

N

osferatu

REVISTA DE CINE
ENERO 1993 600 PTS.

CINE
JAPONES

Roman Gubern:
El lado oscuro del deseo

Dario Tornasi:
De la literatura al cine:
Tanizaki, Kawabata y Mishima

Miguel Marías:
Mikio Naruse, o la cara oculta

Manuel Vidal Estévez:
Mirando a Kurosawa

Santos Zunzunegui:
Ozu, el perfume del Zen

Daniel Aguilar:
El cine fantástico japonés

Lectulandia

La revista *Nosferatu* nace en octubre de 1989 en San Sebastián. Donostia Kultura (Patronato Municipal de Cultura) comienza a organizar en 1988 unos ciclos de cine en el Teatro Principal de la ciudad, y decide publicar con cada uno de ellos una revista monográfica que complete la programación cinematográfica. Dicha revista aún no tenía nombre, pero los ciclos, una vez adquirieron una periodicidad fija, comenzaron a agruparse bajo la denominación de "Programación Nosferatu", sin duda debido a que la primera retrospectiva estuvo dedicada al Expresionismo alemán. El primer número de *Nosferatu* sale a la calle en octubre de 1989: Alfred Hitchcock en Inglaterra. Comienzan a aparecer tres números cada año, siempre acompañando los ciclos correspondientes, lo que hizo que también cambiara la periodicidad a veces. En junio de 2007 se publica el último número de *Nosferatu*, dedicado al Nuevo Cine Coreano. En ese momento la revista desaparece y se transforma en una colección de libros con el mismo espíritu de ensayos colectivos de cine, pero cambiando el formato. Actualmente la periodicidad de estos libros es anual.

Lectulandia

Nosferatu

Cine japonés

Nosferatu - 11

ePub r1.0

Titivillus 30.06.17

Título original: *Cine japonés*

Nosferatu, 1993

Fuentes iconográficas: Archivo Carlos Aguilar, archivo Daniel Aguilar, Alive Films, British Film Institute, Daiei Company Ltd., Nikkatsu Corporation, Films Sans Frontières, Shibata Organization Inc., Shochiku Company Ltd., Surf-films, Toho Company Ltd., Archivo Patronato de Cultura

Foto de portada: **Jujiro** (“Caminos cruzados”, 1928), de Teinosuke Kinugasa

Diseño de cubierta: Toni Galindo y Anna Obradors

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com



Japón bajo el terror del monstruo
("Gojira", 1954), de Inoshiro Honda

En el país de Godzilla: una introducción al cine japonés

Alberto Elena

Al principio era Gojira. El monstruo atómico creado por la Toho irrumpió en las pantallas niponas en 1954, sin que ni el productor de la película, Tomoyuki Tanaka, ni su realizador, Inoshiro Honda, probablemente atisbaran el alcance de la operación y la fortuna histórica que su criatura iba a conocer. Pero lo que ciertamente no entraba en sus planes es que la película fuese comprada año y medio después por Joseph E. Levine (Embassy Pictures) —aparentemente a un coste irrisorio— para su distribución en Occidente. En realidad, se trató de una reinención de Gojira, pues Levine no sólo dobló y remontó el film (atenuando el énfasis original sobre los peligros nucleares), sino que hizo rodar secuencias adicionales para dar entrada al personaje de un periodista norteamericano y, por si fuera poco, rebautizó al pobre monstruo como Godzilla, nombre con el que a partir de entonces sería conocido en todo el mundo. Gojira siguió protagonizando numerosas secuelas en Japón (diecinueve hasta la fecha), compareciendo en las pantallas de televisión cuando ésta se introdujo en aquel país y deviniendo incluso un personaje popular en el mundo publicitario. Pero en el resto del mundo su *alter ego* de fabricación norteamericana, Godzilla, siguió campando alegremente sin que las adulteraciones de inspiración

hollywoodense (en las cuatro primeras películas de la serie) conocieran límite alguno: cuando en 1962 el propio Honda rueda, ya en color, **King Kong contra Godzilla** (*Kingu Kongu tai Gojira*), el empate de Gojira con el famoso gorila gigante se troca impúdicamente, en la versión internacional, en un triunfo indiscutible de King Kong.

La historia de Gojira/Godzilla, aparentemente anecdótica, puede no obstante leerse como una metáfora de la progresiva apropiación del cine japonés por Occidente^[1]. Revelado en 1951 a raíz del deslumbrante triunfo de **Rashomon** (Akira Kurosawa, 1950) en la Mostra de Venecia, el cine japonés fue llegando poco a poco a las pantallas europeas y norteamericanas y los especialistas se aprestaron a cartografiar su territorio y, con auténtica voluntad de taxonomistas, procedieron a clasificar sus manifestaciones en base a categorías más o menos accesibles para el público occidental. Como muy bien ha escrito recientemente Tony Rayns^[2], los años sesenta generaron la agradecida ilusión de “conocer” el cine japonés, susceptible de ser “racionalizado” en base a parámetros occidentales y reductible a categorías críticas más familiares (géneros, estilos narrativos, generaciones...). Por más que la cultura de la que emanaba siguiera siendo remota, exótica y esencialmente diversa, los críticos y espectadores occidentales se las compusieron para pergeñar una guía de urgencia en tan frondoso bosque. Sin embargo, tal ilusión se reveló en buena medida vana: no sólo continuaron siendo proporcionalmente escasas las muestras de la cinematografía japonesa que llegaban a Occidente (sobre todo después de la eclosión de la *nuberu bagu* o nueva ola nipona), sino que la familiaridad con los grandes maestros o algunos de los más característicos géneros de aquélla encubrían un fundamental desconocimiento de sus auténticas coordenadas. De este modo, y aunque sin duda sea preciso consignar algunas excepciones^[3], apenas cabe hablar de una investigación rigurosa antes de la década de los setenta. Aun así, la historiografía del cine japonés ha pecado con frecuencia de un excesivo formalismo —el conocido libro de Noël Burch, por lo demás excelente, sería un perfecto ejemplo^[4]— que ha contribuido en ocasiones a hacer del mismo un objeto de estudio idealizado y etéreo. Por decirlo con palabras de David Desser, “*demasiados acercamientos al cine japonés han tendido a de-historizarlo*”^[5], a privarlo de referentes concretos y mundanos que sin embargo son tan inherentes a éste como a cualquier otra cinematografía nacional. En su calidad de obertura a un número monográfico consagrado al cine japonés, este artículo intentará precisamente trazar —siquiera de forma sumaria— esa otra cartografía del cine japonés habitualmente ausente en las obras sobre el tema. El objetivo es, pues, suministrar algunas de las coordenadas básicas para una aproximación al cine japonés desde una perspectiva económica, social, política o ideológica que a la postre permita eludir deformaciones historiográficas comparables a las —mucho más tangibles— de que ha venido siendo objeto aquella figura emblemática de un cierto cine japonés con la que se abría este trabajo: Gojira.

