

La poética minimalista de Takeshi Kitano: *Dolls*

Tutorizado por la profesora Kayoko Takagi Takanashi

M^a del Mar Faiña Cañadas

Graduada en Estudios de Asia Oriental,
Universidad Autónoma de Madrid.

1. Presentación

Dolls (ドールズ), cuyo título hace referencia a los títeres que se utilizan en el teatro tradicional japonés bunraku, es una película que me sorprendió desde el primer momento que la vi. No había visto antes nada de Takeshi Kitano. Fue una forma de descubrir el Japón tradicional y moderno al mismo tiempo. Es un cuadro hecho película, enormemente personal y cargado de emoción que refleja numerosos aspectos de Japón que resulta imprescindible conocer para terminar de comprender esta rica cultura. Poseía, además, una particularidad: era una historia de seres humanos contada por marionetas. Me planteé entonces descubrir al autor de tal proeza. Y lo que encontré fue a un personaje polifacético que despertó toda mi atención.

Me empecé a interesar por el cine japonés gracias a una asignatura que tuve durante mi año de intercambio en París. Descubrí entonces que era un campo en el que quedaba mucho por investigar. Me pareció que el trabajo de fin de grado era una ocasión perfecta para combinar mi pasión por el arte con mi especialidad. Y así comenzó mi andadura por el universo de Beat Takeshi, de Takeshi “Kantoku”: por el universo de Takeshi Kitano.

Nacido en el seno de una familia paupérrima en la inmediata posguerra (1947), robando para sobrevivir o para pagarse un día de ocio, Takeshi Kitano que, en sus propias palabras, era un verdadero canalla, pasó hambre repetidamente hasta que su suerte cambió. Marcado por la escasa y traumática relación con su padre, bebedor, jugador y violento a quien achaca su poco interés por la literatura y sus deficiencias en *kanji*, esa fue, sin embargo, inspiración para uno de sus sellos de marca: el mar, que visitó por primera vez a los siete años en su compañía. Los *yakuza*, tan presentes en su obra como cineasta, ya estaban presentes en su vida durante su infancia más temprana en los barrios de Senju y Umeda, momento en que los consideraba “bonachones” que intentaban guiar a los chavales por el buen camino para no acabar como ellos. Abandonó sus estudios universitarios y el hogar familiar con el objetivo claro de formar parte del mundo del espectáculo y convertirse en un cómico reconocido. Después de años de penurias, Kitano consiguió meterse en el *show business* trabajando en el Teatro Francés (Furansu-za), gracias a su maestro Senzaburo Fukami y, finalmente, vivir de su sueño. Se convirtió en un célebre cómico de *manzai* junto a Jiro Kaneko, el segundo Beat: Beat Kiyoshi.

No fue hasta muchos años después que fue reconocido internacionalmente (por su película *Hanabi* en 1997) y que, al mismo tiempo, empezó a ser considerado un director serio en su país natal. El

cine japonés no había sido reconocido a nivel internacional desde el *Rashomon* de Akira Kurosawa, película ganadora del León de Oro en el Festival de Venecia de 1951. Kitano y otros directores de la *Neo-Eiga* encendieron de nuevo el interés por el cine nipón a finales de los años 90. Y gracias a su perseverancia, Takeshi Kitano es hoy un personaje reconocido a nivel mundial.

Aunque hoy en día es un cineasta célebre, en España entró en nuestros hogares a través de la pequeña pantalla con un programa que todo aquel que era niño en los años noventa conoce: *Humor Amarillo*. Y es que en lo más profundo de su alma, Kitano es, ante todo, un actor cómico que se construyó a sí mismo desde la más absoluta miseria.

En *Dolls*, Takeshi Kitano abandona el género de cine yakuza para adentrarse en un poderoso referente temático como es el amor eterno y nos presenta tres historias cruzadas que tratan sobre el sacrificio como aspecto esencial del amor y de la fuerza del destino. Así, en la primera y principal historia, la de los amantes atados, Sawako intenta suicidarse al ser abandonada por su amado y Matsumoto intenta enmendar su error, expiarlo, con un amor extremo y suicida. En la segunda historia, la mujer del parque espera de forma sacrificial durante años a su novio de juventud y el jefe Yakuza, Hiro, muere por volver años después a la cita siempre retrasada con su amada. En la tercera, Nukui, fan de Haruna, muere atropellado después de haberse provocado la ceguera para no ver el rostro de su amada desfigurado tras un accidente. Por esta razón, parte de mi trabajo está destinado a analizar la concepción del amor en la cultura japonesa, a través del estudio de los recursos que utiliza Kitano en esta alegoría del amor sacrificial hecha película. También se abordan en este largometraje aspectos como la muerte, el abandono, la búsqueda del pasado y la soledad.

Takeshi Kitano quería, con esta película, mostrar las relaciones entre los seres humanos cuando han perdido el sentido del amor, del respeto, de la fraternidad. Consideraba que, a causa de presiones diversas y del estrés, los seres humanos están perdiendo la conexión entre ellos, están perdiendo el "hilo" que los comunica. Según el director, *Dolls* es una película violenta que refleja las angustias sociales de hombres y mujeres, jóvenes sobre todo, que no tienen ganas de pelear por alcanzar los objetivos fijados por la sociedad moderna: tener éxito a todo precio, casarse, fundar una familia, etc. Pero ¿cuál es la esencia de las relaciones humanas? Creo que *Dolls* es un muy buen ejemplo cinematográfico que responde, a su modo, a esa pregunta.

Una de las razones de haber escogido esta temática es la pretensión de redescubrir el poder expresivo y poético del cine que parece, casi desde su nacimiento hace apenas cien años, encasillado en el género narrativo. El cine ofrece posibilidades infinitas y así nos lo demuestra Kitano. ¿Por qué no romper con la concepción de tiempo tradicional? ¿por qué no eliminar los diálogos? ¿por qué no hacer un cuadro en movimiento? Mi deseo es que este sea el principio de una serie de trabajos sobre cine japonés, no tanto centrados en el análisis fílmico, sino en la captura de la esencia puramente japonesa, en la comprensión de su poética. Espero así comenzar a llenar un vacío académico en España y alentar a otros a seguir por el mismo camino.

He buscado comprender la razón de ser de esta obra y, particularmente, la excepcional poética minimalista que nos presenta, esperando haber hecho honor al deseo de Kitano expresado en sus palabras: "después de todo, hace ya más de cien años que se inventó el cine y muchas cosas han sido expresadas de muy diferentes formas por muchos cineastas. Me gustaría pensar que, en la misma

medida en que la expresión cinematográfica evoluciona, también la capacidad del espectador para imaginar ha evolucionado, la imaginación para predecir lo que sucederá después de ver una cierta imagen. Y me gustaría confiar en la habilidad de mi público para leer lo que no es totalmente explicado o ilustrado en la imagen, algo que sucede en el espacio *off* de la pantalla. No quiero gobernar al público explicándole todo. Me gustaría dejar espacio para que usen su imaginación y lean lo que no está totalmente dicho”¹.

2. Objetivo y metodología

El objetivo de mi trabajo es realizar una aproximación al estudio de la poética de la película *Dolls* de Takeshi Kitano (2002), para lo cual he realizado una serie de visionados en los que he analizado cada uno de los recursos utilizados por el director. El préstamo de características propias de la poesía se manifiesta de forma clara en esta obra. Analizaré el concepto de “cine poético” e intentaré justificarlo con esta obra como ejemplo. Justificaré que la *Poética* de Aristóteles no sea una referencia bibliográfica adecuada en este caso con el apoyo de algunas reflexiones de Earl Miner extraídas de su *Comparative Poetics* y analizaré el modelo poético predominante en Japón desde la época Heian y que pervive hoy en día, y su relación con la cultura japonesa.

Mi metodología ha sido la siguiente: he realizado un estudio de dichos elementos poéticos y sus significados y un análisis del simbolismo del director, apoyándome en obras que me han acercado a la simbología japonesa. Me he arriesgado a plasmar en este trabajo mis propias interpretaciones, puesto que esa es una de las características del cine poético a las que me aferro: las posibilidades son infinitas, la visión de cada cual puede ser, en su mente, acertada. Sin embargo, he intentado que esas interpretaciones estuvieran justificadas relacionando elementos de la película con conceptos ampliamente conocidos de la cultura japonesa. He intentado, también, relacionar el uso de los distintos elementos, como el énfasis puesto en el concepto del “vacío” y el “silencio”, con los aspectos tradicionales de la estética japonesa para llegar a comprender hasta qué punto ésta impregna toda la película y le confiere el carácter “minimalista”, a menudo asociado a esta cultura. He estudiado los temas tratados en el film y su interpretación en dicha cultura, con especial énfasis en el *michiyuki*, concepto con mucho peso en esta pieza. Además, he realizado una aproximación a las influencias literarias del director a la hora de realizar esta película, principalmente a Chikamatsu Monzaemon y a Tanizaki Junn’ichiro que, considero, están en la base conceptual de esta película. Por supuesto, todo el trabajo está apoyado por numerosos visionados del film en los cuales he intentado captar cada detalle cuyo significado pudiera ser relevante para esta investigación, para la comprensión de la obra de Kitano o interesante para el lector de estas páginas.

A pesar de que *Dolls* se articula en base a tres historias, he profundizado más en la primera y más importante: la de los amantes atados. La película comienza y acaba con ella, Matsumoto y Sawako son los primeros personajes que conocemos y los últimos a los que vemos morir. Esta historia es, además, la más desarrollada y elaborada visualmente y es el hilo conductor de la cinta. El propio Kitano ha reconocido en varias ocasiones que la idea original era centrarse sólo en ella, pero finalmente consideró que no era suficiente para toda una película, por lo que incorporó otras dos historias². Además, la historia de Mastumoto y Sawako es la más puramente poética y la más interesante

1 Miranda, Luis, *Takeshi Kitano*, Madrid: Cátedra, 2006, p. 418.

2 Kitano, Takeshi, *Kitano par Kitano*, París: Editions Grasset & Fasquelle, 2010, p. 161.

para investigar el uso de los recursos literarios, pues es la que concentra el lirismo, el color y es la representación visual de lo que también sienten los demás personajes de la película.

3. Resumen de la película

En la primera y más importante de las tres historias, vislumbramos a Sawako y Matsumoto, una pareja feliz decidida a pasar juntos el resto de su vida. La felicidad se ve truncada cuando él se ve presionado por sus padres a tomar una decisión de funestas consecuencias. Matsumoto abandona a Sawako para contraer matrimonio con la hija del jefe de la empresa para la que trabaja. El día de su boda, unos amigos de Sawako le comunican que ella ha intentado suicidarse y, como consecuencia, ha perdido la razón y no reconoce a nadie. Nada más escuchar la noticia, Matsumoto lo deja todo y corre a buscarla. Arrepentido de su error, decide consagrar su vida a ocuparse de ella. Una vez que ella ha salido del sanatorio, empiezan a vivir en la indigencia, durmiendo en el coche de Matsumoto. Debido a los numerosos incidentes provocados por Sawako y que ponen en riesgo su vida, Matsumoto coge el cordel rojo que le servía para tender la ropa para atarse a ella y evitar que se aparte de su lado y se haga daño. De esta manera comienzan a vagar sin rumbo como dos espíritus errantes unidos, para siempre, por el destino. A lo largo de su peregrinaje en un viaje que abarcará las cuatro estaciones, Matsumoto intentará redimir su culpa y, finalmente, morirá junto a su amada al despeñarse por un barranco.

En la segunda de las historias, Hiro, un anciano jefe de un clan yakuza, vive rodeado de lujos y de la consideración de sus hombres, pero está solo y enfermo. Siente cercano el final de su existencia. Treinta años atrás era un modesto trabajador de una fábrica que abandonó buscando un futuro mejor, dejando atrás a la que entonces era su novia. Al marcharse, ella le prometió volver cada sábado al parque, como solían hacer, para comer juntos. Pero los años pasaron y Hiro jamás volvió a aquel parque. Pero ahora, anciano, enfermo y solo, Hiro recuerda con nostalgia aquella época y a la mujer que un día había amado. El mafioso se arrepiente de haber considerado a su novia una carga y haberla abandonado y, finalmente, decide volver al parque donde solían encontrarse. Al llegar, escucha a dos jóvenes hablando mientras miran a una mujer, que resulta ser la antigua novia de Hiro: "cada sábado trae comida para dos y se sienta, esperando a su amante perdido". Hiro se sienta a su lado pero ella no le reconoce. Hiro se da cuenta de que ha perdido la razón y está ausente de la realidad y que continúa esperándolo, cada sábado, en ese mismo banco. Hiro inicia una conversación y finalmente, la mujer le ofrece el almuerzo del novio que, según ella cree, hoy tampoco ha venido y comen juntos como en los viejos tiempos. El sentimiento de culpabilidad de Hiro es acentuado por haber asesinado, años atrás, al que consideraba su hermano dentro del clan. Para apaciguar ese sentimiento, da dinero al hijo discapacitado de su hermano para librarse de los remordimientos. De regreso a su casa tras el reencuentro con su amada, un mafioso de un clan enemigo asesina a Hiro de un disparo.

La tercera historia y más moderna es la de Haruna Yamaguchi, una famosa cantante de música pop que vive entre actuaciones televisivas, firmas de autógrafos y sesiones de fotos. Haruna sufre un accidente de tráfico que desfigura parte de su rostro y le hace perder un ojo. A partir de este momento, su vida pública se termina y se recluye en una playa, donde observa solitaria la inmensidad del océano, con una venda cubriendo su cara. La imagen que tanto se había idolatrado se había roto. Su más ferviente admirador, Nukui, decide autolesionarse y causarse la ceguera para no tener que ver el rostro desfigurado de su amada, no sin antes hacer un ejercicio de memorización de su

rostro, tal y como quiere recordarlo. Ciego, va al encuentro de Haruna, que acepta recibirlo al saber que no puede verla. Al regresar de uno de los encuentros con su ídolo, Nukui muere atropellado.

Como veremos, en *Dolls* hay una clara influencia de Chikamatsu Monzaemon, pero, además, en la tercera historia, Kitano puede haberse inspirado en uno de los relatos en los que aborda el tema de la ceguera Jun'ichirô Tanizaki. En su *Retrato de Shunkin* (1933), Tanizaki narra la historia de una bella mujer que tuvo que abandonar su primera vocación (la danza) por culpa de la ceguera y que acabará siendo una talentosa intérprete de *shamisen* y una muy severa profesora de música. Lo más apasionante de este relato es la historia de amor entre Shunkin y su discípulo Sasuke, que se autolesiona para causarse la ceguera.

