

## Kinema Club XIII (Harvard)

### Three Times + X

<http://kinemaclub.org/conference/kinema-club-xiii>

Sintetizo lo escuchado en el 13º encuentro de Kinema Club, en el que prioricé aquellas presentaciones que tuvieran más relación con mi propio tema de investigación actual, el cine japonés (y su crítica) a partir del año 1995, por lo que asistí a las diversas ponencias centradas en aquel año más una dedicada al 1973. La exhaustividad con que tomé mis notas dependió mucho de la conexión que encontraba entre los aspectos presentados y mi investigación (y, por qué no decirlo, de mis momentos de falta de energía a causa del jet lag), de modo que las comunicaciones en las que encontraba mayores elementos aprovechables para mi propio trabajo están mejor tratadas, con mayor extensión y detalle, por lo que la síntesis que establezco es muy desigual.

Alexander Jacoby (Oxford Brookes U.) *At a Distance: Koreeda's sense of Place and Time in Maborosi*

Presentaba parte del contenido que verá la luz en forma de libro monográfico sobre el realizador, en concreto del capítulo dedicado al análisis del tiempo y la distancia como conceptos relevantes en su filmografía. Al respecto, detecta en las localizaciones duales entre zonas urbanas y rurales (*coastal* fue el término usado para esta segunda categoría en el caso de la película referida) un uso que apela a la vez al contraste y a las conexiones entre ambas. El desplazamiento, físico y simbólico, entre ambas realidades como modo expresivo. El rechazo del entorno urbano encarnaría el sentimiento de pérdida que caracteriza en líneas generales la sociedad que alumbraba la recién estrenada era Heisei. En especial, la elección de Amagasaki para enmarcar la primera parte del relato, es significativa por el particular estatus de esta localidad como "víctima certificada", desde los años 70, de la contaminación atmosférica producida por la industria pesada ubicada allí. Esto conlleva determinadas implicaciones políticas como la confrontación liberalismo-reivindicación obrera. También implica, de forma indirecta, una alusión al trauma generado por el terremoto de Hanshin.

El ambiente no urbano se conforma en una cierta idealización mediante la representación meticulosa de la vida común del entorno, subrayando un cierto sentido comunitario en las actividades de sus habitantes, como el secado del calamar. También detecta cierto simbolismo en la toponimia, ya que la etimología de *Noto*, península donde se localiza el pueblo de Sosogi, tiene que ver con "vida nueva". Jacoby señala que la familia de hijo único es habitual en la filmografía de Koreeda, pero que con el desplazamiento a Sosogi, Yumiko y su hijo se integran en una familia extendida.

Como nexo entre ambas esferas espaciales y simbólicas, y como contrapunto a la cualidad estática que caracteriza la estética de este film, el director recurre a los vehículos y medios de transporte. El tren adquiere una connotación claramente negativa (quedará rehabilitado en su

filmografía más adelante con Kiseki); la parada del autobús alude a la posibilidad del retorno a la ciudad, a una potencial regresión emocional; la barca no es solo un medio económico en la tradición local sino también un nexo intergeneracional; la bicicleta tiene ciertas lecturas psicológicas, como el recuerdo y reafirmación del trauma (mediante el timbre como símbolo físico y sonoro) o la confirmación de su superación al ser montada por el hijo (del recuerdo trágico del marido fallecido a la proyección esperanzada de futuro). El recorrido a pie, que introduce movimiento panorámico, también contrapuntea la inmovilidad dominante, e introduce la simbología funeraria.

Sobre la sempiterna filiación que la crítica atribuye a este film con la obra de Ozu, Jacoby alude a [Zero Focus](#) de Nomura Yoshitarô como referente. Comenta que se trata de un autor comparativamente más comercial que Ozu dentro de Shochiku, por su especialización en adaptar novelas pulp de crimen y misterio, así como determinados paralelismos entre ambas películas que se traducen en una perspectiva común, según la cual la modernidad se interpreta no como progreso sino como dislocación del mismo.

