

Kikujiro: el héroe bufón.

NOMBRE: Lorenzo Javier Torres Hortelano

GRUPO DE TRABAJO: *Trama y Fondo*, www.tramayfondo.com

CORREO ELECTRÓNICO: ljth2006@gmail.com

CV: Doctor en Ciencias de la Información (Comunicación Audiovisual) por la Universidad Complutense de Madrid con una tesis sobre el cine de Ozu Yasujiro. Ha sido profesor ayudante en la Universidad Carlos III (Cine clásico norteamericano y Géneros cinematográficos, 2002-2005) y actualmente es profesor titular en la Universidad Rey Juan Carlos (Teoría de la Comunicación Audiovisual y Programación Audiovisual, 2005). Relaciones Externas y Publicidad de la Asociación Cultural Trama y Fondo y de la revista homónima. Miembro de la AEHC (Asociación Española de Historiadores del Cine). Ha publicado diversos artículos y reseñas en el ámbito de la comunicación y el arte en general (TELOS, Diván El Terrible, Trama y Fondo, Minikomi) y ha participado en varios congresos internacionales: GRIMH (Lyon, *Imagen y Poder*, 2004); Universidad de Lérida (*Jardins secrets. El somni eròtic*, 2004); CICEC I y II (Congreso Internacional de Cine Europeo Contemporáneo, Universitat Pompeu Fabra) y en los organizados por la Asociación Cultural *Trama y Fondo* en conjunción con la Universidad Complutense, también como miembro del comité organizador. A finales de 2005 ha publicado el libro: «*Primavera tardía*», de *Yasujiro Ozu: cine clásico y poética Zen* (Caja España, Valladolid , + DVD).

0. Introducción

Mi intención es analizar la cultura visual de uno de los directores cinematográficos japoneses contemporáneos más interesantes: Kitano Takeshi. Para ello voy a recorrer en profundidad una de sus películas, si cabe, más peculiares, pues sin salirse del todo de su estilo más violento y surrealista, es capaz de ofrecernos un sentido distinto al que ha habituado a su público: *El verano de Kikujiro* (Kikujiro no natsu, 菊次郎の夏, 1999)¹.

Para este análisis de la cultura visual de Kitano me dejaré guiar por la figura clásica del bufón, que atraviesa todo el relato y que Kitano acoge aquí en sus más variadas dimensiones, como mostraré al final de mi análisis.

1. Metodología

Voy a utilizar en este análisis de *El verano de Kikujiro* herramientas textuales en sentido amplio, es decir, no sólo aquellas provenientes de la semiótica, sino también del psicoanálisis, la antropología o la estética.

Son varias las razones que me impulsan a ello. A un nivel general, creo que la cultura japonesa y, en concreto, su aspecto visual, demanda este tipo de metodología interdisciplinar, pues quizá más que cualquier otra cultura no occidental, requiere superar la excesiva especialización, parcelación o fragmentación de los saberes y enfoques aplicados, para emprender un camino integrador.

El análisis semiótico no tiene por qué ser autoexcluyente respecto, por

¹ Este sería un breve desarrollo argumental del film: Masao, un niño de nueve años, que nunca sonríe y al que le toca pasar las vacaciones de verano con su abuela, dado que su madre trabaja fuera de la ciudad, se aburre. Realmente no conoce a su madre; así, cuando encuentra una foto de ella decide emprender un viaje en su busca. Le ayudará un *yakuza* desaprensivo de segunda, Kikujiro. Paulatinamente, se convierten en amigos, aunque Kikujiro gasta caóticamente el dinero del niño. A través de varias peripecias en las que Kikujiro sale siempre malparado, descubren que la madre tiene otra familia. Desde ese momento, Kikujiro se empeña en hacer feliz a Masao, aunque para ello tenga que convertir el mundo en una bufonada. Finalmente, le da a Masao lo único que tiene de valor, su nombre, Kikujiro.

ejemplo, del análisis de cariz psicoanalítico o de cualquier otro tipo. Vale una interrogación que nos va a dar pie para avanzar y plantear ya la metodología que propongo: ¿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.²

La propuesta de análisis de lo visual en Japón 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 90 y que dirige el catedrático de Análisis de la Imagen 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 cultural *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 utilizo en esta academia es aplicable a todo tipo de textos; pero presenta un interés esencial en los artísticos (literarios, fílmicos, plásticos, musicales, etc.). Se puede hablar, entonces, de una metodología del texto artístico, cuyo marco conceptual es interdisciplinar. Prefiero 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

² 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 macroteorías, es favorable a este tipo de perspectivas abarcadoras. Quizá, por ello, sostenerlas suponga toparse con lo fértil de lo políticamente incorrecto.

cine, son alguno de estos campos que hemos puesto en funcionamiento en el análisis. En este artículo no me dará tiempo a resumir cómo actúa cada una de ellas; pero sí voy a intentar definir, al menos, algunos de los conceptos clave con los que operaré.

Por ejemplo, el concepto de texto, que es uno de los más polisémicos. Como afirma González Requena, «el texto es el ámbito de la experiencia del lenguaje en la que el sujeto se conforma»³. 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.⁴

Aquí encuentro la razón del por qué de esa focalización en el texto artístico. Resumidamente, puede decirse que es en este tipo de texto dónde se puede analizar de una manera más enriquecedora el anclaje de la subjetividad humana (en su experiencia de los textos). Evidentemente, parto 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 clásico. 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,

³ González Requena, Jesús. *El texto: tres registros y una dimensión*, en **Trama & Fondo**, nº 1, Madrid, 1996, p. 9. Se puede consultar *on-line*: <http://www.tramayfondo.com/> (en «ediciones anteriores»).