En esta tercera historia, la de Haruna y Nukui, además del amor sacrificial, creo que Kitano quiere también reflejar el abandono que sufren los ídolos cuando se “rompen”, cuando dejan de ser bellos. Son como muñecos rotos abandonados que ya nadie quiere. Es, quizás, una crítica al mundo del entretenimiento que tan bien conoce Kitano. También se transmite esta idea de la importancia de la belleza en la canción de Haruna: “las chicas son más guapas cuando se enamoran”. Esta historia creo tiene además tintes autobiográficos, ya que Kitano casi pierde la vida en un accidente de moto en 1994 y aquello le dejó secuelas físicas.

En las tres historias observamos una temática amorosa en la que los personajes recuperan un amor perdido por haberlo dejado escapar en el pasado y, apenas se ha recuperado, nuevamente se pierde, en este caso como consecuencia de la muerte.

4. Poesía y cine

La poética o “conjunto de principios o reglas, explícitos o no, que observa un género literario o artístico, una escuela o un autor”³, es el centro de este trabajo. En este caso particular, mi interés se centra en la poética de un director: Takeshi Kitano y en una de sus obras en concreto: *Dolls*.

El primer paso y más lógico cuando uno se enfrenta al análisis de la poética de una obra, es consultar la obra de referencia más conocida, en este caso la *Poética* de Aristóteles⁴. En *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature* (1990), Earl Miner presenta su teoría de lo que llama “poéticas originativas” basándose en una distinción genérica (entendiéndose los géneros como drama, narrativa y lírica) y que se encuentran en algunas culturas pero no en otras. Según el autor, la poética según la cual se desarrolla la literatura occidental se distingue de las demás por estar basada en el drama, al contrario de las orientales, como por ejemplo la china, la japonesa y la coreana, que se basan en la lírica. De esta forma, el autor denomina la poética occidental como “mimetic”, derivando tal noción de la *Poética* de Aristoteles, y la oriental como “affective-expressive”, proponiendo ésta principalmente a partir de la poética originativa de Zeami (1364-1443). Miner escribe:

³ Definición de la Real Academia Española (RAE).

⁴ Aristóteles, *Poética*, Alianza Editorial, 2006.

Western poetics has of course also been dynamic. Horace's *Ars Poetica* is of crucial importance, since it introduced a strongly affective (and to a considerable extent expressive) poetics into western currency. For many stretches of western literary history, "mimetic affective" is a more accurate description than simple "mimetic". As we shall see, however, it is quite surprising how strong the residual western mimetic assumptions are at the present time. That fact is scarcely creditable, as I am well aware until one enters the world of comparative poetics. Then the scene changes.⁵

Aristotle's *Poetics* is the purest example we have of an explicit originative study of the nature of literature as a distinct, separate branch of human knowledge.⁶

The originating poetics in other cultures are as explicit but not as treatise-like for example, the "Great preface" to *The Classic of Poetry* (*Shijing*) and Ki no Tsurayuki's Japanese preface to the *Kokinshû*. In their own cultures, these writings were as originative as was Aristotle's in his, and only the long domination of our thought by Aristotle's assumptions makes them seem less originatives, less like a poetics than they are.⁷

Según el autor, no existe ninguna poética originativa fundamentada en la narrativa, siendo la lírica el elemento dominante en las narrativas históricas de China, Corea y Japón. Así, el *Genji Monogatari* (siglo XII), de Murasaki Shikibu, es una obra que, pese a ser esencialmente narrativa, mantiene una estrecha relación con la poesía, especialmente a través de sus diálogos que aparecen en forma de verso y a la simbología naturalista existente y que forma parte de la lírica japonesa desde la época Heian (por ejemplo, los nombres de los personajes femeninos y que son objetos o fenómenos naturales).

De esta forma, es posible percibir en *Dolls* algo similar a una narrativa basada en lo que Miner llama "affective-expressive poetics" (poética expresivo-afectiva), es decir, una poética basada en la lírica y que da lugar a lo que denominaremos "cine poético". En palabras del mismo autor:

It is no wonder that Aristotle's poetics should be a mimetic one: it is founded on drama, the representing kind. Only Eurocentrism allows one to term the other poetics -those of the world besides- nonmimetic; if any, western poetics is the true nonentity. Another designation is therefore necessary. I have termed the various lyric-based poetics affective-expressive because they presume that a poet is moved by experience or observation to give expression in words, and that expression is the cause of moving the listener or reader.⁸

Una vez aclarada la distinción entre la poética occidental y oriental, la pregunta principal es la siguiente: ¿puede el cine engendrar poesía? Hay múltiples opiniones al respecto de cómo esto puede lograrse y en qué consiste tal cosa.

Definiría el cine poético como aquel que implica una subversión o transgresión de los usos lingüísticos habituales, una permanente vocación experimental y el intento de abrir nuevas vías que

5 Miner, Earl, *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theories of Literature*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990, p. 9.

6 Miner, *ibidem*, p. 13.

7 Miner, *ibidem*, p.14.

8 Miner, *ibidem*, p. 24.

permitan el acceso a un tipo de conocimiento inalcanzable mediante el ejercicio de la razón. Como pregona el budismo zen (filosofía que impregna ampliamente la cultura japonesa y que influencia de forma evidente esta obra), el conocimiento no es alcanzable por la vía de las palabras, de la conceptualización⁹. Sólo desde el vacío se puede entrar en contacto con la realidad y llenarse de ella y para alcanzar ese vacío debemos ejercer el “no-pensamiento” (無念 *munen*)¹⁰. Entiendo que así debió reflexionar Kitano al renunciar prácticamente a los diálogos e intentar hacernos comprender los sentimientos de los personajes sólo a través de imágenes poéticas que, como un haiku, nos transfieren toda la fuerza de un sentimiento con la narración de un instante aparentemente trivial. En el caso de Bashô, fue el ruido de una rana al saltar en un estanque.¹¹

No hace falta tener un profundo conocimiento de la cultura japonesa para apreciar que las cuatro estaciones tienen un peso fundamental en la película. En cada una de las estaciones, hay distintos elementos que aparecen como portadores de un simbolismo muy relevante como veremos más adelante. Encuentro que la función de dichos elementos es ejercer de 季語 *kigo* o referencia estacional (fundamental para que un 俳句 *haiku* pueda considerarse como tal¹²). Por lo tanto entiendo que *Dolls* también puede ser interpretado como si de un poema se tratase. Podríamos decir que en Japón existe una cultura poética y simbólica implícita en los elementos naturales y ciertos fenómenos representan ciertas estaciones. Y de ahí surgen los *kigo* de los *haiku*. El *kigo* en muchos casos representa más la cultura que la propia estación: la base conceptual del *kigo* es la cultura. De ahí que la luna, que aparece en todas las estaciones, sea un símbolo del otoño, por asociarse con la costumbre de observar a luna (月見 *tsukimi*)¹³. Así que “luna” en el *haiku* japonés, no es cualquier luna y la imagen de la luna que vemos en *Dolls* no es arbitraria. Al igual que existe la convención de que el amor ideal es el que se profesa y no el que se recibe, existen otras asociadas a la naturaleza, como que el viento de la primavera es una dulce brisa, que las noches son mejores en verano, que la luna, como ya se ha comentado, es una luna de otoño¹⁴, etc. La naturaleza se cosifica para ser utilizada como artefacto cultural. Otro ejemplo de *kigo* presente en *Dolls*, la mariposa, representa el verano. Y estos elementos son otra prueba de la concepción del tiempo de Kitano, ya que vemos elementos que representan a las diferentes estaciones sin un orden lógico según la temporalidad tradicional.

En el *haiku* existen, además, ejemplos de antropomorfismo. Por ejemplo en un poema de Bashô: “La primera llovizna está cayendo; el mono parece anhelar un chubasquero”¹⁵. Este podría ser el caso de la escena del pez con Kimono que Kitano incluye en esta película.

Kitano ha llevado el lenguaje cinematográfico hasta extremos de absoluta libertad creativa para dar su particular visión del mundo en una obra con una atmósfera onírica. Parto en mi investigación de

9 Suzuki, Daisetz, T., *El zen y la cultura japonesa*, Madrid: Paidós, 1996, p. 14.

10 Suzuki, *ibídem*, p. 153.

11 Suzuki, *ibídem*, pp. 154-155.

12 Suzuki, *ibídem*, p. 215.

13 Gilbert, Richard, “Kigo and Seasonal Reference: Cross-cultural Issues in Anglo-American Haiku”, *Symply haiku*, 3, #3 (2005), http://simplyhaiku.com/SHv3n3/features/rGilbert-kigoSeasons_js.html

14 Miner, *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theories of Literature*, pp. 96.

15 Basho, Matsuo, *Classic Haiku: an anthology of poems by Basho and his followers*, Dover Publications, 2002, p. 133.

la convicción de que hay cosas que no se pueden decir de otro modo que por medio del arte. Con esa misma convicción, Picasso decía que de haber podido decir con palabras el contenido del *Guernica* no habría recurrido a los pinceles¹⁶ y por esa razón, Kitano descartó los diálogos y renunció a realizar una película narrativa convencional para mostrar los profundos sentimientos de Matsumoto y Sawako (para las otras dos historias utilizó los diálogos de una forma más convencional). Optó por incorporar a sus personajes, a sus marionetas a un escenario de inmensurable belleza natural cuyos colores evolucionaban como la historia misma lo hacía. Así, la naturaleza hizo el trabajo de las palabras con un resultado mucho más sencillo y sincero y, a la vez, con un lirismo y un efecto espectaculares.

Es evidente la importancia de la naturaleza que confiere el aura poética al film, convirtiéndose en personaje principal y en contexto de la primera de las historias de la película: la de los amantes atados. Durante su periplo (el *michiyuki* que trataremos en el siguiente capítulo), las diferentes estaciones y elementos naturales se transforman en un telón de fondo con personalidad propia.

Todas las artes japonesas se impregnan del espíritu del camino o 道 *dô*. Es necesario liberarse de todo lo que es artificial para redescubrir lo natural y espontáneo y lograr que el espíritu, el *ki*, esté en armonía con el cielo y la tierra. Bashô lo describió muy bien con estas palabras:

A la sombra de los pinos también había uno o dos sacerdotes que habían renunciado al mundo, llevando una vida de ermitaños en sus chozas, encima de las cuales se elevaba el humo de las hogueras construídas de piñas o agujas de pino caídas. No los conozco, pero su vida resulta atractiva. Me acerqué a ellos, salió la luna, brillando sobre el mar, creando una belleza diferente a la de la luz del día. Volvimos a la entrada y buscamos alojamiento. Nuestra habitación estaba en la parte superior de las dos plantas, abrimos nuestra ventana, disfrutando de nuestro sueño viajero en el frescor de la brisa, soportando sobre nosotros la extraña sensación de delicadeza. Sora escribió un poema... Yo decidí guardar silencio como poeta en un lugar así.¹⁷

En el paso de las diferentes estaciones, en el cambio de los colores, de la vegetación, se nos presenta el concepto de 移り変わり *utsuri-kawari*, que significa la mutación de las cosas y está íntimamente relacionado con el concepto de 無常 *mujô*¹⁸.

¿Pero cómo justificar esta denominación de “cine poético” con ejemplos? Ese es mi objetivo en los párrafos que siguen. ¿Puede el cine, una cadena de imágenes donde siempre hay una que precede a la anterior, ser metafórico o por el contrario es el cine, como pregona Jakobson, eminentemente metonímico?

No voy a analizar las definiciones de metáfora y metonimia porque son dos conceptos que provocan discrepancias en sus significados y porque, además, eso me llevaría a realizar un trabajo distinto. Lo que me interesa analizar es cómo utiliza Kitano estos recursos por medio de imágenes, para provocar sensaciones en el espectador.

16 Muñoz, Dustin, “Metáfora, símbolo y signo”, <http://www.dustinmunoz.com/index.php/escritos/general/74--metafora-simbolo-y-signo>

17 Miner, *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theories of Literature*, p. 187.

18 Pigeot, Jacqueline, *Michiyuki-bun. Poétique de l'itinéraire dans la littérature du Japon ancien*, París: Collège de France, Institut des Hautes Études Japonaises, 2009, p. 356.

En las tradiciones del Este de Asia, retrocediendo al periodo de las Seis Dinastías (220-589) en China, se esperaba de la poesía que hiciera una de estas tres cosas: expresar emociones o pensamientos (*jô*) directamente, describir una “escena” (*kei*) directamente o expresar emociones o pensamientos a través de una escena. En el periodo Heian (794-1185) era preferible expresar los sentimientos indirectamente, de forma elegante y con educación, por lo que la tercera opción se convirtió en el modelo preferente de intercambio social. La poesía de amor está a menudo asociada con la primera técnica y la poesía de naturaleza con la segunda, pero la tercera fue el modo preferido para ambas: la poesía de amor y de naturaleza¹⁹. Y esos son los dos elementos fundamentales de *Dolls*; los paisajes cobran sentido por la historia de amor y el amor se describe por medio de la naturaleza.

Considero que la presencia de lo poético es evidente, sobre todo en la primera historia. La naturaleza, omnipresente en el viaje de los amantes, es toda ella una alegoría del amor sacrificial. El *michiyuki* o escena de viaje poético que se describe es un tema recurrente en la poesía japonesa desde la época de Heian y Kitano ha querido transferirlo a la pantalla. Pero además del tema poético, Kitano recurre a elementos, en principio lingüísticos, para crear el aura lírica de su obra. Así, entiendo que la película es en sí toda ella una metáfora de cómo el destino afecta a las vidas de los seres humanos y, además, para lograr este efecto, Kitano ha recurrido frecuentemente a las metáforas, a través de símbolos variados: la mariposa, la hoja de arce, la carpa, el nenúfar y otros que analizaré más adelante.

En esta película, que podríamos englobar dentro de su época experimental, Kitano pretende llevar el cine un paso más allá, arrastrado por su añoranza de una etapa surrealista del cine. De ahí sus intentos por crear películas que se englobarían en lo que él llama “cine cubista”. Los artistas de vanguardia apostaron por el cine como medio de expresión. Luis Buñuel, siempre concibió el cine “como un instrumento de poesía” (“arma poderosa si la maneja un espíritu libre..., el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto”). Y de acuerdo a lo que defendemos en este trabajo, dijo “En ninguna de las artes tradicionales existe una desproporción tan grande entre posibilidad y realización como en el cine”²⁰.

En *Dolls*, Kitano rompe con la concepción clásica del tiempo. Numerosos *flashback* (y quizás *flashforward*, ya que no sabemos cual es el momento presente) inundan la película. Por ejemplo la escena del coche de Matsumoto que, durante unos instantes, se nos muestra como será en el futuro: una casa de vagabundos o el *flashforward* premonitorio de las marionetas colgando en una de las escenas de invierno, antes de que los amantes se precipiten al vacío.

