

“Esas damas que marchan lejos”. Imágenes para la memoria, memoria de las imágenes. Revisiones críticas de la historia en el cine de Licínio Azevedo y Shohei Imamura: la vivencia individual como motor de la memoria ideológica

José Antonio Jiménez de las Heras¹; Ricardo Jimeno Aranda²; Almudena Muñoz Gallego³

Recibido: 1 de mayo de 2022 / Aceptado: 9 de mayo de 2022

Resumen. El artículo aborda el tema de la memoria, a través del testimonio oral y el documental audiovisual construido en base a estos testimonios, centrándose en la labor documental de dos cineastas que, a pesar de las distancias, comparten ciertas preocupaciones comunes: el japonés Shohei Imamura y el brasileño/ mozambiqueño Licínio Azevedo. Ambos están interesados por la intrahistoria y por devolver la voz a aquellos que han sido silenciados por la gran Historia. Y ambos comparten preocupaciones por las fronteras e hibridaciones entre ficción y documental. De esta forma, el análisis reflexiona sobre la contaminación de la realidad y la ficción, el cine como testimonio y como elemento de reivindicación y agitación social, política e ideológica. Y también sobre la honestidad de la mirada unida a decisiones estéticas y narrativas, indisolubles unas de otras.

Palabras clave: Memoria; Intrahistoria; Mozambique; Japón; Cine; Documental; Narración; Política; ideología

[en] Those Ladies Who March Far Away. Images for Memory, Memory of Images. Critical Revisions of History in the Films Of Licínio Azevedo And Shohei Imamura: Individual Experience As a Motor of Ideological Memory

Abstract. The article addresses the theme of memory through oral testimony and the audiovisual documentary constructed on the basis of these testimonies, focusing on the documentary work of two filmmakers who, despite the distances, share certain common concerns: the Japanese Shohei Imamura and the Brazilian/Mozambican Licínio Azevedo. Both are concerned with intrahistory and giving a voice back to those who have been silenced by mainstream history. And both share concerns about the boundaries and hybridisations between fiction and documentary. In this way, the analysis reflects on the contamination of reality and fiction, film as testimony and as an element of vindication and social, political and ideological agitation. And also on the honesty of the gaze linked to aesthetic and narrative decisions, inseparable from each other.

Keywords: Memory; Intrahistory; Mozambique; Japan; Cinema; Documentary; Narrative; Politics; Ideology

Sumario. 1. Introducción y marco teórico-conceptual 2. Esas damas que marchan lejos (Karayuki-San, Shohei Imamura, 1975) 3. A última prostituta (Licínio Azevedo, 1999): imágenes de y para la memoria 4. A modo de conclusión 5. Bibliografía

Cómo citar: Jiménez de las Heras, J. A.; Jimeno Aranda, R.; Muñoz Gallego, A. (2022) Imágenes para la memoria, memoria de las imágenes. Revisiones críticas de la historia en el cine de Licínio Azevedo y Shohei Imamura: la vivencia individual como motor de la memoria ideológica, en *Documentación de Ciencias de la Información* 45(2), 217-229.

¹ Universidad Complutense de Madrid (España)
E-mail: joseantj@ucm.es
Universidad Complutense de Madrid (España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2075-5983>
Twitter: @Orionfelson

² E-mail: rijimeno@ucm.es
Universidad Complutense de Madrid (España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8974-1539>
Twitter: @RicJimenoAranda

³ E-mail: almudena.munoz@ucm.es
Universidad Complutense de Madrid (España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7513-081X>

“Es mucho más fácil ser obediente y quedarse con lo establecido, pero esa no es mi forma de vida. Siempre intento cambiar la sociedad por completo con mis películas. Por supuesto, hacer cine no es como atrapar la pelota. Puedes lanzar la pelota, pero no hay garantía de que la atrapen.” (Shohei Imamura)

Este artículo está dedicado al maestro y amigo Antonio Castro, luchador incansable e inconformista irredento, como el propio Imamura. Nosotros seremos tu memoria.

1. Introducción y marco teórico-conceptual

La memoria y el cine, o lo que podríamos llamar el “cine de la memoria” es algo inherente a la historia del propio medio de expresión:

«El cine es memoria y lo es de muchas maneras. El cine recuerda y su memoria se extiende desde las añoranzas y recuerdos de sus personajes de ficción hasta las indagaciones en el pasado histórico de sus películas documentales» (Cuevas Álvarez, 2014: 189)

Respecto a lo anterior, y antes de profundizar en el tema de análisis propuesto, lo pertinente sería preguntarnos a que nos referimos con el concepto de memoria aplicado a la historia del cine/ audiovisual. En este sentido, resulta pertinente la reflexión que realiza Paola Piña Ospina en su artículo al respecto:

«La memoria, en este sentido, se entiende más como un proceso exegético respecto de algo, sea un recuerdo, un texto, una obra artística o cinematográfica. Ese pasado, en efecto, lo encontramos materializado en las imágenes cinematográficas y por ello la memoria en este contexto particular exige un esfuerzo interpretativo, una lectura de lo captado en esas imágenes fugaces que nos llegan del pasado. Por otro lado, la memoria se nos presenta como construcción de sí misma, pues en el proceso de mediación también se reconfigura, se nutre y se transforma. Al otorgarle sentido a las imágenes cinematográficas se modifica en sí misma, la mirada que haga sobre el pasado no será la misma toda vez que ese proceso interpretativo le imprime una huella indeleble, que mediará en futuros acercamientos de cualquier lugar donde se deposite. Tenemos, pues, dos sentidos que configuran lo que hemos querido entender por memoria. El primero, como memoria colectiva que se materializa en prácticas sociales, lugares o monumentos a la memoria. El segundo, como mediación y construcción de la memoria en sí misma, como un proceso de interpretación donde ella interviene, pero a su vez se reconfigura» (Piña Ospina, 2012: 132)

En este caso, el análisis que deseamos abordar y nuestro objeto de estudio –dos documentales de Shohei Imamura y Licinio Azevedo–, entrarían de lleno en la segunda acepción a la que se refiere la autora: *«como*

mediación y construcción de la memoria en sí misma». Tanto Imamura como Azevedo toman hechos y testimonios del pasado, de la intrahistoria olvidada, para cuestionar el discurso oficial y reivindicar una versión alternativa de la historia, basada en la memoria del individuo; y, al mismo tiempo, conseguir restaurar con el discurso resultante la dignidad de las víctimas de ese pasado.