⁴ *Ídem.*, p. 10.

son más que un simple discurso inteligible. Precisamente, lo que más nos atrae de ellos son aquellos momentos donde su comunicabilidad, es decir, 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 hablo, entonces, cuando escribo subjetividad? En la metodología que propongo, para poder rendir cuentas de la experiencia humana del lenguaje que se produce en los textos, se atiende 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 *imago*s y de los significantes, es decir, lo que se resiste al entendimiento del espectador).

Finalmente, se tiene en cuenta 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, retomando el ejemplo futbolístico, no se da en el visionado de un partido. 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 en el que algo pasa.

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. Los retomaré y localizaré en el plano de arranque al final de mi artículo.

2. Biografía⁵

Se ha de reconocer que *El verano de Kikujiro* es un film que no deja indiferente debido a su mezcla de violencia, poesía, cuento infantil y bufonada. Así que, para arrancar, haré primero una pequeña reseña biográfica del director, lo cuál, no es gratuito, dado que, como intentaré mostrar, es una película con interesantes elementos biográficos que influyen decididamente en la trama y en su puesta en escena visual.

Antes, señalar que para analizar la visualidad de Kitano me voy a centrar muy concretamente en la figura del bufón que Kitano ha procesado a lo largo de su vida. Esta figura, además, tiene una larga tradición en la cultura tradicional japonesa, por ejemplo en el teatro *kabuki*. Pero, puesto que analizamos un texto cinematográfico, traigo a colación un ejemplo de Ozu Yasujiro (F1)⁶. F2 corresponde, por su parte, a la primera de las secuencias oníricas del niño protagonista, Masao. Por su parte, los siguientes ejemplos gráficos corresponden a una obra de teatro *kabuki*:

⁵ Parte de la documentación de este epígrafe se extrajo de 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. Asimismo, se han consultado las siguientes páginas Web:

http://www.zonalibre.org/blog/alikuekano/archives/cat_cineasiatiko.html,

www.otrocampo.com, www.midnighteye.com/reviews/kikujiro.shtml,

www.labutaca.net/films/colabora/elverano.htm,

www.senseofcinema.com,

www.dualens.com/index.asp?reviewID=51603,

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

www.chicagoreader.com/movies/archives/2000/0600/000630.html (Crítica de Jonathan Rosenbaum, 2000).

⁶ Se trata de uno de los actores de una compañía de *kabuki* que llega a una isla lejana del Japón. La película es *La hierba errante* (Ukigusa, Ozu Yasujiro 1959).

⁷ Bandô Mitsugorô III en el papel del cura depravado en la danza "Shichimai Tsuzuki Hana no Sugatae" de la obra *kabuki* "Ukare Bôzu" que fue interpretada en marzo de 1811 en el Ichimuraza (grabados hechos por Utagawa Toyokuni I). Esta obra trata de un sacerdote mendigo. Esta figura era aparentemente común en Edo. Recolectaban almas ostensiblemente para ofrecer oraciones al donante, o vertían agua sobre sí mismos como oblación de otros que les pagara por hacerlo. Pero con el tiempo, los sacerdotes se



F1



F2



F3

He escogido inicialmente la figura del bufón porque el personaje público en Japón que es Kitano se construye todo él alrededor de ésta: sus apariciones en programas televisivos van en esa dirección; pero incluso cuando actúa de *yakuza* o gángster japonés, su interpretación roza claramente las características de esa figura.

En este sentido, su biografía tiene datos muy interesantes que nos indican su tendencia a la bufonada. Además, quizá, esta es una de sus películas que más elementos autobiográficos muestra. Así que me voy a fijar 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 de Kikujiro* puede verse, quizá, como un sincero homenaje a la ruda y tragicómica figura del padre de Kitano, que ronda ya los 50 cuando éste nace. Siendo el menor de tres hermanos, crece en una precaria casa situada en un suburbio obrero de Tokio al que el director da una ambigua 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

convirtieron en trovadores. La historia es la de un cura bribón que recoge contribuciones para crear un templo del sexo y del *saké*. Imita sus variadas y sospechosas aventuras cambiando de personaje a personaje en una serie de rutinas cómicas. Cfr. http://www.kabuki21.com/ukare_bozu.php. Consultado 15-05-2006.

mantenernos se veía forzado a trabajar como pintor.⁸

La bufonada aparece, pues, hasta cuando habla de su padre; lo que nos indica, por otra parte, como ocurre casi siempre en el trasfondo de la estructura de la figura del bufón, que ésta surge de un núcleo doloroso.

Sin embargo, otra corriente de estilo casi neorrealista atraviesa sus recuerdos:

Recuerdo mi vecindario como una gran familia, la gente sembraba vegetales en los cercanos campos y los lavaba en el río, los niños corrían tras las mariposas y las libélulas mientras nuestras madres charlaban en los baños públicos y nuestros padres pasaban la tarde en el bar o sentados, bebiendo en las esquinas⁹.

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 sensiblemente a su

⁸ Cfr. 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, p. 106.

⁹ http://www.office-kitano.co.jp/contents/frames/event/event_live.html. Consultado el 15-05-2006.

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 bastante 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 de *El verano de Kikujiro*– 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, desempeño que le permite conocer al director de espectáculos, el cuál, le pone inmediatamente a tomar lecciones de claqué. Este es otro interesante dato biográfico que aparece en dos momentos concretos de la película. El primero de estos momentos se da hacia el inicio del film, cuando un par de bailarines ensayan un número de claqué (F3-4): el personaje interpretado por Kitano, Kikujiro, les increpa crudamente, pues no ve ningún interés en ese baile; sin embargo, éste, hacia la mitad del film, intenta unos pasos de claqué, mostrando el proceso de maduración del personaje, precisamente, a partir de convertirse el mismo en un bufón bailarín de claqué.