Para comprender la obra de Kitano, es necesario destruir el mito de la división y especialización de las artes impuesto por Lessing en su *Laocoonte* y que divide las artes en “artes del tiempo” y “artes del espacio”²¹ y que contribuyó a volver de las imágenes en movimiento un arte necesariamente narrativo (una vez más es una obra de referencia occidental la que pone los límites a la creatividad). Pero, además, no es fácil sustraer al cine de su función narrativa, en gran parte por culpa de nosotros, los espectadores. Nos “contamos” las películas y, al hacerlo, a nadie se le ocurre describir un

19 Shirane, Haruo, *Japan and the Culture of the Four Seasons. Nature, Literature and the Arts*, New York: Columbia University Press, 2012, pp. 25-26.

20 Buñuel, Luis, “El cine como instrumento de poesía”, conferencia realizada en Universidad de Guadalajara, México, 1958, p. 1.

21 Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoonte*, Madrid: editorial Tecnos, 1990, p. XXIII.

plano afortunado o una intensa puesta en escena, no expresamos lo que nos hacen sentir. Pero la particularidad de *Dolls* hace que “contarla” no sirva de nada. ¿Cómo se cuenta una poesía?: hay que leerla, hay que sentirla y, gracias al cine, podemos visualizarla.

Resulta paradójico que el cine, siendo por su mecanismo productor de imágenes, por su manera de funcionar, entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, o mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño, sea el que se ha visto más acotado. El film es como una simulación involuntaria del sueño²², de ahí que sea uno de los medios expresivos más eficaces a la hora de transmitir sentimientos, sensaciones. Y creo que Kitano, con su lado más experimental y vanguardista, ha roto una lanza a favor de este tipo de cine.

Kitano rompe con el tiempo en esta película y parte de la idea de que éste no es concebido igual por todo el mundo, de modo que intenta “salir” de él. Así, en *Dolls*, Kitano muestra una estética de la discontinuidad. Esta evidencia de la discontinuidad temporal en el montaje coincidiría con la concepción de Bachelard que propone un modelo de tiempo basado en el instante como única realidad. La consciencia de la vida, que constituye al sujeto, estaría formada por “instantes cuidadosamente escogidos y fuertemente solidarizados mediante un ritmo”. Considera, como Freud, que cada individuo vendría a ser “una armonía de ritmos temporales” que relacionan instantes discontinuos²³. Esta idea del “instante como única realidad” la identifico con la esencia del *haiku*, que consigue, con lo que aparenta ser la descripción poética de un instante trivial, plasmar la esencia de la vida. Y del mismo modo, cada escena del film *Dolls* puede, por ella misma y gracias a la realización de Kitano, contarnos una historia sin importar su pasado o su futuro, una historia de un instante, suspendida entre dos nada.

Los continuos saltos temporales refuerzan la idea de que no importa la evolución de las cosas sino el momento presente. Como todo *michiyuki-bun*, la obra de Kitano es fragmentaria y puramente alusiva. No existe la pretensión de encadenar la idea precedente a la que sigue. Podemos relacionar esto con el *renga* japonés. Ambos géneros realizan un trabajo de desintegración de lo real. Y acerca de esta ausencia de encadenamiento entre ideas, Nijô Yoshimoto decía que él veía en esto una figura del “mundo flotante” (浮世 *ukiyo*)²⁴.

Kitano utiliza como estilema característico y que también tiene un peso importante en *Dolls* la elipsis y, concretamente, la elipsis en medio de una acción: nos muestra sólo su planteamiento y su consecuencia, de esta forma deja a la imaginación del espectador completar ese nexo entre las dos situaciones. Este es el caso en la historia de Hiro, donde vemos cómo un hombre le sigue con un arma, pero no vemos su muerte. En su lugar una hermosa metáfora: una hoja de arce de un rojo intenso. Lo mismo sucede con la muerte por atropello de Nukui: le vemos caminando por la carretera y ya cadáver y Kitano utiliza el mismo recurso, el de la hoja de arce. También sería el caso de la escena del coche de Matsumoto. Lo vemos en perfecto estado y, durante unos segundos, Kitano nos lo muestra como será en el futuro: la casa de una pareja de vagabundos. Kitano examina así una forma diferente de mostrar la violencia que tan presente está en sus obras. El montaje de Kitano prescinde del espectacular “instante esencial”, carga de intensidad las imágenes subjetivas previas

22 Buñuel, “El cine como instrumento de poesía”, p. 3.

23 Vila, Santiago, *Takeshi Kitano: Niño ante el mar*, Madrid: Ediciones Akal, 2010, p. 57.

24 Pigeot, *Michiyuki-bun. Poétique de l’itinéraire dans la littérature du Japon ancien*, pp. 364-365.

y pasa a mostrar el resultado de la acción elidida. Esto refuerza mi idea de que su concepción del tiempo se asemeja a la de Bachelard, para quien el tiempo es una discontinuidad de instantes. Gaston Bachelard señalaba:

El tiempo sólo tiene una realidad, la del instante. En otras palabras, el tiempo es una realidad afianzada en el instante y suspendida entre dos nada. No hay duda de que el tiempo podrá renacer, pero antes tendrá que morir. No podrá transportar su ser de uno a otro instante para hacer de él una duración. Ya el instante es soledad... Es la soledad más desnuda en su valor metafísico. Pero una soledad de orden más sentimental confirma el aislamiento trágico del instante: mediante una especie de violencia creadora, el tiempo limitado al instante nos aísla no sólo de los demás, sino también de nosotros mismos, puesto que rompe con nuestro pasado más querido.²⁵

El budismo Madhyamaka, por su parte, también establece la existencia del momento, pero con el objeto de señalar la impermanencia de las cosas²⁶. En base a esto podemos realizar una lectura comparativa entre la concepción budista del tiempo y una discusión fenomenológica occidental. Aunque esta no sea la meta de este trabajo y por lo tanto no se vaya a profundizar en ello, resulta interesante y merece la pena parar un momento a reflexionar sobre este asunto. La cuestión de la fugacidad y la impermanencia del tiempo resulta, como hemos visto, afín a las reflexiones que Gaston Bachelard elabora en su célebre *La intuición del instante*. En ambos casos, lo que se destaca es el énfasis en que la duración no es sino una construcción carente de una verdadera realidad absoluta.

Además, Kitano, con su particular forma de hacer cine y de utilizar los recursos poéticos, dota a *Dolls* del misterio del que suelen carecer las películas. Porque como decía Luis Buñuel:

El misterio, elemento esencial de toda obra de arte, falta por lo general en las películas. Ya tienen buen cuidado autores, directores y productores de no turbar nuestra tranquilidad abriendo la ventana maravillosa de la pantalla al mundo liberador de la poesía. Prefieren reflejar en aquélla los temas que pudieran ser continuación de nuestra vida ordinaria, repetir mil veces el mismo drama, hacernos olvidar las penosas horas del trabajo cotidiano.²⁷

La poesía japonesa raramente utiliza metáforas evidentes como “mi amor es una rosa”. En lugar de eso, la descripción de una flor, de una planta, animal o paisaje se convierte en una descripción implícita de un sentimiento humano. Así, en *Dolls*, el paso de las estaciones es una metáfora de los estados internos por los que pasan los personajes y el *kigo*, la marca de dicha estación que, puede, además, tener un simbolismo específico, como veremos en el capítulo de simbología. Takeshi Kitano lo expresa de esta forma:

25 Bachelard, Gaston, *La intuición del instante*, Buenos Aires: Siglo Veinte, 1973, p. 15. Bachelard parte de este presupuesto para el desarrollo de su estudio, donde analiza las tesis de la discontinuidad temporal expuestas en *Siloe* de Roupnel (condensadas en esta máxima de Roupnel: “El tiempo sólo tiene una realidad, la del instante”, y basadas en dos ideas centrales: el carácter absolutamente discontinuo del tiempo y el carácter absolutamente puntiforme del instante).

26 Muñoz, Adrián, “Kālacakra: breves consideraciones en torno del tiempo”, *Acta poética*, vol. 33, no. 2 (2012), <http://132.247.146.34/index.php/rap/article/view/38352>

27 Buñuel, “El cine como instrumento de poesía”, p. 2.

Nous avons bien l'intention d'attendre le moment de l'éclosion, à chacune des saisons de l'automne et le printemps. Car dans Dolls, tout est d'abord question d'éphémère. C'est ce côté éphémère de la nature et des saisons au Japon qui m'intéressait. Les couleurs parfois très sophistiquées de Dolls, surtout celles à base de rouge, susceptibles d'exprimer la passion, ont été concentrées à un moment particulier du film pour accentuer une évolution dramatique dans les sentiments passionnels du couple encordé.²⁸

Así, Kitano decidió que los personajes evolucionaran a la par que las estaciones, cumpliendo éstas con la función que normalmente tendría la labor interpretativa de los actores y que Kitano decidió "desactivar" para que se asemejaran más a las marionetas de *bunraku*.

5. Temas

5.1. Influencia de Chikamatsu Monzaemon

Las dos formas dramáticas de moda entre las clases populares del siglo XVII, el *kabuki* y el *jôruri*, inseparables, exploraban, entre otros, los submundos irreales de los barrios de placer. Era un mundo donde las diferencias sociales eran inamovibles. Por eso resulta sorprendente que un hombre de la clase samurai como Chikamatsu Monzaemon se dejara absorber por el mundo del espectáculo dramático. Las obras de Chikamatsu, autor de este género que por primera vez firmó una de sus obras, mostraban una comprensión absoluta del confucianismo, del budismo y del sintoísmo, y en ellas abundaban las metáforas y las alusiones, en palabras de un erudito confuciano del siglo XVIII. Chikamatsu conectó con el público gracias a sus descripciones precisas y sinceras de las distinciones entre la gente de clase alta y baja, urbana y rústica. Los pasajes del viaje a la muerte de los protagonistas (*michiyuki*), tema que trataré en profundidad más adelante, eran otra de sus características. Sus esfuerzos fueron los que dieron la popularidad al *jôruri*, hasta entonces en muy baja estima.

Pocos días antes de morir, Chikamatsu escribía:

Si me preguntaran cuál es mi testamento, sólo podría decir: "bueno..., quedará al final la fragancia de las flores del cerezo".

Sin embargo, ¿no es una tontería desear que las flores permanezcan? En una vida tan fugaz como el instante que precede a la llama cuando se apaga, todas esas obras frívolas que dejo se irán marchitando como madera en putrefacción.²⁹

En estas palabras de Chikamatsu se concentra la idea fundamental en que se inspiró Kitano para filmar *Dolls*: la impermanencia de las cosas y que le sugirió como elementos metafóricos, las cuatro estaciones.

Las obras de Chikamatsu se han clasificado en dos grandes grupos: piezas de costumbres o 世話物 *sewamono* y obras históricas o 時代物 *jidaimono*. Voy a centrarme en estas primeras, que son las que influyen en la obra de Kitano.

²⁸ Kitano, Kitano par Kitano, pp. 163-164.

²⁹ Gerstle, Andrew, *Chikamatsu. Five late plays*, Nueva York: Columbia University Press, 2001, pp. 6-7. 桜が花しにおわば。

Los dramas costumbristas de Chikamatsu (*sewamono*), no centran su atención en los valores de lealtad y abnegación propios de la moral confuciana que dominaba en la época, sino que los utiliza para provocar el conflicto en aquellos que deciden optar por sus sentimientos y se ven así destinados a huir y/o a suicidarse. Los pensadores sintoístas de los siglos XVII y XVIII, destacaron la espontaneidad de las emociones como expresión de una sensibilidad profundamente japonesa, en contra del intelectualismo del confucianismo, aunque tomara de éste la ética de la que carecía. Pero el sintoísmo ha estado siempre asociado a dos principios reguladores y complementarios de la conducta humana: la pureza y la sinceridad de las acciones. Así, al igual que los samuráis al abrirse el vientre para borrar una mancha de su honor, los protagonistas de los dramas de Chikamatsu hacen un ejercicio supremo de sinceridad (*makoto*) de su amor al practicar el doble suicidio³⁰. Estas obras tratan del amor en toda su complejidad, normalmente entre gentes de la clase llana y baja (por ejemplo Ohatsu y Koharu, los protagonistas de sus dos mejores *sewamono* y que formaban parte del mundo de los barrios de placer del *ukiyo* o mundo flotante). Chikamatsu muestra tanto en esta obra como en *Los amantes suicidas de Sonezaki*, que una cortesana, incluso de bajo rango, es capaz de sentir verdaderos sentimientos. Gracias a la magia de su poesía, particularmente la poética del *michiyuki* (o camino de los amantes) consigue transformar las figuras menos prometedoras en héroes y heroínas de la tragedia. Sus relatos llegan a conseguir que el lector o espectador sienta simpatía por aquellos que serían severamente juzgados por la moral occidental y que, por el contrario, son valorados por decidirse a seguir los dictados de su corazón y huir para morir juntos. Una lectura occidental de las mismas obras obtendría un significado distinto. Su moralidad es el gran obstáculo que encuentran las obras de Chikamatsu para ser disfrutadas por un lector occidental.

En los *sewamono* Chikamatsu juega con el equilibrio de dos valores: el sentimiento o *ninjô* de la pareja enamorada en conflicto con la obligación social o *giri* (principio racional o conducta correcta). Sobre ambos valores giran las obras de Chikamatsu y la película de Kitano por influencia de éste. Él usa el término *jô* (“sentimiento” o “pasión”), fundamental en la filosofía confuciana que sitúa los sentimientos humanos en pugna permanente con las normas y la moral de la sociedad. Así, presenta el conflicto entre instinto y norma. Este conflicto presenta dos posibles salidas en su obra: el doble suicidio (como en *Los amantes suicidas de Amijima*), o seguir viviendo, bien por la huida (para ser finalmente apresados, como sucede en *El correo del infierno*), por el perdón o por el suicidio del hombre y el perdón de la mujer. Pero ambas salidas se encuentran siempre con el triunfo del amor sobre el *giri*, ya que incluso siendo el final la muerte, ésta es un triunfo. Porque la victoria está en elegir el amor, en experimentarlo y no en lo que ese amor dure, lo que está directamente relacionado con la idea de la belleza de la impermanencia existente en el pensamiento japonés. Las flores del cerezo apenas duran y son el espectáculo más hermoso de la naturaleza, ¿acaso el amor debe durar más para ser valioso? La muerte es el amor llevado al límite, es la unión perfecta. Y es que carecer de sentimiento o amor equivale a carecer de auténtica vida o de lo más hondamente humano. La idea es que es mejor vivir plenamente un instante, que una vida entera vacía de sentimientos. Y sin embargo y a pesar de ello, en *Los amantes suicidas de Amijima*, Koharu y Jihei, deciden morir en lugares distintos para no ofender a Osan, llevados por el *giri* hacia ella.

