

[El péndulo oscilante]

Takeshi Kitano es, probablemente, el cineasta japonés más reconocido y con mayor relevancia del actual panorama cinematográfico mundial. No obstante, en su país de origen, su faceta como director de cine queda ensombrecida por su meteórica carrera como comediante y sus constantes apariciones en televisión.

Procedente de una familia humilde de los suburbios de Tokio¹, el joven Takeshi comenzó su andadura en el mundo del espectáculo formando parte del dúo cómico “The two beats: Beat Kyoshi & Beat Takeshi”. Gracias al éxito cosechado en cabarets y programas de radio, el paso a la televisión fue inevitable. Al poco tiempo, Kitano era ya una estrella del medio, artífice de programas muy exitosos y objeto de diversos cameos cinematográficos.

Su gran oportunidad en el campo de la interpretación cinematográfica le llegaría de manos de Nagisha Oshima en el film *Feliz Navidad, Mr. Lawrence*, donde daría vida a un sádico teniente. Pese a que el público japonés se tomó a broma su interpretación, Takeshi Kitano empezaba a entablar contacto con el mundo del cine. Años más tarde, acabaría dirigiendo el film que iba a protagonizar para Kinji Fukusaku, tras el abandono de éste.

Así, de forma casual, Kitano descubrió esa gran caja de juguetes que es para él el cine. Con la supervivencia económica garantizada por su carrera televisiva, Takeshi Kitano confiesa que hace películas para divertirse, para disfrutar, pero que el film deja de pertenecerle cuando se estrena. A partir de entonces, son el público y la crítica quienes deben jugar con la película y se convierten en dueños de sus interpretaciones.²

Los primeros films de Takeshi Kitano pasaron desapercibidos de forma general, salvo entre ciertos círculos de espectadores que accedían a sus obras en busca de emociones fuertes o algunos críticos que supieron ver un incipiente estilo. Con la obtención del León de Oro del Festival de Venecia por su séptimo film, *Hana-Bi*,

¹ Apuntes biográficos sobre Takeshi Kitano procedentes de las páginas 105 a 108 de *El principio del fin*.

² *Lecciones de cine*, página 179.

Kitano sería reconocido como autor de culto en todo el mundo y su filmografía anterior sería revisada.³

Como señala Luis Miranda en su monográfico sobre el director, el descubrimiento de Kitano como autor trajo consigo el redescubrimiento del cine japonés, ausente de las pantallas occidentales durante algunas décadas. El cine de Takeshi Kitano encajaba perfectamente en los tópicos occidentales del cine nipón (encuadres exquisitos, contención emotiva, estatismo, ritmo lento, crueldad, estilización de la violencia), puesto que una gran parte de los espectadores occidentales recibe el cine japonés con la memoria cinéfila gestada entre los años 50 y 60. En este sentido, el cine de Kitano se mueve entre el reconocimiento y la novedad que caracteriza el placer del espectador.

Curiosamente, el cine japonés siempre ha estado caracterizado por la diferencia respecto al cine occidental, ya sea por lo específico de sus temas o por una gramática propia. El reconocimiento del espectador es el reconocimiento de lo exótico, de lo ajeno. Sin embargo, el reciente cine que nos llega desde Japón a través de festivales de cine o por canales subrepticios aporta una novedad, una diferenciación más. Se trata, al fin y al cabo, de una diferencia dentro de la diferencia.⁴

En su intento por establecer los paradigmas dominantes que se han dado en la historia del cine japonés, David Desser establece tres categorías: el paradigma clásico (representado por Ozu), el paradigma moderno (Akira Kurosawa) y el paradigma modernista (Nagisa Oshima y la *nuberu bagu* japonesa), a los que Roberto Cueto añade una cuarta categoría. Se trata del paradigma post-moderno, representado por Kitano y otros cineastas como Takashi Miike o Kiyoshi Kurosawa, que consiste en la metanarratividad y la reflexión sobre los códigos representativos⁵.

Así pues, a Kitano se le define como post-modernista, como heredero del más reconocible cine clásico japonés y arquetipo del cineasta “oriental”. Además, a todo esto se une la consciencia de su propia aura de “autor”.

³ *El principio del fin*, páginas 104 y 112 / Monográfico de Luis Miranda, página 16 / *Nuevos cine, nueva crítica*, página 293.

⁴ Roberto Cueto en *El principio del fin*, página 18.

⁵ Luis Miranda en su monográfico *Takeshi Kitano*, páginas 24-26.