Si la historia oficial nos muestra una memoria que no es sino una “construcción de sí misma”, los cineastas van a oponer una memoria que se «reconfigura» y que, a su vez, reconfigura el discurso ideológico y político que hasta ahora se nos ha narrado –o que se nos ha omitido de narrar–. Lo que ocurre en ese sentido es que *«esta atención a lo ausente es profundamente inquietante y subversiva, pues cuestiona la autoridad de lo fáctico y pone de manifiesto que la realidad no es lo que ha llegado a ser, sino también lo posible»* (Piña Ospina, 2012: 133). Es evidente que ese discurso de recuperación y reivindicación, en Imamura y Azevedo, resulta “subversivo”, por remover los cimientos en los que se asienta la historia escrita por las autoridades y consumida por el pueblo para su tranquilidad: ellos pretenden “intranquilizar” y aniquilar el concepto de verdad oficial, sustituyéndolo por la verdad sin adjetivos, a través de la recuperación de la memoria de los protagonistas silenciados.

Y será el documental la forma de hacerlo en ambos casos concretos de análisis, frente a la ficción, como aparente modelo de mayor eficacia narrativa en la consecución del objetivo buscado; esta podría ser una hipótesis de partida, que presida el análisis de ambas obras audiovisuales. La otra hipótesis será la de que ambos, por encima de sus diferencias y del enfoque sobre el tema tratado –este último, muy similar en ambos casos–, buscan con su cine reconstruir la realidad social e histórica, devolver la voz a aquellos que no la han tenido y dejar, y dar, testimonio a través de la memoria; pero también movilizar y subvertir el orden establecido/ la historia oficial, mediante el cuestionamiento de la realidad, en este caso a través de la imagen documental.

2. Esas damas que marchan lejos (Karayuki-San, Shohei Imamura, 1975)

En directa relación con el planteamiento de la memoria personal como revisión ideológica de la historia, para una reinterpretación de la misma, desde la óptica de los excluidos de ella –planteamiento de partida tanto de Imamura como de Azevedo–, el director japonés le proporcionaba a Antonio Castro una clave básica de su proceder general como realizador, a la hora de construir su discurso creativo:

«Me gusta basarme en los hechos históricos para mis películas, colocar a mis personajes en los escenarios donde transcurrieron los hechos reales. Desde hace 120 años el Japón está sufriendo un proceso de modernización que no se está llevando a cabo sin que aparezcan una gran cantidad de problemas (...) De hecho, las tensiones que por motivo de esta modernización masiva afloraron en el Japón, revistieron la

forma de guerra, o para ser más precisos, habría que decir la forma de invasiones e, interiormente, lo que se hizo fue sacrificar personas de capas sociales bastante bajas. Y esta especie de estrés que sufre Japón, y sus consecuencias, tanto en el interior como en el exterior del país, es algo que me interesa muchísimo. Yo siempre he tratado de exponer los problemas individuales dentro de un contexto histórico muy preciso» (Castro, 2000: 121-122)

A Imamura no le interesa la historia con mayúsculas, si no las consecuencias que pagan los que están fuera del foco de la historia, a causa del devenir de la misma en sus vidas: un planteamiento de lucha de clases, frente a un supuesto progreso económico y social, por el cual se sacrifica sin piedad a los desfavorecidos, sin darles voz, cuerpo o nombre protagónico en ese cambio. La óptica de Imamura tiene que ver, de forma evidente, con su militancia juvenil en el Partido

Comunista Japonés (Mellen en Coleman, L. & Desser, D., 2019: 178) y su simpatía por el mismo durante el resto de su vida, así como por una visión marxista y humanista de la existencia, que se une a un impulso antropológico, casi entomológico, de observación del comportamiento humano, siempre desde la simpatía y la absoluta comprensión de las conductas humanas, fueren cuales fuesen. Como Joan Mellen señala «*A sus treinta años, Imamura comienza a interesarse por la antropología social. Todos sus films nacen de un impulso documental, no menos los de ficción que los propios documentales*» (Mellen en Coleman, L. & Desser, D., 2019: 178). Sin embargo, Imamura matiza este interés que él mismo dice sentir por la Antropología Social: «*Por supuesto, la Antropología Social no nos provee de todas las respuestas. Una perspectiva sociológica puede ser también útil, pero no es suficiente por sí misma. Todas las aproximaciones científicas tienen sus propios límites*» (Nakata en Quant, 1997:116)



Ilustración 1. Imamura observado como sus personajes.
Imamura, el libre pensador (1995)

Imamura se va a centrar, incluso a su pesar, en las capas más desfavorecidas de la población, llevado por su impulso ideológico, pero también por su profundo humanismo: «*Me pregunto si los demás están tan obsesionados con las personas como yo. Tengo tal fijación con este tema, que ni siquiera la obra maestra de un gran cineasta, perfectamente concebida y ejecutada, logra conmoverme si no contiene esta obsesión*» (Galbraith IV, Stuart y Duncan, Paul, 2009: 69). Cuando decimos a su pesar, se debe a la confesión que Imamura realizaba, en el año 2000, a los redactores del *World Socialist World Site* —en clara sintonía ideológica con ellos y con una comodidad digna de la mejor camaradería—, sobre su hartura, en un determinado momento, por el hecho de que todo el mundo le preguntase porque se centraba en las clases más bajas como protagonistas de sus historias: pequeños rateros, gánsteres de barrio, prostitutas y pornógrafos; ante ello, Imamura tomó una determinación:

«*Entonces decidí, muy bien, si no les gustan mis ideas y las tratan así, entonces sólo escribiré sobre gente oprimida toda mi vida. No lo dije abiertamente, pero lo tuve presente. No tenía la confianza ni la posición para argumentar contra ellos, pero esto es lo que decidí hacer*». (Phillips, 2000)⁴

Antes de abordar el análisis, y de forma coherente al estudio o protagonismo de la sexualidad en sus películas como tema central, se ha de señalar que muchas de sus protagonistas femeninas ejercen en un momento u

⁴ Debemos señalar que de alguna forma, al estilo de Buñuel, Imamura parece querer ocultar más que mostrar con estas declaraciones: resulta evidente que su perspectiva político-ideológica le lleva a centrarse en los desfavorecidos, los marginados, incluso los delincuentes como fórmula de compromiso con los desposeídos por el capitalismo, y como forma de movilización de su público ante historias de injusticia, fracaso y abuso por parte de los diferentes poderes o fuerzas tradicionales.

otro la prostitución, o representan a mujeres que viven su sexualidad de forma libre, alegre y desprejuiciada, desafiando las normas sociales y las convenciones de la «*perspectiva oficial de la cultura representada por Ozu, su primer maestro*» (Mellen en Coleman, L. & Desser, D, 2019: 178). A este respecto, conviene recordar algunas de las declaraciones del realizador, que resultan más que significativas. Imamura define a su mujer ideal (en la vida y en el cine) como: «*de peso y estatura medios, colores vivos, piel suave. La cara de una mujer a la que le gustan los hombres. Maternal, buenos genitales. Jugosa*» (Richie, 2004: 185); mujeres fuertes y luchadoras, siempre optimistas, a pesar de las tragedias que hayan de afrontar, vitales y divertidas, de clase baja, vulgares, auténticas supervivientes... Imamura dirá: «*Mis protagonistas son de la vida real: mire alrededor a las mujeres japonesas*» (Richie, 2004: 185). Pero más importante aún que esto, serán sus declaraciones en las que dice lo siguiente: «*Me interesa la relación entre la parte baja del cuerpo y la parte baja de la estructura social sobre la que se apoya la realidad de la vida diaria de Japón*» (Richie, 2004: 185).

