

La mirada del espectador occidental: Recepción de la filmografía de Takeshi Kitano en Occidente

Viviana González Diéguez*

En los últimos años hemos podido observar cómo una oleada de nuevos directores de cinematografías asiáticas cobra fuerza en los festivales internacionales de cine. Cada día más películas japonesas, chinas o surcoreanas, por mencionar tan sólo unos ejemplos, se estrenan en nuestras pantallas. Paralelamente, la dominación que tanto en términos económicos como culturales ejerce Estados Unidos sobre la industria cinematográfica, marca la situación global del resto de cinematografías de otros países. Puesto que, como aclara Ed Buscombe en su artículo "Far from Hollywood" (en *Films Now Showing BFI*, 12 de noviembre-30 de diciembre de 2003), de las cerca de cuatro mil películas que se realizarán este año, quizás setecientas se originarán en Hollywood. Sin embargo, el cine estadounidense invierte el doble de dinero para hacer estas películas que el resto de países juntos. Estos dos fenómenos, aparentemente contradictorios, son los que marcan, o al menos algunos de los que marcan, el impacto de la globalización en el cine. Como tales, han sido objeto de análisis que han intentado explicar su complementariedad y la preocupación por los movimientos de globalización, y su repercusión en el séptimo arte se ha convertido en una constante en los estudios cinematográficos actuales¹.

Pero, a pesar de esta aparente internacionalización del mercado cinematográfico, el acceso a las películas de estos directores se ve muchas veces dificultado no sólo por la cohesión cultural a la que se ve sometido el gran público, sino también por la difícil distribución a nivel internacional de estas películas en un mercado dominado, y tal vez saturado, por productos estadounidenses, obtenidos en "un uniformizado supermercado audiovisual del que todos salimos con una bolsa llena de las mismas mercancías"².

El cine japonés actual

A principios de los noventa el cine japonés reaparece en el panorama internacional. Una nueva generación de directores, entre los que se encuentran Takeshi Kitano o Takashi Miike, empieza a hacerse un nombre en los festivales europeos. Takeshi Kitano dirige su primera

* VIVIANA GONZÁLEZ DIÉGUEZ es licenciada en Filología Inglesa por la Universidad de Santiago de Compostela, diplomada en English Studies por la Universidad de Portsmouth, Reino Unido, y ha realizado distintos cursos sobre cultura digital (UAM), teatro y cine, lingüística y teoría de la comunicación (USC). Organizadora del ciclo "El documental es crisis" para el Festival Internacional de Nuevas Tendencias de Galicia, IFI 2004, ha desarrollado proyectos de investigación relacionados con la literatura gótica y el cine ("Peripheral Elements in Gothic Terror: from Henry James's *The Turn of the Screw* to Clayton's *The Innocents*", 2002) y está realizando su tesis doctoral en Historia del Cine bajo el título "Festivales y circuito cinematográfico internacional: la revelación del cine de la Quinta Generación" en la Universidad Autónoma de Madrid.

¹ Entre otros la publicación de Ella Shohat y Robert Stam, *Multiculturalismo, Cine y Medios de Comunicación* (Barcelona, Paidós, 2002)

² Alberto Elena, *Abbas Kiarostami* (Madrid, Cátedra, 2002), p. 297.

película, *Violent Cop (Sono otoko, kyobo ni tsuki)*, en 1989. Shinya Tsukamoto, Sabu, Takahisa Zeze y Junji Sakamoto empiezan su carrera durante esta última década del siglo xx y en la segunda mitad de los noventa surge otro director, Shinji Aoyama, que se da a conocer en Occidente en 1996 en el International Filmfest Mannheim-Heidelberg con *Helpless*, nominada a la mejor película independiente extranjera. Ese mismo año Shohei Imamura recibe la Palma de Oro en el Festival de Cannes por *La Anguila (Unagi)*.

Pero ¿a qué se debe este renacer del interés occidental por el cine japonés? UniJapan Film, organismo encargado de la difusión del cine japonés en el extranjero, no parece tener una labor representativa. Y a pesar del evidente interés de las productoras internacionales por dilucidar los gustos del público a través de complejas encuestas y estadísticas, “sus resultados suelen ser mínimos”³. Parece improbable llegar a una fórmula única y varios son los autores que se aventuran a hacer hipótesis. Según Roberto Cueto, este nuevo descubrimiento del cine japonés se ha dado a través “del *Otaku*, el *fandom*, los aficionados al *manga* y el *anime* o los más incondicionales seguidores del cine de género (especialmente el terror y la ciencia ficción)”⁴.

El encuentro de la crítica y el público occidental con el cine japonés de los noventa se produciría entonces, a diferencia de aquel fenómeno protagonizado por Akira Kurosawa y Kenji Mizoguchi en las décadas de los cincuenta y sesenta, no a través de los circuitos de festivales internacionales sino por medio de nuevos cauces, a los que deben añadirse los nuevos mercados de adquisición. La distribución de películas en vídeo y DVD, así como las nuevas formas de piratería a través de la Red, ponen a disposición de un público muy amplio (hoy quizás más que nunca) películas japonesas, “unos patrimonios autóctonos de los que sabíamos poco más que nada”⁵.

Sin embargo, la hipótesis de Cueto parece restringirse a un pequeño fragmento de la totalidad del cine japonés que está llegando no sólo a los festivales europeos sino a nuestras pantallas. En efecto, el cine de animación, el cine de terror o ciencia ficción son géneros que parecen difundirse profusamente a través del boca a boca u otros “canales alternativos”. Aquí se englobarían películas como *Dark Water (Honogurai mizu no soko kara)*, 2002 de Hideo Nakata o *La Maldición (Ju-on/The Grudge)*, 2003 de Takashi Shimizu, que

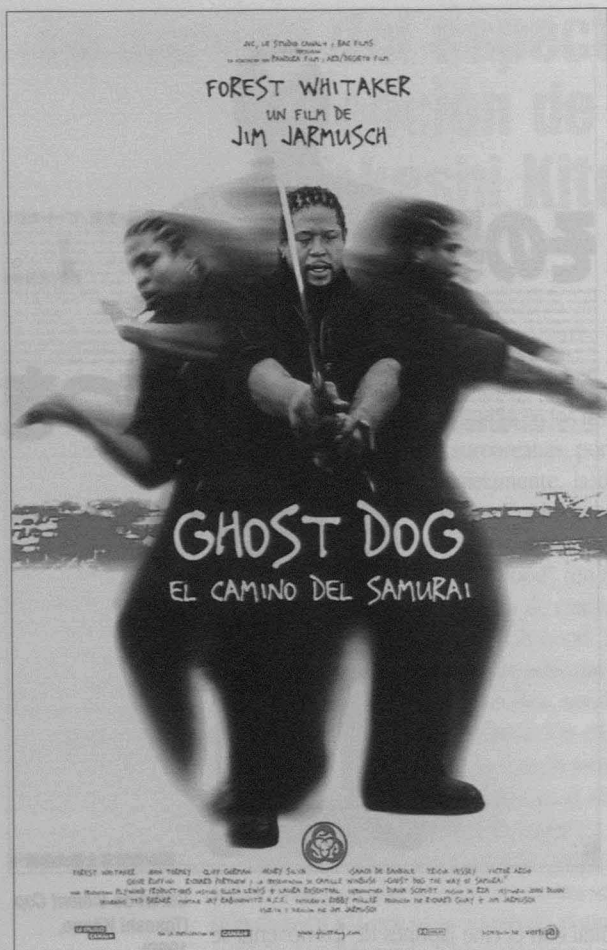


Cartel de *Violent Cop* (Takeshi Kitano, 1989)

³ Manuel Villegas López, *El cine en la sociedad de masas* (Madrid, Ediciones JC, 1992), p. 57.