La introducción del cinematógrafo Lumière en Japón siguió pautas muy similares

a las de otros países. En un contexto de apertura a Occidente y afán modernizador, el industrial Shotaro Inahata no dudó en importar a su país el nuevo invento del que había tenido conocimiento directo durante una estancia en Francia. La primera exhibición pública del cinematógrafo en Japón tuvo lugar en Osaka el 15 de febrero de 1897, mas Inahata no tardó en encontrar competidores: tan sólo una semana después, el vitascope de Edison era presentado en otro teatro de la misma ciudad. El extraordinario éxito de ambas operaciones se reprodujo de inmediato en Tokio, donde en 1903 se crearía la primera sala de exhibición permanente del país. Contrariamente a su habitual actitud frente a las manifestaciones públicas, la policía y las autoridades japonesas se mostraron inicialmente un tanto contemporizadoras con respecto a las multitudinarias sesiones cinematográficas a las que un público ansioso de nuevas formas de entretenimiento acudía en masa (sobre todo tras la creciente desnaturalización del carácter popular del *kabuki* en las dos últimas décadas del siglo XIX)^[6]. Los programas de estas sesiones tendieron a ser inusualmente largos ya que el público estaba acostumbrado al *tempo* reposado de los espectáculos teatrales tradicionales y no hubiera quedado satisfecho con menos: de hecho, era incluso frecuente que los films se repitieran varias veces en el marco de una misma sesión para así colmar las expectativas de dicho público. Esta tendencia, lejos de constituir una moda pasajera, perviviría con el paso del tiempo y todavía en la década de los veinte —cuando la duración de los films aumentó— eran frecuentes los programas triples^[7]. Incluso en la actualidad todavía perdura esta modalidad de exhibición.

Pero el cinematógrafo era, pese a todo, una invención exógena que requería una asimilación paulatina. Superada la *naïve* expectación inicial (que llevó en ocasiones a disponer la pantalla a un lado del escenario y el proyector al otro para que los curiosos espectadores no perdieran así detalle del proceso de creación de imágenes, aparentemente más interesante que los propios films), la comprensión de las películas extranjeras que integraban los primeros programas no siempre era fácil y por ello la figura del *benshi* o comentarista se impuso desde fechas muy tempranas. En realidad, la presentación y comentario de las películas entroncaba asimismo con una arraigada costumbre teatral y parecía más que lógico preservarla en un medio que básicamente se concebía como una prolongación de aquél, y no tanto de la fotografía. El *benshi* no tardó en convertirse en la auténtica estrella de las proyecciones cinematográficas, toda vez que era él quien confería sentido a la acción —para el espectador japonés de este período, mucho más que el propio montaje— y se permitía incluso ofrecer su valoración de los hechos: no es de extrañar, pues, que una misma película pudiera resultar muy diferente según la presentación del *benshi* de turno ni



Japón bajo el terror del monstruo (“*Gojira*”, 1954), de Inoshiro Honda

que éste se antepusiera a los actores en la publicidad de los films y se llevara los mayores dividendos. La extraordinaria fortuna histórica del *benshi*, que no desaparecería hasta la llegada del cine sonoro, condicionaría incluso la estética de las primeras producciones japonesas, con frecuencia compuestas por tomas muy estáticas en las que recursos expresivos como el *flashback* devenían enteramente innecesarios^[8]. El verdadero pionero de la cinematografía japonesa fue, por lo demás, Koyo Komada, un avisado *benshi* que en la primavera de 1899 decidió embarcarse en la aventura de la realización.

Inspirándose en la reciente captura de un peligroso criminal, Komada presentó en junio de 1899 su primer film en el teatro Engiza de Tokio: el éxito fue tal que al día siguiente Komada estaba ya rodando otra película. “*Como quiera que Komada era también el benshi de la sesión, estaba en disposición de modificar el argumento cuando gustase y así, mientras que en un lugar el ladrón era presentado como un famoso pistolero, en otro devenía un famoso secuestrador. En áreas rurales podía incluso presentar al joven protagonista no como el perfecto desconocido que en realidad era, sino como el famoso actor de shimpa Otojiro Kawakami, visto por vez primera en la pantalla*”^[9]. La producción autóctona proliferó espectacularmente en los años venideros —sobre todo en el ámbito documental, cuyo interés subiría muchos enteros en 1904 con el estallido de la guerra contra Rusia—, construyéndose ya en 1907 los primeros estudios de rodaje del país: los Estudios Meguro, así llamados por ubicarse en las colinas del mismo nombre a las afueras de Tokio. Tampoco tardaron en aparecer las primeras compañías de producción y exhibición: en 1909 un controvertido exagente de la Pathé en el sudeste asiático, Atsukichi Umeya, decidió jugar sus propias cartas y sin permiso alguno (y, menos aún, conexión con la casa francesa) fundó la denominada M. Pathé Company: tres años después, en 1912, se creaba la primera de las *majors* japonesas, la Nikkatsu, como resultado de la fusión de aquélla con otras pequeñas compañías. La segunda de las grandes productoras del período, la Shochiku, iniciaría sus actividades en 1920. Para entonces el cine japonés había generado ya un incipiente *star system* (encabezado por el actor Matsunosuke Onoe), el número de salas de exhibición se acercaba a las cuatrocientas y el mejor cine extranjero comenzaba a llegar a las mismas con notable aceptación: **Cabiria**, en 1916, e **Intolerancia** y **Vida de perro**, en 1919, constituirían éxitos memorables.



