



*Extreme Private Eros: Love Song 1974*, 1974. Kazuo Hara

## 16.02.17

Jueves 20:00 h

### UN CINE DE LA INTIMIDAD. LOS LÍMITES DE LO FILMABLE

Según Scott McDonald, las películas de Kazuo Hara “cambiaron los límites de lo filmable”. A través de la exploración de la familia, el feminismo o el sexo, *Extreme Private Eros* es una de las grandes autobiografías filmadas. La protagonista es Miyuki Takeda, la exmujer del cineasta y madre de su hijo, una activista feminista bisexual que decide abandonarlo e irse a Okinawa porque desea vivir sin depender de ningún hombre y explorar nuevas formas de vida. Cuando ella le llama más tarde para que filme su parto, el cineasta parte hacia Okinawa y durante dos años la filmará en 16 mm, cámara en mano: “La única manera de mantener el contacto con ella era hacer esta película”, señala la voz en *off* de Hara al principio. Aún enamorado, obsesivo y celoso, va retratando a Miyuki mientras mantiene su relación con otra mujer o con un soldado afroamericano, con el que tendrá un hijo: “Nunca entendí por qué me había abandonado y, de alguna manera, mi manera de ir averiguándolo fue filmándola; logramos comunicarnos a través de la cámara, y eso me ayudó a entender qué había pasado”.

Kazuo Hara:

***Extreme Private Eros: Love Song 1974***, 1974, 88 min. (VOSE)

Proyección en 16 mm.  
Mayores de 18 años.

Agraïments: JAPAN FOUNDATION 

## El miedo y la intimidación. Kazuo Hara habla de las películas que cambiaron los límites de lo filmable, por Scott MacDonald

MacDonald:

Cuando dice “avanzar con el sujeto”, ¿quiere decir que literalmente ellos viven con el sujeto o que ellos crean una especie de relación sinérgica con el sujeto?

Hara: En japonés se dice “comer arroz del mismo plato”. A través de una relación estrecha entre el cineasta y el personaje o personajes se genera un sentido de comunidad y esa misma cercanía genera a veces los conflictos. Una relación de trabajo es en realidad un tipo de parentesco. (...) En japonés también usamos la expresión “pelar cebollinos en vinagre” (en Japón es habitual comer una especie de chalotes en vinagre/*rakkyo*). Cuando pelamos una capa de una capa de una vez y pelamos otra capa y todavía queda otra debajo: el chalote no tiene un corazón. Cuando establecemos una relación con la realidad y la exploramos, pelamos una capa de realidad e inmediatamente creemos que ya podemos ver otro mundo. Pero el problema con ese segundo nivel de realidad es que, si seguimos pelando, todavía descubrimos otra capa por debajo. La tercera o cuarta capa: tampoco eso es el mundo real. Lo interesante de hacer películas documentales es pelar esas capas y es difícil hacerlo simplemente confiando en las palabras que grabas, en el proceso de entrevista, donde solo te enfrentas al primer nivel de la realidad. Existe una diferencia entre lo que una persona dice y lo que siente. Así que yo intento pelar la expresión en la cara de una persona y llegar a otros niveles de la verdad.

De la Vega:

En *Kyokushiteki erosu: Renka 1974*, ¿qué nivel de control tuvo su sujeto sobre la película final? Existen un par de momentos en los que Miyuki Takeda pone objeciones a ser filmada. Sin embargo, usted continúa filmando. Tus películas han sido unas de las más exitosas películas porno gays. ¿Cómo las promocionas?

Hara: *Kyokushiteki erosu: Renka 1974* nació cuando Miyuki Takeda decidió ir a Okinawa y me pidió que fuera allí con ella y la filmara. Creo que todavía sentía algo por mí. Todavía no estaba embarazada, pero me había dicho que le gustaría tener un hijo y dar a luz por sus propios medios para conocer esa experiencia como mujer. Y me dijo, además, que esto debía formar parte de la película. Le pregunté si hablaba en serio y me dijo que sí. Decidí llevar a cabo el proyecto. En todo caso, el contenido final de la película no era una decisión suya. Yo siempre la consideré como mi película (y creo que ella también).

Yo quería expresar mis sentimientos conforme los sentía, al mismo tiempo que filmaba todo lo que estaba sucediendo, y esto es algo muy difícil de hacer. Cuando Miyuki Takeda salía con el chico negro, Paul, fui a filmarles y mientras filmaba me puse muy celoso. Cuando estás dirigiendo la cámara, tienes que estar pendiente del diafragma, del enfoque, de la distancia entre los personajes y tú mismo; en fin, tienes que actuar con sentido. Sin embargo, en aquella situación yo me estaba comportando de una manera muy emocional. En ese caso en concreto había un amigo conmigo y le pedí que siguiera filmando él, porque yo no podía continuar. Ese es el motivo por el que solo estoy en parte de esa escena. Porque estaba llorando. Más tarde reflexioné sobre lo que debía hacer. Pensé que no podía seguir grabando en esas condiciones. Así que, en lugar de enfrentarme al rodaje en una situación de igual a igual, de uno a uno, le pedí a mi actual mujer (Sachiko Kobayashi) que entrara a formar parte del proyecto. (...)