⁴ Roberto Cueto, “Claves para una estética geopolítica del nuevo cine japonés” en Rubén Lardín y Jordi Sánchez-Navarro, *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés* (Barcelona, Paidós, 2003), p.19.

⁵ Rubén Lardín y Jordi Sánchez-Navarro, *El principio del fin*, p. 10.



Cartel de *Ghost Dog: el Camino del Samurai* (Jim Jarmusch, 1999)

Kill Bill (Vol. 1), una mezcla de geishas, samuráis y sombreros vaqueros. De igual forma, el *mainstream* estadounidense hace gala de este gusto por los estereotipos japoneses en una superproducción, *El Último Samurai* (*The Last Samurai*, Edward Zwick, 2003), que se convirtió en una de las películas más taquilleras en España durante 2004.

Ya sea porque el mercado cinematográfico occidental se está abriendo a nuevos directores orientales, o porque la cultura japonesa se haya transformado en moda, cada día más títulos asiáticos se estrenan en pantallas comerciales, esquivando cada vez con más frecuencia el lastre de la distribución exclusiva en versión original. Por supuesto, este *boom* del cine asiático tiene a su vez causas económicas. En su artículo "The Asians are coming" (*The Guardian*, 23 de agosto de 2003) Shekhar Kapur, productor y realizador cinematográfico, vaticina el final del dominio del cine occidental en un lapso de diez años. La cultura americana, explica, ha sido capaz de dominar el mundo porque estaba amparada por un potentísimo mercado doméstico. Pero la industria del entretenimiento norteamericana depende cada día más de mercados extranjeros. En 2002, el negocio cinematográfico norteamericano en el extranjero cayó un 16% frente a la producción local. Durante ese año los mayores

han llegado hasta las pantallas europeas en los últimos años. Sin embargo, parece muy distinto el caso de otros directores, como Takeshi Kitano, que no pudiendo agruparse bajo una etiqueta genérica, se han abierto camino a través de "la curiosidad de los festivales de cine"⁶.

Está claro que los dos fenómenos —la reaparición de la cinematografía japonesa en los circuitos de festivales y el acercamiento de cierto público occidental— convergen en el mismo momento en Europa y, de forma algo más discreta, en Estados Unidos. Con todo, Japón no es el único país oriental que exporta cinematografía a Occidente. No podemos olvidar que la cinematografía china ya tuvo su propia época de reconocimiento internacional en la década de los ochenta cuando se dieron a conocer realizadores como Zhang Yimou o Chen Kaige. Vivimos asimismo un creciente interés por el cine surcoreano e iraní. En este sentido, Japón se engloba dentro de una corriente más amplia como es la recepción del cine asiático en Occidente.

Por otra parte, la cinematografía estadounidense, tanto en su vertiente más comercial como en la independiente, ha tomado préstamos de la cultura oriental durante los últimos años: Jim Jarmusch estrena *Ghost Dog: el Camino del Samurai* (*Ghost Dog: The Way of the Samurai*) en 1999, Quentin Tarantino nos ofrece en su cuarta película,

⁶ Rubén Lardín y Jordi Sánchez-Navarro, *El principio del fin*, p. 10.

éxitos de cartelera en países como Japón, Alemania, España y Francia —también en la India, pero esto no supone una novedad— fueron producciones nacionales⁷. Cada día se hacen y producen menos películas en EEUU. De aquí a diez años, Asia producirá la mayoría de películas y el próximo gran estudio cinematográfico será asiático. La industria filmica japonesa fue casi destruida por la norteamericana cuando las compañías norteamericanas se hicieron con la distribución: “ahora los japoneses contraatacan”.

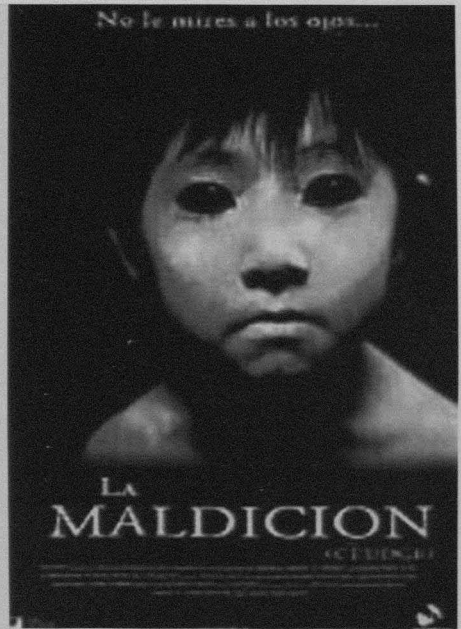
Kapur concluye su artículo con una idea reveladora: “Las culturas occidentales se parecen más a la roca, las culturas orientales son más como el agua. El agua no se define a sí misma, sigue su curso”. Kapur parece insinuar que el cine occidental se haya estancado mientras el cine de Oriente sigue su curso. Sin duda, las industrias cinematográficas europeas y americanas, ancladas en unas convenciones ya obsoletas, hacen de las películas japonesas que llegan a nuestras pantallas potenciales candidatas a establecerse como películas de culto. Incluso películas absolutamente comerciales producidas para su distribución exclusiva en vídeo como *La Maldición* se estrenan en la gran pantalla en España por lo que tienen de distinto, de “alternativo” al cine mayoritario.

Trayectoria de Takeshi Kitano

Takeshi Kitano pertenece a una nueva generación de realizadores japoneses que se mueven en el circuito internacional. En los últimos años ha llamado la atención de la crítica occidental y se ha hecho un lugar permanente en el panorama de los festivales de cine europeos. Sin embargo, el éxito crítico no ha supuesto un éxito en las taquillas occidentales.

En 1989 Takeshi Kitano debuta como director a la edad de cuarenta y dos años, cuando ya posee una dilatada carrera como comediante y estrella mediática en su país. Kitano llega a la dirección por casualidad. Kinji Fukasaku, director de *Violent Cop*, película que debía protagonizar *Beat Takeshi*, abandona el proyecto durante la preproducción. Kitano asume la dirección y reescribe el guión de la película. Es esta entrada en el cine, abrupta y sin experiencia previa en la dirección, lo que depara a Kitano las primeras alabanzas, y las primeras críticas. Al carecer de una educación formal en dirección, Kitano quebranta continuamente las convenciones cinematográficas estilísticas y narrativas. Sin embargo, ya en sus primeras películas el *amateur* Kitano demuestra un magnífico dominio del ritmo visual. Su primera película alcanza un gran éxito, que, sin embargo, no sobrepasa las fronteras nacionales ya que la película no se estrenará en Occidente hasta varios años más tarde.

Con su segunda película, *Boiling Point (3-4X jugatsu)*, 1990, Kitano obtiene el Premio al Mejor Nuevo Realizador de la Asociación de Directores Japoneses. A *Scene at the Sea (Ano natsu, ichiban shizukana umi)*, 1991, su tercera película, le hace ganar el Lazo Azul a la Mejor Película y al Mejor Director. A partir de entonces, Kitano, que escribe y dirige todos



Cartel de
La Maldición
(Takashi Shimizu,
2003)

⁷ La información que aporta Kapur no es del todo correcta. La película con más recaudación en España (según datos del MEC) durante el 2002, fue una producción extranjera. Sin embargo, en el 2001 *Los Otros*, de Alejandro Amenábar, se proclamó como la película más taquillera del año.



Cartel de *Boiling Point* (Takeshi Kitano, 1990)

de Cine del Tercer Mundo se construye mediante la presentación a concurso del cineasta en cuestión en festivales internacionales de notoriedad. A esto debe seguirse un premio importante que consolide al Autor ante la crítica internacional⁸.