Takeshi Kitano nos muestra desde la primera escena de qué va a tratar la película. Lo primero que observamos es una escena de la obra *El correo del infierno* de Chikamatsu Monzaemon, donde el personaje de Umegawa dirá las palabras premonitorias sobre lo que será el desarrollo de la película y que tratan de lo absurdo de la búsqueda del éxito: “El honor, la gloria y la fortuna no son más que

30 Rubio, Carlos, *Claves y textos de la literatura japonesa. Una introducción*, Madrid: Cátedra, 2007, p. 92.

granos de arena escurridizos. Su rastro queda en polvo, desperdigado por los caminos... para que lo pisoteen eternamente”.

Comienza así una narración de historias de seres humanos controlados por el destino, como marionetas sujetas por hilos, en el teatro del mundo.

5.2. 道行き *michiyuki*, “el camino de los amantes”

En el carácter de “camino” (道 *michi*), el camino está representado por una línea sinuosa y discontinua; la interrupción de la línea indica que el camino puede detenerse o continuar.

Como nos comenta Earl Miner en su *Comparative Poetics*, el viaje (旅 *tabi*) es considerado un tema poético muy importante en la literatura oriental en general y en la japonesa en particular, habiendo colecciones enteras dedicadas a poemas donde el viaje es el tema central. Pero es un viaje inspirado esencialmente por la naturaleza, por su poética, siempre lejos de la capital³¹.

Octavio Paz menciona en sus comentarios a la obra de Bashô *Sendas de Oku*, que el proverbio europeo es falso; viajar no es “morir un poco” sino ejercitarse en el arte de despedirse para así, ya ligeros, aprender a recibir. Y esta es, en parte, la esencia del *michiyuki*.

Se considera que un texto para ser englobado en el género literario *michiyuki-bun* o “literatura de viajes” debe cumplir una serie de requisitos. Uno de ellos es que incluya descripciones de los lugares atravesados así como los percibe el viajero, un viajero cuya melancolía es evocada sin cesar³². Y aunque también se caracteriza por la inserción de numerosos topónimos, algunos estudiosos consideran que al ser un elemento de vital importancia este “sentimiento de viaje” (旅情 *ryojô*) y atmósfera melancólica (哀愁 *aishû*), pueden englobarse bajo este género escritos que carecen de ellos³³, siempre que cumplan tales condiciones. Por lo que se desprende que esta “atmósfera de viaje” (*jôshu*) es el elemento constitutivo principal (existe consenso respecto a este punto entre los estudiosos)³⁴. Y de esta forma interpreta Kitano el *michiyuki* en el que se ven inmersos los protagonistas principales de su película, que vagan por parajes anónimos.

En los *michiyuki-bun*, en lo que se refiere a la temporalidad, en la mayoría de los casos, la cadena temporal está lejos de tener el rigor de la cadena espacial. Mientras que, en principio (y la mayor parte del tiempo) podemos establecer un mapa de los itinerarios descritos en los *michiyuki-bun*, el calendario de los trayectos es, salvo rarísimas excepciones, imposible de calcular. Si las etapas de la progresión geográfica están dispuestas según un esquema lineal (aunque sea una línea quebrada), la sucesión de las “etapas temporales” no obedece a un diseño coherente³⁵. Esto podría ser una prueba concluyente de que el *michiyuki-bun* no se define propiamente como la narración de un viaje sino que es, ante todo, una representación del *utsuri-kawari* (la mutación de las cosas).

31 Miner, Earl, *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theories of Literature*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990, pp. 95-96.

32 Pigeot, Jacqueline, *Michiyuki-bun. Poétique de l'itinéraire dans la littérature du Japon ancien*, p. 3

33 Pigeot, ibídem, p. 14

34 Pigeot, ibídem, p. 14

35 Pigeot, ibídem, p. 357.

Jacqueline Pigeot puntualiza en su *Michiyuki-bun, poétique de l'itinéraire dans la littérature du Japon ancien* que, aunque los textos donde aparecen los *michiyuki-bun* puedan estar impregnados de budismo, son textos profanos, recreativos, que no pertenecen al campo de la literatura religiosa *stricto sensu*³⁶. Sin embargo, el famoso *ryoshû* (旅愁 melancolía del viaje), uno de los elementos constitutivos del *michiyuki-bun* tiene tintes búdicos: la sensación de soledad que experimenta el viajero, la experiencia del paso del tiempo, son la forma psicológica del sentimiento de impermanencia o *mujô-kan* presente en esta filosofía. Pero tanto en los *sewamono* de Chikamatsu como en el film de Kitano, la salvación budista se evoca con fuerza al cabo de tortuosos andares, después de esparcir recuerdos y lamentos en un solitario paisaje atravesado por varios puentes. Cruzarlos conlleva un doloroso proceso de abandono de los vínculos con el mundo material, lo que en *Dolls* queda reflejado por las condiciones en las que viven Matsumoto y Sawako una vez que huyen juntos, durmiendo en un viejo coche y buscando comida entre la basura. Las reiteradas alusiones al más allá, como por ejemplo los nenúfares y el cruce de puentes, también apuntan hacia un enfoque espiritual o religioso. El imaginario de este tipo de *michiyuki* alude fuertemente a las creencias de la escuela del Budismo de la Tierra Pura. Se da a entender en el *michiyuki* que el viaje es emprendido por dos espíritus ya separados de sus cuerpos en viaje por uno de los reinos más inferiores de la existencia a través de un camino de sufrimientos que les conduce a la salvación en el mundo venidero.

Chikamatsu utiliza como recurso habitual (y que suele ir en el tercer y último acto de sus obras) la descripción del viaje que realizan los amantes hacia la muerte, el llamado *michiyuki* en la tradición literaria japonesa heredada del teatro *noh*. Sin embargo, el *Heike Monogatari* se puede considerar como un precedente.

Pont Hamana:
 comme il le traverse,
 aux branches des pins
 le vent a fraîchi;
 dans la baie où elles déferlent, la rumeur des vagues.
 Même en d'autres circonstances, le voyage est triste chose:
 la coeur brisé,
 à la nuit tombante,
 il parvient
 à l'étape d'Ikeda³⁷

En el caso de *Dolls*, el *michiyuki* es una descripción poética o elegíaca, llena de imágenes budistas (por ejemplo los nenúfares ya mencionados que en el budismo, simbolizan la muerte). Y es uno de los elementos que crean el aura poética de esta obra de Kitano, que la llena de tanto lirismo y que otorga el título a este trabajo. Ese camino de aflicción y belleza hacia la muerte, para alcanzar así, después del viaje que sirve para pacificar el espíritu de los muertos (鎮魂 *chinkon*), ese final perfecto.

³⁶ Pigeot, ibídem, p. 334.

³⁷ Pigeot, ibídem, pp. 211-212. *Heike Monogatari (Kakuichi-Bon)*.

5.3. Re-interpretación del *michiyuki* en *Dolls*

En su traducción de *Los amantes suicidas de Amijima*, Jaime Fernández³⁸ expone que el *michiyuki* se compone estructuralmente de tres partes: 1) *michiyuki* (道行き) en sentido estricto, en que se describe el paisaje por donde van caminando los amantes; 2) *jukkai* (述懐), evocación nostálgica de los seres queridos que dejan en este mundo al acabar con sus vidas; 3) *shinjû* (心中), “suicidio compartido” de los amantes (Chikamatsu, 2000). En *Dolls* están presentes estas tres fases: los paisajes impregnan toda la obra, se intercalan *flashback* que recuerdan a los seres queridos como los padres de Matsumoto y los amigos de la pareja y, finalmente, el desenlace, que se consideraría trágico bajo el prisma occidental.

Kitano supo entender muy bien esta dislocación de la noción de “etapa” (organización por el hombre del espacio y del tiempo) de la que nos habla Pigeot. Así lo muestra su rechazo a un corte regular de la duración según las leyes astronómicas o las necesidades de la vida social, en beneficio de una comprensión del tiempo como sucesión de fenómenos naturales (las estaciones, el clima, los colores). De una forma libre y hermosa, reinterpreta esta retórica clásica en *Dolls*. Pero, en su caso, las referencias espaciales ceden el paso a las temporales, ya que a lo largo del viaje de los amantes atados, las referencias temporales son las que marcan el ritmo: las cuatro estaciones, pero sin embargo no sabemos cuál es el recorrido que realizan, los paisajes son anónimos.

Kitano sabe, además, recrear perfectamente ese equilibrio entre ilusión y verdad/realidad presente en la obra de Chikamatsu. Sabemos que el conflicto es real: Matsumoto se ve obligado a casarse con la hija de su jefe pero ama a Sawako, lo que desemboca en el trágico final de ella, pero por otro lado, el viaje que realizan, parece completamente surrealista, aspecto que acentúan los trajes diseñados por Yamamoto y que, como ha confesado Kitano en numerosas entrevistas y en su biografía, condicionaron sustancialmente la obra y, por otro lado, la acercaron más a la estética del *bunraku* que era la idea original del director³⁹. Kitano realiza además una reflexión sobre la enfermedad mental, que le sirve también para reflejar este distanciamiento con la realidad. Así, Sawako pierde el juicio al intentar suicidarse, la ex novia de Hiro vuelve cada sábado durante años al encuentro de un enamorado que nunca llega y Nukui se destroza los ojos para sentirse más cerca de su ídolo, Haruna (Ver anexo I, VIII). En este caso el sacrificio realizado (privarse de la visión) es lo que une a la pareja para separarla después.

También se refuerza ese binomio realidad-ilusión con el alternar la historia de los amantes atados, la que lleva la mayor parte de la carga poética de la película, con las otras dos historias, narraciones más cotidianas, así como en los *michiyuki-bun* se da una fusión entre prosa y verso⁴⁰. Kitano también refuerza la idea de ficción con escenas imposibles, como los arcos japoneses teñidos de rojo que, tras un movimiento de cámara, dan paso a paisajes nevados, una combinación imposible en la realidad (Ver anexo I, IX). Así se refuerza la idea de que lo que estamos viendo es una obra de teatro donde están cambiando los decorados y donde los personajes son marionetas controladas por hilos. Y otro elemento importante es la pesadilla de Sawako durante la cual tres hombres se la llevan y abusan de ella. Durante esta escena onírica, la banda sonora es teatral y son tres los hombres que se la llevan: tres, como el número de personas necesario para manipular una marioneta de *bunraku*.

38 Fernández, Jaime, *Los Amantes Suicidas de Amijima*, Madrid: Editorial Trotta, 2000, p. 112.

39 Kitano, *Kitano par Kitano*, p. 162.

40 Pigeot, *Michiyuki-bun. Poétique de l'itinéraire dans la littérature du Japon ancien*, pp. 250-251.

Además el lirismo del film se ve acentuado por los paisajes de ensueño, por la prácticamente inexistencia de diálogo que cede todo el peso a la hierática expresión de los personajes y a la naturaleza, consiguiendo así una escena a pie entre la realidad y el teatro. Para Chikamatsu, el arte era algo que está en la estrecha franja entre la verdad y la fantasía. “Es fantasía, pero por otro lado no lo es. Es verdad, pero tampoco es verdad. El entretenimiento o placer estético (慰み *nagusami*) está entre medias”⁴¹. Chikamatsu decía que hay que dotar a la realidad de una estética pero sin perderla de vista. Esto podría sintetizarse como la pugna por mantener a toda costa el equilibrio entre los polos de la tensión “realidad- irrealidad”, “verdad-ficción” o, en palabras de Lope de Vega, “naturaleza-arte”⁴². Por medio del factor arte se descubren los verdaderos sentimientos (人情 *ninjô*) de los personajes, sentimientos que, en la vida real, están con frecuencia velados por diversas causas. Con esto, Chikamatsu nos dice que un trabajo artístico presenta cosas que son más verdaderas que los propios hechos, porque en la vida real los hechos están condicionados, influenciados e incluso suprimidos por la sociedad. “Arte es aquello que reside en el sutil margen existente entre lo real y lo irreal”. Lo que se ha traducido como “sutil margen”, en el original japonés es 皮肉 *hiniku* “piel y carne” o の間 *no aida* “espacio entre”: “en el sutil espacio entre la piel y la carne”⁴³. Al realismo (実, 実時) hay que aderezarlo con elementos 趣向 *shukô* de estilización para crear esa ilusión teatral. Quizás por eso y a pesar de la sorpresa de lo surrealista del vestuario diseñado por Yamamoto, sus diseños colaboraron a crear esta ilusión teatral que buscaba Kitano.

Y es de este modo que Kitano, en esta obra que puede llegar a parecer tan surrealista, consigue recrear fielmente los sentimientos a los que se ven sometidos aquellos que viven esa tensión entre el deseo y el deber.

Precisamente por este baile existente entre la realidad y la ilusión, podemos entender que el viaje que realizan Matsumoto y Sawako, ya al final, cuando aparecen portando esos trajes de marionetas de *bunraku* llegado el invierno, llega a ese punto en el que sus almas se han visto despojadas de sus cuerpos, cuando ya están destinados a morir. Es el momento en el que ya no sabemos si lo que vemos es realidad o ficción. Ambos mundos quedan ensamblados de tal manera que es casi imposible precisar sus límites: hasta dónde llega uno y dónde comienza el otro. De ahí ese “sutil margen” entre lo real y lo irreal, entre la verdad y la ficción. Y en parte tiene mucho sentido en relación con el gusto japonés, pues en la cultura japonesa es muy apreciado aquello que justo comienza y aquello que ha terminado, y en este punto del relato, tenemos ambas cosas al mismo tiempo. Es ese momento antes de que una llama se apague, es un instante, es una estación. No sabemos si, al menos esa parte final del relato, sigue siendo realidad o es una metáfora del suicidio que no vemos en pantalla. Solo vemos a dos personajes, con apariencia de marionetas caer por un acantilado.

El *michiyuki* puede considerarse un momento crítico desde el punto de vista dramático, pero no desde el argumental. Sorprende en las grandes obras literarias (y también cinematográficas, como es el caso) de Japón la ausencia de lo que pudiera llamarse clímax de la obra, que llamaría la atención al lector o espectador occidental por su “no pasar nada”, por su falta aparente de progresión hacia el clímax. Quizás el clímax esté en la sucesión de secuencias, en un relato monótono sin altos ni bajos, en la capacidad de sugerir, en marcar los comienzos y los finales. Es llamativo, reitero, el

41 Rubio, Carlos, *Claves y textos de la literatura japonesa. Una introducción*, p.599.

42 Fernández, Jaime, “Los recuerdos de Naniwa (Comentario y traducción)”, en *Estudios de Asia y África* (El colegio de México, México) 19, no. 4 (62) (oct.-dic. 1984), pp. 526-539.

