

2

metodologías
de análisis
del film

Javier Marzal Felici
Francisco Javier Gómez Tarín
(editores)

a



x

La figura del bufón en Takeshi Kitano. Análisis textual de *El verano de Kikujiro*

Lorenzo Javier Torres Hortelano
Universidad Rey Juan Carlos

METODOLOGÍA

El término «análisis textual» que utilizo en el título de mi comunicación no es, necesariamente, sinónimo de análisis semiótico. Pero esto requiere una explicación. Cuando propuse mi *abstract* para este congreso hice un experimento: planteé a los organizadores dos posibles mesas en las que incluir mi comunicación: la primera, la de «El análisis fílmico desde la dimensión psicológica» y la segunda, en la que finalmente fui circunscrito, «El análisis fílmico desde una dimensión semiótica». El experimento consistía en comprobar qué ocurría si planteaba un título relacionado con lo que tradicionalmente se considera cercano a la metodología semiótica («análisis textual»), pero con un contenido de tipo psicoanalítico que claramente podría haber llevado a los organizadores a decidirse a incluirla en la primera de las mesa señaladas.

Más allá de la oportunidad de este experimento, su resultado nos pone en guardia ante varias interrogaciones que subyacen en la propia filosofía de este, por otro lado, magnífico congreso:

- 1) A un nivel general, pese al interés indudable de realizar un catálogo de metodologías de análisis fílmico ¿No se está abogando, quizá, por una excesiva especialización, parcelación o fragmentación de los saberes y enfoques aplicados a éste?
- 2) Más concretamente ¿Si se hace análisis textual, ya no cabe integrar el análisis de cariz psicoanalítico o de cualquier otro tipo? Es decir ¿Son autoexcluyentes?
- 3) Por último, vale una interrogación que nos va a dar pie para avanzar y plantear ya la metodología que proponemos: ¿puede hablarse de una metodología de análisis textual que no sea exclusivamente semiótica?

A ésta última pregunta respondo que sí. Entiendo, pues, el análisis textual como una macrometodología en la que la semiótica es una herramienta más, la cuál, como veremos enseguida, puede cumplir una función esencial al principio del análisis. Asimismo, el psicoanálisis sería otra disciplina más, quizá de uso más útil en estados más avanzados del análisis.¹

No por ello me alejo del espíritu del congreso; pues aunque no pretendo una defensa a ultranza de la metodología semiótica, ni tampoco de la psicoanalítica ¿por otra parte, me faltarían conocimientos para ello? creo, sin embargo, en la utilidad de mi propuesta integradora.

Digo creo, pero no es una cuestión de fe, pues la propuesta que ofrezco en esta comunicación, finalmente, se materializa y proviene de un amplio proyecto de investigación que se ha desarrollado desde principios de la década de los noventa y que dirige el catedrático de comunicación audiovisual de la Universidad Complutense, Jesús González Requena. Es una propuesta metodológica, pues, que ya ha dado sus frutos y que ha ido cristalizando en un conjunto de seminarios, proyectos editoriales como la revista Trama & Fondo, congresos sobre análisis textual, etc., que hemos venido llamando Academia del Texto ¿Por qué no tomarse en serio, pues, una metodología integradora que funciona?

La metodología que utilizamos en esta academia es aplicable a todo tipo de textos; pero con un interés esencial en los artísticos (literarios, filmicos, plásticos, musicales, etc.). Podemos hablar, entonces, de una metodología del texto artístico, cuyo marco conceptual es interdisciplinar. Preferimos este término frente al de “multidisciplinar” porque no empleamos una mera suma de disciplinas y metodologías, sino, más bien, una interrelación entre ellas: la estética, la semiótica, el psicoanálisis, la antropología, la filosofía y la teoría del cine, son alguno de estos campos que hemos puesto en funcionamiento en nuestro análisis. En esta comunicación no nos dará tiempo a resumir cómo actúa cada una de ellas dentro del análisis. Así que, al menos, definamos algunos de los conceptos clave que manejamos.

