

***Tira los libros, sal a la calle:*  
el concepto de *taishū* de  
Yoshimoto Takaaki y la concepción  
del cine de Terayama Shūji<sup>1</sup>**

***Throw away your books,  
rally in the streets: Yoshimoto  
Takaaki's taishū concept and  
the film-making of Terayama Shuji***

FERRAN DE VARGAS\*

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, p. 33; mi traducción)

**Resumen:** Conocer la dimensión artística de una ideología facilita la comprensión de su dimensión teórica y viceversa. En este sentido, se pretende analizar comparativamente el cine de Terayama Shūji, en concreto su película *Sho o suteyo machi e deyo* [Tira los libros, sal a la calle], y la teoría de la *taishū* de Yoshimoto Takaaki, como componentes de la ideología de la Nueva Izquierda japonesa de finales de

---

Recepción: 6 de enero de 2018. / Aceptación: 2 de mayo de 2018.

\* Universidad Autónoma de Barcelona, ferran.devargas@uab.cat

<sup>1</sup> Este artículo forma parte de mi investigación “La Nūberu Bāgu como correlato artístico de la Nueva Izquierda japonesa”, en el Programa de Doctorado en Traducción y Estudios Interculturales de la Universitat Autònoma de Barcelona, y ha contado con el apoyo del Grupo de Investigación Gregal (2017 SGR 1596) como becario FI (Generalitat de Catalunya) en el Departamento de Traducción e Interpretación y de Estudios de Asia Oriental de la citada institución.

la década de 1960 y principios de la de 1970. Me centro en los paralelismos entre el cine de Terayama y la teoría de Yoshimoto respecto a su enfoque de la relación entre la figura del intelectual y las masas. Desarrollo este análisis partiendo de que, a pesar de la crítica a la ideología que albergan las obras de Yoshimoto y de Terayama, sus planteamientos contienen una fuerte carga política.

**Palabras clave:** cine japonés; ideología; Nueva Izquierda; Terayama Shuji; Yoshimoto Takaaki.

**Abstract:** A knowledge of an ideology's artistic aspect facilitates the understanding of its theory, and vice versa. This article makes a comparative analysis of the film-making of Terayama Shūji, specifically *Sho o suteyo machi e deyō* [*Throw away your books, rally in the streets*], and Yoshimoto Takaaki's theory of *taishū*, both as components of the Japanese New Left's ideology of the late 1960s and early 1970s. Specifically, I focus on the parallels between Terayama's films and Yoshimoto's theory in their view of the relationship between the intellectual and the masses. I develop this comparative analysis on the basis that, even though both Yoshimoto and Terayama criticize ideology, their proposals contain a strong political component.

**Key words:** Japanese cinema; ideology; New Left; Terayama Shuji; Yoshimoto Takaaki.

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 Zenkyoto (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<sup>2</sup> (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, p. 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 immanentes de las masas, sus experiencias cotidianas (Noonan, 2012, p. 3), emociones y pensamientos (Sakuta, 1978, p. 242). De hecho, Yang (2005, p. 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, p. 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, p. 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

<sup>2</sup> Abreviatura con la que se conocía popularmente el Tratado de Seguridad Estados Unidos-Japón.

to 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 *anti-establishment* 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],<sup>3</sup> 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.

<sup>3</sup> Título original: *Sho o suteyo machi e deyō*. Año: 1971. Duración: 137 min. País: Japón. Lengua: japonés. Director: Terayama Shūji. Guión: Terayama Shūji. Música: Araki Ichiro, Kawachi Kuni, J. A. Seazer, Shimoda Itsuro. Fotografía: Sukita Masayoshi. Reparto: Sasaki Hideaki, Saito Hideaki, Kobayashi Yukiko, Tanaka Fudeko, Hiraizumi Sei, Niitaka Keiko, Asakawa Maki, Miwa Akihiro, J. A. Seazer. Productora: Art Theatre Guild y Jinriki Hikoki Sha.

### El concepto *taishū* de Yoshimoto

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, p. 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 acriticamente 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* (sujetividad) 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 movilizado era un lastre de la premodernidad. Contrariamente, Yoshimoto creía que la alienación moderna del capitalismo japonés, mutado hacia 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, p. 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 auto-abolitivo, 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, pp. 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 auto-abolitiva de las masas es político, ya que pretende romper la ilusión comunal para despertar una subjetividad que constituya la base de una comunidad *anti-establishment*:

Quando 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 *anti-establishment* (Yoshimoto, en Yang, 2008, p. 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 *naïve* 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, p. 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.