43 Fernández, Jaime, “Traducción. Los recuerdos de Naniwa (Naniwa Miyage)”.

gusto japonés por el inicio y el final: su predilección por el brote de la flor y los pétalos caídos en el suelo. El comienzo que sugiere lo que va a ser y no se dice, el final que sugiere lo que ha sido y tampoco se dice, que permiten que la imaginación del lector y espectador viaje. El valor estético del 幽玄 *yûgen*⁴⁴ encuentra sus raíces en esa idea de que el arte tal vez se defina mejor por lo que no incluye que por lo que incluye. Y este concepto está íntimamente ligado al de 無常 *mujô*, la impermanencia de las cosas⁴⁵. Y es que si algo tiene de especial el corazón japonés, lo que ellos llaman 心 *kokoro* (pero que significa, en realidad, más que lo que nuestro vocablo designa), es la capacidad de sentir la muerte en vida, de anticipar la tristeza por lo que desaparecerá. Y todo esto envuelve la obra más minimalista de Kitano: *Dolls*. Kitano no necesita diálogos para describir los sentimientos de los personajes, tenemos los paisajes, esas maravillosas escenas naturales destinadas a apagarse, todo ese universo de símbolos y significados que analizaremos más adelante. Esto denota también el carácter zen de la obra: 不流文字 *furyû monji* ("no depender de palabras ni textos"⁴⁶) según el cual las palabras jamás llegan a transmitir una comprensión profunda de las cosas. De modo que, finalmente, resulta que esta obra de Kitano recoge pensamientos procedentes de cada una de las religiones y filosofías que imperan en el sincrético Japón.

Un aspecto que considero relevante mencionar, es que, a diferencia de lo que sucede en las obras de Chikamatsu donde el *michiyuki* está aislado en uno de los actos y puede, incluso, interpretarse por separado⁴⁷, en *Dolls*, Kitano lo ha utilizado como hilo argumental de toda la película, que comienza y termina a la vez que el viaje de los amantes.

En el *michiyuki* de Matsumoto y Sawako aprecio también una nostalgia del pasado. Los amantes recuerdan sus momentos felices durante su periplo. Parafraseando al director, los personajes de la película, porque es su decisión o bien por el peso de la obligación, huyen de la felicidad fácil⁴⁸.

5.4. Giri-Ninjô

El conflicto entre valores externos (義理 *giri*, obligaciones sociales) e internos (人情 *ninjô*, sentimientos)⁴⁹ es el desencadenante de las historias que nos presenta Kitano. He aquí la principal influencia de Chikamatsu, en cuyas obras el *jô* o *giri* es el catalizador dramático. Es frente a este conflicto entre *giri* y *ninjô*, entre las exigencias de orden social y los deseos individuales que se encuentra Matsumoto y también el jefe yakuza y que provocará la muerte de ambos. Los yakuza, que se podrían decir los samuráis modernos que han cambiado el sable por el fusil, son por tanto los

44 Takagi, Kayoko, *9 piezas de teatro Nô*, Madrid: Ediciones del oriente y del mediterráneo, 2008, pp. 16-17. Yûgen: concepto taoísta incorporado por el budismo zen y que define la cualidad estética del teatro Nô. Zeami lo mencionó a menudo en sus escritos para referirse a la elegancia y garbo de un actor. Indica ese algo que está en lo más profundo del mundo y supera la comprensión humana. En él caben la elegancia, el silencio, la fugacidad, lo etéreo, la oscuridad, la calma, la ambigüedad, la tristeza, la sensualidad, la emoción delicada y sutil y el misterio.

45 Rubio, Carlos, *Claves y textos de la literatura japonesa. Una introducción*, p. 218.

46 Davis, Bret, W., "Does a Dog see into his Buddha-Nature? Reposing the Question of Animality/Humanity in Zen Buddhism", en David Jones (ed.), *Buddha nature and animality*, p. 106.

47 Fernández, *Los Amantes Suicidas de Amijima*, p. 52.

48 Kitano, *Kitano par Kitano*, p. 165.

49 Para lo segundo Chikamatsu no utilizaba esta palabra, sino *nasake* (lectura japonesa del carácter 情, que es también *jô* en su lectura china).

principales herederos de la moral guerrera feudal donde el *ninjô* debe siempre ser sometido al *giri*. Hiro abandona a su novia siendo joven para ascender en un clan de la Yakuza y morirá años después, por reencontrarse con su amor de juventud. Matsumoto deja a su novia Sawako por la presión de sus padres y su jefe para casarse con la hija de éste.

Kitano intenta, quizás, simbolizar ese conflicto al utilizar como nombre para el hotel en el que provisionalmente se aloja la pareja: “Seaside” (costa). El mar, elemento tan presente en la filmografía de Kitano, representa los sentimientos de los personajes. Al alejarse Matsumoto del hotel en el que Sawako se encuentra, se aleja de la costa, se aleja de sus sentimientos.

Los términos 憂い *urei* (concepto clave en el arte dramático del *jôruri* y que significa tristeza, lamentación, en una palabra, lo patético⁵⁰) y 哀れ *aware* (compasión, piedad, término que en términos religiosos hunde sus raíces en el optimismo vital del sintoísmo y es la capacidad de conmoverse ante un estímulo externo, sea la belleza de la naturaleza o los sentimientos de una persona) son ambos términos traducibles como *pathos* y brotan enteramente del *giri*. Según Chikamatsu, si los componentes de la fábula no invitan a la compasión, el sentimiento dramático será prácticamente nulo⁵¹. Cuanto más contenidos sean el lenguaje y la melodía, más hondo será el *pathos*. Es fundamental que una situación sea digna de lastima en sí misma y nunca llamándola “lastimosa”. Hisamatsu Sen’ichi afirma que, psicológicamente, la literatura de *michiyuki* tiene su raíz en lo patético de la vida humana⁵².

El sentimiento de lo patético se despierta cuando vemos a un personaje como Matsumoto debatirse entre dos alternativas y anticipando un desastre cuando se decida por una u otra. Matsumoto siente *giri* hacia sus padres que conciertan el matrimonio, hacia su jefe, que propone a su hija como futura esposa. En este caso, el sentido del *pathos*, resumido en la oposición entre *ninjô* y *giri*, está íntimamente relacionado con la moral. Aunque en el caso de *Dolls*, el personaje apenas duda una vez que sabe que su amada sufre, al igual que sucede en el caso de Nukui al enterarse del accidente de Haruna.

En este final del suicidio por amor, también podemos encontrar trazas del sintoísmo, siempre asociado a dos principios reguladores: la pureza y la sinceridad de la acción. Los protagonistas de este drama sobre un amor imposible de Kitano, huyen y mueren en un ejercicio de sinceridad (*makoto*⁵³) de su amor. Aquí apreciamos una de las influencias del sintoísmo y que Motoori Norinaga consideraba la “esencia de la literatura”: el *もののあわれ* *mono no aware*, que además de ser un valor estético también es un modo de percepción ético, pero no ético a partir de una moral constituida sino a partir de una pura apreciación literaria e intuitiva basada en el espíritu del sintoísmo. *Mono no aware* es lo que permite sentir con los demás y comprender su corazón⁵⁴. Así, la literatura, como las obras de Chikamatsu en que se inspira esta obra de Kitano y la película misma, no pretenden ocuparse del bien y del mal, sino describir lo que el ser humano siente y que el espectador comprenda

50 Fernández, *Recuerdos de Naniwa*.

51 Fernández, *Ibidem*.

52 Pigeot, *Michiyuki-bun. Poétique de l’itinéraire dans la littérature du Japon ancien*, p. 14n.35

53 Sullivan, Lawrence, *Naturaleza y rito en el sintoísmo*, San Sebastián: Editorial Nerea, 2008, pp. 61. Makoto: “sinceridad”. El deseo de vivir la vida de acuerdo con fuerzas que superan la comprensión humana.

54 Rubio, *Claves y textos de la literatura japonesa. Una introducción*, p. 206.

al sentir la angustia de los personajes, el significado de *mono no aware*: identificarse con el otro sin realizar un juicio moral. Al estar el *mono no aware* arraigado en el corazón humano de forma mucho más fuerte que cualquier enseñanza religiosa o social, es posible que incidentes reprochables desde ciertos puntos de vista, como podría ser el religioso o que podrían ser muy mal considerados desde un punto de vista ético, conmuevan al lector o espectador.

También se aprecia la presencia del pensamiento sintoísta en el protagonismo que se concede a las estaciones del año, las flores y los animales, y que es indicativo de la forma en que éste está en el interior de los japoneses, en su 魂 tamashi⁵⁵.

5.5. Amor trágico

En todas las culturas y todas las épocas, el amor ha sido la emoción que ha captado más interés y ha sido más popular. Bien sea para celebrar un amor que nace o llorar un amor que muere, es uno de los temas centrales de numerosas creaciones artísticas. Pero que exista la creencia de almas destinadas a estar juntas, no significa que en todos los casos se vaticine un final similar. En la literatura japonesa, no hay lugar para el “y vivieron felices para siempre jamás”, pues tal final no respondería al amor por lo efímero que impregna el imaginario cultural japonés.

Ya en la primera imagen que apreciamos de *Dolls*, la propia carátula de la película en algunas de sus ediciones o al principio del film, una vez finalizada la escena de *bunraku*, el primer mensaje que nos envía el director es que es una película con el amor como tema central. La imagen de los amantes atados por el cordón rojo no deja lugar a dudas. Ese cordón hace referencia a la leyenda de origen chino y adoptada en Japón, según la cual, hay personas que nacen destinadas a estar juntas y que siempre están unidas por un hilo rojo. Y el color no es en absoluto arbitrario: simboliza el amor y la pasión, pero también la muerte.

Si algo queda claro en esta película es que amor y desgracia, amor y muerte siempre andan cerca el uno del otro. Resulta lógico que exista esta asociación siendo primordial en la estética japonesa la asociación entre belleza y muerte (cristalizada en el concepto 無常 *mujô* o 無常觀 *mujôkan*⁵⁶) así como la importancia de la muerte en general, que viene asociada a la influencia del budismo en el pensamiento japonés. Así quiso además mostrarlo el director. *Dolls* nos acerca a la concepción propiamente japonesa del amor.

Dans *Dolls*, la mort survient sans raison. A chaque fois que les personnages tentent d'atteindre le bien, ils sont fauchés par la mort. Le film montre cette relation ténue qui lie l'amour et la mort. Aimer, n'est-ce pas mourir à petit feu? Dans la mare aperçue dans le film, les nénuphars symbolisent Bouddha, d'une certaine façon, la mort. Dans *Dolls*, il ya ce lien entre la beauté et l'éphémère. Même sur grand écran, ce qui est beau ne dure jamais.⁵⁷

Salvo raras excepciones, el amor viene a significar amar a alguien, añorarlo y desearlo, pero no ser amado. En su tratado de Renga *Ubuginu*, Konkû dice⁵⁸:

55 Rubio, *Claves y textos de la literatura japonesa. Una introducción*, pp. 89.

56 Rubio, *Claves y textos de la literatura japonesa. Una introducción*, p. 218.

57 Kitano, *Kitano par Kitano*, p. 165.

58 Miner, *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theories of Literature*, p. 96.

El significado esencial del amor es amar apasionadamente, pero sin éxito, sin ser correspondido. El carácter esencial conlleva la expiración del enamorado en cuerpo y alma. Tiene el mismo significado para hombres y mujeres. Escribir sobre ser amado por alguien no es amor, no representa el carácter esencial del amor. Es lo mismo que desear en vano escuchar el canto del *hototogisu*⁵⁹.

En *Dolls* la evolución de la historia de amor va a la par con la evolución de los paisajes. El expresar el querer a través de una descripción de escenas naturales es una tendencia notable en la creación lírica japonesa a lo largo de la historia, de acuerdo al tercer modelo más aceptado que se comentó en el capítulo cuatro. Lo bello del amor se representa con escenas que, inevitablemente, acabarán finalizando por el paso del tiempo, por el cambio de estación. Pero eso no impide el disfrute de la escena pues durante ese momento, no existe un pasado o un futuro, sólo el instante.

La imposibilidad es lo que hace verdaderamente grande al amor. Y la culminación del amor aparece representada con la caída-suicidio de los amantes atados por la cuerda roja en la última escena de la película. Es un hermoso final para la película pues ésta es la única de las tres historias que acaba con un amor correspondido y una muerte conjunta. Es el final del camino hacia la muerte para consumir el amor, el final del *michiyuki* y el último paso antes de encontrarse en otra vida.

5.6. El “vacío”, el “silencio”

Como ya hemos visto, Kitano pretendía con esta obra acercarse al teatro de marionetas con el pretexto de mostrar a los seres humanos como manejados por los hilos del destino. Precisamente por esta razón, entre otras, el director ha optado por el desarrollo fragmentado y el sobrio estilo interpretativo característico del *bunraku*, tradicional teatro japonés de marionetas. Es más, la idea original del director era sustituir todos los diálogos por subtítulos, pero finalmente cambió de parecer por considerar que la obra podría resultar demasiado artificial⁶⁰. Durante el rodaje, Kitano pedía a sus actores que “no actuaran”, insistía y les repetía que debían intentar abandonar dentro de lo posible sus reflejos, sus instintos interpretativos: quería que aparecieran en la pantalla como marionetas de *bunraku*⁶¹. Esta idea se ve reforzada en una de las últimas escenas de la película por el rostro blanco de Sawako mientras camina por la nieve que le hace parecer una muñeca. Cuando las escenas tratan de un momento anterior al *michiyuki* (citas de la pareja, Sawako recluida en el hospital psiquiátrico, etc), los actores sí gesticulan e interpretan de modo convencional, es a partir del inicio del *michiyuki* cuando se vuelve hierática su expresión y desaparecen casi por completo los diálogos, dando a entender de este modo que en ese momento ya son marionetas.

Kitano ha logrado forjar un estilo propio basado en la sustracción del gesto, de la acción y de la palabra, desarticulando tramas en una escritura visual que apela constantemente a la inteligencia del espectador y a su capacidad para descifrar mensajes aparentemente criptografiados. Es lo que podríamos llamar una poética de la inacción. Encuentro una relación entre esta idea y el concepto budista 無心 *mushin* (no-mente), que se refiere a profundizar en el espíritu interior de las cosas, que sólo es captado cuando se alcanza este estado mental⁶². Kitano ha pretendido, con la no-acción de sus actores, mostrar la verdadera esencia de las relaciones entre los seres humanos.

59 Especie de cuco nativa de Japón apreciada por su canto, fuente de inspiración para los poetas y que Sei Shonagon consideraba su ave favorita.