Por ejemplo, el concepto de texto, que es uno de los más polisémicos ¿y esto nos devuelve al experimento del principio. Como afirma González Requena, «el texto es el ámbito de la experiencia del lenguaje en la que el sujeto se conforma» (González Requena, 1996: 9). O, dicho de otro modo, en el que se conforma el deseo del espectador. Precisamente, la semiótica, como ciencia de los discursos, no da cuenta de la experiencia humana del deseo en los textos.

La experiencia es eso que no puede articularse como significación. O si se prefiere: lo que no puede transmitirse en un proceso de comunicación. También por ello mismo: lo que no puede ser entendido, pero que es objeto de saber [...]

Pues se trata de una magnitud que puede ser detectada a través de los efectos, de polarización o de quiebra, que produce [...] en los discursos [...]

¿Y no deberíamos pensar los textos artísticos desde un punto de vista semejante? Es decir: como el resultado de ese extraño acto de lenguaje ¿pues tal es? que conduce a tratar de escribir la experiencia (González Requena, 1996: 10)

Aquí encontramos la razón del por qué de esa focalización en el texto artístico. Resumidamente, diremos que es en este tipo de texto dónde podemos analizar de una manera más enriquecedora el anclaje de la subjetividad humana (en su experiencia de los textos). Evidentemente, partimos del hecho de que la subjetividad humana es importante. Así, ese anclaje en el texto no es igual cuando el espectador se enfrenta, por ejemplo, a un partido de fútbol que a un film clás-

sico. Subrayo aquí que no estoy afirmando que esas diferentes experiencias sean mejores o peores, sino que el *anclaje de la subjetividad humana* es cualitativamente diferente entre ellas.

Los textos artísticos, por tanto, y dentro de ellos, los cinematográficos, son más que un simple discurso inteligible. Precisamente, lo que más nos atrae de ellos son aquellos momentos donde su comunicabilidad, lo que entendemos, empieza a resquebrajarse, a producir ruido, provocando una interrogación en el espectador que le hará volver a ese texto artístico repetidamente a lo largo de su vida.

¿De qué hablamos, entonces, cuando escribimos subjetividad? En nuestra metodología, para poder rendir cuentas de la experiencia humana del lenguaje que se produce en los textos, atendemos a tres registros: *lo imaginario* (es decir, lo que hace deseable a una imagen), *lo semiótico* (o red de significantes) y *lo real* (lo que en el texto está más allá de las *imágenes* y de los significantes, es decir, lo que se resiste al entendimiento del espectador). Finalmente, atendemos a una dimensión, *la simbólica*, que surge del hecho de considerar al texto como un espacio de interrogación del sujeto. Así, la dimensión simbólica es una interrogación, que puede dar lugar a la formulación de una palabra que afronte lo real. Precisamente, esa interrogación no se da en el visionado de un partido de fútbol. O sólo a veces, por ejemplo, cuando se repite una y otra vez la jugada del gol desde diferentes ángulos: el psicoanálisis sabe de la especial pregnancia de la repetición del momento justo.

Estos registros, de origen lacaniano y revisados por González Requena, no son simples abstracciones; sino elementos materiales del texto que hay que localizar en el análisis mediante un proceso más o menos exhaustivo de lectura o segmentación de la imagen y el audio, sin perder de vista la estructura narrativa general.

BIOGRAFÍA

Se trataba de analizar la figura del bufón en el film *El verano de Kikujiro* de Kitano Takeshi². He escogido esta figura inicialmente porque el personaje público que es Kitano se construye todo él alrededor de esta figura cómica: sus apariciones en programas televisivos van en esa dirección; pero incluso cuando actúa de *yakuza* o gángster japonés, su interpretación roza claramente las características del bufón.

