera diferente que el japonés?

En Japón hay dos categorías de público, bien distinguibles. Una es la generación que vio mis películas en la época en que se estrenaron. La otra es la de los jóvenes que las están descubriendo ahora. En las reacciones del público de mi generación se mezcla un aspecto de ‘actualidad’ y cierta nostalgia. Si se me permite ponerme un poco polémico, voy a decir que cuando la gente de mi generación, o de la generación inmediatamente posterior, ve una película, intenta entenderla, y si no la entiende, pregunta por qué, y si las cosas ocurren de forma diferente de como se suelen entender, entonces rechaza la película. La generación más joven está libre de este tipo de prejuicios y condiciones. No tienen el contexto histórico o el contexto de los personajes de estas películas, así que las ven y las cuestionan solamente como seres proyectados en la pantalla. Esto también puede significar que mi obra se ha convertido en parte de la historia y que simplemente tiene que ser aceptada. Pero

también siento, con optimismo, que mis películas se ven hoy como cine puro.

Cuando el público extranjero ve mis películas, las ve como películas japonesas. Pero tal vez éstas no parecen pertenecer a lo que comúnmente se relaciona con el cine japonés. Creo que eso es bueno para mí y para mis películas, y me siento afortunado por ello.

¿Cambió su relación con el público entre los sesenta y los setenta?

Realmente no creo haber sido consciente del público en ese momento. Habiendo nacido antes de la guerra, de niño veía a la gente que era empujada de forma masiva para ir a combatir. Por lo tanto, sentía una especie de rechazo hacia la idea de controlar a las masas y manipular al público. Tal vez sea por esto que nunca pensaba en el público mientras hacía mis películas. Además, mi generación tuvo que afrontar la crueldad de las épocas previas y posteriores a la guerra. En sólo cinco o diez años, la sociedad cambió por completo. Nunca experimenté una era como algo continuo, así que nunca pude tomar algún período de tiempo, aferrarme a él y considerarlo “mi era”. Nunca tuve la capacidad de creer en una era o de predecir qué vendría después en base al presente.

El programa del Harvard Film Archive se refiere a las seis películas que hizo luego de dejar Shochiku y antes de realizar Eros + Massacre como “anti-melodramas”. ¿Acepta usted este término?

Naturalmente, siempre hay una cuota de rechazo de mi parte cada vez que alguien categoriza mis películas. Pero cuando la gente me explica por qué hacen tales categorizaciones, entonces suelo aceptar que semejante punto de vista es posible. Suelo decir que soy yo mismo al mismo tiempo que soy “el otro” de mí mismo, un desconocido. Así que cuando alguien me dice “Usted es tal persona”, entonces tengo que aceptarlo, porque creo que no me conozco a mí mismo. Entonces, creo que la categorización de esas películas como anti-melodramas es aceptable hasta cierto punto. Pero uno también puede llamarlos “films anti-juventud”. Lo que sea que uno ponga después del “anti”, siempre y cuando el “anti” esté ahí, va a sentarle bien a mis películas. Nunca fui realmente consciente de estar haciendo algo con el fin de que sea anti-algo, pero cada vez que escribía un guión, salía así de forma natural. Por ejemplo: una vez, la gente de Shochiku me pidió que haga una película sobre la juventud, así que puse toda mi energía y esfuerzo en escribir una buena película sobre la juventud. Luego la hice, se la mostré a la compañía y me dijeron: “Ah, pero ésta no es una película sobre la juventud”. Con *Akitsu Springs (Akitsu ornen, 1962)*, la compañía esperaba un romance, un melodrama. Y yo también pensaba hacer una

película romántica. Pero el amor romántico siempre es traicionado por el tiempo, porque un hombre y una mujer pueden pensar al unísono sólo por un muy breve período de tiempo. Así que, para mí, una verdadera película romántica es aquella que muestra el espacio entre la mujer y el hombre, y que muestra que se cruzan y se pasan de largo sin realmente encontrar un punto de reunión.

En sus películas, los personajes masculinos tienden a dejarse llevar por deseos y necesidades muy específicos y limitados, que definen sus acciones desde el vamos, mientras que las mujeres toman decisiones sobre la marcha y, por lo tanto, son más interesantes que los hombres.

Sí, exactamente. No era muy consciente de esto, pero al ser uno de ellos, entiendo bien a los hombres. Lo que un cineasta —o tal vez podría decir “un artista”— realmente quiere es expresar algo que no entiende. Como soy un hombre, el tema más importante para describir es, naturalmente, el mundo femenino. Realmente no quiero que mis películas sean encasilladas como “películas de mujeres”, porque para mí mis películas tratan del enigma más importante de mi vida, que son las mujeres. Y puedo poner énfasis en eso no sólo porque soy un hombre y un cineasta del género masculino, sino también porque Japón sigue siendo una sociedad predominantemente masculina. Los hombres siguen siendo los personajes principales. Nunca tuvimos una Primera Ministro. Las mujeres son oprimidas, discriminadas y rechazadas; están fuera del pensamiento de la sociedad y del Estado. Así que la única manera de mirar a esa sociedad orientada al hombre de forma objetiva es poniéndose del lado de las mujeres, quienes son dejadas afuera de esa sociedad.

No creo que sea posible tener una idea abstracta de un hombre y una idea abstracta de una mujer y poner a esos dos personajes en una historia. Tal vez la sociedad, el *mainstream*, los capitalistas y el estudio quieren esas ideas abstractas del hombre y la mujer, que son felices o infelices. Pero cuando uno baja hacia el nivel de la realidad individual de los seres humanos, no hay una idea abstracta del hombre o la mujer. Sólo hay hombres concretos y mujeres concretas, cada uno mirando al otro desde un punto de vista con ciertas distorsiones individuales, y yo siempre puse énfasis en esta idea al hacer mis películas.

No es por criticar al Sr. Mizoguchi, pero las mujeres en sus películas son vistas desde una perspectiva masculina. Son las mujeres que el Sr. Mizoguchi ve. El tenía una idea de la esencia de las mujeres, o de su sexualidad, y por supuesto había algo de realidad en eso. Pero no dejan de ser solamente mujeres vistas por el Sr. Mizoguchi. No hay mujeres que miren a los hombres; no hay un intercambio de miradas entre el hombre y la mujer. Por supuesto, incluso si una cineasta mujer hace un film sobre mujeres, eso no significa necesariamente que ese film retrate lo que son

las mujeres.

¿Cómo evolucionaron con el tiempo sus ideas sobre la actuación en cine?

Tal vez para mí no sea una evolución, sino más bien el hecho de que cada vez que hago una película creo que tal vez las actuaciones deben ser más de determinada manera, o que deberíamos trabajar más en un determinado sentido. Así que mis ideas sobre la actuación en cine cambiaron constantemente. Generalmente, tanto el cineasta como el público son forzados a ver al personaje de acuerdo a ciertas reglas que dependen de la imagen del actor: un actor es bueno para la comedia, otro actor es bueno para la tragedia o el melodrama. Cuando hago una película, primero me deshago de todas estas reglas restrictivas, lo cual también significa que no tengo un lenguaje en común con el estudio y el público. Pero eso es lo principal en mi forma de hacer cine. Habiéndome deshecho de todas las reglas comunes, o voy hacia adelante o voy hacia atrás y hago concesiones. No hay nada de que aferrarse en cuanto al entendimiento con el público y el estudio en el sistema comercial del cine.

Viéndolo en términos más generales, también fui más allá de las reglas normales de puesta de cámara y encuadre de una escena. La regla común es que, cuando uno hace un primer plano, el foco debe estar en el centro del cuadro, así para la mayoría de la gente es fácil de ver, más cómodo. Lo cual también significa que, como parte de las reglas del cine, la persona en el centro suele estar definida de forma inconsciente como protagonista. Así que a menudo suelo poner en cuadro sólo una mitad de la cara del actor. Es como una especie de resistencia, como decirle al público: “No confíen tan ciegamente en lo que ven en pantalla. Por favor, intenten encontrar por su cuenta qué es lo realmente importante para ustedes como público en lo que ven en este encuadre”. Ese sentimiento fue haciéndose cada vez más fuerte en mí.

¿La improvisación jugó un papel importante en la realización de sus películas?

En cierto modo. En cuanto al diálogo, suelo escribir de forma bien estricta, sin líneas de más, y no escribo explicaciones: nunca hago que los personajes expliquen por qué se sienten de esta manera, por qué aquí lloran, por qué aquí se están riendo. Así que la improvisación no ocurre tanto en el diálogo como en la descripción de la acción. Siempre me gusta incorporar en la película lo que ocurre por accidente durante el rodaje. Un ejemplo que puedo darle es el de *Affair in the Snow (Juhyo noyoromeki, 1968)*. Hay una escena que rodamos muy temprano en la mañana, en la estación Muroran de Hokkaido. Es una escena entre Mariko Okada y dos hombres, su ex amante (Isao Kimura) y su amante actual (Yukio Ninagawa). Están por emprender

un viaje muy peligroso. Yo llegué con mi equipo técnico antes que los actores. Era pleno invierno, y hacía mucho frío. Un tren de carga estaba en la estación, lleno de carbón, y hacía tanto frío que el carbón estaba congelado en su compartimento, y no podían sacarlo. Setenta u ochenta trabajadores estaban pegándole al vagón con enormes martillos, para lograr que se aflojara y así poder sacarlo. Así que empezamos a filmar frenéticamente planos y planos de ellos haciendo eso, y cuando Okada y los actores llegaron, les pedí que esperaran mientras filmábamos. Luego llegó el tren que nos habían prestado, y empezamos a filmar la escena con los tres actores. Todavía podíamos oír a los trabajadores martillando el vagón. Luego de terminar la escena, los actores me dijeron que escuchar esos sonidos todo el tiempo había afectado sus actuaciones. Ese fue un caso de aquello de incorporar algo accidental en una escena.

Espero que esto lo entienda como un chiste, pero cuando uno termina de filmar y va a la sala de montaje, cuando uno corta, tiene que haber una razón para cortar. La manera más torpe es cuando alguien se enoja y golpea la mesa con su mano, y uno corta en ese momento y va a otro plano. Es una técnica tan trillada que la gente que está acostumbrada a ver películas la acepta automáticamente sin ofrecer ningún tipo de resistencia. Mi tarea es reemplazar ese tipo de experiencia cinematográfica común que la gente tiene en el cine por algo inusual. Para ello, se necesitan accidentes. Porque cuando calculo ciertas cosas o preparo ciertas cosas, el público siempre se da cuenta.

*¿El azar también jugó un rol importante en la manera compleja en la que se entretienen pasado y presente, realidad y fantasía, en películas como *Flame and Women* y *Eros + Massacre*? ¿O las estructuras de estas películas fueron completamente planeadas de antemano?*

Generalmente no hago muchos cambios a los guiones que escribo. Pero aunque escriba una escena realista, coherente y cronológica, cuando la filmo, en algún punto en la mitad de la escena puede convertirse en fantasía o en flashback. Como las imágenes que creé se independizan de mí y cobran vida propia, el público es libre de interpretar una escena como fantasía o como flashback, incluso cuando nunca haya sido mi intención que fuera así. Siento que si digo en palabras que esta escena transcurrió hace diez años, un público sofisticado puede decirme: “No deberías haber dicho eso. Es mejor que no nos lo digas de forma tan directa”. Un film no termina siendo lo que yo le digo al público que vea sino lo que el público ve y descubre por su cuenta. Yo mismo era el tipo de espectador que cree que el cine puede existir como medio de comunicación sin seguir las reglas comúnmente aceptadas del tiempo y el espacio.

Me parece que en Eros + Massacre hay una crítica implícita hacia Sakae Osugi en el modo de actuación, más bien macho y posesivo, del protagonista, que es de un estilo muy diferente al de las mujeres. ¿Fue ésa su intención?

Sakae Osugi fue un anarquista que incorporó el amor libre en su lógica de anarquismo. Insistía en que la institución de la monogamia es sólo una serie de reglas impuesta por el Estado, o por la moral. Así que, para liberarnos de esas ataduras, los seres humanos debemos tener libertad para hacer el amor. Pero desde un punto de vista femenino, esto bien podría ser solamente la idea egoísta de un hombre. Si Noe Ito, su amante, interpretada por Mariko Okada en la película, le hubiese dicho a Osugi: “Estoy enamorada de otro. ¿Por qué no podemos vivir juntos?”, Osugi probablemente habría dicho que no. Por eso considero que la idea de amor libre que proclamaba Osugi no era más que egoísmo masculino y chauvinista.

En los años que pasaron desde Coup d'État ¿de qué manera cambiaron sus preocupaciones y estilo a la hora de filmar?

Cuando hice *Coup d'Etat*, sentía que había una limitación en cuanto a lo que podía lograr en el cine. En *Coup d'Etat* no hay personajes de acuerdo a las reglas preestablecidas del cine. Es totalmente libre. Así que, aunque pudiera tratar diferentes temas, sólo sería una modificación de lo que hice en *Coup d'Etat*. Es mi película más cercana a la perfección, en el sentido de que no sobra nada. El resto de mi carrera podría haberse convertido en una mera repetición de lo que ya había completado. Así que dejé de hacer cine de ficción por un tiempo. Comencé a hacer una serie de documentales televisivos sobre arte, *The Beauty of Beauty (Bi no bi, 1975-77)*. Ahora que pasaron más de treinta años, puedo confesar que en aquella época no estaba muy estable mentalmente. Fue una época peligrosa para mí. Tenía 40, y quería dejar el cine y hacer otra cosa por el resto de mi vida. Pero no sabía qué hacer, así que estaba en una confusión mental muy peligrosa. Estuve realizando *The Beauty of Beauty* durante cinco años, luego me quedé en México otros cinco años mientras intentaba hacer una película, así que por diez años me fui de mi propia vida y me escapé de mí mismo.

Luego volvió al cine.

Luego de trece años hice *The Human Promise (Ningen no yakusoku, 1986)*. Es la historia de un hijo que mata a su propia madre por piedad. Mi desafío era ver cómo tratarlo como una expresión cinematográfica. Era puramente una cuestión de cine. Así que el bache de trece años en mi carrera me sirvió en el sentido de que pude

volver como un cineasta simple, pensando solamente en la forma cinematográfica. Antes de ese bache de trece años, también estaba pensando en el pasado del cine, tratando de mantenerme alejado de sus reglas convencionales y preexistentes.

Y en ese momento era capaz de pensar en nada más que en cómo encontrar una buena forma de expresar este tema tabú de forma cinematográfica, poniéndome a mí mismo frente a un desafío cinematográfico, en lugar de luchar contra todas las otras cargas que me había impuesto.

Luego hice *Wuthering Heights* (Arashi ga oka, 1988), en la que traté el tema de la necrofilia, otro tabú. La hice como cine puro, sólo como un desafío cinematográfico.

Escribió sobre la resistencia de Yasujiro Ozu hacia el funcionamiento convencional del cine, y su propia obra ha plasmado semejante resistencia. ¿Para usted la obra de Mikio Naruse también la muestra?

No veo semejante resistencia a las reglas cinematográficas en la obra del Sr. Naruse. Siento que las películas del Sr. Ozu tienen mucha más juventud que las del Sr. Naruse. Las películas del Sr. Naruse parecen muy adultas, como si el realizador fuera alguien difícil de conmover. A veces, como en *Untamed* (Arakure, 1957), hace una película que es pura emoción, pura agitación. Pero creo que para él su obra más importante es *Floating Clouds* (Ukigumo, 1955). Por supuesto que teóricamente puedo entender que la repetición de dos amantes que se encuentran y se separan una y otra vez durante un período de tiempo, si se lo hace bien, puede convertirse en un drama muy fuerte. Pero uno no lo puede hacer sólo por saberlo teóricamente. El Sr. Naruse lo hizo de forma muy poderosa. Ese es realmente un film asombroso.