F3



F4

–K: ¿Qué es todo ese ruido?

–Bailarines: Claqué

–K: ¿Claqué, qué es eso?

La segunda secuencia en la que aparece el claqué es justo antes del momento más intenso del film –de su centro geométrico– cuando Masao

descubre que su madre tiene ya otra familia, por lo que hace un eco muy especial con la primera secuencia ilustrada (F3-4) y, con el conjunto de la película (F5a-b-c-d).



F5a



F5b



F5c



F5d



F5e

-K: El claqué no es tan difícil

Si en la primera secuencia del claqué el montaje era por corte y distante, ahora Kitano nos muestra un plano secuencia mediante un movimiento ascendente de la cámara que nos indica que Kikujiro, decididamente, se ha volcado en su papel de bufón. Pero no es sólo un movimiento ascendente, sino que se cambia la angulación de la cámara de picado a contrapicado, elevando la figura de Kikujiro, e indicando que, a partir de este punto de inflexión, se va a convertir en una especie de padre simbólico que va a atreverse a *bailar* de otra forma, como intentaré mostrar más abajo.

Antes de conseguir su primer éxito público, 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.

Este carácter autobiográfico de la secuencia se ve reforzada por un hecho que viene a subrayar ese aspecto: justo antes del citado baile (F5), un

hombre se sienta en la parada del autobús (F6-7). El actor que lo interpreta es Kioshi Kaneko, comediante de profesión y que es desde 1974 pareja cómica de Kitano, formando el dúo *The Two Beats* para realizar actos de *manzai* –una especie *stand up comedy* a dúo.



F6



F7

Trabajan de esta manera en diferentes bares en Tokio. Sus escatológicos e incluso repulsivos números cómicos no tardan demasiado en llamar la atención de los cazatalentos televisivos, que ven en las atrevidas y delirantes provocaciones tipo *dadá* de la pareja un producto perfecto para ganar audiencia. En 1976 realizan su primera aparición en televisión, donde casi instantáneamente se convirtieron en un éxito, acabando en la NHK, la televisora más conocida del Japón. Sin embargo, la ultraconservadora cadena nacional, 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 cardiaca. 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*.

El salto al cine, sin embargo será más traumático: en su segundo papel como actor actúa en la película de Oshima *Feliz Navidad Mr. Lawrence* (1983), que se supone un papel dramático; sin embargo el público japonés, acostumbrado a verle como una estrella mediática de la comedia bufa, se toma a broma la extrema dureza de su interpretación. Ante tan humillante experiencia, Kitano se jura hacer que todos sus personajes resulten a partir de ese momento serios y oscuros.

Así, su primera película como director, *Violent Cop* (1989) es radical en su abstracto planteamiento a partir de los escombros del género negro, tono que seguirá en varias de sus historias posteriores y que, en parte, puede rastrearse en *El verano de Kikujiro* y en su segunda película, *Boiling Point* (1990), en la que aparece un *yakuza* inquietante. Antoine de Baecque nos da alguna de las claves de esta figura que podemos reconocer igualmente en Kikujiro:

En esta película constantemente sorprendente, donde el relato parece a merced de la fantasía de su director, en el que conviven permanentemente la risa más descabellada y la melancolía más extraña, Kitano hace una extraordinaria composición de un *yakuza* inquietante e incongruente, capaz de las iniciativas más extravagantes, atravesado por un sentimiento suicida y, sobre todo, da prueba de un sentido del encuadre y del espacio absolutamente asombrosos. Un espacio estrictamente horizontal en el que los personajes se inscriben como otros tantos jeroglíficos a los que se trata menos descifrar que de mirar cómo se mueven y se divierten en su mismo enigma y su indiferencia por el mundo que les rodea. Los personajes [...] no hacen otra cosa que existir, que estar allí, y escapan totalmente a cualquier juicio y a cualquier psicología.¹⁰

La vida, además, le dará razones suplementarias para esa estilización de sus personajes ello, pues en 1994 ésta cambia drásticamente: tras rodar su primera comedia (*Getting Any*, 1994) tiene un accidente casi mortal con su motocicleta que conduce completamente ebrio, al chocar contra

¹⁰ Baecque, A. de., ed.. **Nuevos cines, nueva crítica. El cine en la era de la globalización**. Paidós, Barcelona, 2006, 294.

un poste de teléfono y salirse de la carretera. Pasa cuatro meses ingresado, con numerosas fracturas (principalmente en su 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 creía 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.¹¹

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

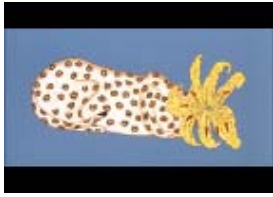
Oí una vez una frase de la Biblia, que venía a decir que los que tienen vida deben estar atentos y despiertos... Ahora comprendo que quería decir que los que tienen vida deben vivirla al máximo.¹²

Poco a poco cimenta su cinematografía como director, alcanzado, si cabe, más libertad que en la TV. En este sentido, es asombrosa su asimilación como director de culto en Occidente a principios de los 90, pues es el primero, realmente, en abrir de nuevo la puerta hacia esa fantástica cinematografía que es la japonesa al Occidente contemporáneo, aunque ya a un nivel muy diferente al que alcanzan Kurosawa, Mizoguchi u Ozu.