En este sentido, su biografía tiene datos muy interesantes que nos indican su tendencia a la bufonada. Además, quizá, el film que nos ocupa es uno de los que más elementos autobiográficos muestran. Así que atendamos a alguno de ellos. Kitano Takeshi nace el 18 de enero de 1947. Es hijo tardío de un modesto artesano del barniz llamado, precisamente, Kikujiro, y de una voluntariosa mujer, Saki. En este sentido, *El verano...* puede verse, quizá, como un sincero homenaje a la ruda y tragicómica figura de su padre, que ronda ya los 50 cuando nace Kitano. Siendo el menor de tres hermanos, crece en una precaria casita situada en un suburbio obrero de Tokio al que el director da altura mítica cuando afirma: «Crecí en la misma zona en la que creció la gente de la *yakuza*. Casi nunca hablaba con mi padre. Creo que era miembro de la *yakuza*, aunque para mantenernos se veía forzado a trabajar como pintor» (De Felipe, Fernando, *et. al*, 2003: 106). Vemos, pues, que la bufonada aparece hasta cuando habla de su padre; lo que nos indica, por otra parte, como ocurre casi siempre en el trasfondo de ésta, que la bufonada surge de un núcleo doloroso.

En la biografía de Kitano este hecho tiene su sentido: su padre es más bien un tipo mediocre y humilde que hace todo lo posible para sacar adelante a su numerosa familia a golpe de trabajos extra. El problema es que se suele tornar extremadamente violento (aunque sólo de puertas adentro) cuando se emborracha, para terminar descargando su frustración contra los suyos. Como contrapeso tenemos a la madre, a cuya tenacidad se debe el que sus hijos no abandonen los estudios y se den a la mala vida.

El pequeño Takeshi, uno de los mejores estudiantes de su curso, pronto descubre dos de sus grandes pasiones: el béisbol y el boxeo. Tras aprobar los exámenes de ingreso en la Facultad de Ingeniería Mecánica y tras una etapa efímera en la que piensa dedicarse al diseño de coches, los intereses de Takeshi pronto toman un rumbo más bohemio. Fascinado por la cultura *hippy*, la actitud *beatnik*, el pensamiento de Sartre y la música de Charlie Parker y Bill Evans, Takeshi, que pasa ya más horas en los cafés de jazz que en las aulas, es finalmente expulsado de la universidad por *mal comportamiento*.

Coherente con su vitalidad y habiendo defraudado ya a su padre, se independiza con 20 años. Superviviente nato y poseedor de una envidiable capacidad de adaptación, el joven Kitano se busca la vida trabajando de camarero, mozo de carga, representante, pocero o taxista. Es un periodo extremadamente duro, pero cargado de libertad personal y precario en lo económico que le hará, finalmente, replantearse su estilo vida. En el verano de 1972 se traslada a Asakusa (que es el barrio donde viven los protagonistas del film), otro suburbio a las afueras de Tokio en el que se agolpan los principales clubes de alterne y los cabarets de la ciudad (o sea, la actualización del concepto de *mundo flotante* que tan maravillosas obras de arte nos dejó el periodo Edo de la cultura tradicional japonesa), donde termina sirviendo cafés en un insalubre local nocturno en el que se simultanean los stripteases con los números cómicos. Ese mismo año pasa a encargarse del ascensor del local, empleo que le permite conocer a su director de espectáculos, el cuál, le pone inmediatamente a tomar lecciones de claqué.

Es otro interesante dato biográfico, pues hay una secuencia, hacia el inicio del film, en la que un par de bailarines ensayan un número de claqué: el personaje interpretado por Kitano, Kikujiro, les increpa crudamente, pues no ve ninguna gracia en ese baile; sin embargo, éste, hacia la mitad del film, intenta él mismo unos pasos de claqué, mostrando el proceso de maduración del personaje, precisamente, a partir de convertirse el mismo en un bufón bailarín de claqué.