Para Imamura la mujer, su sexualidad y la forma de vivirla van a ser un reflejo y, al tiempo, una metáfora del Japón de postguerra y de ese período de 120 años al que se refería en la entrevista concedida a Antonio Castro: el cuerpo femenino será para Imamura la reencarnación del propio Japón y su devenir histórico. Esta identificación está en la base de su discurso político/ humanista y se va a forjar en sus últimas obras antes del período documentalista —en *El pornógrafo (Erogotoshi-tachi yori: Jinruigaku nyūmon*, Imamura, 1966) y en *El profundo deseo de los dioses (Kamigami no fukaki yokubō*, Imamura, 1968)—, consolidándose cuando retome la ficción en *La venganza es mía (Fukushū suru wa ware ni ari*, Imamura, 1975), *La balada de Narayama (Narayama bushikō*, Imamura, 1983), *Lluvia negra (Kuroi ame*, Imamura, 1989) y, sobre todo, en la que podría ser su gran obra maestra, *Eijanaika: qué más da*⁵ (*Eijanaika*, Imamura, 1981): en todas ellas, el devenir histórico del Japón y sus vicisitudes tiene su correlato en la intrahistoria de las mujeres; la mujer carnal, sexualizada como forma de expresión de su vitalidad, de clase baja, la mujer real frente al estereotipo japonés estilizado de la alta cultura, perpetuado por Naruse⁶ y Ozu. Una idea esta,

que refrenda y amplía Bianca Otilia Briciu, en su tesis doctoral, respecto a los planteamientos de género en la Nueva Ola Japonesa:

«*La historia nacional funciona hasta cierto punto como un sistema que regula y coacciona la experiencia individual, pero al mismo tiempo las experiencias individuales también pueden revelar la construcción de la nación y el poder del discurso oficial para marginar y borrar vidas diferentes. Ambos documentales⁷ utilizan las voces de las mujeres y sus experiencias corporales para contrarrestar el discurso homogeneizador de la identidad nacional y revelar la ubicación del cuerpo femenino como límite sexual de la nación*» (Briciu, 2012: 104)

Como hemos indicado, Imamura iniciará un período dedicado al documental, durante casi una década, en un paréntesis dentro de su obra, que afrontará de una forma muy consciente. ¿Y por qué ese abandono de la ficción en pro de la práctica documental? Imamura nos lo explica mediante dos vías complementarias. La primera de ellas pone en solfa el concepto del “Kami”; un concepto que el propio Imamura definía así: «*mi “Kami” es muy funcional. Lo que sé es que mi “Kami” es muy diferente de un Dios monoteísta: es algo parecido a una mezcla entre los Kami de la naturaleza y los Kami de los antepasados humanos (Sosen Kami)*» (Imamura, 2016: 237). Respecto a esto Imamura dice enfrentarse a una crisis en donde ya no le satisface la imitación de la realidad: «*Creo que cambié [de hacer películas comerciales] a documentales cuando decidí mostrar los efectos del Kami haciendo que la vida de personas reales y de buena fe fueran el tema de mi trabajo, en lugar de la imitación por parte de los actores de las personas reales*» (Imamura, 2016: 237-238)⁸; una idea que completa al decir que «*el documental me parecía el mejor vehículo para mi frustrado deseo de sentirme cercano a la verdadera naturaleza de la gente*» (Nakata en Quant, 1997:119)

Imamura necesita explorar nuevos caminos narrativos, éticos y estéticos porque la ficción parece haber llegado, para él, a un callejón sin salida, en donde no puede profundizar en los seres humanos reales hasta el punto en que desea. No es de extrañar, entonces,

⁵ Eijanaika debería traducirse de forma más precisa “¿Por qué no?” y no como “¿Qué más da?”; la diferencia puede ser sutil, pero es importante: mientras “¿Qué más da?” plantea una posición nihilista, en la que nada importa ya, “¿Por qué no?” transmite una determinación desesperada, en la que la lucha se vuelve necesaria cuando ya casi no hay nada que perder y, por lo tanto, mucho que ganar en una acción revolucionaria como la que plantea la película de Imamura. Resulta cuando menos curiosa la coincidencia con el recurrente “Why not?”, en la magnífica *Grupo Salvaje (Wild Bunch*, Peckinpah, 1969), en donde el grupo dirigido por Pike Bishop se dirigirá a la muerte, tras estas últimas palabras pronunciadas por Pike, precipitándose la consecuente revolución que provocan sus actos, liberado el pueblo de la opresión de Mapache, de forma directa por el Grupo, mediante su consciente auto aniquilación y la destrucción del anti Villista General Mapache y su ejército.

⁶ Para mayor información al respecto se puede consultar, HUANG, Kun. «Woman in Japanese Cinema: Comparative Study on the Woman’s Film of Naruse and Imamura» en *Mercury - HKU Journal of Undergraduate Humanities*, Volume 1 Issue 1, p.31-41.

⁷ Se refiere a *Karayuki-San* y a la anterior *Historia del Japón de la postguerra: La vida de la camarera Onboro (Nippon Sengoshi - Madamu onboro no Seikatsu*, Imamura, 1970) que aborda la historia de una prostituta en el Japón de postguerra y que, como en caso de Kikuyo, es una nueva personificación metafórica de Japón a través del cuerpo femenino y la sexualidad, para realizar un retrato crítico de la actuación de los EE.UU. y su política exterior.

⁸ Estas declaraciones de Imamura, hechas con total sinceridad, se complementan con lo expresado por el director en el capítulo de *Cinéma, de notre temps*, dedicado a su figura. En él insistía en esa crisis con respecto a lo real y su mediación: «*Por entonces me cansé de utilizar actores. Quería hacer a mi antojo. A veces soy como un chiquillo. Me pongo a odiar a la gente. Cuando rodamos “El profundo deseo de los dioses”, hubo bastantes problemas de todas clases. Y empecé a pensar que... Los actores me cansaban. Que me pesaban demasiado. Decidí pasarme al documental. Me lancé a fondo en esa opción. De hecho, hasta cuando rodaba películas de ficción, ya usaba actores no profesionales. Mi mente ya era “documental”. El paso se hizo sin fricciones, fácilmente. Y durante nueve años hice documentales*» (Rocha, 1999)

que Imamura busque a esos seres marginados y marginales de la sociedad, que ya había retratado en sus ficciones, y se lance a una caza de los más singulares

personajes olvidados, para poner en solfa la historia oficial de Japón mediante la intrahistoria individual de cada uno de ellos.