El traumático accidente le impulsa a dejar la bebida y a dedicarse profundamente a la lectura, la música, el estudio de la ciencia y a la pintura, en este caso, con un claro estilo naíf, 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 (F8) y un tranquilo leopardo (F9), que recuerdan a las guirnaldas y campanillas del bufón.

¹¹ http://www.zonalibre.org/blog/alikuekano/archives/cat_cineasiatiko.html. Consultado 01-06-2005.

¹² VV.AA. **Takeshi Kitano**. Semana Internacional de Cine de Valladolid (SEMINCI), 1998, p. 128.



F8



F9

El film inmediatamente posterior, *El verano de Kikujiro* supondrá un nuevo cambio de registro, en esta ocasión enfocado a la comedia sentimental, el *slapstick* y el mundo de los sueños, una especie de road movie chaplinesca. *El verano de Kikujiro* desilusionó a muchos críticos, sobre todo porque era una comedia y no seguía la línea violenta de sus anteriores filmes.

Brother (2000), sugiere una confluencia entre *Sonatine* (1993) y *El verano de Kikujiro*. La historia del yakuza caído en desgracia que se exilia a los EEUU, donde vive su hermano menor, sirve aquí de pretexto para un extraordinario despliegue de violencia, acompañado como siempre de un trabajo de reelaboración de algunos tópicos genéricos.

Posteriormente vendrá lo que supone un nuevo giro en su carrera, ofreciendo la nada divertida *Dolls* (del año 2002), que se convierte en un ejercicio dramático de elaborada estética.

Su penúltima película hasta la fecha, *Zatoichi* (2003), acoge su primera producción de época, pero volviendo de nuevo a ofrecer un protagonista ambiguo en cuanto a su moralidad y en la que cabe de nuevo la comedia atravesada por la violencia.

Y finalmente, su última película con director *Takeshi's*, que no ha tenido éxito de público ni de crítica, en la que hace un elaborado ejercicio surrealista de nuevo, con un profundo recorrido autobiográfico.

Durante varios años ha sido reconocido como la celebridad más popular de su país, una mezcla entre Quentin Tarantino y Clint Eastwood. Es autor de más de medio centenar de libros de todo tipo (ensayos científicos, novelas, poemas) y está dotado de una energía creativa ilimitada. Kitano es

capaz de hacer compatibles en el espacio, el tiempo y la inspiración de sus proyectos cinematográficos, pictóricos y hasta musicales con sus intervenciones televisivas (siete por semana, grabando en una para dos y usando la que le queda libre para el cine, puesto que también es un actor muy solicitado).

3. Estructura

Voy a intentar analizar ahora someramente la estructura de *El verano de Kikujiro* que es más compleja de lo que a primera vista pudiera parecer. Por ejemplo, un hecho que suele olvidarse durante el visionado de la historia es que en realidad la película es un enorme *flash-back*. Lo podemos comprobar si atendemos a las secuencias de inicio (F10)¹³ y de final del film (F11)¹⁴. Estas dos secuencias se corresponden temporalmente; así que lo que hace Kitano es cortarlas para introducir en medio el cuerpo del relato. Éste, por lo tanto, es anterior en el tiempo a la primera secuencia de la película.



F10



F11

Otro elemento estructural importante es el compuesto por la serie de fotos a modo de diario infantil. La primera de esas fotos se ve al final del segmento de arranque de la película (F12). Es, por tanto una especie de marco narrativo conformado por una serie de entradas ilustradas y en movimiento

¹³ Min.: 00:05:26

¹⁴ Min.: 01:52:48

tituladas con la frase «Qué hice en las vacaciones de verano».



F12

Retomaré más adelante el tema de las fotos. Ahora voy a describir sucintamente los diferentes tipos de segmentos o macroelementos que utiliza Kitano para estructurar el film.

En primer lugar, una serie de capítulos introducidos por las fotos del álbum y encabezadas por frases descriptivas de lo que ocurre en cada capítulo. F12 sirve de ejemplo previo; pero es realmente F14a-b el que introduce la serie desde el punto de vista de Masao (F13).



F13



F14a



F14b

En segundo lugar, la estructura del film se fundamenta en secuencias expresionistas de carácter onírico perfectamente coreografiadas, pertenecientes al inconsciente de Masao. Son sus sueños que operan como comentarios o suplementos espectaculares y sin embargo privados, en una escala superior a la del puro viaje (F15-16-17).



F15



F16



F17

En tercer lugar, se muestran una serie de secuencias de *gags*

extendidos en el tiempo, pero también en el espacio a partir de grandes planos generales que convierten a los personajes en una especie de bolas de *pin-ball* que rebotan de un lado a otro del cuadro (F18-19-20).



F18



F19



F20

En último lugar, y complementario el anterior macrosegmento se encuentran una serie de secuencias de *gags* más breves y con predominancia de planos medios (por ejemplo, como cuando Kikujiro quiere aprender a nadar, F21-22-23) que toman la forma de *tableau vivant* y que provocan miradas perplejas en los otros personajes.



F21



F22



F23

Voy a centrarme ahora en esa primera fotografía del álbum que ya hemos visto (F12), en la que aparece por se inaugura la imagen del protagonista y director del film, Kitano Takeshi, sobre la que volveré al final de mi artículo y que me va a dar el primer trazo de bufón del protagonista.



F12



F24

Esos molinillos alrededor de la cabeza de Kitano/Kikujiro, efectivamente recuerdan a la caperuza con puntas como orejas de asno o con

cascabeles del bufón típico (F24). Por lo que sin haberle visto actuar todavía, ya se adelanta que está caracterizado como bufón. 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.