La crítica británica, seguida de cerca por la crítica francesa e italiana, fue la pionera a la hora de encumbrar al cineasta japonés. El ICA (Institute of Contemporary Arts) es la primera institución en editar *Violent Cop* en vídeo. No por casualidad, Takeshi Kitano se dará a conocer en Occidente en gran medida gracias a Tony Rayns, colaborador habitual de la revista especializada británica *Sight and Sound* y especialista en cine. Rayns sigue con creciente interés la carrera de Kitano desde su debut como director y ha promovido el estreno de sus películas en Londres. Así, el London Film Festival será el primero en reconocer a Kitano en el extranjero.

Sonatine (*Sonachine*, 1993) será la película que le haga entrar en el circuito extranjero de festivales. El entusiasmo que despierta en Cannes en 1993 insta a Kitano como figura internacional: Cannes a partir de entonces hará las veces de puerta de acceso al mercado cinematográfico occidental para este cineasta. La película será ganadora en el Festival de Cine de Taormina (Italia) y se llevará el premio de la crítica en el Festival du Film Policier de Cognac (Francia). A partir del éxito obtenido en el certamen de Cannes, a Kitano se le define como un cineasta excepcional (*The Guardian*) o la próxima figura de culto internacional (*Empire*). La portada del vídeo de *Sonatine* (distribuida en Europa por *Manga Films* y

sus filmes, empieza también a realizar el montaje de sus películas.

A pesar de su notable trayectoria como director, Takeshi Kitano tardó años en entrar en el mercado comercial cinematográfico occidental. Durante la segunda mitad de su carrera como cineasta, Takeshi Kitano se ha convertido en una parte integrante del circuito de festivales internacionales (*Kids Return*, *El Verano de Kikujiro* y *Dolls* se estrenan en Cannes y *Hana-bi*, *Brother* y *Zatoichi* en Venecia). Sólo después de obtener el reconocimiento de la crítica internacional, sus películas empezarán a tener alguna repercusión, aunque si bien muy limitada, en la taquilla europea y aún menor proporcionalmente en la estadounidense, donde la mayoría de sus películas continúan siendo incomprensibles para la mayor parte del público. Su distribución en vídeo es todavía hoy escasa y se limita a sus primeras obras y a aquellas películas que se produjeron después de la galardonada *Hana-Bi* (1997).

El proceso por el cual Kitano alcanza la popularidad en Occidente se ajusta sorprendentemente, como veremos a lo largo de este artículo, al descrito por Antonio Weinrichter en su artículo "Geopolítica, festivales y Tercer Mundo": el Autor

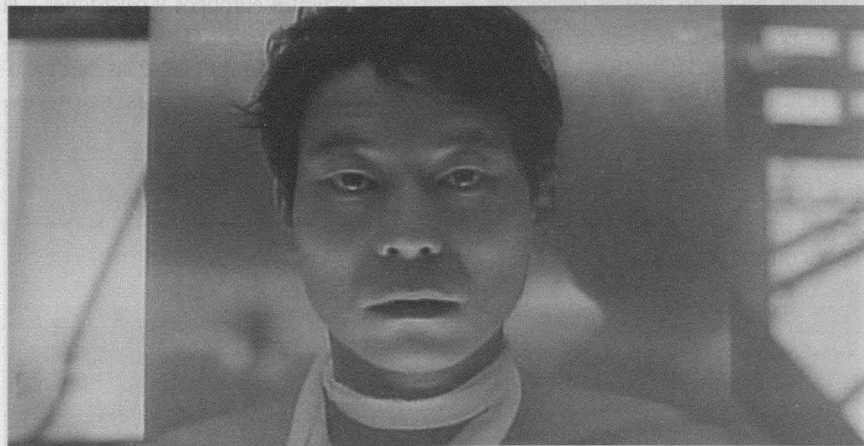
⁸ Antonio Weinrichter, "Geopolítica, festivales y Tercer Mundo" (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 19, febrero 1995), pp. 29-36.

en España por *DeAplaneta*) establece a Kitano como “La respuesta japonesa a Clint Eastwood”, comentario que ya había publicado la revista *Empire* (Reino Unido). A Kitano se le compara con Martin Scorsese, Robert Bresson y Yasujiro Ozu, y sin embargo, “*Beat Takeshi* se describe a sí mismo como una mezcla de David Letterman, Woody Allen y Howard Stern”⁹. “Se le considera (además de actor de gran vigor contenido) uno de los grandes cineastas de su país, junto a Oshima, Imamura y, en menor medida, Kurosawa” (Fernández-Santos, *El País*, 23 de agosto de 1998).

A pesar de las excelentes críticas recibidas por *Sonatine*, su siguiente obra, la comedia *Getting Any?* (*Minna Yatteruka!*, 1994), se estrena en Londres antes que en Japón ante la dificultad de encontrar un distribuidor nacional para la película después del fracaso en taquilla de *Sonatine*. En el resto de Europa sólo se exhibirá en retrospectivas dedicadas al cineasta años más tarde. Resulta curioso comprobar que Kitano empieza a ser conocido en Occidente justo cuando su popularidad en Japón disminuye. Esto se debe quizás a que el hábitat natural de un Autor de Cine “no es otro que las salas de ensayo en las metrópolis occidentales”¹⁰.

A pesar de lo pertinente del comentario de Weinrichter, no está claro que en el caso de este director hubiese una estrategia explícita de buscar una distribución internacional, la única capaz de sustituir al éxito en su país de origen. Parece simplemente que Kitano no se preocupa de la aceptación comercial. A diferencia de aquellos directores con los que debutó en 1989, “Kitano es el que más libertad ha tenido”¹¹ ya que aun en el caso de que sus películas supongan un fracaso comercial siempre tiene la posibilidad de volver a su profesión como comediante en televisión.

A pesar de las malas críticas recibidas por *Getting Any?*, Kitano recupera pronto el favor de la crítica: en 1996 recibe de nuevo el Lazo Azul al Mejor Director por su siguiente película, *Kids Return* (*Kidzu Ritán*), y la asistencia a la proyección de esta cinta en el festival de Cannes es otra vez multitudinaria. Como muestra de reconocimiento, en octubre de ese mismo año el Festival Internacional de Tokio dedica una retrospectiva a la obra de Kitano y en diciembre del año siguiente el Festival de Kyoto organiza un *Encuentro con Takeshi Kitano*.

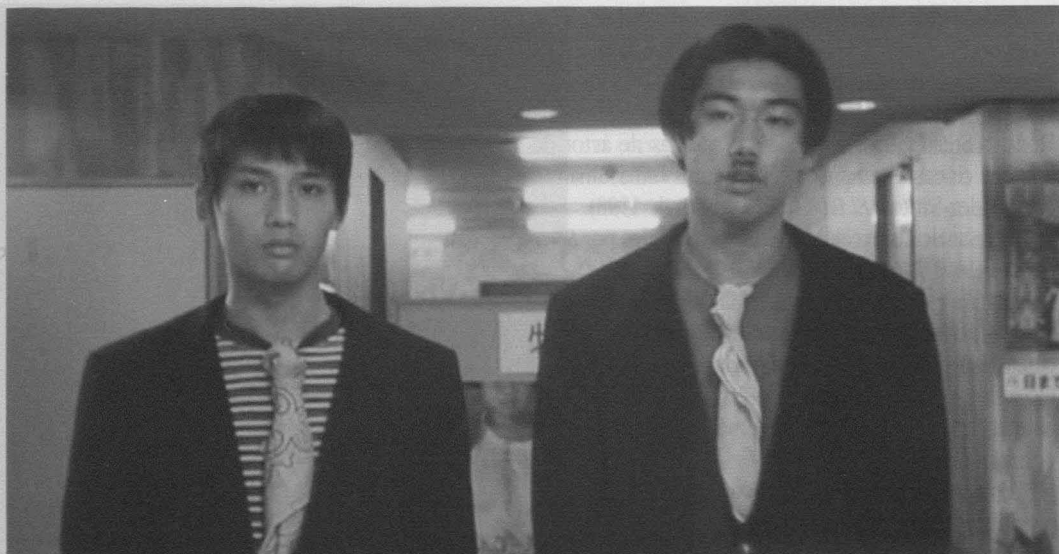


Getting Any? (Takeshi Kitano, 1994)

⁹ Bob Davis, “Takeshi Kitano”, en <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/kitano.html>, junio de 2003.