Ilustración 2. El demiurgo Imamura y su entrevistada: distancia y cercanía; una dialéctica de lo ético y estético. *Karayuki-San* (1975).

Karayuki-San (nombre genérico que se les daba a las muchachas que marchaban hacia Malasia para ser prostitutas) relata la historia de Kikuyo Zendo, una de las muchas jóvenes que fueron engañadas para salir del país y luego ser prostitutas por sus secuestradores/ acompañantes. Imamura va a retomar, de

nuevo, la historia y el cuerpo de esta menuda mujer de 73 años, con una energía admirable y una fortaleza capaz de superar toda adversidad, para representar el destino de esclavitud y sacrificio que sistematizó el estado imperial japonés contra su población más desfavorecida.



Ilustración 3. Una mirada antropológica. *El pornógrafo* (1966)

Bajo la apariencia de un reportaje televisivo, cámara en mano, con encuadres más o menos descuidados, casi como si fuera en ocasiones una cámara oculta, Imamura va a construir un edificio narrativo de una complejidad similar al de sus mejores películas y, al tiempo, con una sencillez que atrapa al espectador en el relato oral de Kikuyo, que es la absoluta protagonista del filme. Imamura va a favorecer la voz y el relato de Kikuyo situándonos mediante el encuadre en una posición alejada de la escena, casi ocultos, mien-

tras que él comparte, de forma omnipresente, el encuadre con la anciana, sujetando un magnetófono donde registra su historia oral; de esta forma, Imamura parece compartir la idea de Michael Pollak de que la narración oral y «la historia de vida se muestra como un instrumento privilegiado para evaluar los momentos de cambio, los momentos de transformación» (Pollak, 1992: 211). ¿Por qué la decisión de Imamura de compartir de forma constante el encuadre con Kikuyo? ¿Se debe quizá a un afán de protagonismo del

director, a un intervencionismo permanente como autor? En absoluto: Imamura ejerce de demiurgo casi transparente, desapareciendo tras la voz de la anciana, pero presente en su apoyo e identificación absoluta con ella: ese papel de demiurgo amable, se une al de intermediador entre el espectador y la realidad, que él mismo nos muestra de forma objetiva, sin intervención. En cuanto a la lejanía del encuadre, este es un sistema de representación narrativa y puesta en escena que Imamura viene ya ensayando desde sus últimas películas de ficción, en concreto, desde *El pornógrafo*, en donde la mirada a sus personajes establece una distancia que no deja de suponer otra forma de cercanía hacia ellos: a través del primer plano sonoro de sus voces; pero, al mismo tiempo, concreta una mirada antropológica en la que el autor está muy interesado, así como en la entomología de los comportamientos humanos:

«En primer lugar, a nivel extradiegético, la película (se refiere a El pornógrafo) se inspira en la estética del cine documental o cinéma vérité. Se hace creer a los espectadores que los personajes son observados por una cámara. Los personajes son filmados a menudo desde lejos, dando la impresión de un documental sobre animales raros (después de todo, la primera parte del título de la película es “Una Introducción a la Antropología”) (...) Esto también se refiere a la naturaleza voyerista del cine. Este aspecto voyerista está presente en cualquier género, pero es aún más evidente en el cine documental. Esto es lo que Imamura recrea» (Corbeil, 2015: 162–163)



Ilustración 4. Una imagen para la reconciliación personal y el ajuste de la Intrahistoria con la Historia. *Karayuki-San* (1975)

En base al rigor de esta mirada, a la necesidad de escuchar las voces de los que han sido borrados de la historia, Imamura renuncia de forma sistemática a ninguna reconstrucción de la historia, sea a través de la imagen, el sonido o por medio de fotografías y documentos de la época: solo vemos la imagen en

Por otra parte, la omnipresencia de Imamura en el encuadre, le permite dominar la voz narrativa, para elevar el recuerdo y la memoria a historia y crítica social sobre el comportamiento de las clases privilegiadas y de los poderes japoneses, a los que condena sin paliativos: tras más de 20 minutos de escuchar la historia de la anciana, Imamura autor, interviene de forma natural –pues la constancia de su presencia así se lo permite– para incluir una coda que eleva la historia individual de Kikuyo a categoría histórica: en la guerra comercial entre Japón y China, Imamura identifica a las *Karayuki-San* como parte de los “materiales” de esa guerra comercial y como un elemento estratégico de conquista/ colonización/ imperialismo por parte de Japón; una cosificación de la mujer, que Imamura denuncia como uno de los principios ideológicos de la nación japonesa.

Y es que la perspectiva histórica de Imamura tiene mucho que ver con el Materialismo Histórico Marxista y con una feroz mirada crítica al naciente sistema capitalista japonés, a finales del siglo XIX e inicios del XX; una transformación que llevó al secuestro y prostitución sistemática de las clases bajas japonesas, representadas en esas mujeres que “marchan lejos”; es decir, una mirada profundamente política e ideológica que comparte todo el cine de Imamura, tanto de ficción como de no ficción, respecto a las estructuras de explotación social y económicas del estado capitalista, industrial y tecnológico surgido en Japón tras la segunda guerra mundial.

presente, rememorando el pasado⁹. Con ello, Imamura nos dice, también, que esa historia es cíclica, que no es una vivencia puntual o individual, si no

⁹ Tan sólo en momentos puntuales recurrirá Imamura a algunas fotografías antiguas, en relación a los hechos o lugares narrados: unas imágenes que ofrecen algo de contexto, pero no una reconstrucción visual de los hechos, reservada al relato oral de Kikuyo.

que la explotación continúa en la actualidad y que el sistema solo se oculta, pero no retrocede. De ahí que Imamura nos muestre, puntuando el recorrido por los lugares donde Kikuyo vivió su historia –casas, calles, pisos, prostíbulos– imágenes de jóvenes, y no tan jóvenes, prostitutas actuales, que, como la anciana hizo, siguen ejerciendo su oficio: la historia es cíclica para Imamura y debemos ser conscientes de que la opresión no es cosa del pasado; de ahí la importancia del testimonio, de la memoria: es una cuestión de revisión ideológica del pasado, para repensarlo, pero también del presente y el futuro. Es por ello que Imamura solo quiera hablarnos en presente del futuro, dando voz al pasado silenciado:

«Sus películas reconstruyen las vidas de esas mujeres en forma de historias orales que desafían su marginación por el discurso histórico oficial y representan una documentación feminista de la historia (...) Los documentales de Imamura abren el espacio a las voces de las mujeres que reconstruyen su experiencia, embebiéndola en la historia y esta estrategia le acerca a la perspectiva de las historiadoras feministas» (Briciu, 2012: 108-109)

