



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

**THE *NŪBERU BĀGU* FILM TREND
AS AN ARTISTIC CORRELATE
OF THE JAPANESE NEW LEFT**

A Political Reading of Cultural Productions

**EL CINE DE LA *NŪBERU BĀGU*
COMO CORRELATO ARTÍSTICO
DE LA NUEVA IZQUIERDA JAPONESA**

Una lectura política de las producciones culturales



**Universitat Autònoma
de Barcelona**

Tesi Doctoral

Ferran de Vargas

2020

Dirigida pel Dr. Blai Guarné

Doctorat en Traducció i Estudis Interculturals:

Cultura, pensament i interculturalitat de l'Àsia Oriental

Departament de Traducció i Interpretació i d'Estudis de l'Àsia Oriental

ÍNDICE

NOTA LINGÜÍSTICA.....	4
RESUMEN.....	5
ABSTRACT.....	8
AGRADECIMIENTOS.....	11
1. INTRODUCCIÓN.....	13
1. 1. Hipótesis, objetivos y objeto de estudio.....	14
1. 2. Marco teórico.....	17
1. 3. Enfoque metodológico.....	20
1. 3. 1. Ideología: una definición.....	20
1. 3. 2. El “análisis ideológico” del cine.....	28
2. JAPAN’S NEW LEFT AND NEW WAVE. AN IDEOLOGY’S PERSPECTIVE AS AN ALTERNATIVE TO THAT OF NATIONAL CINEMA.....	38
2. 1. Introduction.....	38
2. 2. Nation, National Cinema and the Ideology of Cinema: The Case of Japan.....	40
2. 3. New Left Ideology and the Formation of the Japanese New Wave.....	46
2. 4. <i>Eros + Massacre</i> as a Reflection of Japan’s New Left Ideology.....	50
2. 5. Conclusions.....	57
3. AUTONEGACIÓN, MEMORIA Y ESPACIO EN EL CINE DE YOSHIDA KIJŪ.....	59
3. 1. Introducción.....	59
3. 2. Subjetividad y autonegación en la Nueva Izquierda.....	61
3. 3. Subjetividad y autonegación en la teoría fílmica de Yoshida.....	71

3. 4. Memoria y espacio en <i>Eros + Masacre</i>	74
4. TIRA LOS LIBROS, SAL A LA CALLE. EL CONCEPTO DE TAISHŪ DE YOSHIMOTO TAKAAKI Y LA CONCEPCIÓN DEL CINE DE TERAYAMA SHŪJI	83
4. 1. Introducción.....	83
4. 2. El concepto de <i>taishū</i> de Yoshimoto Takaaki	87
4. 3. <i>Sho o suteyo machi e deyō</i> como correlato filmico de la teoría de Yoshimoto	93
4. 4. Conclusión.....	102
5. CONCLUSION	103
6. APPENDIX. RADICAL SUBJECTIVITY AS A COUNTER TO JAPANESE HUMANIST CINEMA. ŌSHIMA NAGISA'S <i>NŪBERU BĀGU</i>	120
BIBLIOGRAPHY	121
FILMOGRAPHY	129

NOTA LINGÜÍSTICA

En esta tesis doctoral la transcripción de palabras japonesas ha seguido el sistema de romanización Hepburn. Por otra parte, los nombres japoneses de personas siguen el orden utilizado en Japón, consistente en colocar primero el apellido y después el nombre propio, excepto en el caso de autores de textos académicos.

RESUMEN

Esta tesis doctoral analiza la corriente cinematográfica de la *Nūberu Bāgu* partiendo de la premisa de que sus características permiten considerarla un componente integrante de la ideología de la Nueva Izquierda japonesa, perteneciendo ambos fenómenos a la denominada “época de la política” (*seiji no kisetsu*) (1966-1971). Desde este enfoque, la comprensión de determinado tipo de cine es una vía para adquirir un mayor entendimiento de la ideología a la que pertenece, así como la comprensión de determinada ideología en su conjunto es una vía para un mayor entendimiento de los elementos que la componen, entre ellos el cine.

A nivel metodológico, en primer lugar propongo mi propia definición del concepto de “ideología” partiendo de algunas de las aproximaciones de Plamenatz (1983), Eagleton (1997), Žižek (2003) y Kellner (2011). En base a esta definición, articulo una metodología de “análisis ideológico” del cine partiendo de algunas de las concepciones de Thompson (1984, 2002), Zavarzadeh (1991) y Kellner (1993; 2011). El núcleo de esta metodología es la lectura de las películas como textos cuyos elementos internos sirven a los intereses externos de determinados grupos sociopolíticos en una relación de poder significativa con otros grupos sociopolíticos. En el caso que nos ocupa, esto implica fundamentalmente decodificar las líneas de continuidad que conectan el cine de la *Nūberu Bāgu* con otros componentes ideológicos de la Nueva Izquierda japonesa, así como con la ideología de dicho grupo sociopolítico en su conjunto, opuesta principalmente a la Vieja Izquierda japonesa.

Para llevar a cabo el “análisis ideológico” de la *Nūberu Bāgu*, selecciono una muestra de dos películas paradigmáticas a través de las cuales discernir una serie de elementos característicos de dicha corriente cinematográfica que permitan configurar un modelo para abordarla como una parte integrante de la ideología de la Nueva Izquierda japonesa, pudiendo este modelo servir para estudios posteriores. Se trata de *Eros + Masacre* (*Erosu purasu Guakusatsu*, 1969), de Yoshida Kijū, y *Tira los libros, sal a la calle* (*Sho o suteyo machi e deyō*, 1971), de Terayama Shūji. Son películas estrenadas en momentos históricos con implicaciones significativamente distintas y filmadas por directores con sensibilidades divergentes, pero precisamente estas discontinuidades

facilitan la demostración de que ambas obras contienen un núcleo de características estable que permiten establecer un modelo unitario (bajo el nombre de *Nūberu Bāgu*), perteneciente a una ideología unitaria (bajo el nombre de Nueva Izquierda).

El “análisis ideológico” de la *Nūberu Bāgu* llevado a cabo en este estudio consta de tres fases. En la primera fase, en primer lugar presento el enfoque metodológico del “análisis ideológico” del cine en contraposición al del cine nacional; a través de esta contraposición, se entenderá mejor la conveniencia del “análisis ideológico” a la hora de abordar el cine. En segundo lugar, abordo el contexto de las relaciones de poder del Japón de la época en que surgió la *Nūberu Bāgu*, expongo las características generales de la ideología de la Nueva Izquierda japonesa, y a continuación analizo *Eros + Masacre* decodificando las conexiones entre el texto de la película y esta ideología en su conjunto (de la que forma parte como componente doctrinal).

En la segunda fase investigo la relación entre el cine de la *Nūberu Bāgu*, continuando con el caso ilustrativo de *Eros + Masacre*, y la conciencia colectiva imperante en la Nueva Izquierda japonesa de la importancia de la subjetividad humana (*shutaisei*) concebida como autonegación del sujeto (*jiko hitei*) (y que constituye un componente subjetivo de esta ideología). Para ello, me centro en dos aspectos clave del cine de Yoshida Kijū a través de los cuales despliega su visión de la subjetividad como autonegación: el espacio y la memoria.

En la tercera fase, relaciono analíticamente la teoría política de uno de los pensadores más importantes en la conformación de la Nueva Izquierda japonesa, Yoshimoto Takaaki, y la concepción del cine de Terayama Shūji, a través del caso ilustrativo de su película *Tira los libros, sal a la calle*. En esta fase me fijo en cómo Yoshimoto a través de la teoría política y Terayama a través de la práctica del cine, expresan una visión similar de la relación entre la figura del intelectual y las masas, pudiendo estas expresiones ser consideradas parte del mismo cuerpo doctrinal de una misma ideología: la de la Nueva Izquierda japonesa.

Por último, incorporo un apéndice en el que presento la investigación preliminar que condujo al planteamiento de esta tesis doctoral, y cuya inclusión en este compendio sirve de referencia para una perspectiva general del punto de partida de la *Nūberu Bāgu* como reacción al cine humanista hegemónico en Japón hasta finales de la década de 1950.

La comprensión introductoria de la confrontación entre ambos tipos de cine permite comprender mejor la pugna entre la Nueva Izquierda y la Vieja Izquierda imperante en la dimensión ideológica de la sociedad japonesa de posguerra.

Esta tesis doctoral ofrece una vía para profundizar en la naturaleza de la *Nūberu Bāgu* y la ideología de la Nueva Izquierda de la que forma parte, así como de su interrelación. En primer lugar, las fases del “análisis ideológico” aquí desplegadas permiten comprender mejor el cine, la teoría política y la conciencia subjetiva que conforman la Nueva Izquierda japonesa, a través de sus interrelaciones y de su relación con esta ideología en su conjunto. En segundo lugar, refinan dialécticamente la comprensión de la ideología de la Nueva Izquierda en su conjunto a través del análisis de su relación indisoluble con algunos de los componentes que la integran, y de las interrelaciones entre estos componentes. En tercer lugar y en un nivel más abstracto, configuran, a través del enfoque planteado de la relación entre la *Nūberu Bāgu* y la Nueva Izquierda japonesa, mi reaproximación crítica de la noción misma de ideología.

ABSTRACT

This Ph.D. dissertation analyses the *Nūberu Bāgu* film trend based on the premise that its characteristics allow it to be considered an integral component of the Japanese New Left ideology, with both phenomena belonging to what is known as the “season of politics” (*seiji no kisetsu*) (1966-1971). From this approach, the understanding of a certain type of cinema is a way to gain a better insight into the ideology to which it belongs, just as the understanding of an ideology as a whole is a way to gain a better insight into the elements comprising it, cinema among them.

On the methodological level, first I propose my own definition of the concept of “ideology” starting with some of the approaches by Plamenatz (1979), Eagleton (1991), Žižek (1994) and Kellner (1995). Based on this definition, I formulate a methodology for the “ideological analysis” of cinema starting with some of the conceptions by Thompson (1984, 1990), Zavarzadeh (1991) and Kellner (1993; 1995). The core of this methodology is a reading of films as texts whose internal elements serve the external interests of certain socio-political groups in a significant power relationship with other socio-political groups. In the case at hand, this means fundamentally decoding the continuous lines connecting the *Nūberu Bāgu* cinema with other ideological components of the Japanese New Left, as well as with this socio-political group’s ideology as a whole, opposed mainly to the Japanese Old Left.

In order to conduct an “ideological analysis” of the *Nūberu Bāgu*, I select a sample of two paradigmatic films through which a set of characteristic elements of this film trend can be distinguished, which enables to configure a model to address this cinematographic phenomenon as an integral part of the Japanese New Left ideology; a model that can be used for future research. These films are *Eros + Massacre* (*Erosu purasu Guakusatsu*, 1969), by Yoshida Kijū, and *Throw Away Your Books, Rally in the Streets* (*Sho o suteyo machi e deyō*, 1971), by Terayama Shūji. The films were released at historical moments with significantly different implications, and filmed by directors with divergent sensitivities, but it is precisely these discontinuities that enable us to establish a coherent model (under the name of *Nūberu Bāgu*), belonging to a coherent ideology (under the name of New Left).

The “ideological analysis” of the *Nūberu Bāgu* conducted in this dissertation is made up of three stages. In the first stage, I present the methodological approach for the “ideological analysis” of cinema as opposed to that of national cinema; by means of this contraposition, the convenience of “ideological analysis” when addressing cinema will be grasped. Secondly, I address the context of power relationships in Japan at the time when the *Nūberu Bāgu* emerged, and then I analyse *Eros + Massacre* by decoding the connections between the film text and this ideology as a whole (to which the film belongs as a doctrinal component).

In the second stage, I investigate the relationship between the *Nūberu Bāgu* cinema, still using the illustrative case of *Eros + Massacre*, and the prevailing collective consciousness in the Japanese New Left of the importance of human subjectivity (*shutaisei*) conceived as the subject’s self-negation (*jiko hitei*) (and which is a subjective component of this ideology). To do so, I focus on two key aspects of Yoshida Kijū’s cinema through which he displays his view of subjectivity as self-negation: space and memory.

In the third stage, I analytically relate the political theory of one of the most important thinkers in the shaping of the Japanese New Left, Yoshimoto Takaaki, and Terayama Shūji’s conception of cinema, through the illustrative case of his film *Throw Away Your Books, Rally in the Streets*. In this stage I focus on the way Yoshimoto, through his political theory, and Terayama, through his film practice, express a similar view of the relationship between the figure of the intellectual and the masses, taking into account that these expressions can be considered as part of the same doctrinal body of the same ideology: the Japanese New Left.

Finally, I add an appendix in which I present the preliminary research that led to the approach of this Ph.D. dissertation. I have included it in this compendium as a reference for a general perspective of the starting point of the *Nūberu Bāgu* as a reaction to the humanist cinema hegemony in Japan until the end of the 1950s. The introductory understanding of the confrontation between both kinds of cinema enables us to gain a better understanding of the conflict between the New Left and the Old Left prevailing in the ideological dimension of the post-war Japanese society.

This Ph.D. dissertation affords a better comprehension of the *Nūberu Bāgu* and the Japanese New Left ideology to which it belongs, and of their interrelationship. In the first place, the stages of the “ideological analysis” enable us to better understand the cinema, the political theory and the subjective consciousness that make up the Japanese New Left, by means of the analysis of their interrelationships and their relationship with this ideology as a whole. Secondly, these stages dialectically refine our understanding of the Japanese New Left ideology as a whole through the analysis of its indissoluble relationship with some of the components comprising it, and of the interrelationships between these components. Thirdly and on a more abstract level, they constitute, through the proposed approach to the relationship between the *Nūberu Bāgu* and the Japanese New Left, my critical rethinking of the very notion of ideology.

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría antes que nada dedicar unas palabras de sincero agradecimiento a mi director de tesis, el Dr. Blai Guarné. Ya han pasado casi cinco años desde que un día entré en su despacho y aceptó dirigir mi tesis, y luego hizo todo lo posible para que me otorgasen la beca que me ha permitido llevarla a cabo. Durante todo este tiempo, he podido contar con él en múltiples frentes; con su apoyo, su confianza y su consejo. Siempre ha estado dispuesto a echarme una mano, tanto a nivel profesional como humano. Pero no sólo he de agradecer su mano tendida, sino también su exigencia. Ha sido un periodo de duro trabajo, con algunos momentos más buenos que otros, pero también un proceso de realización y superación personales de los que siempre le estaré agradecido.

Durante este camino han sido muchas las personas e instituciones que me han ayudado de una forma u otra, y a riesgo de dejarme a alguna, quisiera aquí mencionarlas y expresarles mi reconocimiento. No puedo más que agradecerle a la Dra. Montserrat Bacardí su disposición a aceptarme en el proyecto de su grupo de investigación GETCC, gracias a lo cual pude obtener la beca para llevar a cabo mi tesis. Asimismo, quisiera expresar mi agradecimiento al Dr. Carles Prado, la Dra. Anna Busquets y el Dr. Lluç López, por sembrar en mí la idea de seguir el camino iniciado con el Máster de Estudios de China y Japón que cursé en la UOC, y animarme a hacer el doctorado. En ese entonces yo cursaba el máster mientras trabajaba en una empresa comercial, y ahora puedo decir que empezar el doctorado ha sido una de las mejores decisiones de mi vida. También me gustaría agradecer a la Kobe University por hacerme sentir como en casa durante mi estancia de investigación en el curso 2016-2017 en Japón, y a los buenos amigos que allí hice y que convirtieron esos meses en una experiencia inolvidable. Del mismo modo, quiero agradecer a la University of Edinburgh por acogerme como investigador visitante en 2019, y muy en especial al Dr. Chris Perkins su amabilidad y su inestimable ayuda en el último tramo del doctorado. Y gracias también a los colegas y personal administrativo de la UAB que me han echado una mano de una manera u otra cuando lo he necesitado.

Como no puede ser de otra forma, quisiera también darles las gracias a mis padres, Fernando y Marta, por haber hecho todo lo que ha estado en sus manos para que yo pudiese estudiar y desarrollar mis capacidades en el mejor ambiente posible y con todos los recursos a su alcance. Muchas gracias por dejarme ser yo mismo, por permitirme trazar el camino que he querido, por hacerme sentir que tendría vuestro apoyo en mis

elecciones, por la certeza de que estáis allí para todo lo que necesite sin pedir nada a cambio, y por “aguantarme” en los momentos en los que haya podido ser difícil de aguantar. No todo el mundo tiene esta suerte, y así como no se puede atribuir a los esfuerzos familiares la razón de todas las circunstancias favorables con las que uno haya podido crecer, pues las desigualdades sociales hacen del porvenir una especie de ruleta de la fortuna, tampoco sería justo en este caso quitarle todo el mérito a la familia.

Por último, quisiera darle las gracias a mi pareja, Gina, con la que he vivido todo este proceso, porque es quien ha vivido más de cerca mi estrés cuando he estado estresado, mi falta de tiempo, mi cansancio cuando he trabajado demasiado, y mi distancia cuando he tenido que pasar períodos en el extranjero. Espero poder recompensárselo.

1. INTRODUCCIÓN

El Japón de después de la Segunda Guerra Mundial suele ser en el imaginario colectivo euroamericano sinónimo de una armoniosa y despolitizada combinación de tradición y desarrollo económico, una realidad homogénea en la que impera el conservadurismo más allá de constantes innovaciones en la superficie de lo tecnológico. Esta imagen del Japón de la posguerra, pese a basarse en algunos elementos reales, se basa también en la omisión de otros aspectos no menos reales como son la existencia de grandes conflictos sociopolíticos y la ebullición de ideas y movimientos revolucionarios de izquierdas. La motivación que dio inicio al presente estudio fue precisamente la de explorar, desde una perspectiva contrahegemónica, esos conflictos, ideas y movimientos. En este sentido, el punto de partida de los análisis aquí desarrollados se engloba en la tradición de las “teorías del conflicto” (Mouer y Sugimoto 1986) en el marco de los estudios japoneses, que considera fundamental la comprensión de la historia de los conflictos sociales para el entendimiento de la sociedad japonesa actual.

Es fundamentalmente por este motivo que esta tesis doctoral centra su atención en la época de mayor conflictividad social del Japón de la posguerra (salvando los meses inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial), conocida como “la larga década de 1960” (Steinhoff 2012, 63), que abarca de 1958 a 1972. Más concretamente, me centraré en la conocida como “época de la política” (Furuhata 2013, 1), que abarca aproximadamente de 1966 a 1971, y cuyas convulsiones políticas estuvieron protagonizadas por lo que se conoce como la Nueva Izquierda japonesa, un movimiento revolucionario de izquierdas surgido en oposición tanto al capitalismo como a la izquierda institucional y el progresismo moderado de aquel entonces.

El relato hegemónico sobre ese período histórico es el del “milagro japonés”, que consiste en presentar a Japón como un país fundamentalmente estable y armonioso gracias a un crecimiento económico sin precedentes y a la perpetuación en el poder de un único partido, el conservador Partido Liberal Democrático (PLD). Este relato hegemónico es resultado de una excesiva focalización en la macroeconomía y en la política institucional, por lo que, para presentar uno alternativo, aquí pretendo poner el foco sobre el agente protagónico, si bien extrainstitucional, de las convulsiones políticas existentes en la época, la Nueva Izquierda japonesa, y examinar su ideología.

Una de las formas más fructíferas de acceder a la naturaleza de una sociedad y una época determinadas, así como de sus sujetos colectivos y sus respectivas ideologías, es a través del arte. Considero que las producciones artísticas son como ventanas a través de las cuales observar de forma muy vívida elementos del momento histórico al que pertenecen; por decirlo de algún modo, son pedazos vivos del pasado a los cuales tenemos acceso en el presente. Es más, toda producción artística es reflejo y parte constitutiva de (al menos) una ideología determinada, por lo que es una puerta de acceso a la comprensión del estado ideológico de la sociedad en que se ha engendrado. Y en el caso que nos ocupa, el cine constituye una puerta de entrada inmejorable al estado ideológico de la sociedad japonesa de “la larga década de 1960”, dado que se trataba del arte de masas por excelencia durante esa época en Japón y en el resto de los países industrializados del mundo. En este sentido, merece la pena citar las siguientes palabras de Kellner (1993, 57; mi traducción):

A menudo son las imágenes y figuras ideológicas de los textos de la cultura popular lo que constituye el imaginario político a través del cual los individuos ven el mundo e interpretan los procesos, acontecimientos y personalidades políticos. En una cultura de la imagen mediada por los medios de masas, son las imágenes las que ayudan al individuo a constituir una visión del mundo.

1. 1. Hipótesis, objetivos y objeto de estudio

Esta investigación doctoral se centra en explorar la corriente cinematográfica de la Nueva Ola japonesa o *Nūberu Bāgu* de finales de la década de 1960 y principios de la de 1970. Con este propósito planteo como hipótesis de investigación que esta corriente cinematográfica, dadas sus características, constituye un correlato fílmico de la Nueva Izquierda japonesa, lo cual permite considerarla un componente integrante de dicha ideología. Por lo tanto, sostengo que el análisis de la relación entre la *Nūberu Bāgu* y la Nueva Izquierda a la que pertenece, permite alcanzar dialécticamente una mayor comprensión tanto del fenómeno cinematográfico en cuestión como de dicha ideología en su conjunto. A partir de esta hipótesis, esta tesis doctoral se centra en desarrollar los siguientes objetivos:

- Demostrar el interés investigador de la metodología del “análisis ideológico” del cine para abordar el estudio de las películas de la *Nūberu Bāgu* en contraposición a otros enfoques metodológicos como el del cine nacional, muy extendido en los estudios fílmicos y marcado por premisas esencialistas.
- Comprender cada elemento de una ideología a través de sus relaciones con otros elementos de la misma, y con ésta en su conjunto. Específicamente, alcanzar una mejor comprensión de las películas de la *Nūberu Bāgu* a través del análisis de su relación con la teoría política y la conciencia subjetiva de la ideología de la Nueva Izquierda a la que pertenece, así como de su relación con las características generales de dicha ideología en su conjunto.
- Comprender una ideología en su conjunto a través de su relación con los elementos que la componen, así como de las interrelaciones entre estos elementos. Específicamente, alcanzar una mayor comprensión de la Nueva Izquierda japonesa a través del análisis de su relación con el cine, la teoría política y la conciencia subjetiva que integran dicha ideología, así como de las interrelaciones entre estos componentes integrantes.
- En un nivel más general, comprender qué es la ideología en términos abstractos a través de la aportación de una definición del término, de la elaboración de una metodología de “análisis ideológico” del cine, y de la aplicación de esta metodología en el análisis de la *Nūberu Bāgu*.

En esta tesis no pretendo ofrecer una relación de todas las películas que engloba la *Nūberu Bāgu*, sino discernir a través de una muestra significativa de filmes una serie de elementos característicos de dicha corriente cinematográfica que permitan configurar un modelo para abordarla como una parte integrante de la ideología de la Nueva Izquierda japonesa, con el propósito de que este modelo sirva para estudios posteriores.

La muestra para el análisis cualitativo de esta tesis la constituyen dos películas dirigidas por dos directores distintos. Se trata de *Eros + Massacre (Erosu purasu Guakusatsu)*, dirigida por Yoshida Kijū en 1969, y *Tira los libros, sal a la calle (Sho o suteyo machi e deyō)*, dirigida por Terayama Shūji en 1971. Los años de producción de estas películas, pese a formar parte del mismo período de protagonismo político de la Nueva Izquierda japonesa, conocido como “época de la política” (1966-1971), tienen implicaciones esencialmente divergentes. 1969 fue el pico de máxima combatividad del

movimiento político de la Nueva Izquierda japonesa, con ocupaciones masivas en los campus de las universidades de Japón, constantes manifestaciones y disturbios en las calles en contra de la Guerra de Vietnam, la emblemática Lucha de Sanrizuka contra la construcción del Aeropuerto de Narita, y la vista puesta en la campaña contra la renovación del Tratado de Seguridad Estados Unidos-Japón, popularmente conocido como *Anpo*, que estaba prevista para 1970. En cambio, 1971 fue un año de declive del movimiento de la Nueva Izquierda japonesa; el año anterior la campaña contra la renovación del *Anpo* fracasó y el tratado de seguridad fue renovado, las ocupaciones de los campus y las movilizaciones en las calles empezaron a amainar, y la izquierda revolucionaria trató de compensar el desbalance entre sus ansias de transformación y su incapacidad transformadora a través de la lucha armada y la violencia entre facciones del mismo movimiento.

Por otra parte, también Yoshida Kijū y Terayama Shūji eran directores de cine con visiones bastante distintas de la realidad y aproximaciones fundamentalmente distintas a las cuestiones sociopolíticas. Si bien Yoshida era un intelectual con una conocida trayectoria de activismo en los movimientos de izquierdas no institucionales, y veía el cine como una forma de lucha social (Standish 2011, 15), Terayama en cambio apreciaba el cine por su capacidad de provocación contracultural, en cierta medida al margen de la política (Sorgenfrei 2005, 270). Sin embargo, ambos compartían la visión del cine como una herramienta para revolucionar la vida real, usando el arte para trascender el arte mismo; lo cual no deja de ser una postura esencialmente política, más allá de las consideraciones personales que pudiese manifestar el director.

He seleccionado para el “análisis ideológico” del cine estas dos películas de tiempos tan distintos (pese a formar parte del mismo período) y de directores con perspectivas aparentemente tan dispares, porque dichas discontinuidades me permiten demostrar que (pese al cambio político-temporal y a las diferencias subjetivas de sus directores) contienen un núcleo estable de características que permiten trazar como modelo los contornos del fenómeno cinematográfico de la *Nūberu Bāgu*, con una unidad y coherencia diacrónicas, y que a su vez forma parte de una ideología también unitaria y atravesada por líneas de continuidad temporal como es la Nueva Izquierda japonesa.

1. 2. Marco teórico

El estudio monográfico más importante que se ha publicado hasta la fecha en inglés sobre la naturaleza de la Nueva Izquierda japonesa es *Japan's New Left Movements* (2014), de Takemasa Ando. Este estudio sirve de punto de partida para mi investigación ya que aborda la Nueva Izquierda japonesa como un movimiento unitario y coherente, y trata algunos de los valores que conforman su ideología, como la importancia de la cotidianidad, la autotransformación del sujeto, o el rechazo a los valores de la vieja izquierda. Asimismo, pese a no desarrollar su observación, se refiere a Yoshimoto Takaaki como el teórico más influyente en el movimiento.

Sin embargo, Ando (2014) no relaciona, como yo pretendo en mi investigación, elementos como el arte (en este caso el cine de la *Nūberu Bāgu*, elemento al que Ando no llega a referirse), la teoría política (en el caso de esta tesis la teoría de Yoshimoto Takaaki, que Ando no llega a analizar) y la conciencia subjetiva del movimiento (aquí el valor de la subjetividad como autonegación) como componentes que conforman la ideología de la Nueva Izquierda japonesa. Más concretamente, mi investigación toma como eje de análisis el cine de la *Nūberu Bāgu* para acceder a una mayor comprensión de la ideología de la Nueva Izquierda en su conjunto.

Por otra parte, existen tres trabajos monográficos en inglés sobre el fenómeno cinematográfico que constituye el objeto de estudio de mi investigación: *Eros Plus Massacre. An Introduction to the Japanese New Wave Cinema* (1988), de David Desser; *Politics, Porn and Protest. Japanese Avant-Garde Cinema in the 1960s and 1970s* (2011), de Isolde Standish; y *Cinema of Actuality. Japanese Avant-Garde Filmmaking in the Season of Image Politics* (2013), de Yuriko Furuhata. Estos tres estudios constituyen también un punto de partida para mi investigación ya que tratan de forma integral un conjunto de películas como parte de una única corriente cinematográfica hasta cierto punto coherente y unitaria, pese a nombrarla con distintos términos: “Nueva Ola” en el caso de Desser, “cine japonés de vanguardia” en el caso de Standish y de Furuhata, y “*Nūberu Bāgu*” en mi caso (que es la transcripción en japonés del término francés *Nouvelle Vague*, adoptado por la productora Shōchiku a principios de la década de 1960 para referirse a las películas de algunos de los jóvenes directores considerados los iniciadores de la corriente cinematográfica en cuestión).

Cada uno de estos tres estudios ha partido de perspectivas de análisis distintas. Desser (1988), además de centrarse en elementos de esta corriente cinematográfica como la cuestión de la juventud, la sexualidad, la identidad, el género, las minorías o la relación con el teatro, expone el contexto histórico del movimiento cinematográfico y esboza sucintamente, a modo introductorio, la confrontación ideológica entre Nueva Izquierda y la Vieja Izquierda subyacente en la confrontación entre el cine de la *Nūberu Bāgu* y el cine humanista de posguerra hegemónico hasta finales de la década de 1950. Pese a que esta referencia resulta muy útil para abordar un “análisis ideológico” de la *Nūberu Bāgu*, la investigación que desarrolla Desser no parte de la premisa de esta confrontación ideológica, no analiza los elementos del fenómeno fílmico en relación a la ideología de la Nueva Izquierda a la que pertenecen, sino que, a pesar de hacer referencias constantes al contexto histórico, estudia dichos elementos no desde una perspectiva política sino esencialmente cinematográfica.

Por su parte, Standish (2011) ofrece una perspectiva más multidisciplinar que Desser (1988), menos encapsulada en el fenómeno cinematográfico en sí, y más preocupada por las relaciones del cine con elementos como la filosofía, la memoria histórica y la cuestión de la subjetividad. Standish basa también su investigación en una elaborada contextualización histórica, pero se refiere más tangencialmente que Desser a la confrontación entre la Vieja Izquierda y la Nueva Izquierda, y considera que lo que da unidad a la corriente cinematográfica en cuestión es una “ética” particular basada en una oposición política ligada al movimiento estudiantil de la década de 1950 y 1960. Más allá de que esta observación no lleva a la autora a desarrollar un análisis que trace de forma sistemática las líneas que conectan el cine de la *Nūberu Bāgu* con la ideología del movimiento estudiantil al que se refiere, lo cierto es que los estudiantes eran sólo una de las patas de un movimiento más amplio, el de la Nueva Izquierda japonesa (que incluía a plataformas ciudadanas como la *Beheiren* u obreras como los *Hansen*).

Por último, Furuhashi (2013) ofrece también una profunda contextualización histórica, y en el marco de dicha contextualización hace referencias al protagonismo sociopolítico de la Nueva Izquierda japonesa. Su investigación toma como eje de análisis la centralidad en el cine vanguardista japonés de la representación de hechos históricos reales, así como de la noción de “realidad” y de la relación entre el medio cinematográfico y los medios de comunicación. Sin embargo, tampoco esta autora parte de una perspectiva

política que conciba el cine de la *Nūberu Bāgu* como componente de la ideología de la Nueva Izquierda japonesa y trace las interrelaciones entre ambas esferas.

Así pues, si bien las investigaciones de Desser (1988), Standish (2011) y Furuhashi (2013) han abordado de forma exhaustiva la *Nūberu Bāgu*, ninguna de ellas ha partido de un “análisis ideológico” como el que propongo en esta tesis doctoral para comprender mejor dicha corriente cinematográfica como correlato de la Nueva Izquierda japonesa. Es decir, no han centrado su atención en la decodificación de las ideologías subyacentes a las películas, sino que se han limitado legítimamente a tener en cuenta otros aspectos importantes del fenómeno cinematográfico ofreciendo una contextualización sociopolítica y teórica. En este sentido, siguiendo el modelo de “análisis ideológico” de Kellner (1993, 55; mi traducción), cabe puntualizar que interpretar, como aquí propongo, el cine políticamente,

significa no sólo interpretar las películas en su contexto sociopolítico, sino ver cómo los componentes internos de una película también codifican relaciones de poder y dominación, sirviendo para promover los intereses de los grupos dominantes a expensas de otros, o se resisten a las ideologías, instituciones y prácticas hegemónicas. Así que interpretar las películas políticamente implica situarlas en su coyuntura histórica y analizar cómo sus códigos genéricos y cinematográficos, sus posiciones subjetivas, sus imágenes dominantes, sus discursos, sus elementos estético-formales encarnan todos ellos ciertas posiciones políticas e ideológicas.

Esta tesis no tratará, pues, de ofrecer simplemente una contextualización del cine de la *Nūberu Bāgu*, sino de ligar el fenómeno cinematográfico a la ideología de un sujeto político colectivo determinado: la Nueva Izquierda japonesa. De esta forma, será posible decodificar los elementos del texto fílmico que sirven a la confrontación de poderes imperante en la sociedad en que dicho texto fue engendrado, en la que la Nueva Izquierda tuvo un papel protagónico. Esta decodificación permitirá ofrecer, con una base más sólida que la de enfoques metodológicos que toman otros elementos distintos a la ideología como marco de análisis, interpretaciones alternativas sobre las películas analizadas que aporten luz a la naturaleza de la *Nūberu Bāgu* y de la Nueva Izquierda japonesa.

1. 3. Enfoque metodológico

A fin de poder elaborar una metodología que permita trazar la relación entre la ideología y el cine, resulta necesario comprender antes qué significa el concepto mismo de “ideología”. Para ello, en primer lugar propongo mi propia definición del concepto partiendo de algunas de las aproximaciones de Plamenatz (1983), Eagleton (1997), Žižek (2003) y Kellner (2011). En segundo lugar, y en base a esta definición, articulo una metodología de “análisis ideológico” del cine partiendo de algunas de las concepciones de Thompson (1984, 2002), Zavarzadeh (1991) y Kellner (1993; 2011). El núcleo de esta metodología es la lectura de las películas como textos cuyos elementos internos sirven a los intereses externos de determinados grupos sociopolíticos en una relación de poder significativa con otros grupos sociopolíticos. En el caso que nos ocupa, esto implica fundamentalmente decodificar las líneas de continuidad que conectan el cine de la *Nūberu Bāgu* con otros componentes ideológicos de la Nueva Izquierda japonesa, así como con la ideología de dicho grupo sociopolítico en su conjunto, opuesta principalmente a la Vieja Izquierda japonesa.