¹⁰ Antonio Weinrichter, “Geopolítica, festivales y Tercer Mundo”, p. 31.

¹¹ Koushi Ueno, “El cine japonés de los 90”, en *Nuevas Miradas del cine asiático* (*Nosferatu*, n.º 36-37, agosto de 2001), p. 99.



Kids Return (Takeshi Kitano, 1996)

En 1997, Kitano rueda su séptima película, *Hana-Bi*, con la que ganará el León de Oro en Venecia. *Hana-Bi* cuenta con un presupuesto de 2,3 millones de dólares y en enero de 1998 se estrena comercialmente en todo Japón. Para la mayoría de los críticos, tanto nacionales como extranjeros, es esta séptima película la que marca el punto álgido de la trayectoria del director japonés. Con este largometraje Kitano se afianza de forma definitiva en el circuito de festivales internacionales: participa en el Festival de Venecia con otros cineastas asiáticos de conocida trayectoria internacional como Zhang Yimou, y recibe el León de Oro “con (cosa rarísima en un festival) acuerdo entre jurados, público y comentaristas” (Fernández-Santos, *El País*, 23 de agosto de 1998).

La película recibe el *Screen International Five Continents Award* de la Academia Europea, así como diversas menciones en distintos festivales europeos y galardones a la Mejor Película Extranjera en los festivales de Brasil, Argentina y Estados Unidos, entre otros. Una encuesta de *Village Voice Critics* realizada en 2000 sitúa *Hana-Bi* entre las diez mejores películas de la década y no será la única lista en la que destaque entre los primeros puestos de las mejores películas del año. Tommy Udo¹² califica la película de obra maestra, alineándola con *El Padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972), *Los niños del paraíso* (Marcel Carné, 1945) y *El Séptimo Sello* (*Det sjunde inseglet*, Ingmar Bergman, 1957). Según Dave Kehr, la película captura “una trascendencia sublime que no se sentía desde la época dorada de Mizoguchi, Ozu, y Naruse”¹³. La crítica encumbra a Kitano como maestro, que consigue “un público de cine de autor internacional”¹⁴.

A pesar de que Takeshi Kitano consigue el reconocimiento en Europa en 1993 gracias a *Sonatine*, y la crítica lo encumbra con *Hana-Bi*, sus películas posteriores seguirán sin ser una apuesta fuerte en taquilla. En Estados Unidos la situación es aún más difícil. La primera película que se exhiba de forma comercial será *Hana-Bi*. *Sonatine* se estrenará en 1998, un mes después de la *premier* de *Hana-Bi*. *Violent Cop* y *Boiling Point* se proyectan de forma

¹² En Brian Jacobs (ed.), “Beat” *Takeshi Kitano* (Londres, Tadao Press, 1999), p. 33, citado en Bob Davis, “Takeshi Kitano”.

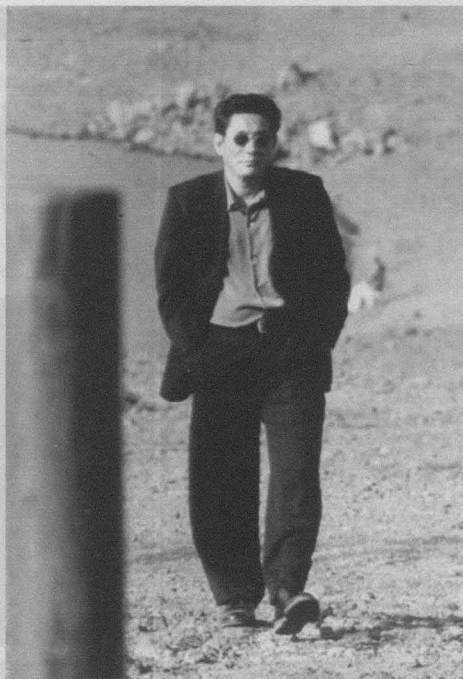
¹³ Dave Kehr, “Equinox Flower: Takeshi Kitano sets off fireworks” (*Film Comment*, vol. XXXIV, n.º 2, marzo-abril de 1998), p. 31.

¹⁴ Bob Davis, “Takeshi Kitano”.

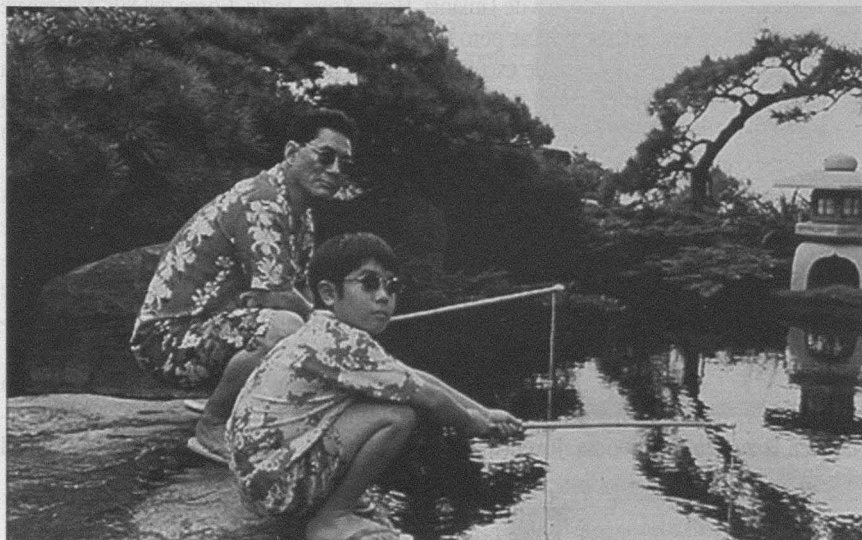
comercial en 1999 debido al éxito internacional que ha logrado el director japonés. La crítica estadounidense se divide. Kitano es alabado y criticado por el uso romántico y estático que hace de la violencia, que algunos llegan a calificar de erótica, diferenciándose así de otros directores famosos por utilizar este mismo elemento en sus filmes, como John Woo o Quentin Tarantino. Otros censuran su violencia por ser excesiva y estar vacía de contenido.

Sus siguientes películas ofrecerán nuevas incursiones en la comedia, la violencia y la tragedia. *El verano de Kikujiro* (*Kikujiro no natsu*, 1999) se estrena en el Festival de Cannes meses antes que en Japón. La Academia Japonesa le otorga dos nominaciones y un premio. “En Japón, la película no ha sido el éxito masivo que él esperaba —la estética de las imágenes es todavía muy acusada— pero las críticas han sido positivas y la recaudación en taquilla, pasable” (Mark Schilling, *The Japan Times*, 13 de julio de 1999). El reconocimiento (o quizá la publicidad) tras haber obtenido el máximo galardón de la Mostra, da sus frutos con su esta película. *El verano de Kikujiro* se estrena comercialmente en varios países europeos, entre los que se incluye España, y en EEUU. La 52.ª edición del Festival de Cannes estrena la película de Kitano en un certamen dominado por la cinematografía europea y asiática. Directores de China, Taiwán, Irán, Japón y Hong Kong participan en esta edición. Kitano se sitúa como uno de los favoritos para la prensa inglesa (*The Guardian*) pero no se lleva ningún galardón en esta ocasión.

