

A visión revolucionaria da historia, que privilexia os momentos dramáticos de ruptura e cambio, tamén se cuestiona na temporalidade cotiá das paisaxes sen eventos. *A.K.A. Serial Killer* activa unha crítica similar ao evitar de xeito deliberado unha narrativa dramatizada dos crimes de Nagayama. En contraste coa rodaxe documental, con datos, localizada e chea de eventos espazo-temporais, o que presenta *A.K.A. Serial Killer* e o filme-dentro-do-filme *A historia secreta*, porén, son imaxes decididamente fragmentarias que amosan a vida cotiá que é banal e baleira de calquera marcador cronolóxico ou especificidade local. Cal, pode un preguntarse, é a eficacia política de facer estes filmes?

Malia ser denominada 'paisaxe', *A.K.A. Serial Killer* e o filme-dentro-do-filme *A historia secreta* non amosa o pastoral nin o sublime. Aquí, o que conta é a banalidade. Pero, por que salienta a banalidade do escenario cotiá? Nun primeiro nivel, como xa sinalei, o primeiro plano do cotiá contrarresta a temporalidade revolucionaria das estruturas dos filmes documentais políticos da década de 1960. Pero hai outro nivel de crítica que traballa nestes dous 'filmes da paisaxe' que ten que ver co espazo. Antes de que entre na análise desta crítica espacial das imaxes das paisaxes, requírese unha breve contextualización da vida de Nagayama, que inspira *A.K.A. Serial Killer*.

Nagayama (1949-97) naceu no seo dunha familia pobre de clase obreira na illa norte de Hokkaido. Como el relata posteriormente nas súas novelas, a pobreza forzou a súa familia a moverse, o que impedía que atendera a escola con

regularidade. En 1968 roubou unha pistola da base americana en Yokosuka e matou a dous gardas de seguridade e a dous taxistas. Foi arrestado e sentenciado a morte, pero mentres estaba en prisión aprendeu a ler, converteuse á filosofía política e comezou a escribir. En 1971, publicou unha primeira novela autobiográfica, *Muchi no namida / Lágrimas de ignorancia*, que se converteu nun best-seller inmediato, ao tempo que gañaba o apoio da xuventude de esquerdas. Nagayama continuou publicando novelas desde a prisión, enviando os seus royalties ás familias das súas vítimas.

Pero, máis ca nada, Nagayama converteuse nunha icona da esquerda radical e unha voz axitadora do chamado lumpen-proletariado, ao acuñar lemas como 'A burguesía non ten dereito a vulgar ao proletariado'. Ao facer isto, pon a acusación formulada contra el aos pés do estado capitalista. Cando escribe, por exemplo, 'Na medianoite dun certo día dunha certa era / un tolo que non coñecía Leste nin Oeste / declarou a guerra en solitario / contra o estado capitalista xaponés'. Nagayama sitúase retrospectivamente coma o heroe solitario. Consecuentemente, numerosos escritores, cineastas e intelectuais buscaron a Nagayama para falar por el e sobre el, como se fora un punto nodal simbólico da estratificación política, económica e cultural do Xapón posbélico.

O cineasta Shindô Kaneto (1912), por exemplo, converteu a vida de Nagayama nun filme narrativo sentimental, *Hadaka no jûkyûsai / Vive hoxe, morre mañá!*, en 1970. A diferenza de *A.K.A. Serial Killer*, *Vive hoxe* céntrase nas relacións sociais e familiares de Nagayama. Conta unha historia conmovedora artellando unha cadea de feitos dramáticos promovidos polas accións dos personaxes. En contraste, *A.K.A. Serial Killer* rexeita ese impulso narrativo cara a un relato dramático. No recordo da rodaxe de *A.K.A. Serial Killer*, o autor Adachi indica como resistiu a tentación de narrar a vida de Nagayama. A paisaxe, ao dicir de Adachi, emerxe como un xeito alternativo de organizar o filme mentres segue os pasos migratorios de Nagayama dun lugar a outro:

A impresión de que cada cidade é xusto coma outra cidade non desaparecía. Mentres contiña o alento, ficaba parado, e me preguntaba cal era a orixe da sensación abafante nesas cidades, as paisaxes fronte aos meus ollos aparecían fermosas coma postais. Así, precisamente pola súa beleza, comecei a decatarme de que era esa a fonte desa asfixia. Quizais calquera sabe desta asfixia, e aínda así segue estendéndose cada día mentres a xente camiña pola cidade para sobrevivir. Sentín que quizais era a inimiga de

Volver á realidade: fûkeiron e o filme da paisaxe

Yuriko Furuhashi

Nagayama. Daquela, consideramos que poderíamos converter esas paisaxes abafantes nun método para interrogar as paisaxes, nós mesmos, o mesmo que as imaxes de Nagayama¹.