Takeshi Kitano teoriza en varias entrevistas sobre su propio estilo y le gusta mencionar la metáfora del péndulo como esquema básico de sus relatos, que oscilan de un extremo a otro (de la calma a la explosión o del humor al drama y de nuevo al humor)⁶. Esta dualidad y dinámica de movimientos ondulatorios puede aplicarse a su propia trayectoria como creador puesto que, como él mismo reconoce, con cada película intenta hacer algo distinto pero cuando observa el resultado final, se da cuenta de que ha hecho exactamente la misma película una y otra vez. Quizás no la misma exactamente, pero si un policía la viera diría: “No hay duda, Kitano está detrás de esto. ¡Sus huellas están por todas partes!”⁷.

La filmografía de Kitano, a modo de péndulo, oscila entre los temas y motivos característicos de su cine: el minimalismo, el tiempo pausado, la yakuza, el humor, el encuadre, el mar, el silencio, la violencia, los juegos, el estatismo y la muerte. Si bien es cierto que todos estos elementos se dan en mayor o menor medida en la mayoría de sus obras, como *Sonatine* o *Hana-Bi*, hay ocasiones en las que el péndulo se desplaza hacia un extremo en concreto.

De esta forma encontramos obras como la infravalorada *Getting any?* en la que el péndulo apunta directamente al gag humorístico, a la parodia de géneros e iconos cinematográficos, a la experimentación, a la imprevisibilidad, a “Beat Takeshi”, al cómico de televisión. El movimiento pendular en dirección contraria nos lleva a *Dolls*, en la que Kitano parece convertirse en poeta de lo visual, en artista y demiurgo, abordando un tema en diferentes historias que lo vinculan directamente con el concepto de japonesidad y tradición cultural marcada que antes hemos señalado.

[De muñecos y titiriteros]

Dolls comienza con una representación de teatro de marionetas *yoruri*. La escena representada pertenece a *Meido no Hikyaku* (El mensajero del infierno), una obra de 1711 escrita por Monzaemon Chikamatsu. Este autor es considerado uno de los principales dramaturgos de Japón y entre sus obras destacan las tragedias domésticas, relatos de amor en los que dos amantes deciden seguir los dictados del *ninjo* (los

⁶ Luis Mirada, página 19.

⁷ *Lecciones de cine*, página 179.

impulsos del corazón) por encima del *giri* (la obligación debida al grupo, al clan) y emprenden juntos la huida, en un viaje conocido como *michiyuki* (viaje de los amantes) que, inevitablemente, finalizaba con el suicidio simultáneo de los protagonistas⁸. Este tipo de obras de teatro tradicional japonés, también conocido como *bunraku*, inspiró el film *Los amantes de crucificados* de Kenji Mizoguchi.

A simple vista, podría decirse que Takeshi Kitano pretende apoderarse de una tradición legítima de prácticas de alta cultura, en tanto que el teatro *bunraku* proporciona un esquema argumental, una iconografía e incluso condiciona la narración. Además, el exquisito uso del encuadre, con cuidadas composiciones, los milimétricos movimientos de cámara, las metáforas visuales, el montaje poético y el fascinante cromatismo refuerzan esta idea de aura de japonesidad.

Sin embargo, en sus declaraciones y entrevistas, el director desmitifica esta apreciación. Su recurrencia a la tradición del teatro *bunraku* es un mero pretexto para avanzar en su juego cinematográfico, ya que su intención en *Dolls* es alejarse del mundo monocromático de sus films anteriores y retratar colores hermosos, así como trabajar historias de hombres y mujeres con la presencia constante de la naturaleza. Para ello se sirvió de las obras de Chikamatsu, adaptándolas a la época actual.

Otra circunstancia casual que vino a reforzar el carácter teatralizante del film fueron los vestidos diseñados por Yohji Yamamoto, el prestigioso diseñador de moda. Los trajes de Yamamoto, que contó con libertad absoluta, sorprendieron a Kitano ya que no eran lo que él esperaba⁹. La modestia y el agradecimiento de Kitano le impidieron rechazarlos, por lo que decidió cambiar la historia haciendo algo no realista, un relato que implicase a seres humanos pero imaginados como marionetas de *bunraku*. Ellas tienen un imaginario condicionado por su vida de marionetas, con vestidos brillantes y fantásticos, de un rico colorido. Esta elección determinó su concepción de la imagen¹⁰.