Consolidada su trayectoria tanto en su país como en el extranjero, Kitano emprende un ambicioso proyecto internacional. *Brother* (*Aniki*, 2000) es sin duda un ejemplo insólito dentro de la trayectoria internacional de Kitano. Coproducida entre Estados Unidos, Japón y Reino Unido, y rodada en su mayor parte en Los Ángeles, la película debía suponer el impulso definitivo que llevaría a Kitano al éxito comercial internacional. La página Web ofi-



Hana-Bi (Takeshi Kitano, 1997)



El verano de Kikujiro (Takeshi Kitano, 1999)

Cartel de *Brother*
(Takeshi Kitano,
2000)



cial de la película¹⁵ recalca el hecho de que esta película está realizada en colaboración con productoras occidentales, ya que la coproducción “desafiará lo que hasta ahora nunca se ha intentado hacer en la industria cinematográfica japonesa: fusionar el método de producción de Hollywood (...) y el método de Kitano como autor.” A pesar de que la película pretendía ser el pasaporte de Kitano a las multisalas de todo el mundo, la recaudación doméstica fue modesta. En EEUU se estrena en tan solo once salas y en Europa la película no llega a convencer ni al público ni a la crítica, que acusa a Kitano de alejarse de sus raíces niponas para intentar hacer una película más comercial que guste al público occidental.

La película se exhibe en la 57.^a edición de la Mostra de Venecia de 2000, esta vez fuera de concurso. La competición, que ha apostado principalmente por el cine europeo y asiático, cuenta con títulos procedentes de Lituania, Hong Kong, India, Corea del Sur, Australia e Irán. *Brother* obtiene buenas críticas pero la idea más extendida entre la crítica que acude al festival es que la película peca de excesiva violencia. A pesar de las críticas, su trayectoria continúa consolidándose. En abril de 2001, *Cahiers du Cinéma* realiza, con motivo de su cincuenta aniversario, una selección de cincuenta directores (uno por año, desde 1951) en la que se incluye a Kitano.

La siguiente película del director supone una ruptura con la estética más apagada de sus anteriores filmes. *Dolls* (2002) se presenta en la 59.^a Mostra de Cine Internacional de Venecia, donde hay una menor presencia de las producciones asiáticas que en pasadas ediciones (quizás debido a su nuevo director, el suizo Moritz de Hadeln). Aunque la película de Kitano se encuentra entre las favoritas de las prensas española e italiana para ganar el codiciado León de Oro, no lo consigue.

Zatoichi (2003), el último trabajo de Kitano hasta la fecha, supone la primera incursión del cineasta en las películas de época (*jidai geki*). El filme ha causado una respuesta inusitada en la audiencia japonesa. Jóvenes que hasta ahora se desentendían del cine nacional

¹⁵ <http://www.office-kitano.co.jp/brother/>

han llenado las salas para ver la última película de uno de sus directores nacionales más conocido en el extranjero. “Zatoichi (...) no sólo ha hecho ganar a Kitano el Premio al Mejor Director en el Festival de Venecia de este año, sino que también está abarrotando los cines de Japón, atrayendo a todo el mundo, desde adolescentes a ancianos” (Mark Schilling, *The Japan Times*, 17 de septiembre de 2003). *Zatoichi* se ha convertido en la película de mayor recaudación de Kitano en Japón hasta la fecha.

Zatoichi se presenta en la 60.ª edición de la Mostra de Venecia de 2003. La película resulta muy aplaudida durante su proyección en la Mostra y al final se alza con el Premio a la Mejor Dirección y el Premio del Público. Recibe el Premio del público en el Festival de Toronto, un premio no exento de relevancia si consideramos que pasadas ediciones galardonaron películas como *La vida es bella* (*La vita è bella*, Roberto Benigni, 1997), *Shine* (Scott Hicks, 1996) o *Tigre y dragón* (*Wo hu cang long*, Ang Lee, 2000). *Zatoichi* concursó en la sección oficial de la 3.ª Edición del Festival Internacional de Marraquech en octubre de ese mismo año y se estrena en el Film Festival de Londres. No es de extrañar que sea Miramax la encargada de distribuir la película en Estados Unidos.

Quizá los galardones otorgados por los espectadores sean un reflejo más fiel de los gustos del público mayoritario y *Zatoichi* suponga la entrada en el circuito comercial internacional que debía haber sido la coproducción *Brother*. “Quizás *Zatoichi* consiga triunfar donde su predecesora trasatlántica *Brother* fracasó —en alcanzar un público internacional sin comprometer en ningún momento sus raíces orientales”¹⁶.

Cartel de *Zatoichi*
(Takeshi Kitano,
2003)

Mecanismos de recepción

Pero, ¿cómo se enfrenta el espectador a las películas de un director como Takeshi Kitano? A la hora de tratar la recepción de la filmografía de Takeshi Kitano en Occidente se hace necesario analizar no sólo su distribución y recepción crítica, sino también la experiencia que vive el espectador occidental. Entiéndase que aquí tratamos de hablar de la experiencia del espectador medio, de ese “nuevo público de masas” del que ya hablaba Villegas López¹⁷ y no de un público más especializado.

Las formas cinematográficas clásicas de Hollywood se han impuesto como la norma dominante prácticamente desde los orígenes del cine, pues no hay que olvidar que el nacimiento del cine coincide con la culminación del proyecto colonial. El cine nace de la conjunción de distintas naciones y distintos medios de expresión de carácter artístico, como son la fotografía, la pintura, la literatura y el teatro. Es este origen del arte cinematográfico lo que hace de éste un fenómeno internacional. En palabras de Sergei Eisenstein: “El cine es, sin duda, la más internacional de las artes”¹⁸. Para Eisenstein, el cine es un fenómeno internacional ya que los directores y, en general,



¹⁶ Mark Kermode, “Zatoichi” (*Sight and Sound*, vol. XIV, n.º 4, abril 2004), pág. 72.

¹⁷ Manuel Villegas López, *El cine en la sociedad de masas*, p. 76.

¹⁸ Sergei Eisenstein, *Reflexiones de un cineasta* (Madrid, Artich, 1970), p. 76.

los creadores, así como los empresarios, están en contacto entre ellos más allá de las fronteras nacionales. De igual modo, los espectadores son consumidores de películas con orígenes muy diversos. Esta característica hará del cine un complejo marco para la discusión entre teorías nacionales y globalización.

Cuando hablamos de globalización y de internacionalización estamos hablando, por tanto, al menos de dos niveles: por un lado, de la fuerte presencia de las estrategias comerciales estadounidenses, por otro, de la intensa compenetración transnacional de la cultura cinematográfica. A menudo se da por descontado que la globalización tiene efectos unificados homogeneizadores. Según esta corriente de pensamiento, las características diferenciadoras de las cinematografías norteamericana y europea sufren un proceso de integración que se va acelerando “conforme la globalización e internacionalización económica se expande”¹⁹. Ante la “invasión” del cine norteamericano en el mercado internacional, las cinematografías europeas, latinoamericanas y asiáticas no pueden competir al mismo nivel por carecer de las estructuras industriales pertinentes pero también porque Estados Unidos cuenta con “un mercado cohesionado culturalmente”.