Lo remarco, además, ahora que analizo someramente su estructura, pues Kikujiro no aparecerá en ningún momento de la historia de esa guisa. Es por tanto, una foto extradiegética, por lo que se puede afirmar que estas fotos tienen un estatus de realidad diferente al del resto de imágenes del relato.

En esta foto (F12), todos los elementos 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 se puede saber a estas alturas de la película, pero que luego se verá confirmado, es que ese ropaje tradicional, que hace referencia a unos orígenes ancestrales, no sólo le caracterizan como bufón (hecho reforzado por los molinillos de viento), sino que le señalan también como padre simbólico.



F25

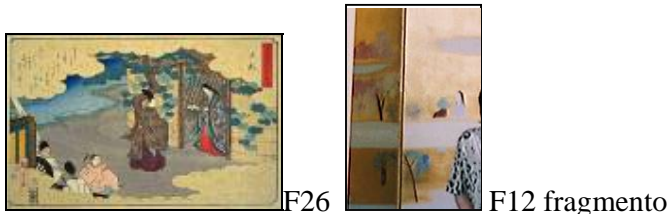


F12

F25 es la imagen previa a F12, o sea, la portada del álbum de fotos. Los caracteres japoneses en rojo significan «Qué hice en verano». Puede suponerse por ello que pertenece a Masao. Lo indican la estética infantil y la viveza de los colores sobre un cielo azul, donde unos niños cabalgan sobre un delfín que salta hacia el sol. La escena es, por tanto, bucólica e infantil.

Las fotos que irán salpicando la trama a modo de separadores son una especie de naturalezas muertas. Se trata de planos móviles

simplemente enmarcados para darles apariencia de fotografía. Tales elementos parecen alejar estos planos que analizamos de lo puramente fotográfico, o como si estuviesen representando el mismo acto fotográfico. Me refiero al hecho de que ambos personajes parecen posar en una especie de estudio fotográfico japonés (F12): se intuye 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 el que vemos un biombo de apariencia tradicional, que podría representar perfectamente alguna de las historias clásicas de los *Cuentos de Genji*¹⁵ (F26¹⁶-F12 fragmento).



Se trata es una recopilación clásica de cuentos de la corte del siglo XI, de la época Heian, realizada por una mujer, Murasaki Shibiku. Es algo así como nuestro *Romancero* o *El Libro del buen amor*. Murasaki viajó ampliamente antes de escribir esta recopilación y 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 aquí, pues, tres elementos en común con el relato de Kikujiro: una serie de capítulos que demarcan un relato más amplio, el tema del viaje y un niño huérfano de padre. Lo importante, pues, es que el fondo de la fotografía conforma ese horizonte simbólico de los orígenes.

¹⁵ Shikibu, Murasaki. **Romance de Genji (Genji Monogatary)**. Juventud, Palma de Mallorca, 2000.

¹⁶ Hiroshige, Ando (Isekane, publ.). **Cuentos de Genji en cincuenta y cuatro capítulos (Genji Monogatari Gojuyojo)**. Formato: Oban yokoye. Memorial Catalogue, Stewart. Hiroshige (Albuquerque Museum, 1983).



F12

Kitano, pues, se muestra a sí mismo caracterizado como un bufón (F12). En cuanto a la mujer que parece a su lado, va vestida, por contraste, con ropa moderna, con un gran leopardo grabado en su blusa. Su imagen, al contrario de la de Kikujiro, no es cómica, sino seria, como si estuviese de vuelta o supiese qué va a ocurrir, mirando descaradamente y como con hastío a la cámara.

Voy a dar ahora un pequeño salto ahora en la historia, al momento en que Masao descubre las fotos de su madre. El relato, en este punto termina de introducir el tema de la fotografía. Lo interesante es que Masao descubra las fotos de su madre al estar buscando el sello de la casa, el sello familiar que puede hacer de él alguien con derecho a *decirse* de esa casa. Sin embargo, no lo encuentra y sí descubre, en cambio, las fotos de la madre (F27a-b).



F27a



F27b

Por lo tanto, ahí está encerrada cierta clave de la película en el sentido de que Masao, para ser merecedor de esa casa vacía en la que la comida se le sirve fría (F28a-b) y para obtener ese nombre instaurado en el sello como apellido familiar, deberá buscar a su madre; pero no para fusionarse en un paraíso imaginario con ésta (cosa que no ocurrirá, como se comprueba en el, quizá, mejor giro de guión del relato, cuando Masao descubre que su madre tiene ya otra familia), digo, que Masao intentará volver al seno materno,

pero para encontrar, indirectamente, a un padre simbólico, pese a que éste resulta ser un bufón –o gracias a ello.



F28a



F28b

En la siguiente secuencia, en la que se ve a Kikujiro junto a la mujer de la foto del inicio (F12), ésta descalifica a Kikujiro de manera evidente; pues avisa a los chicos que si siguen fumando acabarán como él, es decir, derrotado. Ella es la mujer de Kikujiro. Se sabrá enseguida que no lo dice con maldad, es decir, no es una mujer histérica, pues vemos cómo le hace un gesto con el codo a Kikujiro –marcando un espacio de posible simbolización (F29a).



F29a



F29b



F30

Por lo tanto, es una frase para que reaccione y para que les diga algo ejemplar a los chicos en la línea que ella ha iniciado. Sin embargo, el actúa como un bufón, contestando a esa derrota que implican las palabras de la mujer con el signo totalmente contrario (F29b).

Entre medias se intercalan imágenes del desplazamiento de Masao por el puente, indicándonos que lo que está ocurriendo en esa escena tan cotidiana, también le va a influir: de hecho se cruzará con ellos al final de ese puente (F30).