Pese a que factores casuales, como el diseño de vestuario o la recurrencia al teatro *bunraku*, nos hagan pensar en una hipertrofia de la estética japonesista, las

⁸ Luis Miranda, páginas 341 y 342.

⁹ Kitano bromea en la entrevista que se incluye como contenido extra en el dvd de *Dolls* diciendo que no actuó en esta película porque le daba vergüenza ponerse los vestidos de Yamamoto.

¹⁰ Entrevista realizada por Michel Ciment y Stéphane Goudet.

pretensiones de Dolls no encajan con el fetichismo exótico. Kitano afirma que rodar una película es como hacer una figura de porcelana: aunque la idea primigenia pueda estar muy clara en la mente del artista, serán los factores naturales, los materiales o los imprevistos los que realmente definirán su particular acabado¹¹.

Así pues, las marionetas que actúan ante el público movidas por los titiriteros de negro en la apertura del film se mueven por sí mismas cuando cae la noche y cuentan historias sobre seres humanos. Se da, por tanto, una inversión y las marionetas asisten como espectadores a las tragedias de unos humanos despojados de toda humanidad, unos humanos marionetizados, cuyos hilos son movidos por un titiritero invisible. Takeshi Kitano juega con sus personajes, se ve a sí mismo como un manipulador de marionetas que observa desde lo alto, como si fueran insectos¹².

Kitano nos ofrece tres historias de amor y muerte enlazadas entre sí. Sawako y Matsumoto son los mendigos atados. Tiempo atrás estaban prometidos e iban casarse, pero el joven rompió el compromiso por presiones familiares. Desolada, Sawako intenta suicidarse y como resultado, pierde el juicio. Matsumoto, consciente de su falta, lo abandona todo por ocuparse de la joven. Los dos juntos emprenden en un viaje a través de las estaciones y en su deambular se entrecruzan con otras dos historias.

Hiro, un anciano jefe yakuza que, sumido en los remordimientos por haber asesinado a su hermano y haber abandonado a la mujer que amaba en su juventud, descubre que ella lo sigue esperando y acude, semana tras semana, al mismo banco del parque donde se despidieron. Por su parte, Nukui es un fiel fan de la cantante pop Haruna. Cuando ésta pierde uno de sus ojos en un accidente de tráfico y decide aislarse del mundo, el joven se corta los ojos para poder estar junto a ella sin ser rechazado.

En cuanto a la construcción de las tramas argumentales, Kitano reflexiona al respecto que se da por satisfecho si encuentra dos o tres imágenes, quizás no perfectas, pero sí lo suficientemente poderosas como para sentar las bases de la película. Estas imágenes concretas son la razón para hacer una película. Con eso en mente, se inventa

¹¹ *El principio del fin*, página 115

¹² Entrevista realizada por Michel Ciment y Stéphane Goudet.

una trama y escribe escenas para crear un vínculo entre las imágenes. Al final, la historia es una excusa. Su cine es mucho más un cine de imágenes que de ideas¹³.

En el caso de *Dolls*, la imagen que dio pie a todo el film llevaba bastante tiempo rondándole por la cabeza. Surgió cuando aún era un aspirante a cómico y en el distrito de Asakusa vio a un hombre y a una mujer que iban atados con una cuerda. La gente de la ciudad les llamaba “los mendigos atados”, pero nadie sabía cómo habían llegado a convertirse en vagabundos. La visión de los mendigos atados quedó anclada en su mente y siempre había querido hacer una película con personajes como esos.

Por lo tanto, al comienzo no existía más que una única historia que iba a ser narrada en el marco de las cuatro estaciones. Pero desarrollando el guión se dio cuenta que la idea de base era muy simple y que no sostendría la duración de la película. Pensó en añadir otras dos historias, también basadas en algo que presencié en el pasado, del tipo de historias que resultan comunes a los japoneses¹⁴.

En cualquier caso, los paralelismos entre las tres historias son evidentes. Todas siguen el mismo patrón de caída, redención y muerte. Sin embargo, Kitano desactiva a los personajes femeninos, paralizados en el recuerdo de la pérdida y otorga a los hombres el papel activo de la enmienda¹⁵. La cantante Haruna se aísla del mundo, la mujer del parque continúa esperando al novio que nunca llega y Sawako no es más que una carcasa vacía.