Sin embargo, las consecuencias de la globalización en el ámbito cultural no están en absoluto claras todavía. Las visiones al respecto son contradictorias en muchos casos. Pese a todo, por extraño que parezca en un mundo “globalizado”, donde la televisión vía satélite y los medios de comunicación de masas alimentan lo que Tetsuo Kogawa ha dado en llamar la “cultura de masas electrónica del ON-OFF”²⁰, las diferencias culturales continúan siendo un problema a la hora de explicar las reacciones del público ante una película extranjera.

Imagen del baile final de *Zatoichi* (Takeshi Kitano, 2003)



¹⁹ José María Álvarez Monzoncillo, “Las transformaciones industriales en el cine mundial”, en Manuel Palacio y Santos Zunzunegui (coords.), *Historia general del cine. Volumen XII. El cine en la era del audiovisual* (Madrid, Cátedra, 1995), p. 14-16.

²⁰ Tetsuo Kogawa, *New Trends in Japanese Popular Culture*, en Kinema Club Online Criticism, <http://pears.lib.ohio-state.edu/Markus/Welcome.html>.

Así, ante la proyección de *Getting Any?* en la *Seminci* de Valladolid de 1998, García Juárez explicaba el argumento de la película como un compendio de “astracanadas, desvaríos y aberraciones que hacen las delicias de unos pocos y el sopor de la gran mayoría del público, que comprende bien poco de lo que pasa en pantalla (es una película de japoneses para japoneses, no pretendamos que ellos entiendan a los Morancos)”²¹. El caso de *Zatoichi*, a pesar de la considerable acogida que ha tenido en España y Europa, y las buenas críticas recibidas en Estados Unidos, no es distinto. Kermode explica que el número de baile final parece “que no viene al caso”²².

A pesar de las tendencias unificadoras de la globalización, las diferencias culturales parecen presentar un obstáculo a la hora de que el espectador disfrute una película. Entonces, ¿cómo se entiende la experiencia filmica del espectador foráneo? Ajenos a una cultura y a sus formas particulares de representación ¿cómo es posible que aprehendamos una película? Dentro de esa internacionalización del mercado ¿cuáles son los rasgos nacionales de un filme? El lenguaje cinematográfico puede ser único, pero su uso es independiente, es decir, distinto dependiendo del marco cultural en el que se desarrolla, lo que indicaría la posibilidad de la existencia de “dialectos” cinematográficos. En otras palabras, “cines nacionales”.

Las teorías sobre la existencia de cines nacionales presuponen que el espectador posee un conjunto de expectativas derivadas de las características comunes del conjunto de obras de directores de un mismo país. Es decir, se asume la existencia de unas características nacionales que el espectador espera encontrar en las películas de una determinada procedencia. Noël Burch (*To the Distant Observer*, 1979) y David Desser (*Eros Plus Massacre*, 1988) proponen ambos un modelo de cine nacional japonés en oposición a la norma imperante de Hollywood. Pese a todo, estas teorías se antojan un tanto limitadas a la hora de intentar explicar la experiencia del espectador occidental, puesto que:

“La nación, por supuesto, no es una persona con deseos sino una unidad de ficción impuesta en un conjunto de individuos, aunque las historias nacionales se presentan como si expusieran una forma acentuada de la continuidad del sujeto. Como medio por excelencia para contar historias, el cine estaba especialmente dotado para transmitir las narrativas proyectadas de naciones e imperios. La conciencia nacional, vista generalmente como una precondition de la nación —es decir, la creencia que comparten individuos dispares sobre orígenes comunes, estatus, situación y aspiraciones—, se convierte en ficciones cinematográficas enlazadas a grandes rasgos”²³.

La enorme influencia de Occidente no sólo en el cine sino también en todas las esferas de la cultura y vida japonesas ha generado un debate enorme. La importancia que este debate tiene obviamente para la identidad nacional de los japoneses se traduce en discursos políticos como el de Tanizaki. En su breve ensayo *El elogio de la Sombra*, este autor lleva al extremo su reflexión sobre la situación de la cinematografía japonesa:

“Veamos por ejemplo nuestro cine: difiere del americano tanto como del francés o del alemán, por los juegos de sombras, por el valor de los contrastes. Así pues, independientemente incluso de la escenografía o de los temas tratados, la origi-

²¹ José Antonio García Juárez, “La mirada del Yakuza” (*Letras de Cine*, n.º 2, marzo de 1999), p. 24.

²² Mark Kermode, “Zatoichi”, p. 72.

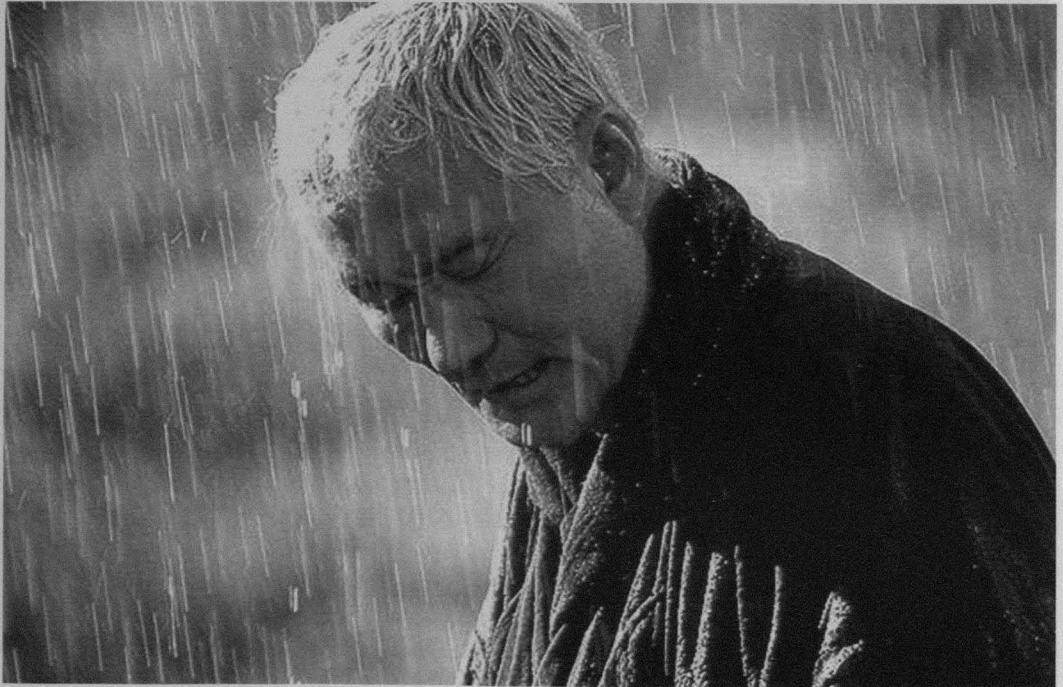
²³ Ella Shohat y Robert Stam, *Multiculturalismo, Cine y Medios de Comunicación*, p. 117.

nalidad del genio nacional se revela ya en la fotografía. Ahora bien, utilizamos los mismos aparatos, los mismos reveladores químicos, las mismas películas; suponiendo que hubiéramos elaborado una técnica fotográfica totalmente nuestra podríamos preguntarnos si no se habría adaptado mejor a nuestro color de piel, a nuestro aspecto, a nuestro clima y a nuestras costumbres”²⁴.

Otra forma de ver este mismo problema, desde la perspectiva occidental, es la que expone Weinrichter. Este autor habla del “efecto kimono” por el cual: “El espectador occidental reacciona mucho mejor ante una película oriental de corte histórico que ante otra de ambiente contemporáneo (...) Los personajes actuales hacen más problemático que el espectador occidental ponga en marcha con ellos el mecanismo de ‘identificación’”²⁵. Cueto explica que estas expectativas del cine japonés fueron creadas a partir de las políticas de exportación de las *Majors* japonesas durante las décadas de los cincuenta y sesenta: únicamente las películas de época fueron distribuidas en Occidente porque se pensaba que serían las que funcionarían mejor con un público occidental²⁶.