### ***Sho o suteyo machi e deyō* como correlato filmico 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 Yoshimo-

to 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, p. 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*<sup>4</sup> 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

<sup>4</sup> Título original: *The pervert's guide to ideology*. Año: 2012. Duración: 136 min. Países: Reino Unido e Irlanda. Lengua: Inglés. Dirección: Sophie Fiennes. Guión: Slavoj Žižek. Música: Magnus Fiennes. Fotografía: Remko Schnorr. Reparto: Slavoj Žižek. Producción: Blinder Films, British Film Institute, Film4, Irish Film Board, Neue Vitaskop Film, P Guide Productions, Rooks Nest Entertainment, Transmitter Film.

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 oc-

cidentalización 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 Nüberu Bāgu (Standish, 2011, pp. 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 fútbol 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 fútbol, 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 au-

toabolitiva 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 rehuya 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, p. 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 autoaboliición 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.

## 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. ❖

*Dirección institucional del autor:*  
*Departamento de Traducción e Interpretación*  
*y de Estudios de Asia Oriental*  
*Universidad Autónoma de Barcelona*  
*Edificio K, Bellaterra*  
*08193 Barcelona, España*

## Referencias

- ANDO, T. (2014). *Japan's new left movements*. Nueva York, NY: Routledge.
- CASSEGARD, C. (2008). From withdrawal to resistance. The rhetoric of exit in Yoshimoto Takaaki and Karatani Kojin. *The Asia-Pacific Journal: Japan Focus*, 6(3), 1-22.
- CENTENO, M. (14 de abril de 2012). 'Who can say that we not live like dogs?' Retrospectiva de Shuji Terayama 7. *Fuera de Campo. El blog de Contrapicado*. Recuperado de <http://contrapicado.net/2012/04/who-can-say-that-we-should-not-live-like-dogs-retrospectiva-de-shuji-terayama-7/>
- EAGLETON, T. (1991). *Ideology. An introduction*. Londres: Verso.
- FUKUYAMA, F. (1992). *The end of history and the last man*. Nueva York, NY: Free Press.
- FURUHATA, Y. (2013). *Cinema of actuality. Japanese avant-garde filmmaking in the season of image politics*. Durham, NC: Duke University Press.
- KELMAN, P. G. (2001). *Protesting the national identity: The cultures of protest in 1960s Japan* (Tesis doctoral). University of Sidney, Sidney.
- KERSTEN, R. (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.  
<https://dx.doi.org/10.1093/ssjj/jyp030>
- LACLAU, E. (1977). *Politics and ideology in Marxist theory: Capitalism, fascism, populism*. Londres: NLB.
- MORITA, N. (2006). Avant-garde, pastiche, and media crossing: Films of Terayama Shūji. *Waseda Global Forum*, (3), 53-58.
- MURAKAMI, F. (2005). *Postmodern, feminist and postcolonial currents in contemporary Japanese culture. A reading of Murakami Haruki, Yoshimoto Banana, Yoshimoto Takaaki and Karatani Kojin*. Londres: Routledge.
- NOONAN, P. J. (2012). "Our dissolution": *Subjectivity, collectivity, and the politics of form in 1960s Japan* (Tesis doctoral). University of California, Berkeley.
- OGUMA, E. (2002). "Minshu" to "aikoku": *Sengo Nihon no nashonarizumu to kōkyōsei* ["Democracia" y "patriotismo": el nacionalismo y lo público en el Japón de posguerra]. Tokio: Shinyosha.
- RIDGELY, S. C. (2010). *Japanese counterculture. The antiestablishment art of Terayama Shūji*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- SAKUTA, K. (1978). The controversy over community and autonomy. En V. J. Koschmann (Ed.), *Authority and the individual in Japan: Citizen protest in historical perspective* (pp. 220-249). Tokio: University of Tokyo Press.
- SORGENFREI, C. F. (2005). *Unspeakable acts: The avant-garde theatre of Terayama Shūji and postwar Japan*. Honolulu, HI: University of Hawai'i Press.
- STANDISH, I. (2011). *Politics, porn and protest. Japanese avant-garde cinema in the 1960s and 1970s*. Nueva York, NY: Continuum.
- YANG, M. (2005). *Yoshimoto Taka'aki, communal illusion, and the Japanese New Left* (Tesis de maestría). University of Toledo, Toledo.
- YANG, M. (2008). *Yoshimoto Taka'aki's Karl Marx: Translation and commentary* (Tesis doctoral). University of Toledo, Toledo.
- ŽIŽEK, S. (1994). *Mapping ideology*. Londres: Verso.