Kitano afirma que ésta es su película más violenta. En una entrevista explica que la muerte es la forma final de la violencia, le llega de igual manera a todos y por eso juega un papel muy importante en sus películas. Esa violencia llamada muerte golpea a los personajes y cuando aparece en las historias de yakuza, forma parte del juego puesto que existe una racionalidad de la muerte en los ajustes de cuentas, mientras que en *Dolls* las muertes se suceden sin razón. Por eso le parece más violenta esta película¹⁶. Las tres historias concluyen trágicamente: el yakuza es asesinado y el fan de la cantante

¹³ *Lecciones de cine*, página 177

¹⁴ Contenido en el dvd de la película editado en España por DeAPlaneta en 2003.

¹⁵ Luis Miranda, página 347

¹⁶ Entrevista realizada por Michel Ciment y Stéphane Goudet.

es atropellado. Tan solo los mendigos atados mueren juntos al despeñarse por la ladera de una montaña.

[Una poética desgarrada]

Como hemos visto, la sustancia narrativa de Dolls es algo escueta y, hasta cierto punto, redundante en la misma idea del amor trágico. Sin embargo, su desarrollo es amplio, solemne y delicado a la vez. Estilísticamente, el minimalismo de Kitano se depura y a la vez se carga de razones para el gesto poético. Cada plano es una lección de composición, cada corte de montaje es una metáfora voluntariamente sutil y el resultado es fascinante, hipnótico.

Dolls exhibe un sistema narrativo y estilístico construido mediante tomas muy largas, envolventes y exquisitamente compuestas; elipsis de notable virtuosismo, una aparentemente libre alternancia de tiempos e historias, el recurso a una iconografía japonesa de tonos oníricos que se aproxima demasiado al mero estereotipo y la combinación de abundantes y bellas metáforas visuales¹⁷.

Kitano utiliza metáforas visuales y pequeños fetiches simbólicos como figura de engarce entre secuencias, subtramas y pensamientos. Estos elementos gramáticos van desde la mariposa muerta hasta la figura de porcelana del ángel del hotel, pasando por las flores, las hojas de arce o el juguete de la bolita que flota en el aire. Por encima de todos ellos destaca el cordón rojo que une a los mendigos atados, símbolo de su unión eterna y su destino trágico.

Unidos por el grueso cordón rojo, los jóvenes amantes deambulan por un parque flanqueado de hermosos cerezos en flor. Motivo recurrente de la plástica japonesa desde tiempos antiguos, símbolo de lo efímero, el cerezo en flor es también el primer tópico de una iconografía de las estaciones perpetuada a través de la literatura y las artes en Japón. Después serán un grisáceo mar, las rojizas hojas de arce que caen en otoño y el blanco azulado de la nieve invernal otros tantos pretextos para efectuar una serie de variaciones cromáticas. A través de este trayecto estacional errabundo por los paisajes

¹⁷ Luis Miranda, páginas 346, 347 y 349.

de un Japón de estampa tradicional Kitano investiga y experimenta con tonalidades de color inéditas hasta entonces en su cine.¹⁸

Respecto al tratamiento de la naturaleza, Kitano declara que lo que le atrae de la representación japonesa de paisajes es la relación entre la belleza y la muerte. Lo que el japonés admira de las flores del cerezo es la idea de que pronto caerán, que no durarán mucho tiempo. Asimismo, las hojas de los arces cuanto más rojas son más cerca están de la muerte. La nieve es como una mortaja que recubre la vida¹⁹.

En cuanto al mar, reconocida marca de autor ya que en prácticamente todos los films de Kitano hay alguna escena en la que algún personaje mira al mar, el propio Kitano bromea en dicha entrevista diciendo que tenía miedo de que si no aparecía en Dolls la prensa le preguntaría por qué. El mar, tal y como lo retrata Kitano, es un espejo neutro en el que los personajes se miran con la esperanza de disolver en su inmensidad sus dolores espirituales.

Se trata, además, de una zona cromática neutra, en la que a veces no se puede distinguir la línea divisoria entre el agua y el cielo. Es el espacio de lo que algunos estudiosos han llamado el “azul kitano” y que, pretendidamente, Kitano ha decidido superar en Dolls recreándose en los tonos verdosos y rojizos, principalmente.

Él mismo reconoce que su principal prioridad en cualquier escena es la composición de la imagen. Posiblemente, mucho más incluso que la interpretación de los actores²⁰. La estética interpretativa de su cine basa en la sustracción, en la falta de matices, en un hieratismo radical. Hasta se podría afirmar que el lenguaje del cuerpo es más importante que la palabra.