Pronto Kitano tendrá su oportunidad: un actor del citado garito cae enfermo y Kitano aprovecha la oportunidad ocupando su lugar en el escenario interpretando a un travesti. A pesar de que su improvisado debut no es un desastre total (un sector del público llega incluso a reírse), el director no está demasiado convencido de sus aptitudes escénicas, por lo que le recomienda reorientar su carrera. Tras intentos varios más o menos fallidos, conoce a un aspirante a cantante con el que forma el dúo *manzai* (que es un estilo de improvisación cómica basado en la rapidez de ideas y el sarcasmo) que le lleva directo a la fama: *The Two Beats* (el otro compañero es el que aparece en la película como el personaje acosado en la parada del autobús (F1). Rebautizado desde ese momento como *Beat Takeshi* (nombre de guerra que todavía utiliza cuando firma como actor de cine o televisión), sus escatológicos e incluso repulsivos números cómicos no tardan demasiado en llamar la atención de los cazatalentos televisivos, que ven en la atrevidas y delirantes provocaciones tipo *dadá* de la pareja un producto perfecto para ganar audiencia. Sin embargo, la ultraconservadora cadena nacional *NHK*, la más importante del país, reacciona al

principio con precaución ante el imparable ascenso mediático del dúo, recibido con pasión por el público y con uñas y dientes por la crítica.

En 1978, a los 31 años de edad y justo a las puertas del éxito masivo, Takeshi decide casarse con una joven actriz llamada Mikiko, la mujer que se convertirá desde entonces en su musa y en su principal consejera y sufridora, amén de su apoyo moral e incluso financiero cuando atraviesa una mala racha. Con su carrera y su vida aparentemente encarriladas, Takeshi vuelve la vista atrás y empieza a acercarse de nuevo a su familia a la que tiene abandonada desde su espantada bohemia. En el 79, durante una actuación, muere Kikujiro, su padre, de una larga dolencia cardíaca. No llegará a disfrutar, pues, del éxito que su hijo está a punto de alcanzar como estrella televisiva con programas míticos, que llegaron incluso a España, con el nombre de *Humor amarillo*.

Su vida cambia drásticamente en 1994: tras rodar su primera comedia, (*Getting Any*, 1994), tiene un accidente casi mortal al chocar contra un poste de teléfono, tras salirse de la carretera con su motocicleta que conduce completamente borracho. Pasa cuatro meses ingresado, con numerosas fracturas (especialmente en la cabeza), que le dejan severas cicatrices y una afasia que le da el toque definitivo para interpretar al terrorífico y, a la vez, humano *yakuza* que cree ver en su padre. Kitano lo comenta con su peculiar humor:

En el accidente me golpeé el costado derecho de la cabeza. Parece que este costado está relacionado con el potencial artístico. Así que había dos posibilidades: o me convertía en un genio inigualable o me transformaba en un completo imbécil... Obviamente, preferí intentar ser un genio. Y me puse a leer montones de libros y a ver muchas películas para alimentar mi creatividad (http://www.zonalibre.org/blog/alikuekano/archives/cat_cineasiatiko.html, 01-06-05)

En otro momento, en una rueda de prensa, comenta:

Oí una vez una frase de la Biblia, que venía a decir que los que tienen vida deben estar atentos y despiertos... Ahora comprendo que quería decir que los que tienen vida deben vivirla al máximo (SEMINCI, 1998: 128).

El traumático accidente le incita a dejar la bebida y a dedicarse profundamente a la lectura, la música, el estudio de la ciencia y a la pintura, con un claro estilo naïf, que nos retrotrae a los dibujos infantiles y a la propia figura del bufón: por ejemplo, de su mano son los cuadros que pinta uno de los personajes de *Flores de Fuego (Hana-Bi, 1997)* como puede verse en esas formas circulares que coronan la cabeza de dos animales salvajes: un estilizado león (F2) y un tranquilo leopardo (F3), que nos recuerdan a las guirnalda y campanillas del bufón.