Kurutta ichipeeji (*“Una página de locura”*, 1926), de Teinosuke Kinugasa

Fue, sin embargo, un olvidado film francés el que suscitara un mayor revuelo por razones extra-cinematográficas: **Zigomar** (Victoria Jasset, 1911), historia del enfrentamiento entre un malvado criminal y un detective, fue entusiásticamente recibido por el público japonés y alumbró incluso algunas secuelas autóctonas. Las autoridades, sin embargo, no vieron con tan buenos ojos la exhibición de este tipo de films, supuestamente “antisociales” y peligrosos por su incitación a los desórdenes públicos en un momento tan crítico como era el de la muerte del Emperador. La reacción no se hizo esperar y los sensacionalistas titulares de la prensa (*“Gran temor de disturbios sociales”*: *“Invitaciones a la violencia desde las pantallas”*) abrieron paso al primer código de censura japonés, no por informal menos efectivo en manos de una policía siempre atenta a la estricta regulación de las costumbres. Las normas reguladoras recogidas por el diario *Asahi Shimbun* el 13 de octubre de 1912 no sólo apuntaban a la prohibición de los films considerados “antisociales”, sino también de aquellos que presentaran imágenes cruentas, relaciones adúlteras y cualesquiera temas que pudieran incitar a la pornografía, además de recomendar la censura previa de los guiones por parte de la policía^[10]. Aunque hasta 1925 no se promulgaría un código de censura propiamente dicho, la regulación de la actividad cinematográfica estaba ya en marcha.

El gran terremoto que en 1923 asoló Tokio y Yokohama constituye un auténtico

punto de inflexión en la historia del cine japonés por sus efectos sobre la producción y la exhibición^[11]. La destrucción de la mayor parte de los estudios de la capital obligo a desplazar a Kyoto el rodaje de los films de época (*jidai-geki*), con lo que Tokyo pasaría a especializarse en películas de corle contemporáneo (*gendai-geki*) que no requerían escenarios particularmente sofisticados. Por su parte, la destrucción de numerosas salas y aún de almacenes de películas no atenuó en absoluto la voracidad cinematográfica del público japonés, particularmente deseoso en tal coyuntura de encontrar en el cine una válvula de escape a sus preocupaciones. La penetración norteamericana se incrementó notablemente y los propios films japoneses tendieron al entretenimiento ligero y acusaron una evidente “occidentalización” en sus estilos narrativos. El número de salas siguió aumentando (813 en 1925, con más de 150 millones de entradas anuales) y la producción alcanzó los 700 títulos en 1927. La década de los veinte conoció asimismo el debut de algunos de los principales realizadores japoneses, por más que no todos ellos ofrecieran entonces sus mejores obras: Kenji Mizoguchi (1922), Teinosuke Kinugasa (1922), Daisuke Ito (1924), Heinosuke Gosho (1925), Tomu Uchida (1927), Yasujiro Ozu (1927)...



Jujiro (“Caminos cruzados”, 1928), de Teinosuke Kinugasa

Aunque el film más importante de ese período es probablemente **Kurutta ichippeeji** (“Una página de locura”: Teinosuke Kinugasa, 1926), film vanguardista de inequívocas resonancias expresionistas que naturalmente no contó con el respaldo del público, lo más interesante del cine de la década es —en una consideración global— la progresiva afirmación del *gendai-geki* (películas de tema contemporáneo) en el contexto de la cinematografía japonesa. Realizadores como Eizo Tanaka, Yasujiro

Shimazu, Heinosuke Gosho o Yasujiro Ozu introdujeron en las pantallas imágenes y problemas de la vida cotidiana hasta entonces virtualmente inéditos en las mismas. En conexión con este acercamiento a la realidad del país, sin duda relacionado en alguna medida con la crisis económica que afectaba al mismo, la aparición de un cierto componente crítico no se hizo esperar pese a las evidentes limitaciones impuestas por la censura. En 1928 se funda la Pro-Kino, productora izquierdista especializada en films sociales de inspiración proletaria (*keiko-eiga*), pero la represión pondría fin a tal iniciativa tan sólo tres años después. Incluso algunas películas de samuráis se vieron masacradas por la censura por atentar supuestamente contra la tradicional estructura de clases amparándose en la coartada histórica del *jidai-geki*. Aunque seguirían produciéndose interesantes exponentes de esta tendencia hasta la instauración del régimen militar en 1937, la férrea censura opondría continuos obstáculos a los cineastas de inspiración social y política^[12].