Tomemos como ejemplo a Sawako, la joven mendiga que pierde el juicio y anda como una autómatas. Su rostro vacío solo cambia la expresión cuando aparece el miedo, cuando dialoga con un muñeco de porcelana o cuando llora ante la pérdida de un objeto.

¹⁸ Luis Miranda, páginas 343 y 344.

¹⁹ Entrevista realizada por Michel Ciment y Stéphane Goudet.

²⁰ Lecciones de cine, página 179.

El rostro vacío de expresión vincula la interpretación de sus actores con las representaciones del teatro Noh, donde los actores lucen máscaras que muestran una especie de aire neutral y dependiendo de la situación de sus rostros parecen ofrecer un aspecto diferente en cada caso. De este modo, corresponde al público interpretar las emociones de los personajes en una situación dada. De forma parecida, cada espectador debe usar su propia imaginación y leer las emociones de los personajes entre esos rostros en blanco.

Dolls es la primera película de Kitano que identifica clara y nítidamente el salto temporal con el flashback y el recuerdo. Los deslizamientos de tiempos diversos siempre obtienen aquí una justificación psicológica y una explicación de los hechos. El flashback aparece siempre una vez comenzada la trama de la historia amorosa, cuando hemos visto a los mendigos atados, cuando el viejo yakuza ya ha abandonado a su novia y cuando el fan ya está ciego.

Las imágenes-recuerdo son en Dolls auténticas visiones que llegan tarde al lugar del suceso y ofrecen una reconstrucción virtual de la memoria. La estructura elíptica y entrecortada de la secuencia reproduce esa naturaleza fragmentaria del recuerdo, hecho de instantáneas²¹.

De hecho, en el primer flashback, el de los mendigos atados, se compone de breves planos nunca superiores a los tres segundos de duración sobre los que se superponen las voces de los padres incitando al joven a abandonar a su prometida. Las voces y las imágenes están ligeramente descoordinadas y el montaje de los planos da la sensación de solaparse entre sí, como cuando un torrente de recuerdos invade nuestra mente.

Parece que Kitano disfruta despiezando el relato y reorganizando los fragmentos de modo que la línea narrativa fluya en zigzag. Además de elaborar sinuosos flashbacks, el director utiliza su creciente habilidad con el montaje para rechazar, de forma deliberada, la representación de una violencia que, sin embargo, está presente en la médula del relato.

²¹ Luis Miranda, páginas 364 y 366

Sin embargo, esta estrategia de despiece de la acción y ofrecer la violencia tan solo a partir de indicios hace que el espectador deba trabajar para reconstruirla y evoca el horror por alusión. Tomemos como ejemplo el montaje de la secuencia en la que el fan de Haruna mira fijamente una imagen de su ídolo. Torna los ojos y la imagen aparece borrosa. La mira una vez más, como si quisiera retenerla para siempre, y entonces, de forma repentina agarra un cutter. El siguiente plano que vemos son sus pies que avanzan torpemente ayudado por un bastón para ciegos. En este sentido, el corte de montaje aparece a la vez como un gesto de piedad hacia el personaje (no asistimos directamente a su sufrimiento) y como una agresión al espectador, que al reparar en la acción no puede evitar imaginársela de forma vívida y directa²².

Varios autores coinciden en que si hay algo que defina por encima de todo el cine de Kitano es sin duda su peculiar manera de abordar el montaje. Lejos de aburrirse ante la ardua tarea que supone todo montaje, Kitano ha ido implicándose progresivamente más y más en las tareas de edición hasta relegar a su montador habitual a un segundo plano. Su propio montador, Yoshinori Oota, ha declarado que “es capaz de ir más allá del montaje convencional, explorando y experimentando con libertad²³”. Así pues, no debe extrañarnos que en *Dolls*, su décima película, el propio Kitano haya tomado las riendas del montaje para poder jugar con las imágenes y el tiempo a su voluntad.

Él mismo declara, a raíz de esta película, su pretensión en este campo. Defiende que en el cine, una historia de tiempo e imágenes que se desarrollan simultáneamente, hay momentos en los que se está fuera del tiempo y donde sería necesario detener esta sincronización. Le gustaría escapar de la obligación del tiempo y la imagen, y salir del tiempo. Kitano piensa que vivimos en el tiempo, pero no cree que sea un concepto universal ni que represente lo mismo para todo el mundo. Éste es el sentido que le gustaría darle a sus películas: mostrar la relatividad del tiempo para sus personajes. El mismo trabajo puede hacerse con las imágenes: cuando tres personajes hablan juntos, intenta hacer planos generales inesperados sobre uno u otro para intentar mostrar que cada subjetividad es diferente. Le gusta reforzar la relatividad de la sensación²⁴.