Sin embargo, es posible que el panorama descrito por Cueto y Weinrichter sea más complejo de lo que a primera vista parece. Se podría intentar buscar las causas de las reacciones de los espectadores occidentales en un ámbito más amplio de las que puedan ser o haber sido las estrategias comerciales y de distribución de la industria. El auge que tuvieron los *jidai geki* a partir de los cincuenta explicaría, si bien parcialmente, la buena acogida de las películas de samuráis, entre ellas *Zatoichi*, que vivimos en la actualidad.

Zatoichi (Takeshi Kitano, 2003)



²⁴ Junichiro Tanizaki, *El elogio de la sombra* (Madrid, Siruela, 1994), p. 26.

²⁵ Antonio Weinrichter, *Pantalla Amarilla. El cine japonés*. (Madrid, T&B Editores, 2002), p. 17.

²⁶ Roberto Cueto, “Claves para una estética geopolítica del nuevo cine japonés”, p. 15.



Dolls (Takeshi Kitano, 2002)

Para explicar los mecanismos de recepción, esto es, de experimentación que posee el individuo, recurriremos al concepto de modelo cognitivo o *schema*. La teoría de los esquemas, que nace de la lingüística, de las corrientes del análisis del discurso, fue desarrollada entre otros teóricos por Ungerer y Schmith²⁷. No obstante, y como veremos a continuación, los modelos cognitivos son aplicables no sólo a la interpretación del lenguaje humano sino también a la interpretación de cualquier tipo de experiencia.

Los modelos cognitivos son estructuras mentales de situaciones estereotipadas. La formación de estos modelos cognitivos o *schemata* hallan su explicación en la noción de expectativas innatas (*expectations*) que propone K. R. Popper²⁸: nacemos con *expectativas*, con un conocimiento que, aunque no es válido *a priori*, se encuentra, por así decirlo, genética o psicológicamente *a priori*, esto es, previo a toda experiencia observacional. Dentro de estas expectativas, la más elemental es la de encontrar regularidades. Gracias a estas expectativas innatas que posee todo ser humano, es decir, a partir de esa búsqueda de regularidades, de un patrón reiterado aplicable a toda experiencia, somos capaces de formar esquemas mentales o cognitivos para cada clase de experiencia.

Así, para toda experiencia o fenómeno con el que tropezamos en la vida diaria, hemos experimentado y acumulado un gran número de contextos interrelacionados. Las categorías cognitivas no dependen, por tanto, únicamente del contexto inmediato en el que se hallan circunscritas sino también de todo este fajo de contextos que se asocian con él. El término modelo cognitivo servirá para designar estas bases de conocimiento; todas las representaciones cognitivas que pertenecen a un campo determinado.

²⁷ F. Ungerer y H. J. Schmid, *An Introduction to Cognitive Linguistics* (Londres, Longman, 1996)

²⁸ K. R. Popper, *Conjectures and Refutations* (Londres, Routledge, 1963) p. 47.

Las descripciones de los modelos cognitivos se basan en la presuposición de que la mayoría de la gente tiene, en líneas generales, el mismo conocimiento básico de las cosas. Los modelos cognitivos no son pues universales, sino que dependen de la cultura en la que el individuo se educa y vive. En este sentido, "los espectadores no comparten el contexto cultural y por tanto el trasfondo no está anclado en asunciones familiares, sino que empieza a flotar en un mar de preguntas..."²⁹.

Mediante la creación y aplicación de estos modelos cognitivos creados a partir de experiencias previas nos enfrentamos a la tarea de interpretar nuevas experiencias. Y este proceso se aplica de igual modo a la experiencia filmica. Así, el espectador occidental encontrará una ayuda fundamental en sus modelos cognitivos previos, es decir, en la abstracción de todas sus experiencias filmicas previas, a la hora de abordar la interpretación de las películas de directores desconocidos. De esta forma, el espectador no se ve totalmente perdido a la hora de interpretar películas que aludan a referentes foráneos como puedan ser *Brother*, *Dolls* o *Zatoichi*, puesto que hará uso de sus experiencias previas en su enfrentamiento.

Tan solo en el rarísimo caso de que nos topemos con una situación u objeto totalmente desconocido, no poseeremos un modelo cognitivo apropiado. Incluso entonces es de suponer que el ser humano intentará evocar experiencias similares y formar un modelo cognitivo de forma inmediata. No podemos ni evitar la influencia de los modelos cognitivos ni funcionar sin ellos. No es por tanto de extrañar que la mayoría de críticas y análisis cinematográficos, no sólo de la filmografía de Takeshi Kitano sino de la mayoría de directores asiáticos que llegan a nuestro país, se apoye en la comparación sistemática con cineastas occidentales o con aquellos "maestros" que les precedieron: Akira Kurosawa y, en menor medida, Kenji Mizoguchi o Yasujiro Ozu.

La noción de modelo cognitivo puede ser útil a la hora de abordar el problema de la recepción, ya que da una visión acerca de las estrategias que utiliza el espectador a la hora de interpretar no sólo una imagen sino un discurso narrativo audiovisual. En el contexto aquí expuesto, la noción de modelos cognitivos se relaciona inevitablemente con la de género, no tanto por su similitud con géneros internacionales, sino por su capacidad de crear referencias culturales. Pues ¿qué es el género cinematográfico sino una serie de convenciones filmicas que se traducen en una repetición de expectativas en el espectador? *Violent Cop*, *Boiling Point*, *Sonatine* o *Brother* son películas que pertenecen al género japonés *Yakuza*. Sin embargo, este género se asemeja al *film noir* occidental. Por tanto, el espectador encontrará en estas películas una base de apoyo para su interpretación.

Finalmente se plantea aquí la posibilidad de que temas tan universales como la violencia puedan funcionar como mecanismos de familiarización, que entonces serían más poderosos que la ambientación histórica a la hora de evocar imaginarios familiares.

La violencia: denominador común

La violencia es un elemento clave en la cinematografía internacional contemporánea. Así lo demuestran los continuos debates sobre el origen, la intencionalidad y la influencia de este "recrudescimiento actual de la violencia"³⁰ en el cine contemporáneo. Kitano es conocido por desarrollar una "poética de la violencia", concepto ambiguo que se ha

²⁹ Alison Jablonko, *New Guinea in Italy*, citado en Bill Nichols, *Blurred Boundaries. Questions of meaning in Contemporary Culture* (Bloomington, Indiana University Press, 1994), pp. 75-76.

³⁰ Véase Oliver Mongin, *Violencia y cine contemporáneo. Ensayo sobre ética e imagen* (Barcelona, Paidós, 1997), p. 14.



Sonatine (Takeshi Kitano, 1993)

utilizado para alabar o criticar sus filmes indistintamente. Pero también Quentin Tarantino, Luc Besson, Oliver Stone, Roger Avary, y un largo etcétera de cineastas de todo el mundo, toman este elemento como eje principal para el argumento de sus películas.

Y es precisamente en la violencia donde el espectador occidental va a encontrar un “puente” entre sus experiencias filmicas previas (sus modelos cognitivos) y las películas de Takeshi Kitano. La violencia, elemento recurrente en la filmografía de este cineasta, es uno de los mecanismos a los cuales puede recurrir el espectador ajeno a las formas de representación de la cultura japonesa para la interpretación de sus filmes. Es precisamente este recurso lo que lleva a Stephen Holden, crítico del *New York Times*, a comparar la escena final de *Sonatine* con los fuegos artificiales del 4 de julio: “la violencia se ve atenuada e idealizada de forma paradójica al ser contemplada desde la distancia, como un trueno lejano retumbando y destellando al borde de una llanura o los remotos fuegos artificiales del Cuatro de Julio apenas visibles sobre el horizonte”³¹.