El código de censura promulgado por el Ministerio del Interior en mayo de 1925, sistematizando así las múltiples directrices de los diferentes reglamentos de policía, fue en rigor la primera regulación formal a escala nacional. Dentro del generalizado carácter restrictivo del mismo, es interesante observar cómo el mayor hincapié se hacía en el respeto a la familia imperial y, sobre todo, en el sexo (sin duda ninguna, el motivo de la mayor parte de los cortes infligidos a las películas de la época). Ni siquiera eran admisibles los púdicos besos contemplados en las pantallas de otras latitudes, por lo que los cineastas japoneses hubieron de hallar sus propios recursos expresivos: *“Del mismo modo que el público norteamericano hubo en un momento dado de acostumbrarse a la regla de ‘un pie en el suelo’ cuando aparecía en la pantalla una pareja sentada sobre una cama, el público japonés hubo de resignarse a que las escenas de besos estuvieran filmadas de tobillos para abajo: dos pares de pies se acercaban cautelosamente y entonces el cigarrillo del caballero se estampaba contra el suelo para que no quedaran dudas de lo que estaba sucediendo por encima del cuello”*^[13]. Al proclamarse la guerra con China en 1937 las directrices oficiales y la propaganda más explícita se solaparían con el recrudecimiento de la actividad censora: la muy conservadora posición en el plano de las costumbres se vería entonces secundada por una orientación abiertamente nacionalista y xenófoba en el plano socio-político que excluía tajantemente cualesquiera otras perspectivas. Del mismo modo, en septiembre de 1937, quedó fulminantemente suspendida la importación de películas extranjeras hasta que se produjese su adecuada regulación: los 237 films americanos exhibidos en los nueve primeros meses de 1937 se vieron reducidos a tan sólo 94 en todo el año 1938, con el consiguiente abandono de sus oficinas en Tokyo por parte de las compañías norteamericanas. La creciente autarquía alcanzaría su apogeo en 1941 con la entrada de Japón en la guerra, momento en que se prohibió la exhibición de todas las películas extranjeras a excepción de las alemanas (si bien hasta éstas padecieron frecuentes cortes por su presentación de

cuerpos desnudos).

Pero, para el cine japonés, el régimen militar tuvo consecuencias más directas que las que resultan de la aplicación de las severas directrices ideológicas o de la implacable censura. El hecho fundamental fue la promulgación en 1939 de la Ley del Cine, una normativa sin duda abiertamente inspirada en la legislación cinematográfica de la Alemania nazi. Entre otras medidas, devino obligatorio para cualquier trabajador de la industria del cine —desde productores a proyeccionistas— obtener una licencia estatal. La censura previa de guiones por parte del Ministerio del Interior se convirtió en obligatoria, al tiempo que los exhibidores quedaban obligados a proyectar los films propagandísticos que eventualmente indicara el Ministerio de Educación. La proyección de noticiarios (una vez convertido este sector en monopolio estatal en abril de 1940) fue asimismo obligatoria en todas las salas de exhibición sujetas igualmente a una estricta cuota de pantalla para las películas extranjeras. El Estado se arrogaba incluso el derecho de regular la producción, cosa que efectivamente hizo en 1941 al limitar el número de films de ficción que podían rodarse. Naturalmente las grandes productoras vieron con inquietud esta última medida e hicieron algunas tímidas propuestas para garantizar la pervivencia de un cine de entretenimiento. La respuesta del Ministerio de Educación (agosto de 1941) fue, sin embargo, tajante: las diez compañías existentes se refundirían en tan sólo dos —más una de *bunga eiga*, o films documentales y propagandísticos—, quedando el control de la distribución y exhibición en manos de un monopolio estatal. La poderosa Shochiku y la no menos pujante Toho (a pesar de su reciente creación en 1935, mantenía excelentes contactos con los funcionarios del Ministerio del Interior) se valieron de sus privilegios para imponerse como las dos productoras admitidas por la ley, si bien en principio ésta se refería a dos compañías de nueva creación. Ante las protestas de las otras grandes productoras, el gobierno aceptó finalmente la constitución de una tercera, la Daiei, resultante de la obligatoria fusión de Nikkatsu (tras la guerra, la Nikkatsu volvió a separarse de la Daiei). Shinko y Daito para salvaguardar su pervivencia^[14]. La industria cinematográfica japonesa quedaba así consolidada conforme a un modelo que esencialmente seguiría vigente hasta la aparición de pequeñas productoras independientes en los años sesenta, si bien hay que tener en cuenta la creación, en plena posguerra, de la Shintohto (1947) —fruto de una escisión de la Toho— y la Toei (1951), que completarían el mapa de la producción nipona en el período en que ésta se dio a conocer en Occidente.



Ningen no joken (“La condición humana”, 1959-60), de Masaki Kobayashi

El final de la Segunda Guerra Mundial, con la derrota japonesa y la ocupación norteamericana, también repercutió de forma directa en el cine. El S.C.A.P. (Supreme Commander for the Allied Powers) se aplicó al fomento de los valores democráticos y occidentales, al tiempo que buscaba erradicar cualquier huella de una mentalidad militarista, feudal y xenófoba considerada responsable de los desastres de la contienda recién concluida. En el cine ello se tradujo en la liberalización de la presentación de las costumbres (incluyendo, por ejemplo, los besos), pero también en la prohibición de 236 películas realizadas en el periodo inmediatamente anterior que no se consideraban acordes con los valores democráticos. Al mismo tiempo, se instituyó la censura previa de guiones (1946-1949), además de la de films ya rodados (1946-1952), con objeto de evitar recaídas en cuanto se asociaba a una ideología totalitaria^[15]. Grandes víctimas de estas nuevas directrices fueron los films de samuráis, apriorísticamente sospechosos de contribuir a la exaltación del feudalismo y el ultranacionalismo, que apenas pudieron rodarse hasta el final de la ocupación: un caso paradigmático a este respecto es el de **Tora-no-o wo fumu otokotachi** (“Los hombres que caminan sobre la cola del tigre”; Akira Kurosawa, 1945), *jidai-geki* ambientado en el siglo XII que fue prohibido por considerarse contrario a los valores democráticos y no pudo exhibirse hasta 1952.

La tutela norteamericana resultó naturalmente en la realización de numerosos *gendai-geki* de corte occidentalizado y carácter escasamente problemático, pero también alumbró una nutrida serie de films antimilitaristas, obra por lo común de cineastas de inspiración comunista: **Senso to heiwa** (“Guerra y paz”; Fumio Kamei y Satsuo Yamamoto, 1947) es acaso la primera muestra significativa de esta tendencia.