²² Luis Miranda, páginas 367 y 368

²³ *El principio del fin*, página 117.

²⁴ Entrevista realizada por Michel Ciment y Stéphane Goudet.

Jordi Costa, en su artículo sobre el director, expone que Kitano es un maestro del origami (papiroflexia) que ha cambiado su materia prima. En lugar de hojas de papel utiliza los más esenciales recursos expresivos del cine para formular un lenguaje fundamentalmente moderno, una nueva forma de escritura caracterizada por una peculiar percepción del tiempo que se convierte en fondo y forma del relato. De este modo, logra someter a mayor tensión la gramática del cine recurriendo a las esencias, apelando a una escritura primigenia incontaminada.

Con el paso de los años, Kitano ha ido retorciendo esa peculiar manera de narrar, desarticulando el tiempo, desmontando las acciones, como si jugara conscientemente a desafiar la mirada del espectador, obligándole a extremar su atención. El hecho de que Kitano haya llegado a la dirección sin pasar por academias o escuelas de cine quizás explique su facilidad para transgredir las convenciones de la narrativa cinematográfica tradicional²⁵.

Este autor concluye que el gran tema de la obra de Kitano es el lenguaje: los problemas del lenguaje, la dialéctica de los códigos y la comunicación entendida como conflicto. Considera a Kitano un creador de lenguaje intransferible y a la vez destructor de lenguajes consensuados y gastados por el uso colectivo.²⁶

Lo cierto es que Kitano prefiere distanciarse de la tradición y la gramática cinematográfica, declararse crítico para con los clichés argumentando que tras cien años de cine ya va siendo hora de que la industria confíe un poco más en la inteligencia de los espectadores²⁷.

Tal y como él mismo ha declarado, *Dolls* es un primer intento para experimentar cosas que hará de un modo sistemático en sus siguientes películas. Respecto al color, está dispuesto a pintar los árboles si es necesario. En el nivel del montaje, hará cosas mucho más estafalarias. Rodará las películas numerando las escenas, después colocará los números en un sombrero y hará el montaje en el orden en que salgan. Su sueño sería

²⁵ Jordi Costa, *La calavera origami*, páginas 105-107.

²⁶ Jordi Costa, página 113.

²⁷ *El principio del fin*, página 114.

llegar a un montaje completamente sorprendente, de modo que sólo al final de la película se supiese lo que ha querido hacer²⁸.

De esta forma se manifiesta el potencial creativo de un artista que concibe el cine como juego, como divertimento a la hora de combinar imágenes y sonidos en el tiempo, y que pretende involucrarnos en su cine a partir de la ruptura de la tradición narrativa cinematográfica. Quizás en vez de ruptura, debería hablarse de re-escritura en tanto que Kitano ha ido descubriendo y desarrollando su propio estilo película tras película, al igual que un niño cuando empieza a escribir tiene un especial sentido para la gramática, la ortografía y el trazo mismo.

[Bibliografía]

CIMENT, Michel y GOUDET, Stéphane, “La muerte nunca se halla lejos del corazón del amor, Entrevista a Takeshi Kitano”, *Positif* 506, Abril 2003. Versión digital consultada en <http://www.zinema.com/textos/lamuerte.htm>

COSTA, Jordi, “Takeshi Kitano, La calavera origami”, *Nosferatu* número extraordinario 36-37, Agosto 2001.

DE BAECQUE, Antoine (Compilador), *Nuevos cine, nueva crítica, El cine en la era de la globalización*, Barcelona, Ediciones Paidós, Colección Paidós Comunicación Cine 169, 2001.

MIRANDA, Luis, *Takeshi Kitano*, Madrid, Ediciones Cátedra, Colección Signo e Imagen 68, 2006.

RICHIE, Donald, *Cien años de cine Japonés*, Madrid, Ediciones Jaguar, 2004.

TERRADES VICENS, Eduard, “K de Kitano, El edén de la nueva generación”, *Cineasia* 16, Marzo-Abril 2006.

TIRARD, Laurent, *Lecciones de cine, Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos*, Barcelona, Ediciones Paidós, Colección Paidós Comunicación Cine 149, 2002.

V.V. A.A., *El principio del fin, Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*, Barcelona, Ediciones Paidós, Colección Paidós Comunicación Cine 150, 2003.

²⁸ Entrevista realizada por Michel Ciment y Stéphane Goudet.