Akitsu Springs y *Floating Cloiids* tienen la misma estructura, y yo estaba muy al tanto de eso. Pero creo que fue la personalidad del Sr. Naruse la que hizo posible crear su película. En mi caso, tenía que pasar no sólo por mí mismo, sino también por los filtros de mi generación, mi sociedad, y el hecho de haber crecido durante la guerra. Para mí, con el peso de mi generación y mi sociedad, la responsabilidad histórica de ese período está del lado de los hombres, no del de las mujeres, así que el lado de los hombres debe hacerse responsable por todo lo malo que pasa (*risas*). En *Floating Couods* hay flashbacks de la época, desarrollados en la Indochina francesa, y tanto el hombre como la mujer lo recuerdan de la misma forma: “Eramos felices en esa época”. Están hablando de sus sentimientos de forma honesta. Comparten el mismo recuerdo de la misma manera. Pero en *Akitsu Springs*, esa forma de compartir el recuerdo es imposible. Ya el significado del fin de la guerra se había convertido en algo muy diferente para un hombre y para una mujer.

Publicada originalmente en *Moving Image Source*, www.movingimagesource.us, abril de 2009.

Por Rea Amit y Alexander Jacoby

Lo primero que nos gustaría preguntarle es sobre su relación con el así llamado “movimiento Nouvelle Vague”. A su nombre se lo suele asociar con este movimiento, pero parece como si les disgustara esta vinculación. ¿Podría explicar por qué?

Bueno, cuando uno habla en términos del cine japonés moderno, y específicamente de aquél de los años 60 y 70, no hay duda de que surgió un cine real y honesto que marcó una época. Creo que esto es realmente verdad. Puede verse en muchos escritos periodísticos, tanto en Japón como en otros países, que este cine fue distinguido con el rótulo de “Nouvelle Vague japonesa”. Sin embargo, esto es lo que pasa cuando intentamos pensar en una época en particular de forma histórica. Puede haber habido una forma similar de pensar las cosas, pero el rótulo mismo, el término “Nouvelle Vague”, fue impuesto desde afuera. Esto fue sin duda influenciado por la Nouvelle Vague francesa de comienzos de los sesenta luego de haber sido presentada en Japón, y permitió a muchos escribir sobre ellos como si fueran dos partes de un nuevo movimiento cinematográfico mundial. Igualmente, no creo que eso tenga ningún significado importante. Con esto me refiero a que los movimientos podrían ser grupos de gente que trabaja de forma separada pero que utiliza términos o conceptos similares, como por ejemplo en la política y en la temática, y también podrían ser movimientos de gente que trabaja unida. Hay diferentes condiciones al referirse a algo como un movimiento. En Japón, no hubo absolutamente ninguna intención de que se le asemeje aquello por el lado de los realizadores.

¿Lo que quiere decir es que en ese momento, cuando gente como usted, Ôshima, Tamuray otros se encontraban y charlaban, nunca se pensaban como realizadores con cualidades similares que luego pudieran ser consideradas por otros como un movimiento?

Nunca pensamos en lo nuestro como un movimiento, ni en ese momento ni en ningún otro. Si bien Ôshima y yo somos conocidos, tal vez más que otros, como los miembros principales de esta Nouvelle Vague, si me preguntan a mí si había algún

tipo de comunicación entre nosotros, bueno, les digo que no, que casi no nos comunicábamos entre nosotros. Una razón para esto es que Ôshima y yo nos conocimos por casualidad. Yo entré a Shochiku en 1955, y Ôshima un año antes, en 1954. Me eligieron para trabajar en el mismo equipo que Ôshima, y así nos conocimos. Bueno, en esa época, como ambos éramos asistentes de dirección, probablemente hayamos ido de copas cada tanto pero, filosóficamente hablando, no teníamos ningún tipo de comunicación el uno con el otro. Creo que la mayor diferencia entre nuestras personalidades se origina en nuestros antecedentes. Ôshima se graduó de la Universidad de Kyoto donde, creo, estudió Derecho. Es posible que en esa época haya querido dedicarse a la política. Lo mío era el opuesto absoluto: no puedo decir que no tenía interés en la política, pero no tenía ningún tipo de interés en convertirme en político... Si bien fuimos de copas un par de veces, eso fue solamente porque esto es algo que hacíamos siempre en esa época, ya que a ambos nos gustaba tomar. Sin embargo, no lo hacíamos los dos solos, sino que íbamos con todo el equipo técnico después del trabajo. No era divertido ir sólo con él, ya que se ponía muy mal cuando se emborrachaba.

¿Cuándo fue exactamente que empezó a escribir guiones?

Cuando trabajé como asistente de Keisuke Kinoshita, estaba escribiendo guiones y se los mostraba. Esto probablemente haya sido en 1956. Pero esto era algo secundario a mi trabajo como crítico, al contrario de Ôshima, que estaba escribiendo de forma más bien periodística sobre actores y ese tipo de cosas. Cuando finalmente empezó a escribir de forma más seria, escribía sobre política. Esta es otra gran diferencia entre nosotros, ya que nunca estuve de acuerdo con sus ideas sobre la sociedad, la política y sus deseos revolucionarios, que él creía que debían tomar una forma violenta. Aparentemente, le gustaba la violencia. Esa era otra buena razón para mantener distancia.

Igualmente, llama la atención el hecho de que tanto usted como Ôshima dejaron Shochiku casi al mismo tiempo para hacer películas fuera del sistema de estudios.

En realidad no fue al mismo tiempo, y las razones por las que lo hicimos fueron totalmente diferentes. Cuando *Night and Fog in Japan (Nihon no Yoru to Kirî)* de Ôshima se terminó, el estudio decidió estrenarla como un doble programa con mi película, siguiendo esta falsa noción de la “Nouvelle Vague japonesa”. Yo estaba totalmente en contra de esa idea. Luego tuvo lugar el Incidente

Asnuma (el asesinato del líder del partido socialista Inejiro Asanuma en manos de

un fanático derechista de 17 años, Otoyá Yamaguchi) y Shochiku, por razones que desconozco, dejó de proyectarlas. Debido a esto, aunque, nuevamente, no estoy muy al tanto de los detalles, él decidió renunciar. Sin embargo, mi situación era diferente: yo ya estaba trabajando en mi tercera película y tenía casi listo el guión de la cuarta. Luego de la renuncia de Ôshima, me llamaron a la oficina principal del estudio, pero les dije que los asuntos de Ôshima no tenían nada que ver conmigo. Ishido, quien escribió *Night and Fog in Japan*, se fue con Ôshima, pero yo no tenía intenciones de hacer lo mismo en ese momento. De hecho, no fue por ellos que me enteré de que se habían ido de la compañía, sino por otros.

Igualmente, unos años después usted también estaba fuera de Shochiku.

Sí, pero fue por razones totalmente diferentes a las de Ôshima. Mientras hacía mis películas para Shochiku, de a poco me iba dando cuenta de que estábamos yendo por rumbos distintos. Sentía que ellos ya no estaban tan entusiasmados con mis películas, que éstas no eran exactamente productos afines a Shochiku, y que tal vez éste no era el mejor lugar para hacerlas. Me agradaba hacer películas con ellos, pero ni ellos ni yo terminábamos satisfechos. Y finalmente, luego de completar *Escape from Japan*, me dijeron que no podían aceptar la película tal cual era. Shiro Kido, quien en esa época era el presidente de la compañía y me dio mi primera oportunidad para dirigir, me preguntó: “¿Por qué no hacés una película de acción?”. Realmente había pensado una vez en hacer una película de acción, pero mi idea del cine de acción es que se trata de un cine inherentemente triste, e hice *Escape from Japan* de acuerdo a esa noción.

Es verdad que la última escena de la película es triste, pero también es algo graciosa.

Bueno, en realidad ésa no es la escena final que tenía originalmente. Cuando estaba de viaje por el exterior, Shochiku la cortó de la película. Yo estaba de luna de miel... Antes de eso, luego de completar la película, Shochiku me había dicho que la escena estaba bien como estaba, pero a la película que vieron ustedes le falta mi final. Cuando volví a Japón, ni bien llegué al aeropuerto Haneda, me informaron que la película había sufrido cambios. Mis amigos y colegas podrían haberme dicho eso cuando estaba afuera, pero lo mantuvieron en secreto porque sabían que me iba a arruinar el viaje y que no había manera de corregir la película. Naturalmente, renuncié del estudio de inmediato. Fue un asunto muy serio para mí.

¿Ni siquiera esperó al estreno del film?

Cuando volví ya se había estrenado y se pasaba en varias salas. Así que el daño ya estaba hecho.

Algo que puede notarse en su obra, especialmente luego de haber dejado Shochiku —y que es muy diferente de otros exponentes de la así llamada “Nouvelle Vague japonesa”, particularmente de la obra de Shinoda—, es una fuerte sensación de “no-japonesidad”, una evidente inclinación hacia Europa o el cine europeo. Se dice que la obra de Ôshima es comparable con la de Godard y la suya con la de Antonioni. No estoy seguro de estar de acuerdo con eso, ¿pero qué piensa usted de la comparación?

Verán, cuando a alguien le preguntan qué es lo que define al cine francés, por supuesto que no hay respuesta: el cine es algo hecho por un director en específico. Por supuesto que creo que es posible hacer películas de acuerdo a un principio estilístico, como el movimiento ruso del montaje, o que manifiestos políticos o de otra índole pueden servir como guía para que los directores hagan una clase específica de cine. Sin embargo, en mi caso, no puedo definir mi obra bajo ningún metatítulo. Yo mismo fui influenciado profundamente por el cine de la preguerra. Lo veía de niño, y luego, finalizada la guerra, me di cuenta de que ver películas como adolescente y luego como adulto era una experiencia totalmente diferente. Por ejemplo, en mi escuela solían proyectarnos películas, y recuerdo vividamente el momento en que nos mostraron *No Regrets for Our Youth (Waga Seishun ni Kuinashi)*, de Kurosawa. Fue cuando estaba en segundo año del secundario; habían juntado a todo el colegio para verla. Recuerdo que pensaba en lo manipulador que era este medio, y que era imposible confiar en los directores de cine. Sin embargo, también había películas que me gustaban.

¿Por ejemplo?

Películas que me hizo ver mi madre, basadas en escritos de Rostand. Sin embargo, nunca me satisfacían las películas de Disney que me mostraba. A los niños generalmente les gusta este tipo de películas; Mickey Mouse y todo eso, ¿no? Pero también hay mucha violencia ahí; una violencia que prevalece en la animación como un todo. Al menos esto era así en esa época, y me hacía pensar que el cine mismo era algo horrible. Incluso hoy estoy fuertemente en contra de todo tipo de violencia. Esa es también la razón por la cual, como niño y mientras crecía, nunca soñé en convertirme en director de cine. Nunca tuve ninguna noción de un “film ideal”. Puede ser algo normal para mucha gente mientras crece, pensar luego de ver una película: “Oh, éste es el tipo de película que me gustaría hacer algún día”. Sin embargo, yo

nunca, ni siquiera una vez, pensé de esta manera.

Y aun así hoy es un director famoso, y entró a Shochiku de forma intencional.

Sí, pero por ese entonces no tenía grandes planes para el cine. Originalmente, intentaba seguir las reglas, ya que pensaba en mi trabajo allí como algo pequeño en una industria, y en las películas simplemente como algo que necesitaba ser producido. Luego me pidieron que escriba guiones para films de juventud, así que estaba intentando hacer exactamente eso, escribir lo que pensaba que eran guiones psicológicos al estilo Shochiku. Sin embargo, y esto fue un aspecto crucial de mi obra en Shochiku, la juventud es para mí una fuerza necesariamente destructiva. O algo realmente imposible. La idea de que la juventud es algo espléndido, que es la que muestran en los comerciales, es meramente una ilusión; eso es lo que pensaba y lo que, de hecho, sigo pensando ahora.

Y me imagino que tal vez sea este tipo de ilusión lo que Shochiku tenía en mente cuando le dieron la oportunidad de dirigir...

Definitivamente, pero igual me convertí en un director de cine de juventud antiestilo Shochiku. Y ése fue mi punto de partida allí, y desde ese punto continué haciendo films anti Shochiku, anticinematográficos y, más que nada, anticomerciales. No hace falta decir que seguir así por un largo tiempo es algo imposible. Lo sabía desde el comienzo y siempre tenía en mente que cada película que hacía podía ser la última, a pesar del hecho de haber sido “criado” en el sistema Shochiku de estudios, trabajando como asistente de dirección durante aproximadamente nueve años, dominando todos los procesos de producción e incluso, finalmente, dirigiendo películas allí de acuerdo a su sistemática filosofía de producción.

Acaba de mencionar un tópico interesante, que tiene que ver con las proyecciones en el extranjero. Si bien parece haber sido influenciado por Occidente, tanto cinematográfica como culturalmente, pasó un largo tiempo hasta que sus films se hicieron conocidos ahí. ¿A qué se debe esto?

Bueno, esto no es sólo una realidad respecto de mi cine; creo que muchos directores japoneses fueron presentados a Occidente más bien tarde. El caso más llamativo es, por supuesto, el de Ozu, pero no sólo él: Kurosawa y Mizoguchi tampoco fueron proyectados enseguida. En cuanto a mí, o la así llamada “Nouvelle Vague japonesa”, creo que el evento más importante luego del cual fuimos

haciéndonos cada vez más conocidos en Occidente fue la edición del Festival de Cine de Avignon de 1969, al menos en mi caso, como director asociado a esa corriente. Sin embargo, fue posible ver mis películas incluso antes de ese festival. Por ejemplo, el experto Markus Nornes me contó que había visto mis films anteriores, incluso, creo, *Good for Nothing*, casi al mismo tiempo de su estreno en Japón, o apenas después, en un pequeño cine de Los Angeles, en el barrio japonés. Creo que fue distribuida entre comunidades japonesas, en Estados Unidos e incluso en Brasil, en San Pablo. O sea, en lugares donde, como lo descubrí más adelante, Shochiku tenía contactos.

Sin embargo, usted rodó un film enteramente en Europa, Farewell to the Summer Light (Samba Natsu no Hikari), en 1968.

Sí. Como dije antes, el cine europeo me influenció mucho y también quería trabajar en Europa. Especialmente me interesaba el cine francés, ya que estudié el idioma y también cultura francesa en la universidad. Me gustaban varias películas francesas de la preguerra: los films de Renoir, por ejemplo.

¿Y las películas francesas de posguerra?