60 Kitano, *Kitano par Kitano*, pp. 160.

61 Kitano, *Ibidem*, pp. 163.

62 Suzuki, *El zen y la cultura japonesa*, pp. 68-69.

En *El libro del té*, Okakura Kakuzô dice lo siguiente:

En el arte, la importancia del vacío se demuestra en el valor de la sugerencia. Al dejar algo sin decir, se da al observador la posibilidad de completar la idea y, así, una gran obra maestra cautiva nuestra atención hasta que nos parece que realmente somos parte de ella. Hay un vacío en el que podemos penetrar y que podemos llenar en la plena medida de nuestra emoción estética.⁶³

Y de este modo trabajó Kitano con su tratamiento magistral de la elipsis como ya se ha comentado en capítulos anteriores. Para Kitano es fundamental que el espectador haga un ejercicio de interpretación al ver sus películas. Y ¿cómo hacer eso si todo se muestra? ¿si todo está excesivamente claro?

La forma en que trabaja Kitano, los elementos que utiliza, consiguen este efecto de vacío tan puramente japonés. En referencia a la elipsis, Jousse dice es “el vacío del plano mismo, pero sobre todo vacío que relaciona los planos entre sí por la elipsis o el fuera de campo, dos figuras que tienden a eclipsarse del cine contemporáneo, cine de lo lleno y de la obscenidad”. Lo que Kitano elimina del plano es lo que Lessing llamaba “el instante esencial”. La noción de “instante esencial”⁶⁴ y que tiene relación con lo comentado anteriormente acerca de lo que representa el clímax en occidente, es la técnica estrella dentro de la ideología expresiva del relato, cuyo objetivo es superar el aspecto pictórico de imagen destemporalizada⁶⁵. Y esto es precisamente lo contrario de lo que busca Kitano, quien incluso se inspiró en cuadros realizados por él mismo para la construcción de algunos planos⁶⁶.

Vemos que estas características mencionadas de la película de Kitano, responden perfectamente al término minimalista que, en su ámbito más general, se refiere a cualquier cosa que haya sido reducida a lo esencial, despojada de elementos sobrantes. Es una traducción del inglés *minimalist*, que significa minimista, o sea, que utiliza lo mínimo (*minimal* en inglés). Es la tendencia a reducir a lo esencial. Se aplica también a los grupos o individuos que practican el ascetismo y que reducen sus pertenencias físicas y necesidades al mínimo, es también el significado a simplificar todo a lo mínimo.

5.7. La naturaleza

Incluso hoy en día existe una amplia creencia de que los japoneses tienen una inherente afinidad con la naturaleza y que esta afinidad es una de las principales características de la cultura japonesa. Esto ha sido utilizado para discursos nacionalistas como el de Haga Yaichi (1867-1927) que decía que esa particularidad única del amor y respeto por la naturaleza del pueblo japonés lo diferenciaba de los occidentales que carecían de tal actitud y que luchaban por intentar conquistarla. Este crecimiento de la estética nacionalista se ve impulsada tras la guerra Ruso-Japonesa. Haga y poetas

63 Kakuzo, Okakura, *El libro del té*, pp. 12-13, <http://bahiapsicosocial.com.ar/biblioteca/Okakura%20Kakuzo%20%20-El%20libro%20del%20té.pdf>

64 Vila, Santiago, *Takeshi Kitano: Niño ante el mar*, p. 55.

65 Antón, Laura, “Algunas consideraciones sobre la relación de la pintura con la primera mirada cinematográfica”, en Daniel Aranda, Meritxell Esquirol y Jordi Sánchez-Navarro (eds.), *Puntos de vista. Una mirada poliédrica a la historia del cine*, Barcelona: Editorial UOC, 2009, pp. 59.

66 Kitano, *Kitano par Kitano*, pp. 162

como Masaoka Shiki (1867-1902) y Takahama Kyoshi (1874-1959), los dos grandes poetas de haiku del periodo Meiji, encontraban una importante relación entre este amor a la naturaleza y una práctica generalizada de la poesía japonesa⁶⁷. La estrecha relación entre escritor o lector y la naturaleza, aparece ya en el prefacio del *Kokinshû* (o *Kokinwakashû*, *Colección de poemas antiguos y modernos*, primera antología imperial de *waka*) de Ki no Tsurayuki:

“Las semillas de la poesía japonesa yacen en el corazón humano y retoñan en hojas de diez mil palabras. Los que habitamos en este mundo, al ser afectados por distintas experiencias, las expresamos en palabras en los términos que hemos visto y oído. Así, cuando oímos el gorjeo del zorzal entre las flores, o la voz del sapo en el agua, entendemos que cada ser viviente tiene su canto.

Es la poesía la que mueve cielo y tierra sin esfuerzo; la que incita las emociones en los espíritus invisibles y en las divinidades; la que armoniza las relaciones entre hombres y mujeres, y la que calma los corazones de los fieros guerreros.”

La palabra traducida como “corazón” (心 *kokoro*) también puede significar “mente” y “espíritu”. “Las hojas de palabras” (言の葉 *koto no ha*) es un juego de palabras que se relaciona con la imaginación orgánica. “Semilla” (種 *tane*) también significa “causa”. Esta introducción expresa el rol central de la naturaleza como estímulo para la poesía o la música y como medio de expresión de las emociones y pensamientos de los seres humanos y la habilidad de la poesía de brindar armonía social. Es significativo que los dos representantes de la naturaleza, el zorzal y el sapo, sean ambos considerados elegantes tópicos estacionales (de la primavera) en el periodo aristocrático de Heian y ambos asociados a un sonido. Tsurayuki estableció lo que podríamos llamar el modelo expresivo-afectivo (término que como ya hemos comentado, debemos a Earl Miner) en el que la naturaleza es la clave que articula emociones y pensamientos.

Las estaciones, particularmente la primavera y el otoño, son importantes en la poesía de las Seis Dinastías (220-589) y muchas de las asociaciones estacionales emergieron después en la poesía japonesa⁶⁸, donde son las mismas estaciones las más importantes. Las antologías poéticas chinas estaban organizadas por autor, género y estilo, un patrón que las antologías de poesía japonesa siguieron inicialmente. Pero una diferencia significativa emergió en esas antologías de *waka*, empezando con los libros ocho a diez del *Man'yôshû* y culminó con el *Kokinshû* y las siguientes antologías de *waka*, que fueron cuidadosamente ordenadas por estaciones, poniendo atención a todas las fases de cada una de ellas.

El *Kokinshû* (905) es, por lo tanto, la obra de referencia a la hora de examinar la poética que se desarrolló a partir del siglo XII, en el periodo Heian, cuando una gran cantidad de objetos naturales adquirieron asociaciones estacionales. Fue el modelo de la cultura de las cuatro estaciones durante los siguientes mil años. La prominencia de la poesía estacional es evidente en esta obra cuyos primeros cinco libros están dedicados a las estaciones. Es a partir de la aparición de esta obra que la elección y el uso de los topónimos se limitan, principalmente en función de los recursos que ofrecen para un tratamiento retórico. A partir de ese momento, muchos topónimos prestigiosos empezaron a ser usados no por el lugar sino por su nombre⁶⁹. Sin embargo el ciclo de las estaciones del *Kokinshû* no

67 Shirane, Haruo, *Japan and the Culture of the Four Seasons. Nature, Literature and the Arts*, p. 6.

68 Shirane, ibidem, p. 26.

69 Pigeot, *Michiyuki-bun. Poétique de l'itinéraire dans la littérature du Japon ancien*, p. 96.

es un reflejo del entorno natural. Los editores del *Kokinshû* no intentaron representar los animales y plantas de la estación sino que se concentraron en temas que consideraban de mayor valor cultural y poético⁷⁰.

Resumiendo la cronología de la aparición de las asociaciones estacionales: fueron desarrolladas primeramente por los poetas de *waka* en el periodo Nara (710-784) y posteriormente fueron refinadas y sistematizadas por los poetas de *waka* en los periodos Heian y Kamakura (1185-1333), antes de ser heredadas por los poetas de *renga* en el periodo Muromachi (1392-1573) y después radicalmente extendidas por los poetas de *haikai* en el periodo Edo (1600-1867).

La naturaleza en la cultura japonesa, está integrada en todos los niveles de la vida. Incluso la arquitectura tradicional japonesa está firmemente ligada a los materiales naturales como el *tatami* o la madera, concretamente los estilos 寝殿造り *shinden-zukuri* y 書院造り *shoin-zukuri* buscaban una conexión con la naturaleza, creando un sentido de continuidad entre el jardín y el interior⁷¹. Esta conexión entre las construcciones y la naturaleza, resultaba de una enorme belleza para Tanizaki, quien a este respecto dice en su *Elogio de la sombra*⁷²:

Siempre que en algún monasterio de Kyoto o de Nara me indican el camino de los retretes, contruidos a la manera de antaño, semioscuros y sin embargo de una limpieza meticulosa, experimento intensamente la extraordinaria calidad de la arquitectura japonesa. Un pabellón de té es un lugar encantador, lo admito, pero lo que sí está verdaderamente concebido para la paz del espíritu son los retretes de estilo japonés. Siempre apartados del edificio principal, están emplazados al abrigo de un bosquecillo de donde nos llega un olor a verdor y a musgo; después de haber atravesado para llegar una galería cubierta, agachado en la penumbra, bañado por la suave luz de los *shôji* y absorto en tus ensoñaciones, al contemplar el espectáculo del jardín que se despliega desde la ventana, experimentas una emoción imposible de describir. (...) En verdad, tales lugares armonizan con el canto de los insectos, el gorjeo de los pájaros y las noches de luna; es el mejor lugar para gozar la punzante melancolía de las cosas en cada una de las cuatro estaciones y los antiguos poetas de *haiku* han debido de encontrar en ellos innumerables temas. Por lo tanto no parece descabellado pretender que es en la construcción de los retretes donde la arquitectura japonesa ha alcanzado el colmo del refinamiento.

La arquitectura clásica japonesa con esa continuación interior-exterior también se aprecia en *Dolls*. Conocemos a Hiro en su residencia, sentado en la veranda que se abre al jardín en el que, quizás, haya un estanque (no sabemos si la imagen de las carpas y los nenúfares es solo una metáfora o, además, responde a la existencia de un elemento real).

70 Shirane, *ibídem*, pp. 31-32.

71 Shirane, *ibídem*, pp. 89-90

72 Tanizaki, Junn'ichiro, *El elogio de la sombra*, Madrid: ediciones Siruela, 2008, pp. 15-16.

6. Simbología

6.1. Las cuatro estaciones

Es difícil no darse cuenta de la omnipresencia de la naturaleza y, concretamente, de las cuatro estaciones en la cultura japonesa, incluso hoy en día, con la alta urbanización y viviendo en la era de la tecnología. La naturaleza no aparece solamente en la poesía, pintura y artes tradicionales (como el 生け花 *ikebana* o arreglo floral y la 茶の湯 *chanoyu* o ceremonia del té), sino en numerosos aspectos de la vida diaria: la decoración de los kimonos, los nombres de los colores (por ejemplo el color melocotón o 桃色 *momo-iro*), los pasteles tradicionales (por ejemplo el お萩 *ohagi*), etc. Además, casi todas las cartas escritas en Japón empiezan con una referencia a la estación actual (挨拶 *aisatsu*) que puede ser una alusión al frío del invierno o a que los primeros signos de la primavera han aparecido, tradición que viene de principios del siglo VIII y los poemas estacionales del *Man'yôshû*⁷³.

La omnipresencia de la naturaleza y las estaciones en la literatura japonesa aparece en tantas ocasiones que resultaría imposible contarlas, simplemente basta con abrir el *Genji Monogatari* (principios del siglo XI) para descubrir que la mayoría de los personajes femeninos son nombres de objetos o fenómenos naturales, fundamentalmente flores y plantas, cada una de ellas asociada con una estación: Murasaki (lavanda), Oborozukiyo (noche nublada bajo la luz de la luna), etc. Las asociaciones de estos objetos naturales están estrechamente relacionadas con el *waka* (poesía clásica de treinta y una sílabas).

Las estaciones a las que más atención se presta desde el inicio de esta poesía estacional son la primavera y el otoño. Ya en los *chôka* del *Man'yôshû*, la Princesa Nukata (finales del siglo VII), se debate entre los méritos de ambas estaciones. La predominancia tan temprana de estas dos estaciones puede deberse a dos causas: la predominancia de ambas en la poesía china y la agricultura de la sociedad del siglo VII. La primavera era el momento de la siembra y el otoño de la recolección de los cinco granos (五穀 *gokoku*). Además, varias celebraciones anuales tenían lugar en primavera, como la observación de tierras o 国見 *kuni-mi* y los festivales de poesía o 歌垣 *utagaki* para rezar por una rica y próspera cosecha, larga vida y fertilidad. En otoño otra serie de celebraciones tenían lugar para dar gracias por la cosecha⁷⁴.

A mediados del siglo VII e incluso antes, la primavera era la estación más importante por delante de otoño, probablemente por su conexión con varios rituales relacionados con el Año Nuevo y las plegarias por la fertilidad. Sin embargo, los poemas largos de la Princesa Nukata, quien favorecía el otoño, sugiere que hacia el reinado del Emperador Tenji, el otoño llegó a eclipsar a la primavera. La Princesa Nukata se centró solo en las brillantes hojas amarillas (紅葉 *momichi*, *momiji* desde el periodo Heian) como imagen representativa del otoño y no hizo mención al trébol (萩 *hagi*), la luna, los gansos salvajes o la neblina otoñal (霧 *kiri*), todos ellos tópicos estacionales que llegarían a ser de los más importantes a finales del siglo VII y durante el siglo VIII.⁷⁵

⁷³ Shirane, Haruo, *Japan and the Culture of the Four Seasons. Nature, Literature and the Arts*, p. XI.

⁷⁴ Shirane, ibídem, p. 28.

⁷⁵ Shirane, ibídem, p. 28.

La cultura japonesa en la época antigua (hasta el año 784) y hasta el periodo Heian, se encontraba en Nara y Kyoto, donde el invierno era relativamente suave comparado con otras zonas del país. La visión de la naturaleza que encontramos en el waka y en los clásicos de la literatura japonesa como el *Kokinshū*, *Los cuentos de Ise* o el *Genji Monogatari*, reflejan las condiciones en estas dos zonas geográficas. Como resultado, el invierno que se narra en la literatura japonesa clásica es suave, con nevadas no muy intensas. Sin embargo, en *Dolls*, Kitano muestra un crudo invierno con paisajes con una espesa capa de nieve. Es el final del *michiyuki* y el tramo final es el más complejo (físicamente en la representación y psicológicamente en la realidad del suicidio).