3. *A última prostituta* (Licínio Azevedo, 1999): imágenes de y para la memoria

En un libro de reciente aparición en nuestro país, Oliver Barlet, uno de los mejores y más prolíficos escritores sobre cines africanos, abordaba en los primeros

compases del texto una idea esencial sobre la memoria y el cine:

«*Más allá del trabajo de los historiadores, el cine prefiere la memoria a la historia para reelaborar sus huellas y traumas. Un trabajo y no un deber de memoria, porque el objetivo es reconocer hoy en día la contribución de las luchas y las ambigüedades de las experiencias vividas. Muchas son las películas realizadas por hijos sobre sus padres y abuelos como etapa de una memoria para construir un futuro. Son película en primera persona, pero estas películas que dicen “yo”, también convocan a la gran Historia*» (Barlet, 2021: 18)

Barlet coloca la memoria como el tema esencial del cine (y de los cines africanos) contemporáneo de la postmodernidad, pero como hijo de su tiempo, esta memoria es una memoria personal, líquida. En cierto sentido, creemos que esta memoria tiene un alcance y una ambición mucho menor que la del cine de Imamura y Azevedo: ellos reivindican la memoria de los olvidados y recuerdan lo mucho que influye esa memoria en la versión histórica de los hechos y en la comprensión de los mismos; y es que ambos practican un cine político e ideológico, con una fuerte raigambre en la realidad y con un compromiso con la colectividad a través del individuo.

Es pertinente, en este momento, recordar lo que Azevedo dice sobre sí mismo como cineasta militante: «*Ahora la política no me interesa en absoluto. Mi compromiso ni siquiera es con el cine, es con la gente, con la historia de la gente.... Así que ni siquiera sé qué decir sobre lo que es revolucionario... Nunca lo he sido realmente*» (Pereira & Cabecinhas, 2016: 1044).



Ilustración 5. Licínio Azevedo en plena selva rodando *Virgem Margarida*. Licínio Azevedo: *crónicas de Moçambique* (2011)

Azevedo va a mantener en este sentido una cercanía y, a la vez, una equidistancia con el cine documental y de ficción de Imamura. Como él tiene un interés esencial en reivindicar la memoria de los olvidados, los desvanecidos por la historia y reajustar su papel en la misma, a través de una mirada humanística, con la idea de que la intrahistoria reescriba, o ayude a reescribir, la historia

oficial; pero Azevedo lo considera casi un deber periodístico –su formación como periodista y su ejercicio del mismo durante muchos años marcan en este sentido su visión del mundo¹⁰–, y no pretende con ello generar un

¹⁰ No hace falta insistir en la historia del propio Azevedo, formado como periodista y ejerciendo como tal en Brasil. Al huir de la

efecto revolucionario, de catarsis, si no de simple testimonio perseguido por justicia; Imamura, en cambio,

persigue la revolución. Puede parecer un matiz, pero creemos que va mucho más allá de ello.



Ilustración 6. *A última prostituta/ Virgem Margarida*.
Un juego narrativo de muñecas rusas para hacer justicia a la Intrahistoria.
A última prostituta (1999).



Ilustración 7. *A última prostituta*, Ricardo Rangel (1975)

Esa diferencia se refleja también en los planteamientos estéticos y narrativos de ambas películas, con elementos comunes, pero con grandes diferencias, que enriquecen el análisis y la visión de conjunto aportada por dos cineastas en esencia honestos y comprometidos —dos características casi imposibles de encontrar en el cine actual; y en el mundo, por desgracia—.

Alguna de estas ideas sobre el cine de Azevedo se ven ratificadas al analizar la raíz del proyecto,

dictadura y sus cortapisas, viajará a África, primero a Cabo Verde y luego a Mozambique, donde llegará invitado por Samora Machel y donde, durante muchos años, realizará una labor de guionista, hasta iniciarse como realizador en *Canal Zero*. Baste recordar sus propias palabras: «Creo que el hecho de que mi formación sea como periodista influye mucho, porque es una profesión que me encanta» (Pereira & Cabecinhas, 2016: 1041)

así como su indisoluble continuación en la película de ficción *Virgem Margarida* (2012), dirigida por el propio Azevedo. Comencemos por el principio: Ricardo Rangel tomará en 1975 una foto, luego titulada *A última prostituta* que será el arranque del proyecto documental de Azevedo; un principio audiovisual bastante diferente al de Imamura en sus documentales, realizados tras una exhaustiva investigación sobre diversos temas de la intrahistoria japonesa. Sí es cierto que la temática une ambos documentales, aunque los hechos concretos los separen, pero del complejo razonamiento y conceptualización ideológica que construye Imamura sobre el sexo en sus películas, no va a haber rastro alguno en el cine de Azevedo. Es cierto que ambos apuestan por una decidida visión de género, poniendo a la mujer en

el centro del conflicto y de la historia; y que ambos consideran a la mujer como la esencia de sus países, aunque para Imamura esta idea vaya más allá del día a día, de la realidad inmediata, incluso de la reivindicación del papel social de la mujer: para Imamura la mujer, su cuerpo y su sexualidad tiene un esencial componente ideológico, como motor de la historia, de la economía y del pensamiento en la construcción de un nuevo Japón, en un concepto revolucionario de la sociedad que arrasa con lo establecido desde abajo hacia arriba: esa esencial relación “entre la parte baja del cuerpo y la parte baja de la estructura social sobre la que se apoya la realidad de la vida diaria de Japón”.

Volviendo a la génesis de *A última Prostituta*, nos surge una primera pregunta, ¿quién es Ricardo Rangel?: «Ricardo Rangel, hijo de padre blanco y madre negra comenzó su relación con la fotografía a mediados de los años 40, trabajando como asistente en un estudio en Lourenço Marques (actualmente Maputo). En 1952, fue contratado por el periódico *Notícias da Tarde*, considerado el primer “no blanco” en trabajar para una publicación periódica en el país. Su consolidación profesional puede resumirse en este periodo (1950-1975), en el que periódicos importantes, como *A Tribuna* y *Diário de Moçambique*, cuentan con él como fotoperiodista hasta la independencia de Moçambique (1975)» (Bruna, 2018: 219-220)



Ilustración 8. Las sombras de la Intrahistoria. Huellas e identidades borradas.
A última prostituta (1999)

Permítasenos presentar así a Rangel y rendirle un pequeño homenaje como uno de los grandes fotorreporteros del África subsahariana. La estética y sensibilidad de Rangel van a ser muy similares a la de su amigo Licínio Azevedo¹¹ y no resulta extraño que el punto de partida del documental fuese a raíz de la foto tomada por Rangel; como no resulta extraño que Azevedo utilice de portavoz intradieético en la narración a Rangel, puesto que sus visiones convergen y sus planteamientos sobre la imagen y la memoria son idénticas.