1. 3. 1. Ideología: una definición

Para poder establecer de forma coherente los parámetros metodológicos que configuran el “análisis ideológico” del cine desarrollado en esta investigación doctoral, antes es necesario, como acabo de señalar, establecer una definición del concepto mismo de “ideología”. Cabe puntualizar que no me propongo aquí repasar exhaustivamente la historia del concepto ni mostrar el conjunto de las distintas aproximaciones teóricas del término que se han ido planteando a lo largo del tiempo, sino principalmente construir una definición selectiva de ideología escogiendo, interpretando y ampliando las aproximaciones más adecuadas al propósito de este estudio.

Todo intento de definir lo que es la ideología debe partir de una mirada (crítica) a la tradición marxista. Y es que, si bien no fue Marx quien acuñó el término por primera vez,¹ fue él, junto con Engels, el primero en ponerlo ampliamente en circulación y en fijar

¹ El término fue en realidad acuñado con un sentido neutro en 1797, en el contexto revolucionario francés, por el filósofo ilustrado Antoine Destutt de Tracy para proponer una ciencia de las ideas, y adoptó un cariz

(cabe decir que vagamente) la definición de la que deberían todos los pensadores posteriores, ya fuese para abrazarla, matizarla o rebatirla (Plamenatz 1983, 23-24).

Según Marx, la ideología es, haciendo un ejercicio de síntesis, aquella parte de la conciencia que está en correspondencia con los intereses de las clases dominantes, y que por tanto no está en correspondencia con los intereses objetivos de la humanidad en su conjunto (Seliger 1979). La ideología se trataría, en este sentido, de una falsa conciencia, ya que distorsiona el sentido de la realidad para adecuarlo a la conservación de una clase. Por ejemplo, sería ideológica la percepción de que el Estado sirve a los intereses comunes de todos los que están sometidos a su autoridad, ya que en realidad serviría fundamentalmente a los intereses de una clase en particular, y también sería ideológica la percepción de que las clases sociales siempre han existido, ya que naturalizaría la dominación de unos seres humanos sobre otros a través de una premisa falsa sobre la realidad histórica.

Lo más valioso de la propuesta de Marx, y de hecho lo que ha sobrevivido prácticamente incuestionado hasta hoy, no es el criterio para definir una ideología en base al nivel de falsedad de las ideas que la constituyen, sino el hecho de ligar la noción de ideología a una realidad social, como es la clase. Como explica Williams (1977, 56-57), el concepto de ideología había surgido durante el auge de la Ilustración desde un cientificismo empirista e historicista que supuso el primer paso hacia una aproximación materialista al mundo de las ideas, asentando la noción de que las ideas son generadas por el propio ser humano. Pero el segundo paso hacia el materialismo lo dio el marxismo al ligar esas ideas a la realidad social de la clase. El marxismo no considera la ideología simplemente el estudio de las ideas, ni tampoco un conjunto de ideas que forman una cierta unidad, sino que considera que ese conjunto ha de estar intrínsecamente ligado a un grupo social, a la clase, para poder ser considerado ideológico. En este sentido, Wayne (2003, 166; mi traducción) sintetiza así el núcleo de la concepción marxista de la ideología: “Los significados están entrelazados con los medios por los cuales la sociedad en su conjunto y las clases y grupos en su seno se mantienen y reproducen a sí mismos.”

negativo cuando Napoleón lo usó en la década de 1810 para referirse a las ideas de los “ideólogos” ilustrados que se oponían a su forma imperial de gobierno (McLellan 1995, 3-6).

La noción de la ideología como equivalente a falsa conciencia, a la que Seliger (1979, 1) se refiere como “concepción restrictiva”, fue imperante en el marxismo hasta la Revolución Rusa en 1917, cuando el leninismo se impuso como doctrina marxista hegemónica. Lenin se desvió del marxismo clásico al considerar que el socialismo mismo, aun siendo el conjunto de ideas adecuado a los intereses del proletariado, era también una ideología. Según él, el socialismo no surgía espontáneamente del proletariado, sino que estaba en manos de los ideólogos socialistas inculcar esa ideología en la clase potencialmente revolucionaria (Williams 1977, 69). La distinción entre la clase y sus ideólogos hace entrever que la ideología no es un mero reflejo de la clase, sino una construcción de un grupo de personas (en el caso de Lenin un partido de vanguardia). Según Lenin, si la ideología fuese un mero reflejo de la clase, habría sido el proletariado de Inglaterra el que habría hecho la revolución socialista y no el ruso, mucho menos desarrollado.

Sin embargo, Lenin siguió hablando de falsa conciencia al referirse a las ideologías distintas a la socialista; es decir, habló en términos de ideologías verdaderas e ideologías falsas. Por lo tanto, pese a popularizar lo que Seliger (1979, 6) llama “concepción inclusiva” de la ideología y Thompson (1984, 4) denomina “concepción neutra”, el leninismo siguió centrando buena parte de su teoría en la tarea epistemológica de determinar qué ideas forman parte de una ideología con premisas falsas, y cuáles a una que concuerda más con una realidad objetiva. Existe, no obstante, una tradición a la que Eagleton (1997, 21) denomina “sociológica” (en contraposición a la “epistemológica” imperante en el marxismo), que se ha interesado más por la función de las ideas dentro de la vida social que por su realidad o irrealidad, y es ésta la línea de interpretación de la ideología que se adoptará en el presente estudio.

La teoría de Plamenatz (1983) es la más apropiada para una definición de ideología adecuada al propósito de este estudio. Esto es así fundamentalmente por dos razones. En primer lugar, porque al seguir la línea de la tradición sociológica, dicha teoría permite centrar la atención en la forma en que determinadas ideologías favorecen los intereses de determinados agentes sociales o perjudican los de otros, en lugar de determinar cuáles de sus enunciaciones son verdaderas y cuáles falsas según una concepción preestablecida de lo que es la realidad objetiva. Esto facilita un análisis más científico del discurso ideológico, especialmente en el ámbito artístico (en este caso más

concretamente el fílmico), en que las expresiones discursivas a menudo no son puramente lingüísticas, sino a veces pictóricas, musicales, corporales, fotográficas, motrices, etcétera, y por tanto mucho menos contrastables con una realidad objetiva o material.

En segundo lugar, la teoría de Plamenatz será especialmente útil para el desarrollo de esta investigación doctoral porque flexibiliza el alcance de lo ideológico yendo más allá de las clases sociales y abarcando los grupos sociales en general. Según éste y otros autores, ya Marx y Lenin dejaron entrever, al menos implícitamente, que la ideología no es exclusiva de la clase (Seliger 1979, 119; Plamenatz 1983, 33), pero no desarrollaron esta premisa apenas esbozada en sus escritos. La flexibilización de Plamenatz resulta muy adecuada para el “análisis ideológico” que realizo en esta investigación, ya que permite utilizar el marco de la ideología para abordar la realidad de la Nueva Izquierda japonesa, siendo este sujeto colectivo un grupo social y no una clase.

A continuación, expongo la definición que Plamenatz (1983) ofrece del concepto de ideología:

Un conjunto de creencias o ideas, o incluso actitudes, estrechamente relacionadas, características de un grupo o comunidad (15-16). [...] Una actitud, como la define el diccionario, es una postura o forma de comportamiento que indica una creencia o un sentimiento o una disposición de actuar (18). [...]

La palabra “ideología” no se usa sólo para hacer referencia a creencias y teorías explícitas. [...] A menudo se refiere a creencias y actitudes implícitas en las formas [...] de hablar y comportarse (25). [...]

Para que las creencias sean ideológicas [...] deben ser compartidas por un grupo de gente, deben referirse a cuestiones importantes para el grupo y deben, de alguna manera, ser funcionales en relación con él; deben servir para mantenerlo unido o para justificar actividades y actitudes características de sus miembros. [Esta concepción de las ideologías no] implica que ninguna creencia verdadera sea ideológica, porque las creencias verdaderas también pueden ser funcionales de las mismas maneras. [...] A menudo contienen muchas creencias falsas o inverificables, pero casi siempre contienen también algunas creencias verdaderas. Una ideología no es “ideológica” sólo por relación con las creencias falsas o inverificables que contiene, ya que es “ideológica” como

conjunto de creencias que sirve para mantener unido a un grupo o justificar sus actividades y actitudes o promover sus intereses. Un conjunto de creencias no tiene que ser, y generalmente no es, una teoría. Los grupos de analfabetos incapaces de construir teorías pueden tener ideologías (40-41). [...]

Con frecuencia, una comunidad o grupo comparte varias ideologías distintas, cada una de ellas suficientemente coherente en sí misma, algunas sobrepuestas entre sí, pero que sin embargo, tomadas en conjunto no forman un sistema de creencias que sea un todo coherente. Las ideologías a que la gente recurre en diferentes tipos de ocasiones no tienen que ser coherentes unas con otras. [...] En una comunidad grande y compleja, la mayoría de la gente pertenece a varios grupos cuya membrecía no es la misma, de modo que cualquier persona comparte diversas ideologías con diferentes personas (107-108).

Conviene aquí aclarar el sentido de dos conceptos clave utilizados por Plamenatz en su definición de la ideología: el de “grupo” y el de “intereses”. Por lo que respecta al primero, Plamenatz (1983, 150-151) afirma: “Uso el término ‘grupo social’ para referirme a cualquier conjunto de personas que tienen intereses, propósitos, actividades, creencias, sentimientos, actitudes, derechos u obligaciones que las distinguen de los demás.” Así pues, para Plamenatz no es necesario que determinadas ideas o actitudes estén ligadas a un grupo organizado o un conjunto de personas congregadas, ni que sean fruto de una expresión conscientemente unitaria por parte de sus miembros, para poder considerarlas ideológicas. Este matiz resulta muy apropiado para el objeto de estudio que aquí analizaré, ya que en general los directores asociados a la *Nūberu Bāgu* no se consideraban a sí mismos miembros de ningún movimiento (y por consiguiente, no casualmente, eran muy críticos con las ideologías), y pese a ello un análisis objetivo (no basado en criterios fundamentados en la percepción subjetiva de los sujetos cuyas expresiones y actitudes se estudian) no puede más que concluir su pertenencia a determinado grupo social (la *Nūberu Bāgu* como movimiento cinematográfico y la Nueva Izquierda japonesa como movimiento político más amplio), así como lo ideológico de sus películas y teorías fílmicas.

Por lo que respecta a los “intereses”, para Plamenatz (1983, 147-149) este concepto contiene fundamentalmente dos elementos: por un lado, los *finés* típicos de los miembros del grupo y que los distinguen de los demás grupos, y por otro, las condiciones

que favorecen el logro de esas finalidades típicas. De nuevo, los integrantes del grupo no tienen por qué ser conscientes de compartir con otras personas los intereses que los convierten en miembros, y ni siquiera tienen por qué ser conscientes de tener esos intereses para poderlos considerar miembros. Se puede determinar desde un análisis objetivo que determinado sujeto pertenece a un grupo en concreto al emitir expresiones o comportamientos acordes a los intereses típicos de dicho grupo.

Esta concepción es muy distinta a la de los “intereses objetivos” proveniente del marxismo. Los intereses objetivos serían aquellos fines que una clase social (que es un tipo específico de grupo social cuya existencia depende intrínsecamente de su relación con la propiedad de los medios de producción) tiene o debería tener en función de su situación de dominada o dominante respecto a otras clases; en este sentido, desde una perspectiva marxista, a la clase trabajadora le interesa *objetivamente* (a pesar de que sus miembros puedan subjetivamente actuar en contra de sus propios intereses objetivos) liberarse de la dominación ejercida por la burguesía, y a la burguesía le interesa *objetivamente* (a pesar de que históricamente algunos de sus miembros han actuado subjetivamente contra su propia clase) explotar a la clase trabajadora para existir. Para entender la relación entre intereses e intereses objetivos, pongamos el caso hipotético de un trabajador que milita en un partido político neoliberal. Como sujeto, este trabajador forma parte de dos grupos sociales: la clase trabajadora y el partido neoliberal. En este caso, su ideología neoliberal expresada ya en el mero hecho de su militancia, está ligada a los intereses del partido en el que milita (cuyos fines probablemente irán en la dirección de reducir el peso del Estado en la sociedad y aumentar el peso del mercado), pero desde una perspectiva marxista entraría en contradicción con sus intereses objetivos como miembro de la clase trabajadora (a la que probablemente no tiene conciencia de pertenecer pese a vender objetivamente su fuerza de trabajo al propietario de los medios de producción a cambio de un salario).

Por otro lado, cabe decir que en otros pasajes Plamenatz (1983, 113) cae en la contradicción de afirmar que la ideología es descriptiva, explicativa y persuasiva (y en menor medida también prescriptiva), y que por lo tanto el arte no es ideológico más allá de la moraleja que el público pueda extraer de él. En este sentido, el arte no sería ideológico, si bien estaría íntimamente relacionado con la ideología (ibid., 119-120). Esta conclusión entra en contradicción con el hecho de que Plamenatz incluya en su definición

de ideología a las actitudes y no sólo a las ideas, ya que el comportamiento de los sujetos difícilmente puede ser descriptivo, explicativo y persuasivo como sí lo pueden ser más fácilmente las ideas explícitas. Además, incluso las ideas explícitas se podrían considerar ideológicas sin tener que ser descriptivas, explicativas y persuasivas. De hecho, en relación al objeto de análisis de esta tesis doctoral, el cine de la *Nūberu Bāgu*, las películas que se pueden considerar parte de dicho movimiento fílmico eran precisamente antidescriptivas, antiexplicativas y antipersuasivas (y, de hecho, en cierta manera, a menudo pretendidamente antiideológicas) y eso es lo que las caracterizaba sin vaciarlas de su carácter ideológico; es decir, existen ideologías antiideológicas, lo cual no las convierte en aideológicas. Las características de esas películas son ideológicas por estar, como sostengo en esta investigación, intrínsecamente ligadas a los intereses de un grupo social determinado: la Nueva Izquierda japonesa. Por lo tanto, el “análisis ideológico” del arte no consiste simplemente en discernir cómo determinadas expresiones artísticas se relacionan con determinada ideología, sino de cómo esas expresiones integran y conforman la ideología en cuestión.

En este sentido, resulta interesante la definición que propone Žižek (2003, 16-24) de la ideología como una suma integrada de tres vectores, basados en los tres momentos de la religión según la concebía Hegel (la doctrina, el ritual y la creencia). Según Žižek, el primer vector es la *ideología explícita*, o ideología en sí, formada por un conjunto de ideas, creencias, convicciones, conceptos, teorías, argumentos, etc. que conforman una doctrina o discurso. Se trata, en un sentido amplio, del texto de la ideología. Aquí cabría añadir y destacar de forma explícita, siguiendo la definición de la ideología de Kellner (2011, 68), elementos no estrictamente lingüísticos como las imágenes, las formas simbólicas y las formas narrativas, que resultan fundamentales para el objeto del presente estudio, centrado en el cine. El segundo vector propuesto por Žižek es la *materialidad de la ideología*, o ideología para sí, conformada por prácticas socializantes, rituales e instituciones, que, lejos de ser una mera externalización secundaria de ideas internas, corresponden a los mecanismos mismos que las generan y mantienen unido a un grupo. Althusser fue el principal responsable intelectual de la inclusión del eje práctico en la concepción de la ideología, repitiendo las siguientes palabras de Pascal para apoyar su teoría: “Actúa como si creyeras, ora, arrodíllate, y creerás, la fe vendrá por sí sola.” (Žižek 2003, 21). Por último, el tercer vector es el de la *ideología implícita*, o ideología en y para sí, constituido por la red de actitudes y presupuestos implícitos a través de los cuales

percibimos la realidad de una forma casi espontánea. Como ejemplo de los tres vectores que tejen una ideología, Žižek habla del liberalismo: “Es una doctrina (desarrollada desde Locke hasta Hayek) materializada en rituales y aparatos (la prensa libre, las elecciones, el mercado, etc.) y activa en la experiencia ‘espontánea’ (de sí mismos) que los sujetos tienen como ‘individuos libres’.” (ibid., 17)

En el caso de la ideología de la Nueva Izquierda japonesa, se trata también de una doctrina, en la que encontramos las teorías políticas de pensadores como Yoshimoto Takaaki o Umemoto Katsumi, así como las películas de directores de la *Nūberu Bāgu* como Ōshima Nagisa, las novelas de Abe Kōbō o las fotografías de Moriyama Daidō; esta ideología está además materializada por prácticas como las manifestaciones en zigzag, las asambleas multitudinarias, el canto de himnos comunistas y anarquistas, el uso de palos de madera, cascos y toallas para taparse el rostro, el levantamiento de barricadas para instaurar “zonas liberadas”, la ocupación de los campus universitarios, las huelgas estudiantiles, las sesiones de autocrítica, o el ejercicio de la violencia contra la policía; y por último, se trata de una ideología a través de la cual el sujeto antepone la voluntad subjetiva a las condiciones objetivas de la realidad, se percibe a sí mismo como victimario de otros sujetos oprimidos más que como víctima, y valora la autocrítica y la autotransformación del individuo como forma para transformar la totalidad social. En la Figura 1 (página 37) desarrollo un cuadro sinóptico de los vectores de la ideología con ejemplos de posibles componentes.

A la concepción de la ideología que he estado tejiendo a través, sobre todo, de las teorías de Plamenatz, Žižek y Kellner, cabe añadir un matiz importante apuntado por Eagleton (1997, 27-30). Según su aportación teórica, para que algo sea ideológico ha de estar estrechamente ligado con la dimensión del poder. Dado que se puede llegar a considerar que el poder lo abarca todo, que está en todas partes, Eagleton matiza que lo ideológico ha de ser intrínseco a relaciones de poder e intereses grupales socialmente significativos o centrales, ya que si fuese intrínseco a cualquier relación de poder y a cualquier interés (como el interés individual por alimentarse o por comunicarse con los demás), se convertiría en un concepto vacío y carente de información. En este sentido, pone el siguiente ejemplo:

A la hora del desayuno, una pelea entre marido y mujer sobre quién dejó que se churruscara la tostada no es necesariamente un asunto ideológico; pero se convierte en tal cuando, por ejemplo, empiezan a entablar cuestiones relativas al poder sexual, opiniones en relación con el papel de los sexos, y así sucesivamente. (Eagleton 1997, 27)

En base a las teorías de estos autores, y una vez presentados los elementos clave que permiten comprender la noción de ideología, propongo la siguiente definición del término. *La ideología es un conjunto de expresiones explícitas que constituyen una doctrina (teorías, novelas, manifiestos, periódicos, películas, pinturas, fotografías, música, etc.); de prácticas socializantes, rituales e instituciones; así como de percepciones subjetivas y experienciales de la realidad, y que como conjunto está ligado a un grupo social concreto y a sus intereses centrales en una relación de poder socialmente significativa con otros grupos.* A partir de esta definición, puedo a continuación abordar la articulación de una metodología que permita comprender la relación entre la ideología y el cine.

1. 3. 2. El “análisis ideológico” del cine

Una vez conformada la definición de “ideología”, el siguiente paso será abordar una forma de tratar la relación entre la ideología y el cine que evidencie hasta qué punto las películas de la *Nūberu Bāgu* constituyen un correlato de la Nueva Izquierda japonesa. Como en el anterior apartado, no me propongo aquí mostrar todas las formas en que se ha presentado históricamente la relación entre ideología y productos culturales (y más específicamente el cine), sino configurar en base a distintas aproximaciones metodológicas existentes el modelo de análisis más apropiado para el objeto de estudio de la presente investigación.

Pese a centrarse fundamentalmente en el lenguaje y en cómo sirve para sostener relaciones de dominación (lo cual considero, en cierta medida, una visión estrecha de la ideología), Thompson ofrece una aproximación a la interpretación de las ideologías que tomo como de punto de partida para el análisis del cine de la *Nūberu Bāgu* como correlato de la Nueva Izquierda japonesa. Esto es así porque Thompson (2002, 423) parte de la idea

de que “la interpretación de una ideología es una interpretación de las formas simbólicas que busca esclarecer las interrelaciones de significado y poder”.

Con esta premisa, Thompson (1984, 134-138) propone tres fases metodológicas para analizar cómo una ideología se expresa a través del discurso. La primera fase es la del *análisis social*, que consiste en el estudio histórico-social de las formas de dominación a las que sirven los significados; en la línea de lo expuesto hasta ahora, yo propongo sustituir “formas de dominación” por “relaciones de poder entre grupos sociales” (dado que sostengo que la ideología no tiene que ver exclusivamente con relaciones de dominación sino más ampliamente con relaciones de poder). Esta fase consta de elementos como la localización espaciotemporal de esas relaciones o el análisis de sus características institucionales (la naturaleza de los grupos), así como de las estructuras en las que operan. Una vez completada esta primera fase, la segunda es la del *análisis discursivo*, que consiste en el estudio de las construcciones lingüísticas con la vista puesta en explicar su rol en el funcionamiento de la ideología; en este caso, propongo sustituir “construcciones lingüísticas” por “construcciones textuales” para ampliar el marco de análisis a formas discursivas como el cine. Esta fase consistiría en estudiar los distintos elementos de un texto (en este caso, uso de la cámara, colores, banda sonora, diálogos, estructura narrativa, temática, etc.) y las relaciones entre ellos de cara a poder explicar sus relaciones con su contexto social. Por último, la tercera fase es la de *interpretación*, que consiste en conectar el discurso a las relaciones de dominación a las que sirve; en este caso, de nuevo, nos conviene sustituir “relaciones de dominación” por “relaciones de poder”. Sobre esta fase, Thompson (2002, 426) afirma que no es sólo analítica sino también creativa, ya que el analista crea posibles significados siempre abiertos a disputa, y concluye: “Es una tarea que exige tanto una sensibilidad ante los rasgos estructurales de las formas simbólicas como una conciencia de las relaciones estructuradas que se dan entre los individuos y los grupos.”

Siguiendo también una línea de investigación que coloca la política (es decir, la cuestión del poder) en el centro, Zavarzadeh (1991) fundamentalmente se fija, igual que Thompson, en cómo el discurso es ideológico en tanto que sirve a los intereses de dominación, pero va más allá del lenguaje estrictamente dicho para centrarse en formas discursivas más amplias como el cine. Según él, “las películas no son meros espacios estéticos sino espacios políticos que disputan o naturalizan la primacía de las

subjetividades necesarias para el estatus quo y reprimen o favorecen aquellas que son oposicionales” (ibid., 5; mi traducción).

Zavarzadeh (1991, 1-6) parte de una crítica al modelo formalista posmoderno (en el que incluye la escuela de la puesta en escena y el posestructuralismo) de la teoría y crítica cinematográficas, basado en el estudio textualista de las propiedades inmanentes de las películas obviando su función política externa. Según él, esta forma de analizar el cine busca privilegiar la completa singularidad y diferencia estética de cada película filmada por cada autor, lo cual es atacado por la crítica ideológica, que demuestra las lógicas estructurales sociopolíticas (patriarcales, eurocéntricas, burguesas, etc.) subyacentes a los textos cinematográficos. En este sentido, Zavarzadeh va aún más lejos y tacha de conservadora esta forma de concebir el cine, ya que según él reproduce la ideología burguesa al transmitir el fetichismo de la individualidad sobre el que se sostiene el capitalismo: el mito del individuo (en este caso el autor y su obra) emprendedor, único, libre y soberano.

Pero el modelo de análisis del discurso que más se ajusta al objeto del presente estudio es el de Kellner, que sigue una línea similar a la de los dos anteriores autores, pero se centra por igual en los elementos de las películas que reproducen las ideologías dominantes y aquellos que las impugnan. Esto resulta de una importancia capital para mi investigación, ya que en ella no me centraré en productos culturales que reproducen ideologías de dominación, sino precisamente en formas de discurso contrahegemónicas como son las películas de la *Nūberu Bāgu* pertenecientes a la Nueva Izquierda japonesa. En este sentido, Kellner (2011) parte de las siguientes premisas:

Una perspectiva crítica considera a la cultura como algo inherentemente político y, en muchos casos, como algo que promueve posturas políticas específicas, en cuanto que fuerzas cooperantes de dominación y resistencia (104). [...]

[La teoría social crítica] interpreta los textos culturales mediáticos en el contexto de su relación con las estructuras de dominación y las fuerzas de resistencia, cuyas posturas ideológicas se presentan en el contexto de los debates y luchas sociales habituales. Así, unos estudios culturales críticos no se interesan simplemente por proporcionar lecturas inteligentes de los textos culturales, sino que también se interesan

por presentar una crítica de las estructuras y prácticas de dominación, y postulan fuerzas de resistencia [...] (105).

Considero a la cultura mediática como un *terreno de debate* que, a nivel cultural, reproduce los conflictos fundamentales de la sociedad, más que como un instrumento de dominación (112). [...]

El cine y otras formas de culturas mediáticas deberían ser analizados como textos a nivel contextual y relacional, interpretándolos como respuestas progresistas, radicales o liberales, frente a artefactos y posturas ideológicas de derechas, en vez de despreciar simplemente cualquier tipo de cultura mediática como reaccionaria y meramente ideológica, como suelen hacer ciertas teorías monolíticas de la “ideología dominante” [...]. Unos estudios culturales contextualizados interpretan los textos culturales en términos de las luchas reales de la cultura y sociedad contemporáneas, situando el *análisis ideológico* [cursivas mías] dentro de los debates sociopolíticos existentes, más que en relación con algún tipo de ideología dominante supuestamente monolítica o con algún modelo de cultura de masas que se equipara simplemente con la manipulación o dominación ideológica per se (113). [...]

Con esta línea metodológica como base, desarrollaré mi propia metodología del “análisis ideológico” incorporando la concepción de la ideología que he expuesto en el apartado anterior. Desde este punto de vista, la contextualización de una producción cultural y su “análisis ideológico” consistirá en concebir dicha producción como un componente de determinada ideología y establecer de forma interpretativa (en el sentido que apunta Thompson) sus conexiones con otros componentes de la misma ideología, así como con esa ideología en su conjunto. Me centraré sobre todo en las conexiones entre componentes dentro del vector doctrinal o textual (o ideología explícita) de la Nueva Izquierda japonesa, y entre éstos y el componente subjetivo (o ideología implícita) de la misma, pero sin perder de vista las conexiones de esos componentes con dicha ideología en su conjunto.

El “análisis ideológico” que llevaré a cabo seguirá tres fases que se reflejan en la estructura de los capítulos que integran esta tesis doctoral. En la primera fase de esta investigación, expuesta en el capítulo “Japan’s New Left and New Wave. An Ideology’s

Perspective as an Alternative to That of National Cinema”,² en primer lugar presentaré la metodología del “análisis ideológico” del cine en contraposición a la tendencia esencialista de la línea metodológica del cine nacional, ampliamente extendida en los estudios fílmicos. Mediante esta contraposición, se hará evidente la conveniencia del “análisis ideológico” a la hora de estudiar la *Nūberu Bāgu*, demostrando la importancia de abordar esta corriente cinematográfica como componente y correlato de la Nueva Izquierda japonesa. Todo enfoque metodológico está en relación con otros, ya sea de forma contrapuesta o complementaria, y ponerlo en el contexto de esa relación refina su comprensión.

Todavía en la primera fase, y en la línea de los pasos metodológicos propuestos por Thompson, en este capítulo abordaré el contexto histórico y político de las relaciones de poder del Japón de la época en que surgió el cine de la *Nūberu Bāgu*, mostrando cómo dos grandes grupos contrapuestos (a los que se suele referir como “Vieja Izquierda” y “Nueva Izquierda”) se disputaban el espacio de la izquierda. Se trata, como dice Kellner (1993, 70; mi traducción), de “especificar qué disputas están teniendo lugar, entre qué grupos, y con qué posturas”. A continuación, expondré las características generales de la ideología de uno de estos dos grupos contrapuestos, la Nueva Izquierda japonesa que constituye el objeto de estudio de esta tesis, tras lo cual analizaré las características de la *Nūberu Bāgu* a través de una de sus películas más paradigmáticas, *Eros + Massacre* (Yoshida Kijū, 1969), estableciendo al mismo tiempo de forma interpretativa (en el sentido analítico-creativo de Thompson) las conexiones entre dichas características fílmicas textuales y las características ideológicas generales de la Nueva Izquierda japonesa. El análisis específico de *Eros + Massacre* llevado a cabo en esta fase me permitirá definir la *Nūberu Bāgu* como componente del vector doctrinal de la Nueva Izquierda japonesa, desde una perspectiva que evidenciará hasta qué punto las interpretaciones de un mismo producto cultural pueden variar según el enfoque metodológico empleado.

² Este apartado corresponde al siguiente artículo académico: De Vargas, Ferran. 2019. “Japan’s New Left and New Wave. An Ideology’s Perspective as an Alternative to That of National Cinema.” *Arts* 8 (1): 1-14. <https://www.mdpi.com/2076-0752/8/1/1>

En la segunda fase de la tesis, correspondiente al capítulo “Autonegación, memoria y espacio en el cine de Yoshida Kijū”,³ pasaré del análisis de la conexión entre el cine de la *Nūberu Bāgu* y las características generales de la Nueva Izquierda japonesa, a investigar específicamente la relación entre componentes de dos vectores distintos de esta ideología: el cine de la *Nūberu Bāgu* (como componente de la ideología explícita), siguiendo con el estudio de *Eros + Massacre*, y la conciencia imperante entre los miembros de la Nueva Izquierda de la importancia de la subjetividad humana como autonegación del sujeto (como componente de la ideología implícita). La importancia del concepto de subjetividad como autonegación en la conformación de la ideología de la Nueva Izquierda japonesa, así como la necesidad de analizarlo en relación al cine de la *Nūberu Bāgu*, son cuestiones introducidas en la fase anterior, y son abordadas en profundidad en esta segunda fase. Para ello, me centraré en dos aspectos clave del cine de Yoshida a través de los cuales este director despliega su visión de la subjetividad como autonegación: el espacio y la memoria, elementos que permiten evidenciar la relación intrínseca entre la *Nūberu Bāgu* y la Nueva Izquierda japonesa.

En la tercera fase, desplegada en el capítulo “*Tira los libros, sal a la calle*: el concepto de *taishū* de Yoshimoto Takaaki y la concepción del cine de Terayama Shūji”,⁴ paso a relacionar analíticamente la teoría política de Yoshimoto Takaaki, que en la anterior fase he expuesto en términos introductorios, y otra película paradigmática del cine de la *Nūberu Bāgu*, en este caso *Tira los libros, sal a la calle* (1971), de Terayama Shūji, como correlatos de la Nueva Izquierda japonesa. Como afirma Andrews (2016, 246; mi traducción), “Terayama es tan importante (contra)culturalmente para el período como el filósofo Yoshimoto Takaaki lo es intelectualmente”. En esta fase me fijaré en cómo Yoshimoto a través de la teoría política y Terayama a través del cine expresan una concepción similar de la relación entre la figura del intelectual y las masas, pudiendo sus respectivas expresiones ser consideradas parte de un mismo cuerpo doctrinal y una misma

³ Este apartado corresponde al siguiente capítulo de libro: De Vargas, Ferran. 2020. “Autonegación, memoria y espacio en el cine de Yoshida Kijū.” En *Memoria y paisaje en el cine japonés de posguerra*, editado por Pedro Iacobelli y Claudia Lira. Santiago de Chile: Ediciones UC (aceptado para publicación).

⁴ Este apartado corresponde al siguiente artículo académico: De Vargas, Ferran. 2019. “*Tira los libros, sal a la calle*: el concepto de *taishū* de Yoshimoto Takaaki y la concepción del cine de Terayama Shūji.” *Estudios de Asia y África* 54 (1): 57-81.

ideología: la de la Nueva Izquierda japonesa. En la Figura 2 (página 28) desarrollo un cuadro sinóptico en el que trazo algunas de las posibles relaciones entre vectores y elementos de la ideología; en línea continua constan las líneas de conexión establecidas explícitamente en el presente estudio.

Después de los capítulos en los que despliego el desarrollo de las fases de análisis que conforman esta tesis doctoral, incorporo un capítulo de conclusiones. En él, además de sintetizar los pasos seguidos en mi investigación y los correspondientes resultados obtenidos, trazo las principales líneas de continuidad entre las dos películas que constituyen el objeto de estudio (*Eros + Masacre* y *Tira los libros, sal a la calle*) para destacar la coherencia y unidad del cine de la *Nūberu Bāgu*, anticipo posibles líneas de investigación derivadas de esta tesis en futuros estudios, y evalúo la significación histórica de la ideología de la Nueva Izquierda japonesa.

Por último he incorporado un apéndice, “Radical Subjectivity As a Counter to Japanese Humanist Cinema. Ōshima Nagisa’s *Nūberu Bāgu*”.⁵ Se trata de la investigación preliminar que está en la base del desarrollo de la investigación que constituye esta tesis doctoral. Considero importante incorporarlo en este compendio ya que sirve de referencia para comprender mejor el punto de partida de la *Nūberu Bāgu* como reacción al cine humanista de posguerra hegemónico hasta finales de la década de 1950. En este apéndice esbozo prospectivamente las líneas de un “análisis ideológico” del cine de la *Nūberu Bāgu*, centrándome en la película *Muerte por ahorcamiento* (*Kōshikei*, 1968), de Ōshima Nagisa.