Aunque otros realizadores se sumarán posteriormente a éstos en su denuncia de los horrores de la guerra —muy particularmente Kon Ichikawa con **El arpa birmana** (*Biruma no tategoto*, 1956) y Masaki Kobayashi con las dos entregas de **Ningen no joken** (“La condición humana”, 1959-1960)—, la inmediata posguerra conoce no obstante un recrudecimiento de los *keiko-eiga* o films de inspiración izquierdista, alimentando tensiones que trascienden la mera plasmación cinematográfica de determinadas ideas. El caso de **Nippon no higeki** (“La tragedia del Japón”; Fumio Kamei, 1946) es sumamente interesante: documental sobre los antecedentes de la guerra, de la que se culpa abiertamente al Emperador, es prohibido por las autoridades norteamericanas a raíz del cambio de orientación de su política democratizadora en lo referente a la situación de la familia imperial, que pasa a considerarse un factor de estabilidad ante la creciente amenaza del comunismo. En ese sentido no cabe duda de que *“en su tentativa de democratización de Japón los americanos instituyeron su propio sistema de censura, pero sólo en la medida en que se ajustaba a sus intereses”*^[16].



La agitación social llega también al mundo del cine en esos años. La Toho, feudo sindical del Partido Comunista japonés, conoce tres grandes huelgas entre marzo de 1946 y agosto de 1948. La segunda de ellas, en el otoño de 1946, se salda con la escisión de la Shintoho (lit., Nueva Toho), mientras que la tercera culmina violentamente con el desalojo de los trabajadores por parte de la policía y las fuerzas de ocupación norteamericanas. Como consecuencia de ello, más de 1200 empleados son despedidos: numerosos cineastas de izquierdas (Kamei, Imai, Yamamoto...) deben así abandonar la productora para embarcarse en aventuras independientes respaldadas por lo general por sindicatos o asociaciones políticas. Florece entonces, contra corriente, un cine de agitación próximo al realismo social, que dará sus mejores frutos en **Shinku chitai** (“Zona vacía”; Satsuo Yamamoto, 1952), una virulenta denuncia del autoritarismo y la corrupción en el ejército, y **Kanikosen** (“El barco conservero”; So Yamamura, 1953), celebrada pieza militante que debe mucho al cine clásico soviético y en particular a **El acorazado Potemkin**.

El cine japonés, a la sazón revelado en Occidente con la triunfal presentación de **Rashomon** (Akira Kurosawa, 1950) y **Ugetsu nionogatari** (“Cuentos de la luna pálida”; Kenji Mizoguchi, 1953) en la Mostra de Venecia y **La puerta del infierno** (*Jigokumon*; Teinosuke Kinugasa, 1953) en el Festival de Cannes, discurría sin embargo por otros derroteros. Reconstruida su industria tras la guerra, la producción creció vertiginosamente (los 69 Films de 1946 se convierten en 300 en 1954) y el número de salas (que había quedado reducido a unas 1100, aproximadamente la

mitad que antes de la guerra) alcanzaría el tope de 7400 a finales de los cincuenta, momento en el que el número de espectadores por año supera los mil millones. Los adelantos técnicos (la primera película en color se rueda en 1951, pero también llegan el cinemascopio y otros nuevos sistemas de proyección que devienen enormemente populares^[17]) y la diversificación de géneros atraen cada vez más al público japonés. En efecto, junto a las grandes obras de Mizoguchi, Kurosawa, Ozu, Naruse o Kinoshita —que han permitido, con justicia, hablar de la edad de oro del cine japonés—, proliferan comedias y melodramas contemporáneos, adaptaciones literarias o films de monstruos (*kaiju-eiga*) que rinden excelentes dividendos en taquilla. Japón avanza hacia el “milagro económico” de los sesenta, pero paradójicamente éste operará en detrimento de la industria del cine japonés.



Ugetsu monogatari
 (“Cuentos e la luna pálida”,
 1953), de Kinji Mizoguchi

Como oportunamente subrayara Tadao Sato en su ajustada panorámica sobre el reciente desarrollo de esta cinematografía^[18], Japón no ingresó en el club de los países ricos hasta el advenimiento de la década de los sesenta. La dureza de la posguerra encontró su cabal reflejo en numerosas producciones del momento y todavía la “opera prima” de Nagisa Oshima, **Ai to kibo no machi** (“Ciudad de amor y esperanza”, 1959) era una rabiosa crónica de la miseria y la desorientación de una juventud de extracción proletaria abocada al fracaso en sus tentativas de emancipación. Pero la rápida transformación económica de la sociedad japonesa no sólo afectará a la temática de sus films o a la reorientación de algunos de sus géneros, sino que afectará a su naturaleza misma de manera harto significativa. El factor esencial en dicho

proceso de transformación del cine japonés fue, según conviene la mayor parte de los historiadores, el extraordinario impacto ejercido por el desarrollo de la televisión. Los dos millones de receptores existentes en el país en 1958, el año de máxima frecuentación de las salas cinematográficas, se convierten en veintidós millones a finales de los sesenta, lo que representa ya una presencia neta en aproximadamente un 90% de hogares^[19]. Mientras Ozu se hace eco de esta fascinación colectiva en su deliciosa **Ohayo** (“Buenos días”, 1959), otros realizadores —como Kinoshita— incluso abandonan temporalmente la realización de largometrajes para trabajar en el nuevo medio. Las mayores deserciones se producen, sin embargo, entre el público: en 1963 se venden la mitad de entradas que en 1960, reduciéndose a tan sólo la cuarta parte en 1970 (y sin que el proceso toque todavía fondo). Consecuentemente, las salas van cerrando a un ritmo vertiginoso: su número se reduce a una quinta parte entre 1960 y 1975. En tan adversa coyuntura, la producción se resiente de igual modo y los 547 films realizados en 1960 —récord del período de posguerra— se convierten en tan sólo 423 en 1970. La crisis de la industria cinematográfica japonesa era, pues,

evidente desde cualquier perspectiva de análisis.