Aunque hay algunas excepciones, como tal vez un par de films de Jean Cocteau, en líneas generales no me gustaba el cine francés de posguerra, probablemente hasta la época de Godard. Prefería películas como *El tercer hombre* antes que cualquier cosa producida en Francia en esos años. Si tuviera que mencionar un director de esa época que me gustaba, diría que el americano Joseph L. Mankiewicz sería un buen ejemplo, o también podría mencionar algunas de las películas hechas por Rossellini en Italia. Cuando estaba en mi último año del colegio secundario, el Neorrealismo italiano tuvo un gran impacto en mí. El mensaje que recibía de esas películas era que un film no es meramente una historia, sino que también tiene un efecto reflexivo. No era una manera profunda de pensar en el cine, sino más bien impresiones que tenía sobre películas que me gustaban; nada más que eso. Si eso tuvo algo que ver, tal vez de forma inconsciente, con mis propias películas unos años después, no lo sé. Sin embargo, volviendo a la pregunta original, los dos directores que más me influenciaron fueron Bergman y, en efecto, Antonioni. Al comienzo se trató de una influencia más bien complicada, ya que que estos directores tenían un origen fuertemente cristiano, algo de lo que no me había dado cuenta cuando vi sus films por primera vez. Además, en los films de Bergman hay también una excepcional atmósfera escandinava que me era imposible de entender del todo como asiático o como japonés. Sea como fuere, el cristianismo y otros aspectos culturales en sus películas no son meramente una convención que se sigue, sino asuntos de expresión

individual. Por ejemplo, temas como lo masculino o lo femenino, un retrato de mujeres fuertes que sobrellevan penurias mediante relaciones con compañeros masculinos malos e incluso a veces violentos... esto me atraía mucho. Es algo que me gustaba especialmente en Bergman. En cuanto a Antonioni, para él un film no era solamente una historia. Sé eso no sólo gracias a mi propia interpretación, sino también porque lo conocí personalmente, y cuando estuvo en Japón tuvimos un diálogo con público. También escribí un libro corto sobre él, que fue traducido al italiano, y Antonioni mismo, luego de leerlo, escribió un elogio sobre el libro que fue publicado en una revista italiana. Luego de eso, comenzamos a ser más unidos y nos juntamos varias veces. Antonioni también rechaza por completo la noción del film como una historia. Para él lo más importante es la “imagen real” del ser humano, o la existencia en la interpretación sartreana del término. Esto fue, como saben, algo muy importante para mí también como la personificación del ser verdadero. Sin embargo, no me gustan las películas que Antonioni realizó fuera de Italia, en Estados Unidos y otros países. Para serles honesto, me decepcionaron bastante las películas que hizo en el extranjero.

Estoy seguro de que hay razones, para bien o para mal, para reconocer a Antonioni no sólo como un director italiano, sino también como uno internacional. ¿Cree que está bien pensar en usted de esa manera?

Me resulta difícil decir algo así sobre mí mismo, pero si alguien dirá o está diciendo algo así sobre mí, estaría muy agradecido. O sea, no hay nada que desee más que el hecho de que mis películas se vean más en todo el mundo, a un nivel internacional. Sin embargo, podría haber algunos problemas si esto ocurre.

Supongo que algunas de sus películas pueden ser difíciles de entender incluso para el público japonés.

Sí, y en varias de mis películas se eraran remas que no se tratan muy a menudo dentro del contexto del cine japonés, y que serían extremadamente difíciles de entender para un extranjero que no está al tanto de ciertas condiciones que prevalecen en la sociedad japonesa. Un ejemplo fácil sería el tema de la discriminación contra las mujeres. Si bien es muy común que sea tratado en productos culturales occidentales, no estoy tan seguro de que ocurra lo mismo en Japón.

Igualmente, parece como si nunca se hubiera rendido a la idea de convertirse en, bueno, no un filósofo en el sentido estricto de la palabra, pero sí en un librepensador.

Para mí, ser un librepensador significa expresar las ideas de uno. Ya sea por medio de la literatura como por otros tipos de escritura, el teatro o el cine, el mensaje de un pensador puede ser transmitido a cierto público. Esto puede hacerse no sólo de forma lógica, sino también de forma emocional y sensual. Esforzarse por encontrar la raíz de cada obra de arte es sin duda una empresa filosófica que puede terminar incitando al pensamiento posterior, pero el arte mismo ya tiene ese efecto. Por lo tanto, no me gusta demasiado la filosofía del mundo. Tomen como ejemplo esta lectura línea por línea llevada a cabo por los estructuralistas. Es filosófica, pero al mismo tiempo también podría ser aplicada a obras literarias y musicales. La misma palabra “estructura” es irrelevante en este contexto; lo que debe entenderse aquí son las relaciones entre el ser humano y la cultura, la manera en la cual nuestras mentes se expresan. El cine en particular, por naturaleza, es un producto cultural que provoca el pensamiento, ya que engloba una gran variedad de medios diferentes de expresión: la música, las imágenes, la actuación y la narrativa; un hecho que lo hace muy intrigante. Podemos decir que, sin pensar, uno no puede hacer una película. Tal vez en estos días en los que la gente mira películas como hobby, como algo que genera placer, esto pueda estar cambiando. Como, por ejemplo, lo que cierta gente que se hace llamar “eiga otaku” está haciendo: concentrándose por completo en películas, sin comprender la totalidad del asunto. Por supuesto que no puedo decir que el cine contemporáneo está acabado, pero eso es ciertamente un mal factor que está presente en estos días.

*En efecto, el pensar y provocar el pensamiento es algo que considero esencial en su obra. Entiendo las razones que acaba de dar sobre aquello que convierte al cine en una creación artística tan compleja, concretamente en el hecho de que engloba una variedad de medios de expresión artística en una sola obra, pero también menciona a la narrativa como uno de los medios de expresión importantes que se invocan en el cine, mientras que en su libro *Henbo no Rinri (Éticas de transfiguración)* está claramente en contra de la idea de que la narrativa sea un factor tan importante. Y, en efecto, en muchas de sus películas parece como si otros factores fueran mucho más importantes que la historia o el argumento.*

Sí, tiene razón, soy crítico en cuanto a la importancia de la historia cuando hablamos de un film en específico, pero para hacer una película sin argumento, esto podría pensarse sólo como una idea fantástica. En Japón, la mayoría de las películas (y también las obras literarias) están basadas en una narrativa o una historia. Pero, como se sabe, fuera de Japón hubo movimientos como el Expresionismo alemán o individuos como Rilke, Kafka o Joyce que fueron capaces de sacar el foco de la

historia. En Japón, estamos un tanto atrasados en este sentido, y es importante notar que hay algunos peligros en el hecho de depender solamente de la historia de una obra. En primer lugar, está el problema de confiar demasiado o incluso enamorarse del poder de las palabras. En segundo lugar, se suele asumir erróneamente que tenemos la misma experiencia al mirar un film que aquella que tenemos cuando leemos un libro porque entendemos la historia de forma similar. Así que, para mí, un punto de partida deseable sería el rechazo de estas nociones. Por supuesto que no soy el único en Japón que piensa de esta manera; tenemos documentalistas y algunos novelistas como Kobo Abe que, a pesar de imitar un poco a Kafka, fueron exitosos al lograr este objetivo. Para mí, la idea de rechazar esta centralidad de la historia en el cine fue probablemente la noción que me llevó a hacer películas por mi cuenta.

¿Así que básicamente quiere decir que el concepto implica una ruptura de las expectativas del público, ya que éste no tiene manera de predecir en qué derivará el argumento después?

Sí, exactamente. Esto es una constante en mis películas que se originó cuando todavía trabajaba en Shochiku, mientras hacía mis películas sobre la juventud, y durante la última mitad de los años 60, luego de dejar el estudio, cuando hice mis películas sobre el sexo o las mujeres. Incluso en mi período político y aún hoy, ya que sigo vivo... aunque, como sabrán, hubo una pausa de trece años en mi carrera.

Sí. ¿Cuál fue la razón de esa pausa?

Hubo varias razones. La primera fue que, mientras filmaba *Coup d'Etat*, tuve una gran operación en la cual me extirparon un tumor del estómago. Me dijeron que debía ser removido porque era algo peligroso, y me vi obligado a retrasar el rodaje. La operación salió bien y el rodaje se completó, pero cuando finalmente terminó todo, también era importante tomarse un tiempo libre y relajarse, para que mi cuerpo se recuperara por completo. Pasé unos cinco años en el extranjero, en Europa y otros lugares, y realmente pensé que nunca volvería a hacer películas. Luego fui invitado a México, y fue luego de todo ese tiempo, cuando finalmente volví a Japón, que estuve libre y dispuesto a concentrarme en mi próximo proyecto cinematográfico, que se convirtió en *The Promise*, principalmente porque de repente me interesé por la idea de matar a los padres de uno y otros profundos tabúes familiares, como el del incesto, si bien ya había explorado este tema de forma parcial en *A story Written in Water*.

Luego de eso, en *The Women in the Mirror* estaba tratando un tema que para mí es una suerte de tabú, centrado en la bomba atómica. Muchos ya habían lidiado con este problema muchas veces antes, y la gente lo puede pensar como algo obvio, pero

para mí, para lograr tratar este tema, hay que conocer a alguien que haya estado allí en ese momento. Esto fue algo que me resultó muy difícil de hacer.

Esto me lleva directamente a nuestra próxima pregunta: ¿cómo fue trabajar con su propia esposa?

Lo primero que puedo decir es que, durante el rodaje, mi mujer era Okada-san, como solía ser antes de casarnos. Además, tampoco le conté nada sobre mi trabajo en el set; ni siquiera antes del rodaje, cuando estaba escribiendo el guión. Cuando pensaba en ella como actriz, era algo estrictamente profesional.

En su último libro, usted habla sobre cómo el cine está involucrado con la memoria, sobre la posibilidad de registrar recuerdos. Pareciera como si a veces la vida real y el cine fueran juntos. A pesar de todo eso, ¿está queriendo decir que su vida privada, incluso cuando estaba trabajando con su mujer, nunca afectó a sus películas?

Cuando se trata de la manera en que pienso en las películas en general y en las mías en particular, mi relación con Okada-san no tuvo ningún tipo de efecto o influencia.

Sin embargo, cuando hablamos de mí como hombre privado, a veces ambos mundos, en efecto, se acercan demasiado. Por ejemplo, psicológicamente: una vez sufrí un largo período de cansancio extremo. Verán, hay varias maneras de acercarse a la creación artística. La mía es muy íntima y demandante; formo parte de varios de los procesos de producción de la película, incluso agregando comentarios en la obra o en la narración, y siempre me reclamo no repetir mi trabajo de ninguna manera, tratando de incluir cada vez más cosas nuevas a lo que hago. Esto ha sido difícil para mí en varias ocasiones, y naturalmente a veces me ha cansado mucho. Así fue como una vez, luego de haber trabajado tanto durante muchos años y estando profundamente exhausto mentalmente, tuve que confesarle a Okada-san mi idea de suicidarme, cuando pensé, si bien fue por un segundo, en cortarme las venas con una navaja. Por supuesto, Okada-san estaba aterrada; escondió todas las navajas de la casa y me vigiló por mucho tiempo, hasta que dejé de trabajar de más y estresarme demasiado. Así que, como ven, tenemos una relación especial, después de todo, y creo que ella tiene una manera instintiva de cuidarme.

Publicada originalmente en *Midnight Eye*, www.midnighteye.com, diciembre de 2010.



Entrevista con Kijû Yoshida en Grupo Kane

Abril (2011)

Por Pablo Acosta Larroca y Diego Cirulo

Usted se desarrolla tanto en el campo de la realización como en el de la crítica cinematográfica. ¿Cómo se produce su acercamiento al cine? ¿Cómo se alimentan y conviven ambas actividades con relación a su obra artística?

Quizás para un director de cine esta convivencia sería muy particular y compleja, pero en mi caso realizo películas y escribo críticas sobre otras películas porque en definitiva lo que busco es una reflexión sobre el cine. También escribo mis propios guiones. Entonces, para mí filmar películas y escribir sobre cine es algo natural, son casi el mismo trabajo.

Ahora, ¿por qué hago películas y también escribo sobre cine? Creo que hay diferentes razones. Una de las principales es que nunca pensé en convertirme en director de cine. Cuando me gradué de la Universidad necesitaba encontrar un trabajo —después del final de la Guerra en Japón era muy difícil conseguir uno— y el único que encontré fue como asistente de dirección en cine. Como nunca había hecho el proceso mental de hacer un film me preguntaba a mí mismo “¿qué es el cine?”. Por lo tanto, necesitaba hacer algo propio, algo para mí que tuviera una reflexión personal sobre “¿qué es el cine?”. Así empecé a escribir. Otra de las razones está íntimamente relacionada con el particular sistema industrial cinematográfico japonés de aquel momento, dominado por las *majors*. Yo estaba trabajando en uno de esos estudios (Shôchiku) como asistente de dirección, dentro del típico sistema comercial. Y cuando abordaba una película para su realización siempre surgía el conflicto entre este sistema comercial del cine y mi propia reflexión sobre el cine. Por eso realmente necesitaba escribir sobre cine y no sólo hacer películas.

Con relación a su propia reflexión sobre el cine, ¿podría ahondar sobre la noción de "anti-cine" y a partir de allí cómo considera al espectador con relación a sus películas?

Para empezar creo que nunca fui realmente consciente de estar haciendo las cosas como un “anti-algo”, si no que se correspondía con un proceso reflexivo que surgía de manera natural. Por ejemplo, durante mis años en Shôchiku, yo quería hacer

melodramas, y para mí todo amor romántico es traicionado siempre por el tiempo, por los tiempos disímiles de una pareja, porque un hombre y una mujer pueden pensar al mismo tiempo por un periodo muy breve. De eso se trataban mis películas de romance, del desencuentro de las parejas. Es en este sentido que aparece la noción de anti-melodrama, anti-cine. En líneas generales, en cine uno tiene al director —que hace la película— y los espectadores —el público que la recibe—. Yo sospechaba de ese sistema, donde está el director, el espectador y una especie de pre-acuerdo sobre la película. Francamente estaba y sigo estando en contra de esta forma de pensar al cine, y por eso tomo la expresión “anti-cine”. Precisamente el anti-cine para mí tiene por objeto fundamental cuestionar al espectador, que éste se pregunte si lo que está viendo en la pantalla es realmente cine o no.

Abordada esta noción de "anti", nos gustaría centrarnos ahora en el proceso creativo de sus películas. ¿De dónde surgen sus ideas o motivaciones a la hora de realizar una nueva película? ¿Cómo es el trabajo del guión a partir de allí?

Creo que es la pregunta más difícil (*risas*). Pero hablando seriamente, el proceso de hacer una película es realmente muy complejo. No puedo estar únicamente encerrado en una habitación escribiendo mi guión, también tengo que tener en cuenta cuál será la reacción del público cuando vea la película y también tengo que pensar en el presupuesto, no es únicamente sentarme a escribir en un papel. Además, tengo que hacer muchas reflexiones personales internas y sobre la sociedad que me rodea, es una discusión entre el interior y el exterior, un proceso muy complejo.

¿Cómo trabaja con relación al binomio ficción-documental?

Espero que no se malinterprete, pero para mí filmar ficción o documental es prácticamente lo mismo, porque siempre estamos hablando de la imagen en una pantalla. Tomemos para el caso el siguiente ejemplo: hay un joven que ha sido asesinado con un arma y yo, por casualidad, he captado esa imagen, he filmado esta escena. Cuando muestre esas imágenes en el cine, el público podría pensar que es ficción, porque tenemos que pensar que una imagen, cuando ha sido capturada por una cámara, siempre se convierte en ficción.

Casualidad, circunstancialidad, improvisación, instinto; todas materias genuinas de la captación documental. ¿Cuánto deja que participen estas “intervenciones de la realidad” en el momento de rodaje?

Antes de empezar a rodar la película, tengo en mi mente expectativas personales sobre ella, una especie de programa. Pero luego de filmarla, de ver las primeras imágenes, puedo encontrar algo nuevo o algo que no estaba esperando y eso también es diferente. Y en ese punto puedo simplemente cambiar mi primer esquema, tal vez reorganizar el montaje, cambiar mi visión previa.

¿Y dónde aparece la idea del montaje? ¿Está pensándolo durante el rodaje?