El desarrollo de los objetivos investigadores inicialmente planteados a través de las distintas fases que integran esta tesis evidencia que la corriente cinematográfica de la *Nūberu Bāgu* tiene un núcleo de características que permite sostener su íntima pertenencia a una ideología hasta cierto punto coherente y unitaria como es la Nueva Izquierda japonesa. En este sentido, los capítulos que conforman esta investigación doctoral hacen patente la conveniencia del “análisis ideológico” para abordar el estudio de la *Nūberu*

⁵ Este apartado corresponde al siguiente capítulo de libro: De Vargas, Ferran. 2019. “Radical Subjectivity as a Counter to Japanese Humanist Cinema. Ōshima Nagisa’s *Nūberu Bāgu*.” En *Persistently Postwar. Media and the Politics of Memory in Japan*, editado por Blai Guarné, Artur Lozano, y Dolores P. Martínez, 63-81. Nueva York y Oxford: Berghahn Books.

Bāgu en contraposición a otros enfoques metodológicos, ahondan en la comprensión de la naturaleza de esta corriente cinematográfica a través de su relación con la ideología de la Nueva Izquierda y viceversa, y contribuyen a alcanzar un mayor conocimiento de lo que es la ideología en sí misma.

Finalmente cabe señalar que, mi revisión crítica del concepto de ideología y la aplicación del enfoque metodológico que de ella se deriva en el análisis de la *Nūberu Bāgu* como correlato de la Nueva Izquierda japonesa, pretende ser una contribución sustantiva que vaya más allá de mi campo específico de estudio; esto es, que aporte claves que ayuden a reconsiderar la relación entre el cine y la ideología aplicable en otros contextos históricos y sociopolíticos.

Figura 1

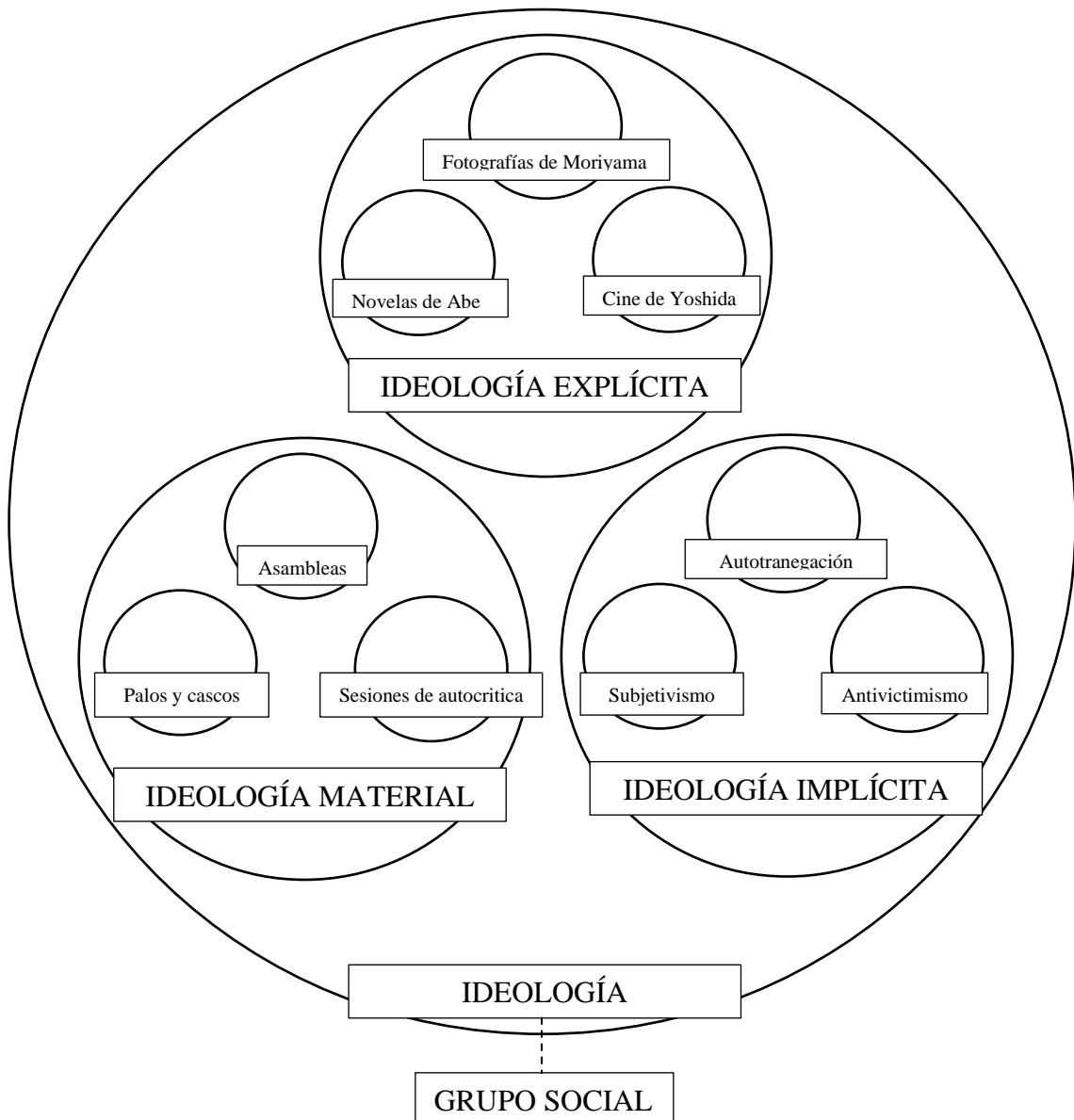
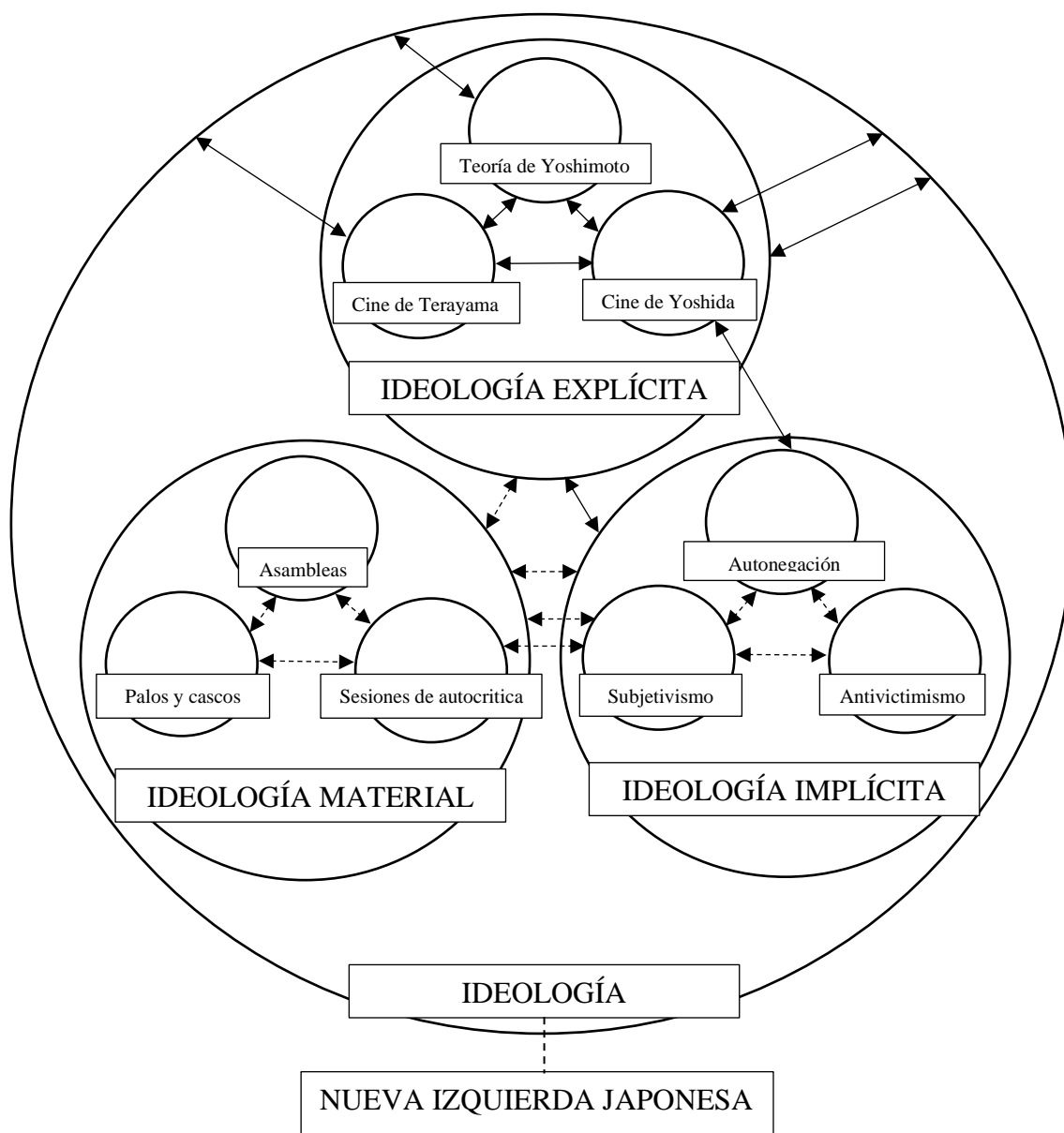


Figura 2



2. JAPAN'S NEW LEFT AND NEW WAVE. AN IDEOLOGY'S PERSPECTIVE AS AN ALTERNATIVE TO THAT OF NATIONAL CINEMA

2. 1. Introduction

Considering that Japan's cinema has occupied in Europe and the United States a discursive position of otherness more than any other Asian cinema (Needham 2006, 8), it can be taken as an illustrative case of the efforts that are made by some scholars to construct an idea of national cinema and of the implications of this construction. In this article, I start with the premise that "national cinema" is not a neutral concept, but a kind of film expression with ideological implications. I will argue that what should be analysed in films is not what connects them to certain nations, but with certain ideologies.

Authors such as Higson (2002) have criticized the "limiting imagination" of national cinema by focusing especially on the transnationality of film production or reception and the impossibility of unambiguously determining the specific culture of any particular nation. Although this is a first step towards questioning the paradigm of national cinema, I do not only aim to highlight the limiting nature of the model, but also its non-validity. Beyond the transnational and cultural factors, I consider that what allows us to question the validity of the model of national cinema is the ideological and subjective basis that defines the national reality in its fitting with cinema. From this point of view, rather than claiming the national nature of a film, it is more accurate to identify for instance elements of a national ideology underlying the film. It can be more enriching to analyse different film trends based on their connections with different ideologies, thus stressing their political nature, than highlighting cultural or geographical features in order to determine the supposedly natural outline of national cinemas.

I consider that all artistic expression is linked to a certain ideology (or ideologies), and in order to illustrate this ideological perspective in contrast to the national one, I aim to explore the hypothesis that the Japanese New Wave cinema of the 1960s and early 1970s is mainly a reflection of Japan's coetaneous New Left ideology. Even though the works in English of authors such as Desser (1988), Standish (2011), and Furuhata (2013), have addressed the Japanese New Wave thoroughly, taking into account the immediate socio-political context, they are not based on an exhaustive analysis of the New Left's

ideology underlying the films that make up this film trend, but they are more focused on other important aspects of the cinematographic phenomenon. As Kellner (1993, p. 55) points out, addressing film politically “means not only reading film in a socio-political context, but seeing how the internal constituents of a film also either encode relations of power and domination, serving to advance the interests of dominant groups at the expense of others, or oppose hegemonic ideologies, institutions, and practices”. It is not just a matter of linking a film phenomenon with a general socio-political context, but of linking it with the ideology of a particular socio-political agent. In this case, I think it is important to explore in English the path that consists of starting with a systematic definition of Japan’s New Left ideology from which to find correlative film features. In this way, the elements of the film discourse that work as means in the social confrontation of powers can be decoded.

In order to illustrate this political reading of the Japanese New Wave, at the end of the article I focus on the concrete analysis of a paradigmatic film: *Eros + Massacre* (*Erosu purasu Gyakusatsu*, 1969), directed by Yoshida Kijū. Although authors such as McDonald (1983), Desser (1988), Yomota (2010), Standish (2011), and Briciu (2012), have addressed this film in depth, they have not done so based on a political reading like that proposed by Kellner. Yomota (2010, 51) states that “in the period between 1968 and 1972 the political vanguard and artistic experiment joined hands and together created an expression of these exalted times”,⁶ and he admits that “in order to understand the awareness embedded in this film, it is vital to grasp the epistemological context of the era

⁶ Although most of the filmmakers who made up the Japanese New Wave did not consider themselves to be members of a movement, there are shared objective film features that allow us to speak at least of a cinematographic trend. Desser (1988, 4–5) talks about the Japanese New Wave in terms of an “avant-garde movement” because, according to him, it was a set of films produced with a disjunctive form compared to previous filmic norms, with a political stance and with a concrete end. Also Adler (2009,14) states: “That the term New Wave has continued to be used to this day as a generic designation for a cluster of innovative Japanese directors is not problematic per se, on the condition that the simplistic equivalence with the innovations of the French cinema of the late 1950s and early 1960s that the Japanese *Nūberu Bāgu* was initially designed to convey be nuanced.”

in which it was planned and made”. Based on this lack of groundwork Yomota observes, I aim to develop an analysis of *Eros + Massacre* in the light of its ideological reality.

2. 2. Nation, National Cinema and the Ideology of Cinema: The Case of Japan

Higson (2002) questions the usefulness of the notion of national cinema because it is only possible to establish what does not define the concept, not what defines it. Indeed, if we try to define Japanese national cinema, we cannot do it based on the production side due to the existence of cases such as *Ernesto* (*Erunesuto*, 2017), a film co-produced by Japan and Cuba, directed by a Japanese filmmaker (Sakamoto Junji), starring a Japanese actor (Odagiri Jō) talking in Spanish (with a strong Japanese accent even though he plays the role of a Bolivian), set in Cuba, and whose main theme is Cuban history. Nor can we define it based on the reception side since there are films produced in a nation with greater success abroad.

The impossibility of defining the “national” aspect of a cinema through production or reception due to transnational cases means that some authors end up trying to focus on the content of films, or even to set some cultural features that are intrinsic to a nation in order to link them to certain films made in that very national space. For instance, according to Hill, what allows us to talk in terms of national cinema within the context of Britain is the capability of “registering the lived complexities of British ‘national’ life” (Hill 1996, 16) and of working with or addressing “nationally” specific materials (Hill 1992, 16). On the other hand, according to Ramlochand (2006, 21–22), national cinema is the whole set of films made in a particular spatial context, but while he admits that it cannot be defined in terms of a singular mood, he paradoxically claims that the best candidates to define Japanese national cinema are those films that reflect the sociocultural and religious-philosophical legacy of Japan; a legacy that is characterized according to him by a non-logocentric and non-conclusive view, a mood of sadness and resignation, and a strong sense of impermanence (*ibid.*, 114–15). However, it should be noted that these kinds of exercises are too arbitrary and can be essentialist.

In this regard, can we consider *Ernesto* to be a part of Cuban national cinema due to its nationally specific theme, in spite of the strong Japanese involvement in its production? Moreover, if we take into account that a film such as *Story of the Loyal 47*

Ronin (*Genroku Chushingura* 1941–1942), considered by Burch (1979) as an example of paradigmatic Japanese cinema, was one of the biggest commercial failures of Mizoguchi Kenji's entire career as a filmmaker, can we still consider it a component of Japanese national cinema? What is the nation but the people that make it up and thus its audiences?

Raine's (2002, 60–65) criticism of Stephen Prince's study on the cinema of Kurosawa is very illustrative of the arbitrariness involved in determining certain characteristics intrinsic to a nation and national cinema. According to Raine, in order to conclude that Kurosawa's struggler worldview was fundamentally marked by Japanese indigenous traditions, Prince highlights the influence on his films of alleged bushido values that were received from his military father, and of the legacy of Japan's rebellious agrarian monks and peasants as well as legendary samurai personalities. Nevertheless, Raine points out that the Japanese military was one of the most modern and western considered parts of the nation during the Taishō period (1912–1925), that some of the values that Prince associates with bushido could be also associated with Prussian transnational influences, and that modern left-wing movements could have had a significant influence on Kurosawa's struggler worldview.

These kinds of ambivalences, present to a greater or lesser extent in any cultural production, make it too difficult to define national cinema. Obviously, the term “national” comes from that of “nation”, so it seems logical to think that the first step to find a definition of “national cinema” is to figure out what a nation is. Nevertheless, it is the very definition of “nation” what paradoxically causes the impossibility of establishing the meaning of “national cinema”, and not only the problem of transnational production/reception or national essentialisms. Therefore, what I propose here is not only a questioning of the usefulness of the national cinema model but also of its validity. One of the authors who has achieved the greatest consensus in theorizing the concept of nation, Gellner (1988, 7), states the following:

Two men are of the same nation if and only if they recognize each other as belonging to the same nation. [...] Nations are the artefacts of men's convictions and loyalties and solidarities. A mere category of persons (say, occupants of a given territory, or speakers of a given language, for example) becomes a nation if and when the members of the

category firmly recognize certain mutual rights and duties to each other in virtue of their shared membership of it.

The fundamental idea of this conceptualization is that what determines the existence of a nation is not a spatial component or some common characteristics that a group of people shares, but the fact that these people subjectively decide to use that space and those characteristics in order to constitute themselves as a nation; namely, a set of people who, due to whatever historical circumstances, believe they have the right to sovereignly govern themselves in a specific territory.

Thus, a nation is something invented, unlike, for instance, a class, which is the product of our objective position in the relations of production. However, it does not mean that the nation is not real. It is important to highlight the nuance made by Anderson (2006, 6) when criticizing the standpoint that “assimilates ‘invention’ to ‘fabrication’ and ‘fallacy’, rather than to ‘imagining’ and ‘creation’”. The fact that a nation is an imagined community does not mean that it is invented in an exclusively subjective, conscious, manipulative, and unilateral way; it is a complex and changing creation that is based on some objective elements, and in that many agents participate with different degrees of power and different national perceptions, often in a contradictory and more or less unconscious way.

If we rely on this conception of what a nation is, then we realize that the importance of the subjective factor makes it impossible to accurately determine the “national” aspect of cinema. Because one can ask a person or a set of people whether they consider themselves to be from a particular nation, but one cannot ask a film or a set of films, since films are objects and not subjects. The cases of films made within the margins of a stateless nation and focused to some extent on specific materials of that nation illustrate very well the impossibility of defining the “national” aspect of cinema. For instance, if we rely solely on the legal nationality (that is to say, the state) of a Catalan film, we could affirm that it is Spanish cinema, but we cannot affirm that it is objectively Spanish national cinema or Catalan national cinema. What we can do is determine whether the film contains a Spanish or Catalan national ideology. It is this very ambiguity of the concept of national cinema that probably leads to D’Lugo (1991, 131) speaking in

terms of “something *like* a national cinema” (italics are mine) when talking about a set of Catalan films, establishing a kind of conceptual hierarchy that reflects the existing material hierarchy between nations.

In any case, although we cannot satisfactorily define what the concept of national cinema implies, what we can do is identify and analyse national ideologies underlying several films, always taking into account the context of those films. National ideologies are based on claiming the people as a nation, and explain reality based on (or giving significant importance to) the division and relationship between nations. These kinds of ideologies can be used at the same time to construct, preserve, and strengthen certain nations (and more indirectly, to weaken others, or to counteract other kinds of divisions, such as class or gender). For instance, nationalism is a kind of national ideology that can be aimed at obtaining a state for a stateless nation, defending the state it already has, fostering the internal unity of the nation, protecting it against external or internal powers, or boosting its economy through the cultural label of its films in the global market. However, within nationalism there are several variations, such as for instance what Ko (2010) calls “cosmetic multiculturalism” when talking about some Japanese films, a kind of ideology that welcomes cultures other than the dominant one, but only appreciates them as depoliticized “objects” of consumption. Sovereignism, however, is another national ideology that is different from nationalism and seeks to support the sovereignty of a nation, the right of its people to decide if they govern themselves in one way or another, with or without a state, and with more or fewer external influences.

In this sense, the work of Davis (1996) about the sense of Japaneseness projected by many pre-war films made in Japan is very illustrative, because he interprets it not as a sign that serves to define the objective outline of Japanese national cinema, but rather as a film aesthetic that served the interests of Japanese nationalism. He calls this national aesthetic “monumental style”, and points out that it is characterized by a canonization of Japanese history, a sacralization of selected Japanese culture and traditions, an emphasis on indigenous art forms and design, long takes and long shots, slow camera movements and narrative, ceremonial acting and settings, and an epic and reverential tone that marks the themes. These “monuments” to Japaneseness in the form of films operated mainly as tools for the mass mobilization in support of the colonialist war in Asia, and against the cultural influence of the west. The films that were made by Mizoguchi during World War

II, such as, for example, the aforementioned *Story of the Loyal 47 Ronin*, can be considered as belonging to this kind of aesthetics.

However, Gerow (2009, 187) points out that Davis' analysis of the Japaneseness of pre-war films does not take into account important elements that are beyond the film's textuality, such as the mass consciousness and culture reflected in the audiences, which a lot of box-office failures of monumental style films reveal, or the debates and disagreements during the war about what Japaneseness is and what represents the Japanese nation; films of monumental style, in fact, were cited by some critics of the time as examples of what should not represent the nation. Nevertheless, Gerow's criticism should not lead us to discard the fundamentally ideological nature of national cinema. Instead, it should lead us to conclude that there is not a single national ideology and thus a single notion of national cinema for each nation in each historical moment, nor a univocal and strictly conscious aesthetic process of manipulation to serve the interests of a certain regime, but rather a dynamic relationship of powers among multiple agents with different perceptions and grades of consciousness about what is national.

If questions such as "what film characteristics make a cinema national" or "to which national cinema do particular film or film features belong" are not as useful to gain an objective understanding of cinema as to subjectively shape certain national ideologies, replacing them with questions such as "what ideology (or ideologies) are certain films or film features aligned with" or "the interests of which social group(s) are promoted by certain films or film characteristics" can lead to a more fruitful epistemological field.

While determining the outline of a national cinema implies creating a national ideology, determining the ideologies underlying films mainly implies generating a political view of cinema: it is about understanding how different social groups see the world, how they seek to transform it or prevent it from transforming, how they are placed in the network of power relations that constitutes every society, and how all of this is reflected in films.

An ideology can be understood as the dynamic set of explicit expressions belonging to a doctrine (theories, novels, manifestos, speeches, films, paintings, etc.), of socializing or ritual practices and institutions, and of experiential and subjective perceptions of reality, which are linked to a greater or lesser extent to the interests of

specific social agents in a socially significant power relationship or struggle. Part of this definition is based on the three vectors Žižek (1994) distinguishes in ideology. However, my definition is based more on a sociological tradition than on an epistemological one, since it is concerned about the role of ideologies in society instead of trying to discern whether an ideology is more or less adjusted to an objective reality. Moreover, here, ideology is not understood as something related only to social classes, and even less to the ruling class only, but more broadly to social agents.

In order to analyse any explicit expression belonging to a doctrine (in this case, films or film features), first we should identify the ideologies of the main social agents that make up the power network of the historically specific society from which the very explicit expression appears, and analyse at least their general characteristics. Subsequently, we should look for lines of convergence between the characteristics of the ideologies, and the explicit expressions. In this sense, in the field of cinema, this political perspective is not focused on looking for lines of convergence between films and a specific national culture or remote history, but between films and the ideologies that arise from the different human groups that make up societies in their immediate historical context.

From this point of view, just as there are certain films or film features that in their context can be aligned with national ideologies that favour (very often in a complex, contradictory, indirect and coded way) the interests of certain social agents, there are also films or film features that can be aligned with other ideologies that favour the interests of other social agents. For instance, just as the monumental style described by Davis was a type of aesthetics in line with the Japanese ultra-nationalism of the war, favouring the interests of the imperial regime (which was a social agent composed of multiple agents), later in the 1960s and 1970s the Japanese New Wave was a cinematographic trend aligned in broad terms with the ideology and interests of Japan's New Left movement (also a social agent composed of multiple agents, and consequently complex and sometimes contradictory). Regarding this matter, in order to carry out a political reading of the Japanese New Wave, first we have to consider the historical existence of Japan's New Left and analyse its ideology.

2. 3. New Left Ideology and the Formation of the Japanese New Wave

The seed of Japan's New Left emerged in 1955. Forced by Moscow and Beijing, the Japanese Communist Party (JCP) had been sending student guerrillas to rural areas to trigger the revolution for five years, and forced again by the international communist leadership that year, it demanded that violence be renounced as a political means in order to focus on the ballot box. As a consequence, many young communists who had sacrificed their personal future in the hope of playing a part in the revolution felt betrayed by the party. However, some of those young militants did not assume the position of victims of the party, but admitted their own individual responsibility in having engaged the guerrillas. Those same young communists, influenced by important events, such as the Sunagawa Struggle (1955–1957) and the Hungarian Revolution (1956), and increasingly opposed to the rigidity and authoritarianism of an aged JCP, in 1958 ended up creating a new political organization, the Communist League, better known as the Bund.

The Bund advocated for intensifying the subjective commitment of social movements to make the revolution happen in the short or medium term, against the JCP's "two-stage revolution" theory, which considered that the objective factors did not allow the revolution to happen yet, and that prescribed the need to fully develop the modern structure and superstructure of the capitalist system (especially before 1950) and to get rid of the alleged situation of Japan as a United States' semi-colony (especially from 1955 onwards), before being able to implement socialism.

What is known as Japan's New Left burst onto the public scene at the end of 1959 when the Bund started heading the massive protests against the renewal of the Treaty of Mutual Cooperation and Security Japan–US, popularly known as *Anpo*, which reached their point of maximum confrontation in June 1960.⁷ The general spirit of the protests, which was in line with that of the institutionalized left and the progressive intellectuals, was a fear that the Japanese people would become victim of a return to a "premodern" past (related to feudalism), a totalitarian regime (related to fascism), and a new war in

⁷ The term "New Left" is used retrospectively, since it was not until 1969 that it started to be widely used by the press in Japan (Andrews 2016, 92). During the 1959–1960 struggle against *Anpo*, what we today know as the New Left was still fundamentally the Bund and also, secondary, the Japan Revolutionary Communist League (JRCL).

their own land. That is, the general spirit was defensive, aimed at protecting the so-called post-war's "peace and democracy" system. By contrast, the New Left, in minority despite its relative leadership, had an offensive vocation: it considered that system to be a fallacy, arguing that there had never been true peace and democracy in post-war Japan, and instead of basing its action on the fear that the people would become a victim, it attacked capitalist liberal democracy as well as what it considered to be Japanese complicity with US imperialism and not submission.

For Maruyama Masao, one of the most important intellectuals of the time, the 1959–1960 struggle was a success despite the eventual renewal of *Anpo*, since Japanese civil society had demonstrated for the first time its great ability to mobilize outside the state. According to him, the humanistic values that progressive intellectuals had been fostering during the post-war era had made the Japanese into a more rational and modern society. Instead, Yoshimoto Takaaki, one of the few intellectuals who positioned himself in favour of the New Left (and one of the most influential in the later development of this movement), considered that modern alienation was the real driver of protests and not the ideological "fantasies" that progressive intellectuals harboured about the progress of modernity. Both Yoshimoto and the New Left shared a strong feeling of defeat after the renewal of *Anpo*.⁸

It was from 1965 onward, after the beginning of the US bombing against Vietnam with Japan's logistical support, when the feeling of being victimizers and not victims spread among Japanese social movements. This feeling was heightened by the fact that Japan had become a powerful economic power in the world, which was also related to the profit extracted from wars within the context of the Cold War. At the same time, the memory of World War II, of fascism, and of the post-war misery was dissipating from generation to generation, so the defensive attitude based on the fear of becoming victims of the circumstances was weaker than some years ago.

The inspiring example of the Vietnamese people resisting against the greatest military power in the world, the US, imbued many Japanese activists with a spirit that

⁸ For more information about Yoshimoto's theory, see: Yasko (1997), Kelman (2001), Murakami (2005), Yang (2008), Cassegard (2008), Kersten (2009) and Noonan (2012).

superimposed subjective determination to adverse objective circumstances. However, since war did not directly harm Japanese citizens, the commitment against it was based on an exercise of subjective responsibility and awareness. At the same time, the increasing material abundance that was making the Japanese a consumer society diffused class divisions superficially, and since the ways of oppression were less direct and the enemies of the left less palpable, the focus was increasingly on alienation as a form of oppression and on individual self-transformation. More and more Japanese activists saw themselves not as victims of the system but as members of it, sometimes in a position of power in relation to the masses, and therefore they saw the need to question their own position as subjects and to transform themselves to transform the system.

The emergence in Japanese society of such a spirit, which to some extent was already in the genes of the New Left since its seed emerged in 1955, provided this movement with a fertile field to spread its postulates. Within that context, the New Left became strongly ingrained in the movement against the Vietnam War through radical political parties and a platform that was created in 1965 under the name League for Peace in Vietnam, abbreviated as *Beheiren*, and in universities through the so-called Joint Struggle Committees, better known as *Zenkyōtō*, a set of assemblies and student organizations that organized the mass occupations and strikes on the most important campuses in Japan during 1968 and 1969.

Although we cannot refer to Japan's New Left as a monolithic or completely coherent entity, since it came to be made up of dozens of groups, and nor can we refer to it in static terms, since it underwent many changes over time, we can find in broad terms a line of ideological continuity. Generally speaking, Japan's New Left ideology was characterized by a protagonism of youth, a focus on alienation as an important form of modern oppression (the Soviet socialism model showed that alienation could also rule in a modern system despite not being strictly capitalist) that held the potential of political rebellion, a scepticism about or at least a critical look at the idea of modernity and lineal progress, an emphasis on individual self-transformation⁹ and on carrying it out through subjective concrete actions rather than ideological discourse from above, an ultimate

⁹ For more information about Yoshimoto's theory, see: Yasko (1997), Kelman (2001), Murakami (2005), Yang (2008), Cassegard (2008), Kersten (2009) and Noonan (2012).

responsibility of the subject over objective circumstances, and a valorization of forms of irrational behaviour (for instance resorting to violence as pure and existential political action).

The Japanese New Wave film trend developed in parallel to the development of Japan's New Left political movement. One of the biggest film production companies in Japan, Shōchiku, launched a new policy under the name of *Nūberu Bāgu* (the Japanese pronunciation of the French term *Nouvelle Vague*), through which it tried to attract younger audiences by allowing young filmmakers, such as Ōshima Nagisa, Shinoda Masahiro, and Yoshida Kijū to direct their own films. This film policy was launched in 1959, just when the struggle against *Anpo* was taking shape, and those new young directors were influenced by the rebellious political situation their country was going through, feeling a certain degree of affinity for the New Left as a result of the vitality and renewal the novel movement entailed. At first they tried to develop an avant-garde cinema under the tutelage and limitations that are imposed by the system of big companies, influencing other filmmakers outside Shōchiku. However, independent film production companies proliferated progressively (young avant-garde directors abandoned big film production companies just as young radical leftists had abandoned the institutional left), and from the second half of the 1960s avant-garde filmmakers started to have the freedom to make their own cinema without the dictates of the majority market, radicalizing experimentation. This process of cinematographic radicalization coincided with the parallel process of radicalization that was experienced by the political New Left movement from the beginning of the American bombings against Vietnam in 1965, and it reached its peak in the late 1960s and early 1970s with the influence of the powerful student revolts.

Just like the case of Japan's New Left, although we cannot refer to the Japanese New Wave as a monolithic or static trend, we can identify a set of general continuities. In turn, these features can be linked in broad terms with the characteristics of the New Left's ideology. I aim to illustrate this through the "ideological analysis" of a paradigmatic film of this trend, *Eros + Massacre*, and especially one of its most important sequences.

2. 4. *Eros + Massacre* as a Reflection of Japan's New Left Ideology

Several English works have addressed *Eros + Massacre*, legitimately taking into account different aspects of the film. McDonald (1983) focuses strictly on aspects of the film's content and form, and affords some cinematographic context; Desser (1988) adds a deep historical-political and broader artistic context and situates the film within the Japanese New Wave phenomenon; Yomota (2010) points to the direct connection between the political vanguard and the artistic experiment between 1968 and 1972 that produced an aesthetic unconscious particular to that era, and suggests that this is a field to be explored through a necessary grasping of the epistemological context of the film's era; Standish (2011), in turn, adds an extensive intellectual-philosophical context of the film; and, Briciu (2012) offers a reading focused on a gender perspective. What I aim to do here is to provide an "ideological analysis" of the film exploring the connection between the Japan's New Wave and New Left.

Although, from 1965 Yoshida produced his own films and could therefore experiment with the cinematographic medium, it was from 1968, with the filming of *Eros + Massacre*, that he reached full autonomy to take his experimentation to the extreme, since his works began to be screened in the cinemas of the independent film production company Art Theatre Guild (ATG) instead of the big film production companies.

The film does not have a clear axis in terms of plot. It is composed of a chaotic fragmentation of barely connected images, with a confused juxtaposition of past and present, imagination and reality. Through this deconstruction, Yoshida expresses his worldview in line with two important conceptions of Japan's New Left ideology. First, this rejection of a linear and objective narrative can be considered to be in line with the attack that the New Left made of the uncritical view of linear progress held by the old left. According to this criticism, both the JCP and the post-war progressive intellectuals had a simplistic view of Japanese history divided schematically into pre-modernity and modernity, and they considered that Japan had not yet fully entered the second stage. From this old left point of view, one of the tasks of the parties and the intelligentsia should be to modernize the masses from outside in order to develop subjectivity (*shutaisei*) and

rationality in the Japanese. Nevertheless, the view of the most libertarian¹⁰ sectors of the New Left differed in three fundamental points: first, Japan was ready for a revolution without having to go through supposed previous stages; second, the left should consider the masses as they are and not ideally as they should be; and third, the inculcation of an ideology in the people from above limited their autonomy (*jiritsu*) and consequently their subjectivity. The second conception of the New Left in line with Yoshida's deconstruction is directly related to the first: the anti-discursive form that the composition adopts (in the sense that it renounces creating meaning) suggests that Yoshida rejects forcing an ideology onto the viewer from the position of the director, and that he aims to foster their subjective involvement in the film.