* * *

Aquí axudaría cubrir brevemente o que polo xeral significa o termo 'paisaxe' e pensar na correlación entre a produción de paisaxes homoxéneas e a estrutura da dominación, en particular da sociedade de clases, que sustenta a discusión de Adachi e Matsuda sobre Nagayama. Cando a xente fala da paisaxe en xeral, normalmente isto implica dous niveis distintos de organización do espazo: o primeiro, o espazo físico visto desde un punto de vista determinado; o segundo, que se refire ao espazo enmarcado nas representacións visuais, sexan pintura, fotografía ou cinema. Nos dous casos, a énfase faise nun espazo expansivo relativamente baleiro de figuras humanas. De xeito semellante, os críticos xaponeses empregan o termo *fûkei*, ou paisaxe, para se referir ao espazo físico profílmico así como ao espazo representacional dentro da pantalla.

* * *

É precisamente a interdependencia entre o control crecente sobre o territorio e a consolidación do estado democrático capitalista posbélico o que problematizan os críticos do fûkeiron. Noutras palabras, a preocupación central do fûkeiron (...) non é a produción estética da paisaxe pintoresca nin a fractura metafísica entre suxeito e obxecto, senón as relacións inmanentes de poder que producen paisaxes homoxéneos. Na súa óptica, a uniformidade da paisaxe das cidades e do rural a través de Xapón se corresponde coa produción masiva e a estandarización dos bens de consumo, que, por volta, produce traballadores manuais sen cualificación como Nagayama Norio. Daquela, 'a inimiga de Nagayama', da que fala Adachi non é simplemente a homoxeneización

da paisaxe en si mesma, tamén o son as relacións invisibles de poder que producen estas paisaxes homoxéneas.

Tendo en conta o interese topográfico destes críticos e cineastas nas políticas da paisaxe, convén examinar de preto como Matsuda utiliza a práctica cartográfica do mapeo para describir o proceso de trazar a migración de Nagayama cando filma A.K.A. *Serial Killer*. Por exemplo, Matsuda comeza o seu ensaio, 'O meu arquipélago, a miña paisaxe', cunhas reflexións sobre a cartografía:

É ben sabido que os atlas feitos en Xapón e os feitos no estranxeiro, díganos Londres, teñen composicións diferentes. Isto é, Xapón sitúase no centro nos primeiros, e Inglaterra nos segundos. Como resultado, o Océano Pacífico expándese enormemente, coas Américas do Norte e do Sur situadas na parte dereita e África na esquerda dos primeiros, mentres que Sudamérica e África se miran de cerca a través do Océano Atlántico no segundo. Por suposto, o Océano Pacífico divídese en dous, e, se buscas Xapón a penas mantén a súa forma, coma unha cicatriz apertada contra a esquina superior dereita. Así que escribo isto, pode parecer de sentido común e por iso non emocionar en absoluto, pero, como experimento, suxiro mercar dous mapas e colocalos en dous lugares da parede para comparar. Cando nos situamos no medio dos dous, podemos de feito sentir a transformación da nosa *visión do mundo*. No meu caso, cando unha impresión muda lixeiramente, as cousas cuxa existencia se deran por sabidas, se transforman nunha fonte de tremendo impacto que mesmo pode chegar á náusea².

De particular interese aquí é o recoñecemento de Matsuda de que as prácticas cartográficas dos distintos estados-nación reflicten distintas '*visións do mundo*' [*sekaikan*]. A superficie inocua da páxina dun atlas pode lerse como un mapa simbólico das diferentes imaxinacións xeopolíticas que operan.

Extractos tirados de Screen 48:3 outono 2007, pp. 345-362

1. Adachi Masao (2003). *Eiga / Kakumei*. Tokio: Kawaide Shobô.

2. Matsuda Masao: «Waga rettô, waga fûkei».

CINECLUBE DE COMPOSTELA

CARTOGRAFÍAS

PROXECCIONS

Todos os mércores na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela)
Entrada de balde
Bono-axuda: 1€

ASOCIACIÓN

O Cineclube tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as)

① cineclubedecompostela.blogaliza.org
@cineclubedecompostela@gmail.com

5 DE MARZO | 21:30

Alias asasino en serie (略称・連続射殺高 [Ryakushô renzoku shasatsuma], Masao Adachi, Xapón, 1969, 86', VOSG)

12 DE MARZO | 21:30

Ruínas (Ruínas, Manuel Mozos, Portugal, 2009, 60', VOSG)

19 DE MARZO | 21:30

A miña Winnipeg (My Winnipeg, Guy Maddin, Canadá, 2007, 80', VOSG)

26 DE MARZO | 21:30

A última vez que vin Macau (A Última Vez Que Vi Macau, João Pedro Rodrigues / João Rui Guerra da Mata, Francia / Portugal / Macau, 2012, 85', VOSG)