A lo largo de la década de los sesenta tanto los melodramas sentimentales como los films adscritos al *jidai-geki* parecen perder el favor de su público tradicional, ahora atrincherado frente a la pequeña pantalla. La industria ensaya algunas estrategias de sustitución y así los *yakuza-eiga* (refrendados sobre todo por la Toei) vienen a sustituir a los clásicos films de samuráis, de los que sin duda constituyen una evidente prolongación, en tanto que los films juveniles (*taiyozoku-eiga*) proliferan en una abierta maniobra para captar al sector de la población que aún no había desertado de las salas cinematográficas. Incluso las grandes productoras han de buscar salidas a la situación: la poderosa Shochiku jugará la baza de los nuevos realizadores, pero no por ello logrará evitar el cierre de su estudio de Kyoto especializado en el rodaje de films históricos de capa y espada (1968); la Nikkatsu se especializará en la producción masiva de películas eróticas a partir de 1972; la Daiei sencillamente quiebra en 1971, si bien renacerá poco después como distribuidora... A la postre, sin embargo, ninguna de estas estrategias se revelará particularmente afortunada de cara a la resolución de los graves problemas estructurales de la industria japonesa. Pero esos años de crisis favorecen, en cambio, la eclosión de la llamada “nueva ola” japonesa.

Surgida de manera independiente y simultánea a la famosa *nouvelle vague* francesa (por más que después pueda acusar algunas influencias determinantes, sobre todo en el caso de Oshima) la “nueva ola” de la Shochiku — como fuera saludada por la prensa local en su momento— se diferenció asimismo de aquélla por el hecho de nacer en el seno de la gran industria. Es verdad que se trató tan sólo de una circunstancia fortuita resultante del desconcierto de los productores ante la pérdida de espectadores que ya se comenzaba a vislumbrar^[20], mas no por ello dejó tal coyuntura de tener algunos efectos apreciables sobre los films realizados. Fueron, por ejemplo, exigencias industriales las que hicieron que muchos de estos jóvenes realizadores (Oshima, Imamura, Shinoda, Yoshida...) emplearan con frecuencia el cinemascope y el color en sus primeros trabajos: sólo el fracaso comercial de sus films, el paso al cine independiente y la explícita voluntad de rechazo les llevarán ulteriormente a una mayor austeridad en los formatos adoptados. Aunque inicialmente sólo Susumu Hani se adscribiera a un cine de corte independiente (su excelente **Furyo shonen** —“Malos chicos”, 1960— está rodado en 16 mm, blanco y negro, y un estilo semidocumental que rehúye los actores profesionales), pronto sus jóvenes colegas de la Shochiku se verán forzados a hacer lo propio. En última instancia, imbricar en la industria tradicional a cineastas como Oshima o Imamura no tardó en revelarse



La puerta del infierno
("Jigokumon", 1953), de
Teinosuke Kinugasa

ilusorio: como es bien sabido, en 1960 la Shochiku retiró de las pantallas, a los pocos días del estreno, **Nihon no yoru to kiri** (“Noche y niebla de Japón”), razón por la cual Oshima abandonó la productora y engrosó las filas del cine independiente. En ese contexto la ATG (Art Theatre Guild) se configurará como la más activa e interesante de todas las nuevas compañías de producción comprometidas con el movimiento renovador de estos jóvenes cineastas (Oshima, Yoshida, Hani, etc., trabajarán en su seno), más incluso ésta irá a la quiebra en 1975.

Si en los años sesenta la crisis industrial había venido acompañada por una extraordinaria vitalidad artística, la década de los setenta verá agravarse aquélla al tiempo que el impulso de este nuevo cine parece agotarse con celeridad. La robusta estructura del tradicional sistema de estudios se resquebraja y la tradicional centralización deja paso a una enorme variedad de compañías de producción, fenómeno radicalmente nuevo en el contexto de la cinematografía japonesa. Aunque la Nikkatsu, la Shochiku, la Toho y la Toei subsisten en la actualidad, su actividad está volcada mucho más hacia la distribución (controlando un porcentaje muy elevado de las salas de exhibición) que hacia la producción propiamente dicha. Según estimaciones recientes^[21], la cuatro *majors* tradicionales apenas si controlan hoy en día el 40% de la producción cinematográfica japonesa: no hay que entender, sin embargo, que el 60% restante esté integrado exclusivamente por pequeñas compañías independientes, toda vez que la confusa situación del sector ha permitido la irrupción de numerosos advenedizos. El nuevo mapa de la industria del cine en Japón no puede, pues, dibujarse sin atender a esta atomización de las iniciativas industriales.

A lo largo de las dos últimas décadas el panorama del cine japonés ha conocido diversas tentativas de revitalización estética, tanto dentro como fuera de la industria. A la aparición de un determinado movimiento *underground* en los años setenta (Yoichi Takabayashi, Nobuhiko Obayashi, Seijun Suzuki, Toshio Matsumoto...) hay que sumar operaciones de promoción de nuevos realizadores como la emprendida por la Nikkatsu a comienzos de los ochenta en busca de una “novísima ola”. La realidad es, sin embargo, que el cine japonés actual parece basarse mucho más en notables individualidades: figuras como Kohei Oguri, Kaizo Hayashi, Juzo Itami y, sobre todo, Mitsuo Yanagimachi continúan ofreciendo obras de interés, pero sin formar escuela o movimiento alguno. Sus obras se ven condenadas, por lo demás, a una circulación relativamente restringida ante el virtual monopolio del sector de la exhibición (aspecto éste no regulado por la legislación japonesa). Eliminadas las cuotas de pantalla en los años sesenta, el cine norteamericano comenzó entonces una masiva penetración que en la actualidad adquiere perfiles auténticamente sofocantes. Entregadas, como vimos, las grandes *majors* más a la obtención de sabrosos dividendos por la distribución de los grandes éxitos de Hollywood que a la producción de películas propias, hasta los grandes maestros (Kurosawa, Oshima) han llegado en ocasiones a depender de la financiación extranjera. Los menos afortunados deben, sin embargo, desdoblarse en productores o alcanzar los favores de algunos de

los grupos multimedia ocasionalmente dedicados a la producción cinematográfica (CBS-Sony Group, Nippon Herald, etc.): el caso de Yanagimachi, cuyo **Himatsuri** (“Festival del fuego”, 1984) fue producido por los grandes almacenes Seibu, resulta paradigmático en este sentido.