No, no lo pienso mientras estoy rodando, porque cuando estás rodando una película el tiempo es cronológico, continuo. Pero cuando hacés el montaje, cortás el tiempo en pequeñas partes. Entonces es una confrontación de distintas formas de tiempo.

¿Y cómo define la instancia de corte?

Siempre tiene que haber una razón para cortar, que surge del interior del material y no por fuera, a expensas del material. Yo controlo todo, incluso hago el primer montaje, desde el primer paso hasta el final; es algo que aprendí cuando estaba en la sala de montaje de Shôchiku, cuando era asistente de dirección: al final era el director el que hacía el último corte. Entonces yo prefiero hacer todo desde el principio. Pero para que no haya malentendidos, cuando estás rodando una película cometés errores, y no controlo el montaje solamente para corregirlos, sino porque en ellos podés encontrar algo nuevo, transformar algo negativo en positivo a través del montaje, dejando que el espíritu del material se manifieste.

¿Y el trabajo con los actores? ¿Hace trabajo de mesa y ensayos con sus actores?

El trabajo con los actores cambia constantemente, con cada película, porque creo que debe haber una forma particular de abordar las actuaciones de acuerdo a los personajes que estoy construyendo para cada una de las películas. Tampoco creo en la idea que un actor está condenado a interpretar ciertos papeles o trabajar sólo en ciertos géneros por su imagen. Esto es lo primero que hago: deshacerme de todas estas reglas.

A menudo no hacemos trabajo de mesa con mis actores, porque yo no actúo y realmente no puedo dirigir a todos y decir: “Vos hacé esto, vos actúa de tal forma”. Creo que sería demasiado arrogante, porque no sé todo. Entonces, simplemente los dejo actuar y trato de encontrar en sus formas aquello que estoy buscando.

¿Y deja que sus actores intervengan con propuestas o sugerencias? ¿Se ha encontrado reelaborando en función de ello?

Soy muy estricto a la hora de escribir el guión, con diálogos sin líneas de más. Tampoco escribo explicaciones sobre cómo sienten los personajes, por qué poseen determinado estado de ánimo. Con los diálogos improviso poco, pero con relación a las acciones sí, siempre incorporo a la película lo que se manifiesta accidentalmente en el rodaje.

En más de una oportunidad se ha declarado admirador de la obra de Yasujiro Ozu. Incluso ha escrito el libro "Ozu's Anti-Cinema". Me gustaría que hablara un poco de esto y de qué modo ha influenciado o se proyecta a su propia obra?

Podría decir que mi encuentro con Ozu fue totalmente casual. Yo tenía 28 años y creo que él tenía 59. En ese entonces yo era un joven director y él era el artista. Trabajábamos en el mismo estudio y en ese entonces él hizo una película en la que trataba de ser condescendiente con las nuevas generaciones y yo pensé que eso no tenía nada que ver con él. Entonces escribí una crítica sobre ese film diciendo que Ozu debía hacer películas a su manera y no tratando de complacer a nadie. Después de escribir esto, me encontré con él por primera vez y no dijo ni una palabra, sólo se sirvió sake durante casi dos horas y al final sólo me dijo unas palabras: “un director de cine es como una prostituta que simplemente está tratando de atraer clientes”. Diez meses después de este primer encuentro, Ozu murió de cáncer, y unos días antes de morir me llamó y me pidió que fuera a visitarlo al hospital. Esa fue mi segunda conversación con Ozu, y las únicas palabras que dijo fueron: “el cine no es un accidente, es drama”. Pero si ves un par de películas de Ozu no hay escenas dramáticas, pero sí hay drama en las acciones, en el argumento, más que una descripción de la vida cotidiana, como por ejemplo en los films de Kurosawa o Mizoguchi. Pero con esas palabras que me dijo antes de morir, creo que trataba de decir que el verdadero drama estaba en sus películas y en ese modo es que podemos decir que los films de Ozu son una especie de “anti-cine”. Lo mismo podría decir de Luis Buñuel, Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard: estos realizadores hicieron películas en contra del cine existente. Es por ello que también escribí algunos ensayos sobre ellos.

¿Y fueron influencia para su propia obra?

El cine europeo fue una gran influencia para mí, especialmente me interesaba el cine francés. Pero algunos realizadores europeos no franceses también, como Michelangelo Antonioni. La mayoría de las películas (y otras expresiones culturales como la literatura) en Japón se centran en una historia. Lo que más me atraía de la visión de Antonioni es la idea de no centrarse únicamente en una historia sino en la “imagen real” del ser humano. En este sentido, la idea de rechazar la historia como el eje central (*anti-narración*) fue lo que creo que definitivamente me impulsó a hacer películas por mi propia cuenta. También Ingmar Bergman. Los aspectos religiosos y culturales que atraviesan sus películas no están determinados por un convencionalismo social, sino que se problematizan desde la expresión individual, del hombre y la mujer, sobre todo las mujeres, personajes de una existencia desdichada a causa de la imposición de los hombres.

En este sentido, en una entrevista con Chris Fujiwara para Moving Image Source (2009) Usted declaró: (...) mis películas tratan del enigma más importante de mi vida, que son las mujeres (...).

En primer lugar, al ser hombre, me atrae particularmente el mundo femenino. La figura femenina, que es central en mis películas, es más que únicamente una mujer, es una crítica al cine japonés, un *anti-cine*, porque en Japón la mujer sufre una gran discriminación. Antes, la mayoría de los directores eran hombres, y no sólo en la industria del cine, también en la sociedad, en el Estado, en el gobierno. Todo estaba dominado por hombres y tal vez ese punto de vista masculino es el que llevó al mundo a la guerra. Para mí, una solución a ese problema era invertir el punto de vista y tomar el de las mujeres discriminadas, que reemplacen a los hombres en sus roles. Si bien la discriminación de la mujer puede ser un tema recurrente en el cine y en la cultura en general, en Japón no ocurre lo mismo. Por eso y hablando en términos generales mis películas sobre mujeres son una especie de crítica a Japón.

¿Cómo ve el cine japonés en la actualidad? ¿Y a nivel mundial?

Considerando mi edad, tal vez estoy viendo el cine desde un punto de vista muy distante. Yo no integro las primeras filas del cine actual. No quiero ser cínico pero tal vez estoy viendo el cine de una forma muy fría. Hablando en líneas generales, no hay un cine argentino, ni un cine japonés. Por supuesto que la cultura y el tiempo influyen, y creo que es posible hacer películas de acuerdo a un principio estilístico, pero definitivamente creo que el cine es algo hecho por un director en específico. Cuando estoy haciendo una película, me pregunto: “¿la película que estoy haciendo ahora será similar a algo que ya se ha hecho en el pasado, del cine japonés?”, porque

siempre quiero hacer algo nuevo, no algo repetido, porque mis películas son una especie de crítica constante al Japón existente. La fuerza del cine radica en que uno puede expresar lo que quiere a través de ese medio, entonces uno no debería pensar en Ozu ni en todas las películas pre-existentes a la hora de hacer su propia película.

Con relación al público, pasa algo particular, al menos en Japón. Cuando alguien de mi generación o la que le siguió ve una película trata de entenderla y si no puede entenderla porque suceden cosas o se cuentan o abordan de manera distinta a la que están habituados, entonces la rechazan. Por el contrario, las nuevas generaciones no tienen esta carga digamos histórica o contextual, por lo que sus cuestionamientos devienen de una relación proyectiva con la pantalla. Cuando particularmente sucede con mis películas me siento muy afortunado, porque están accediendo a ellas como *cine puro*.

¿Y cómo cree que su cine influyó a los realizadores actuales?

Bueno, no debería ser yo quien responda esa pregunta sino ustedes (*risas*) ¡Estoy esperando para escuchar todos sus comentarios! Porque tal vez encuentre un nuevo Yoshida en sus críticas, en sus reflexiones, y eso es más asombroso para mí.

Me gustan sus preguntas. ¡Son muy buenas preguntas! (*risas*).

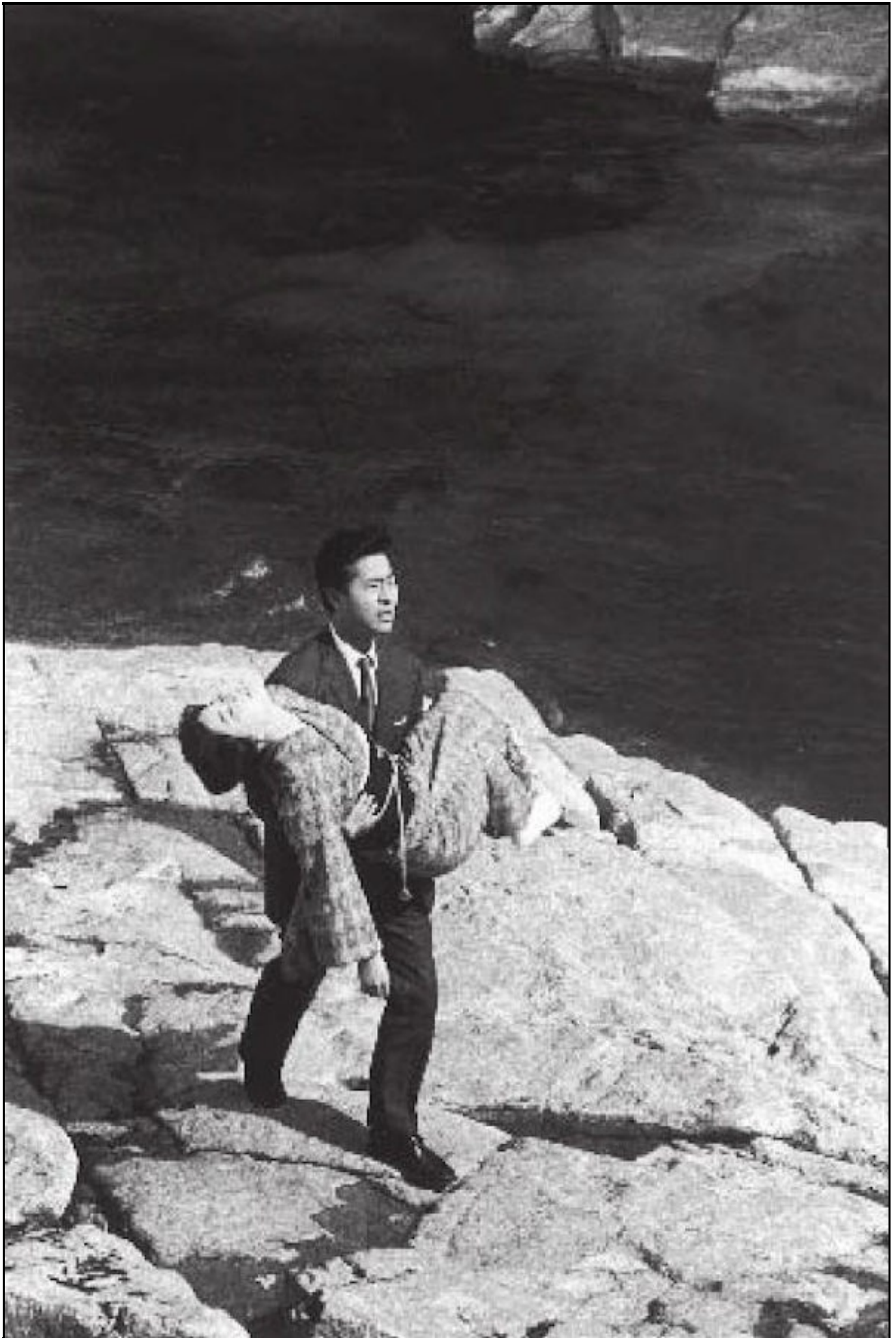
Con relación a "Eros + Massacre" (1969). ¿Cómo piensa el binomio cine y violencia?

Pienso que nunca hice una película que trate sobre la violencia, pero en el contexto en el que hice *Eros + Massacre* había una violencia inherente a la sociedad japonesa. Y no había violencia sólo en el sentido literal, sino también una violencia sexual. Y el título de la película es bastante impactante, pero no filmé violencia, ni violencia sexual. Sí hay violencia como tema, sería la violencia que imponía el Estado, el gobierno, que mata a los protagonistas.

En su momento Jean-Luc Godard, Serge Daney y Susan Sontag anunciaron la muerte del cine y de la cinefilia. ¿Cómo se imagina o ve el futuro del cine?

Morir significa renacer. Tal vez el cine existente muera, pero nacerá un nuevo cine. Creo que ellos querían decir lo mismo. El control político, de los Estados sobre el cine son elementos negativos. Cuando pienso que un nuevo cine nacerá, me refiero a los que no consideren esos elementos.

Publicada originalmente en *Grupo Kane*. www.grupokane.com.ar, Abril de 2011.



La lógica de la autonegación

Por Kijû Yoshida

La oportunidad de hacer mi primera película llegó en medio de las manifestaciones contra el Tratado de Seguridad entre EE. UU. y Japón, en 1960.

Recuerdo que el 15 de junio terminé de editar la película que recién habíamos rodado y, al agregarle música, me sorprendió un nuevo día.

En cierto sentido, esta fecha podría tener un significado accidental.

Diez años pasaron desde entonces. Durante este intervalo, intenté hacer películas a un ritmo relajado, pero ya había doce a mi nombre. Cuando recuerdo esa época, no puedo evitar pensar que el hecho de haber intentado hacer películas ricas y variadas hizo que repitiera torpemente lo mismo una y otra vez. ¿No me había comprometido a plantear la paradoja de intentar negar al cine estando en la posición de poder hacer películas?

¿No se me había debilitado el cuerpo debido a esta apuesta imposible, esta pasión contradictoria por distanciarme del cine lo más que se pueda estando en su centro al mismo tiempo? Hoy siento fuertemente que así fue.

Es cierto que mi cine comenzó desde adentro de la industria. El hecho mismo de que se me haya dado la oportunidad de hacer películas por encargo de la industria bien puede haber sido una coincidencia.

Sin embargo, mi primer encuentro con el cine convirtió a esto en algo inevitable.

Lo que no podía dejar de cuestionarme en esa época era el miedo de que estuviésemos haciendo películas que ya habían sido realizadas, las hubiésemos discutido y las hubiésemos vuelto a hacer.

La industria que invierte capital en el cine. Los cineastas que lo reciben y producen. Y el público que reacciona.

La relación entre estos tres grupos parece ser equilibrada, y cada uno de éstos parece cumplir su rol de forma consciente. La red de distribución de películas puede ser tanto una luna de miel fortuita como una siesta fingida, pero, para un cineasta, esta relación implica nada menos que una discontinuidad que limita su libertad. El realizador establece firmemente el alcance de las reacciones del público, y completa un producto acorde a estas medidas.

Y el público está entrenado para aceptar esto en un estado de obediencia ambiguo, como lo es dentro de la estructura de un “film interpretado”.

En esta relación se valoran más el carácter individual del realizador y su técnica

refinada a la hora de dirigir, mientras que él espera de su público una actitud apreciativa de moderación y buen juicio. Este equilibrado intercambio de emociones se intensifica hasta el infinito y de forma paralela, a una velocidad acorde al principio de la relatividad, y se expande de forma aleatoria hacia todas las direcciones posibles. Y cuando por fin nos damos cuenta de esto, ¿no nos vemos de narices raspando la tierra cruel? Y cuidado, porque la realidad es aún más miserable.

Parece como si no hubiera nadie que se haga responsable por esto, y que todo lo que queda en esta situación es la ruina del cine.

En este sentido, tal vez haya comenzado pensando que quería hacer no “películas ya completadas”, sino más bien “películas aún no realizadas”, o “películas que no son películas”.