Unas palabras de Azevedo escritas por él mismo en un texto autobiográfico, tienen mucho que decir respecto a la reflexión que estamos siguiendo: «Samora Machel, el primer presidente de Mozambique, era un visionario, sabía que un país sin imágenes sería un país sin memoria» (Tindo Seco Et Al, 2019: 149). Azevedo ya se había referido a esto en anteriores ocasiones (Pereira &

Cabecinhas, 2016), sin nombrar a Samora Machel, pero hemos recurrido a esta declaración porque plantea una doble vía: por una parte, el convencimiento de Azevedo de la necesidad testimonial de las imágenes como garantes de la memoria, y, por otra, su admiración hacia Machel y su compromiso con una causa. En este sentido, una vez más el planteamiento de Azevedo e Imamura se separan con consecuencias ideológicas y estéticas: Imamura solo mantiene un compromiso consigo mismo y los desfavorecidos, apostando por la revolución; Azevedo tiene compromisos históricos entendibles y humanos con su propio pasado como “simpatizante del FRELIMO” de la forma en que el mismo se define: “eu fui sempre simpatizante do partido FRELIMO” (Pereira & Cabecinhas, 2016: 1034)

A última prostituta retrata a dos soldados del FRELIMO acompañando a una prostituta a la que vemos sonriente, al igual que a ellos. Esto implica una matización sobre el proyecto: la foto, a diferencia de lo que han dicho a posteriori Azevedo y Rangel, no está muy claro si muestra la detención de la misma, para su deportación a los campos de reeducación, que puso en marcha el FRELIMO a los pocos meses de su

¹¹ Azevedo le dedicará a Rangel un emotivo homenaje un poco antes de la muerte del fotógrafo, a través de un documental titulado *Ferro en Brasa* (Azevedo, 2006) y que puede visionarse mediante el siguiente enlace, para quien este interesado en la figura del fotógrafo y en profundizar en la relación con el cineasta: <https://youtu.be/JXnQ0aNIXE4>

llegada al poder, o simplemente que ella acompaña a los dos jóvenes para, quizá, tener sexo con ellos (Pimentel Texeira, 2019:8)¹²; en el fondo resulta indiferente, puesto que lo importante es la inspiración en un

elemento de memoria fotográfica, audiovisual, para reconstruir una memoria oral a través del testimonio de las prostitutas represaliadas, en una operación transmedia más que interesante.



Ilustración 9. La ficcionalización de un viaje real. ¿Un puente narrativo entre *A última prostituta* y *Virgem Margarida*? ¿Necesitando la mirada ficcional?
A última prostituta (1999)

En un discurso pronunciado el “Día de los héroes mozambicanos”, Samora Machel se refirió al tema de la prostitución diciendo que «*En particular, debemos poner fin inmediatamente a esa expresión degradante del sistema colonial-capitalista que es la prostitución, la venta del cuerpo como si fuera una tienda*» (Machel, 1974, p. 12; Citado por Manjate, 2019: 52). A partir de la llegada al poder del FRELIMO y la independencia, el 25 de junio de 1975, se pone en marcha la operación contra la prostitución y su deportación de prostitutas a campos de trabajo en el norte del país¹³. Un hecho poco conocido y al que Azevedo accede gracias a la fotografía y a la memoria de Rangel: de ahí que le convierta en su portavoz, en su intermediario, en su particular demiurgo dentro de la diégesis.

Hay algunas interesantes diferencias entre la estructura narrativa de *A última prostituta* y *Karayuki-San*, que reflejan, a su vez, los matices estético-ideológicos entre sus autores y los textos, a pesar de los evidentes vasos comunicantes. La primera de esas diferencias

es que, a pesar de que en ambas películas, Imamura y Rangel (que es una presencia vicaria) comparecen en plano para compartir espacio con las protagonistas, la forma de plantear esta presencia es muy diferente; mientras la presencia de Imamura es constante y comparte siempre al mismo nivel el plano con la anciana –ya explicamos por qué–, Rangel solo comparecerá de forma puntual, primero para presentar la fotografía origen del documental –la sustancia primigenia del mismo, si así se quiere–, volviendo a aparecer en algunos planos compartidos con las antiguas prostitutas, que puntúan la narración, en el que les enseña las fotografías que componen su libro sobre las noches de Maputo (*El pan nuestro de cada noche*), estableciendo una especie de bloques en el relato, no muy precisos, y sin ningún efecto narrativo-discursivo. De hecho, la presencia de Rangel es más una presencia sentimental, un homenaje al fotógrafo como memoria viva, que un elemento narrativo de alguna importancia. Esa falta de distancia con el material, que termina provocando un cierto sentimentalismo, está, por completo, alejada del planteamiento de Imamura. Es más, Azevedo caerá en otro rasgo de cierto sentimentalismo, con la intención de poetizar la narración, que corre el riesgo, por momentos, de alejar el relato de ese carácter testimonial, objetivo, de esa construcción rigurosa de una nueva memoria; dos actrices, Sandra Chartonoy y Sdalva do Rosario, interpretan dos personajes reales: una de las prostitutas y a la que llaman Virgem Margarida, una chica que será confundida y secuestrada junto a las demás prostitutas y llevada a los campos de reeducación, cuando realmente era una campesina virgen que

¹² La foto cierra el libro documental (2004) de Ricardo Rangel titulado *Pão Nosso de Cada Noite (Nuestro pan de cada noche)* y la fotografía se titula en él “¿El último pan?”, dando a entender que los soldados acompañan a la prostituta en un intercambio comercial (Pimentel Texeira, 2019:8). Como decimos la polisemia de la imagen nos vale para ambos fines; y siempre estará el testimonio de Rangel sobre la misma.

¹³ Resulta muy interesante y significativo saber que esta operación, conducida contra las prostitutas, tuvo su continuación con otros “indeseables sociales”, según el régimen, que no eran capaces de representar al “Hombre Novo”. Entre 1983 y 1988 se pone en marcha “Operação Produção” «para expulsar coactivamente a los desempleados de las grandes ciudades, y enviarlos a zonas rurales remotas, donde, al menos en teoría, cultivarían» (Manjate, 2019: 8)

estaba allí por casualidad. Azevedo puntuará el relato del viaje de las prostitutas, con unas imágenes ficcionalizadas, que son la reconstrucción poetizada del camino de dos días en machimbombo (un autobús), hasta llegar al norte: en las imágenes se verá a la Virgem Margarida (ficticia) bordar en un pañuelo los lugares

por donde pasan, mientras conversa con su improvisada compañera, acompañadas por diversas puestas de sol: una decisión de punto de vista que resulta, cuando menos, discutible, en comparación con el rigor de Imamura en su renuncia a la reconstrucción ficcionalizada de imágenes del pasado.