En este momento surge el primer vínculo entre Masao y Kikujiro, aunque no se hablan directamente entre ellos. Lo hemos oído: Kikujiro, pese al estatus de bufón que ya ha mostrado, es capaz de mostrar compasión y afirma: «Dios, qué niño más triste».

Las imágenes desde el arranque muestran continuamente elementos que tienen que ver con un origen; pero esto también se refleja en los diálogos. Sin solución de continuidad, como si fuese causa de esa tristeza, aparece el tema de la filiación:

–Mujer: Vive con su abuela.

–Kikujiro: ¿Dónde están sus padres?

–M: No creo que tenga padre.

–K: ¿Y su madre?

–M: Creo que trabaja en algún sitio.

–K: De eso nada. Seguro que se fue con algún hombre.

–M: No todas son como tu madre.

–K: La tuya se ha casado tres veces.

–M: ¡Deja en paz a mi madre!

–K: Tú te metes con la mía.

La cuestión es que los tres personajes, la mujer, Kikujiro y Masao, tienen un nexo en sus respectivos orígenes que es el hecho de haber vivido infancias dentro de familias desestructuradas, en las que sólo perdura la madre, ya sea porque ésta haya abandonado al padre o viceversa, o porque éste haya muerto; la cuestión es que falta el Padre. Por su parte, la madre, en los tres casos, además, ha formado una nueva vida junto a otro hombre.

Quizá es ahora buen momento para recordar un dato que me parece de vital importancia: el nombre de Kikujiro, como señalé más arriba, era el nombre del padre de Kitano. Por lo tanto, se dan dos corrientes inconscientes del sujeto Kitano chocando en este texto. Por una parte, se muestra un Kitano que, por lo que se ve en el film, anhela un padre con el que, contradictoriamente, como hemos visto en su biografía, nunca se llevó demasiado bien ¿Quiere esto decir que le hubiese gustado tener otro padre o que su madre le dejase por otro? En este artículo no trato de especular, por lo que voy a ceñirme a lo que me dice el texto fílmico, pero también al biográfico y

al de las propias declaraciones de Kitano.

Lo que está claro, es que se habla de las madres de los personajes, pero no de sus padres, lo cuál ya califica a éstos como padres fallidos y, cuando se les nombra explícitamente, como con el de Masao, es para dudar de su existencia. Sea como sea, se ha acordado que los tres personajes comparten el hecho de tener padres y madres ausentes y que la propia biografía de Kitano nos dice que la relación con su padre era de rebeldía.

En este sentido, esta es la característica que más califica a *El verano de Kikujiro* como película postmoderna; de hecho, las *road movies* son un típico género postmoderno. Esto sólo como primera impresión, pues lo que podemos deducir al final del viaje es que lo que parece evidente es que Masao ha accedido a una dimensión simbólica a través de un proceso de maduración que le ha llevado a saber lo que es tener un padre que, finalmente, actúa como tal en las últimas imágenes del film, cuando le dona una palabra, su nombre (F31-32).



–Masao: ¿Cómo te llamas, señor?

F31



–Kikujiro: ¡Kikujiro, maldita sea! ¡Lárgate ya!

F32

Pues bien, esa donación, el mismo proceso de maduración que sufre Masao, y digo sufre como se percibe claramente en sus pesadillas, viene a desmontar esa primera impresión postmoderna que se tiene al visionar *El verano de Kikujiro*, y cito muy en concreto esta película no porque sea sobre la que estoy trabajando, sino porque, realmente, creo que supone un punto y aparte en su filmografía. Creo que desmonta esa impresión porque lo que se reproduce en ésta es la estructura clásica del relato simbólico. Para explicarme,

el ejemplo más directo claro es el del cuento fantástico (Fig. 1).



Fig.1

Este es el esquema básico del relato simbólico ¿Cómo lo adapta Kitano? El cuento fantástico clásico empieza con la necesidad de resolver un problema que suele sufrir el héroe. En la película, Masao debe buscar a su madre, encontrar la clave de esas fotografías.

Otro elemento básico en el cuento fantástico es el bosque, en este caso, transmutado en rascacielos, puentes y calles laberínticas de Tokio. En todo relato simbólico hay, además, un destinador, en este caso, interpretado por la mujer de Kikujiro, que explícitamente ayuda a que se produzca otro de los elementos imprescindibles en todo cuento fantástico: el viaje. Digo que lo hace de manera explícita, porque le da 50.000 yenes a Kikujiro con el fin de que tengan un viaje despejado hasta el lugar dónde vive la madre. El problema es que Kikujiro se lo gasta en las apuestas; pero eso no menoscaba su función, pues hemos visto que, como bufón, es capaz de insuflar cierta magia a la realidad, una magia muy necesaria para el niño Masao.

En este sentido, Kikujiro se convierte también en uno de los elementos básicos del cuento fantástico. Me refiero al arma mágica que ayuda al héroe a cumplir su tarea. Este arma, pues, tiene que ver con el estatus de bufón que le he adjudicado a Kikujiro. Más adelante intentaré analizar mejor esa función. Ahora nos vale con el hecho de que su magia va a ayudar a

Masao a gestionar lo real del mundo, en su caso, el hecho de que su madre le haya abandonado.

El choque con el bufón Kikujiro le provoca sueños a Masao, lo que parecía bastante improbable en la casa vacía con la abuela (F28a-b) o rodeado de vacío en el campo de fútbol (F33).