6.1.1. Primavera: el poder del verde

La primavera viene al principio de todas las antologías imperiales de *waka*, dándole una gran importancia política y cultural. El inicio de la primavera coincidía antiguamente (hasta el año 1873, momento en que comenzó a celebrarse el 1 de enero) con el Año Nuevo, la celebración más importante y una época de felicidad, como evidencian los poemas que hablan de las nuevas plantas (*wakana*) y del 小松引き *komatsu-hiki* en el primer Día de la Rata (子の日 *Nenohi*). Siguiendo el calendario lunar, la primavera empezaba el primer día del primer mes y finalizaba a finales del tercer mes (el equivalente del 4 de febrero al 4 de mayo). El tiempo al inicio de la primavera era, por lo tanto, muy frío y recordaba al del invierno. En la época antigua se creía que las hojas verdes y las flores de colores que aparecen en primavera estaban llenas de fuerza vital. La llegada de la primavera estaba marcada por una serie de ritos de observación de flores (花見 *hanami*), que originalmente se pensaba, hacía transferir la fuerza vital de las flores a los participantes.⁷⁶

Coincide que en primavera, se celebra un festival de herencia China, que en el periodo Heian se conocía como El día del exorcismo de la serpiente (巳の日の祓 *minohi no harai*)⁷⁷ y era una ceremonia de purificación que consistía en transferir desde el cuerpo de una persona hacia una marioneta que le sustituía (人形 *hitogata* o 形代 *katashiro*) su polución, y que posteriormente era lanzada al mar o a un río⁷⁸. La tradición de actuar con muñecos elaboradamente vestidos emerge de este ritual y en el periodo Muromachi desembocó en el Festival de Muñecos (雛祭り *Hinamatsuri*), que se extendió en el periodo Edo a la clase plebeya y se convirtió en un tema recurrente de *haikai*⁷⁹. Actualmente esta tradición existe aunque se ha visto ligeramente modificada y las muñecas se depositan en lugares preparados para ellas. Entiendo que esto ha podido ser utilizado como recurso por el director. Cuando las marionetas miran hacia la pantalla como si ellas fueran las observadoras, puede que estén usando a los personajes de los amantes atados como figuras a las que transferir su polución (*kegare*) a modo de ritual. Porque en *Dolls* los papeles, como ya hemos visto, están intercambiados y, por lo tanto, son las marionetas, los muñecos, los que se sirven de los humanos.

El *michiyuki* de Matsumoto y Sawako comienza en primavera, la estación de los cerezos, de la hermosa belleza pero efímera, que se apaga rápidamente. Les vemos alejarse del coche que no sabemos durante cuánto tiempo ha sido su casa, aunque el aspecto del coche y de Matsumoto denotan

⁷⁶ Shirane, *ibídem*, p. 136.

⁷⁷ Shirane, *ibídem*, p. 156. Ceremonia de purificación celebrada el primer día de la serpiente en el tercer mes del calendario lunar.

⁷⁸ Shirane, *ibídem*, p. 156

⁷⁹ Shirane, *ibídem*, p. 156

que ha sido bastante. Se dirigen hacia una zona boscosa, alejándose de la gasolinera al lado de la que se habían instalado. Este huir de la capital para adentrarse en la naturaleza, es una característica clásica del *michiyuki*. Algunos de los *kigo* que señalan la primavera y que aparecen en la película son: las flores de cerezo y los primeros brotes. Los amantes comienzan su *michiyuki* bajo un manto de flores de cerezo.

6.1.2. Verano: el arrepentimiento

El libro del verano en el *Kokinshû*, así como los libros ocho a diez del *Man'yôshû* que versan sobre esta estación, es muy corto, con el verano funcionando más como un periodo de transición entre las dos estaciones más importantes: la primavera y el otoño. En el *Kokinshû*, un pequeño cuco (時鳥 *hototogisu*) dominaba el verano con veintiocho de los treinta y cuatro poemas centrados en esta ave. El cuco representaba el verano tanto como los cerezos la primavera, la luna el otoño y la nieve el invierno. La principal flor del verano en el *Kokinshû* es la flor de naranjo (橘 *tachibana*)⁸⁰.

La lluvia de verano (五月雨 *samidare*) es el elemento atmosférico más importante del verano en el *Kokinshû*, comparable a la neblina de la primavera y a la nieve del invierno. En *Dolls* podemos apreciar una escena de Nukui bajo la lluvia, antes de decidir provocarse la ceguera.

El verano en el Kyoto medieval era una época de calor extremo, pestilencia y muerte. Estos aspectos negativos del verano no se consideraban temas apropiados para la poesía clásica y, en general, no aparecían en el *waka*, particularmente en las antologías imperiales que, se entendía, debían manifestar la armonía del estado y del cosmos. La poesía de la corte del periodo Heian, por lo tanto, no se dedicaba a reflejar el clima real tanto como a crear una estetizada e idealizada representación de las cuatro estaciones⁸¹. El 衣替え *koromogae* (cambiar a la ropa veraniega) es la costumbre anual que marca la llegada del verano, época de arrepentimiento y de remordimientos. Como narra uno de los poemas de verano del *Shûishû*: “regretfully taking off the sleeves dyed by the colors of the cherry blossom; how sad is today, changing new clothes.”⁸²

Es en esta estación cuando Hiro rememora el asesinato de su hermano de clan con arrepentimiento y haber abandonado a su novia. Y es también cuando junto a un acantilado cuando Kitano intercala un *flashback* de un encuentro de Sawako y Matsumoto en la playa, durante el cual ella finge perder un sombrero, que es el mismo que pasa al lado de la pareja mientras miran el océano (Ver anexo I, XI).

Uno de los elementos estacionales relacionados con el verano con más peso en la película, es la mariposa, a la que he dedicado un apartado de este capítulo. Otro de ellos es el loto, que en la iconografía budista es el lugar donde medita Buda y simboliza la iluminación y la pureza entre el lodo que rodea el estanque o pantano. También el mar, marca de autor de Kitano, aparece en *Dolls*: lo observa Haruna, sola en la playa, después de perder su ojo, lo observan Matsumoto y Sawako, recordando viejos tiempos. El mar es una metáfora de los sentimientos.

80 Shirane, *ibídem*, p. 38.

81 Shirane, *ibídem*, p. 12.

82 Shirane, *ibídem*, p. 38.

Kitano no ha hecho el uso habitual de este recurso, gracias al cual se acuñó el término “*Kitano blue*” por la abundancia de este color y de este elemento en sus anteriores películas. Por ejemplo, la mayoría de las escenas de *Scene at sea* (1991) se desarrollan en la playa y el mar, la espuma y el ritmo de las olas, el cielo azul o nublado son los recursos estéticos a los que recurre Kitano para provocar emociones.

Otro objeto natural asociado al verano que aparece en *Dolls* es el bambú, pero de forma muy aislada, cuando Nukui acude a ver a Haruna después de causarse la ceguera. Es una asociación cruel pues el bambú simboliza la longevidad, prosperidad, inmortalidad⁸³ y Nukui muere poco después de atravesar ese camino.

6.1.3. Otoño: la melancolía

El otoño es la estación en la que más énfasis se pone en el *Man'yôshû*, el *Kokinshû* y posteriores antologías imperiales de *waka*. La palabra otoño (秋 *aki*) era homófona con la palabra para “llamativo” “vivo” (明 *aki*) y hacia el siglo VII, el otoño se valoraba como la estación en la que las hojas se tornaban en colores vivos y se recogía la cosecha de los cinco granos. Sin embargo, durante el periodo Tenpyô, bajo la influencia de la poesía china (en la que el otoño se asociaba con la frustración personal, el envejecimiento y la muerte) el otoño comenzó a adquirir matices de melancolía y hacia el siglo IX, en el periodo Heian, el otoño se había convertido en la estación de la tristeza. Este lado oscuro del otoño empezó a aparecer en el *Man'yôshû*. En la época del *Kokinshû*, a principios del siglo X, la tristeza se había convertido en uno de los principales temas asociaciones del otoño. La palabra clave es 移ろう *utsurou*, cambiar de color o atenuarse, cambiar con el paso del tiempo. La razón de este cambio en la apreciación de esta estación queda más clara en el periodo Heian con poemas de este tipo: “When it comes to spring, the cherry tree simply bloom in profusion; but when it comes yo the pathos of things autumn is superior”⁸⁴.

El último de los principales temas asociados al otoño es la caída de las hojas (落ち葉 *ochiba*), que vuelve al tema del follaje de colores vivos, pero con las hojas dispersadas, como en el famoso *waka* de Ki no Tsurayuki: “With no one to see it, the bright foliage scattering deep in the hills is a brocade in the night”⁸⁵. Así, el poeta explica que es una pena que algo tan hermoso no pueda ser apreciado, como un hermoso brocado.

En *Dolls*, el color predominante es el rojo. Lo vemos en las hojas de los árboles en otoño, pero además, aparece como color recurrente en la vestimenta de las tres mujeres. Tanto Haruna como Ryoko, portan sendas prendas de color rojo después de haber perdido a Nukui y Hiro. Continúa así la metáfora cromática de la muerte. Sawako, sin embargo, lleva el rojo en sus ropajes durante toda la estación, pues la historia de los amantes atados lleva el hilo argumental del film y cada episodio está directamente relacionado con la estación de principio a fin.

Kitano utiliza como recurso clásico asociado al otoño la luna. Podemos verla en la escena en la que, viviendo todavía en el coche, Sawako juega con un aparato que al soplar, hace volar una bolita.

⁸³ Shirane, *ibidem*, pp. 137-138.

⁸⁴ Suishû, *Miscellaneous 2*, no. 511.

⁸⁵ Shirane, *Japan and the Culture of the Four Seasons. Nature, Literature, and the arts*, p. 44.

En uno de los planos, Kitano hace ascender la bolita hasta la luna. Al romperse el juguete, Sawako siente una enorme nostalgia, sentimiento que, como ya se ha comentado, está directamente relacionado con el otoño en la poesía estacional.

6.1.4. Invierno: el final

El invierno simboliza el límite del principio femenino (o la época más sombría de la naturaleza) cuando el universo, privado de toda su ostentación exterior, acumula dentro de sí toda la creatividad necesaria para la próxima estación. Es lógico, por tanto, que el final del *michiyuki* y la muerte de los personajes principales ocurra en esta estación. Los amantes quedan suspendidos, como si de un capullo de mariposa se tratase, esperando la eclosión, con la intención de renacer después, de iniciar una vida juntos en el más allá.

La nieve es el elemento estacional clásico que simboliza el invierno. En palabras del propio Kitano: “es como una mortaja que recubre la vida”⁸⁶. Es la última de las estaciones, la última de Matsumoto y Sawako (al menos en este mundo) y con la que termina *Dolls*, esta alegoría del amor nacida de la mente del cineasta.

6.2. Cordón rojo

“Un hilo rojo invisible conecta a aquellos que están destinados a encontrarse, a pesar del tiempo, lugar, a pesar de las circunstancias. El hilo puede tensarse o enredarse, pero nunca podrá romperse.” (Leyenda 運命の赤い糸 *unmei no akai ito*).

Esta leyenda de origen chino (se atribuye a Yue Lao⁸⁷) dice que desde que nacemos, estamos unidos a ciertas personas por un hilo rojo invisible que llevamos atado al tobillo (en Japón la leyenda se ha visto ligeramente modificada y el hilo va atado al dedo meñique). Yue Lao, en la mitología china, era un hombre anciano que vivía en la luna y que unía con una cuerda de seda a las personas predestinadas a estar juntas⁸⁸. Es una idea similar a la de las almas gemelas que existe en occidente, solo que en este caso y aunque hace especial hincapié en los enamorados, se refiere a también a otro tipo de relaciones como amigos íntimos, padres e hijos adoptados, etc. Y Yue Lao sería el equivalente chino de Cupido de la mitología romana en Occidente.

En palabras del profesor de la Universidad de La Laguna, Orlando Betancor, la sogá roja “se transforma en un simbólico cordón umbilical, que les convierte en un solo ser, mientras deambulan en busca de un tiempo perdido al que no puede volver”.⁸⁹

El cordón rojo es el primer símbolo y el más importante de la película, ya que el amor de los amantes atados es, como también lo es en las otras dos historias, el desencadenante de los acontecimientos. Ellos son la pura imagen de la leyenda. Pero los demás personajes también están atados por esa

86 Betancor, Orlando, “Los aciagos designios del destino, en el filme *Dolls* de Takeshi Kitano”, *Revista destiempos*, 31, <http://www.destiempos.com/n31/betancor.pdf>

87 Wilkinson, Philip, *Myths and Legends*, London: Dorling Kindersley, 2009, p. 216.

88 Cobham Brewer, Ebenezer, *Brewer's dictionary of phrase & fable*, Edinburgh: Chambers, 2009.

89 Betancor, Orlando, “Los aciagos designios del destino, en el filme *Dolls* de Takeshi Kitano”, *Revista destiempos*, 31, <http://www.destiempos.com/n31/betancor.pdf>

cuerda roja, aunque en el film no aparezca. Así, la primera historia se convierte en el reflejo visual de lo que también viven las otras dos parejas de la película. Creo que así se nos deja ver, además, cuando en su *michiyuki*, los amantes se cruzan con los personajes de las otras dos historias. La primera relación la encontramos en la melodía del móvil de Matsumoto que escuchamos al principio de la película y que es la canción de Haruna, otra cuando los amantes atados cruzan la playa en la que se encuentra Haruna y, en los alrededores de la residencia de Hiro, se cruzan también con el hijo de su hermano de clan yakuza al que hizo asesinar. La conexión entre la segunda y la tercera historia es que Nukui es vecino de la mujer del parque y ésta, cada sábado, le ofrece la comida que le ha sobrado.

6.3. Mariposa

Creo que en *Dolls* Takeshi Kitano ha querido utilizar diferentes interpretaciones de este animal en el imaginario colectivo de Asia Oriental. Por un lado, en China, simboliza la felicidad conyugal⁹⁰, por otro, en Japón (como en otras culturas) puede simbolizar las almas de los difuntos, almas que espera su reencarnación⁹¹. Creo que en diferentes escenas podemos entender la presencia de este elemento con ambos significados. La primera aparición es cuando Sawako está en el psiquiátrico y la observa, entonces está muerta y le falta un ala. Creo que en este momento está simbolizando la felicidad conyugal rota, al abandonarla Matsumoto para cumplir su deber (*giri*) y casarse con la hija de su jefe. También simboliza la fragilidad de ella. Por último, en la escena final, Matsumoto y Sawako están colgados de un árbol, como el capullo de una mariposa que espera a la primavera para eclosionar. Otro aspecto del simbolismo de la mariposa está fundado en su metamorfosis: la crisálida es el huevo que contiene la potencialidad del ser; la mariposa que sale es un símbolo de resurrección (Chevalier, 1986). Una interpretación posible y la mía en particular, es que con esta última escena se simboliza la esperanza de renacer juntos en una nueva vida donde su amor sea posible. Así, como se narra en diferentes obras con amantes suicidas como protagonistas, Matsumoto y Sawako se suicidan para reencontrarse. En *Los amantes suicidas de Sonezaki* Ohatsu dice a Tokubei:

And if a time should come when we can no longer meet, did our promise of love hold only for this world? Others before us have chosen their reunion through death. To die is simple enough- none will hinder and none be hindered on the journey to the Mountain of Death arid the River of Three Ways.⁹²

Koharu a Magoemon, creyendo que este es un samurái e interrogándole acerca del suicidio (*Los amantes suicidas de Amijima*): “Decidme, señor samurái. He oído que si alguien decide quitarse la vida y muere durante las Diez Noches alcanza el estado búdico. ¿Es cierto?”⁹³

Koharu a Juhei en *Los amantes suicidas de Amijima*, llegada la noche final y tras atravesar los numerosos puentes:

⁹⁰ Williams, C. A. S., *Symbolism and art motifs*, 1974.

