

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:  
Hana-bi

Autor/es:  
Tarin, Javier M.

Citar como:  
Tarin, JM. (1999). Hana-bi. Banda aparte. (13):5-7.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/42302>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# HANA-BI

(Flores de fuego, Takeshi Kitano, Japón, 1997, color, 103 min.)

Javier M. Tarín

## EL ÚLTIMO POEMA DEL SAMURAI

Cuenta un relato japonés que un *samurai* había recibido de su sobrino el príncipe Atsumori la orden de penetrar en un sitio ocupado por fuerzas enemigas. Antes de cumplir con su deber fue a visitar a su maestro de prosodia y le dijo: "La guerra me ha impedido venir más a menudo a vuestra casa. Todos los días pensaba que pronto podría disponer de algunas horas, y así el tiempo iba pasando; pero hoy estoy seguro de que no volveré nunca más del sitio a donde me mandan, y he querido venir a traeros mis últimas poesías". Y ciertamente no volvió, ya que un guerrero tiene su destino escrito en la batalla y no en una lección de poética. Son muchas las leyendas japonesas que cuentan cómo los guerreros cantan en sus ratos libres la belleza del cielo o la fragancia de las flores, uniéndose en tales personajes lo violento con lo lírico. Es un principio estético del arte japonés considerar

que la belleza está irremediamente unida a su caducidad, pues precisamente es ésta la que nos conmueve. La vida debe apreciarse porque su fin, la muerte forma un único proceso con ella. El japonés tiene, asimismo, una concepción animista de la vida que le hace descubrir jirones de su propia existencia en cada objeto natural. Tal relación existencial con la naturaleza ha quedado plasmada en la poesía japonesa y, en concreto en su forma más típica, el *haiku*, que es el modo de expresión de la emoción más extendido y cuya comprensión necesita de la polisemia interpretativa. Así cada lector dará una versión y significado diferente a la mayoría de los *haiku* sin llegar a estar seguro del significado que el escritor quería expresar, quien posiblemente deseara abrir un potencial interpretativo <sup>1</sup>.

No es de extrañar que la película de Takeshi Kitano lleve un título polisémico que invite al análisis y con el que se comienza a construir una representación



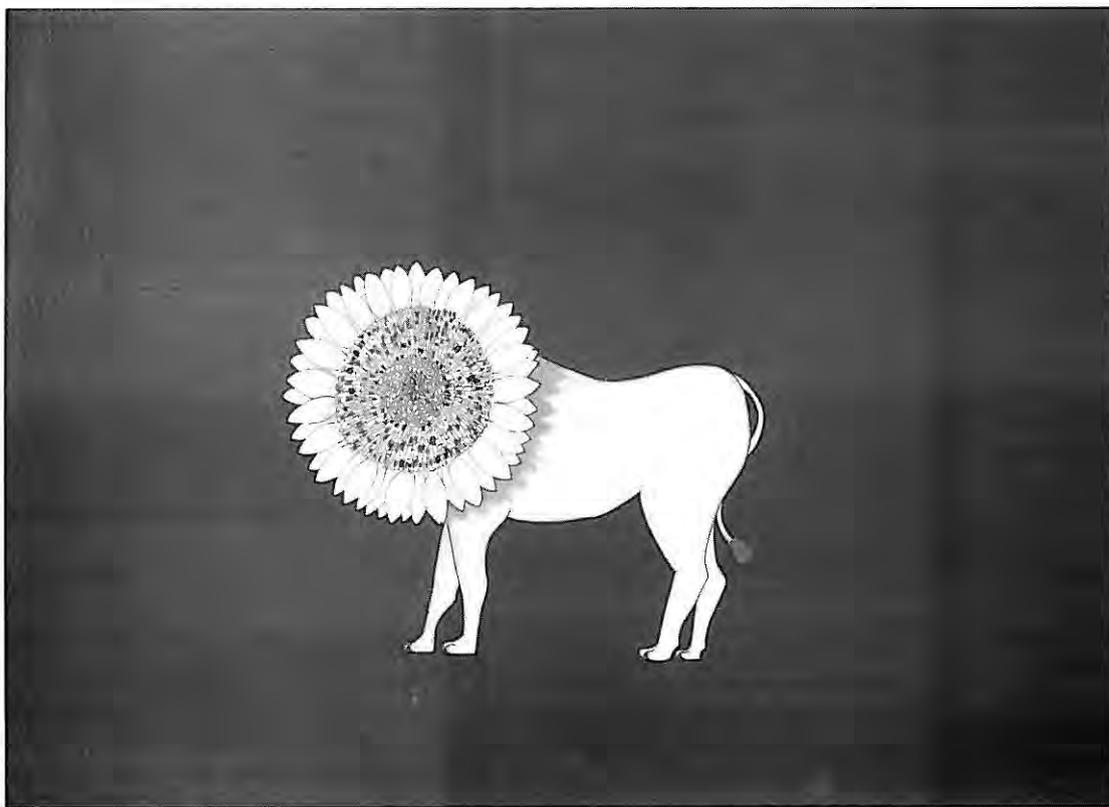
en la que algunos de los rasgos culturales apuntados se plasman en imágenes: *hanabi* significa en japonés fuegos artificiales, cuya belleza reside en el color y en la forma pero, sobre todo, en su fugacidad. Cuando esperamos que un cohete explote en un cielo nocturno sabemos que nuestro goce durará un instante y, sin embargo, una explosión tan efímera nos conmueve y esperamos con impaciencia la siguiente. Pero, además, *hanabi* es un compuesto que busca la transparencia semántica: *hana*/flor y *bi*/fuego componen una metáfora sencilla y bella que describe visualmente los fuegos artificiales. Al mismo tiempo señala los polos en los que va a moverse el relato que va a representarse en la pantalla: vida y muerte como caras de la misma moneda. De hecho, la secuencia en que Horibe es herido se articula en torno al fuego y las flores. Nishi en el hospital enciende un cigarrillo; entra por corte el plano del *yakuza* (mafioso japonés) haciendo fuego sobre Horibe y el contraplano de éste recibiendo el impacto; vuelve el plano del mafioso y se observa cómo cae al suelo una flor del seto que hay detrás del asesino. Detalle de difícil percepción pero filmado al igual que otros más evidentes para construir un escenario simbólico que produzca un determinado estado de ánimo en quién observa.