Análisis de la figura del bufón

Para ilustrar la metodología que hemos detallado, nos vamos a concentrar en la primera aparición de la figura del bufón en el film. Pero antes, atendamos brevemente al origen histórico de este interesante personaje. Así lo describe Voltaire en su *Diccionario filosófico*:

[...] término latino con el que se designaba a los que aparecían en el teatro con las mejillas infladas para recibir bofetones a fin de que el golpe fuera más ruidoso e hiciera reír más a los espectadores (Voltaire, 2002).

De hecho, ese es el sentido etimológico del término *bufón*, pues éste hacía un ruido característico, *bufaba*, al recibir el bofetón. Hay aquí una clara relación con Kikujiro, pues los golpes que recibe a lo largo del film son incontables.

Pero busquemos una definición más elaborada. Por ejemplo, en el *Diccionario de teatro* de Pavis Patrice, la entrada correspondiente al concepto de bufón nos dice que:

El bufón está presente en la mayor parte de las dramaturgias cómicas [...] es el principio orgiáco [sic] de la vitalidad desbordante, la palabra inextinguible, la revancha del cuerpo sobre el espíritu (Falstaff), la burla carnavalesca del pequeño frente al poder de los grandes (Arlequín), la cultura popular frente a la alta cultura (los pícaros) [...] (Patrice, 1998).

En nuestro caso, parece evidente que Kikujiro está más cerca del arlequín en lo que tiene de *yakuza* falsario y, sobre todo, está cerca del modelo del pícaro. No obstante, creo que la figura del bufón que interpreta Kitano es todavía más rica. La entrada sigue así:

[...] el bufón es como el loco, un ser marginal. Este estatuto de exterioridad le autoriza a comentar impunemente los acontecimientos, en una especie de forma paródica del coro trágico. Su palabra, como la del loco, es a la vez prohibida y escuchada (Patrice, 1998).

Entonces ¿Está loco Kikujiro? No me atrevería a decir tanto. Sí es claramente, sin embargo, un ser marginal o bufón que, como se indica en la cita, comenta la realidad y actúa impunemente sobre ella; pero yo añadiría, asimismo, que actúa creativamente sobre ésta. Es lo que se ve, por ejemplo, en la secuencia de las carreras en el velódromo, cuando Kikujiro intenta adivinar los números de los ganadores a través de la mente de Masao.

Nos preguntábamos si Kikujiro está loco o no. La explicación del concepto de bufón según Patrice sigue así, esta vez citando a Foucault:

Desde las profundidades de la Edad Media, el loco es aquel cuyo discurso no puede circular como el de los demás: ocurre incluso que su palabra es considerada como nula o no pronunciada [...]; pero también ocurre que, a diferencia de cualquier otra palabra, se le atribuyen extraños poderes, como el de decir una verdad oculta, el de anunciar el futuro, el de ver desde la total ingenuidad lo que la sabiduría de los demás no pueden percibir (Patrice, 1998)³.

Reconocemos en estas palabras de Foucault esa magia que el bufón Kikujiro intenta gestionar a través del niño Masao, por ejemplo, en la secuencia de las carreras señalada.

Patrice cita también a Adorno en un punto que se ve igualmente reflejado en el film:

Si el género humano hubiese conseguido desprenderse tan totalmente como creemos de su parecido con los animales, no ocurriría que de repente sea capaz de reconocer ese parecido y de sumergirse en la felicidad que ello le proporciona; el lenguaje de los recién nacidos y el de los animales parecen el mismo. En el parecido de los payasos con los animales se ilumina el parecido del hombre con el mono: la constelación animal-tonto-payaso es uno de los fundamentos del arte (Patrice, 1998)⁴.