Although the film does not strictly have a main character, Eiko is closest to the centre of the film's complex network of dispersed interrelations. She is a young woman living at the end of the 1960s. Immersed in a state of deep alienation, she is unable to have a satisfactory sex life with other people, yet she has an insatiable desire that she only manages to calm through masturbation, which leads to her prostituting herself in her eagerness to experience an awakening of her body. It is common for Japanese New Wave films to use sexual matters as a means to juxtapose the individual with authority and its taboos, which is also in line with the New Left ideology. While films that were in line with old left ideologies often expressed the subjectivity of the main characters through romantic love, representing the spiritual bond between lovers as based on free will as opposed to premodern obligations to the nation and family, the most libertarian sectors of the New Left criticized the idealizations or "collective fantasies" (a Yoshimoto term) made of the people, such as the idea of romantic love as a sign of modernity and freedom. Alienation, more than ideas, was from this point of view the driving force of individual action, containing the potential of revolutionary action. In films, this alienation could be portrayed by frustrated sex and erratic behaviour based on desires and fears more than rationality, convictions, and goals, refusing to project an image of how the characters should be. This, in addition, breaks with the sentimental empathy with the characters, thus

¹⁰ By "libertarian" I mean the sectors of Japan's NewWave that most questioned authority and hierarchy and most fostered spontaneity and individuality, such as the assembly structures of *Beheiren* and *Zenkyōtō* and thinkers such as Yoshimoto Takaaki, Tanigawa Gan or Tokoro Mitsuko.

fostering the autonomy of the viewer to reflect subjectively, in line with the autonomy that the most libertarian sectors of the New Left claimed for the masses.

Faced with her sexual impotence, Eiko seeks solutions in the history of the anarchist martyrs Ōsugi Sakae (1885–1923) and Itō Noe (1895–1923)¹¹ and their implementation of the theory of free love. There are similarities between the ideas of these historical personalities of the Taishō era (1912–1926) and the ideas of the most libertarian sectors of Japan’s New Left at the end of the 1960s, since in both cases the idea prevailed that the self-transformation of people in their immediate relationships contributed to broader social transformations.

The most important sequence of the film, which lasts almost the last hour of footage, shows three totally different versions of the same historical event: that known as the Hikagejaya Incident (or Hayama Incident) of 7 November 1916, in which, according to the official history, one of Ōsugi’s lovers called Kamichika Ichiko (1888–1981), whose name in the film was changed to Masaoka Ichiko, injured him with a dagger driven by jealousy towards his other lover Itō.

In the first version, Masaoka and Ōsugi are in a room and get into an argument about their love triangle. As in the whole film, many shots have a de-centred composition, in which the characters are in a minor space, often even marginal, within the set of elements of the frame. According to Burch (1979, 348), this is a strategy borrowed from Japanese traditional art. Burch’s consideration is a good example of an ideology that is aimed at the formation of a national cinema. He finds the reason for decentralization in the cultural roots of Japan and its remote history, instead of its contemporary context. From an “ideological analysis” of cinema, it is more accurate to conclude that decentralization is a strategy in line with the New Left, in an anti-humanist and anti-dualist perspective that places the individual as a part of a totality of relations and not as

¹¹ Ōsugi Sakae was an anarchist known for his theory of free love, which attacked the Japanese family model and monogamy as institutions that supported private property and state power. Based on this theory, he had several lovers during his life. Itō Noe was an anarchist known for her feminist advocacy for free abortion and prostitution arguing that women are the only owners of their body, and for her call for everyday practice as a means to fight the system. Ōsugi and Itō became lovers and they were assassinated by military police in 1923 after the chaos following the Great Kantō Earthquake.

a subject rationally confronted with the objective world. Moreover, in this type of frame the viewer is not told where to fix their attention or what compositional meaning to deduce, thus fostering their autonomy and subjectivity.

Shortly after the argument, while Ōsugi is sleeping, Masaoka stabs him. Afterwards, both of them fight throughout the house with increasingly theatrical movements. The scene's high point of theatricalization occurs when the *shōji* (sliding paper doors) collapse one after another as Ōsugi passes through them until he lies still on the floor. In this case, a national cinema perspective could conclude that there is a direct influence of traditional Japanese theatre, while considering the anti-realistic staging. Nevertheless, although this influence may be true, it is rather indirect, mediated by the influence of the avant-garde post-Shingeki theatre of the 1960s, which used techniques that are considered premodern from Kabuki, Noh, and Bunraku valorizing the irrational and generating a Brechtian distance between the play and the viewer fostering their autonomous reflection. From an ideological perspective of cinema, these strategies are in line with the coetaneous Japan's New Left, considering its questioning of the infallibility of the rational and the modern, and its fostering of the autonomy of the masses.

In the second version of the incident it is Ōsugi who, after stating that “revolution is nothing other than self-denial”, ends up forcing Masaoka to stab him (The sentence said by Ōsugi recalls the text that appears at the end of the New Wave film of the same year *Funeral Parade of Roses* [*Bara no Soretsu*]: “The spirit of an individual reaches its own absolute through incessant negation”). It is as if, with this self-inflicted attack, Ōsugi admitted that the renunciation of one's self and the acceptance of error (in this case error in the implementation of free love), and not the mere claiming of one's own ideas, was the only valid way of revolutionary praxis. The New Left's idea of autonomy (*jiritsu*), applied in the film through the aforementioned means of anti-narrativity or anti-discursivity, the focus on the alienation of the characters and the refusal of sentimental empathy, the instability of the camera and the decentralization of the frame, the theme of everyday and personal implementation of free love as a revolutionary practice, and the theatricalization, is directly linked to the notion of self-denial (*jiko hitei*). From the most libertarian point of view of Japan's New Left, in order for the masses to have autonomy, the political subject must subjectively deny themselves, self-questioning their own position in the network of power relations, attacking oneself as a part of the ruling system

in order to transform that very system, self-questioning their legitimacy and objectivity to transmit ideological messages to the people and lead it, and prioritizing direct and daily action above the discursive expression of an internal and essential self. In this sense, this stabbing scene recalls the following words of Yoshida (2010, 16) himself in his essay “My Film Theory. The Logic of Self-Negation” (“Watashi no eigaron. Jikohitei no ronri”, 1969):

Our education tells us that creating is equivalent to telling or portraying something, and having been trained this way, in the process of destruction we accidentally come upon the conservative self that informs our subconscious. The weapon that I have grasped for my opposition becomes a sharp knife aimed towards the not yet awoken parts of the self. I have ended up fighting the things I turned into my own shackles.

The image of the knife against oneself is the utmost expression and symbol of self-denial, as it was the exaltation by Japan’s New Left of the martyrs who sacrificed their lives during the 1960s, such as Kanba Michiko in 1960 (a student killed during the protest against *Anpo*), Chunoshin Yui (an Esperantist who set fire to himself in protest against the bombing of Vietnam), and Yamazaki Hiroaki (a very young student killed during a protest at the Haneda Airport against the Prime Minister Sato travelling to South Vietnam) in 1967. Also, the anarchists Ōsugi and Itō represented in *Eros + Massacre* were martyred when they were killed by the imperial authorities in 1923.

The idea of self-denial (related to self-transformation), with roots in the philosophy of the Kyoto School, later developed by Leftist philosophers, such as Umemoto Katsumi and Yoshimoto Takaaki, consolidated during the Vietnam War, when a lot of Japanese adopted a victimizer consciousness replacing that of the victim. This consciousness reached its peak during the student revolts between 1968 and 1970, when a lot of university students questioned their position as members of an elite, as reflected in the following words of a medical student at the University of Tokyo:

The working people who came to visit us as patients at the hospital were suffering just as much as we were as victims of the present system of medicine in Japan. Then it occurred to us, medical students and young doctors alike, that we had been victimizers rather than victims by having complacently occupied a petit bourgeois position at the expense of the people. This recognition marked a great turning point in our movement. [...] We finally arrived at self-criticism and self-denial, through which we clearly foresaw the possibility of alliance with the working people. (In Tsurumi 1975, 215)

But beyond the influence of Japanese thinkers such as Umemoto and Yoshimoto on the shaping of the Japanese New Wave, there is also a significant influence from non-Japanese thinkers such as Herbert Marcuse and Jean-Paul Sartre, which questions the consistency of the national cinema model. Considering the advanced development of the media, the social movements in the 1960s were globally synchronic, making up a kind of “New Left world-historical movement” (Katsiaficas 1987). This transnational synchronicity was also reflected in the world of cinema, which allows us to consider the Japanese New Wave as part of the same global phenomenon (with its specificities): what Adamson (2018) calls “New Left cinema”.¹² Nevertheless, it is not only the transnational factor (the fact that, for instance, Marcuse came from a German background and Sartre from a French one) what questions the national cinema model when analyzing a Japanese film, such as *Eros + Massacre*, but the fact that the ideas of Marcuse and Sartre (an influential figure explicitly recognized by Yoshida) contributed toward shaping the (Japan’s) New Left ideology of which the New Left cinema in general and the Japanese New Wave in particular were reflections.

In the third and final version of the Hikagejaya Incident, Itō shows up at the house just at the moment when Ōsugi and Masaoka are struggling with the dagger. However, finally, it is Itō and not Masaoka who ends up stabbing Ōsugi. He lies on the floor after the stabbing, and then Itō talks to him in a low voice: “There was no other way to go beyond you. The day you passed through me like the wind, I knew freedom. But then I realized that I was captured by you, so I had to pierce through you to gain further freedom”.

¹² For a general perspective of the different New Wave cinemas in the world, see Gerhardt and Saljoughi (2018).

The scene then seems to suggest that unlike Masaoka in the first version of the incident, Itō does not stab Ōsugi because of jealousy, but in order to not feel constrained by one particular man and thus achieve the true attainment of free love, as opposed to romantic love.

The three different versions of the Hikagejaya Incident are interspersed by scenes in which Eiko and a friend of hers, a man called Wada, who also suffers from sexual impotence, are in the film studio of a lover of Eiko aged about 40, called Unema, experimenting together with a camera and a projector. These interspersed scenes suggest that the three versions of the incident are, after all, imaginary creations of the events of 1916 mediated by cinema and not recreations of the facts themselves. This is in line with the most libertarian sectors of the Japan's New Left conception that history is not an object to be approached in a purely scientific way, since it is made and imagined by subjects.

At one point, Eiko dares Wada to set her on fire. He takes out a lighter with which he has been playing on several occasions during the film, and stands still holding a small flame while watching how she spreads gasoline around the room. The small flame could symbolize the alienation of the characters, which drives action with the potency of absolute action. It is in this scene, when Eiko ends up taking the lighter and setting fire to the room with both of them inside, that the potentiality of absolute action becomes absolute action, the alienation of the small flame becomes the freedom of the conflagration: through this extreme self-denial, it seems that they finally manage to have full sexual relations.

Many other Japanese New Wave films of the time end with scenes of self-destruction, such as, for instance, Ōshima's *Death by Hanging* (*Koshikei*, 1968), *The Man Who Put His Will on Film* (*Tokyo senso sengo hiwa*, 1970), *The Ceremony* (*Gishiki*, 1971), Shinoda's *Double Suicide* (*Shinjū: Ten no Amijima*, 1969), and Matsumoto's *Funeral Parade of Roses* (*Bara no soretsu*, 1969). From a national cinema point of view, it could be considered that self-destructive tendencies respond to the significant role of suicide in Japanese culture. However, from an ideological perspective it is more accurate to link these tendencies with the immediate context of the Japan's New Left ideology and its notion of self-denial.

Almost at the end of *Eros + Massacre*, the filmmaker Unema, to whom the film studio belongs, appears in the room. He improvises a rope with the film tape, stands on a pile of film boxes, and hangs himself. Unema could be considered as the alter ego of the director of *Eros + Massacre* himself, Yoshida, transmitting his conception of cinema as self-denial: cinema as a discourse that denies itself.

2. 5. Conclusions

In order to illustrate the political perspective of cinema in contrast to the national one, first I have rejected the use of the concept “national” to refer directly to cinema as a set of objects in the form of films, given the fundamentally subjective and imagined (but not unreal or fabricated) nature of nation, and I have proposed to focus on the mediation of ideology (for instance, national ideologies) as a more accurate way to frame and understand cinema, linking it to the social agents of the immediate historical time when films were made and not to natural and cultural/geographical realities or remote history. This does not mean that we cannot talk, for instance, in terms of Japanese cinema, as long as we are aware that we are referring to the nationality (state) or any other objective geopolitical space (such as an autonomous region) and not the national reality (nation) of cinema (we could even talk in terms of “Japanese national cinema” if doing so we were referring to a cinema with a specific national ideology and not a cinema that is a direct reflection of a specific nation). Nor does it mean that we cannot talk in terms of cultural or geographical influences in cinema, as long as we take into account the mediation of the immediate historical context and its socio-political agents.

Secondly, I have explored the hypothesis that the Japanese New Wave cinema of the 1960s and early 1970s is mainly a reflection of Japan’s coetaneous New Left ideology, using as a validating example the concrete “ideological analysis” of Yoshida’s film *Eros + Massacre*. To do so, I have first analysed the historical existence and the general ideological features of Japan’s New Left, and then I have identified the lines of continuity between *Eros + Massacre* as a paradigmatic example of the New Wave and the broader reality of the New Left ideology, contrasting this kind of reading with what could be national cinema’s interpretations. These lines of continuity can be synthetized in the

concepts of self-denial (*jiko hitei*) and autonomy (*jiritsu*), which can be considered as the main differential points with respect to the ideology of the old left.

Nonetheless, this paper has an introductory purpose and it seeks to point to a methodological alternative to read the Japanese New Wave phenomenon. In future works, it could be interesting to start from this introductory line to analyse, in a more systematic and detailed manner, key New Left concepts such as self-denial and autonomy, in their relationship with cinema. Additionally, a more in-depth analysis of the ideology of the old left and the films that make up its reflection will be required, in order to contrast it with Japan's New Left and New Wave, since these later phenomena emerged as a reaction to the previous ones, and therefore they can be better understood through a deeper analysis of this confrontation. Likewise, it will be interesting to go beyond the general features of Japan's New Left ideology and focus on more specific aspects of it, such as the political philosophy of some of its most influential thinkers, and search for lines of continuity between their explicit theories and Japanese New Wave cinema.

3. AUTONEGACIÓN, MEMORIA Y ESPACIO EN EL CINE DE YOSHIDA KIJŪ¹³

3. 1. Introducción

Durante las primeras tres décadas tras el final de la Segunda Guerra Mundial, se fue desarrollando en el seno de la izquierda japonesa una corriente política cuyo paradigma de pensamiento se articulaba a través de una valorización de la subjetividad (*shutaisei*) entendida en términos existencialistas. Una subjetividad basada en el autocuestionamiento del sujeto, en la acción por encima de los grandes relatos ideológicos, y en un escepticismo respecto a la modernidad y la concepción acrítica del progreso histórico.

Durante los diez primeros años de posguerra el desarrollo de esta corriente se fraguó tenuemente en el seno del Partido Comunista de Japón (PCJ), en oposición al autoritarismo de su dirección, y acabó desembocando en la ruptura del partido a mediados de la década de 1950 dando nacimiento a lo que se conocería como Nueva Izquierda japonesa. A partir de entonces la conciencia subjetiva y existencialista en el ámbito del activismo político se fortaleció hasta llegar a su apogeo entre 1966 y 1971 durante la conocida como “época de la política” (Furuhata 2013), cristalizando en la significación del concepto de “autonegación” (*jiko hitei*), ampliamente utilizado en los sectores más libertarios del movimiento estudiantil y del movimiento contra la Guerra de Vietnam para expresar la necesidad de luchar, en cierto sentido, contra uno mismo en tanto que parte integrante del sistema, como forma de luchar contra el sistema en su conjunto.

Esta transformación cognitiva del activismo político tuvo su reflejo en las producciones culturales, especialmente en el mundo del cine a través de los directores de la denominada *Nūberu Bāgu*.¹⁴ Uno de los realizadores más destacados de esta corriente

¹³ Este apartado lo constituye la versión previa a la cesión de derechos de autor del siguiente capítulo de libro: De Vargas, Ferran. 2020. “Autonegación, memoria y espacio en el cine de Yoshida Kijū.” En *Memoria y paisaje en el cine japonés de posguerra*, editado por Pedro Iacobelli y Claudia Lira. Santiago de Chile: Ediciones UC (aceptado para publicación).

¹⁴ A partir de 1959 la compañía *Shōchiku* empezó a producir películas dirigidas por jóvenes directores y las publicó bajo el nombre de *Nūberu Bāgu*, la transcripción de *Nouvelle Vague*. Durante los siguientes años esos cineastas fueron abandonando la productora para dirigir sus propias películas, y a finales de la década

filmica de finales de la década de 1960 fue Yoshida Kijū, quien desarrolló su propia teoría de la autonegación aplicada al cine. En sus películas de esa época Yoshida cuestionaba radicalmente la legitimidad de transmitir a través del cine relatos aparentemente objetivos y mensajes conclusivos. Pretendía dar rienda suelta a la subjetividad del espectador negándose a sí mismo como sujeto racional que expresa una verdad interna.

Parafraseando a Standish (2011), se trataba de un tipo de cine que en lugar de limitarse a reconstruir unos hechos tendía a centrarse más en la conciencia individual de los hechos mismos. En este sentido, uno de los recursos más empleados por Yoshida era la utilización de escenarios y enfoques antirealistas, advirtiendo de esta forma al espectador que estaba observando una construcción subjetiva y artificial mediada por los recursos cinematográficos,¹⁵ la percepción y los recuerdos, y no una reproducción de los hechos. A la luz de estas consideraciones, en este capítulo analizaré uno de los filmes más destacados de este director: *Eros + Masacre* (*Erosu purasu Gyakusatsu*, 1969).

La capacidad contestataria de una película como *Eros + Masacre*, basada en la negación de las formas discursivas e ideológicas de expresión cinematográfica, está en duda en un contexto histórico como el actual, en el que la hegemonía global del neoliberalismo desde la caída del bloque socialista ha dejado paso a la no menos neoliberal proclamación del fin de las ideologías. Cabe decir que una ideología está compuesta por “significantes flotantes” (Laclau 1977) que cobran todo su significado en función de su relación con la hegemonía imperante en un momento determinado. Así pues, un discurso como el que subyace al cine de Yoshida, paradójicamente opuesto a representaciones ideológicas de la realidad, puede resultar contrahegemónico en una época histórica como la década de 1960, en que la Unión Soviética ejercía una gran presión ideológica sobre la izquierda japonesa, y en cambio no resultarlo en una época como nuestra, en que esa presión ha desaparecido (De Vargas 2019a, 62).

de 1960 varios directores coprodujeron sus filmes con compañías como Art Theatre Guild (ATG). Las películas de esa etapa adoptaron las características más paradigmáticas de lo que se ha clasificado como *Nūberu Bāgu*. Así pues conviene diferenciar entre la *Shōchiku Nūberu Bāgu*, que abarca las películas de la campaña de *Shōchiku*, y el cine independiente de la *Nūberu Bāgu* que se desarrolló a continuación; el hecho de que pierda el término “*Shōchiku*” resalta su independencia, pero al mismo tiempo el hecho de que conserve el término “*Nūberu Bāgu*” da constancia de sus orígenes.

¹⁵ A este tipo de enfoque se lo suele denominar “cine materialista” (Trenzado 2000, 65).

Es por este motivo que Yomota (2010) plantea la necesidad de comprender en profundidad el contexto epistemológico en que fue concebido este film a fin de evitar su condena en abstracto. Y es que autores como McDonald (1983), Desser (1988), el propio Yomota (2010) o Standish (2011) han tratado con cierta profundidad *Eros + Masacre* partiendo del análisis cinematográfico, pero no del contexto ideológico o epistemológico como pretendo en este capítulo.

3. 2. Subjetividad y autonegación en la Nueva Izquierda

Durante los años inmediatamente posteriores a la derrota de Japón en la Segunda Guerra Mundial, a buena parte de los japoneses les invadió el sentimiento de haber sido víctimas del engaño y la traición del Estado fascista. Esto resultó ser en un primer momento funcional al desarrollo del sistema democrático liberal, ya que tuvo el efecto de separar a la sociedad del Estado tras años de encaje totalitario, y en este sentido fue el primer paso para el desarrollo de la sociedad civil (Orr 2001). Además, ya el príncipe Higashikuni Naruhiko, quien fue el primero de los primeros ministros de la posguerra, enfatizó la necesidad de que toda la población hiciese penitencia respecto al pasado, lo cual escondía la intención de difuminar las responsabilidades de guerra de los dirigentes del país (Miyoshi 2010, 90), y provocó que la izquierda reaccionase de forma contraria focalizando sus energías precisamente en dirimir esas responsabilidades.

Por otra parte, durante la inmediata posguerra el Partido Comunista de Japón (PCJ) detentó la hegemonía cultural gracias a la legitimidad que le daba el haber tenido a varios de sus miembros en prisión durante los años de totalitarismo,¹⁶ así como el hecho de ser la única fuerza política con un relato suficientemente coherente que ofrecía respuestas al porqué de la catástrofe en la que había sucumbido el pueblo japonés. Según la línea oficial del PCJ, concebida en base al materialismo histórico marxista, el ascenso del fascismo en Japón fue propiciado por el carácter “semiburgués” de la Restauración Meiji del siglo XIX, que no había erradicado todas las estructuras feudales, gracias a las cuales la oligarquía había logrado imponer sus intereses a través de la militarización del país y la

¹⁶ Lo cual no significa que la mayoría de los comunistas hubiesen resistido activamente el fascismo antes de 1945. De hecho, la mayoría habían guardado un silencio cómplice con el régimen o directamente habían experimentado una conversión (*tenkō*) al fascismo (Yang 2008, 159-160).

ideología imperial durante la década de 1930 sin apenas oposición por parte de una clase obrera subdesarrollada. A partir de este relato el partido propugnó la teoría de la “revolución en dos etapas”, según la cual primero era necesario suprimir los remanentes feudales (premodernos) y desarrollar plenamente las estructuras del sistema capitalista (modernidad) para poder a continuación llevar a cabo la revolución socialista.

Contrarrestando esta visión determinista surgió un conjunto de intelectuales que consideraban peligroso achacar únicamente al Estado o a las circunstancias estructurales las causas del fascismo. Según su punto de vista, si los japoneses no asumían su parte de la culpa en lo ocurrido, entonces no despertarían su subjetividad (*shutaisei*) y por tanto su capacidad de decidir autónomamente frente al Estado, y de esta forma Japón no podría desarrollar una sociedad civil fuerte capaz de afianzar el sistema democrático y enfrentarse eventualmente al fascismo. Este conjunto de intelectuales progresistas ganó más influencia una vez dirimidas oficialmente en los Juicios de Tokio las responsabilidades por crímenes de guerra, y constituyó una especie de “comunidad de contrición” (Koschmann 1993, 396), el miembro más destacado de la cual fue Maruyama Masao, un pensador influido por el marxismo pero que no se consideraba a sí mismo marxista.

Las investigaciones de Maruyama sobre los años de fascismo en Japón constituyen una especie de *nihonjinron* (teoría sobre los japoneses)¹⁷ en la cual se concluye que la cultura japonesa de esa época era esencialmente irracional y falta de subjetividad individual, tejida por un sistema de irresponsabilidades que abarcaba toda la sociedad y el Estado. Haciendo una comparativa con el nazismo, Maruyama afirmaba que ni siquiera los líderes fascistas japoneses, a diferencia de los alemanes, eran plenamente conscientes de la responsabilidad de sus actos, que consideraban derivados de una autoridad superior a ellos. Pero incluso el líder más alto en la jerarquía del poder, el emperador, carecía de la conciencia de una responsabilidad final, ya que respondía ante la autoridad de la sucesión ancestral (Miyoshi 2010, 94). Desde este punto de vista, Maruyama consideraba que los intelectuales debían cambiar durante la posguerra esa cultura propiamente japonesa transmitiéndole a la sociedad valores modernos y humanistas y nutriendo la subjetividad individual de la ciudadanía.

¹⁷ Para profundizar en el concepto de *nihonjinron*, ver Guarné (2017).

A grandes rasgos se puede considerar que la postura de Maruyama tuvo su correspondencia en el cine de la mano de los llamados “humanistas de posguerra”, directores como Kurosawa Akira, Kinoshita Keisuke, Ichikawa Kon o Kobayashi Masaki. Por ejemplo, en su análisis de la aclamada trilogía de Kobayashi La condición humana (*Ningen no jōken*, 1959, 1959, 1961), Orr (2001) afirma que esta obra transmite la imagen de una sociedad japonesa víctima de sus propias circunstancias. Según Orr, el film transmite la visión de que ningún japonés era totalmente inocente de los horrores que tuvieron lugar, pero que paradójicamente las condiciones de la época del fascismo no habían permitido la inocencia de nadie: todo el mundo había estado atrapado en una jerarquía opresiva en la que incluso las personas de buena voluntad eran empujadas irremediablemente a la culpa.

A mediados de la década de 1950 a los debates sobre el fascismo japonés y la subjetividad se sumó la voz de Yoshimoto Takaaki, considerado el ideólogo que más influencia tuvo en la Nueva Izquierda que irrumpiría en la escena pública pocos años después. Según Yoshimoto, tanto el paradigma de pensamiento del PCJ como el de los intelectuales progresistas como Maruyama limitaban la acción subjetiva de la sociedad japonesa, ya que desde prismas esencialistas la consideraban subdesarrollada en términos de modernidad y se erigían en vanguardia para ilustrar al pueblo. No veían a las masas tal y como eran, sino que pensaban en ellas en función de lo que deberían ser, tratándolas no como un sujeto activo sino como un objeto al que insuflar ideología. En este sentido, sólo defendiendo la autonomía (*jiritsu*) de las masas respecto de cualquier intelectualidad orgánica se potenciaría su subjetividad, lo cual debía pasar necesariamente por el autocuestionamiento de la postura del propio intelectual.

Para Yoshimoto, tanto el PCJ como los intelectuales progresistas propugnaban una visión simplista de la historia dividida esquemáticamente en premodernidad y modernidad, y abrazaban acríticamente el segundo elemento de esta dualidad como bien supremo. Tal y como apunta Nygren (2007, 30), en el Japón de la inmediata posguerra se había impuesto una concepción de la historia que mitificaba negativamente todo el pasado nacional bajo el término de “feudalismo”, imaginándolo de forma unitaria y sin contradicciones internas. Al mismo tiempo, el término “humanismo” se había convertido en la contraparte que no sólo actuaba como un medio para el cambio social sino que también tenía ese efecto de unificar míticamente el pasado.

El sentimiento de culpa promovido por la “comunidad de contrición” de la izquierda de posguerra convertía en última instancia a los japoneses en víctimas de sus reminiscencias feudales. En cambio, Yoshimoto proponía sustituir la culpa por la responsabilidad que suponía entender la realidad concreta de los japoneses para no caer en los mismos errores del pasado, no impugnando la supuesta naturaleza premoderna de las masas sino haciendo un esfuerzo por comprender más allá de los grandes relatos sus relaciones inmanentes, su experiencia cotidiana, sus deseos, miedos y pensamientos. Para él, que durante la guerra había sido un ferviente seguidor de lo que después llamaría “fantasía colectiva” imperial, precisamente el brusco desarrollo de elementos del capitalismo en Japón había traído de la mano una alienación social que había hecho aflorar en la población un anhelo de comunitarismo mal canalizado por el ultranacionalismo, lo cual contradecía las teorías que achacaban a los remanentes feudales la causa del fascismo.

Desde el punto de vista de Yoshimoto, incluso los intelectuales más íntegros e insobornables de la izquierda japonesa de preguerra debían reflexionar sobre su propia responsabilidad en haber vivido ajenos a la realidad de las masas autóctonas y haber basado su política en una visión abstracta e idealista de lo que éstas debían ser, pretendiendo aplicar directamente en Japón parámetros concebidos en el contexto europeo y tratando a la población como a un recipiente vacío sobre el que verter su ideología en lugar de considerarlo un sujeto del que aprender. Asimismo, los intelectuales de la izquierda de posguerra debían basar su acción política en esa responsabilidad y no caer en el mismo error del pasado.

A este cambio de paradigma que conduciría a la irrupción y desarrollo de la Nueva Izquierda japonesa contribuyeron también tres puntos de inflexión históricos, el primero de los cuales tuvo lugar en 1955. El PCJ, forzado por Moscú y Pekín, llevaba cinco años enviando guerrillas de estudiantes a las zonas rurales para hacer estallar una revolución socialista en lo que se conoce como “era del cóctel molotov” (Matsunami 1970, 55).¹⁸ Pero en 1955, cuando Kruschchev inició la nueva política de coexistencia pacífica tras la muerte de Stalin, el PCJ se vio de nuevo forzado por las presiones externas a cambiar de

¹⁸ La línea oficial del PCJ de la “revolución en dos etapas” tuvo un paréntesis en la era del cóctel molotov. Sin embargo, este cambio de criterio fue debido a presiones externas más que a un proceso de reflexión dentro del partido.

estrategia, esta vez sustituyendo ya definitivamente las armas por las urnas. En este contexto, cientos de jóvenes comunistas a los que se les había dado un fusil y se les había exhortado a dejarlo todo atrás para hacer la revolución, sintieron que el partido los había sacrificado en vano. Como consecuencia, muchos abandonaron para siempre la radicalidad política. Sin embargo hubo algunos jóvenes que, a pesar de sentirse utilizados, no se arrepentían de lo que habían hecho, asumían la responsabilidad de sus actos en lugar de presentarse como víctimas del partido, y decidieron no abandonar la acción radical. Estos jóvenes fueron el germen de una ruptura definitiva con el PCJ que daría nacimiento al movimiento de la Nueva Izquierda japonesa a finales de la década (De Vargas 2019c), promovido en un primer momento por la Liga Comunista Revolucionaria (*Kakukyodo*), fundada en 1957, y sobre todo por la Liga Comunista (*Kyosando*), más conocida como “Bund”, fundada en 1958.¹⁹

El segundo punto de inflexión en la historia política del Japón de posguerra que propició el cambio de paradigma en la izquierda se produjo en 1960 durante la campaña contra la reforma del *Anpo*.²⁰ El espíritu general de las protestas se basó en el miedo a que el gobierno devolviese a Japón a un pasado antidemocrático y premoderno y empujase de nuevo a sus ciudadanos a una guerra. La izquierda institucional y los intelectuales progresistas basaron su discurso en esa misma postura defensiva. El PCJ incluso mantenía que el riesgo de retroceso se debía a que Japón era una semicolonias de Estados Unidos víctima de sus intereses imperialistas.

En cambio, la Nueva Izquierda²¹ consideraba que en el Japón de la posguerra no había existido en ningún momento nada similar a un sistema de paz y democracia reales. En lugar de enfocar la campaña contra el *Anpo* desde el miedo a un pasado premoderno y al peligro de una guerra que afectase directamente a los japoneses, se lanzó a la ofensiva

¹⁹ En cierto sentido la Bund supuso el punto de partida definitivo de la Nueva Izquierda japonesa por su naturaleza antiautoritaria, su ataque al dogmatismo y su priorización de la acción.

²⁰ “*Anpo*” es la abreviatura con la que se conoce popularmente en Japón al Tratado de Seguridad Japón-Estados Unidos de 1952, que ponía a disposición de las fuerzas militares estadounidenses el territorio japonés con el objetivo de proteger los intereses del bloque capitalista en el contexto de la guerra fría.

²¹ En aquel momento la Nueva Izquierda estaba constituida fundamentalmente por la *Kakukyodo* y la Bund. Fue la segunda de estas organizaciones la que más protagonizó la lucha contra el tratado de seguridad a través de su brazo estudiantil: la Liga Estudiantil Socialista (*Shagakudo*).

contra la democracia liberal como nueva forma de opresión y contra lo que consideraba complicidad, y no sometimiento, de la nación nipona con el imperialismo estadounidense. Pero pese a que la Nueva Izquierda irrumpió con fuerza en la escena pública durante la campaña contra el *Anpo* y en cierta medida llegó a liderar las protestas, su vocación ofensiva fue minoritaria en relación al conjunto del movimiento.

Según Maruyama, los valores humanistas de paz y democracia fomentados por los intelectuales progresistas habían logrado que una sociedad civil japonesa cada vez más racional y moderna escenificase las protestas masivas que tuvieron lugar durante 1960, y consideraba que la alienación de todos aquellos que no se habían movilizado era un lastre de la premodernidad. En cambio Yoshimoto, que fue de los pocos intelectuales que apoyó a la Nueva Izquierda durante la campaña contra la renovación del *Anpo*, hizo una lectura opuesta de los acontecimientos, concluyendo que la alienación era precisamente la raíz de esas movilizaciones y no la “ilusión” que Maruyama y otros albergaban respecto a la democracia liberal y el progreso de la modernidad.

El tercer punto de inflexión en el seno de la izquierda japonesa se produjo cinco años después de la reforma del *Anpo* cuando Estados Unidos inició los bombardeos aéreos sobre Vietnam.²² El enfrentamiento entre la potencia más poderosa del mundo y un pueblo como el vietnamita, con la determinación de resistir en inferioridad de condiciones, imbuyó a muchos activistas de un espíritu que superponía la voluntad subjetiva a las circunstancias objetivas. Además, Japón servía como base de operaciones para los ataques estadounidenses a Vietnam, por lo que muchos japoneses se sintieron responsables como ciudadanos de un país cómplice de las agresiones.