F28a



F28b



F33

Todo el viaje hasta que llegan a casa de la madre trabaja en esa dirección: crear o dar la posibilidad de que el inconsciente de Masao se exprese. Y eso es lo que vamos viendo a través de los sueños de éste, aunque sea a partir de malas experiencias como la del pederasta, que dará lugar a pesadillas, o a través de interrogarse sobre la espalda pintada de Kikujiro, que es una insignia de los yakuza.

Ese viaje, como indico en el esquema, no sólo lo emprende el héroe, en este caso Masao y el que le ayuda en la tarea, Kikujiro, sino que les acompaña el espectador que, en el relato simbólico, es siempre sujeto del deseo, al igual que Masao. En este caso, deseo por encontrar a su madre.

En este relato, además, hay un importante giro a mitad de la historia: lo que he considerado como objeto de deseo, la madre, se revela como imaginario; pero a costa de que Masao viva el aspecto más real de su vida. Esto es muy coherente con el desarrollo del relato simbólico, pues éste requiere el atravesamiento de lo imaginario para tocar lo real, que siempre quema para, finalmente suturar la herida producida, a través de la dimensión simbólica.

En este sentido Masao atraviesa su particular estructura edípica¹⁷, como ese conjunto de deseos amorosos y hostiles que el niño experimenta respecto a sus padres¹⁸. Su padre ya desapareció en el pasado, por lo que sólo le quedaba la realización del deseo por su madre. Este se hace ahora imposible, pues de nuevo ella ha dirigido el suyo hacia otro hombre. Se afirma que la estructura edípica desempeña un papel fundamental en el desarrollo de la personalidad y en la orientación del deseo humano¹⁹; y eso es lo que se va a mostrar en esta secuencia (F34 a 39).



F34



F35



F36



F37



F38



F39

Efectivamente, para que Masao pueda acceder a la dimensión simbólica del relato, tendrá que atravesar ese espejo, como así ocurre de la manera más íntimamente dolorosa. Este es el momento más intenso del film.

Para el acceso a lo simbólico es imprescindible una Ley, con mayúsculas, no una jurídica, sino una propiamente simbólica, es decir, basada en la palabra. En la figura 1 se dibuja el esquema que esa tarea destinada por la mujer de Kikujiro y llevada a cabo por éste para ayudar al niño viene

¹⁷ Prefiero esta expresión a la de *complejo edípico*.

¹⁸ Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand. **Diccionario de psicoanálisis**. Labor, Barcelona, 1993, pp. 61-66.

¹⁹ *Ídem*.

atravesada por un separador rojo, por la Ley en mayúsculas. Esta va a empezar a aparecer no sólo cuando Kikujiro salve a Masao del pederasta que se transformará en roja figura de la pesadilla, sino, sobre todo, a partir del momento en el que llegan a la casa de la madre. Esta secuencia se encuentra en uno de los lugares más importantes en cualquier film, es decir, casi en su centro geométrico.

Antes de seguir adelante, quiero señalar un detalle que, por la distancia cultural, puede pasar desapercibido para el espectador occidental. Me refiero al hecho de que se muestre tan crudamente el abandono por parte de la madre, la cuál, a su vez, se nos muestra incluso de forma bella, recreándose la cámara en su cuerpo y en su forma elegante de moverse. Desde un punto de vista occidental, parecería que algo se escapa a nuestro entendimiento, es como si necesitásemos una explicación. El hecho es que en la sociedad japonesa, las mujeres viudas que se casan en segundas nupcias o las madres solteras pueden elegir repudiar (entre comillas) a sus hijos y no por una cuestión de liberación femenina o feminismo, sino para que el nuevo marido no tenga por qué cargar con éstos.

Realmente, el centro exacto lo ocupa una de las secuencias más sombrías de la película (minuto 00:59:47): la pareja ha llegado a un momento de desesperación, sin dinero, comida o transporte, descansan de noche en la parada del autobús. Kikujiro se dice para sí mismo: «Es igual que yo» (F40). Es decir, Kikujiro se identifica con ese niño que también tuvo una infancia difícil.



F40

Como hemos visto en la secuencia de la madre, Kikujiro deja de ser un bufón para donar una Ley, ahora sin ninguna violencia, separando definitivamente al niño de la madre. Se puede objetar que es el propio niño el

que no se acerca a la madre. Bien, ante eso sólo puedo añadir que Kikujiro está ahí como garante de que eso no sucederá. Así que éste se comporta por única vez en todo el film no como un bufón, sino como un adulto que, finalmente, apoya a Masao y muestra compasión por él.

Justo tras esta secuencia aparece en el relato la campana de ángeles. Recordemos que una campana, como elemento escenográfico, ya había aparecido al principio en las carreras, dónde por primera vez Kikujiro hacía apelación a cierta magia para dominar la realidad y, posteriormente, volvía a aparecer en los sueños de Masao, fusionada con rostros de prostitutas (F15).



F15

Ahora esa campana se convierte en un ángel, por lo que a las significaciones anteriores se les suma el hecho de que ese ángel también tiene que ver con un mensajero, con el portador de una palabra.

Pero ¿quién es el mensajero o, mejor, cuál es el mensaje? El primero parece claro: Kikujiro, el bufón, y ahí tendríamos su función terminal. Kikujiro se convierte, porque se compromete a ello, en portavoz de un mensaje de la madre. Atendamos a las palabras que Kikujiro le dice a Masao (F41a):



F41a



F41b

–Kikujiro: Como te dije, tu madre ya no vive allí. Pero, por si acaso venías a verla, te dejó esta campana. Cuando estés triste sólo debes tocar la campana de ángeles y un ángel vendrá a ayudarte. Vamos, tócala. Un ángel traerá a tu madre.