Fracasadas las distintas estrategias de revitalización acometidas en los años setenta, menguadas las inversiones ante la constatación de la pérdida de dividendos y reducido el número de salas a tan sólo 1804 en el pasado ejercicio, la producción ha terminado forzosamente por reducirse sustancialmente: tan sólo 230 films en el año 1991^[22]. Obligados a competir con los omnipresentes films de Hollywood, los productores japoneses han tendido cada vez más a orientarse hacia unas pocas producciones de abultado presupuesto (*tai-saku-shugi*) supuestamente capaces de competir con aquéllos. Esta reciente inflexión de la industria cinematográfica japonesa viene marcada por la emblemática figura de Haruki Kadokawa, aparentemente uno de los escasos productores que parece poseer en la actualidad la clave del éxito y sin duda el fenómeno más significativo de los últimos años en dicho contexto. Procedente del mundo editorial, Kadokawa comenzó a producir películas en 1976, dando trabajo a cineastas como Ichikawa o Fukasaku antes de pasarse él mismo a la realización en fechas recientes. Su fórmula ha sido siempre la misma: grandes films de corte popular, preferentemente películas de acción (samuráis, detectives...) o fantásticas, cuyos repartos encabezan las grandes estrellas del momento. Orientada por fuerza hacia un público joven, la producción de Kadokawa no duda en fomentar un *star system* para adolescentes con el respaldo de un imponente aparato publicitario y de una inteligente estrategia multimedia (libros, bandas sonoras...): escasamente distinguida en su mayor parte, aquélla es pese a todo la más pujante manifestación actual de una industria otrora boyante que no acierta sin embargo a superar una crisis generada —paradójicamente— por la opulencia económica del país en las tres últimas décadas (y que, como en todas partes, parece reorientarse hacia el mercado del vídeo).

De los restos del naufragio emerge, no obstante, un personaje familiar: Gojira/Godzilla. Enfrentado en 1991 al rey Ghidora, y a pesar de no haber obtenido el éxito esperado en taquilla, este año el ya veterano monstruo atómico ha sido convocado una vez más por la Toho para combatir a un nuevo rival, Mothra, en la que será su decimonovena comparecencia cinematográfica. Signo de la vitalidad de la famosa criatura —que tras su debut en 1954 fuera capaz de crear todo un género y exportarse a Occidente— o tan sólo del agotamiento de las ideas y la inventiva de los productores japoneses, lo cierto es que tampoco para Gojira/Godzilla parecen correr buenos tiempos. Batido en su propio terreno por **Terminator 2** (récord de recaudaciones en Japón en 1991), incluso Godzilla se ha visto obligado a transitar por nuevos e insólitos escenarios: el hecho de que una anterior entrega de la serie haya sido el pasado año la película extranjera más taquillera en Irán^[23] no es sino un flaco consuelo. Escasamente competitivo en Occidente, el cine japonés parece resignado a

vivir parasitariamente del cine norteamericano, asegurándose los pingües beneficios de su distribución e introduciéndose en la propia Meca del Cine con propósitos estrictamente comerciales. Pero los intereses de Hollywood no pasan en ningún caso por Oguri o Yanagimachi, ni entra en sus cálculos favorecer la reactivación de cualesquiera industrias rivales. Tristemente, hasta Godzilla parece haber caído en desgracia.



Gojira tai Kingu-Gidora (*“Cojira contra King-Ghidrah”*, 1991), de Kazuki Ohmori



Rashomon
("Rashomon", 1950),
de Akira Kurosawa

Ante la puerta de Rasha

Antonio Weinrichter

Un grupo de turistas japoneses ante un monumento europeo: lo miran, lo “registran” con sus voraces cámaras, lo archivan y pasan a otra cosa. Ajenos como los suponemos a nuestra tradición, su curiosidad nos parece fruto sobre todo de la dinámica de movilidad (y afán coleccionista) que provocó en ellos la prosperidad de la posposguerra. Los miramos con cierta burla cordial, y nos preguntamos hasta qué punto habrán entendido lo que miran —el chiste es inevitable— con su mirada oblicua.

Pero es un chiste de doble filo, el eco de esa risa se vuelve sobre nosotros. La presunta situación del ubicuo hombre-de-la cámara oriental es un perfecto reflejo de nuestra postura ante su cultura, que vemos con una mirada tan “sesgada” como la suya. Parece vital recordarlo a la hora de iniciar un ciclo sobre cine japonés, esa gran asignatura pendiente del espectador (es decir, del distribuidor, del exhibidor, del programador, del crítico) de nuestro país. Recordarlo para no repetir, o para no perpetuar, pues muchos de ellos siguen en pie, los malentendidos surgidos ya desde el momento de su descubrimiento hace cuatro décadas.

La puerta de Oriente

En 1951 **Rashomon** gana el León de Oro de Venecia, precipitando un aluvión de premios para la cinematografía japonesa en esta primera fase de su descubrimiento que “culminaría” con el Oscar de 1954 al Mejor Film Extranjero para **La puerta del infierno** [*Jigokumon*, 1953]. La consideración de que este film de Kinugasa era “*el más hermoso en color jamás filmado*” (recibió además, según una fuente que no he podido confirmar, otro Oscar honorífico al “mejor film folklórico” (?)] apuntaba, sin embargo, y ya desde el principio, a una cierta concepción de lo japonés, del cine japonés, deudora de lo exótico. El film de Kurosawa, al menos, exhibía una audaz construcción en *flashback*, pero era también, “de época” y ciertamente exótico.