Nunca antes este sentimiento había arraigado tanto en la sociedad japonesa. Cuando durante la lucha contra el *Anpo* de 1960 la Nueva Izquierda condenaba la complicidad de Japón con la opresión de otros pueblos asiáticos, la gran mayoría de la población percibía ese mensaje en un plano meramente teórico y abstracto, pero Vietnam lo convirtió en una realidad tangible. Aun así, pese a tratarse de un conflicto bélico en el que Japón estaba implicado, no damnificaba directamente a sus ciudadanos, por lo que el

²² Sin embargo, no fue hasta finales de 1967 que la Nueva Izquierda se convertiría definitivamente en protagonista de los movimientos de protesta en Japón, y que se entró de pleno en una época de radicalidad sin precedentes.

compromiso contra la guerra debía basarse en un ejercicio de responsabilización y concienciación subjetivas; en este sentido, la expresión “interiorizar Vietnam” (Muto e Inoue 1985, 58) se convirtió en una idea clave del movimiento.

Por otra parte, cabe decir que el “milagro económico” que estaba experimentando la sociedad japonesa en esa época era en parte consecuencia de la posición geoestratégica de Japón como aliado de Estados Unidos en el marco de la contención del comunismo en la región, así como de guerras que se libraban dentro de dicho marco, como la de Vietnam, que generaban grandes beneficios para el capital industrial japonés repercutiendo en el PIB del país. El espectacular crecimiento económico, que convirtió a Japón en una de las mayores potencias del mundo, y el hecho de que semejante fenómeno estuviese relacionado con los beneficios extraídos de una guerra, contribuyó decisivamente al fortalecimiento de una conciencia victimaria y al debilitamiento de la conciencia victimista de posguerra.

Asimismo, a este cambio de mentalidad contribuyeron al menos dos factores más. Por un lado, la creciente abundancia material que estaba convirtiendo a la japonesa en una sociedad de consumo difuminaba superficialmente las diferencias de clase, y dado que las formas de opresión eran menos directas y los “enemigos” de la izquierda menos palpables, el foco se centró cada vez más en la alienación como forma de opresión, así como en el rol de la autotransformación del propio sujeto como vía para la transformación social. Y por otro lado, cabe mencionar que la memoria de la Segunda Guerra Mundial, del fascismo y de la miseria de posguerra se iba desvaneciendo de generación en generación, y durante la segunda mitad de la década de 1960 la actitud defensiva basada en el miedo a un pasado premoderno y a la devastación de un conflicto bélico en suelo japonés era más débil que años atrás.

El afloramiento en la sociedad japonesa de este cambio de mentalidad, que ya estaba en los genes de la Nueva Izquierda, hizo que dicho movimiento político dispusiese desde mediados de la década de 1960 de un campo más fértil para propagar sus planteamientos. Imbuido de esta nueva conciencia, en 1965 nació un nuevo sujeto político que influiría decisivamente en el desarrollo de la Nueva Izquierda japonesa en su conjunto:

la Alianza Ciudadana por la Paz en Vietnam, o *Beheiren*.²³ No se trataba de un partido sino de una plataforma abierta a la participación no militante, surgida con una vocación claramente antivanguardista que daba la máxima importancia a la espontaneidad y libre voluntad de las masas, y evitaba articular motivaciones ideológicas más allá de frenar la guerra imperialista, potenciar en la sociedad japonesa el sentido de la autonomía individual y producir una transformación interna de las personas que condujese a cambios políticos de calado (Fukashiro 1970; Tsurumi 1969).

Pero fueron las enérgicas acciones radicales lideradas por los militantes de distintas organizaciones estudiantiles de la Nueva Izquierda entre finales de 1967 y principios de 1968 lo que realmente hizo de la Guerra de Vietnam uno de los asuntos de mayor resonancia en la opinión pública japonesa. Cabe decir que hasta entonces y desde la renovación del *Anpo* en 1960 la Nueva Izquierda había estado inmersa en una lucha defensiva contra la represión, y por primera vez en siete años empezó a situarse en una posición ofensiva. La espectacularidad de la acción directa desplegada por el movimiento estudiantil en los Incidentes de Haneda de octubre y noviembre de 1967, en la Lucha de Sasebo de enero de 1968 y en la Lucha de Oji de febrero y marzo de ese mismo año, acontecimientos marcados por la entrega física de la juventud en combates cuerpo a cuerpo contra la policía antidisturbios, inspiró el estallido de las revueltas que tendrían lugar en el seno de los campus universitarios justo a continuación.

En la Universidad de Tokio, la más importante de Japón, se encendió a mediados de 1968 la chispa que se convertiría rápidamente en una revuelta estudiantil que paralizaría casi por completo el sistema universitario del país hasta bien entrado 1969. El conflicto se inició a pequeña escala en la Facultad de Medicina con las protestas contra las prácticas mal remuneradas, pero con la creación de los llamados *Zenkyōtō* (Consejos de Lucha Unitaria), asambleas estudiantiles inspiradas en los principios organizativos de la *Beheiren*, se acabó convirtiendo en un movimiento que cuestionaba el sentido mismo de la institución universitaria.

Cabe destacar que los estudiantes de Medicina movilizados en la Universidad de Tokio no se limitaban a protestar por lo que consideraban un agravio directo hacia su

²³ Sería sobre todo a partir de 1969 que, según Apter y Sawa (1984, 124), la *Beheiren* se podría considerar plenamente un sujeto político integrado en la Nueva Izquierda japonesa.

colectivo sino que, en consonancia con el cambio de mentalidad que se venía produciendo en el activismo de la época, fueron pioneros en el ámbito universitario en cuestionarse su propia posición como sujetos. Desarrollaron una conciencia crítica de sus privilegios respecto a otros profesionales del ámbito de la salud como por ejemplo los enfermeros, y en relación a la mayor parte de la sociedad. De esta forma empezó a resonar con fuerza el concepto de “autonegación” tal y como lo utilizaba un estudiante de esa época para expresar lo siguiente:

Las personas trabajadoras que venían a visitarnos como pacientes en el hospital sufrían tanto como nosotros como víctimas del sistema médico imperante en Japón. Entonces se nos ocurrió, tanto a estudiantes de medicina como a jóvenes doctores, que habíamos sido victimarios más que víctimas por haber ocupado complacientemente una posición pequeñoburguesa a expensas del pueblo. Este reconocimiento marcó un gran punto de inflexión en nuestro movimiento. [...] Finalmente llegamos a la autocrítica y la autonegación, a través de las cuales anticipamos claramente la posibilidad de una alianza con el pueblo trabajador. (En Tsurumi 1975, 215; mi traducción)

Desde el punto de vista de la autonegación, criticar la universidad por ser una institución cuya función era la reproducción de las élites, la mercantilización del saber y la colaboración con el capital industrial que se aprovechaba del imperialismo (y por lo tanto de la Guerra de Vietnam), requería una autocrítica por parte de los propios estudiantes como miembros integrantes de la universidad misma. Así como “interiorizar Vietnam” se había convertido en una consigna de la Nueva Izquierda, también lo hicieron lemas como “la Todai²⁴ en nuestro interior” (Kelman 2001, 270). Por otro lado, como se desprende de las palabras de una activista estudiantil de la época, esta conciencia chocaba con la mentalidad de los militantes del PCJ ya que éstos

²⁴ “Todai” es la abreviatura con la que se conoce popularmente a la Universidad de Tokio.

“luchaban” desde un punto de vista absolutamente objetivo y se separaban de sus propios conflictos internos. No entendían que la mentalidad producida en la historia de los movimientos revolucionarios japoneses -los movimientos que asumen que sólo ellos son “buenas personas” mientras que el mal es el Estado- es arrogante. (En Ando 2014, 67; mi traducción)

El concepto de autonegación era la cristalización del espíritu que se había ido desarrollando en los sectores más libertarios de la Nueva Izquierda. Basada en el cuestionamiento de la posición que uno mismo ocupa en la red de relaciones de dominación, la autonegación del sujeto debía llevar a la plena manifestación de su subjetividad, en oposición a la noción liberal de la subjetividad como exteriorización racional del yo interno. Se trataba, por decirlo de algún modo, de una subjetividad intersubjetiva, ya que se basaba en la subjetivización de los sujetos externos al propio yo, en la renuncia a ejercer autoridad sobre ellos. En este sentido, la praxis y no el discurso ideológico era la forma adecuada de expresar el yo. Lo que contaba no era la búsqueda de una verdad objetiva, sino la autotransformación a través de la acción. Asimismo era a los medios con los que se llevaba a cabo esa acción, más que a los fines estratégicos o teóricos, a lo que se le daba un valor revolucionario.

La violencia física se convertía a menudo en la máxima expresión de ese tipo de subjetividad, ya que implicaba una renuncia extrema a la articulación racional de un discurso propio y así pues se manifestaba como acción pura. Es más, Yoshimoto Yoshitaka, un estudiante de Física que lideraría la lucha de la Universidad de Tokio en su momento más álgido, rechazaba el concepto de violencia como autodefensa, ya que consideraba que ese tipo de argumentación era victimista y lo utilizaban tanto los liberales, como los comunistas, como las fuerzas del orden como excusa para legitimar sus agresiones (Yasko 1997, 327).

Las revueltas estudiantiles de 1968-1969 fueron la culminación de un proceso de ruptura con el progresismo de posguerra cuya brecha ya se había abierto durante la lucha contra el *Anpo* de 1960. Maruyama, que en 1968 y 1969 era profesor en la Universidad de Tokio, se convirtió en el blanco de los estudiantes de la Nueva Izquierda. Para ellos era la personificación del elitismo intelectual y de los valores contra los que luchaban.

Cuando Maruyama llegó a comparar con el fascismo las revueltas que estaban teniendo lugar en los campus, Yoshimoto fue de nuevo de los pocos intelectuales que dieron su apoyo (crítico) a la Nueva Izquierda.

En palabras de Kersten (2009, 235), “si el progresismo fue llevado a juicio en 1960, fue condenado en 1968”. Fue justo en esa época, en la que el espíritu de la Nueva Izquierda más libertaria alcanzaba su máxima plenitud, que se filmó *Eros + Masacre*, un film que reflejaba en buena medida el mismo paradigma político de pensamiento y a través del cual Yoshida materializó en la gran pantalla su propia teoría de la subjetividad como autonegación.

3. 3. Subjetividad y autonegación en la teoría fílmica de Yoshida

Ya a finales de la década de 1950 un conjunto de cineastas japoneses empezó a debatir sobre la noción de “subjetividad” aplicada al rol del director de cine documental, y sus debates dieron pie a la teorización de este concepto en el mundo del cine de ficción. Fue en dicho contexto que Yoshida elaboró durante la década de 1960 su propia teoría cinematográfica de la subjetividad, que bajo su punto de vista debía adoptar la forma de una permanente autonegación del director.

Para Yoshida, el director debe expresar su subjetividad a través de sus películas, pero paradójicamente dicha expresión ha de pasar por negarse a plasmar la supuesta esencia de un yo interno. Desde este punto de vista, no existe un yo abstracto, estable y coherente que exteriorizar, sino uno para cada situación y para cada interacción con otros sujetos o con los objetos, un yo existencial cuya ontología no la constituye la razón o las ideas sino el aquí y ahora de la interacción. Así pues, el yo al que se refiere Yoshida sólo se puede concebir de forma dialéctica, es decir, en función de la relación que se establece en el cine entre la subjetividad del director y la del espectador, así como entre la subjetividad del director y el objeto a filmar.

El director, desde la perspectiva de Yoshida, no debe comunicar *su* mensaje a la audiencia. No debe expresar *algo* con las imágenes, sino que ha de asumir que las imágenes mismas son la expresión. Su función no ha de consistir en crear significados o proporcionar respuestas, ni en sugerirle al espectador qué pensar o sentir, sino en

presentarle unas imágenes que ha de interpretar y completar con su propia imaginación y reflexión subjetivas. Una película ha de ser un espacio anticomunicativo en el que el emisor renuncia a ejercer poder sobre un espectador pasivo, a manipularlo a través del discurso. Esta preocupación la expresaba Yoshida al afirmar que temía que el espectador se convirtiese en su propiedad privada (Noonan 2010, 119). Es mediante esta renuncia al discurso, mediante esta autonegación del sujeto, que se dan las condiciones para la plena subjetividad del espectador. Cabe destacar aquí el claro paralelismo entre esta noción de la relación entre el director de cine y la audiencia, y la teoría política de Yoshimoto sobre la relación entre el intelectual y las masas.

Yoshida compara esta forma de filmar con el acto de ver. Para él, usar la cámara como un ojo significa simplemente mirar a través de ella, sin proyectar ninguna idea propia ni imponerle un orden al mundo. Esta noción de la mirada se basa en la convicción de que el sujeto que mira no es transparente a sí mismo, no es un ente omnisciente ni absolutamente coherente o cognoscible. Por lo tanto, no está legitimado para proyectar imágenes desde una perspectiva pretendidamente panóptica, coherente o infalible, es decir, realista. Se trata de la paradoja de ver y al mismo tiempo asumir la imposibilidad última de ver. Es a esta asunción a lo que se refiere Derrida (1993) al afirmar que la mirada borrosa es lo que nos acerca justamente a la verdad de los ojos, y que lo visual se debe elaborar sobre la ruina de lo visible.

Esta paradoja está muy presente en la filosofía del budismo *zen*, en la cual encontramos el concepto de “articulación de la no-articulación”, esto es, la capacidad del lenguaje de expresar el hecho de que el propio lenguaje no es capaz, en última instancia, de expresar la realidad.²⁵ De forma similar, según Capel (2011) en el cine de Yoshida las palabras se utilizan para desarticular, precisamente, el significado de sí mismas, del lenguaje. Pero esta afirmación se puede extrapolar más allá del lenguaje, se puede aplicar al discurso en general, y en particular al cine. Es en este sentido que Yoshida (2011, 127-128) habla de “la paradoja de intentar negar el cine estando en la posición de poder hacer

²⁵ De hecho, Yoshida utiliza el término budista *kūmu*, “vacío”, para referirse al hecho de que el sujeto no posee una identidad esencial o fija (Noonan 2010, 129). En el budismo *zen*, el vacío constituye la verdadera ontología del sujeto en tanto que todo es un flujo constante y cambiante de relaciones.

películas” así como de “la pasión contradictoria de distanciarse del cine lo más que se pueda estando en su centro al mismo tiempo”.

Durante la segunda mitad de la década de 1960, coincidiendo con su independencia respecto a Shōchiku así como con el período histórico de pleno apogeo de la Nueva Izquierda japonesa, Yoshida aplica cada vez más en su cine su teoría de la autonegación para tratar el pasado. Desarrolla una forma de filmar en la que se señala constantemente que la percepción del tiempo, de los recuerdos, de la historia, no puede ser objetiva ni colectiva, sino siempre subjetiva e individual. Yoshida (en Noonan 2010, 116; mi traducción) afirma:

La cosa que aparece ante nosotros existe como un objeto sobre el que opera nuestra subjetividad; es el resultado, el fin de nuestra acción subjetiva. [...] El sujeto y el objeto no existen aislados; el objeto muestra su rostro en relación a la subjetividad.

Por lo tanto, el pasado como objeto no es simplemente pasado, no está concluido, sino que es el resultado de la acción presente que el sujeto aplica sobre él. Así pues, Yoshida se niega a decirle al espectador: “Esto sucedió *realmente así*, no de otro modo.” Esto es a lo que Pãrãu (2015, 359), relacionándolo con el concepto de “mirada borrosa” de Derrida, denomina “recuerdo ciego”.

En este sentido, los filmes de Yoshida son durante la segunda mitad de la década de 1960 cada vez más ahistoricistas, lo cual no significa que no traten la historia como tema, sino que la tratan a través de la percepción y los recuerdos subjetivos. A estas películas no subyacen afirmaciones implícitas tales como “*éste* es el pasado de Japón” ya que semejante premisa se basa en asumir una memoria colectiva, pretendidamente objetiva, destinada a imponerse sobre el espectador del mismo modo que el colectivo (ya sea la comunidad, la nación, el partido o el movimiento político) se impone sobre el individuo. Transmitir a través del cine el mensaje preconcebido de que “*ésta* es nuestra historia” es, para Yoshida, una forma de ejercer poder desde el discurso, desde los grandes relatos ideológicos, limitando la subjetividad de la audiencia.

Esta concepción ahistoricista del cine, opuesta a la de los directores humanistas de posguerra,²⁶ va en la misma línea que la crítica que intelectuales tan influyentes en la Nueva Izquierda como Yoshimoto hacían de la teoría política de intelectuales progresistas como Maruyama, al considerar que éstos fomentaban de forma esencialista la “fantasía colectiva” de un Japón determinado por su historia premoderna, y que partiendo de dicha fantasía prescribían desde la posición de poder de la vanguardia intelectual, sin autocuestionarse como sujetos, cómo debían percibir la realidad los japoneses para modernizarse.

La teoría fílmica de la autonegación de Yoshida se ve reflejada en múltiples facetas de sus películas. Sin embargo, en este capítulo haré énfasis en cómo se ve aplicada en el tratamiento del espacio, de la forma más paradigmática, en el film *Eros + Masacre*.

3. 4. Memoria y espacio en *Eros + Masacre*

Pese a que ya a partir de 1965 Yoshida produjo sus propias películas y por lo tanto pudo experimentar cada vez más con el medio cinematográfico, fue a partir de 1968, con el rodaje de *Eros + Masacre*, que alcanzó plena autonomía para llevar su experimentación al extremo, ya que sus obras pasaron de distribuirse en los cines de las grandes compañías comerciales a exhibirse sólo en el circuito de la productora de cine independiente Art Theatre Guild (ATG).

El film, evitando cualquier trazo de totalización, no tiene un eje claro en cuanto a argumento o personaje protagonista. Sin embargo se puede interpretar que, dentro de la caótica fragmentación general de la película, el personaje de Eiko es el que se acerca más al centro de una compleja red de interrelaciones dispersas. Eiko es una joven cuya vida transcurre a finales de la década de 1960. Sumida en un estado de profunda alienación, es incapaz de tener una vida sexual satisfactoria con otras personas, pero tiene un deseo insaciable que no logra más que mediante la masturbación, lo cual la lleva a prostituirse

²⁶ Cabe matizar que los filmes de los llamados directores humanistas de posguerra no constituyen un bloque monolítico en cuanto a sus características. Por ejemplo, hay películas de Kurosawa como *Rashomon* (1950) o *Ikiru* (1952) que se pueden considerar en cierto sentido precursoras de la *Nūberu Bāgu*, debido a su escepticismo y a algunos aspectos narrativos de la dimensión temporal.

en su afán de experimentar el despertar de su cuerpo. Ante su impotencia, que representa simbólicamente la incapacidad de encauzar verdaderamente la acción, Eiko busca soluciones en la historia de los mártires anarquistas Ōsugi Sakae (1885-1923) e Itō Noe (1895-1923) y su puesta en práctica del amor libre.

Existen similitudes entre la teoría del amor libre de Ōsugi o el feminismo de Itō y las ideas de los sectores más libertarios de la Nueva Izquierda de finales de la década de 1960, en tanto que en ambos casos la acción revolucionaria pretendía basarse en la noción de que lo personal es político, y que por lo tanto la autotransformación de las personas en sus relaciones inmediatas puede conducir a transformaciones sociales más amplias. Yoshida (2011, 134) afirmó que con *Eros + Masacre* no pretendía narrar unos hechos históricos concretos, sino establecer una especie de discusión con los espectadores sobre la libertad y la conexión entre su época y la de los anarquistas de la década de 1910 y 1920.

Más allá de su contenido, el film trata sobre todo de constituir una indagación sobre la percepción subjetiva de la historia y de la realidad en general, sobre la relación no lineal entre el presente y el pasado, entre el sexo como espacio político revolucionario en el presente del film (finales de la década de 1960) y en el período Taishō (1912-1926), y sobre la función dialéctica de la propia representación cinematográfica. Yoshida, mediante la experimentación con el espacio, desarrolla su indagación fundamentalmente a través de tres recursos: la teatralización o artificialización de los escenarios, la mezcla temporal de ambientaciones, y la descentralización e inestabilidad del punto de vista.

La primera escena de la película es toda una declaración de intenciones por parte de Yoshida. En pantalla aparece un escenario artificioso: una sala oscura al fondo de la cual se encuentra una mujer sentada en una silla, de frente, iluminada por un foco. Una voz femenina cuya presencia es en un primer momento invisible pero que más adelante se revela como la voz de la joven Eiko, se dirige a la mujer sentada para averiguar si se trata de Mako, la hija de la histórica activista Itō Noe, y qué recuerdos conserva de su madre. La sala a oscuras representa el espacio impreciso de la memoria e imaginación de Eiko, y la supuesta hija de Itō es el objeto de esa memoria e imaginación: es, en otras palabras, el lazo entre el presente y el pasado que Eiko trata de reconstruir.

Pero la mujer sentada permanece callada, sin responder a las preguntas. Entonces la voz inquisitiva de Eiko adopta el tono autoritario de un interrogatorio, más que el de una entrevista. El creciente autoritarismo con el que plantea las preguntas alude a la relación de poder que genera la figura del director en el cine convencional al tratar de fijar imaginarios definidos y cerrados a través de la representación, así como a la otra cara de la moneda de esa relación: el espectador que reclama un mensaje inequívoco por parte del director. Por otra parte, la negativa a contestar las preguntas por parte de la interrogada sugiere el hecho de que la función del film no es ofrecer respuestas sino que se limita a plantear preguntas.

Durante el interrogatorio, el enfoque de la cámara es totalmente inestable, cambia cada ciertos segundos de ángulo, de estructura compositiva y también de distancia respecto a la interrogada, lo cual sucederá en muchas escenas a lo largo del film. De esta forma, se transmite la negación de una visión infalible, coherente y unívoca de la realidad representada, y se subraya constantemente la existencia de la cámara como artefacto mediador. Es decir, se niega la objetividad del yo y la naturalidad de la representación. Además de la inestabilidad del punto de vista cabe mencionar también el empleo en varios planos de esta escena, y de tantas otras a lo largo de la película, de una composición descentrada en que los personajes ocupan un espacio secundario, a veces incluso marginal, entre el conjunto de elementos del encuadre. De esta forma se desestabiliza la autoridad de los personajes, rompiendo la centralidad humanista del individuo y sustituyéndola por el conjunto de relaciones del que éste forma parte. Por otra parte, en este tipo de planos en los que reina la entropía no se le señala al espectador en qué fijar la atención o qué significado compositivo deducir, sino que se fomenta su duda e incomodidad ante la imagen.

En un momento determinado de la primera escena del film, la pantalla se divide en dos mitades. A la izquierda aparece por primera vez la figura de Eiko en una sala iluminada, de frente, hablando a través de un micrófono. A la derecha aparece también de frente la presunta hija de Itō en la misma sala a oscuras de antes, esta vez tapándose la cara con ambas manos. Se trata de un plano de connotaciones marcadamente dialécticas. La figura de la izquierda le pregunta a la de la derecha cómo se llama. Ésta responde que se llama Eiko, cuya pronunciación se obtiene también de la suma de la vocal inglesa “a” y la sílaba “ko” o: A-Ko. Pero la interrogadora replica que Eiko es ella. La figura de la

derecha dice entonces que se llama Biko, es decir: B-Ko. Se deduce, pues, que ambas mujeres son a la vez la misma y dos distintas, ya que sus nombres son complementos de una misma raíz. Es decir, el objeto de la memoria y de la imaginación de Eiko es, en última instancia, Eiko misma. O, dicho de otra forma, la memoria y la imaginación sólo pueden ser subjetivas.

A continuación, la supuesta hija de Itō se pone a hablar: “Todo esto no me atañe. Si te refieres a mi madre, no tengo madre. Si te refieres a la madre de mi madre, no existe ninguna madre de mi madre. Si te refieres a la madre de la madre de mi madre... Eres tú.” La última frase la afirma mirando y señalando con un dedo hacia la cámara, en un primer plano de su busto, esta vez con el fondo iluminado. Por un lado, este plano desnaturaliza la forma en que se plantea el film al establecer una relación explícita con el espectador. Por otro lado, no está claro si la mirada, las palabras y el dedo se dirigen hacia el espectador, hacia el propio director o hacia el personaje de Eiko. En cualquier caso, la escena sugiere que las imágenes del pasado son en realidad el sujeto que las imagina, y que indagar en la memoria es indagar en uno mismo. Al final de esta primera escena, la pantalla se ilumina tanto que cuesta distinguir los rasgos de la mujer que nos sigue mirando y señalando con el dedo, lo cual se puede interpretar como un signo de la falibilidad de la representación; en otras palabras, de la noción de la mirada borrosa, o recuerdo ciego.

El recuerdo ciego se manifiesta en otras escenas a través de medios similares, pero también mediante otro recurso: la fusión de elementos pasados y elementos actuales. Por ejemplo, en una de las primeras escenas en las que se representa la vida de Itō en el período Taishō, ésta aparece con un vestido de época en el interior de un tren bala. Al bajarse se encuentra dentro de la moderna Estación de Tokio tal y como es arquitectónicamente en el momento del rodaje, y camina entre gente vestida con ropa de finales de los sesenta. Al salir de la estación, se dirige hacia un *rickshaw* y se monta en él para dirigirse a su destino. Esta escena es el resultado de un complejo juego de espejos: es la representación de un recuerdo de la propia Itō como personaje concebido dentro de la imaginación de Eiko (es decir, cómo imagina Eiko el recuerdo de Itō), que a su vez es fruto de la imaginación del propio Yoshida como director de la película (es decir, cómo imagina Yoshida que Eiko imagina el recuerdo de Itō). La combinación de elementos anacrónicos es signo de la imposibilidad de imaginar y representar el pasado con exactitud,

de la influencia del presente y la subjetividad en la imperfecta construcción del imaginario histórico.

Hay más escenas con las características de la anterior. Por ejemplo, cuando en un momento del film dos personajes del período Taishō discuten mientras pasean por el interior del Palace Side Building, un edificio inaugurado en 1966. O cuando Itō imagina el asesinato de su amante, Ōsugi, a manos de unos secuaces; la escena, filmada con una sobreexposición de luz que dificulta la visión de los detalles, se ambienta en las calles de finales de los sesenta, con el telón de fondo de edificios de líneas rectas de hormigón y tráfico de coches. Cabe mencionar también una escena en la que se va un paso más allá al mostrar cómo Eiko entrevista a Itō frente al moderno Odakyu Department Store en la Estación de Shinjuku, lo cual se presupone imposible por el hecho de que son personajes de épocas distintas interaccionando en un paisaje al que uno de los dos no puede pertenecer desde un punto de vista racional.

Hacia la mitad de la película Eiko y su amigo Wada, un chico de su edad que sufre de impotencia, aparecen en el interior del estudio de cine de un director de unos cuarenta años llamado Unema, amante de la joven. En la estancia hay un proyector y una pantalla. La oscuridad del lugar recuerda a la de la sala de la primera escena del film; es como si el espacio que simbolizaba la imaginación de Eiko y el que se utiliza aquí para proyectar y montar imágenes fuese de la misma naturaleza.

Eiko se pone a pasar diapositivas que muestran el caos producido por el gran terremoto de Kantō de 1923, durante el cual las autoridades aprovecharon para asesinar a Ōsugi e Itō. Mientras, Wada encuentra un libro sobre los hechos y lo lee en voz alta. En un momento dado, en lugar de proyectarse fotografías de la catástrofe se recrea cinematográficamente el asesinato. Se trata, más bien, de una proyección deliberadamente subjetiva de la imaginación sobre el asesinato, con una ambientación y actuaciones teatrales, y con cambios repentinos de vestuario que la dotan de un marcado tono surrealista. Tras unos minutos de imágenes en movimiento, la proyección vuelve al formato fotográfico, pero esta vez sin el realismo de las fotografías tomadas en 1923, sino manteniendo la teatralización. A continuación, Wada cierra el libro, y se dirige a Eiko: “¿Qué esperabas encontrar en la oscuridad de la librería? ¿El pasado? ¿La historia? ¿Documentación? ¿Polvo? ¿Cultura? Si fuese por mí lo tiraría. No sé lo que hice ayer ni por qué. Sabes mucho sobre nada.” Acto seguido, Wada tira el libro al suelo. Eiko coloca

entonces su cuerpo en medio de la pantalla y las fotografías de 1923 se proyectan sobre ella.

Las fotografías del terremoto de Kantō y la narración textual del libro son elementos asociados a una presunta objetividad documental, pero las imágenes teatrales en movimiento a las que dejan paso se muestran como una representación deliberadamente subjetiva de los hechos, y al convertirse de nuevo en instantáneas estáticas pero sin perder la artificiosidad de su ambientación cierran un círculo de paradojas a través del cual se cuestionan los límites entre lo considerado real y lo imaginario. Las fotografías proyectadas en el cuerpo de Eiko constituyen una síntesis simbólica de esa contradicción, en la que el sujeto es el centro de la representación.

Siguiendo la misma línea, la secuencia más importante del film, que ocupa prácticamente la última hora de metraje, también constituye una relativización de los límites entre lo real y lo imaginario. La secuencia muestra tres versiones totalmente distintas de un mismo suceso histórico: el conocido como Incidente Hikagejaya (o Incidente Hayama) del 7 de noviembre de 1916, en el que según la historia oficial una amante de Ōsugi llamada Kamichika Ichiko (1888-1981), cuyo nombre en el film se cambió a Masaoka Ichiko, lo hirió con una daga movida por los celos hacia su otra amante, Itō.

En la primera versión Masaoka y Ōsugi se encuentran en una sala y se enzarzan en una discusión acerca de su triángulo amoroso. Masaoka acaba exclamando con rostro severo: “Yo nunca seré una víctima.” Y poco después, mientras Ōsugi duerme, lo hiere con una daga. A continuación ambos forcejean por toda la casa con movimientos cada vez más teatrales. El punto álgido de la teatralización de la escena se produce cuando las *shōji* o puertas corredizas de papel se derrumban solas una tras otra al paso de Ōsugi hasta que éste yace inmóvil en el suelo. De esta forma se le señala al espectador que la escena que ha estado presenciando es una representación con elementos de fantasía y no una reconstrucción objetiva de los hechos. Metafóricamente, el derrumbe de las *shōji* es el derrumbe de los mecanismos cinematográficos usados para convertir una película en una construcción inexplicita, sin texturas, tras la cual se hayan ocultos un director y su equipo.

En la segunda versión es Ōsugi quien, tras declarar que “la revolución no es otra cosa que autonegación” acaba forzando a Masaoka a culminar el apuñalamiento. Es como

si con este ataque autoinfringido Ōsugi reconociese que la eliminación del propio yo a través de la acción subjetiva y la asunción del error (en este caso el error en la puesta en práctica del amor libre), y no la mera reivindicación racional de las propias ideas (en este caso de la propia teoría del amor libre), fuese la única vía válida de la praxis revolucionaria. Esta escena recuerda a las siguientes palabras del propio Yoshida (2001, 130) en su ensayo *Mi teoría del cine. La lógica de la autonegación* (1969):

Nuestra educación nos dice que crear es equivalente a narrar o retratar algo y, habiendo sido entrenados de esta manera, en el proceso de destrucción nos encontramos accidentalmente con nuestro Yo conservador que le informa a nuestro subconsciente. El arma que escogí para mi oposición se convierte en un cuchillo afilado que apunta hacia las partes de mí que todavía no se han despertado.

Por último, en la tercera versión del incidente Itō aparece en la casa en el momento en que Masaoka y Ōsugi forcejean con la daga. A partir de entonces cada mujer ve la presencia de Ōsugi a través de realidades distintas pese a compartir el mismo espacio físico. Ambas describen lo que observan en un tono lírico, y los tres personajes se comportan de forma teatral. Finalmente es Itō, y no Masaoka, quien acaba apuñalando con la daga a Ōsugi. Éste yace en el suelo tras el apuñalamiento, pero habla impasible sin muestras de dolor. Cuando ya parece estar definitivamente muerto, Itō le habla en voz baja: “No había otra forma de ir más allá de ti. Un día, me atravesaste como el viento. Con esa herida, entendí la libertad. Pero supe que un día u otro me convertiría en tu prisionera. Es por eso que necesitaba mi oportunidad para atravesarte. Quería más libertad.” La escena, pues, parece sugerir que a diferencia de Masaoka en la primera versión del incidente, Itō no mata a Ōsugi por celos sino para no sentirse atada por un hombre en particular y alcanzar así la verdadera consecución del amor libre.

Estas tres representaciones del Incidente Hikagejaya están intercaladas por escenas en las que Eiko y Wada, personajes pertenecientes a finales de los sesenta como sabemos, se encuentran en el estudio de Unema (el mismo en el que se proyectaban en otro momento del film imágenes de los sucesos del terremoto de Kantō y del asesinato de Ōsugi e Itō en 1923) experimentando con el proyector y una cámara, lo cual da a entender

que las tres distintas versiones son al fin y al cabo creaciones imaginarias de los hechos de 1916 mediadas por el cine. Por otra parte, dichas escenas intercaladas ayudan a interpretar cada una de esas tres versiones del incidente.