Esta idea también queda ilustrada en el film, como podemos ver en los siguientes fotogramas, en los que compartimos como espectadores la visión poliédrica de una libélula (F4-5) y vemos a otro de los bufones del film transformado en pulpo (F6):

Podemos ahora ir directamente al análisis del primer fotograma en el que aparece la figura del bufón en el film. Se trata de una fotografía a modo de cuadro viviente (F7). A lo largo del film irán apareciendo toda una serie de fotografías ¿pues del álbum de foto de Masao se trata? que conformarán un tipo de segmento o macroelemento.

Pero será F7 la que definirá desde el principio el carácter de bufón de Kikujiro. Esos molinillos alrededor de su cabeza, que se mueven sobre lo parece una foto fija, efectivamente recuerdan

a la caperuza con puntas como orejas de asno o con cascabeles del bufón típico (F7.1-7.2). Por lo que sin haberle visto actuar todavía, ya vemos que está caracterizado como bufón.

Retomando la metodología que hemos explicitado al principio, este es el registro imaginario de F7, que tiene que ver con la puesta en escena elegida.

Al ser la primera vez que Kitano aparece en el film, es un momento de gran importancia para mostrar al espectador el tipo de personaje con el que se va a encontrar. No obstante, Kikujiro no aparecerá en ningún momento del film vestido de esa guisa. Es por tanto, una foto extradiagética, como el resto de fotos de las que hemos hablado. Aunque decir extradiagéticas es decir poco: realmente tienen un estatus de realidad diferente al del resto de imágenes del film, un estatus, pues que tiene que ver con el bufón.

Las fotos que irán salpicando la trama a modo de separadores son una especie de naturalezas muertas o planos móviles, simplemente enmarcados para darles apariencia de fotografía. El movimiento localizado dentro la que nos ocupa (F7, los molinillos de viento alrededor de la cabeza de Kikujiro, su leve afasia) parecen alejarla de lo puramente fotográfico o, como si estuviese representando el mismo acto fotográfico. De hecho, sus posturas y el mismo escenario, parecen mostrar la preparación para una foto de estudio: lo intuimos por la frontalidad de la imagen, por elementos escenográficos tales como los cojines en los que se apoyan, el *kimono* de él y, sobre todo, por el fondo de la composición, en la que vemos un biombo de apariencia tradicional, que podría representar perfectamente alguna de las historias clásicas de los *Cuentos de Genji* (Shikibu, 1002) (F7.3-7 fragmento).

Este sería el segundo de los registros que hemos comentado: el semiótico o cadena de interrelaciones a la que nos puede llevar la imagen. El tercero, lo real, viene marcado por lo que hace huella en la imagen, por lo que se sale del buen orden del discurso semiótico y de las imagos proporcionadas: las hastiadas miradas a cámara (fotográfica) de los personajes hacia el espectador, a modo de interpelación directa al principio del relato; pero también por el movimiento ¿dentro de una imagen fija? de ese elemento que hemos afirmado, caracteriza como bufón a Kikujiro: los molinillos de viento.

Todos los elementos de F7 resaltan la figura del que será el protagonista del film; el cuál, pese a su vestimenta tradicional, que le embarga de cierta dignidad, aparece ya como un bufón debido a esa corona y a su inconfundible expresión de fastidio, desazón o descreimiento. O quizá, de simple fanfarrón. Lo que todavía no podemos saber a estas alturas del film, pero que luego se verá confirmado, es que ese ropaje tradicional, que hace referencia a unos orígenes ancestrales, no sólo le caracterizan como bufón (reforzados por los molinillos de viento), sino que le señalan también como padre simbólico de Masao. Y ahí podríamos localizar la dimensión simbólica de la imagen, la cual, aúna los tres registros anteriores. Si el registro imaginario tenía que ver más con la puesta en escena, la dimensión simbólica se relaciona más con la estructura narrativa del film⁵.

Esta referencia a cierto corpus simbólico de los orígenes se ve reforzado por el fondo (F7 Fragmento) al que ya hemos hecho referencia y que se asemeja a alguna de las ilustraciones de los *Cuentos de Genji* (F7.3).