Ilustración 10. Reencuentro – ¿Reconciliación? ¿Es suficiente la memoria recuperada?
A última Prostituta (1999)

Azevedo decidirá dividir la narración en 5 capítulos, cuyos títulos anteceden a las declaraciones de las mujeres. Sin embargo, no lo hará desde el inicio, introduciendo directamente los testimonios de las antiguas prostitutas, para luego ir a Rangel que enseña la foto que inicia todo. De esta forma, la estructura resulta un tanto errática, y no sé sabe porque unos capítulos duran bastante más que otros, basándose, casi todos, en una mera anécdota o en un suceso, como el dedicado “A Virgem Margarida” donde rememoran la figura de la chica, que dará lugar, mucho más tarde, a la primera película de ficción de Azevedo en muchos años, y que cierra este más que curioso e inadvertido proyecto transmedia y transgénero.

Por el contrario, Imamura utilizará una férrea estructura casi transparente: Kikuyo pasará de entrevistada a entrevistadora, acompañando a Imamura a visitar a otras antiguas Karayuki-San, en un proceso de curación y auto aceptación que la permite superar su propio trauma, para luego ayudar a otras a hacer lo mismo.

Los finales también difieren y, una vez más, el de Azevedo recae en una cierta convencionalidad: en una playa de Mozambique, una de las prostitutas –que no ha mostrado el rostro a cámara– se reencuentra con una de las oficiales del FRELIMO que estaban a cargo del campo, y que interviene con su testimonio en el documental. Azevedo quiere platear así que solo ese testimonio, la memoria, puede restañar las heridas y permitir superar los odios, pero esto parece más una conclusión impuesta por el director, que actúa como demiurgo externo, en una especie de Deus ex Machina

–es el quien prepara ese encuentro, con la intención de ser filmado–, y que no resulta una conclusión natural, que se desprenda de la coherencia del discurso desarrollado en el texto filmico. Por el contrario, la conclusión de Imamura es muy diferente, mucho más sutil y coherente: el realizador japonés nos ofrece una potente imagen de Kikuyo en el cementerio, poniendo flores en las tumbas de sus antiguas compañeras, tras un último reencuentro con el director, que sí ha actuado como demiurgo sanador, acompañando a su protagonista en su particular y difícil momento de catarsis: ahora de nuevo, sola, puede retomar una vida y enfrentarse a los fantasmas del pasado, sin olvidarlos, ni ella, ni el espectador.

4. A modo de conclusión

¿Es el documental mejor garante de la memoria frente a la ficción? Tras los anteriores análisis parece, cuando menos, pertinente hacernos esta pregunta. Para el teórico Efrén Cuevas Álvarez:

«Lo primero que destaca es el poder del cine de no-ficción para conservar el presente, ese tiempo fugaz que continuamente se convierte en pasado y que sólo con la invención del cine –en cuanto medio que graba imagen (y luego sonido) en movimiento– comienza a ser conservado, archivado, “recordado” en su materialidad visual y sonora» (Cuevas Álvarez, 2014:195)

Sin embargo, la memoria no tiene relación o, al menos, no es prisionera de un presente o un pasado: es testimonio vivo, recuerdo, justicia... ¿Cuál es pues la respuesta, viendo lo aportado en las páginas anteriores? Una clave nos la vuelve a dar Imamura, en esa doble vertiente de cineasta e intelectual, pensador, que no es nada fácil encontrar en la actualidad. Tras diez años de realizar documentales, después de sus problemas con los actores en *El profundo deseo de los dioses*, Imamura hará una auto reflexión, que vuelve a unir lo ético con lo estético, y que supondrá su vuelta al cine de ficción:

«Por mi parte, pensé, que estaba cada vez menos seguro de poder encontrar una justificación para preguntarle a ella semejantes cosas¹⁴. Tuve que preguntarme a mí mismo si estaba o no explotándola, si tenía o no suficientes buenas razones para exponer su pasado en público, y si entendía o no realmente sus sentimientos. Y me encontré a mí mismo indagando en la idea de que el documental fuese la mejor forma de aproximación a este problema. Llegue a ser consciente de que la presencia de la cámara puede cambiar materialmente la vida de las personas. ¿Tenía el derecho a realizar tales cambios? ¿Estaba jugando a ser Dios al tratar de controlar las vidas de otros? De ninguna manera soy un humanista sentimental, pero pensamientos como estos me aterrorizan y me hicieron ser muy consciente de las limitaciones del realizador de documentales» (Nakata en Quant, 1997:120)

La perspectiva ética de Imamura es imprescindible a la hora de plantearnos cuestiones sobre la memoria y el testimonio, así como sobre los límites de las mismas y la deontología de la imagen. Para Imamura, y para nosotros, resulta evidente su respuesta, al abandonar el documental y volver a la ficción en 1979 –tras otros 4 años de ausencia después de la realización de *Karayuki-San*–, con la magnífica *La venganza es mía*, crónica de un asesino en serie desde la perspectiva del propio asesino, y estudio metafórico entre lo entomológico y lo antropológico del Japón contemporáneo. Pero es que Imamura no renunciará al realismo, ni a la memoria, ni a la intrahistoria, más bien todo lo contrario: su paso por el documental, y sus profundas reflexiones, le llevarán a integrar una óptica documental en gran parte de su cine de esta última época –la mejor de su carrera, sin duda–, que enriquecerá aún más sus planteamientos sobre la memoria y la reivindicación de aquellos que no tienen voz; será impresionante ver ese fresco histórico e individual que es *Eijanika*, una de las grandes obras de la historia del cine, aún a reivindicar en su justa medida. La película da testimonio del final de la Era Edo en Japón y de su apertura al mundo a finales del XIX: ese fresco histórico será soportado sobre las columnas de los diversos y diversas buscavidas que pueblan la ficción, todos ellos observados con cariño y comprensión por Imamura, en sus muchos defectos, y será esa intrahistoria la que cuente la Gran Historia, en una lección de vida, relato y cine inolvidable. De la mis-

ma forma, Imamura dejará memoria de uno de los momentos más oscuros de la humanidad en *Lluvia Negra*, un fresco impresionante y una de las obras más profundamente dolorosas y doloridas de la historia del cine. Una película que debería ser imprescindible de ver en todas las escuelas del mundo, que presta testimonio, casi documental, del Hiroshima arrasado tras la bomba, en un ejercicio de memoria y reflexión que despeja cualquier duda sobre la capacidad de la ficción para ser garante de dicha memoria: es una cuestión de mirada cinematográfica y moral, una doble vertiente que el maestro Imamura demuestra poseer con honores.