A pesar de que la violencia sea un elemento necesariamente “internacional”, el uso que de ella hace Kitano es claramente distinto al de cualquier cineasta occidental. Las formas estilísticas, la dinámica de la imagen y el contexto en que se desarrolla la acción son distintos. Estamos de nuevo ante elementos comunes, diferenciados por el uso y la significación que les da cada cineasta, pero también por la lectura del espectador que “va al cine psíquicamente predisuesto e históricamente posicionado”³². Como se ha comentado anteriormente, la recepción de las películas de Kitano está inevitablemente ligada a corrientes de

³¹ Stephen Holden, *The New York Times*, 10 de abril de 1998.

³² Ella Shohat y Robert Stam, *Multiculturalismo, Cine y Medios de Comunicación*, p. 321.

distribución y comercialización internacionales, que de una forma u otra “modelan” la visión del espectador de la cultura de masas.

Por ejemplo, Kent Jones y Mark Kermode van más allá en sus análisis de la violencia mostrada en *Brother* y realizan una distinción entre dos categorías distintas de violencia determinada por la oposición entre la cultura occidental y la oriental: “hay algo en la ultra-violencia de la película que se hace sentir como una pulla inexpresiva hacia América”³³. Los ataques de violencia en *Brother* serían para estos autores de dos tipos: la impasible aniquilación de los gánsters rivales, que refleja una fría comprensión de la ética capitalista del *eat-or-be-eaten*; y las auto-mutilaciones como manifestación de la lealtad del código *Yakuza*, que dejan sin palabras a los espectadores occidentales.

Resulta extraño que Kitano, ampliamente criticado por la violencia de sus películas en Estados Unidos, no sea tratado de la misma forma por los críticos europeos ni por los de su propio país. La violencia de sus películas no supone un problema en su país de origen, porque en todas sus películas el *yakuza* muere. Tal y como explica el propio cineasta, “el que la hace la paga, aquellos que cometen actos violentos al final reciben violencia de otras personas como justo castigo”³⁴.

Más allá de la violencia

Además de este elemento común (que no unificador) que es la violencia, existen otros motivos en la filmografía de Kitano que pueden ser considerados “universales” y, por tanto, de utilidad a la hora de explicar la experiencia del público. Según Ryuji Morita son cuatro los elementos que caracterizan la filmografía de Kitano: violencia, mutismo, muerte y risa³⁵. Otros críticos añaden a esta lista de elementos el amor (eso sí, en su faceta más trágica) que se muestra en *A Scene at the Sea* y *Dolls*.

El silencio y la muerte aparecen de forma patente en toda la filmografía de Takeshi Kitano. La muerte es una cuestión fundamental en *Violent Cop*, *Sonatine* y *Hana-Bi*. En *Brother* la supervivencia y la búsqueda de la muerte como fin de la violencia son temas claves que se desarrollan a lo largo de la trama de la película. Así, en las películas de Kitano, preocupaciones universales como la conciencia de la propia muerte se ven entrelazadas con temáticas más propiamente japonesas como los códigos *Yakuza* de lealtad y pertenencia.

Se han presentado aquí tan sólo unas claves, unos puntos de partida en los que el público de masas occidental puede encontrar un apoyo para la interpretación de la filmografía del director japonés. Lo que no significa necesariamente que el mensaje llegue por igual a todo el público.

Sin embargo, más allá de los movimientos de globalización e internacionalización y de unas temáticas universales, nos encontramos con que el espectador intentará salvar las distancias culturales en cualquier momento. Ante cualquier situación nueva el ser humano tratará de llegar a una interpretación válida, puesto que:

“La mente humana tiene un objetivo a largo plazo: incrementar su conocimiento del mundo. (...) La información es relevante cuando tiene un efecto significativo

³³ Kent Jones, “First Look: Takeshi Kitano’s *Brother*” (*Film Comment*, vol. XXXVI, n.º 5, septiembre-octubre de 2000), pp. 14-15. Véase también Mark Kermode, “Brother” (*Sight and Sound*, vol. XI, n.º 4, abril de 2001), pp. 40-41.

³⁴ Takeshi Kitano en una entrevista con Duncan Campbell, en *The Guardian*, 16 de Marzo de 2001.

³⁵ Ryuji Morita, “3-4r *jugatsu*” en *Takeshi Kitano, al final de la violencia* (Valladolid, 43 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1998), p. 54.



en nuestras asunciones, en otras palabras, cuando nos permite alterar nuestras estructuras de conocimiento para darnos una representación del mundo más precisa”³⁶.

La recepción de la filmografía de Takeshi Kitano es un ejemplo de cómo el reconocimiento por parte de la crítica especializada no es suficiente para afianzar a un director dentro del mercado internacional. Las leyes de oferta y demanda por las que parece regirse el circuito occidental de exhibición y venta de películas están tan ligadas a las normas culturales importadas por Estados Unidos como a “modas culturales” pasajeras. No en vano, “la complejidad y la magnitud de las encuestas y estadísticas para fijar los gustos del público cinematográfico son enormes, crecen continuamente y sus resultados suelen ser mínimos”³⁷.

Frente a las teorías sobre la globalización de carácter apocalíptico que vaticinan la pérdida de características nacionales diferenciadoras, todavía cabe la posibilidad de que este movimiento globalizador provoque la reafirmación de las características nacionales, la afirmación de la entidad nacional y, con ella, la determinación consciente de hacer un cine nacional. El cine japonés sigue conservando unas características y un espíritu propio e incluso coproducciones internacionales como *Brother* siguen siendo diferentes (si no diferenciadas) culturalmente respecto a producciones occidentales.

Pese a que estas diferencias culturales puedan ir en detrimento de la comercialización de películas fuera de su país de origen, como hemos podido observar, es precisamente ante esta diferenciación donde el sujeto podrá encontrar una mayor fuente de enriquecimiento personal y cultural.

Los premios que otorgan los festivales de cine internacional, si bien no son decisivos a la hora de formular éxitos de taquilla, resultan relevantes en cuanto que ponen a disposición de un determinado público películas de cineastas que de otra forma pasarían desapercibidos bajo la sombra omnipresente de Hollywood. Enfrentarse a la diferencia del cine de Takeshi Kitano supone todavía hoy un reto para el espectador foráneo. Con todo, quizás sea este un desafío ante el que es mejor permanecer desconcertado antes que indiferente.

³⁶ Spencer y Wilson, citado en G. Cook, *Discourse* (Oxford, Oxford University Press, 1989), p. 78-79.

³⁷ Manuel Villegas López, *El cine en la sociedad de masas*, p. 57.

ABSTRACT. This article analyzes the reception of the films by Japanese director Takeshi Kitano in western film festivals as well as their presence in the commercial circuit through the study of the distribution of his films in the West and their repercussion in the European and American box offices. However, the analysis of Kitano's international career constitutes only the starting point of our reflection since, in fact, the study of this particular case gives rise to new questions and hints that lead us to explore the possible universal features of this director. Film distribution policies and critics recognition are not enough to explain the complex phenomenon of the reception of this director's filmography in full. Thus, from the analysis of the critics behavior we are lead to the study of audience reaction, to eventually reflect on the possible mechanisms that prompt the mass audience reaction beyond industrial and commercial strategies. This article gives an insight into the film experience of foreign spectators in an attempt to understand the social and economic mechanisms that mark the way in which cinema has been operating internationally from the 90's onwards. ☉