Yuki Nakayama (U. Michigan) *Too Dangerous for TV: Intersecting Media Histories and Subway Sarin Incident*

Comenta el extensivo tratamiento televisivo a los ataques con gas sarín en el metro de Tokyo, y su generación de iconografía audiovisual, con la detención de Asahara, retransmitida en directo, como momento emblemático. El sensacionalismo es la tónica habitual de la cobertura, en contraste con la [imagen amable](#) de la secta Aum Shinrikyô previa al incidente, cuando esta manifestaba un destacado “deseo de representación” y afán por obtener cobertura e impacto mediático. Así, sus miembros se podían estudiar en tanto que consumidores y productores de [audiovisual](#) y [editorial](#).

1995 entendido no como momento bisagra sino como explosión de algo latente en el ambiente social. El terremoto y el incidente de sarín encienden una mecha que se había estado tejiendo durante los años previos. A nivel audiovisual, destaca la [participación de la industria](#) en el encumbramiento de Asahara, contribuyendo al descredito y cuestionamiento de la veracidad de la información difundida. Esto nos lleva al terreno de la docuficción y la coincidencia con una cierta estética de lo digital que niega lo real por medio de su representación.

Reflexiones en la discusión de este panel sacaron a colación la posibilidad de encontrar una equivalencia en el contraste urbano-rural con el par masculino-femenino. Se comenta la ambigüedad en una representación poco detallada de la cotidianidad, mientras que Koreeda centra su atención en aspectos simbólicos. Otras voces ligan ambas comunicaciones con la producción posterior de *Distance* y su reflexión sobre sectas, terrorismo, cotidianidad, etc.

Se comenta también la introducción de la steady y el movimiento como capacidad técnica que genera una distanciamiento estético entre documental y ficción. También produce una cierta distinción entre la imagen estable (aburrida) de la televisión y el movimiento y dinamismo de la imagen cinematográfica. La evolución en los 90 conduce a una cierta hibridación estética, una convergencia en que ambos medios se apropiaran de características del otro.

Odagiri Takushi (Duke University) *Kawase's Embracing and Mizumura's Shishosetsu: Autobiography, Aesthetic Surface and Embodied Forms*

Plantea la obra de estas autoras y su exploración de la autobiografía introspectiva en relación a la de [Karatani Kojin \(Architecture as metaphor\)](#). Afirma que la ambigüedad ausencia/presencia de la 1ª persona en la obra de ambas refleja su idioma materno. La 1ª persona cinematográfica se expresa mediante una "introspección reversa", niega la equiparación sombra=reflejo y alude a la fisicidad (animalidad) expresiva del medio fílmico. La fuerte relación con el realismo la atribuye a su hegemonía en que se establece la novela en la literatura moderna.

Oliver Kühne (University of Tübingen) *The "EVA (Shinseki Evangelion) Shock" in 1995: Socio-critical Implications of Transgressed Genre Conventions and Human-made Apocalypse*

Comenta la obra en función de su dimensión crítica a nivel sociopolítico, que se conformaría mediante la caracterización simbólica de personajes y entornos urbanos con sus protagonistas erigidos en modelos sociales.

Markus Nornes (University of Michigan) *Turning Points in Contemporary Documentary*

Rechaza la sincronía de la propuesta 'en constelaciones' argumentando su imposibilidad práctica, ya que la investigación llevará de forma natural, una vez descrito el objeto, a la exploración de fundamentos previos y a la evolución posterior para confirmar la relevancia en función de la permanencia (momentos anteriores y posteriores). [Opino que la ventaja estriba en que la falta de sincronía alumbrará relaciones diferentes a las que revela el análisis diacrónico. Tal vez ayuda a apreciar fracturas y tensiones que nos den una nueva perspectiva diacrónica por forzarnos a trazar líneas entre unos momentos y otros.] Niega la relevancia de 1995 como momento pivotal para el cine documental japonés, que sí detecta en 1999. La introducción de elementos tecnológicos inicia el desarrollo de una transformación estética, pero esta sólo fructificará más adelante. Como principal cambio señala la sustitución del profesionalismo por el ejercicio voluntarioso desde el ghetto que se conforma en las escuelas de arte, que quedan como prácticamente último refugio en su papel de productoras. Prometedores realizadores abandonarán prematuramente el medio por la falta de recursos.