Azevedo, por su parte, propugna, en la actualidad, una mixtura de ambas perspectivas, la documental y la de ficción «entre ambos géneros hay un espacio enorme para la libertad creativa, para la osadía, para la innovación, que puede ser usado para ligar ambos, aproximando el documental a la ficción y la ficción al documental, hasta volverlos prácticamente indistinguibles uno del otro» (Tindo Seco Et Al, 2019: 90-91). Sin embargo, desde la realización en 2012 de *Virgem Margarida*, Azevedo no ha vuelto al documental. Quizá una parte sea, como el mismo indica, que le resulta «más fácil encontrar financiación internacional para una película que para un documental» (Pereira & Cabecinhas, 2016: 1032), pero también tiene que ver con la capacidad de la ficción, como plantea el gran Aumont respecto a que «la ficción, incluso la más pobre, nos da acceso a un misterio del mundo, el de la causalidad» (Aumont, 2016:159). De esta forma, la ficción en Azevedo no traiciona la memoria, puesto que siempre parte de la realidad –el director se niega a lo contrario– y se mantiene pegada a ella, pero le permite participar en la interpretación de esa memoria.

Azevedo narraba como aceptó, presionado por el FRELIMO, retrasar el estreno televisivo de *A Última Prostituta*, una muestra de la potencia de la intrahistoria sobre la Historia:

«Así que cuando la película estaba lista coincidió con el proceso electoral... siempre simpatice con el FRELIMO... fue el partido que logró la liberación y demás... me pidieron que no mostrara la película en ese momento... no mostrarla en televisión, así que acepté, porque era un momento en el que parecería una provocación» (Pereira & Cabecinhas, 2016: 1034)

Y nosotros no podemos dejar de relacionar esa emotiva e impresionante confesión de Azevedo, con el inicio de *Virgem Margarida*: un camión del FRELIMO circula por las calles de Maputo, con los altavoces a todo volumen, vociferando consignas revolucionarias y acartonadas sobre la nueva sociedad, los nuevos hombres y mujeres. En la caja del camión, un montón de jóvenes soldados sostienen una pancarta con la máxima personal de Samora Machel y de la revolución mozambiqueña: A luta continua. Pero Azevedo no nos la muestra de frente, sino reflejada en un charco, leyéndose al revés por el reflejo, y difuminada cuando el camión pasa por encima del agua, enturbiando la imagen. Azevedo da testimonio, pero también nos introduce, con un plano de cineasta de raza, en la parte oscura, inconfesable, siniestra de esa revolución: el posterior internamiento de seres humanos

¹⁴ Se refiere a Kikuyo y a preguntas como las que realiza Imamura en el documental al inquirir sobre el número de clientes que tenía cada noche, o si le producía placer tener relaciones sexuales con ellos.

en campos de trabajo forzado, en contra de su voluntad, sometidos a diáspora involuntaria y a abusos, en nombre de ese hombre o mujer nuevo. Ese reflejo invertido y la

turbulencia de las aguas son la huella de la ficción en la memoria documental de su mirada: una huella que persiste, para quedarse.

5. Fuentes y Bibliografía

- Aumont, J. (2016). *Límites de la ficción*. Shangrila.
- Barlet, O. (2021). *Cine africano contemporáneo*. Casa África / Los libros de la catarata.
- Bruna, T. (2018). Colonialismo e Imagem: Memória e(m) contestação nas fotografias de Ricardo Rangel. *Iluminuras*, V. 19, N° 46, 211-232.
- Castro, A. (2000). *Miradas sobre el mundo: veinte conversaciones con cineastas*. Distribuciones-Editorial Breogan· S.
- Coleman, L. & Desser, D. (2019) *Killers, Clients and Kindred Spirits: The Taboo Cinema of Shohei Imamura*. Edinburgh University Press Ltd.
- Corbeil, S. (2015). Imamura Shohei's adaptation of Nosaka Akiyuki's *The Pornographers*: Ethical Representations of Translating the Unwritten, 155-165. <http://doi.org/10.14945/00008216>
- Cuevas Álvarez, E. (2014). La memoria del cine o el cine que recuerda. En J. M. Català (Ed.), *El cine de pensamiento: Formas de la imaginación tecno-estética* (pp. 189-203), Colección Aldea Global: Memoria e identidade social, UAB / UPF / UJI / UV.
- Galbraith IV, S. y Duncan, P. (Ed.). (2009). *Cine japonés*. Taschen.
- Huang, K. (2016). Woman in Japanese Cinema: Comparative Study on the Woman's Film of Naruse and Imamura. *Mercury – HKU Journal of Undergraduate Humanities*, V. 1, N° 1, 31-41.
- Imamura S. (2016). Fikushon to Dokyumentari no Awai de/ Betwixt Fiction and Documentary. En *Toru: Kannu kara Yamiichi e* (pp. 234-238).
- Leal Riesco, B (Ed.) (2021), *Cines Africanos. Conversaciones, desafíos y críticas*. El pájaro azul.
- Manjate, T. (2019). Entre memórias silenciadas de Ungulani ba ka Khosa e Virgem Margarida de Licínio de Azevedo: espaços e memórias. *Revista Lusófona de Estudos Culturais / Lusophone Journal of Cultural Studies*, V. 6, N° 1, 51-68. <http://dx.doi.org/10.21814/rlec.381>
- Otilia Briciu, B. (2012). *Negotiating Power: Gender and Body Politics in the New Wave Japanese Cinema (PHD-Diss)*. Cultural Mediations. Carleton University.
- Pereira, A. C. y Cabecinhas, R. (2016). Um país sem imagem é um país sem memória...– Entrevista com Licínio Azevedo. *Estudos Ibero-Americanos*, V. 42, N° 3, 1026-1047. <https://doi.org/10.15448/1980-864X.2016.3.22989>
- Phillips, R. (2000). Japanese film director Shohei Imamura speaks to the World Socialist Web Site. *WSWS*. <https://www.wsws.org/en/articles/2000/09/imam-s19.html>
- Piña Ospina, P. (2012). Memoria, cine y modernidad: una propuesta crítica para aproximarse al pasado. *Polis*, V. 8, N° 1, 115-142.
- Pollak, M. (1992). Memoria e identidade social. *Estudos Históricos*, Vol 5, N° 10, 200-212
- Quant, J. (1997). *Shohei Imamura*. Cinemateque Ontario.
- Rangel, R. (2004). *Pão nosso de cada noite*. Marimbique.
- Richie, D. (2004). *Cien años de cine japones*. Ediciones El Jaguar.
- Texeira J.P. (2019). *A Lente Pertinente: Ricardo Rangel no Pão Nosso de Cada Noite*. Texto Internet Google Academics.
- Tindo Secco, C., Mafalda Leite, A. y Patraquim, L.C. (2019). *Cinegrafias Moçambicanas*. Kapulana.
- OTRAS FUENTES
- Azvedo, L. (1999). *A última prostituta*. Dur.: 48 minutos. Mozambique.
- Imamura, S. (1975). *Esas damas que marchan lejos/ Karayuki-san*. Dur: 1 hora y 15 minutos. Japón.
- Rocha, P. (1999) [DVD]. “Imamura, el libre pensador”. *Cinéma, de notre temps*. 2013: Intermedio.

Queremos agradecer, una vez más, la amabilidad de D. Licínio Azevedo quien nos proporcionó una copia de su película para el análisis.