La primera versión no viene precedida por ninguna escena en el estudio de cine. Se trata de hecho de la representación que más se ajusta a la historia oficial y el espectador tiene la sensación de estar presenciando una narración objetiva de los hechos, hasta el momento en que las actuaciones se vuelven más teatrales y las *shōji* se derrumban como un decorado. Justo cuando finaliza la escena, aparece Eiko frente a la pantalla en blanco del estudio, y Wada filmándola y declarando que a él no le interesa el pasado. De esta declaración y del hecho de que está filmando el cuerpo de la joven, se deduce que lo que le interesa es en realidad el sujeto que imagina el pasado. Así pues, se puede interpretar que la primera versión del Incidente Hikagejaya ha sido la imaginación de Eiko (influida por la historia oficial) registrada por Wada con la cámara, o la representación cinematográfica de Wada influida por la imaginación de Eiko. Sin embargo, dado que quien filma también es un sujeto con su propia subjetividad, en realidad la división entre la imaginación de uno y del otro es difícil de establecer.

Al final de esta escena posterior a la primera versión, es Wada quien se coloca frente a la pantalla en blanco. Hace entonces una apología de la muerte, y simula su ahorcamiento. Justo a continuación es cuando se muestra la segunda versión del Incidente Hikagejaya, en la que Ōsugi fuerza su propio apuñalamiento. Y cuando ésta finaliza, Wada sigue simulando su ahorcamiento en el estudio mientras Eiko lo graba con la cámara. Dada la concordancia entre las tendencias suicidas emanadas de las dos escenas consecutivas, cabe deducir que esta vez la segunda versión se trata de la imaginación necrofilica de Wada registrada por Eiko con la cámara, o la representación cinematográfica de Eiko influida por la imaginación de Wada.

Acto seguido, Eiko deja de filmar y reta a Wada a quemarla. Él saca su mechero, ambos se ponen frente a la pantalla en blanco, y ella esparce gasolina por la estancia. Es cuando se prenden fuego a sí mismos y al estudio de cine, junto con todos los medios cinematográficos, que por primera vez vencen su impotencia y parecen ser capaces de mantener relaciones sexuales plenas. Es cuando renuncian a la filmar, cuando aceptan la imposibilidad de la representación, que alcanzan la plenitud de la acción.

Se puede interpretar que la autoría de la tercera versión del Incidente Hikagejaya, la que se muestra justo después de que Eiko y Wada se prendan fuego, corresponde a Unema, el director de cine a quien pertenece el estudio y que podría considerarse el *alter ego* del propio Yoshida. Casi al final del film, Unema aparece en su estudio, pasa por delante de la pantalla, improvisa una sogá con la cinta de la película, se sube a un montón de cajas de filmes, y se ahorca.

Este suicidio sintetiza la postura de Yoshida a lo largo de todo el film, simboliza su concepción del cine como autonegación, la convicción de que sólo un discurso que se niega a sí mismo potencia una verdadera subjetividad.²⁷ Dada esta concepción a partir de la cual está filmada *Eros + Masacre*, la obra constituye una ventana a través de la cual el espectador de cualquier época tiene la oportunidad de comprender mejor el espíritu de los movimientos revolucionarios que marcaron la segunda mitad de la década de 1960 y los primeros años de la de 1970 en Japón, y especialmente de su noción subjetiva de la realidad, si bien el film en sí no se comprendería en su complejidad sin profundizar en su contexto histórico e ideológico.

²⁷ Aunque ésta me parece una interpretación plausible de las versiones del Incidente Hikagejaya, la ambigüedad del film permite otras especulaciones. Por ejemplo, se puede interpretar que las tres versiones son fruto de la imaginación de Eiko, la primera condicionada por la historia oficial de los hechos, la segunda por las ideas de Wada, y la tercera mediada por Yoshida, el director del film (o su *alter ego* Unema).

4. TIRA LOS LIBROS, SAL A LA CALLE. EL CONCEPTO DE TAISHŪ DE YOSHIMOTO TAKAAKI Y LA CONCEPCIÓN DEL CINE DE TERAYAMA SHŪJI

Cuando una sola ideología madura y llega a unificar a una nación entera, empieza nuestro declive como humanos y empezamos a perder de vista el objetivo de la misión del artista, que debe ser siempre de opositor.

(Terayama, en Ridgely 2010, 33; mi traducción)

4. 1. Introducción

Inspirándose en los tres momentos de la religión en la filosofía de Hegel (doctrina, ritual y creencia), Žižek (1994) distingue tres posibles componentes de la ideología. El primero, al que denomina ideología “en sí”, corresponde al conjunto explícito de ideas, creencias, conceptos y demás que constituyen una doctrina. El segundo es el conjunto socializante de prácticas, instituciones y rituales que forman la materialidad de la ideología, o lo que él llama ideología “para sí”. Y el tercero sería el componente vivencial y subjetivo de la ideología, la red de actitudes y presupuestos implícitos a través de los cuales se percibe la realidad de una forma casi espontánea, lo que denomina ideología “en y para sí”.

Este esquema resulta efectivo para analizar la ideología de determinado agente social en cualquier momento de la historia. Si recurrimos a él para echar luz sobre la ideología de la Nueva Izquierda japonesa de las décadas de 1960 y 1970, encontramos los siguientes elementos: al centrarnos en el componente doctrinal, es decir, en la ideología “en sí”, identificamos, por ejemplo, los escritos de intelectuales como Yoshimoto Takaaki o Kuroda Kan’ichi, o las películas de Terayama Shūji u Ōshima Nagisa; si lo vemos desde el componente material, es decir, de la ideología “para sí”, observamos prácticas grupales y rituales como el uso por parte de los activistas de palos largos de madera, cascos y toallas para cubrirse el rostro, manifestaciones en zigzag, asambleas masivas o levantamiento de barricadas en los campus; y al observar el componente subjetivo, es decir, la ideología “en y para sí”, observamos, por ejemplo, la actitud de reflexión autocrítica y el acento en la transformación interna de los activistas, o el énfasis en la acción cotidiana por encima de la teoría (Ando 2014).

Sin embargo, si bien hemos señalado los componentes que conforman la ideología, todavía hemos de exponer una definición que permita discernir qué ideas explícitas, prácticas socializantes y presupuestos implícitos son ideológicos y cuáles no. En este sentido, propongo que por ideología se entienda el conjunto de elementos doctrinales, socializantes y subjetivos que, a grandes rasgos, estén ligados a los intereses de determinado agente social en una relación o lucha de poderes socialmente significativa. Esta definición forma parte de la tradición que Eagleton (1991) califica como sociológica, ya que se preocupa por la función de las ideologías en la sociedad, en lugar de focalizarse, como lo haría la tradición epistemológica, en discernir si una ideología es verdadera o falsa.

En este artículo me interesa el primer componente de la ideología, el de las ideas explícitas (o ideología en sí), en relación con la Nueva Izquierda japonesa, y en especial la forma en que Yoshimoto, a través de la teoría, y Terayama, a través de la expresión cinematográfica, ofrecen dos visiones muy similares de la relación entre el intelectual y las masas. Cabe advertir, sin embargo, que establezco una conexión entre las ideas de estos dos personajes y la ideología de la Nueva Izquierda sin pretender suprimir las contradicciones que esto implica: por ejemplo, los planteamientos de Yoshimoto y de Terayama a finales de la década de 1960 y principios de la de 1970 concuerdan más (y tampoco de forma exacta) con sectores de la Nueva Izquierda como la *Zenkyōtō* (Consejos de Lucha Unitaria) que con la *Kakumaru* (Facción Marxista de la Liga Comunista Revolucionaria), y también hay que tener en cuenta que no se puede hablar de la Nueva Izquierda o de las corrientes que la constituyeron como si fuera algo estático, ya que, a pesar de conservar cierta línea de unidad ideológica en el tiempo, experimentaron cambios con el paso de los años.

Pese a estas contradicciones, considero que el énfasis existencialista que ponen Yoshimoto y Terayama en el autocuestionamiento del sujeto y su transformación a través de la acción por encima de las circunstancias y del discurso, ligado a su espíritu emancipatorio, permite conectar sus planteamientos con la ideología de la Nueva Izquierda japonesa. Esta conexión se hace más sólida si se recuerda la lucha que se libraba entre esta visión de la realidad y la del Partido Comunista de Japón (PCJ) o de intelectuales progresistas como Maruyama Masao, que daban un peso decisivo a los factores económicos (en el caso del PCJ) y culturales (en el caso de Maruyama),

considerando que la sociedad japonesa estaba subdesarrollada en términos de modernidad, y tratando de modernizarla a través de las estructuras de la democracia representativa y el discurso sobre el progreso, sin apenas cuestionarse su propia posición como sujetos.

Paradójicamente, el que Yoshimoto criticase de modo severo algunas tendencias de la Nueva Izquierda se puede ver como un reflejo del extremo espíritu autocrítico que emanaba de este movimiento político. De forma similar, Terayama pretendía hacer películas que constituyesen una rebelión incluso contra el cine vanguardista (Centeno 2012), la llamada *Nūberu Bāgu*, que mantenía estrechos lazos ideológicos con la Nueva Izquierda japonesa.

Por otra parte, hay que evitar que el énfasis puesto tanto por Yoshimoto como por Terayama en la crítica de las ideologías conduzca a la confusión de concluir que sus posturas son apolíticas. Si bien Yoshimoto fue abrazando cada vez más la “privatización” de la resistencia contra la opresión (Cassegard 2008), tendiendo a señalar a la familia como la colectividad en la que se desarrolla más adecuadamente la subjetividad individual en lugar de los movimientos políticos, los activistas más radicales de la Nueva Izquierda no se vieron influidos por esta parte de su teoría, sino por la que atacaba la postura de los intelectuales progresistas y valoraba la acción directa (Oguma 2002), entre otros elementos claramente políticos. Yoshimoto, por su parte, manifestó gran sintonía con la Nueva Izquierda original, la que irrumpió en la escena pública en 1959 durante la lucha contra el *Anpo* (en la que él también participó activamente), liderada por los estudiantes de la Bund, al valorar que su bajo nivel de sectarismo y su enfrentamiento a los partidos establecidos habían abierto un espacio para que las masas participasen en política (Kelman 2001, 100). La teoría de Yoshimoto no debe interpretarse como una apología del apolitismo, sino como una expresión de la desconfianza hacia toda forma de política basada en construcciones ideológicas y grandes relatos, y como una defensa de la política que se basa en las relaciones inmanentes de las masas, sus experiencias cotidianas (Noonan 2012, 3), emociones y pensamientos (Sakuta 1978, 242). De hecho, Yang (2005, 28) defiende una lectura política de la teoría de Yoshimoto al estimar que se basa en la concepción de Marx del principio práctico de la transformación revolucionaria de la sociedad.

Por lo que respecta a Terayama, la crítica de la ideología inherente a su cine es tan extrema que a menudo puede confundirse con posturas relativistas, hasta el punto de que

su actitud subversiva ha sido calificada de adaptativa respecto al sistema imperante (Morita 2006, 58). A esta interpretación contribuye decisivamente que el mismo Terayama declarase que la intención de sus obras era “revolucionar la vida real sin recurrir a la política” (en Sorgenfrei 2005, 270; mi traducción). Sin embargo, precisamente este afán por revolucionar la vida real utilizando el arte para trascenderlo y alcanzar un impacto en la sociedad se puede considerar en cierta medida una actitud política. Así pues, del mismo modo que en el caso de Yoshimoto, el aparente alejamiento de la política es en realidad un alejamiento respecto a los grandes relatos ideológicos. Y es que, más allá de lo que un sujeto exprese en un momento determinado (en este caso el “apolitismo” de Terayama), el contexto en el que lo dice revela su significado en toda su complejidad. En este sentido, Laclau (1977) se refiere a los elementos que conforman una ideología como “significantes flotantes” cuyo significado lo fija su relación con la hegemonía imperante. Por lo tanto, la crítica de la ideología de Terayama, y también la de Yoshimoto, podrían ser vistas como adaptativas respecto a una sociedad como la actual, en la que impera una hegemonía global de la ideología neoliberal que, desde la caída del Muro de Berlín, reivindica el “fin de la historia” (Fukuyama 1992). Pero la situación era muy distinta en la década de 1960 y principios de la de 1970, en plena guerra fría y con la Unión Soviética ejerciendo gran presión ideológica sobre la izquierda japonesa en su lucha geoestratégica contra Estados Unidos. Así pues, Ridgely (2010) habla de arte *antiestablishment* al referirse al cine de Terayama, englobando en ese término no sólo a los adeptos al capitalismo, sino también a la vieja izquierda y la intelectualidad progresista, y Centeno (2012) afirma, sobre algunas de sus obras, que su principal motivación era política más que meramente experimental.

Es desde esta perspectiva como analizaré la película de Terayama *Sho o suteyo machi e deyō* (*Tira los libros, sal a la calle*), estrenada en 1971, en relación con el concepto de *taishū* en la teoría de Yoshimoto. La dimensión artística de una ideología puede ser de gran utilidad para comprender su dimensión teórica y viceversa; con este propósito examinaré comparativamente el cine de Terayama y la teoría de Yoshimoto.

4. 2. El concepto de *taishū* de Yoshimoto Takaaki

La palabra *taishū*, de origen budista, se puede traducir aproximativamente como “masas autónomas” en la teoría de Yoshimoto. Es un concepto clave de su pensamiento, surgido en oposición a las reflexiones de la izquierda institucional y de los intelectuales progresistas respecto al trauma de la Segunda Guerra Mundial, y que se desarrolla con esta misma lógica opositora a través de experiencias de posguerra como la lucha contra la renovación del *Anpo* en 1959 y 1960.

El PCJ, que fue el partido más influyente en el mundo de la cultura durante la inmediata posguerra, mantenía una línea oficial que consistía en afirmar que el ascenso del fascismo en Japón tenía sus raíces en el carácter “semiburgués” de la Restauración Meiji del siglo XIX, que había dejado en pie estructuras premodernas (feudales) que permitieron a la oligarquía japonesa imponer sus intereses mediante la militarización del país y la ideología imperial durante la década de 1930, sin apenas resistencia por parte de una clase trabajadora poco desarrollada. Por su parte, intelectuales progresistas como Maruyama, no ligados al PCJ pero influidos por el marxismo, ponían el acento en un supuesto subdesarrollo cultural intrínseco a la sociedad japonesa en términos de modernidad, del cual la ideología imperial que condujo a Japón a la guerra fue un reflejo.

Como consecuencia de estos planteamientos, durante la posguerra, el PCJ se autoproclamó vanguardia de la clase trabajadora y asumió la tarea de modernizar Japón a través del pleno desarrollo de las estructuras del sistema capitalista, como paso previo necesario a la revolución socialista. Y, por su parte, progresistas como Maruyama se erigieron en intelectuales orgánicos del pueblo y asumieron la tarea de potenciar el pleno desarrollo de una subjetividad (*shutaisei*) individual y racional de los ciudadanos. En todo caso, ambas posturas compartían la visión de que la sociedad japonesa arrastraba lastres premodernos y estaba de una forma u otra subdesarrollada.

Yoshimoto se opuso frontalmente a ambos paradigmas de pensamiento. Creía que el brusco desarrollo de elementos de la modernidad capitalista en Japón había traído de la mano una alienación social que despertó en la población un anhelo de comunitarismo que no supo ser canalizado por la izquierda, pero sí por la derecha. Para Yoshimoto, fue la alienación y no un subdesarrollo estructural o cultural de la sociedad, ni la ideología ultranacionalista de lo que llama “fantasía colectiva” imperial, lo que causó que tantos

japoneses estuviesen dispuestos a morir por el emperador. Cuando terminó la guerra, observó cómo el conjunto de la población, que durante años había manifestado su odio contra las potencias occidentales, aceptaba la derrota sin apenas un gesto de protesta contra sus anteriores enemigos, y se volcaba sin más en la subsistencia del día a día. A partir de esta reflexión, Yoshimoto se dio cuenta de que había vivido inmerso en una fantasía colectiva, es decir, en una abstracción de la figura de las masas ligada a intereses políticos que, como tal, no tenía arraigo en la realidad de las propias masas ni podía ser lo que de verdad las movía políticamente.

Esta experiencia le hizo abrazar el escepticismo y tomar la determinación de no basar nunca más su acción en una fantasía colectiva, fuese cual fuese. Al principio, su decisión lo llevó a albergar un espíritu nihilista, pero durante la década de 1950, luego de trabajar en varias fábricas, las duras condiciones de trabajo lo empujaron al sindicalismo y a la conciencia de clase, a través no de una ideología, sino de la experiencia (Yang 2005, 22).

Para Yoshimoto no bastaba con responsabilizar de la guerra sólo a la oligarquía y a la ideología imperial, o al supuesto subdesarrollo de la sociedad japonesa, y ni siquiera a los izquierdistas que se pasaron al bando del fascismo o que se resignaron, también había que incluir a aquellos que se opusieron al fascismo hasta el final, pero que, como lo hizo el conjunto de la izquierda, vivieron ajenos a la realidad de las masas autóctonas. Según él, la izquierda era responsable de haber basado su política en una visión abstracta e idealista de lo que deberían ser las masas, en lugar de lo que eran en realidad, pretendiendo aplicar directamente en Japón parámetros concebidos en el contexto europeo y tratando a la población como un recipiente vacío sobre el cual verter ideología, como un objeto al cual ilustrar con fines políticos en lugar de un sujeto del cual aprender y al cual hacer partícipe.

Tras la derrota de Japón, Yoshimoto creía que la izquierda no había asumido su parte de responsabilidad en el ascenso del fascismo. Como mucho, progresistas como Maruyama enfocaban el papel de los intelectuales durante la guerra en términos de culpa y arrepentimiento, impugnando la realidad experimentada durante esos años. Pero Yoshimoto consideraba que la forma de evitar que una tragedia como aquella volviese a repetirse era no a través de la culpa, sino de la responsabilidad, y que la responsabilidad no consistía en impugnar lo sucedido, sino en tratar de entender críticamente la

experiencia concreta de las masas durante esa época y basar la acción política en ese entendimiento.

Yoshimoto pensaba que de la interpretación errónea de los años de la guerra surgían en parte las recetas equivocadas de la izquierda de la posguerra. Según él, tras la derrota de Japón, tanto los comunistas como los intelectuales progresistas volvían a proponer fantasías colectivas con base en abstracciones ideológicas de las masas: los primeros, la fantasía del Estado socialista a imagen y semejanza de la Unión Soviética (previo desarrollo de la democracia liberal como superestructura del sistema capitalista desarrollado), y los segundos, la del Estado democrático liberal, abogando acríticamente por más modernidad como solución y volviendo a incorporar de manera simplista los parámetros concebidos en otros contextos y obviando las experiencias autóctonas. Yoshimoto no se oponía a la necesidad que veía Maruyama de potenciar la *shutaisei* (subjektividad) de la sociedad japonesa, veía más bien que la *shutaisei* no podía ser insuflada externamente y desde arriba, sino que debía basarse en la independencia (*jiritsu*) de las masas respecto a los intelectuales y los políticos (Kersten 2009) y sus fantasías colectivas.

Para Yoshimoto, la lucha contra la renovación del *Anpo* en 1959 y 1960 fue un punto de inflexión histórico en el que una floreciente Nueva Izquierda desacreditaba por primera vez las fantasías de la izquierda de la posguerra. La izquierda institucional y los intelectuales progresistas enfocaron las protestas contra el tratado como una campaña para proteger la democracia de un supuesto retorno a tiempos premodernos, mientras que para los estudiantes de la Bund fue una lucha contra el Estado capitalista y la vieja izquierda integrada a él. Según Maruyama, los valores de paz y democracia fomentados por los intelectuales progresistas habían logrado que una ciudadanía japonesa cada vez más racional y moderna escenificase las protestas masivas que tuvieron lugar, y consideraba que la apatía de aquellos que no se habían movilizadado era un lastre de la premodernidad. Contrariamente, Yoshimoto creía que la alienación moderna del capitalismo japonés, mutado hacía poco en sociedad de consumo, era la raíz de esas movilizaciones y no la ilusión que Maruyama y otros albergaban respecto a la democracia y la modernidad.

El tratado de seguridad fue finalmente renovado y miles de jóvenes revolucionarios experimentaron un profundo sentimiento de derrota que contrastaba con

el de triunfo que albergaban la izquierda institucional y los progresistas por haber vivido el movimiento de masas más grande de la historia de Japón. En ese momento, Yoshimoto se dedicó a asistir personalmente a jóvenes revolucionarios cuyos ánimos habían decaído tras el fin de las movilizaciones, varios de los cuales cayeron en depresión o incluso llegaron a suicidarse. Esa vivencia directa y personal tuvo más trascendencia para él que la tarea más abstracta de reconstruir el movimiento.

Con base en estas dos grandes experiencias de derrota, la de la Segunda Guerra Mundial en 1945 y la del *Anpo* en 1960, Yoshimoto cimentó su teoría sobre la *taishū*, que se puede definir como la masa en su cotidianidad, al margen de su contraparte representada por la vanguardia o la intelectualidad y, por lo tanto, de cualquier abstracción de sí misma y de construcciones ideológicas que guíen su acción. Él la definió con las siguientes palabras:

La gente que nunca entra en el proceso del conocimiento. No existen tales personas en el sentido puro, pero lo que importa es concebir que nunca entran en el proceso del conocimiento, en pocas palabras, nunca piensan, nunca han pensado, o nunca entran en el ámbito de pensar algo más allá de la inmediatez de su vida. Por decirlo de otra forma, defino como *taishū* a aquellas personas que ni siquiera leen revistas semanales o *best sellers*, a las que no les interesa el proceso de cosas como las palabras impresas o la cultura. [...] Hay un motivo por el cual he llegado a desarrollar y utilizar tal definición. Generalmente, debido a que la izquierda japonesa imita el pensamiento de la izquierda rusa después de Lenin, se ha postulado como un grupo minoritario con una conciencia lúcida de la política, en resumen, un partido, un partido comunista relacionado con unos trabajadores que pertenecen a un sindicato y unos trabajadores que no pertenecen a ninguno. Se entiende que los intelectuales son un apéndice externo de estos trabajadores. No me agradaba la ambigüedad de esta forma de pensar y decidí definir claramente *taishū* de esa manera y usar esta palabra a mi modo (Yoshimoto, en Yang 2005, 181; mi traducción).

Es importante puntualizar que, como dice Yoshimoto, la *taishū* no existe en el sentido puro o estricto del concepto. No se trata, pues, de un concepto sociológico, sino más bien de una actitud filosófico-política. Se trata de un concepto autoabolutivo, que

consiste en una abstracción de las masas, cuya función es precisamente impedir su abstracción ideológica. Lo que hace Yoshimoto no es negar la abstracción intelectual de las masas, ya que, según él, la abstracción de la realidad concreta es un acto cognitivo natural, una alienación natural del ser humano respecto a la cotidianidad; lo que niega es, según Yang (2008, 137-138), la “falacia vanguardista” que consiste en considerar este proceso de alienación natural como la fuente de una conciencia superior que permite ilustrar a las masas. El objetivo de esta abstracción autoabolutiva de las masas es político, ya que pretende romper la ilusión comunal para despertar una subjetividad que constituya la base de una comunidad *antiestablishment*:

Cuando pensamos en la *taishū* no como la *taishū* que tiene cierto tipo de filosofía o ideología sino, abstrayéndola considerablemente, la *taishū* que no tiene nada de esto, es decir, la *taishū* de la que se ha hecho abstracción hasta el punto de que no tiene ninguna conciencia concreta de estar dominada por el Estado aun estándolo, si canalizamos incesantemente como filosofía o ideología el problema de la conciencia, el problema de dicha *taishū*, entonces quizá podamos formar una comunidad *antiestablishment* (Yoshimoto, en Yang 2008, 136; mi traducción).

Por otra parte, cabe decir que el hecho de que Yoshimoto tome como base de su filosofía lo que denomina “imagen original de la *taishū*” no significa que propugne por una visión acrítica o *naive* de las masas. No considera que las masas sean intrínsecamente buenas, sino que son capaces de mostrar tanto buenas como malas facetas en momentos concretos. Así pues, la función del intelectual no es fusionarse con la *taishū*, sino mantener su autonomía (*jiritsu*) respecto a ella, interiorizar su imagen original y ofrecerle críticas si hace falta. La diferencia fundamental que alberga este tipo de separación entre el intelectual y las masas respecto al que ofrece el vanguardismo o el intelectualismo radica en que el intelectual no se erige como representante o mediador de la *taishū*. En la teoría de Yoshimoto, la función del intelectual es más centrípeta que centrífuga, en el sentido de que consiste en autocuestionar permanentemente su propia posición como sujeto y recibir la imagen original de la *taishū*, aprender de su experiencia y teorizarla, más que irradiar convicciones propias.

La *taishū* de Yoshimoto no es un ente constituido por una esencia sino por una naturaleza permanentemente cambiante configurada por lo que denomina “totalidad de las relaciones” (en oposición a la totalidad de las ideas característica del paradigma vanguardista), el conjunto de las relaciones humanas en su realidad concreta. Desde este punto de vista existencialista, ningún sujeto, ya sea individual o colectivo, tiene unas características o potencialidades intrínsecas, sino que éstas surgen de las relaciones reales en cada momento en la sociedad. La acción concreta y la experiencia subjetiva del conjunto de los sujetos constituyen el verdadero núcleo de la realidad, y no las categorías y las preconcepciones. La totalidad de las relaciones implica, además, una democratización radical del conjunto de las experiencias humanas, en el sentido de que la experiencia acumulada por un vagabundo que vive y muere en la calle tiene exactamente el mismo valor que la de un gran pensador (Yang 2008). Asimismo, Yoshimoto rompe con la visión logocéntrica que da más valor a un sujeto en función de su racionalidad (Murakami 2005, 113).

Yoshimoto, por otro lado, subraya la importancia del poder como eje fundamental para comprender la totalidad de las relaciones (Murakami 2005). Si bien el valor de la experiencia de todos los sujetos es el mismo, no lo es el grado de poder que ostentan. Uno no se debe fijar sólo en que determinado sujeto tenga una simpatía sincera por los oprimidos o una fuerte conciencia de clase, sino en la posición que ocupa en la estructura de poder. Y es que puede suceder que alguien propugne por la liberación de determinado colectivo desde una posición de autoridad que de por sí limita la libertad de ese mismo colectivo. En este sentido, la posición de los partidos políticos y de los intelectuales se basa, según Yoshimoto, en una autoridad y un elitismo que limitan la acción subjetiva de la *taishū*. Yoshimoto ve en la posición del intelectual y del partido la dinámica de aprovechar las distintas facetas de las masas para erigir posiciones de poder a fin de avanzar hacia determinados objetivos, mientras que en la *taishū* ve la imagen de las masas que no pretenden ir en pos de una meta, sino simplemente vivir. Así pues, defiende una visión política desde abajo que consista no en observar “a” las masas sino en trabajar “con” ellas.

Yoshimoto tiende a oponer esta visión desde abajo de la *taishū* a la visión logocéntrica de la vieja izquierda, a la que critica por trasladar casi directamente sistemas de pensamiento originados en contextos como el europeo a entornos muy distintos, como

el japonés. En este sentido, identifica el occidentalismo iluminista del pensamiento imperante entre los intelectuales progresistas y los comunistas con su alejamiento respecto a la *taishū*. Este occidentalismo está ligado, según Yoshimoto, a una visión reduccionista de la historia y una exaltación acrítica del progreso, que ignora o menosprecia realidades autóctonas en pos de una modernidad idealista, sin tener en cuenta que no todo progreso es liberador.

4. 3. *Sho o suteyo machi e deyō* como correlato fílmico de la teoría de Yoshimoto

Sho o suteyo machi e deyō es el primero y el más político largometraje de Terayama Shūji, estrenado en 1971, en un momento en que la convulsión política protagonizada por la Nueva Izquierda japonesa venía de su pico más alto y se encaminaba a su declive. Si se puede considerar que la teoría de la *taishū* de Yoshimoto, desarrollada durante las décadas de 1950 y 1960, constituyó en cierta medida un componente y un reflejo de la ideología de la Nueva Izquierda japonesa, lo mismo se puede decir del cine de Terayama. La concepción de la *taishū* que revela Terayama en esta película coincide con la de Yoshimoto tanto en el tratamiento explícito que hace de las masas en diversas escenas, como en la relación implícita que establece entre director y espectador, similar a la que establece Yoshimoto entre intelectual y masas, y en el enfoque autoabolutivo que tiene del cine y del discurso en general.

Respecto al tratamiento explícito que hace Terayama de las masas en *Sho o suteyo machi e deyō*, cabe destacar el papel del protagonista, Kitagawa Eimei, y su relación con el mundo que lo rodea. Eimei representa en cierta medida la intención del director de proyectar una imagen original de la *taishū*. Se trata de un personaje existencialista, movido no por la razón o las ideas sino por deseos y miedos, inmerso en una confusión constante y marcado por una profunda crisis de identidad. A lo largo de la película se suceden diversas escenas de *performance* política y de discurso revolucionario, habituales en la conocida como “época de la política” (Furuhata 2013, 1) (1966-1971, aproximadamente), que conforman una especie de retrato de la época. Sin embargo, este retrato contrasta con la vida de Eimei, quien deambula sin un propósito claro, sin expresar ninguna convicción ideológica ni adherirse a ninguna acción o movimiento político.

Terayama no proyecta una imagen ideal de cómo debería ser el protagonista, sino de su alienación, que es al fin y al cabo el verdadero motor de su acción. Del mismo modo que Yoshimoto pensaba que la alienación en la sociedad moderna entraña la potencialidad de la acción política, y que ésa era la raíz de los movimientos de masas más que las ideologías inculcadas por los intelectuales o las vanguardias, Terayama parece querer transmitir la misma autonomía de la *taishū* en su película a través de Eimei. Para tal fin, muestra el comportamiento alienado de Eimei de forma descarnada, como potencialidad de una acción subversiva. Esa potencialidad acaba convirtiéndose en acción subversiva hacia el final del film, y lo hace mal canalizada, de manera individualista y apolítica: en un día festivo, Eimei pasea por una calle abarrotada de gente e increpa y empuja a los transeúntes que se le cruzan por el camino.

Los sucesos en la vida de Eimei son el eje central de la película, lo que le da cierta unidad dentro de la fragmentación general, y además de transmitir una concepción de la *taishū* similar a la de la teoría de Yoshimoto, también transmiten la frustración que empezaba a apoderarse de los movimientos revolucionarios japoneses tras años de luchas y derrotas, sobre todo tras la segunda renovación del *Anpo* en 1970.

Pero Terayama no sólo intenta proyectar una imagen original de la *taishū* a través del protagonista, también lo hace con escenas en las que se retratan varias facetas de las clases populares. En este sentido destaca una escena satírica en la que un grupo de obreros japoneses canta una oda homoerótica a las películas de acción protagonizadas por Takakura Ken, uno de los actores más populares en el Japón de la época y todo un símbolo de hombría. La imagen que transmite Terayama es la de una clase trabajadora que compensa su falta de acción en el día a día, sus complejos, su soledad, su falta de propósito, sus miedos, su cobardía y su anonimato con una avidez por presenciar la acción extrema y violenta de un héroe hipermasculinizado en la gran pantalla. Conviene aquí establecer un paralelismo entre esta sátira de la clase trabajadora y la que analiza Žižek en su *The pervert's guide to ideology* en relación con las primeras películas del director checo Milos Forman en la década de 1960. Žižek considera que la ridiculización que hacía Forman de la gente de a pie, más que un signo de arrogancia intelectual, era un desafío a la opresión ideológica de la Unión Soviética en Checoslovaquia, ya que el poder soviético se sostenía sobre una imagen mitificada de las clases populares que, paradójicamente, servía para oprimirlas. Del mismo modo, se puede considerar que Terayama satiriza en algunas

escenas a la gente corriente como rebelión contra la imagen idealizada de las masas que satisfacía los intereses de la vieja izquierda japonesa.

En esta misma línea, también destaca la entrevista a una mujer común acerca de varias cuestiones. El entrevistador intercala preguntas aparentemente triviales con otras de carácter más intelectual, poniéndolas todas en el mismo nivel. De esta forma, Terayama democratiza el valor de la experiencia de un modo similar a Yoshimoto. El hecho de dedicar una entrevista a una mujer que se podría considerar de bajo nivel intelectual en lugar de interesarse por las consideraciones de alguien con un nivel cultural elevado, y colocar en el mismo plano preguntas como “¿qué efectos negativos tiene la literatura en la gente?” y “¿qué parte ocultas cuando estás desnuda?”, tienen como resultado que el valor tanto del sujeto como de sus planteamientos se hace relativo. Toda experiencia adquiere el mismo valor. Por otra parte, a preguntas como “¿cuál es el mejor libro que has leído?”, ella contesta “la Biblia”; a “¿qué revista te parece la mejor?”, responde “*Playboy*”, y a “¿qué te parece *El Capital* de Marx?”, declara que no lo conoce. De este modo, de nuevo el film se aleja de una visión idealizada de las masas. Antes de que se le plantee cualquier pregunta, lo primero que expresa la mujer son sus ganas de bailar, le ofrece al entrevistador enseñarle unos pasos de baile y muestra su decepción ante la negativa. Asimismo, durante la entrevista, ella le sugiere que ponga más sentimiento en las preguntas que le hace, que no se limite a leerlas. Esto rompe la relación unilateral entre sujeto observador (entrevistador, intelectual) y sujeto observado (entrevistado, masas), y establece la imagen de una *taishū* propensa a la acción y la espontaneidad.

La película también relativiza el valor de los sujetos y sus experiencias a través del retrato del equipo de fútbol, y especialmente de su líder, Omi. Lo presentan como un hombre de mundo, versado en diversas materias, capaz de desarrollar reflexiones trascendentes y con conocimientos sobre otras culturas. Se trata de un hombre que ha abrazado valores y costumbres provenientes de Europa y Estados Unidos, que vive para sí mismo sin mantener lazos familiares, y que le da a Eimei discursos sobre el amor libre, la vida comunal y la función obsoleta de la familia. Sin embargo, precisamente este hombre moderno y cosmopolita es el que tiene los valores más patriarcales, hasta el punto de participar, junto con el resto del equipo, en la violación colectiva de la hermana de Eimei. En cambio, Eimei, carente de los conocimientos y la capacidad de liderazgo de

Omi, no encaja en absoluto en la cultura patriarcal del equipo. Terayama, de modo similar a Yoshimoto, parece querer mostrar que la intelectualidad, la modernidad y la occidentalización son elementos que no tienen un valor positivo en sí mismos, y que incluso pueden encubrir diversos tipos de opresión.