En este sentido, el filme está repleto de flores naturales y representadas, que se ponen al servicio de la historia y simbolizan tanto la plenitud como la pérdida (caso de las flores secas que la esposa de Nishi riega obsesivamente en el -lago). La economía comunicativa continúa en el arranque, que sitúa las coordenadas



Cuadro de Takeshi Kitano

1. Rodríguez- Izquierdo, F., *El haiku japonés. Historia y traducción*. Madrid, Hiperión, 1994, p.125-126. La forma métrica del *haiku* es de tres versos de 5-7-5 sílabas que pretende reflejar "una sensación concreta de la naturaleza, cristalizada en torno a una estación del año. La poesía como una voz más en el concierto del mundo. El paisaje, la naturaleza, como una llamada a la intimidad".



Cuadro de Takeshi Kitano

visuales y de representación en los que se va a mover el filme. Los títulos de crédito aparecen sobre un lienzo anticipador del elemento pictórico presente en la película y que unas veces rimará y complementará la narración y otras suspenderá el tiempo fílmico. La breve escena en el aparcamiento augura la violencia que se apoderará en ocasiones del relato, y subraya la ausencia de componente verbal como rasgo definitorio. El silencio y la suspensión del tiempo van a ser el contrapunto a una violencia que busca defraudar las expectativas del espectador, acostumbrado a butacas más cómodas y ritmos más frenéticos. La escogida lentitud se ve sobresaltada por una violencia desmesurada y fría que no es juego ni espectáculo sino que tiene consecuencias como la invalidez o la muerte. Esas escenas de brutalidad se integran en la estructura de



manera que se alternan con otras caracterizadas por el estatismo, lo que proporciona al conjunto un equilibrio imposible.

El espacio es el Japón de los noventa inmerso en una crisis económica que no produce el mismo tipo de marginalidad que se da en Europa. Japón es la segunda potencia económica mundial y es difícil encontrar rasgos visibles de una prosperidad perdida<sup>2</sup>. Los personajes se mueven en ese trasfondo social, lo que explica su falta de independencia económica y su dependencia de bancos o mafias que son, en definitiva, los que gestionan los recursos. En ese contexto, la enunciación se ubica del lado de su protagonista, el detective Nishi, que va a convertirse en guía y organizador principal de la narración. Su memoria pone en escena determinados hechos que marcan el presente de la acción. Pero no hay una apuesta por la linealidad de la historia sino que los elementos que la componen se proporcionan de forma discontinua, como piezas de un puzzle inacabado que muestran las fisuras de un relato que no busca un sentido unitario. Nishi, que ve en el pasado una justificación de sus acciones, vive atrapado por la muerte de su hija, la leucemia de su mujer y la invalidez de su mejor amigo de la que se siente culpable. Esto lo convierte en un ser taciturno que

carece casi por completo de expresión verbal (incluso facial), hecho que, junto a su condición de policía violento, dificulta la identificación del espectador.