Puedo ser bueno proveyendo sólo si le presento al público la imagen de una película que ya está completada dentro de mi cabeza como “una cosa” ya hecha.

Sin embargo, difícilmente se necesite mencionar que todo esto se reduce a proveer un producto, o sea, “una cosa” sobre la cual el público pueda sentirse seguro, debido a su carácter de “algo que ya han visto”, y sobre la cual la valorización está predeterminada.

Crear una obra implica que el resultado es algo que me trasciende, que me va a empujar más cerca de lo desconocido. Pero para el público receptor, también trasciende como “una obra que les está siendo mostrada”, y se convertirá en algo que ellos mismos crearán. En esta nueva relación, el cine deja de ser una entidad determinada que se le provee al público, y pasa a ser un concepto relacional que permite un diálogo y un intercambio libres entre el director y el espectador. Liberarme en este campo visual: ésa fue la primera imagen que me obsesionó.

Sin embargo, eso implicaba que debía darle la espalda por completo al cine. Porque el cine establecido estaba aferrado fuertemente a la anquilosada noción que lo enfatizaba como una mera entidad.

Los opuestos estaban esparcidos por todos lados. Comencé rechazando la naturaleza narrativa del cine. Esto, en otras palabras, se reduce a vender emociones. Siempre y cuando el film esté enterrado dentro de la catarsis emocional que se intercambia entre el realizador y el espectador, ambos permanecerán encerrados en las paredes construidas por ellos mismos, y no les será posible romper con su actitud conservadora. No tendremos nada que decir en nuestra defensa al ser criticados por nuestra ociosa ceguera, tumbados como estamos en la cómoda cuna de la emoción; no viendo lo que deberíamos ver.

Sin embargo, es muy difícil hacer una película mientras se rechaza el acto de narrar.

Nuestra educación nos dice que crear es equivalente a narrar o retratar algo y, habiendo sido entrenados de esta manera, en el proceso de destrucción nos

encontramos accidentalmente con nuestro Yo conservador que le informa a nuestro subconsciente.

El arma que escogí para mi oposición se convierte en un cuchillo afilado que apunta hacia las partes de mí que todavía no se han despertado. He dejado de pelear con las cosas que convertí en mis propias ataduras.

Deberíamos hacernos preguntas idénticas respecto de la actuación en cine. El actor encarnará completamente el rol que le ha sido dado en el momento en que aparece en pantalla, y se desvanecerá junto con los créditos finales. Pero seguramente no sea el único que siente algo no-libre e incierto en semejante actuación brillante, casi clásica. ¿Por qué deberían los actores vivir solamente dentro del cuadro? ¿Es ése su destino? No lo creo.

¿Es duro decir que esto probablemente se deba a que ellos han sido tomados como herramientas para conseguir el valor predestinado = emoción en el cine? Los actores deberían trascender el cuadro elegido por el director y exponer sus caras, su total personalidad como actores. Una expresión, el brillo de un ojo o la contracción de un músculo tienen mucho más poder que la actuación calculada para destruir al drama con argumento. Lo único que puede afectar la connivencia tácita entre el público y el director es el cuerpo del actor. A veces filmo escenas sin darles ninguna indicación a los actores. Pero ellos están ahí, y como director no hay placer más grande que esos momentos en los que su presencia se convierte en una crítica de mí mismo.

Definitivamente, esto no significa que yo mire desde arriba la actuación. ¿No es esencial aceptar firmemente que los actores no expresan algo utilizando sus cuerpos sino que la expresión son esos mismos cuerpos? Siguiendo el camino preconcebido, sólo llevará a un espectáculo anticipado. No importa cuán soberbia sea la actuación, no será más que una repetición infinita de algo que “ya existía”.

Traté de rechazar la noción de que la actuación es una herramienta para transmitir cierto mensaje, como parte de una película que ya existe, y en la cual los actores sólo cumplen con el rol que les ha sido dado. Sin embargo, mi forma de aproximarme a las imágenes es idéntica. Mientras ésta esté autocontenida en cierto significado o sentimiento, no será más que una imagen, una herramienta preparada por los realizadores o, en otras palabras, algo “que será visto” por el público o que estará hecho “para serle mostrado”.

Asumamos que se nos está mostrando el plano de un hombre que camina lentamente por un paisaje desierto. En este caso, ¿necesitábamos este plano para mostrar que el hombre caminó desde un lugar al siguiente lugar predeterminado?

¿El realizador eligió un paisaje desierto para expresar algo sobre el estado interno de este hombre?

En ambos casos, el plano ha sido filmado con esperanzas de que un significado le

sea añadido a él.

Sin embargo, ésta es una maquinación en la cual elegimos las imágenes como si fueran palabras. Podemos, por ejemplo, interpretar esta imagen como la de un hombre que “está deambulando”. Si la imagen copia de esta manera las palabras que los realizadores están intentando transmitir y es homogénea a las palabras, entonces el cine es sólo una explicación simple, por medio de imágenes, de cosas que deben ser transmitidas. Y si un film se realiza como una serie de operaciones semejantes, definitivamente no podrá ser algo que trascienda al propio realizador. En los casos en que este último es absolutamente superior, y ya sabe todo en forma de palabras, su individualidad es cuestionada, y uno terminará escandalizado por la perspectiva trivial de cómo mostrar el drama de forma realista.

En esta situación, el mundo negativo por el cual el realizador debe responder como creador es ignorado por completo.

Las limitaciones propias del realizador quedan, por lo tanto, totalmente ocultas.

Siempre y cuando sólo los creadores sepan el comienzo y la conclusión del film, debe ser fácil retratar esto por medio de las imágenes más adecuadas.

Sin embargo, esto equivale a vivir una vida que ya ha sido vivida, e implica que el realizador esté ausente desde el comienzo mismo. También, en el caso de las imágenes, si éstas están auto-contenidas en un significado o en un sentimiento, aun si fueran de una belleza suprema, entonces ya han sido violadas por la mano del realizador y ya no poseen vida. Definitivamente, las imágenes no toman vida por sí solas.

Están ahí sólo un instante, a fin de concebir nuevas imágenes y conectar infinitamente, para ser negadas en sí mismas. Pero eso no es todo. Las imágenes no dicen nada.

Los únicos que pueden ponerles palabras a las imágenes son los espectadores. Las imágenes son transmitidas por el realizador como un movimiento físico interno, pero es el público el que puede conectarlas y darles significado a futuro; no es de ninguna manera el director. En ese sentido, las imágenes no pertenecen al realizador, y yo tampoco puedo poseerlas.

Lo único a lo que me he aferrado de forma persistente durante estos diez años ha sido mi expectativa frente a películas que, aunque hayan sido hechas por mí, no puedo poseer. Es la inversión de la relación entre los realizadores y el público. En otras palabras: mirar = ser mirado. No es más que la comprensión de la paradoja en la que, mientras me exponga completamente durante el proceso de realización de un film, éste va a dejar de ser mío.

Películas que romperán con el demasiado estático sentido de solidaridad al reproducir algo ya existente dentro del realizador y mostrándolo. Películas cuyo realizador es incierto, que se mueven constantemente hacia atrás y hacia adelante, y

se ponen en acción. Películas que son arrojadas hacia la audiencia y a las que, antes que nada, el público les aporta creación. Pero tal vez ésta sea sólo mi imagen imposible.

Sin embargo, estoy convencido de que la razón por la cual el cine, a pesar de su corta y superficial historia, ha ganado semejante simpatía yace en el hecho de que tiene la inevitabilidad innata de la participación del público.

El realizador no es sólo un actor; no sólo está siendo visto. También termina conociéndose a sí mismo a través de las imágenes que ha filmado. Dentro del ilimitado movimiento reflejo que surge al estar encerrado entre los dos espejos transparentes de mirar = ser mirado, el cine adquirirá riqueza. Esto podrá ser difícil de llevar a cabo, pero no hay nada más honesto que el cine para exponer el conservadurismo de uno.

Una imagen, el movimiento de los actores que existen en ella, un rayo de luz, un sonido; todas estas cosas trascienden las intenciones del realizador, y comienzan a describir, sin reservas, su interior.

Por supuesto, no hace falta mencionar que esta inclinación del cine a trascender el Yo tiene una influencia idéntica en el público.

El público, encerrado en un cuarto oscuro, no llegará hasta donde se lo intenta llevar.

El público trascenderá libremente a la obra y al realizador, y les pondrá un punto final cuando lo disponga. Esta libertad también incluirá un cuestionamiento del conservadurismo del mismo público. Así, el público tampoco podrá salir ileso.

Creo que esta contraposición infinitamente igual entre realizadores y espectadores es la esencia del cine.

Acabo de terminar mi obra más reciente: *Eros + Massacre*.

La película trata de un escándalo sublime ocurrido en 1916, el incidente de la Casa de Té Hikage, entre los anarquistas Osugi Sakae e Noe Ito y Miss K.

No tengo intención de recrear el incidente, que ha sido enterrado en la historia hace más de medio siglo.

Pretendo tener discusiones con el público acerca de nuestra libertad, aquello que conecta a nuestra época con los años 10 y los años 20.

He insertado el siguiente título como prólogo del film:

Charla decadente y alegre sobre la rebelión y la erotología de Noe Ito, quien vivió una violentamente oscilante vida de belleza, y Osugi Sakae, quien recitó el poema: “Estrangulado hasta la muerte en el mes primaveral de marzo, mi alma se arremolinará entre las flores del cerezo”, que llevará a la ambivalente complicidad entre nosotros, los jóvenes, yo o ustedes.

Lo que se desarrolla aquí es la lógica de la autonegación.
Esa es también mi teoría del cine.

Publicado originalmente en *Eiga Gejitsu*, septiembre de 1969.

Un pañuelo en el viento, la foto de una estrella

Ensayo de cine

Por Kijû Yoshida

No cabe duda de que cualquier persona que evoca su primer encuentro con el cine parte de un recuerdo feliz. Lejos de ser un vago recuerdo de la infancia, la sorpresa de ver una película por primera vez es una experiencia sagrada. Sobre todo antes de que apareciera la televisión, la pantalla de cine tenía el mágico poder de subyugar a los niños. A diferencia del aparato de televisión ubicado en el espacio cotidiano de la casa de familia, la sala de cine, oscura y cerrada, aunque ubicada en una bella y animada callecita, transportaba a los niños a otra dimensión. Ver una película era un verdadero evento.

Por supuesto, un cineasta no es otra cosa que uno de esos niños. Por ejemplo, Jean Renoir, en su autobiografía, recuerda el día en el que vio una película por primera vez: “Apenas nos sentamos, se hizo la oscuridad. Una máquina aterradora emitió un rayo luminoso que atravesó peligrosamente la sala. En la pantalla aparecieron imágenes incomprensibles. Todo esto venía acompañado del sonido de un piano, por un lado, y de una suerte de martilleo que provenía de esta máquina infernal, por el otro. Yo pegaba mis gritos habituales, y tuvieron que sacarme de la sala”.

La historia —París, fines del siglo pasado— cuenta el momento en que el joven Renoir, acompañado por Gabrielle, su niñera, vio una de las películas mudas en la época en que los grandes comercios, símbolos de progreso y modernidad, proyectaban para atraer a la clientela. Una película muda que “mostraba un gran río y, en una esquina de la pantalla, podíamos descubrir un cocodrilo”. Pero Renoir, quien aún no tenía siquiera cinco años, no podía tener recuerdos tan precisos, y esta historia se la contó en realidad Gabrielle una vez que él se convirtió en adulto y cineasta.

¿Y en cuanto a mí? Lo primero que vi en la pantalla de una oscura sala de cine, acompañada por un rayo de luz, no fue una bestia aterradora como el cocodrilo sino un pañuelo. Un pañuelo que flotaba en el viento; ése fue sin duda alguna mi encuentro con el cine. Pero a pesar de las diferencias entre un cocodrilo y un pañuelo, los recuerdos de Renoir llamaron mi atención porque comparten algo con los míos y se superponen. Efectivamente, el joven Renoir no estaba solo cuando vio esta película. Estaba acompañado por su joven niñera, Gabrielle, como a mí me acompañaba mi criada.

En las familias de preguerra, los empleados que ayudaban en las tareas domésticas eran numerosos, pero en casa las cosas eran diferentes. Antes de terminar la escuela primaria, mi criada había perdido a sus dos padres y, huérfana, había sido adoptada por mi familia. Tenía apenas veinte años cuando yo comenzaba a tener conciencia. En esa época se ocupaba de todo en casa y era considerada un miembro de la familia. Ocupó también para mí el rol de madre.

La ciudad de Fukui, situada en la región de Hokuriku, fue arrasada por los bombardeos durante la Segunda Guerra Mundial y el sismo que sufrió poco tiempo después. Los paisajes que recuerdo hoy han desaparecido sin dejar ningún rastro. La Fukui de entonces, sin ser particularmente bella, era una ciudad tranquila, organizada alrededor de las ruinas de un castillo. Como estaba ubicada en una región de producción de seda y *habutae*^[21], los talleres de tejido alineaban sus edificios uno al lado del otro, y, sin que se vieran fábricas ni grandes construcciones, las casas de tejas negras y resplandecientes se disponían ordenadamente. La casa donde nací se encontraba relativamente cerca de las ruinas del castillo; a su alrededor se alineaban las fábricas de hilados y desde las casas de *degoshi*^[22] se escuchaban los sonidos suaves y lejanos de los bastidores. Mi familia no tejía, pero tenía un comercio que se especializaba en seda y *habutae*. En la entrada del negocio donde las claraboyas dejaban filtrar los rayos de sol, se amontonaban las piezas blancas de *habutae*, sobre las que me gustaba trepar de niño. Su textura suave y fresca me fascinaba.

La empresa familiar había sido fundada por mi abuelo, pero luego él se retiró dejándole el cargo a mi padre, que desplazó el negocio a Tokio, en el barrio de Nihonbashi. El no venía casi nunca a Fukui, por lo que me criaban mis abuelos. De hecho, para esta época mi madre ya no estaba. Había muerto poco después de dar a luz. El recuerdo más lejano que tengo de ella es su ausencia. Nadie decía una palabra al respecto; miraban con compasión a ese “niño sin madre”, y me hablaban con el mismo tono. Crecí así, obligado a cargar no sólo con la muerte de mi madre sino también con la sombra de otros ausentes. Luego de haber llorado durante seis meses la muerte de cuatro personas, los vecinos nos señalaban con el dedo como a una familia maldita.

La razón de nuestra desgracia era una enfermedad incurable en la época: la tuberculosis. Los hermanos de mi padre eran muchos; parece ser que nueve. Sólo cinco de ellos alcanzaron la edad adulta. El menor fue al Liceo de Tokio pero, luego de contraer la tuberculosis por tomar frío bajo la lluvia durante un entrenamiento militar, tuvo que volver para curarse. La tuberculosis afectó a sus dos jóvenes hermanas y murieron unos después de otros. Por ser la esposa del mayor, mi madre se encargó de cuidarlos pero se contagió ella también y murió con nada más que veinte años. En seis meses, cuatro ataúdes salieron de la casa y la gente empezó a hablar con

naturalidad de una familia maldita, pero la imagen que conservo está lejos de ser tan oscura. El comportamiento de mis abuelos era muy valioso, pero sin dudas la presencia de la criada alegraba la casa. Era bajita y demasiado joven para ser mi madre, pero evidentemente fui educado como un “niño de criada”.