Yasui:

¿Su relación con Miyuki Takeda influyó en sus decisiones de montaje?

Hara: Rodé los acontecimientos uno a uno, cronológicamente, y lo que hice durante el proceso de edición fue comprimir la información que había compilado. No cambié mucho. Creo que cuando montas este tipo de películas, lo más natural es conectar simplemente todo en la forma en la que fue rodado. (...)

Cobb:

Una pregunta sobre la escena del parto. ¿Cómo llegan a esa situación en la que, a excepción de ustedes, que están rodando, en la habitación no haya nadie con la madre, Miyuki Takeda? ¿Cómo es posible que ni usted ni la persona que

lleva el micrófono (Sachiko Kobayashi) dejen el equipo a un lado y la ayuden?

Hara: Miyuki Takeda nos había dicho que no la ayudáramos en nada. Nuestro plan era llamar a una ambulancia si veíamos que había algún peligro para la vida del bebé. En Okinawa, Miyuki Takeda había trabajado para una comadrona, así que tenía experiencia y estaba segura de que sería capaz de hacerlo ella misma.

Rosenthal:

Pero ¿en qué momento deja usted de ser director y se convierte en ser humano? En la película oímos varias veces: “¿Se está asfixiando el bebé? ¿Se está asfixiando el bebé? ¿Está tragando algo de sangre?”. Por lo que yo veo, no hay ninguna reacción ni por su parte ni por parte de la persona que lleva el micrófono. ¿Realmente no hubo problemas en el parto o decidió atender solo al resultado de su película y olvidarse de las complicaciones?

Hara: Como documentalista, a mí me gusta involucrarme en la relación con mi personaje y ver cómo me cambia esta relación. Pero no quiero involucrarme directamente, más allá del hecho de sostener la cámara. No se trata de que no sintiera ninguna emoción durante la escena del nacimiento. Sentí muchas cosas. Pero también sentía que no era apropiado que dijera nada o que añadiera una voz en *off* más tarde para expresar mis emociones. En ese momento yo estaba muy nervioso y realmente no sabía qué haría si algo le ocurriese al bebé. Estaba sudando tanto que se me empañaron las gafas y no podía ver. Estaba utilizando dos cámaras, una con una lente de gran angular. Con esa cámara a veces resulta difícil saber si estás enfocando bien. El hecho de estar nervioso no es ninguna excusa para no rodar correctamente enfocado, pero tuve la impresión de que no podría mostrar mis emociones de una forma más efectiva que a través de ese desenfoque real: no veía. Por otro lado, cuando Miyuki Takeda me estaba preguntando si el bebé se estaba moviendo o no, yo respondí. Mi voz aparece en la película.

Rosenthal:

¿Y cómo es que no aparece en los subtítulos?

Hara: Estaba susurrando y decidí no traducir los susurros.

DeLuca:

A veces siento repugnancia por las películas voyeuristas, especialmente cuando la cámara parece anclada e impasible ante una escena emocionalmente intensa. Pero no sentí lo mismo con su película. La escena de sexo, al principio, me resultó muy perturbadora, pero casi de inmediato me sentí involucrado de una forma inusual.

Hara: Quería hacer algo que pudiese denominarse voyeurista, pero que no repugnase al público. En Japón hay muchas restricciones sociales y no siempre se puede hacer esto o lo otro. Pero la mayor restricción de todas está en los límites de la intimidación. Lo que yo quiero hacer no es entrometerme en la intimidad de la gente, sino mostrar la mía y ver hasta dónde puedo llegar en esta revelación. Quiero arrastrar a la audiencia a mi vida, agresivamente, y quiero crear un estado de confusión. Esto me asusta y las cosas que filmo también, pero, precisamente debido a que me asusta, siento que tengo que hacer estas películas.

Scott MacDonald, “Interview with Kazuo Hara”, en: *A Critical Cinema 3*. University of California, 1998. Publicada en *El cine los mil años. Una aproximación histórica y estética al cine documental japonés (1945-2005)*, Festival Internacional de Cine de Navarra, 2005.

Próxima proyección:

19.02.17

Domingo 18:30h

CHRISTMAS ON EARTH, LUCIFER RISING & FLAMING CREATURES