Es decir, ya no vive en ese paraíso imaginario hacia el que Masao creía estar corriendo. El mundo de Masao, el de todos los seres humanos, tiene que ver más con los tropiezos, con lo real que ha descubierto a través de Kikujiro. El bufón que Kikujiro lleva dentro le va mostrando que eso no es necesariamente negativo.

El mensaje es, pues, que hay otra vida posible para Masao; es decir, la campana que hemos visto que representaba lo peor de Kikujiro (el juego y las prostitutas), también puede representar, según cómo se la utilice, una realidad mágica o, como nos gusta nombrarlo en este seminario, simbólica; pero con la condición de que Masao pase por ese proceso de maduración que hemos señalado con anterioridad, el cuál, de momento, no acaba de experimentar, pues toca la campana y, sin embargo, no consigue ver al ángel (F41b).

En este momento, Kikujiro le dona lo que denominamos palabra simbólica, es decir, nombra una promesa: «El ángel vendrá». Sin embargo, Masao dice no saber cómo hacer para que venga: eso es lo que tendrá que aprender y para ello, Kikujiro sacará, ahora sí, lo mejor de su personalidad de bufón, mostrándole a Masao, en el tramo final del film, todo tipo de juegos, en los que pondrá la fantasía y la imaginación; pero en los que éste deberá participar activamente.



F42



F43

F42 corresponde exactamente al momento posterior al citado diálogo. Es la imagen que se tomó para el cartel del film y el cuál guarda ciertas similitudes con el cartel del film de Charles Chaplin *The Kid* del año 1921 (F43). Lo que nos devuelve de nuevo la figura del bufón, aún extremadamente

humanizada como era el caso de Charlot.

Pero lo que me interesa remarcar ahora es lo que viene inmediatamente a continuación, pues finalmente sí aparece en el cielo el ángel: Masao agita, hierático y con la cabeza inclinada, la campana dentro de un gran tubo de hormigón abandonado. Podemos decir, entonces, que agita la campana desde un lugar interior, quizá desde su inconsciente que ha ido saliendo a la luz paulatinamente a lo largo del film.



Aparición de la campana de ángeles (F44)

En cuanto a la cultura visual que se muestra en F44, hay que señalar que puede considerarse toda una representación de la actual cultura japonesa, con una fuerte presencia de lo kitsch –a través de ese ángel–, al igual que podemos encontrar miles de representaciones similares en la cultura japonesa contemporánea; pero donde también es posible, todavía, un lugar para lo mágico y lo simbólico, aún dentro de ese tubo donde se guarece

Masao.

4. Análisis de la visualidad del bufón

Así describe Voltaire en su *Diccionario filosófico* la figura del bufón:

[...] 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.²⁰

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

Pero hay definiciones todavía más elaboradas. 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) [...].²¹

En *El verano de Kikujiro*, 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 definición continúa 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

²⁰ Voltaire. *Diccionario filosófico*, RBA, Barcelona, 2002.

²¹ Patrice, Pavis. *Diccionario de teatro. (Dramaturgia, estética, semiología)*. Paidós, Barcelona, 1998.

prohibida y escuchada.²²

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 añadiría que actúa, asimismo, 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 (F45).



F45

Me preguntaba 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.²³

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

²² *Ibidem*.

²³ *Cfr. Patrice, op. cit.*, citado de Foucault, M.. **L'Orde du Discours**. Gallimard, París, 1971, pp. 12-13.

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.²⁴

Esta idea también queda ilustrada en el film, como puede verse en los siguientes fotogramas, pertenecientes al último tercio de la historia, en los que se comparte con los espectadores la visión poliédrica de una libélula (F46-47) y vemos a uno de los personajes que Kikujiro va conociendo durante la aventura, otro bufón, transformado en pulpo (F48).



F46



F47



F48

Ya he analizado más arriba el primer fotograma en el que aparece la figura del bufón. Se trataba de una fotografía a modo de cuadro viviente (F12).



F12



F24



F49

Así, será F12 la que definirá desde el principio el carácter de bufón de Kikujiro. Esos molinetes alrededor de su cabeza, que se mueven sobre lo que parece una foto fija, efectivamente recuerdan a la caperuza con

²⁴ Cfr. Patrice, *op. cit.*, citado de Adorno, Theodore. **Théorie esthétique**. Gallimard, París, 1964, p. 163.

puntas como orejas de asno o con cascabeles del bufón típico (F24-49). De esta manera, 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 F12, 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. Decía que se trataba de una foto extradiegética, como el resto de fotos –a modo de macrosegmento– de las que he señalado.

De hecho, sus posturas y el mismo escenario, parecen mostrar la preparación para una foto de estudio: se intuye 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 ya hemos analizado.

Este sería el segundo de los registros que he 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; las grafías japonesas que se superponen al plano-fotografía que nos recuerdan la materialidad de la imagen; pero también por el movimiento –dentro de una imagen fija– de ese elemento que hemos afirmado, caracteriza como bufón a Kikujiro: los molinetes de viento.

Ya he señalado como F12 resalta la figura del bufón y como el ropaje tradicional, pese a su caracterización como bufón, le marca como padre simbólico de Masao. Y ahí podríamos localizar la dimensión simbólica de la imagen, la cuál, 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 film.

Además, el fondo de la fotografía de F12 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.

Esta construcción de un bufón se va reforzando a lo largo de todo el relato, teniendo como punto de llegada el horizonte que hacia el que señala el fondo de la imagen de F12; es decir, la conversión de Kikujiro en padre simbólico, cuyo particular pasaje por el bosque mágico de dificultades es convertirse, previamente, en bufón.