Este recuerdo data del período en el que frecuentaba la escuela primaria: el cielo estaba oscuro y el tiempo se anunciaba lluvioso cuando, en el campo de deportes, que podía verse desde la ventana de la clase, apareció de repente la criada. A pedido de mis abuelos, había venido a buscarme con un paraguas y me esperaba en una esquina del campo desierto, sentada en una hamaca. Muerto de vergüenza por esa situación frente a mis compañeros de clase, le pedí que nunca volviera al colegio, y ella me respondió: “Como nunca terminé la escuela primaria, me gusta venir”. Me quedé en silencio.

La criada y yo teníamos un secreto. En efecto, teníamos la costumbre de ir al cine a escondidas de mis abuelos, que eran demasiado estrictos. Al principio, ella iba a ver las películas que le gustaban, mientras yo lloraba en su hombro. Pero yo no podría recordar esto. Si hubiese querido —como Jean Renoir con Gabrielle— compartir mi primera película con ella, no habría podido porque mi niñera ya estaba muerta. Poco después del final de la guerra, cuando un sismo acabó con Fukui, fue sorprendida por el derrumbe de mi casa cuando intentaba socorrer a mi abuela y murieron las dos, una sobre otra.

De nuevo, pienso que un pañuelo selló mi encuentro con el cine. No se trata de un vago recuerdo de mi infancia: al sentir físicamente lo que llamamos cine, lo que por primera vez me permitió tomar conciencia de su misterioso ser fue un pañuelo. Ese día, la película que mi criada y yo fuimos a ver a escondidas se llamaba *Saiyûki*^[23] y estaba protagonizada por el actor cómico Enoken, quien gozaba de una gran popularidad en ese entonces. En el camino hacia la lejana India, el monje budista Sanzô es raptado por unos monstruos. Son Gôku, interpretado por Enoken, llama a su nube y, gracias a un arte de la navegación aérea, emprende el socorro del monje en peligro: esta película repetía una intriga convencional. Pero ni el comportamiento juguetón de los monstruos ni las historias y gestos de Enoken fueron lo fascinante para mí. El pañuelo de Enoken, que lanzó a su nube mientras se dirigía a socorrer al monje, y que flotaba en el viento, fue mi fuente de placer y lo primero que me reveló la misteriosa identidad del cine.

Si lo pienso hoy, este pañuelo no era más que un recurso cinematográfico bastante infantil. Para dar la impresión de que volaba en el aire, un pañuelo surgía del cuerpo de Enoken y flotaba con el viento. Gracias a este recurso, se podía resaltar el vuelo de Enoken, y esta carrera hacia el socorro del monje en peligro duplicaba el suspenso.

Pero el niño que yo era no podía distinguir las técnicas del cine ni los artificios de los adultos. Tenía los ojos clavados en ese pañuelo en el aire y quería convertirme en él. Me encontraba frente al espejo, con el cual los niños aún no tienen una clara conciencia de la separación entre uno mismo y el otro, y lloran cuando ven a otro niño de la misma edad caerse, convencidos de que se trata de sí mismos. Me identificaba con ese pañuelo, me confundía con él, y abandonaba mi cuerpo frente a esta sensación de velocidad. En la oscura sala de cine, contenía mi respiración y esperaba. Desde el momento en el que el peligro amenazara a Sanzô, Gôku sin dudas aparecería, encaramado sobre su nube. Pero, más que la aparición de Gôku, esperaba el retorno del pañuelo en el viento. La película, como si escuchara a mi corazón, multiplicaba las escenas en las que Gôku volaba. Cada vez, su pañuelo en el viento me absorbía y me regocijaba.

Mi encuentro con el cine, el poder mágico de la expresión cinematográfica, rápidamente se trasladó a mi mundo infantil. En mis juegos solitarios e infantiles, el pañuelo se convirtió en un accesorio de primer orden. Cuando corría, para aumentar la velocidad, me ataba un pañuelo detrás y lo hacía volar.



Por Kijû Yoshida

Buñuel mexicano: frente al extremismo de la expresión contemporánea, a la imposibilidad de que la “imaginación muerta imagina” de Samuel Beckett sea indicio, ¿acaso estas palabras no resuenan como el soplo de una vida animista?

Las razones por las cuales Buñuel partió hacia América Central pueden imaginarse fácilmente. Habiendo tomado partido en la guerra de Cuba a fines del siglo pasado, su padre se habría instalado en esta colonia donde habría hecho fortuna. Luego de volver algunos años más tarde a España, Calanda, en el Bajo Aragón, se habría casado con una joven muchacha veinticinco años menor con quien habría tenido a Buñuel. El mito de este nacimiento, digno de su surrealismo, dibujaba el circuito subterráneo que pronto conduciría a Buñuel, aclamado sobre todo por *Un perro andaluz* en la capital cultural de París, a instalarse en América Central. Pero, por supuesto, la razón que lo llevó a huir a México era en realidad el fascismo contemporáneo.

Una vez llegado a Estados Unidos en protesta contra la usurpación del poder por Franco, habría vivido anónimamente en Hollywood como un simple montador. Luego de la guerra y de anticipar tempranamente la caza de brujas llevada a cabo por McCarthy, cruzó la frontera y pasó a México. El rumor según el cual habría sido expulsado de Hollywood luego de la calumniosa denuncia de su antiguo amigo Salvador Dalí no habría podido embellecer el mito de la huida de Buñuel.

A la luz de mi propia estadía en México^[24], me empeño radical y fuertemente en negar este mito porque no he podido encontrar nada de lo íntimo ni del profundo lazo de sangre que sugiere este “Buñuel mexicano”. Por el contrario, las relaciones entre este país y Buñuel rechazan estas teorías, y si acaso hubo relaciones convendría describirlas como exteriores y heterogéneas. Reemplazaremos entonces a este “Buñuel mexicano” por un “Buñuel y México”. Sin embargo, la mayoría de la gente del cine que allí frecuenté, casi sin arriesgarse a nombrar a este exiliado, reaccionaba a mis preguntas con incomodidad. Para explicarlo, podríamos adelantar la imagen de un original “visitante” indeseable proveniente del Viejo Continente. Para el mundo del cine mexicano, esta reacción era de lo más natural.

En este país, que instauró la revolución socialista aun antes que Rusia, el régimen es dirigido por un inmenso y único partido que se basa en la acumulación de diversos

sindicatos; pero ahora que ya ha pasado más de medio siglo desde la revolución, este sistema antaño renovador se ha vuelto esclerótico y no ha podido evitar caer en el anacronismo. Si las películas producidas por los sindicatos del cine —tanto más prosélitos cuanto que el socialismo era pusilánime— se caracterizaban por su dogmatismo, podemos imaginar que un Buñuel cuyas películas eran, por el contrario, extremadamente singulares y personales no haya sido fácilmente aceptado.

Luego de haber huido a México, donde parecía haber encontrado una tierra acogedora, Buñuel no dejó de representar a este mundo extranjero sustituyéndole topologías imaginarias. Por supuesto, *Los olvidados* describe severamente los barrios pobres de México, donde surgen jóvenes delincuentes animados por una siniestra rabia. Pero esto fue fatal para él. Como toda producción cinematográfica debía ser avalada por el Estado y el Ministerio del Interior, había inspectores en todos los sitios de rodaje, lo que llevó a Buñuel a dejar de lado a México como objeto. Si bien sus películas, que adoptaron a continuación una forma melodramática, siguieron poniendo al descubierto regiones oscuras del deseo, pronto perdieron su anclaje de identidad, ya que ya no era necesario rodarlas en México, que podía ser sustituido libremente por algún lugar imaginario del Viejo Continente.

En este sentido, el personaje ambiguo en el que se convirtió Buñuel a pesar suyo rozaba el mundo del cine mexicano a contrapelo. Cada película que rodaba sin una relación directa con este país devenía en una severa denuncia de las contradicciones del socialismo mexicano, y la mirada que sin concesiones lanzaba a la burguesía del Viejo Continente se enfrentaba de la misma manera con las instituciones locales. Los argumentos que presentaba antaño en su defensa Oscar Dancigers, productor de *Los olvidados*, atestiguan que las relaciones entre Buñuel y México eran pura farsa: “Una vez terminada la película, Buñuel vuelve plenamente a lo que es ante todo: un hombre simple que ama simplemente la vida. Lleva una vida tranquila, de burgués padre de familia, rodeado de muy pocos pero buenos amigos, y es ahorrador y modesto. Le gusta comer, beber, cazar, todos los placeres naturales de un hombre bien atado a la tierra. En su propia vida, no hay el más mínimo rastro de extrañeza”^[25].

No habría retrato más burgués como tampoco podría falsificarse más hábilmente la realidad de una vida. Por supuesto, el modo de vida de Buñuel no era lo cuestionado.

Es cierto que hasta su retorno al Viejo Continente, luego de la muerte de Franco, Buñuel vivió pacíficamente, en el corazón de esa metrópolis extranjera, en la esquina de la avenida Insurgentes, aislado del mundo del cine, en un perfecto exilio. Las extravagancias de sus películas dibujan sueños de ruina en mundos siempre imaginarios, sin lazos con México; al interpretar una aversión hacia la burguesía del Viejo Continente, los cineastas mexicanos se tranquilizaban y hacían de cuenta que

ignoraban a Buñuel, lo que él mismo promovía con su actitud. No es que nadie supiera hacer justicia al rol cultural que asumía este original.

“Buñuel nos muestra que un hombre maniatado puede, con sólo cerrar los ojos, hacer saltar al mundo”^[26], escribe el poeta Octavio Paz. Porque sabía muy bien que, aun si se lo aislaba de la realidad cotidiana para celebrarlo o enterrarlo, misma alienación, misma distancia, el más mínimo gesto esbozado por este original devenía en un signo infinitamente polisémico y amenazador.

Las razones por las cuales debemos utilizar la conjunción "y" para describir las relaciones entre México y Buñuel resultarán ahora evidentes, pero el interés exagerado que me inspira esta conjunción banal está sostenido por un propósito diferente. Después de *Un perro andaluz* y *La edad de oro*, seguir definiéndolo como un surrealista sería muy vago y ambiguo: si Buñuel es hoy Buñuel, ¿no es más bien porque es uno de los raros escépticos contemporáneos?

Le debemos hoy a Gilles Deleuze el haber sabido resucitar el escepticismo de manera extremadamente productiva y fértil. Al releer a Hume, escéptico de la era moderna, Deleuze intenta adquirir una independencia respecto de una teoría del conocimiento basada en la supremacía absoluta de la idea y propicia a su infinita multiplicación. Sin el temor de caer en el laberinto de la multiplicidad de la experiencia, afirma que “las ideas (que no contienen) otra cosa y nada más que lo que hay en las impresiones sensibles” nos están asociadas y actúan a nivel de las “relaciones (...) exteriores y heterogéneas a sus términos, impresiones o ideas.. .”^[27]. Esta es, formulada de otro modo, la máquina perpetua que Deleuze, por haber apostado al cuerpo humano, instauro contra las jerarquías sistematizadas de la teoría del conocimiento.

“(Mundo) en el que la conjunción y’ destrona la interioridad del verbo ‘ser’; mundo de Arlequín, de mezcolanzas y de fragmentos no totalizables en los que uno se comunica mediante relaciones exteriores”^[28]: Deleuze intenta imprimir en nuestra época, cargada de teorías existenciales, las pulsaciones de una vida rítmica. Pero su inclinación, el ardiente deseo que lo conduce a establecer estas relaciones, propone un enfoque práctico orientado hacia los rincones de la expresión artística, más allá del campo de la *episteme*.

“¿Cuál es el hecho del conocimiento? La trascendencia o la superación; afirmo más de lo que sé, mi juicio supera la idea. En otros términos: soy un sujeto. Digo: César ha muerto, y mañana saldrá el sol, Roma existe, hablo en general y creo, establezco relaciones, es un hecho, una práctica”.

Al escribir “mañana saldrá el sol”, Deleuze está seguramente pensando en las palabras de Wittgenstein, quien, mediante la misma metáfora, expresaba los equívocos de sus pares: “Si decimos que el sol saldrá mañana, es una hipótesis, y esto quiere decir que no sabemos si saldrá” ^[29].

Pero más que de este rigorismo lógico, Deleuze se fía del azar de la experiencia individual y de las ilusiones de la sensibilidad, donde descubre la verdadera naturaleza de lo humano. La “relación a partir de la cual (...) infiero y creo, espero, cuento con que...” es en sí misma la prueba de que los hombres son de carne y hueso: entonces hay que aceptar como “funcionamientos ilegítimos de las relaciones”^[30] a nuestros fantasmas e ilusiones, sin rechazarlos como si fueran errores.

México y Buñuel —¿quién conocía, mejor que nadie, el sentido de este “y” de coordinación, los funcionamientos ilegítimos de las relaciones, sino Buñuel?—. Si bien vivió mucho tiempo en este país, fue un simple pasante. Pero sin buscar incriminar al mundo mexicano del cine, ¿no era ésta una trampa tendida por el propio Buñuel? De Madrid a París, de Hollywood a México, estuvo siempre sujeto a esta relación del “y”. En la ciudad que fuere, asumió constantemente el papel del original deseable y, sin nunca amoldarse a su época, creó una forma de relacionarse que podría definirse como una indestructible máquina perpetua.

El erotismo que aflora en las películas de Buñuel no tiene nada de la textura ni de lo obscuro de la carne. Porque el erotismo buñueliano se revela mediante categorías de oposiciones binarias, como las discriminaciones de clase, lo sagrado y lo vil, lo noble y lo humilde, lo *sado* contra lo *maso*, que en realidad sólo el “y” sabría ligar, en la pintura de sus funcionamientos ilegítimos, de manera mucho más fascinante de lo que el ojo podría captar de la carne.

Para Deleuze, no basta simplemente con captar la exterioridad de estas relaciones, sino que es necesario conocer la fuerza de la respuesta —la apuesta de la vida— y, desde ahí, inventar el punto de alucinación del pensamiento, tratar de sacudir al pensamiento como tal: volcado hacia el campo de la expresión, intenta crear una proposición directa. Se trata, imitando al término “pop art”, del “pop análisis”, o teoría del rizoma.

La realidad no es ni ideas, ni conceptos, ni significantes, sino composiciones de multiplicidades, y en este mundo no hay ninguno de estos supuestos árboles genealógicos donde quisiéramos encontrar por todos los medios nuestra identidad: son, por el contrario, como los cuerpos sin órganos que describe Antonin Artaud, máquinas maquinamente conectadas, siempre con alguna falla mecánica. Y lo que las une no debe entenderse como una estructura sistémica sostenida por una sola raíz, como lo reivindica el árbol genealógico, sino como los rasgos del rizoma, tallo subterráneo que se conecta de manera orgánica exteriorizando toda relación.

Junto a Félix Guattari, Deleuze toma el ejemplo de la avispa y la orquídea para ilustrar el sistema del rizoma y aventurarse en el pop análisis: “La avispa y la orquídea hacen rizoma en tanto son heterogéneos. Podría decirse que la orquídea imita a la avispa, cuya imagen imita de forma significativa (mimesis, mimetismo, señuelo, etcétera). Pero esto sólo es válido a nivel de los estratos —paralelismo entre

dos estratos tal que una organización vegetal sobre una imita a la organización animal sobre la otra—. (...) No hay imitación ni parecido, sino explosión de dos series heterogéneas en la línea de fuga compuesta por un rizoma común que no puede atribuirse ni someterse a nada muy significativa. Rémy Chauvin dice: “Evolución paralela de dos seres que no tienen absolutamente nada en común”^[31].