En la discusión parece imponerse la noción de que, en efecto, 1995 no es un año de cambio en sí mismo, pero sí es relevante, en los términos antes expresados por Nakayama, por hacer aflorar aspectos hasta entonces sólo latentes largamente incubados. Se cita la crítica de Ito Hideaki (いとうひであき) al festival de Yamagata por dar cobertura sólo a documentales rodados para cine y rechazar los televisivos con el argumento de que ya tienen asegurada la financiación. Si bien se pueden producir sin agobios económicos, la presión sobre contenidos por parte del control financiero es mayor, por lo que debe agudizar el ingenio expresivo. Además, sin exhibición en salas o festivales no obtienen prestigio ni perdurabilidad, perpetuando una jerarquía cine > tv que ya debiera estar superada.

Paul Berry (Kansai Gaidai University) *Belladonna vs. Honey: Tension Points in 1973 Anime*

La comparación entre ambas obras implica confrontar la animación cinematográfica [tiempo de producción y presupuesto amplio, capacidad de experimentación con nuevas técnicas, prestigio] con la televisiva [franquiciado estético, animación selectiva (que no limitada)]. Cutie Honey se concibió inicialmente en el género shôjo, finalmente derivó a un enfoque apelando a una audiencia más adulta, incluyendo violencia y velados desnudos. El autor argumenta que estos desnudos no son tales, ya que la protagonista no es humana, por tanto hay alusión erótica a las formas femeninas pero no su mostración como tal. A la polémica que genera esta serie contrapone la buena acogida crítica de Belladonna of Sadness. El film representa también escenas violentas y, en este caso sí, explícitamente sexuales, incluyendo una terrible violación que concluye en el desmembramiento de la víctima. El prestigio del medio y el valor artístico que se le atribuye hace pasar esta representación violenta como forma expresiva aceptable, al contrario de lo ocurrido con la serie televisiva. Probablemente también tenga que ver su limitada difusión, mucho menor que la audiencia que permite una emisión televisiva.

Takafusa Hatori (Waseda University) *Hasegawa Shin Series amid the Hegemonic Transition from Cinema to Television*

[Hasegawa](#) alcanzó popularidad por sus novelas pulp de género [matatabi](#). Su obra literaria quedó plasmada en [la serie](#), que destacaba por esa mezcla genérica que hibridaba ninkyo eiga y melodrama. Episodios autoconclusivos de una hora, con historias y protagonistas diferentes y dirigidos por realizadores diferentes.

Alexander Zahlten (Harvard University) *Single 8 and Mass Media: Shifting Media in 1973*

Dificultad de estudiar el [jishu eiga](#) por la falta de disponibilidad de las películas. Se estudia principalmente mediante textos publicados sin capacidad de acceder a gran parte del material referido en ellos. En algún momento llegan a convivir tres publicaciones periódicas sobre el tema. En el impacto de esta corriente se puede rastrear el origen de diversas manifestaciones como la campaña de carácter [dôjinshi](#) para el lanzamiento de la película de Gundam, diseñada y protagonizada por los mismos fans con una manifestación paródica de las movilizaciones de [Zengakuren](#) contra [AMPO](#). Esta acción “transciende la relación emisor-receptor” implicando a ambas partes en las dos direcciones de la comunicación.

Frase destacada en conversación de pasillo:

Todo el cine es animación: se trata de fotografías, imágenes estáticas, que sólo se ven en movimiento (se animan) por el efecto óptico de ser proyectadas en continuidad. Paul Berry