Esa incómoda ausencia de verbalidad se extiende a las escenas violentas y a otros personajes. Es significativa en este sentido la evolución de Horibe. Éste aparece locuaz en la secuencia previa a ser herido, que pone en juego los elementos fundamentales de la historia. Su monólogo informa al espectador de la vieja amistad y unión de destinos de Nishi y él. Habla mientras su amigo guarda silencio; en realidad, está hablando por él. De la misma manera, Horibe dejará progresivamente de hablar des-

pués de ser herido y abandonado por su familia. Es, sin embargo, en la escena en la habitación del hospital donde el silencio se apodera más claramente de la acción y la suspende transmitiendo la profunda tristeza que hace imposible el diálogo entre los personajes (Nishi y su esposa). Más tarde, la ausencia de la niña será sutilmente subrayada por un triciclo y unas zapatillas con las que el detective se encuentra en la puerta del patio y que delicadamente aparta. Hay, en definitiva, un intento de contar con imágenes, sin que sea necesaria la interacción verbal para transmitir lo que sienten unos personajes marcados por el pasado. Lo cinematográfico se impone a lo verbal para contar o sugerir y, en esa misma dirección, apuntaría la presencia de la pintura como recurso narrativo.

En japonés, los conceptos "escribir" y "pintar" se expresan a través del mismo verbo "kaku", si bien en escritura se expresan mediante diferentes "kanji" (carácter chino)<sup>3</sup>. Los *haikus* aparecen acompañados muchas veces de dibujos

2. Ramonet, I, "Japón, peligro inminente" en *Le Monde Diplomatique*, Madrid, nº 36, mayo 1998, p.1.

3. Rodríguez- Izquierdo, F., *op. cit.* p 147.

que los complementan y ayudan a aumentar su potencial interpretativo. Poesía y pintura se unen para provocar la interacción de sensaciones en el lector. En *Hana-bi*, la pintura se incorpora a la narración de una manera plenamente justificada. La invalidez y la soledad conducen a Horibe a un intento de suicidio. Nishi sabe que la pintura es el único aliciente que puede ocupar su tiempo y alejarlo de tal posibilidad. Movido por su amistad y por el sentimiento de culpa, consigue dinero con el que comprar el material necesario para que Horibe pueda esquivar la muerte por medio de su creatividad. Sus cuadros van a jugar, asimismo, una función múltiple con su

integración en el relato: por un lado, ayudan a crear determinada atmósfera anímica a través de la sugerencia; por otro, ayudan a escribir y estructurar la narración. Son representación en dos dimensiones, que es origen y reflejo de otra representación bidimensional. El primer dibujo de Horibe en el que aparece un matrimonio con su hija en la playa representa ese pasado ya inaccesible tanto para él como para Nishi y, además, adelanta la última escena. Desde ese instante y tras la revelación que tiene en la floristería, Horibe se convierte con sus pinturas en un cronista del viaje de su amigo. El cuadro de los fuegos artificiales coincide con el momento en que Nishi y su mujer lanzan un cohete. Igualmente, se anticipa el desenlace con un lienzo que se aproxima al ideograma y que integra lo visual con lo verbal. Las tres palabras que



Cuadro de Takeshi Kitano

aparecen nieve, luz, suicidio son elementos de la representación pictórica y adelantan el suicidio como último acto de libertad. Las vidas de Horibe y Nishi confluyen de tal manera que no se sabe quién va a optar por tal salida. Al margen de la utilización de la pintura como mecanismo narrativo, los cuadros, en tanto que representaciones inmóviles, crean tiempos muertos en los que la acción parece no avanzar. Su presencia va a proporcionar armonía a la estructura en la que contrasta el vacío y sobriedad de los planos y con la profusión de detalles de los lienzos.

Por último, el filme contrapone el espacio de la ciudad/humano con el de la naturaleza/divino. El viaje de un espacio al otro se convierte en última esperanza y huida del destino. Es un intento de Nishi de confortar a su esposa desahuciada por los médicos. Sin embargo, la fuga es imposible ya que su pasado le persigue allá donde va. El trayecto estará salpicado por la brutalidad desgarrada propia del espacio urbano y de la que Nishi no puede desprenderse. La playa es el lugar de reconciliación y adioses. En ese espacio natural e íntimo, hay muestras de cariño que no habían aparecido hasta entonces. La esposa habla por primera vez y agradece esos momentos de felicidad que le han hecho sentirse viva otra vez. La pre-

sencia de la niña con la cometa no es casual y deviene un eco del deseo de recuperar a su hija perdida. En un último acto de pudor, la cámara que hasta ese momento ha mostrado la violencia y sus resultados de manera clara, se desplaza suavemente al mar y se oyen dos disparos. Acabemos con el último poema que escribió el *samurai*:

*La tierra, las montañas, los ríos, escondido en este vacío.*

*En este vacío, la tierra, las montañas, los ríos se revelaron.*

*Flores primaverales, nieves invernales: no hay ser, no no-ser, ni la negación misma. Saisho*<sup>4</sup>.



4. Bahk, J.W, *Surrealismo y budismo zen*, Madrid, Verbum, 1997, p. 217