La intertextualidad se refuerza si atendemos a su contenido: se trata de una recopilación clásica de cuentos de la corte del siglo XI, de la época Heian y se la considera la primera novela de la Historia. Fue realizada por una mujer, Murasaki Shibiku. Esta Murasaki viajó mucho antes de

escribir esta recopilación, tuvo un hijo, pero el padre murió siendo éste pequeño. Es en esta viudedad cuando escribe la citada recopilación a base de capítulos sutilmente interrelacionados. Tenemos ahí pues tres elementos en común con F7 y el mismo relato de Kikujiro: una serie de capítulos que demarcan un relato más amplio, el tema del viaje y un niño huérfano de padre.

Sea como fuere, lo importante es que el fondo de la fotografía de F7 conforma ese horizonte simbólico de los orígenes que marcará la peripecia de Masao a la búsqueda de su madre, ayudado por un *yakuza* mediocre, reconvertido en bufón para conseguir su mayor proeza: enseñar a un niño a sonreír.

No tenemos más espacio para desarrollar nuestra teoría del bufón. Sólo apuntar que es una teoría que se va reforzando a lo largo de todo el relato, teniendo como punto de llegada ese fondo de F7; es decir, la conversión de Kikujiro en padre simbólico, cuyo particular pasaje por el bosque mágico de dificultades es convertirse, previamente, en bufón.

Bibliografía

ADORNO, Th: *Théorie esthétique*, Gallimard, París, 1964.

DE FELIPE, Fernando, et al.: "La escritura de la violencia" en *El Principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*, Paidós, The Japan Foundation, Festival Internacional de Cinema de Sitges XXXVI, 2003.

FOUCAULT, M.: *L'Orde du Discours*, Gallimard, París, 1971.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: "El texto: tres registros y una dimensión", *Trama & Fondo*, nº 1, Madrid, 1996, pp. 3-32.

PATRICE, Pavis: Diccionario de teatro. (Dramaturgia, estética, semiología), Paidós, Barcelona, 1998.

SHIKIBU, Murasaki: *Romance de Genji (Genji Monogatary)*, Juventud, Palma de Mallorca, 2000. La ilustración corresponde al grabado en madera de la edición de 1650

Relato ilustrado de Genji (Eiri Genji Monogatary), y son obra de Yamamoto Shunsh?, un artista de Kyoto que vivió entre 1610 y 1682, famoso por sus trabajos en laca. Traduc.: Fernando Gutiérrez.

VOLTAIRE: *Diccionario filosófico*, RBA, Barcelona, 2002 (*Dictionnaire philosophique*, Francisco María Arouet, 1764, Ámsterdam).

VV.AA: *Takeshi Kitano*, Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1998.

http://www.zonilibre.org/blog/alikuekano/archives/cat_cineasiatiko.html, consultado el 01-06-05

Otras Webs consultadas como documentación:

www.otrocampo.com (junio 2005)

www.midnighteye.com/reviews/kikujiro.shtml (junio 2005)

www.labutaca.net/films/colabora/elverano.htm (junio 2005)

www.senseofcinema.com (junio 2005, varios artículos sobre el film)

www.duallens.com/index.asp?reviewID=51603

www.film.u-net.com/Movies/Reviews/Kikujiro.html

(Crítica de Jonathan Rosenbaum, 2000, consultado junio 2005)

Notas

- ¹ Soy consciente de que ni el panorama político español ni europeo (tendente a la fragmentación), ni el ambiente académico nacional ni internacional, con investigadores como Bordwell críticos con las macroterorías, es favorable a este tipo de perspectivas abarcadoras. Quizá, por ello, sostenerlas suponga toparse con lo fértil de lo políticamente incorrecto.
- ² Optamos por escribir los nombres japoneses como lo hacen ellos: primero el apellido, después el nombre de pila.
- ³ Cfr. Foucault, 1971, pp. 12-13.
- ⁴ Cfr. Adorno, 1974, p. 163