Aquí pisamos tierra en las antípodas del mito de una identidad basada en la idea del sistema. El empirismo de Hume nos ha hecho tomar conciencia de que la realidad no es nada más que un rizoma de relaciones infinitas; es similar a los lazos que unen el seno de la madre a la boca de su hijo, se ha convertido en tantas máquinas deseantes siempre ávidas de composiciones, de manera que, una vez superado el mundo nostálgico del inconsciente freudiano, parece haberse transportado a un mundo de ciencia ficción. Pero la imagen del rizoma propuesta por Deleuze y Guattari pertenece a la realidad, ya que se sitúa en el campo de la expresión y encuentra a partir de aquí figuras correspondientes como en el poema de Francis Ponge: “Analogía de la avispa y del tranvía eléctrico. Algo del silencio en el descanso y del canto en la acción (...)”^[32].

Entre *La avispa*, poema en prosa de Francis Ponge, y la avispa que describe la teoría del rizoma de Deleuze y Guattari, no existe más que una simple coincidencia. Ponge se dedica a dilucidar impresiones de cosas, está más concentrado en la escritura que en la composición del poema y denomina “objuego” y “objúbilo” a su método poético. Genial intuición para acceder a esta transformación generativa donde las relaciones entre las cosas, los rizomas, devienen en su zócalo con la facultad de alejar al vocablo poético.

De la misma manera, en Buñuel hay, en su actitud con respecto a las cosas, en esa forma de paranoia, una forma de violencia que llamaremos —más allá de “objuego” u “objúbilo”—“obobsceno”. Buñuel es efectivamente un escéptico extremadamente astuto que, cualquiera sea la época y el lugar, se mantuvo siempre alejado. Los que confían en el progreso del mundo han tomado a esto como una forma de parafasia temporal, una fuga. Pero para Buñuel se trataba ni más ni menos que de permutar cosas, a su juicio, de idéntico valor. Permutar los criterios discriminantes de clase. Sustituir a los curas por los mendigos, lo *sado* por lo *maso*. Si es cierto que “una elección se define siempre en función de lo que excluye, que un proyecto histórico es una sustitución lógica”^[33], como lo afirma Deleuze en su estudio sobre Hume, Buñuel es evidentemente ese escéptico contemporáneo convencido, contra toda concepción de cambio, de que sustituir indiferentemente una cosa por otra, si es tan cierto que la cantidad de energía depositada en el mundo es limitada, instaura el cambio en la práctica, como ese original que nos deja percibir los crueles abismos de un mundo cuya estructura es inmutable. Imaginación muerta sustituye.

Publicado originalmente en *Eureka*, 1972.

Por Kijû Yoshida

Podríamos decir que pasó algo, como también que no pasó nada.

Luego de ver *El eclipse*^[34] de Michelangelo Antonioni, me siento algo incómodo en la búsqueda de esta respuesta. ¿Pasó algo verdaderamente?

Me siento súbitamente en un estado de afasia. Aburrimiento, creo que podría llamarlo aburrimiento. Vestido con el velo de una cotidianidad afásica, pesada, como de una combinación de astronauta, tengo la impresión de estar trepando dentro de una nave espacial herméticamente cerrada.

Tal vez estoy atravesando sin rumbo un espacio infinito. Muevo las piernas y los brazos, mi mirada se proyecta delante de mí, pero estos movimientos no tienen efecto, sólo floto en el espacio, sin fuerza.

Mi aburrimiento nace de estar así encerrado y privado de mi libertad de movimiento.

Un ligero vértigo proviene de este estado de pesadez —pero si todo esto es un viaje de retorno, entonces el mareo empeora, y termina por convertirse en irritación—.

Pero este humor mío no fue de ninguna manera provocado por la pereza que resaltaría Antonioni como autor. Sin duda, el estado de molestia en el que me encuentro es más bien la realidad tal como la percibió Antonioni.

Sin embargo, nuestra conciencia puede superar indefinidamente cualquier cosa, se basa en esa libertad. Si duda, si comienza a estancarse en un lugar determinado, caemos en lo que llamamos un “Estado”.

El “golpe de Estado” de nuestra conciencia queda entonces desactivado.

En ese sentido, no pasa nada en *El eclipse*. La molestia que subsiste después de haber visto esta película es el sentimiento de un ser extraño que buscaba Antonioni, que me envuelve por completo y por un largo rato. Lo único que puedo decir entonces es no que pasó algo, sino que hubo algo.

Evidentemente, en esta película todo es encierro. El final de una relación —desde el comienzo, todo ya está por terminar—. Aquí no se trata de la relación de un Tú con un Yo, sólo de la relación de dos personas descrita con un grado de transparencia espantosa, de relaciones en las que la sustancia es el vacío.

Lo que acaece a partir de aquí, según este método de Antonioni que podríamos definir como una descripción fenomenológica, es el espectáculo de ese ser que nos rodea, disimulado bajo el velo de lo cotidiano, de ese ser instrumental. Como una

telaraña, se tejen puntos sólidamente arquitectónicos de este ser instrumental, que no admite ni el más modesto ni el más insignificante de nuestros actos, ni de nuestros movimientos.

Totalmente desposeído de mi libertad, no hago más que mirar en la pantalla seres sorprendentemente distribuidos como accesorios, entre los cuales paso sin un objetivo claro.

¿Hay que comparar esto con la antinovela, con el anticine? Para "ver", se cree que no hay nada más objetivo que el objetivo de una cámara. Pero este autor no filma hechos preexistentes, ni nada que esté sucediendo en ese mismo momento. En este punto de radicalidad, no cabe ninguna duda de que el objetivo de Antonioni reside al menos en el acuerdo construido entre estos seres instrumentales.

Siento incluso que detesta nuestra conciencia y esa libertad que le es propia. Alain Delon, el agente de cambio, se mueve hacia todos lados en su bolsa que es su lugar de trabajo.

Respira con las fluctuaciones de los corredores; este hombre parece encontrar su equilibrio sólo en ese instante. A tal punto que nos preguntamos si no sueña con ser un corredor de bolsa. Los automatismos que exige su trabajo son la razón de ser de Alain Delon, son la coartada que la seguridad de ser un hombre funcional opone a la jerarquía ordenada de esas exigencias instrumentales. Son la verdad.

Apenas deja la bolsa, este hombre entra en un estado cercano a la muerte. Busca mujeres para tapar el vacío que se anida sólidamente en su interior, pero es demasiado torpe, demasiado impotente. No puede quedarse sin hacer nada. A medida que intenta hacer algo, emerge de ese mundo de seres instrumentales y se expone a la burla.

Monica Vitti también, luego de haber liquidado una relación ya consumada, sale al mundo. En ese instante, los ejes de coordenadas que venían sosteniéndola hasta aquí empiezan a desmoronarse; el mundo instrumental que la rodea parece inestable.

Los pocos cables tendidos en el cielo nocturno, hasta el momento alineados en una implacable composición geométrica, de pronto, delante de los ojos de la mujer, se ponen a temblar suavemente, haciendo ruidos disonantes.

En la nostalgia que le procuran los *tamtams* de los africanos primitivos, esta mujer intenta seguir liberando su cuerpo.

Contra el medio ambiente, contra la jerarquía de esas existencias instrumentales o incluso contra toda Europa, intenta encontrar un punto de vista propio, un punto de vista libre.

Un avión se deja ver entre las nubes. Europa a vuelo de pájaro. En este comienzo de tarde, en el aeródromo, pudo sin duda apenas sentir la tibieza de su propio cuerpo, como su propio aliento. El encuentro de este hombre y esta mujer no es más que uno de los episodios de la película. Luego de robar un auto deportivo, un borracho muere

al caer en un estanque.

Perturbador del orden cotidiano, este incidente parece haberlos afectado. Esta anécdota es indiscutiblemente cruel. Ambos se buscan, pero sus sentimientos son demasiado vagos. Una rama que flota en el agua estancada de un bidón metálico merece una consideración especial.

La primera vez que lo besó, finalmente no pasó nada. Mira la ventana desde la esquina y deja que se consuma el deseo en su cuerpo. Las sillas y las mesas del café, dispuestas en la vereda, han vuelto a encontrar la calma. ¿Qué sucedió adentro suyo?

En la esquina, un soldado fuma un cigarrillo. Fumar, este movimiento insignificante, parece ser mucho más real que el interés que ella tiene por su amante. Todo se repite, tragándose el tiempo que pasan los dos a solas.

El espacio se escapa totalmente, subsiste. Tal vez en la era contemporánea, un eclipse designa un problema de este orden.

En tiempos primitivos, un eclipse era una furia divina, manifestaba la angustia y el miedo de los hombres frente al espacio infinito. En nuestra época, no es nada más que una lámpara de mercurio. El espacio no es más una extensión ni el signo de lo posible. Todos los fenómenos se explican, y el simple peso de su incontestable existencia basta hoy para sofocarnos.

En este sentido, pienso que la película intenta describir el espacio contemporáneo.

El espacio, la diversidad de los seres (es decir, de las cosas que lo habitan), su jerarquía, se describen incansablemente. Pero la preocupación contemporánea del ser, como conflicto con nuestra conciencia, con nuestra libertad, como medio de acción sobre ella, el ser en sí mismo, deben ser nuestras preocupaciones actuales. En el caso contrario, la simple jerarquía de los seres nos ubica bajo el yugo de un nuevo feudalismo.

Según Masakazu Nakai —fino escrutador de la estética del espacio, y para quien las pirámides de Egipto fueron construidas como los signos de un “miedo al espacio”, simbolizado por la inmensidad desértica—, el descubrimiento del espacio, a partir de la época moderna, vio cómo se instauraba el punto de vista de un hombre individual, a través del cual se constituyó el universo como sistema.

El hombre se vuelve observador del universo: aparece el “sujeto” (*shukan*); es decir, el espacio sistémico. Desde la época contemporánea, sometido a la opresión de un capitalismo de masa desmedido, el hombre empezó a entender el sentido de una nueva miseria, antes de asistir al funeral del individuo. La función de corto provecho luego del provecho deja a los hombres totalmente desorientados, los hace perder todo sistema de orientación. Al perder ese espacio sistémico que bautizaban dentro suyo, construyen a partir de aquí, en un largo estremecimiento, lo que podríamos llamar un “espacio esquemático”.

Sin duda, *El eclipse* se apoya notablemente en este “espacio esquemático”. Pero

¿acaso lo dominante aquí no es lo que Masakazu Nakai llamó “el miedo al espacio vacío”, la conciencia del feudalismo, de la esclavitud nueva de ese ser que nos rodea?

¿Nuestra era contemporánea no se basa en repetición, esfuerzos vanos por construir arrastrando piedras sin razón alguna, nuevas pirámides, nuevas jerarquías del ser?

De hecho, en esta película las repeticiones son particularmente numerosas, nos sumergen en un “estado” de apatía. Y justamente, estas repeticiones parecen adormecer nuestra conciencia.

Consideremos el espacio. Aun si se trata del “espacio vacío” de nuestra inmensa estructura contemporánea, desde que intentamos entendernos, la pregunta se convierte en la del espacio desatado, en otros términos, un espacio que yo mismo recorté libremente. Espacio recortado —¿nuestros sentimientos no se expresan acaso justamente en esta incisión?—. Aquí nuestra conciencia muestra su rostro actuando sobre ese “espacio vacío”. Si no es éste el caso, el espacio que consideramos no es más que el fragmento de un todo, no es nada más, desde el principio, que un espacio mosaico, un espacio muerto.

El espacio que describe Antonioni es sin duda un espacio mosaico, y es justamente por eso que la repetición de sus fragmentos es el tema en cuestión. Y en esta repetición, los esfuerzos que hacemos por darle cohesión al espacio, a nuestra libertad, son nulos.

Si intentamos hacer corresponder, superponer el espacio al espacio, se trata ni más ni menos que de un cuadro de palabras cruzadas. Las palabras que deben llenar las casillas están predefinidas.

Porque la dialéctica entre un espacio recortado y un espacio que lo niega, el plano que se opone al plano torcido, la continuidad de su discontinuidad, el tiempo como mediación negativa del espacio, todo esto falta aquí.

Masakazu Nakai llama a eso, muy apropiadamente, “subjetividad”^[35] (*shutaisei*). El plano de corte entre un “espacio esquemático” y otro rearma la conciencia histórica subjetiva del público y el inhumano “espacio esquemático” que libera el sentimiento histórico subjetivo. La humanidad se ve restaurada en una dimensión mucho más elevada que a través de los procedimientos puramente cognitivos (*shukanteki tatsuzuki*).

En el intervalo entre sujeto (*shukan*) y objeto, por más que nos alteremos, el problema no parece tan importante. Vi entonces *El eclipse*, pero todo lo que puedo decir al respecto es que hubo algo.

Recuerdo de pronto ese verso de Francis Ponge, “El hombre es el porvenir del hombre”. Porque canta la riqueza del hombre cuando intenta unificar el espacio y el tiempo.

Publicado originalmente en *Eiga byôron*, octubre de 1962.

Por Kijû Yoshida

Introducción: Dos recuerdos inolvidables

Cuando hablo del director Yasujiro Ozu, es natural para mí llamarlo Ozu-san debido a dos recuerdos inolvidables que tengo sobre él. El primero tuvo lugar hace más de treinta años, en enero de 1963, en un restaurante de Kamakura. El Club de Directores del estudio Shochiku, al cual Ozu-san y yo pertenecíamos, realizó allí una fiesta de fin de año. Recuerdo claramente esa noche, como si hubiese sido ayer, porque a menudo pienso en ella. Entre los aproximadamente quince directores que había en la fiesta, Ozu-san era el integrante de más edad, y estaba sentado en el fondo de la habitación en el asiento que sobresalía por su altura, justo en la *tokonoma* (el pórtico en las habitaciones de estilo japonés). Yo era el más joven y estaba sentado en el asiento, digamos, "más bajo", justo al lado de la salida. Cuando la fiesta empezó, Ozu-san vino y se sentó conmigo, y empezó a servir sake en mi copa sin decir nada. Desde ese momento y hasta que la fiesta terminó, Ozu-san y yo tomamos sake juntos sin intercambiar demasiadas palabras. Debido a eso, la fiesta de fin de año, que debería haber sido una ocasión feliz, fue para mí algo bastante más cercano a un funeral.

Sin embargo, sé muy bien por qué Ozu-san hizo algo tan extraño. El otoño anterior, yo había escrito una crítica de la más reciente película de Ozu-san, *The End of Summer* (*Kohayagawa-ke no aki*, 1961), para una revista, y dije que no parecía una película de Ozu. *The End of Summer* tenía escenas más orientadas al público juvenil. Debido a que yo mismo era joven, me molestó un poco ese intento, y lo hice notar. En lugar de discutir conmigo, Ozu-san me ofreció sake silenciosamente. Esta fue una respuesta muy Ozu. Ozu-san era ese tipo de persona.

En un momento de la noche, cuando Ozu-san ya estaba algo borracho, me dijo: "Después de todo, los directores de cine son como prostitutas bajo un puente, escondiendo sus rostros e intentando atraer clientes". Esta era una típica expresión de Ozu-san, juguetona y llena de humor. Seguramente, Ozu-san estaba diciendo metafóricamente que el cine tiene mucho que ver con el comercio. Simultáneamente, debe haber estado preguntándome si es posible hacer películas lejos de la influencia comercial. (...)