Hay una escena altamente simbólica que condensa estos planteamientos. Eimei invita a su hermana a un restaurante occidental para consolarla por la violación colectiva que ha sufrido. Ella nunca había ido a uno y se muestra insegura sobre si será capaz de comer con cubiertos, mientras que él ha ido sólo unas pocas veces invitado por Omi. Poco después de sentarse a la mesa, aparece Omi de casualidad y decide sentarse con ellos. Omi se muestra totalmente habituado a las costumbres y estilo occidentales del restaurante y le da consejos a Eimei para que se sienta más cómodo en ese ambiente. Sin inmutarse en lo más mínimo por compartir mesa con la chica que hace poco ha violado, se enfrasca en un discurso sobre cómo en Europa muchos hombres y mujeres jóvenes lo comparten todo libremente en comunas. Mientras tanto, en otra mesa, un hombre con aspecto de erudito le lee a una mujer un libro “sobre la profunda influencia liberadora que puede tener la literatura sobre la gente”. La mujer parece poco interesada, hasta el punto de no conseguir mantenerse despierta. Entre los comensales de ambas mesas se establece una relación indirecta que se caracteriza por el desajuste entre intelectual y *taishū*, atravesado por elementos que Yoshimoto critica en su teoría: las ideas proclamadas por una vanguardia al margen de la acción y de la realidad concreta, el progreso como concepto simplificado, y la occidentalización y el universalismo acríticos.

Pero más allá de los retratos explícitos del intelectual y las masas, *Sho o suteyo machi e deyō* también conecta con la teoría de la *taishū* de Yoshimoto en la relación que establece entre el propio film y el espectador. Del mismo modo que Yoshimoto creía que era fundamental potenciar la subjetividad (*shutaisei*) de la *taishū*, y que para hacerlo era necesario defender su autonomía (*jiritsu*) frente a la figura del intelectual para evitar colocarse en una posición de poder, Terayama evade, en la medida de lo posible, ejercer poder sobre el espectador y fomenta su subjetividad y su autonomía. No le presenta mensajes cerrados ni pretende mostrarle un retrato objetivo de la realidad, no le dice qué pensar, no le ofrece soluciones sino un conjunto de imágenes desordenadas que, como espectador, debe completar con su propia reflexión haciéndose partícipe, en cierta manera, de la producción del film.

Para Terayama, el cine entendido como una narración realista le da al espectador una falsa sensación de acción al verse identificado, casi fusionado, con la experiencia de los personajes, pero en realidad está sentado pasivamente en un sillón. Terayama pretende invertir ese efecto haciendo sentir al espectador incómodamente activo mientras ve la película, y poniendo así de relieve la pasividad en la que vive su día a día fuera de la sala de cine.

Además del desorden de la narración, presentada como composición en lugar de montaje de imágenes, Terayama también fomenta la subjetividad del espectador al establecer una distancia reflexiva entre éste y el film mediante la explicitación de los puntos de enunciación, muy característica de la corriente cinematográfica de la *Nūberu Bāgu* (Standish 2011, 31-32), y en la que el director trata de atacar la comodidad del espectador como mero observador, recordándole constantemente que no está viendo un retrato objetivo de la realidad sino una construcción fílmica subjetiva. Esta distancia entre la película como creación y el espectador es una traslación fílmica de la autonomía de las masas respecto al intelectual prescrita en la teoría de Yoshimoto.

Terayama utiliza diversos recursos de artificialización para explicitar los puntos de enunciación. El film empieza con un minuto entero en el que no aparece nada en pantalla, y en el que se oyen de fondo varios sonidos mezclados, algunos susurros, la voz del propio director a través de un megáfono y, después, el sonido de lo que parece la película rodando. A continuación se ve al que será el protagonista, aunque no se sabe si se trata del personaje, Kitagawa Eimei, o del actor, Sasaki Eimei; el hecho de que tanto uno como el otro lleven el mismo nombre de pila va en la línea de apelar al proceso de producción del film para evitar convertirlo en un mero objeto de consumo. Mirando a la cámara, Eimei se dirige al espectador con aire desafiante, atacando su pasividad y su invulnerabilidad: “¿Qué haces ahí? Sentado en la sala del cine no conseguirás que pase nada”. Mientras habla, se sigue oyendo el sonido de la película rodando, pero como no se ve la máquina, no queda claro si se trata de la cámara, del proyector o de ambas cosas; así pues, al ver esta escena uno puede sentirse en la posición tanto de quien está filmando con la cámara, de quien está editando con el proyector a su lado, o de quien está proyectando en la sala de cine (Ridgely 2010).

En otras escenas se juega, asimismo, con la ambigüedad entre roles, con lo cual se logra el mismo efecto de explicitación de los puntos de enunciación. Por ejemplo,

cuando en una escena en la que aparece el equipo de futbol en las duchas, la cámara se empaña y, de repente, irrumpe en pantalla la mano del camarógrafo, que, con un trapo, limpia el objetivo. O cuando aparecen dos jóvenes *hippies* fumando marihuana en la calle, y la persona que está filmando deja la cámara en el suelo y se sienta con ellos a dar unas caladas. O cuando, al final de la película, aparecen en un mismo plano todas las personas que participaron en su producción, entre ellas el actor que hizo de protagonista, que se dirige al espectador mirando a la cámara como en la primera escena, dando un discurso sobre cine.

Otro recurso de artificialización es el uso de distintos filtros de color para las diversas escenas. Sobre todo, la película usa los siguientes colores: verde para las escenas en que se muestran las relaciones familiares de Eimei, magenta para aquellas en las que Eimei escapa de su vida real a través de la imaginación y la fantasía, y, en el caso de las escenas en que se muestran acontecimientos en las calles, la vida en restaurantes y burdeles, o el equipo de futbol, se filma a todo color. Pero a lo largo del film también aparecen en menor medida escenas en blanco y negro que representan el pasado de la familia de Eimei, antes de la Segunda Guerra Mundial, y escenas en rojo o en azul que simbolizan sus propios recuerdos.

También cabe destacar los recursos de teatralidad (uso de máscaras, *performances* en la calle, ambientaciones surrealistas, vestimenta y maquillaje teatrales, sobreactuaciones, estéticas llenas de simbolismo), incorporación de escenas musicales, intercalación de fotografías e integración de textos en pantalla. Terayama inserta varios videoclips, en algunos de los cuales ofrece una combinación de esos recursos. Un buen ejemplo lo constituye el penúltimo videoclip. Empieza con una cita en pantalla: “Aunque supiese que mañana llega el fin del mundo, plantaría un manzano”. A continuación aparecen varias escenas surrealistas en las que se yuxtaponen elementos de la vida moderna con otros de lo que parece una vida primitiva, todo ello con representaciones de estética teatral superpuestas en locaciones reales; una mujer con la cara pintada de blanco sentada en una tela, otra medio desnuda con sus dos niños, un hombre también con la cara pintada de blanco y con el cabello muy largo, todos compartiendo la azotea de un edificio de la ciudad con unas gallinas, envueltos por un humo rojizo. Asimismo, se intercalan imágenes filmadas del paisaje urbano, compuesto por edificios de hormigón, con fotografías de las lápidas de un cementerio. Y, entretanto, en la canción que suena de

fondo se escucha: “Agosto de 1970. Tuve un hijo. Nadie me dio permiso. Agosto de 1970. Lo llamé Jenla. Nadie me dio permiso. Agosto de 1970. Otra mujer quedó embarazada. Nadie le dio permiso”.

Por una parte, la combinación formal en el videoclip de los elementos mencionados de teatralidad, formato musical, intercalación de fotografías e integración de texto contribuye a crear la distancia entre el film y el espectador, a fin de mantener la autonomía de éste. Y, por otra, el contenido del videoclip muestra, de forma simbólica, una crítica a la noción de progreso lineal y al poder, en línea con la teoría de Yoshimoto. De cierta manera, transmite la idea de que, por mucho que avance la historia y evolucionen los modos de vida, los fundamentos del ser humano son los mismos y están intrínsecamente conectados con el devenir natural (nacimiento, reproducción, muerte) y la cotidianidad de los vínculos familiares. Y la letra de la canción, que remarca el hecho de que no se pide permiso para nacer, reproducirse y darle una identidad al hijo a través del nombre, parece expresar que es en este ámbito interconectado de naturaleza y cotidianidad donde el poder lo tiene más difícil para imponerse. Sin embargo, hay que matizar que Terayama era contrario a las visiones nostálgicas de la realidad y a la búsqueda de un pasado originario, y un gran amante de la vida urbana.

Por último, cabe mencionar el paralelismo entre la naturaleza autoabolutiva de la teoría de Yoshimoto y la visión autoabolutiva que tiene Terayama del medio cinematográfico. Pese a que la intención de Terayama es la de no ejercer poder como director sobre el espectador ni convertir su película en un mero objeto de consumo que fomente la pasividad, así como la intención de Yoshimoto es no ejercer poder como intelectual sobre las masas ni convertir sus ideas en meras teorías alejadas de la acción de la *taishū*, al final esa intención ve imposibilitada su completa materialización en la realidad. Se trata, en ambos casos, de una actitud filosófico-política. Una actitud que utiliza los medios culturales del intelectual o del artista en contra, en última instancia, de los propios medios, a fin de garantizar la acción y la máxima libertad de la *taishū*. No es que se rehúya o se deslegitime todo discurso, sino que se ve el discurso no como algo con un valor en sí mismo, sino como una herramienta que adquiere su máximo valor si se niega a sí mismo en pos de la experiencia real. En este sentido se pueden interpretar las siguientes palabras de Terayama (en Morita 2006, 54; mi traducción):

Cuando tiré los libros y salí a la calle, estuve pensando en convertir la ciudad en un libro. [...] Abandonando los libros impresos en mi estudio y andando por las calles de esta ciudad, los libros paradójicamente empezaron a tener mayor y más amplio sentido en mi pensamiento.

Debido a que, desde esta perspectiva, el discurso ha de servir fundamentalmente a la experiencia real de las masas, Terayama juega con la posibilidad de que los textos pasen a formar parte de la ciudad, de que se integren a ella. Por este motivo, a lo largo de la película no sólo se escuchan las letras de distintas canciones, sino que también se muestran citas de varios autores, como Mayakovsky, Hughes, Marlaux o el propio Terayama, escritas en lugares públicos, como el pavimento, un muro en la calle, una puerta, unos lavabos, o la arena de un campo de fútbol. En este sentido, en un momento del film, una chica en una escalera escribe con tiza las siguientes palabras en un muro, ante la curiosidad de un transeúnte: “La ciudad es un libro abierto. Escribe sobre sus infinitos márgenes”. La acción en las calles, y no la mera negación del discurso, es para Terayama lo que da sentido al arte. Esto permite entender que Terayama haya sido tan crítico con los movimientos políticos y que, al mismo tiempo, su cine haya sido interpretado por Ridgely (2010) como un llamamiento a los estudiantes que se movilizaban a principios de la década de 1970, a no aislarse en los campus ocupados y a expandir su insurrección.

El título de la película constituye toda una declaración de intenciones en esta línea. Como indica Ridgely (2010), se asemeja al mensaje que el narrador de la novela de André Gide *Les nourritures terrestres* (*Los frutos de la tierra*) le repite al lector: “Tira mi libro.” Se trata de un mensaje que asume la paradoja de ser lanzado como un precepto desde la autoridad del autor (el novelista o el director) a través de su medio (la novela o la película), pero justamente para suprimir el valor preceptivo y la autoridad del autor y su medio, lo cual fomenta la autonomía del receptor.

Por otra parte, para Terayama ver una película no puede lograr en ningún caso ser un acto político sustantivo, por muy vanguardista que sea la obra y por mucho que interpele a la subjetividad del espectador. Y es que ir al cine consiste, al fin y al cabo, en sentarse en un sillón a oscuras, suprimiendo momentáneamente la relación con otras

personas, encerrándose y aislándose de las calles. Esta visión del cine contra el cine la expresa de forma bastante explícita Eimei en el discurso que hace al final del film:

Si lo piensas, una película sólo puede vivir en la oscuridad. Cuando las luces se encienden, el mundo de la película se borra de un plumazo. [...] Polanski, Ōshima Nagisa, Antonioni... Todo ese mundo desaparece cuando se encienden las luces. Prueba a proyectar una película a plena luz del día sobre el muro de un edificio. [...] Me encantaba Humphrey Bogart. Me encantaba el Cinemascope. Me encantaba filmar la ciudad, las escenas de amor... Adoraba al Sr. Sukita, el cámara; al Sr. Terayama, el director; al Sr. Usui, el asistente. Amaba ese mundo, pero no amo el cine. Adiós. Adiós, cine.

A lo largo de la película aparece un elemento que, entre otras interpretaciones plausibles, puede simbolizar la función autoabolutiva del cine tal como lo concibe Terayama. Se trata de un avión rudimentario propulsado sin éxito por el cuerpo de Eimei, quien para hacerlo despegar tiene que sostenerlo con los brazos y correr hacia delante. El llamado “avión humano” aparece en las escenas filmadas con filtro monocromo magenta, es decir, aquellas en las que el protagonista trata de escapar de la realidad. Asimismo, las letras del título de la película que aparecen al inicio son también magenta, sobre un fondo monocromo verde, el color de las escenas de la vida familiar de Eimei. Así pues, se puede interpretar una conexión entre el cine y el “avión humano” a través del vínculo entre el color del título de la obra y el del filtro de las escenas en que Eimei trata de volar. Así como él usa su mundo imaginario, su “avión humano” para huir de la realidad alienante de su día a día, desde la perspectiva de Terayama también el cine constituye un mundo imaginario que aleja en última instancia de la realidad. El símbolo de la autoabolição aparece al final de la película, justo antes de que Eimei haga el discurso en el que se despide del cine, cuando contempla cómo el “avión humano” se consume en llamas.

4. 4. Conclusión

La teoría política de Yoshimoto y el modo de concebir el cine de Terayama se pueden considerar formas discursivas similares pertenecientes a un mismo marco ideológico, el de los sectores más existencialistas y libertarios de la Nueva Izquierda japonesa.

A través del análisis del film *Sho o suteyo machi e deyō* se pueden discernir tres recursos principales con los cuales Terayama despliega una concepción del cine muy conectada con el concepto de *taishū* de Yoshimoto: en primer lugar, la “imagen original de las masas”, que integra dicho concepto, se traduce en el film en un retrato de las clases populares centrado en su alienación y con trazos de cierta ridiculización a fin de evitar su idealización interesada, es decir, una “fantasía colectiva” en los términos de la teoría de Yoshimoto; en segundo lugar, la relación que trata de establecer Terayama entre el film y el espectador sigue los mismos parámetros que la propugnada por Yoshimoto entre el intelectual y las masas, en una lógica que pretende proteger la autonomía (*jiritsu*) del receptor del discurso para fomentar su subjetividad (*shutaisei*); en tercer lugar, tanto la teoría de Yoshimoto como la noción del cine de Terayama entrañan un movimiento contradictorio que consiste en articular un discurso que se niega a sí mismo a fin de potenciar la acción.

Desde este punto de vista, tanto la teoría de Yoshimoto como el cine de Terayama deben considerarse formas discursivas de carácter político y no adaptativo, en cuanto que están destinadas a trascender el marco filosófico o artístico, a incidir en la realidad social fomentando la acción autónoma de las masas.

5. CONCLUSION

Based on the hypothesis that the *Nūberu Bāgu* (or Japanese New Wave) is an integral part of the Japanese New Left ideology, this dissertation has mainly consisted of an “ideological analysis” of this film trend, which peaked during what is known as the “season of politics” (1966-1971). To accomplish it, I have started with the conceptions of “ideology” by Plamenatz (1979), Žižek (1991), Eagleton (1991) and Kellner (1995) to propose a definition of the concept which serves as a basis for analysis. Namely, ideology as the sum of three vectors linked to the interests of a social group in a significant power relationship: the textual vector of explicit expressions which make up a doctrine (theories, novels, manifestos, newspapers, films, paintings, photographs, music, etc.), the socializing vector made up of practices, rituals and institutions, and the subjective vector made up of experiential perceptions of reality (see the Introduction for a more in depth exploration of this conception).

Based on this definition, and starting with the approaches to the discourse study proposed by Zavarazadeh (1991), Kellner (1993; 1995) and Thompson (1984; 1990), I have established a methodology for the “ideological analysis” of cinema which is built around the reading of films as texts serving certain social groups and their interests in a significant power relationship with other social groups. In this regard, one of the first steps in the “ideological analysis” of the *Nūberu Bāgu* consists of determining which socio-political group’s interests this film trend matches. To do so, a broad analysis is needed of the historical context from which the *Nūberu Bāgu* emerged, to thus be able to elucidate the main socio-political groups in conflict, as well as their approaches and the differences characterizing them.

Beyond the obvious division between the left wing and the right wing, the most significant division when it comes to understanding the *Nūberu Bāgu* is between the Japanese Old Left and New Left. “Japanese Old Left” refers to, on a political level, the space of the institutional leftist parties (mainly the Communist Party and the Socialist Party) and the post-war progressive intellectuals (whose most emblematic figure was Maruyama Masao). The Japanese New Left political movement, on the other hand, arose basically as a reaction against what their members considered to be passivity and lack of subjectivity on the part of the Old Left, as well as renunciation or unlimited procrastination of the revolution. The Japanese New Left emerged initially, at the end of

the 1950s, as a split from the JCP under the name “Bund”, but it branched into a multitude of political parties (*Chūkaku*, *Kakumaru*, *Shagakudo*, etc.) and assembly platforms (the most important of which were the *Beheiren* and the *Zenkyōtō*).

Although it is impossible to speak of “Old Left” or “New Left” in unified or static terms, since both spheres were made up of a broad amalgam of collective and individual subjects with different sensitivities and undergoing permanent transformation, a core set of features can be determined in both sets conferring them a certain degree of cohesion and continuity. The Japanese Old Left had emerged mainly as a reaction to Japanese fascism, so its most immediate priority was the defence of the liberal democratic system and its main drive was a fear of the past, meaning a rejection of alleged feudal remains in Japanese post-war society which had to be suppressed for the sake of modernization, understanding history as a process of linear progress. Instilling the values of modernity in the masses and guiding them along the path towards progress was the main task of this broad political space.

The Japanese New Left, on the other hand, did not emerge (mainly) as a reaction to fascism but precisely against post-war liberal democracy (which included the organizations of the institutional left wing and the progressive intellectuals), and its priority was the revolution. Although some of the agents comprising the New Left did not completely reject vanguardism and the linear conception of history (which the most libertarian sectors of the movement did), they all had a critical view of it and were characterized by pointing out the value of the subjective factors against the excessive importance placed by the Old Left on the objective factors. The New Left’s appreciation of subjectivity included the idea that the subject (either individual or collective) had the ultimate responsibility for its own reality above external circumstances (although circumstances condition the subject’s reality), as well as the idea that the experience of alienation was what entailed a true revolutionary potential more than direct oppression or the influence of liberating ideologies, and that the social transformation had to go through a self-transformation of the subject itself.

The film trend that in broad terms matches the ideology of the Japanese Old Left to a greater degree is that known as “post-war humanism”, to which directors such as Kurosawa Akira, Ichikawa Kon, Kobayashi Masaki and Kinoshita Keisuke are linked (Bock 1990, 137). This trend emerged immediately after World War II, in parallel to the

Old Left political current, and its films used to display realistic scenes set in the 1930s and 1940s, or during the premodern era (prior to Meiji Restoration), establishing connections between feudal values (of which fascism was considered to be a derivation) and the prevailing oppression in Japanese society. The plots of these films tend to present as their main axis the duality between an individual capable of acting driven mainly by reason, and a set of superior circumstances which that individual has to face, and which ultimately explain why characters behave incorrectly or do not achieve their goals. With this model, humanist directors tried to criticise Japanese society and show the viewer an image of how the modern Japanese individual, faced with that social structure, should or should not be. These film features coincided with the Old Left's objectivism, its linear conception of history, its faith in modernity, and its essentially vanguardist way of instilling its worldview in the masses to transform the reality external to the subject.

The *Nūberu Bāgu* or Japanese New Wave, on the other hand, began to emerge at the end of the 1950s almost in parallel to the Japanese New Left political movement, as a reaction to humanist cinema (just as the New Left had emerged as a reaction to the Old Left). This film trend is usually identified with directors such as Ōshima Nagisa, Yoshida Kijū, Terayama Shūji, Imamura Shohei and Hani Susumu. (For a more in-depth insight into the contraposition between post-war humanist cinema and the *Nūberu Bāgu*, see the Appendix.)

Rather than presenting the general characteristics of the *Nūberu Bāgu*, I have selected two films and used them as examples that serve to establish a paradigmatic model of this film trend. Both films were made at noticeably different points during the “season of politics” (1966-1971) and by directors with considerably different sensitivities; but these divergences enabled me to demonstrate that there is a stable core set of common characteristics that serve to trace the contours of a united cinematographic phenomenon belonging to a united ideology despite diachronic changes and subjective differences.

By understanding ideology as the aforementioned sum of three vectors, the two selected films can be conceived as components of the Japanese New Left's textual vector (some of Abe Kōbō's novels and Moriyama Daidō's photographs, for instance, can be considered as components of this same vector, as well as the mass assemblies and the collective self-criticism sessions can be considered as components of the Japanese New Left socializing vector, and the fostering of human subjectivity as self-negation can be

considered as part of the subjective vector of this ideology). In this regard, the “ideological analysis” of the *Nūberu Bāgu* films does not consist just of relating them to the Japanese New Left ideology, but of how they integrate this ideology. In other words, it is not just that there is a relationship between cinema and ideology, but cinema is ideology.

Conceiving the *Nūberu Bāgu* as an integral part of the Japanese New Left ideology serves, among other things, to have a more solidly contextualized basis from which to make new interpretations of the films that make up this cinematic trend and to gain a better understanding of them, but without forgetting that the “ideological analysis” is an exercise that, as Thompson (1990) maintains, contains a creative part and thus its resulting conclusions remain open to debate. In order to address the *Nūberu Bāgu* films as integral components of the Japanese New Left, we must determine their relationships with other components of the ideology in question, as well as with the whole of this very ideology. In this dissertation I aimed to focus specifically on the inter-relationships between the *Nūberu Bāgu*, the subjective consciousness of New Leftists activists, and the political theory belonging to the New Left, first analysing in an introductory way the relationship between the film trend in question and the general characteristics of the ideology to which it belongs.

In this regard, the “ideological analysis” of the *Nūberu Bāgu* conducted in this dissertation has followed a three-stage process which has enabled me to afford an overall and a detailed perspective. In the first stage, I have mainly presented the general characteristics of the Japanese New Left ideology, and I have analysed the film *Eros + Massacre* (*Erosu purasu gyakusatsu*, 1969), by Yoshida Kijū, in relation to these characteristics. In the second stage I have investigated the subjective way the agents of the Japanese New Left ideology experienced their relationship with reality as the subject’s self-negation, and I have analyzed Yoshida’s film theory and his *Eros + Massacre* as explicit elements of this ideology influenced by this particular kind of subjectivity. Finally, in the third stage I have taken one of the key theorists of the Japanese New Left, Yoshimoto Takaaki, to study the core ideas of his political theory, and then analyse the film *Throw Out Your Books, Rally in the Streets* (*Sho o suteyo machi e deyō*, 1971), by Terayama Shūji, as a film that is correlative to this theory.

The first stage of the analysis has led, in light of the general characteristics of the Japanese New Left's most libertarian sectors, to an ideologically contextualised interpretation of the film *Eros + Massacre*, alternative to other possible interpretations that the national cinema perspective could suggest. Most notable when watching this film is the fact that it is made up of a chaotic fragmentation of barely connected images, through which the director expresses himself in an anti-discursive way, namely, by refusing as far as possible to generate meanings for the viewer. An "ideological analysis" concludes that this narrative deconstruction is intimately connected to two different but interrelated key elements of the most libertarian sectors of the Japanese New Left. The first is the criticism of the linear conception of history as a progression in stages dominated by a clear division between pre-modernity and modernity, a conception through which vanguards legitimate themselves to guide the masses towards the latter element of this pairing. Through a non-linear and non-causal narrative, the director refuses to show the history of the Taishō era's (1912–1925) anarchism as an objective narration. From this point of view, history cannot be revealed in a scientific and purely objective way, since it is mediated by the subject (here the director) and its subjectivity. The subject is not legitimated to impose on people an image of how they should be according to the alleged projection of history towards an idealized modernity.

Secondly, and directly linked to the above, the narrative deconstruction implies that Yoshida refuses to impose an ideology on the viewer from the power position of the director, which, in line with the most libertarian ideology of the Japanese New Left sphere, would limit the subjectivity (*shutaisei*) of the recipient subject. In this regard, the director tries to self-negate in order for the spectators to subjectively take part in the film and draw their own conclusions about what they are seeing.

A reading of *Eros + Massacre* based on the national cinema perspective could interpret this kind of narrative as an element retrieved from Japan's cultural roots as opposed to the classic Hollywood narrative characterized by a clear progressive structuring with introduction, crux and dénouement. However, from my perspective, the narrative displayed by Yoshida is not explained as much by the cultural roots coming from the remote history of Japan, as by the immediate historical context in which the film was made, during which the Japanese New Left ideology played a critical sociopolitical role. Moreover, other films in other countries, including the United States, called into

question the narrative of classic Hollywood cinema around the same time. This does not necessarily mean that they were taking narrative patterns from other national contexts such as Japan or other Asian nations, but that they were influenced by the ideology of a global New Left.

Another key aspect of *Eros + Massacre* is the centrality of sex, depicted as a space of alienation, namely, a space where the subject is not able to connect with others or with their own internal nature, feeling frustrated and lacking self-control. While in many post-war humanist films romantic love between two individuals is what drives the subject to rebel against the constrictions imposed by a system tinged with pre-modern features (with duties towards the family and the nation above individual preferences), in *Eros + Massacre* it is alienation (here exemplified by sexual frustration as a symbol of a broader alienation that comprises social relationships as a whole) that contains the potential of rebellion. This interpretation is strengthened by the “ideological analysis” of the film, since a continuous line can be observed between this way of depicting sex and the idiosyncrasy of the Japanese New Left, one of the main features of which was the emphasis on the experience of individual alienation as the drive behind disruptive action, above the importance of ideologies and collective idealizations (such as the idealization of romantic love, of the idea of modernity, or even socialism).

Another key feature of the film is the fact that the composition of the framing is often markedly decentered, featuring the characters in peripheral spaces, as if they were another element, no more important than any other, among the set of objects on screen. Regarding this, Burch (1979, 348) affords an interpretation based on the national cinema model when stating that it is an aesthetics taken from Japanese traditional art. However, an interpretation based on an “ideological analysis” serves to conclude that decentralization is an aesthetic pattern aligned with the Japanese New Left ideology, marked by an anti-humanism whose worldview rejects the duality between the individuals and the objective reality they face, and by the conception of the subject as an element integrated into a totality of relationships. Likewise, the decentralization of the framing involves a refusal to tell the subject what to focus on, thus leaving them autonomy to subjectively interpret what they are seeing, just as the most libertarian sector of the Japanese New Left political movement aimed to foster the autonomy (*jiritsu*) of the masses.

The subjective autonomy of the spectator is also fostered in *Eros + Massacre* by means of the artificialization of the enunciation, mainly through the theatricality, at times, of both the performances and the settings. Here, from the national cinema perspective it could be inferred that there is a direct influence of the Japanese traditional theatre on the anti-realism displayed by Yoshida in his film. Instead, the conclusion I have reached based on an “ideological analysis”, underscores the Japanese New Left ideology as a direct influence; in any case, Japanese traditional theatre would be an indirect influence, mediated by the ideology in question. In other words, resources from Kabuki, Noh and Bunraku may be used as aesthetic strategies that serve the objectives of the Japanese New Left ideology. In the case at hand, the objective is a Brechtian distancing between the work (as well as its director) and the viewer in order for the latter not to merge their subjectivity with the film object, but to keep a constant subjective reflection roused, just as the most libertarian activists of the Japanese New Left political movement wanted the masses to autonomously free all their revolutionary energy, outside the guidelines and constrictions imposed by organizations and intellectuals.

Lastly, I would like to focus on three scenes from the film that symbolize the idea of self-negation (*jiko hitei*), which is an essential axis of the Japanese New Left ideology, and can be understood in broad terms as the subject’s need to fight against themselves to reach full human subjectivity and transform the reality to which they belong. In the first of these three scenes, one of the main characters, the anarchist Ōsugi Sakae, seeks his own stabbing, claiming: “Revolution is nothing other than self-denial.” Through this attitude, Ōsugi seems to express that only by renouncing the ego can a true revolutionary praxis be channeled. In the second of these scenes, another of the main characters, Eiko, sets herself on fire along with her friend Wada inside a film studio. Both feel sexually frustrated during the film, but just when they are among the flames in the film studio (which also symbolize the denial of cinema), they connect with each other and have full sex for the first time. Thus, alienation (symbolized by the small flame of the lighter the characters play with during the film) ends up becoming free action (symbolized by the conflagration) through the self-negation of the characters (which comes with the destruction of the cinematic means). In the third and last of these scenes, a character who is a film director and seems to be Yoshida’s alter ego, hangs himself using film tapes. This symbolically conveys the idea of cinema as self-negation discourse.

In this regard, it is worth mentioning the fascination felt by Japanese New Left members towards the martyrs who sacrificed their lives for political causes, such as Kanba Michiko, a student assassinated during the protests against *Anpo* in 1960, Chunoshin Yui, an Esperantist who set fire to himself as a protest against the bombings in Vietnam in 1967, and Yamazaki Hiroaki, a young student assassinated in a demonstration also against the bombings in Vietnam the same year. In this regard, the focus that Yoshida puts on two of the main characters in *Eros + Massacre*, Ōsugi Sakae and Itō Noe, who were anarchists assassinated by the Japanese state in the Taishō period, corresponds with this New Left's sensitivity related to self-sacrifice.

From a perspective in accordance with the national cinema model, it could be interpreted that the recurrence of scenes in which the characters self-harm or commit suicide is a direct influence of Japanese culture, in which, allegedly, suicide and the “nobility of failure” (using the famous term by Ivan Morris)²⁸ have a particularly preeminent place. However, an “ideological analysis” serves to conclude, as I have explained, that it is the Japanese New Left's idea of self-negation that has a direct influence on the *Nūberu Bāgu* cinema, and here more specifically on Yoshida's film *Eros + Massacre*. Many other films of the *Nūberu Bāgu* incorporate final scenes of self-destruction, as is the case for example of Ōshima Nagisa's *Death by Hanging* (*Koshikei*, 1968), *The Man Who Put His Will on Film* (*Tokyo senso sengo hiwa*, 1970) and *The Ceremony* (*Gishiki*, 1971), Masahiro Shinoda's *Double Suicide* (*Shinjū: Ten no Amijima*, 1969), and Matsumoto Toshio's *Funeral Parade of Roses* (*Bara no soretsu*, 1969).

It is important to note that the fact that the “ideological analysis” of cinema leads to the interpretation of films based on their belonging to certain ideologies, does not mean that possible cultural influences are completely rejected. Rather, it means that cultural influences, whose roots usually date back to remote history, are not direct, but mediated by ideologies present in the immediate historical context in which films have been shot and released.

²⁸ See Morris (1975).

In the second stage of this dissertation I have investigated the self-negating subjectivism that was forged as the prevailing consciousness in the Japanese New Left through three historical turning points (the end of the “Molotov cocktail era” in 1955, the anti-*Anpo* struggle in 1960, and especially the beginning of the US bombings against Vietnam in 1965), under the important influence of Yoshimoto Takaaki’s thought, and how this consciousness resulted in the *Nūberu Bāgu* cinema. To do so, I have given continuity to the “ideological analysis” of Yoshida Kijū’s cinema and his emblematic film *Eros + Massacre*.

The US bombings in Vietnam with the Japanese state’s logistic collaboration from 1965 onwards, and the growth of Japan’s GDP as a result of the war, made the consciousness of a significant part of the Japanese left go from considering their country as a victim of imperialism to an accomplice. In this regard, the struggle of the Japanese leftist activists against imperialism did not just mean attacking an external enemy such as the US, but also attacking the Japanese nation itself; in other words, it involved self-denial as subjects of the Japanese national reality. The fact that the memory of the Pacific War was fading over time, also meant that the prevailing fear of a new war in Japan among the immediate post-war Japanese activists was progressively replaced by the worry of causing wars overseas. This spirit of self-negation was strengthened by the fact that Japan was becoming a consumer society, so the material abundance superficially blurred class antagonisms, and considering the fact that the class “enemy” was more subtle in its forms of domination, the leftist activist went on to increasingly focus on the subject’s self-transformation or self-negation as a way to transform society.

This change of consciousness took root mainly in the universities, where New Leftist activists not only considered themselves as victimizers of other nations, but also as victimizers of more deprived sectors within Japanese society. Questioning the university as an institution which reproduced elites and capitalism had to involve denying oneself as a university student. In this regard, there was no duality between a good subject and a bad external reality, but the subject had to acknowledge and fight their own internal conflicts and contradictions. Likewise, the most libertarian sectors of the Japanese New Left movement expanded the notion of self-negation to establish an anti-vanguardist way of activism, by refusing to exert power on the masses, guide them or enlighten them.