⁹¹ Chevalier, Jean, *Diccionario de los Símbolos*, Barcelona: Editorial Herber, 1986, pp. 691-692. Es así también en otras culturas, como la esquimal. Entre los aztecas existía la creencia de que las almas de los guerreros muertos volvían a bajar a la tierra en forma de colibrís o mariposas. También las flores pueden simbolizar las almas de los muertos. (Diccionario de los símbolos, Jean Chevalier).

⁹² Keene, Donald, *Four major plays of Chikamatsu*, New York: Columbia University Press, 1964.

⁹³ Fernández, *Los amantes suicidas de Amijima*, p. 67.

No hay razón para lamentarse. Aunque no hayamos podido vivir juntos en este mundo, en el más allá y a través de las existencias que se sucedan seremos marido y mujer. Todos los veranos en mis horas de devoción he copiado el capítulo titulado “Todo compasión, todo misericordia” del *Sutra del Loto*, con la esperanza de renacer alguna vez sobre el cáliz de una flor de loto.” “Allá, en la otra orilla, en el Paraíso de la Tierra Pura, podremos reposar sobre el cáliz de una misma flor de loto tras alcanzar el estado búdico.⁹⁴

Además, interpreto que al aparecer la mariposa se nos da a entender que empieza el viaje espiritual de los amantes (*michiyuki*) y que la muerte es ya inminente o que, quizás, los personajes ya han fallecido y su viaje es sólo una teatralización de ese viaje espiritual y poético, una representación de ese instante justo antes de la muerte.

Creo posible que Kitano se haya inspirado también en la historia mitológica griega de *Psique* (representada con alas de mariposa) y *Eros* (Cupido para los romanos)⁹⁵, ya que tanto la mariposa como el ángel son dos elementos con una presencia especialmente fuerte en la película. Los griegos también creían que cuando una persona moría y exhalaba su último aliento, el alma abandonaba el cuerpo volando en forma de mariposa. Además Psique simboliza la psicología y Kitano tiene una especial sensibilidad hacia las personas con enfermedades mentales por la desconexión que tienen con la realidad.

6.4. Puente

En los *michiyuki-bun* es característica la presencia de puentes. El simbolismo del puente, en cuanto que permite pasar de una ribera a otra, es uno de los más universalmente extendidos. Este paso es el de la tierra al cielo, el del estado humano a los estados suprahumanos, el de la contingencia a la inmortalidad, el del mundo sensible al mundo suprasensible (Guénon)⁹⁶. En Extremo Oriente los puentes arqueados que dan acceso a los templos sintoístas representan el puente celeste que lleva al mundo de los dioses y su travesía se acompaña con rituales purificadores. Nichiren dice del Buda que es “para todos los seres vivos, el gran puente, el que permite atravesar la encrucijada de las seis vías”⁹⁷.

En *Dolls*, Matsumoto y Sawako atraviesan dos puentes durante su viaje. Como Jihei y Koharu en *Los amantes suicidas de Amijima*, que en el tercer acto de la obra de Chikamatsu atraviesan numerosos puentes (haciendo honor al título del mismo: *Adios a la vida por los puentes innumerables*⁹⁸).

Los puentes que atraviesan los amantes atados, les acercan al final del *michiyuki* y por eso las muestras de arrepentimiento se acentúan al final de la película, siendo el momento de mayor expresi-

94 Fernández, *Los amantes suicidas de Amijima*, pp. 116-117

95 Escobar, Francisco Javier, *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002, p. 19.

96 Chevalier, Jean, *El diccionario de los símbolos*, pp. 853, En el cristianismo encontramos importantes referencias a los puentes. Pontífice significa constructor de puentes y es a la vez constructor y el puente mismo, como mediador entre cielo y tierra.

97 Chevalier, *ibidem*, p. 853.

98 Fernández, *Los amantes suicidas de Amijima*, p. 113.

vidad a este respecto, una de las últimas escenas de invierno, apenas uno minutos antes de ver la muerte de los amantes, en que Sawako le muestra un colgante que conserva y que había sido su regalo de compromiso.

6.5. Hoja de arce

Para los japoneses el otoño es la estación de la luna, de la melancolía. Llegada esta estación, las hojas de los arces adquieren un rojo que se va intensificando según se acerca el momento de su caída. Esta hoja roja es, por lo tanto, un símbolo de la muerte y como tal es utilizado en *Dolls*. Este símbolo aparece cuando mueren Hiro y Nukui, escenas que se no se muestran, siendo estos dos momentos las elipsis más importantes, en medio de la acción. Kitano nos muestra directamente la consecuencia por medio de una metáfora natural. La hoja de arce de un intenso color rojo simboliza la muerte de estos dos personajes. Son, además, dos claros ejemplos de metáfora: se sustituye una cosa (la escena de la muerte), por otra, un símbolo de la muerte en la cultura japonesa. Sin embargo, la violencia sigue presente, la de una muerte imprevista en el momento que parece que se vislumbra la felicidad y se recupera el amor.

6.6. Ángel

A lo largo de la historia de Matsumoto y Sawako, aparecen tres figuras de ángeles en distintas posiciones. Mi interpretación es que estos ángeles pueden representar a los tres monos (*san saru* 三猿) *Mizaru*, *Kikazaru* y *Awazaru*. Representan, por lo tanto, la desconexión de la realidad que se sufre al carecer de uno de los sentidos. Así, al aparecer un solo ángel por separado (como en la escena en la que Sawako habla con uno de ellos), creo que el mensaje que Kitano nos envía es el de la soledad que sufre Sawako, su desconexión con el mundo. Es como si cada ángel, al separarse de los demás, representara lo que sienten las personas desconectadas del mundo por una enfermedad mental (Ver anexo I, XVII). El ángel es el elemento de conexión de Sawako con el mundo. Ya casi al final de la película descubrimos que se debe a una conexión con su amado, pues el regalo de éste hacia ella en el día de su compromiso fue un colgante de ángel que ella todavía conserva. Y en un momento de lucidez ella se lo muestra y es entonces cuando rompen a llorar y se abrazan, en uno de los momentos más emotivos de esta película. Durante un breve instante, ambos vislumbran un pasado feliz e imposible de recuperar. De alguna manera en ese momento se reencuentran para poder finalizar su viaje, el *michiyuki*, y estar juntos en otra vida.

Interpreto que Kitano quiere simbolizar algo con esta característica concreta de uno de los personajes de cada una de las tres historias. Tanto Sawako, como Nukui, como la mujer del parque, sufren desequilibrios mentales. Creo que así Kitano, quien como ha manifestado en algunas ocasiones, está muy sensibilizado con este tipo de dolencias, quiere reflejar la desconexión con la sociedad. No es necesario estar sólo para sentirse sólo. Y a este respecto creo que también utiliza la metáfora de los tres ángeles en distintas posiciones con los que Sawako llega a comunicarse en los pocos momentos en que articula unas palabras.

En lo referente a la psicología de estos personajes, Kitano afirma: "*Dolls* propose également une réflexion sur le handicap physique et la maladie, sur ce à quoi ressemble le paroxysme de la cruauté, quand, par exemple, une héroïne guide un aveugle dans un endroit splendide."⁹⁹

⁹⁹ Kitano Takeshi, *ibídem*, p. 165.

7. Conclusiones

Creo haber demostrado que *Dolls* es una película que podríamos incluir dentro del género de cine poético y que, por lo tanto, este género existe. He intentado con esto dar al cine una oportunidad que desde hace mucho se le ha negado: ser un arte no exclusivamente narrativo, con todas las posibilidades abiertas. El cine puede ser, a todos los efectos, poesía y provocar sensaciones similares a ésta. Así lo defendía Luis Buñuel y se reitera en este trabajo. Puede utilizar los mismos recursos y ser igual de vanguardista. Takeshi Kitano así lo ha mostrado con la forma en que ha hecho uso de los recursos artísticos.

La estrecha relación con la naturaleza y las cuatro estaciones impregna la película de Kitano, así como, en general, las artes tradicionales y la literatura japonesa desde la época Heian. Es imposible obviar estos elementos si se pretende hacer una lectura crítica de esta obra. Es imprescindible para comprender el arte japonés en todas sus formas, conocer la simbología estacional. *Dolls* es un ejemplo de obra artística estructurada alrededor de las cuatro estaciones. No tener estos conocimientos no impide apreciar la belleza de la obra, pero sí impide comprender muchos de los mensajes que nos transmite el director con los planos seleccionados.

El uso del tiempo que hace Kitano en esta película se aproxima a la concepción más vanguardista del arte. Se aproxima al uso del tiempo en el *renga*, lo cual responde al hecho de que la estructura poética estructural de la obra sea el *michiyuki*, una de cuyas características es esta dislocación del tiempo.

El minimalismo presente en la obra no es sino el resultado de plasmar en pantalla los sentimientos humanos como haría un poeta japonés. Tan importante es lo que se ve como lo que está ausente y es trabajo del espectador interpretar esos “vacíos” y “silencios”. Así, se dota al film del misterio del que carecen la mayoría de las películas hoy en día.

Si se observa con detalle, la simbología inunda cada instante de esta película. Es imposible saber, en todos los casos, si el simbolismo fue forzado o surgió de forma natural, pero su presencia es indudable. Así he intentado demostrarlo en el capítulo seis del presente trabajo.

Para concluir, un deseo. Espero, con mi trabajo, haber abierto una nueva línea de investigación que analice el cine como vehículo exportador de cultura japonesa, vista por los propios japoneses. Espero haber iniciado una vía de análisis que de importancia tanto a lo que está en pantalla como a lo que se encuentra ausente, que interprete los “vacíos”, concepto tan desconocido en occidente y fundamental en el pensamiento oriental. Que lo que hasta ahora se consideraba una película “lenta” se aprecie en toda su complejidad y con todos sus matices.

Bibliografía

- Bachelard, Gaston, *L'Intuition de l'instant*, 1994, París, Éditions Le livre de poche.
- Ball, Katherine, *Animal Motifs in Asian Art: An Illustrated Guide to Their Meanings and Aesthetics*, Dover Publications, 2004.
- Betancor, Orlando (2011). "Los aciagos designios del destino, en el filme Dolls de Takeshi Kitano". *Revista destiempos*, no 31, pp. 43-55. [En línea, <http://www.destiempos.com/>] (consultado 19/04/14).
- Carter, Edgar, *The Japanese Arts and Self-Cultivation*.
- Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Editorial Herber, 1986.
- Chikamatsu, Monzaemon (2000), *Los amantes suicidas de Amijima* (Fernandez, Jaime; Trad.). Trotta, Madrid. (Fecha de la obra original 1720)
- De Rojo, Alba, *Luis Buñuel. Iconografía Personal*, Fondo de Cultura Económica, Universidad de Guadalajara, 1988.
- Fernández, Javier, "Concepción dramática de Monzaemon Chikamatsu: Recuerdos de Naniwa" (Comentario y traducción), *Estudios de Asia y África*, 19, 1984.
- Gerstle, Andrew, *Chikamatsu. Five late plays*, Nueva York: Columbia University Press, 2001
- Gilbert, R., *Kigo and Seasonal Reference: Cross-cultural Issues in Anglo-American Haiku*. Publication: *Kumamoto Studies in English Language and Literature* 49, Kumamoto University, Kumamoto, Japan, March 2006 (pp. 29-46); revised from *Simply Haiku* 3.3 (Autumn 2005).
- Guénon, Réne, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962.
- Hearn, L., *Kokoro. Ecos y nociones de la vida interior japonesa*, Madrid, Miraguano, 1986.
- Heine, Steven. «Tragedy and Salvation in the Floating World: Chikamatsu's Double Suicide Drama as Millenarian Discourse». En *The Journal of Asian Studies*, Vol. 53, No. 2. Mayo, 1994. Association for Asian Studies. Ann Arbor. p. 375.
- Hisamatsu, Sen'ichi, *The vocabulary of japanese Literary Aesthetics*, Center for East Asian Cultural Studies, Tokyo: Nippon Oyo Printing Co., Ltd., 1963.
- Izutsu, T., *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*, Martinus Nijhoff Publishers, 1981.
- Kitano, Takeshi, *Kitano par Kitano*, Éditions Grasset & Fasquelle, 2010 *Kodansha Encyclopedia of Japan*.
- Lavelle, P., *El pensamiento japonés*.

- Miner, Earl, *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theories of Literature*, 1990, Princeton: Princeton University Press.
- Pigeot Jaqueline, *Michiyuki-bun, poetique de l'itineraire dans la litterature du Japon ancien*.
- Rubio, Carlos, *Claves y textos de la literatura japonesa. Una introducción*, Madrid, Cátedra, 2007.
- Snda, *Japan's traditional view of nature and interpretation of landscape*.
- Shirane, Haruo, *Early Modern Japanese Literature. An Anthology*, Nueva York, Columbia University Press, 2002.
- Shirane, Haruo, *Japan and the Culture of the Four Seasons. Nature, Literature, and the arts*, Columbia University Press, 2012.
- Sims Zaraspe, Raquel, "Chikamatsu Monzaemon: a study in japanese tragedy", en *Asian Studies, Journal of critical perspectives on Asia* (http://www.asj.upd.edu.ph/mediabox/archive/ASJ-08-03-1970/zaraspe-chikamatsu_monzaemon_study_japanese_tragedy.pdf) Consultado el 13/04/2014.
- Susumu, Nakanishi, *The spatial structure of japanese myth: the contact between life and death* (del libro de Earl Miner: *Principes of classical japanese literature*).
- Suzuki, Daisetz, T., *El zen y la cultura japonesa*, Madrid: Paidós, 1996.
- Vila Santiago, *Takeshi Kitano: Niño ante el mar*, Madrid: Ediciones Akal, 2010.
- VV.AA, "Poesía y cine", en *Poesía en el campus* No. 36, 1996.
- Walsh Hokenson, J., *Japan, France, and East-West Aesthetics: French Literature, 1867-2000*, Fairleigh Dickinson Univ Press, 2004.
- Williams, C.A.S, *Chinese symbols and art motifs*, 1989, Periplus editions.