El otro recuerdo inolvidable que tengo de Ozu-san es de noviembre de ese mismo año, cuando fui a visitarlo a un hospital universitario en Ochanomizu, Tokio. Ozu-san no estaba muy bien de salud, y había estado entrando y saliendo del hospital desde

esa primavera. Hacia el final del verano, me habían dicho que tenía cáncer. Recuerdo que era un día frío y lluvioso en los últimos días del otoño. Cuando visité el pabellón de oncología, el cuerpo de Ozu-san, que alguna vez había sido fuerte, se veía demacrado. Sin embargo, tenía la mente clara. Agradeció mi visita, y luego quedó en silencio. Yo también estaba sin poder decir nada, porque Ozu-san había cambiado muchísimo. Igualmente, cuando estaba por irme, Ozu-san me susurró: “El cine es drama, no accidente”. Lo susurró dos veces, como si estuviera hablando con él mismo. Para mí, ésas fueron las últimas palabras de Ozu-san.

Un mes después, el 12 de diciembre, cuando estaba cumpliendo sesenta años, Ozu-san murió. Hoy, treinta años después, tengo la misma edad que Ozu-san cuando murió. A Ozu-san no le gustaba decir lo que realmente pensaba. Parecía creer que hacerlo era algo imprudente. Y tal vez se enojaría si yo tomara sus palabras de forma demasiado literal, pero lo que me dijo en ese hospital suele volver a menudo para acecharme: “El cine es drama, no accidente”. Cuando Ozu-san dijo esto, yo estaba asombrado y confundido. Sentí una enorme envidia, porque él sabía que estaba muriendo pero seguía siendo juguetón y disfrutando de expresiones paradójicas.

Ozu-san evitaba los elementos dramáticos en sus films lo más posible, y mostraba eventos como si fueran accidentes simples y espontáneos. A los actores se les prohibía terminantemente actuar de forma demasiado dramática, y nunca se les permitía ir intencionalmente más allá de la conversación y el comportamiento comunes. Cuando Ozu-san dijo en su lecho de muerte “El cine es drama, no accidente”, contradiciendo nuestra sensación de que su mundo cinematográfico es típicamente no-dramático, ¿cuál fue su intención real?

Supongo que Ozu-san quiso decir que los detalles simplistas y cotidianos que él retrataba podrían ser interpretados como dramas reales y, en contraste, las historias retratadas en otros films no eran más que accidentes artificiales y prefabricados. Sin embargo, incluso si entendemos esto, las palabras finales de Ozu-san siguen pareciendo artificiales, ya que su premisa estaba constituida por dos conceptos marcadamente contrastantes. Claramente dibujó una línea divisoria entre una afirmación y una negación: “El cine es drama” y “no accidente”. Esta claridad y esta forma directa de decir las cosas eran totalmente diferentes a la forma habitual que tenía Ozu-san para hablar: suave, ambigua y extremadamente juguetona.

En realidad, al enfrentar la afirmación de que a su cine le faltaba drama, Ozu-san nunca se habría atrevido a defenderse a sí mismo de forma directa. Por el contrario, simplemente lo tomaba como un hecho, o lo ignoraba. ¿Podría ser que, por una vez en su vida, Ozu-san haya externalizado sus verdaderos sentimientos de cara a la muerte?

En cualquier caso, sus últimas palabras están divididas de forma tan clara en una afirmación y una negación que debe haber otro significado oculto allí y, por lo tanto,

sus palabras vuelven a mí ocasionalmente y me confunden. (...)

Conclusión: Imágenes cinematográficas abiertas ilimitadamente

No es fácil describir las películas de Ozu-san. Todos quieren decir algo sobre ellas, pero los críticos suelen deprimirse cuando se dan cuenta de lo difícil que es realmente esto, ya que las películas de Ozu-san sólo pueden ser descritas mediante la expresión “al estilo Ozu”. El significado de sus películas es como un espejismo que parece estar lejos, y uno camina hacia él. Pero cuando uno piensa que ha llegado, el espejismo se mueve aún más lejos, siempre incitándonos a seguirlo. (...)

Hace casi cinco años que empecé a escribir este libro. Me llevó mucho tiempo no sólo porque las películas de Ozu-san son difíciles de discutir, sino también porque quiero continuar pensando sobre ellas lo más posible, ya que, al terminar de escribir, las películas de Ozu-san quizás serían capturadas e interpretadas por mis palabras. Me sería posible mantener las imágenes de las películas de Ozu-san frente a mí. Dichas imágenes no permitirían ningún tipo de libertad, y ya no parecerían espejismos. Yacerán frente a mí como cadáveres. Es por eso que la única manera de describir las películas de Ozu-san por completo sería seguir escribiendo sobre ellas para siempre y disfrutarlo. De hecho, ni bien termino de hablar de una imagen, otra interpretación, opuesta a la primera, siempre se me aparece. Estas repeticiones y diferencias que encuentro en el proceso constituyen el placer de mirar las películas de Ozu-san. (...)

No es difícil discutir sobre las formas únicas de las películas de Ozu-san. Estas formas incluyen numerosas repeticiones y leves diferencias: estructuras narrativas compuestas por varios episodios como si la intención fuera que se vean mediocres, cámara baja, planos frontales de actores cuyas miradas vagan sin rumbo fijo y diálogos sin emoción que suenan como monólogos. Sin embargo, la lista de estas técnicas no deja en claro ni describe a los films de Ozu-san.

Estas formas notablemente cinematográficas pueden de-construir cualquier sentido de belleza, cualquier apariencia realista, catarsis dramática o camino de identificación para el espectador, todos los cuales han sido perseguidos por muchos cineastas y considerados los elementos centrales de la atracción y el placer del cine. Ozu-san sabía que estaba pisando terreno peligroso, pero le dio la espalda a la gramática convencional del cine e intentó de forma persistente seguir esas expresiones negativas, incluso con el fin de alienar la misma gramática cinematográfica. Ozu-san fue considerado conservador porque siempre hizo dramas familiares silenciosos. En realidad, mantuvo sus experimentos cinematográficos con su propia, extraordinaria expresión. La razón es un misterio sin resolver.

Debo admitir que yo mismo creé una historia ficcional sobre las películas de Ozu-

san cuando las reexaminé e intenté resolver este misterio. No quería pensar las películas de Ozu-san con nostalgia. Lo que quería era revivirlas una vez más en mi propia imaginación. Ozu-san tal vez pensó al mundo como un lugar caótico. También consideraba que la expresión cinematográfica era algo caótico y artificial, y que debido a eso se correspondía con el mundo. Sin embargo, soñaba con presentar un mundo ordenado en sus películas, sólo que dentro del universo imaginario de la luz y la sombra en la pantalla.

Es por eso que su público tiene que mirar fijo y con detenimiento a la pantalla, para moverse hacia atrás y hacia adelante entre el orden y el caos y para soportar las imágenes, cuyos significados son infinitos y ambiguos. Se les pide compartir lo incierto de la vida junto a las películas de Ozu-san. Cuando los actores miran fijo hacia el vacío como si estuvieran mirando un espejo, lo que realmente ven es el público. Juguetonamente, Ozu-san les pedía a sus espectadores que vivieran vidas inciertas y caóticas junto a los actores de sus películas.

Aquí debo admitir que mi interpretación de las películas de Ozu-san no es más que una ficción. No puedo brindar una respuesta a la pregunta de por qué Ozu-san sentía y consideraba que el mundo era extremadamente caótico. Recorrí a Ozu-san ficción tras ficción. Imagino que Ozu-san sintió un profundo pesar cuando miró al mundo mediante una cámara de cine por primera vez y descubrió su caos. Sin embargo, no hay pruebas de semejante opinión. Si algo que le enseñó sobre el caos y la ambigüedad del mundo le hubiera ocurrido a Ozu-san antes de convertirse en cineasta, mi hipótesis colapsaría fácilmente. Mi deseo de acercarme al origen de las películas de Ozu-san se convertiría literalmente en nada más que una ilusión. (...)

Aun así, los espectadores pueden ver las películas de Ozu-san e interpretarlas a su propia manera ficcional, porque Ozu-san quería ser identificado simplemente como un cineasta y nada más.

De hecho, los espectadores no deben olvidarse de las palabras de Ozu-san, que juguetonamente diferenció las películas ficticias de las vidas humanas reales:

Mi lema es seguir las tendencias cuando no son importantes y observar la moral cuando se trata de algo importante. Recorro mi propio camino cuando al arte se refiere.

Seguir las tendencias y observar la moral significa vivir una vida mediocre. Cuando al arte se refirió, Ozu-san cerró la boca y simplemente dijo: “Me sigo a mí mismo”. Intentó mantenerse en silencio. Como Ozu-san no aclaró qué era “a mí mismo”, su “arte” siguió siendo ambigua y difícil de comprender.

Sin embargo, al enfrentarse al caos del mundo, ¿cómo puede hacer cualquier ser humano para presentar un Yo consistente y cierto? Como Ozu-san sabía que esto era imposible, simulaba decir algo sobre su arte, pero, de hecho, escapaba de semejantes preguntas. Ozu-san vivió la agitación del período Showa. Simulaba seguir las

tendencias históricas y era capaz de aferrarse a un Yo antihistórico. Milagrosamente, fue capaz de lograr expresiones cinematográficas extraordinarias. Esto fue porque siempre dudaba de sí mismo.

Treinta y cinco años han pasado desde la muerte de Ozu-san. Está enterrado en un templo de Kita-Kamakura, donde vivía. El templo está en el medio de montañas llenas de árboles. Un solo carácter chino, *mu*, que Ozu-san escogió por su cuenta cuando todavía vivía, está esculpido en su lápida. En el budismo, *mu* significa “nada”, o una sensación de vacío. Para mí, el carácter parecería significar “sin orden”, o el caos del mundo. En este sentido, Ozu-san parece mantenerse juguetón incluso estando muerto. También me parece apropiado presentar este carácter chino en el capítulo que concluye este libro, en el que describí la carrera de Ozu-san como una ficción. (...)

Notas

[1] Kijû Yoshida y Nobuhiko Suwa, “Elga to Hiroshima”, *Yuriika*, abril de 2002. <<

[2] Kijû Yoshida, “Gendai ni nani o soruchô suru ka”, *Eiga Hyôron*, agosto de 1970.

<<

[3] Kijû Yoshida, “Sengo eiga no eikô to hisan - monogataru shutai no hakai”, *Kiroku Eiga*, diciembre de 1970. <<

[4] Kijû Yoshida, “Eiga no kabe - sucoriishugi hihan”, *Shinario*, noviembre de 1970.

<<

[5] Kijû Yoshida, *Sengo ciga no cikó to bisan.* <<

[6] Para una discusión de estos debates, ver *Revolution and Subjectivity in Postwar Japan*, de Victor Koschmann, 1996. <<

[7] Markus Nornes traza algunos de los puntos más importantes de estas discusiones en *Forest of Pressure: Ogawa Shinsuke and Postwar Japanese Documentary*, 2007.

<<

[8] Mark Nornes, “Groping in the Dark”, 2002. <<

[9] Yoshida usa este término al elogiar el trabajo de cámara de Rossellini en *Paisa* (1946). Kijû Yoshida, “Mirukoto no anâkizumu”, en *Yoshida Kijû: benbô no rinri*, 2006. <<

[10] Ver, por ejemplo, “Nihon eign no núberu bâgu”, *Sbûnkan Yomiuri*, 1960. <<

[11] Ôshima, por ejemplo, expresó consternación cuando se refirieron a él como parte de un “movimiento”, cuando el y los otros realizadores de Shochiku nunca buscaron activamente formar un grupo o un movimiento organizado a partir de alguna teoría o actividad colectiva. Ver Takeshi Tamura, “Shochiku nôberu bâgu no kakochô”, en *Nikon eiga no mosaku*, Tokio, 1987. <<

[12] “Jidai no eiga o warera no te de”, *Kinema junpô*, 1960. <<

[13] Naoki Yamamoto, “Wakaki hi no Yoshida Kijú” - nenekishitsu’ ceki na sengo Nihon hihan”, en *Yoshida Kijú no zeniaizó*, Tokio, 2004. <<

[14] Los siete miembros de *Sichinin* eran: Kijú Yoshida, Nagisa Ôshima, Osamu Takahashi, Tsutomu Uemura, Masa o Saitô, Junkô Tanaka y Takeshi Tamura. <<

[15] Tadao Sato, *Nihon eiga rironshi*, Tokio, 1984. <<

[16] Yuriko Furuhashi, “Returning to Actuality: *Fukeiron* and the Landscape Film”, 2007. <<

[17] >Mark Nornes, “Groping”. <<

[18] Al separar la obra crítica de Yoshida de su práctica cinematográfica creativa, que es lo que hago aquí, se corre el riesgo de distorsionar el método heurístico con el cual trabajó como cineasta y pensador. Sin embargo, el enfoque en su obra crítica nos permite ver cómo conceptualizaba el cine como un espacio en el cual el encuentro entre subjetividades daba forma a los Yo y Otros y a ese lugar de encuentro, el cine mismo. <<

[19] Kijû Yoshida, “hihyô wa motto kakiku no mono de aru”, en *Jiko hirei no ronri - sôzô ryoku niyoru benshin*, Tokio, 1970. <<

[20] Ibid. <<

[21] Tejido de seda realizado con una técnica propia de la región de Fukui. <<

[22] Ventana de madera y con claraboya, saliente de la planta baja de ciertas casas de arquitectura tradicional. <<

[23] Es decir, *El viaje a Occidente*. <<

[24] Yoshida vivió en México de 1978 a 1982. En 1984, *Mebiko, yorohobasbiki inyû* (“México, feliz metáfora”, publicado por ediciones Iwanami shoten) relata esta experiencia, a medio camino entre el diario de viaje y la teoría del arte, como la continuación literaria y contemporánea de la serie *Bi no bi* (“Belleza de la belleza”).

<<

[25] Oscar Dancigers, Le métier le plus facile, en Luis Buñuel, de Ado Kyrou, 1962.

<<

[26] Octavio Paz, “La tradición de un arte pasional y feroz”. N.B.: Se trata en realidad de un fragmento del texto “El poeta Buñuel”, que Paz publicó en Cannes el 4 de abril de 1951, en el momento de la proyección de *Los olvidados*. <<

[27] Ibid. <<

[28] Gilles Deleuze, *Empirisme et subjectivité*, 1953. <<

[29] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 1993. <<

[30] Gilles Deleuze, *Hume* <<

[31] Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mille plateaux*, 1980. <<

[32] Francis Ponge, “La guêpe”, en *La Rage de l'expression*, 1999. <<

[33] Gilles Deleuze, *Empirisme et subjectivité*, 1953. <<

[34] El título de la película de Antonioni y todas las palabras francesas transcritas aquí en itálica aparecen en francés en el texto original. <<

[35] El final de este texto opone la noción de *shutisei* (sujetividad) a la de *shukan* (sujeto); es decir, *shukamei* (sujetividad). Esta cuestión ubica el análisis de Yoshida en la actualidad de un debate filosófico muy vivo en la posguerra, vinculado a esta *shutaiei*. Los intentos de traducción fueron múltiples, de “sujetividad activa” (Jean-Paul Le Pape) a “autonomía” (Jacques Joly), pasando por “espontaneidad”. Como Yoshida reconoció varias veces la influencia de Jean-Paul Sartre, es preferible la ambigüedad de su homonimia, haciendo explícitas sus diferencias según la oposición sartriana entre “sujetividad cartesiana” y “sujetividad existencialista”, entre la sujetividad pura del *cogito*, “donde el hombre se alcanza a sí mismo en la soledad”, y la de un hombre “que se lanza hacia un porvenir” y “que es conciente de su proyección en el porvenir”, una sujetividad que, descubriéndose a sí misma a medida que descubre a los otros, participa de un mundo de “intersubjetividad”. (N. del T.) <<