The activist's self-negation of the Japanese New Left political movement resulted in the director's self-negation in Yoshida's film theory, constructed mainly through four aspects. First, the conception of the subject as an existential and unstable being whose true subjectivity does not lie in their ideas but in their permanent relationship with other subjects and with objects, and therefore they must refuse to express the alleged essence of an inner self. Second, the notion that the subject who films is not transparent to themselves, they are not a fully cognizable being nor are they omniscient, and hence they are not legitimated to show realistic or objectivistic images. Third, the director's refusal to exert power on the spectator through the production of meanings; the director's role should be to provide the spectator with a series of images that have to be subjectively interpreted through imagination and reflection. Fourth, the idea that discourse (here film discourse) should express the inability of the discourse itself to express reality.

Through the "ideological analysis" of *Eros + Massacre* I have been able to observe how Yoshida's film theory is displayed in his film practice mainly by means of the treatment of time (the past and memory) and space. This display stands out fundamentally in artificialization resources, the space-time confusion of settings and characters, the camera instability and some symbolisms in certain scenes.

One of the scenes combining all these elements is the opening scene. One of the main characters, Eiko (who I have already introduced in the previous stage) is determined to discover the history of the anarchist Itō Noe (1895-1923), and to do so she interviews Itō's supposed daughter Mako, who represents the tie linking the present and the past that is intended to be reconstructed. The interview takes place in an artificial setting, a dark room where only the interviewee is lit up, symbolizing the imprecise space of Eiko's memory and imagination. At the beginning the interviewee does not answer the questions, so Eiko ends up adopting an authoritarian and interrogative tone; this inquisitive authoritarianism alludes to the power relationship produced when an intellectual (here the director) tries to instill an objective representation of reality and history in the masses (here the viewers). The refusal to answer the questions suggests that the function of the film is not to produce meanings but to raise questions, to foster reflection. Besides, the camera focus is unstable, it constantly changes angle, compositional structure and distance from the interviewee, conveying the denial of an infallible and unequivocal view

of the represented reality, and emphasizing the camera mediation, the subjective nature of representation.

When Eiko asks the interviewee her name, she answers “A-Ko”, which is the English phonetic transcription of the Japanese name “Eiko”. When the interrogator replies that it is she who is called Eiko, the interviewee says she is then B-Ko. It follows that both women are the same person and two different people at the same time, since their names are derivations of the same root. Through this symbolic resource, the impression is conveyed that the object of Eiko’s memory is, ultimately, Eiko herself; in other words, memory is subjective, and inquiring into memory is inquiring into oneself. This confusion between roles and this notion of memory as something essentially subjective is accentuated when the interviewee says that her ancestors do not exist and, at the same time, looking and pointing a finger towards the camera (one cannot discern if she is addressing the viewer, Eiko or the director), claims: “My mother’s mother... Is you.”

The fallibility of memory is also conveyed through scenes in which past and present elements are mixed. In one scene, for instance, Itō is wearing a period dress in the interior of a bullet train and in a Tokyo city setting of the late 1960s, when the film was filmed, despite being a historical character of the Taishō period. In another scene Itō even interacts with Eiko, who is a character belonging to the present in which the film is filmed, in front of the Odakyu Department Store at Shinjuku Station. These and other similar scenes convey the impossibility of imagining and representing the past with precision, due to the influence of the present and subjectivity in the construction of a historical imaginary. Likewise, these scenes are a sign of the director’s self-negation by refusing to impose an objective narration of history on the spectator.

The way in which Eiko burns the film studio, which I have already discussed in the previous stage, symbolizes the denial of the (film) representation of a stable memory of reality and the past. Before the burning, Eiko and her friend Wada had been trying to reconstruct the memory of how the anarchists of the Taishō period were repressed, by resorting first to the screening of images and the background reading of a history book about the facts. At a certain point, Wada says to Eiko, referring to the book: “What did you expect to find in the darkness of this library? The past? History? Documents? Dust? Culture? I would throw away the book. I don’t know what I did yesterday or why. You know much about nothing.” Then, he throws the book away, and she stands in front of

the screen, with the historical images being projected onto her body (a scene that is similar to another scene from Ōshima Nagisa's film *Tokyo senso sengo hiwa*, or *The Man Who Left His Will on Film*, released in 1970); this symbol conveys the idea that the subject is the center of representation.

Still in the film studio and before setting it alight, Eiko and Wada imagine three different versions of a historical event known as the Hikagejaya Incident, in which the anarchist Ōsugi Sakae (1885-1923) was wounded with a dagger by one of his lovers, and what they imagine becomes three scenes of the film. In the first version of the incident, the spectators can perceive that they are seeing subjective and imaginative representations of the past when an element of theatrical artificialization of space interrupts the scene: at a certain point, the house's Japanese sliding doors collapse as if they were a set (a scene that is reminiscent of another one from a previous film by Shōhei Imamura, *Ningen johatsu* or *A Man Vanishes*, from 1967). The representations of the Hikagejaya Incident are interspersed by scenes in which Eiko and Wada experiment with the projector and a camera in the film studio, creating the impression that the three represented versions are the result of the imagination of the facts, mediated by cinema.

Eiko ends up assuming the impossibility of representation, and that is when she sets the film studio on fire and has full sex with Wada, as a symbol of pure action and freedom. This conveys the idea that cinema is an always failed attempt at representation, but still necessary as an attempt; from this standpoint, cinema is necessary precisely when it shows its own limitation, and thus it should be expressed through self-negation. This is the fundamental contradiction that is at the base of the *Nūberu Bāgu* as a component of the Japanese New Left ideology, and of Yoshida's cinema specifically.

Lastly, in the third stage of this dissertation I have addressed the relationship between the political theory of Yoshimoto Takaaki (introduced in the previous stage as a key figure in the ideological shaping of the Japanese New Left), and Terayama Shūji's cinema, through his film *Throw Away Your Books, Rally in the Streets* (hereafter *Throw Away Your Books*). Specifically, I have observed the reciprocity between the way Yoshimoto conceived the relationship between the intellectual and the masses, and the way Terayama conceived cinema practice. This correlation can be observed mainly in three aspects of *Throw Away Your Books*: the portrait of ordinary people, the relationship

between the director and the spectator, and the self-abolishing approach of the cinematic medium.

As regards the first of these aspects of the film (the portrait of ordinary people), most notable is the role of the main character, Eimei. Through the portrait of this character the director displays the “original image of the masses”, which is a concept by Yoshimoto that consists of refusing to conceive the masses as they should be or, in other words, to idealize them. Instead of projecting an ideal image of how Eimei should be, the director starkly depicts the alienation the character lives with (he is a character driven by repressed fears and desires, lacking objectives or strong ties with other people, and with no control over his own present and future), just as Yoshimoto considered social alienation, and not the ideology emanated from intellectuals and vanguards, as the masses’ true driving force. In general, the film transmits a satirical or even mocking image of ordinary people. This mockery is not a sign of intellectual arrogance by the director, but a way of attacking the idealization through which the Old Left depicted the masses, limiting their autonomy and controlling them, just as Yoshimoto denounced in his political theory.

The counterpoint of ordinary people is represented by Omi, a character holding the position of captain of a football team, which symbolizes the power and authority of progressive intellectuals. Omi is presented as a man of the world, well versed in different subjects, who has adopted modern values from Europe and the United States, and who lectures Eimei about free love, communal life and the obsolete function of family. However, it is this modern and cosmopolitan man who has the most patriarchal behavior, to the point of joining the rest of the team members in the gang rape of Eimei’s sister (Eimei, in line with the model of the completely deidealized character, does not take revenge on behalf of his sister and does not even confront Omi and the team). In this way, Terayama, similar to Yoshimoto’s political theory, shows through cinema that intellectuality, modernity and westernization are not positive values in themselves, and that they can even conceal several kinds of oppression.

The second aspect of *Throw Away Your Books* in which there is a correspondence with Yoshimoto’s political theory is the reflexive distancing between the film and the viewer through resources of artificialization, similar to *Eros + Massacre*. By means of these resources, Terayama constantly reminds the spectators that they are not observing an objective portrait of reality but a subjective film construction. In this way, Terayama

sought to foster the viewer's autonomy from the film's director, just as Yoshimoto advocated for the autonomy (*jiritsu*) of the masses from the intelligentsia as an essential condition for the full blossoming of their human subjectivity (*shutaisei*).

Terayama used a broad range of artificialization resources, most notable of which are: the director's brief appearance in the film; the use of sounds unrelated to the images; the fact that the main character addresses the spectator in several scenes; the ambiguity between roles, such as for instance when the cameraman's hand appears on screen to defog the lens with a cloth, or when he leaves the camera on the ground and sits with two people to smoke drugs; the use of different color filters, such as magenta, green and blue; the resources of theatricality, such as the use of masks, surreal settings, theatrical make-up and clothing, or overacting; the inclusion of musical scenes; the interspersing of photographs; and the insertion of texts on screen.

Lastly, the third correspondence point between Terayama's film and Yoshimoto's political theory is the self-abolishing view that both display regarding discourse. For both, it is essential not to exert power over the discourse's recipient, which ends up being ultimately impossible from the power position of the intellectual or the film director. This irresolvable contradiction, similar to *Eros + Massacre*, causes the denial of power through discourse to be nothing but a philosophical-political attitude, by means of which the intellectual or artist's cultural tools are used against the tools themselves in order to facilitate the maximum autonomy of the masses. In this regard, Yoshimoto's political theory and Terayama's cinema do not attack all kinds of discourses, but those discourses that do not ultimately deny themselves to promote real action on the streets are attacked. The title of the film itself, *Throw Away Your Books, Rally in the Streets*, is very illustrative of that (and it is reminiscent of the scene of *Eros + Massacre* in which Wada throws the history book away). For Terayama, screening a film cannot be a substantive political act, however much the film addresses the viewer's subjectivity, since the experience of cinema consists after all of sitting on an armchair in the dark, momentarily suppressing the relationship between other people and oneself, isolated from the streets. From this standpoint, when you watch a film, you are not acting; and therefore, the director's objective should be to make the spectators feel awkward in their passivity through the denial of cinematic discourse.

There is an element in the film which symbolizes the self-abolishing nature of the cinematic discourse: the so-called “human airplane”. Every time Eimei, the film’s main character, feels especially alienated in his everyday life, in his imagination he resorts to a rudimentary airplane propelled by his own body, with which he tries to fly. In these scenes, Eimei’s alienation makes him try to escape reality by means of fantasy. However, almost at the end of the film, Eimei sets the airplane on fire. The scene has a certain degree of parallelism with that of *Eros + Massacre* in which Eiko and Wada set the film studio on fire. The human airplane also symbolizes cinema, as a space that separates us from reality and action through its discursive generation of collective fantasies, to use Yoshimoto’s terminology about ideologies.

In light of the “ideological analysis” of cinema, the anti-discursive or, in other words, anti-ideological nature characterizing *Throw Away Your Books* should not be confused with apolitical or aideological standpoints. It is ideological cinema insofar as it corresponds to the interests of a certain social group such as the Japanese New Left (and more specifically, it has a close correspondence with Yoshimoto’s political theory), in a power relationship with other social groups of the time the film was made and released. Likewise, this cinema is political insofar as it uses art to transcend art itself and thus induce social action, although it is not teleological, in other words, not guided towards a specific end (and thus leaving autonomy to the spectator just as Yoshimoto advocated for the autonomy of the masses from the intellectuals).

Having presented the conclusions of the “ideological analysis” of *Eros + Massacre* and *Throw Away Your Books*, it should be noted that both films, although released at very different points during the “season of politics” (1966-1971) (while in 1969 the protests led by the New Left against the Vietnam War, the campus occupations and the Sanrizuka Struggle against the construction of the Narita Airport were at their peak, in 1971 the *Anpo* renewal had recently been approved and the street fights were dying down) and filmed by directors with divergent sensibilities (while Yoshida had a history of activism and affinity with leftist political movements, Terayama was a member of the counterculture), have a sufficiently consistent core set of common characteristics to establish them as models of the *Nūberu Bāgu* cinema and to consider them as components of the same ideology: the Japanese New Left.

To name some of these continuous lines between both films, the following should be noted: the intention to use art to transcend art itself and thus foster action and reflection by the spectators; the contradiction of using cinematic discourse to deny discourse itself (a contradiction whose maximum symbols take similar forms in both films, by means of the burning of the film studio in *Eros + Massacre*, and the burning human airplane in *Throw Away Your Books*); the refusal to exert power on the spectators, to show them closed meanings and to manipulate their perception, as well as the consequent fostering of their reflexive autonomy; the suspicion towards linear and objectivistic ways of conceiving reality and history, and towards the acritical idea of modernity (which is closely related to the application of resources of anti-narrativity and artificialization of the enunciation); and the presentation of memory as something unstable and fundamentally subjective.

Through the three stages of “ideological analysis” of cinema comprising this dissertation, I have provided interpretations of *Nūberu Bāgu* films which have served to gain a better understanding of this film trend and the Japanese New Left ideology to which it belongs, including the praising of subjectivity as self-negation and Yoshimoto’s political theory. In future works, it would be interesting to expand the study to the theory of other New Left thinkers such as Umemoto Katsumi, Nakai Masakazu, Kuroda Kan’ichi, Tanigawa Gan, Hani Goro and Tokoro Mitsuko. Likewise, it could be interesting to go beyond political theory and focus on other aspects of ideology such as New Left literature, music, photography, painting, etc. Also, an in-depth “ideological analysis” of the Japanese Old Left cinema compared to the Japanese New Left cinema is still needed, since the latter emerged as a reaction to the former, and therefore the understanding of this confrontation would lead to a better understanding of both film trends and the ideologies to which they belong.

As an evaluation of the historical capability of the Japanese New Left ideology to advance the interests of its members, its limitations should be highlighted. While the aim of the Japanese New Left movement was to foster the subjective action of the masses to revolutionize society, the excessive stress on the subject’s self-transformation did not help to create a collective awareness capable of effectively fighting the ruling system on the political level. The inability to connect with the masses which were called to become a transformative subject, can be observed both in the distance between the members of the

Japanese New Left and ordinary people (except at exceptional points such as the Sasebo Struggle, the Oji Struggle and the Sanrizuka Struggle), and in the cultural elitism that the *Nūberu Bāgu* films signified. Despite being meant to foster the subjective action of the spectators and thus play a political role, these films did not tend to appeal to the general public due to their complexity and flamboyance.

Nevertheless, from the perspective of the Japanese New Left, the subject's self-transformation was appreciated to some extent as a value per se, beyond political transformation. In this regard, it is true that in Japan a cultural transformation took place towards more individual autonomy and freedom thanks to the process of struggles during the "long 1960s". Besides, despite its limitations, the Japanese New Left ideology is still of great interest today because of its capability to reflect on the human being's autonomy to think and act on their own without being influenced by superior social forces, whether those protecting capitalism or those called to overcome it.

The subjectivity issue became very important in a society, that of post-war Japan, that was highly sensitized to power and authority after having lived through the experience of fascism and the pressure of the Soviet Union on the Japanese left. Therefore, the Japanese New Left's reflexions on subjectivity, whether through political theory, *Nūberu Bāgu* cinema or whatever means, are of great value for today's global society, insofar as the memory of totalitarian regimes is progressively fading over time, and democratic movements need to provide contemporary societies with thinking and organizing tools that prevent them from being dragged by superior structures and new political phenomena towards situations of oppression and social alienation.

**6. APPENDIX. RADICAL SUBJECTIVITY AS A COUNTER TO JAPANESE
HUMANIST CINEMA. ŌSHIMA NAGISA'S *NŪBERU BĀGU***

De Vargas, Ferran. 2019. "Radical Subjectivity as a Counter to Japanese Humanist Cinema. Ōshima Nagisa's *Nūberu Bāgu*." In *Persistently Postwar: Media and the Politics of Memory in Japan*, edited by Blai Guarné, Artur Lozano, and Dolores P. Martinez, 63-81. New York & Oxford: Berghahn Books. ISBN: 978-1-78533-959-2

BIBLIOGRAPHY

- Adamson, Morgan. 2018. *Enduring Images. A Future History of New Left Cinema*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Adler, Fabienne. 2009. "First, Abandon the World of Seeming Certainty: Theory and Practice of the 'Camera-Generated Image' in Nineteen-Sixties Japan." PhD diss., Stanford University.
- Anderson, Benedict. 2006. *Imagined Communities*. New York: Verso. First published 1983.
- Ando, Takemasa. 2014. *Japan's New Left Movements*. New York: Routledge.
- Andrews, William. 2016. *Dissenting Japan. A History of Japanese Radicalism and Counterculture from 1945 to Fukushima*. London: Hurst Publishers.
- Apter, David E., and Nagayo Sawa. 1984. *Against the State. Politics and Social Protest in Japan*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bock, Audie. 1990. *Japanese Film Directors*. Tokyo and New York: Kodansha International. First published 1978.
- Briciu, Bianca O. 2012. "Negotiating Power: Gender and Body Politics in the New Wave Japanese Cinema." PhD diss., Carleton University.
- Burch, Noël. 1979. *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Berkeley: University of California Press.
- Buruma, Ian. 2015. *Wages of Guilt: Memories of War in Germany and Japan*. London: Atlantic Books. First published 1994.
- Capel, Mathieu. 2011. "La erótica de Kijū Yoshida. ¿Qué es un encuentro?" En *Kijū Yoshida: El cine como destrucción*, editado por Juan M. Domínguez, 59-65. Buenos Aires: Buenos Aires Festival Festival Internacional de Cine Independiente.

- Cassegard, Carl. 2008. "From Withdrawal to Resistance. The Rhetoric of Exit in Yoshimoto Takaaki and Karatani Kojin." *The Asia-Pacific Affairs* 6 (3): 1-22. <https://apjff.org/-Carl-Cassegard/2684/article.html>
- Centeno, Marcos. 2012. "Who can say that we should not live like dogs? Retrospectiva de Shuji Terayama." *Contrapicado. Escritos sobre cine*. Retrieved from www.contrapicado.net.
- Davis, Darrell W. 1996. *Picturing Japanese-ness: Monumental Style, National Identity, Japanese Film*. New York: Columbia University Press.
- Derrida, Jaques. 1993. *Memoirs of the Blind*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Desser, David. 1988. *Eros Plus Massacre. An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*. Indianapolis: Indiana University Press.
- De Vargas, Ferran. 2019a. "Tira los libros, sal a la calle: el concepto de *taishū* de Yoshimoto Takaaki y la concepción del cine de Terayama Shūji." *Estudios de Asia y África*, 54 (1): 57-82.
- _____. 2019b. "Japan's New Left and New Wave. An Ideology's Perspective as an Alternative to That of National Cinema." *Arts* 8 (1): 1-14. <https://www.mdpi.com/2076-0752/8/1/1>
- _____. 2019c. "Radical Subjectivity As a Counter to Japanese Humanist Cinema. Ōshima Nagisa's *Nūberu Bāgu*." In *Persistently Postwar: Media and the Politics of Memory in Japan*, edited by Blai Guarné, Artur Lozano, and Dolores Martínez, 63-81. New York and Oxford: Berghahn Books.
- _____. 2020. "Autonegación, memoria y espacio en el cine de Yoshida Kijū." En *Memoria y paisaje en el cine japonés de posguerra*, editado por Pedro Iacobelli y Claudia Lira. Santiago de Chile: Ediciones UC (aceptado para publicación).
- Dower, John .W. 1993. "Peace and Democracy in Two Systems." In *Postwar Japan as History*, edited by Andrew Gordon, 3-33. California: California University Press.

- D'Lugo, Marvin. 1991. "Catalan Cinema: Historical Experience and Cinematic Practice." *Quarterly Review of Film & Video* 13: 131-146.
- Eagleton, Terry. 1991. *Ideology. An Introduction*. London and New York: Verso.
- _____. 1997. *Ideología. Una introducción*. Barcelona: Paidós. Primera publicación 1991.
- Enzensberger, Hans Magnus. 2018. *El corto verano de la anarquía*. Barcelona: Editorial Anagrama. Primera publicación 1972.
- Fujiwara, Chris. 2013. "Post-history: Tokyo Senso Sengo Hiwa [The Man Who Left His Will on Film]. In *Nagisa Oshima*, edited by Quim Casas and Ana Cristina Iriarte, 213-125. Estella: Donostia Zinemaldia and Filmoteca Española.
- Fukashiro, Junrō. 1970. "The New Left." *Japan Quarterly* 17 (1): 27-36.
- Fukuyama, Francis. 1992. *The End of History and the Last Man*. New York: Free Press.
- Furuhata, Yuriko. 2013. *Cinema of Actuality. Japanese Avant-Garde Filmmaking in the Season of Image Politics*. Durham: Duke University Press.
- Gellner, Ernest. 1988. *Nations and Nationalism*. Oxford: Basil Blackwell. First published 1983.
- Gerhardt, Christina and Saljoughi, Sara. 2018. *1968 and Global Cinema*. Detroit: Wayne State University Press.
- Gerow, Aaron. 2009. "Narrating the Nation-ality of a Cinema: The Case of Japanese Prewar Film." In *The Culture of Japanese Fascism*, edited by Alan Tansman, 185-211. Durham: Duke University Press.
- Guarné, Blai. 2017. *Antropología de Japón. Identidad, discurso y representación*. Martorell: Edicions Bellaterra.
- _____. 2018. "Escaping through Words: Memory and Oblivion in the Japanese Urban Landscape." In *Escaping Japan: Reflections on Estrangement and Exile in the*

- Twenty-first Century*, edited by Blai Guarné and Paul Hansen, 90-121. London: Routledge.
- Hasegawa, Kenji. 2003. "In Search of a New Radical Left: The Rise and Fall of *Anpo Bund*, 1955–1960." *Stanford Journal of East Asian Affairs* 3 (1): 75–92.
- Higson, Andrew. 2002. "The Limiting Imagination of National Cinema." In *Cinema and Nation*, edited by Mette Hjort and Scott MacKenzie, 63-74. New York: Routledge.
- Hill, John. 1992. "The Issue of National Cinema and British Film Production." In *New Questions of British Cinema*, edited by Duncan Petrie, 10-21. London: BFI.
- _____. 1996. "British Film Policy." In *Film Policy: International, National and Regional Perspectives*, edited by Albert Moran, 101-113. London: Routledge.
- Katsiaficas, George. 1987. *The Imagination of the New Left. A Global Analysis of 1968*. Boston: South End Press.
- Kellner, Douglas. 1993. "Film, Politics, and the Ideology. Toward a Multiperspectival Film Theory." In *Movies and Politics. The Dynamic Relationship*, edited by James Combs, 55-92. New York: Garland Publishing.
- _____. 1995. *Media Culture. Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern*. London and New York: Routledge.
- _____. 2011. *Cultura mediática. Estudios culturales, identidad y política entre lo moderno y lo posmoderno*. Madrid: Ediciones Akal. Primera publicación 1995.
- Kelman, Peter G. 2001. "Protesting the National Identity: The Cultures of Protest in 1960s Japan." PhD diss., University of Sidney.
- Kersten, Rikki. 2009. "The Intellectual Culture of Postwar Japan and the 1968-1969 University of Tokyo Struggles: Repositioning the Self in Postwar Thought." *Social Science Japan Journal*, 12 (2): 227-245.
- Ko, Mika. 2010. *Japanese Cinema and Otherness. Nationalism, Multiculturalism and the Problem of Japaneseness*. London: Routledge.

- Koschmann, J. Victor. 1993. "Intellectuals and Politics." In *Postwar Japan as History*, edited by Andrew Gordon, 395-423. California: California University Press.
- Kovacsics, Violeta. 2013. "First, the Revolution." In *Nagisa Oshima*, edited by Quim Casas and Ana Cristina Iriarte, 67-75. Estella: Donostia Zinemaldia and Filmoteca Española.
- Laclau, Ernesto. 1977. *Politics and Ideology in Marxist Theory*. London: NLB.
- Matsunami, Michihiro. 1970. "Origins of Zengakuren." In *Zengakuren: Japan's Revolutionary Students*, edited by Stuart J. Dowsey, 42-74. Berkeley, The Ishi Press.
- McDonald, Keiko. 1983. *Cinema East. A Critical Study of Major Japanese Films*. Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press.
- McLellan, David. 1995. *Ideology*. Bristol: Open University Press.
- Mestman, Mariano E. 1998. "Nagisa Oshima: Cine, vanguardia y política en torno a 1960." *Secuencias* 9: 27-44.
- Miyoshi, Masao. 2010. "Who Decides, and Who Speaks? *Shutaisei* and the West in Postwar Japan." In *Trespasses. Masao Miyoshi Selected Writings*, edited by Eric Cazdyn, 83-110. New York, Duke University Press.
- Morita, Norimasa. 2006. "Avant-Garde, Pastiche, and Media Crossing: Films of Terayama Shūji." *Waseda Global Forum* 3: 53-58.
- Morris, Ivan. 1975. *The Nobility of Failure*. New York: Holt, Rinehart and Wilson.
- Mouer, Ross, and Yoshio Sugimoto. 1986. *Images of Japanese Society: Studies in the Structure of Social Reality*. London: KPI, Routledge & Kegan Paul.
- Murakami, Fuminobu. 2005. *Postmodern, Feminist and Postcolonial Currents in Contemporary Japanese Culture. A Reading of Murakami Haruki, Yoshimoto Banana, Yoshimoto Takaaki and Karatani Kojin*. London and New York: Routledge.

- Muto, Ichiyo, and Reiko Inoue. 1985. "Beyond the New Left (Part 2). In Search of a Radical Base in Japan." *Ampo* 17 (3): 54-73.
- Needham, Gary. 2006. "Japanese Cinema and Orientalism." In *Asian Cinemas. A Reader & Guide*, edited by Dimitris Eleftheriotis, and Gary Needham, 8-16. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Noonan, Patrick J. 2010. "The Alterity of Cinema: Subjectivity, Self-negation, and Self-realization in Yoshida Kiju's Film Criticism." *Review of Japanese Culture and Society* 22: 110-129.
- _____. 2012. "'Our Dissolution': Subjectivity, Collectivity, and the Politics of Form in 1960s Japan." PhD diss., University of California.
- Nygren, Scott. 2007. *Time Frames: Japanese Cinema and the Unfolding of History*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Oguma Eiji. 2002. *Minshu to aikoku (People and Patriotism)*. Tokyo: Shinyosha.
- Orr, James J. 2001. *The Victim as Hero. Ideologies of Peace and National Identity in Postwar Japan*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Părău, Călina. 2015. "The Exo-postural Gaze: A way Out of Representation and Visual Recollection." *Caietele Echinox* 28: 355-361.
- Plamenatz, John. 1979. *Ideology*. London: The Macmillan Press. First published 1970.
- _____. 1983. *La ideología*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica. Primera publicación 1970.
- Raine, Michael J. 2002. "Youth, Body, and Subjectivity in the Japanese Cinema, 1955-60." PhD diss., The University of Iowa.
- Ramlochand, John. 2006. "Japanese Cinema: Time, Space, Nation." PhD diss., McGill University.
- Ridgely, Steven C. 2010. *Japanese Counterculture. The Antiestablishment Art of Terayama Shūji*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Sakuta, Keiichi. 1978. "The Controversy Over Community and Autonomy." In *Authority and the Individual in Japan. Citizen Protest in Historical Perspective*, edited by J. Victor Koschmann, 220-249. Tokyo: University of Tokyo Press.
- Seliger, Martin. 1979. *The Marxist Conception of Ideology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sorgenfrei, Carol F. 2005. *Unspeakable Acts: The Avant-Garde Theatre of Terayama Shūji and Postwar Japan*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Standish, Isolde. 2011. *Politics, Porn and Protest. Japanese Avant-Garde Cinema in the 1960s and 1970s*. New York: The Continuum International Publishing Group.
- Steinhoff, Patricia G. 2012. "Japan: Student Activism in an Emerging Democracy." In *Student Activism in Asia: Between Protest and Powerlessness*, edited by Meredith L. Weiss, and Edward Aspinall, 57-78. London: University of Minnesota Press.
- Thompson, John B. 1984. *Studies in the Theory of Ideology*. Cambridge: Polity Press.
- _____. 1990. *Ideology and Modern Culture. Critical Social Theory in the Era of Mass Communication*. Cambridge: Polity Press & Blackwell Publishers.
- _____. 2002. *Ideología y cultura moderna. Teoría Crítica social en la era de la comunicación de masas*. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana. Primera publicación 1990.
- Trenzado, Manuel. 2000. "El cine desde la perspectiva de la Ciencia Política." *Reis* 92: 45-70.
- Tsurumi, Kazuko. 1975. "Student Movements in 1960 and 1969. Continuity and Change." In *Postwar Trends in Japan*, edited by Shunichi Takayanagi, and Kimitada Miwa, 195-227. Tokyo: University of Tokyo Press.
- Tsurumi, Yoshiyuki. 1969. "Beheiren." *Japan Quarterly* 16 (4): 444-448.
- Turim, Maureen. 1998. *The Films of Oshima Nagisa*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

- Wayne, Mike. 2003. *Marxism and Media Studies. Key Concepts and Contemporary Trends*. Londres: Pluto Press.
- Williams, Raymond. 1977. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Yang, Manuel. 2005. "Yoshimoto Taka'aki, Communal Illusion, and the Japanese New Left." M. thesis, University of Toledo.
- _____. 2008. "Yoshimoto Taka'aki's Karl Marx: Translation and Commentary." PhD diss., University of Toledo.
- Yasko, Guy T. 1997. "The Japanese Student Movement 1968-70: The Zenkyoto Uprising." PhD diss., Cornell University.
- Yomota, Inuhiko. 2010. "The Genealogy of the Mother. Eros plus Massacre." In *Yoshida Kijū: 50 Years of Avant-Garde Filmmaking in Postwar Japan*, edited by Dick Stegewerns, 42-51. Oslo: Norwegian Film Institute. First published 2004.
- Yoshida, Kijū. 2010. "My Film Theory. The Logic of Self-Negation." In *Yoshida Kijū: 50 Years of Avant-Garde Filmmaking in Postwar Japan*, edited by Dick Stegewerns, 15-18. Oslo: Norwegian Film Institute. First published 1969.
- _____. 2011. "Mi teoría del cine: La lógica de la autonegación." En *Kijū Yoshida: El cine como destrucción*, editado por Juan M. Domínguez, 127-134. Buenos Aires: Buenos Aires Festival Festival Internacional de Cine Independiente.
- Zavarzadeh, Mas'ud. 1991. *Seeing Films Politically*. New York: State University of New York Press.
- Žižek, Slavoj. 1994. *Mapping Ideology*. London and New York: Verso.
- _____. 2003. *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Primera publicación 1994.

FILMOGRAPHY

Ai to Kibo no Machi (A Town of Love and Hope). 1959. Dir. Nagisa Ōshima. Japan: Shōchiku.

Bara no soretsu (Funeral Parade of Roses). 1969. Dir. Toshio Matsumoto. Japan: Matsumoto Production Company, Art Theatre Guild.

Erosu purasu gyakusatsu (Eros + Massacre). 1969. Dir. Kijū Yoshida. Japan: Gendai Eigasha, Art Theatre Guild.

Erunesuto (Ernesto). 2017. Dir. Junji Sakamoto. Japan, Cuba: Kino Films, RTV Comercial.

Genroku Chushingura (Story of the Loyal 47 Ronin). 1941, 1942. Dir. Kenji Mizoguchi. Japan: Shōchiku.

Gishiki (The Ceremony). 1971. Dir. Nagisa Ōshima. Japan: Sozosha, Daiei Studios, Art Theatre Guild.

Ikiru (To Live). 1952. Dir. Akira Kurosawa. Japan: Toho Company.

Kōshikei (Death by Hanging). 1968. Dir. Nagisa Ōshima. Japan: Sozosha, Art Theatre Guill.

Kuchizuke (Kisses). 1957. Yasuzo Masumura. Japan: Daiei Studios.

Kurutta Kajitsu (Crazed Fruit). 1956. Dir. Ko Nakahira. Japan: Kikkatsu.

Kyojin to Gangu (Giants and Toys). 1958. Dir. Yasuzo Masumura. Japan: Daiei Studios.

Nihon no Yoru to Kiri (Night and Fog in Japan). 1960. Dir. Nagisa Ōshima. Japan: Shōchiku.

Ningen johatsu (A Man Vanishes). 1967. Dir. Shōhei Imamura. Japan: Imamura Productions, Nihon Eiga Shinsha, Art Theatre Guild.

Ningen no jōken (The Human Condition). 1959, 1959, 1961. Dir. Masaki Kobayashi.
Japan: Shōchiku, Ninjin Club.

Nuit et Brouillard (Night and Fog). 1955. Dir. Alain Resnais. France: Cocinor, Cosmo-Films, Argos Films.

Rashomon. 1959. Dir. Akira Kurosawa. Japón: Daiei.

Shinjū: Ten no Amijima (Double Suicide). 1969. Dir. Masahiro Shinoda. Japón: Hyogensha, Art Theatre Guild.

Sho o suteyo machi e deyō (Throw Away Your Books, Rally in the Streets). 1971. Dir. Shūji Terayama. Japan: Jinriki Hikoki Sha, Art Theatre Guild.

The Pervert's Guide to Ideology. 2012. Dir. Sophie Fiennes. Reino Unido, Irlanda: P Guide LTD, Blinder Films, Bord Scannán Na Héireann, Irish Film Board, Film4 Productions, British Film Institute, Rooks Nest, Neue, Vitaskop Film.

Tōkyō senso sengo hiwa (The Man Who Put His Will on Film). 1970. Dir. Nagisa Ōshima.
Japan: Sozosha, Art Theatre Guild.

Waga Seishun ni Kuinashi (No Regrets for Our Youth). 1946. Dir. Akira Kurosawa.
Japan: Toho Company.