Cabe pensar que ya desde entonces se hacía notar algo que llamaré “efecto kimono”, aludiendo al sofisticado vestuario que lucía la actriz Machiko Kyo en ambos films, efecto prolongable en los llamativos modelos de la actriz Gong Li en los films del chino Zhang Yimou, al que ahora descubrimos con el mismo arrobó que presidió la revelación del cine “histórico” nipón^[1]. El “efecto kimono” dictamina, es algo fácilmente comprobable, que el cine oriental de ambiente contemporáneo sea mucho peor recibido en Occidente: los personajes actuales hacen entrar en juego esa “identificación” —y los resortes de rechazo a ésta, cuando se trata de “proyectarse” en quienes no son blancos— que queda neutralizada por la “estilización” de un cine de época en el que la lejanía cultural se funde con la temporal bajo el manto de raso de lo exótico. Si esto es cierto, se deduce que el cine japonés no podía haber sido descubierto de ninguna otra forma. Pero ahí queda, desde el principio, la sospecha de que por esta doble puerta de entrada, la de Kinugasa y la de Kurosawa (*Rashonwn* = “La puerta de Rasha”), se coló un malentendido esencial.

El sentido del crisantemo

La reducción de lo Otro a lo exótico es un ejercicio de paternalismo cultural bien conocido. Pero esta mentalidad, que ya resulta errónea para considerar las culturas “primitivas”, genera consecuencias imprevisibles cuando se aplica a una forma de expresión tan desarrollada como el cine japonés.

Históricamente, se puede caracterizar como una cinematografía potente, con una época clásica dominada por un eficaz sistema de estudios y su correlato de producción, el cine de géneros, época dominada por una serie de maestros (Mizoguchi, Ozu) del todo equiparables a los que figuran en el “panteón” occidental —y con la diferencia de que la nómina se sigue engrosando con la “exhumación” continuada de nuevos cineastas hasta ahora ignotos, como Naruse o Shimizu—. Hay una época posterior, a la que sirve de enlace la obra de posguerra de un Kurosawa, de autores modernos o modernistas de relieve similar a sus contemporáneos occidentales de las nuevas olas: Oshima, Imamura, Yoshida, Itami y la pléyade de cineastas de la escena “independiente” actual que han podido conocer, por ejemplo, los asiduos al Forum de la Berlinale.

Pero este esquema histórico, que sería similar al de cualquier cinematografía occidental, y que incluye automáticamente una contraposición entre tradición clásica y renovación modernista, este esquema, digo, queda roto, hasta el punto de obligar a preguntarse si alguna vez fue válido, al considerar el rasgo principal del cine japonés “para el observador distante”: su radical diferencia frente al modelo de cine “dominante” (institucional, para algunos críticos). Dos aclaraciones de partida se imponen. Esa diferencia no es sólo de “estética” (la de una cultura “lejana”) ni tan sólo reducible a lo exótico, sino que alcanza al mismo lenguaje fílmico, reconociblemente diferente. Y el término radical hay que entenderlo en su doble sentido —y ahí reside la clave de la cuestión, lo que llamaré ahora el “efecto crisantemo”—: ante un lenguaje tan radical, tan sustancialmente distinto al “nuestro”, cierta crítica moderna no ha podido evitar asociar directamente sus estrategias con las empleadas por el cine radical, vanguardista, presentacional, etc. de nuestro hemisferio.

Este (pen)último malentendido se produce hacia el final de la década de los setenta, poco antes de que por primera vez llegaran a Europa retrospectivas completas de la obra de Mizoguchi y de Ozu (cuyo visionado suscitó a su vez similares conclusiones entre quienes se molestaron en verlas, fuera ya del ámbito de la crítica académica). Así lo denunciaba Robert Cohen en un excelente artículo^[2] publicado en 1978: *“En la reciente crítica estructuralista de la revista ‘Screen’, que pretende haber encontrado rasgos de modernismo en los films de Ozu, hay un algo de déjà vu. Mizoguchi y Ozu realizaron films de completa madurez antes de la Segunda Guerra Mundial, y los críticos japoneses y la mayoría de los occidentales ‘no’ estructuralistas han solido considerar a ambos directores como bastante*

tradicionales. Esta nueva evaluación de Ozu, por tanto, parece significar una de estas tres cosas: 1) los estructuralistas han sabido reinterpretar lo que se entiende por tradicional; 2) han sabido reformular en un marco modernista la información de que disponíamos sobre la cultura japonesa; o, 3) la crítica estructuralista ha encontrado realmente una nueva sustancia en la obra de Ozu". Para Cohen, la clave estaba en el segundo punto: al no prestar la debida atención al contexto cultural japonés se había llegado a conclusiones erróneas. A pesar de todo el aparato teórico de estos nuevos espectadores "lejanos", parecía que el "efecto crisantemo" había hecho su aparición y el cine japonés volvía a ser víctima de "su" exotismo (formal, en este caso). Si las películas de samuráis habían propiciado cierto estereotipamiento del cine japonés, el cine estrictamente contemporáneo de un Ozu no se libraba tampoco de ciertos estereotipos (críticos) occidentales.



La puerta del infierno (*"Jigokumon"*, 1953), de Teinosuke Kinugasa

Este pequeño episodio de lucha de escuelas críticas no es tan anecdótico como pudiera parecer. Independientemente de la postura que uno tenga respecto a la crítica académica —y de la ironía implícita en el hecho de que una crítica que había abolido al Autor para centrarse en el texto, debiera ahora incluir en su análisis algo tan poco

“lingüístico” como el contexto... aunque fuera un contexto tan formalizado que Barthes llegara a bautizarlo como un “imperio de signos”—, lo cierto era que esta crítica se había fijado en que algo especial “pasaba” en las películas japonesas, algo de lo que hasta entonces nos había distraído el revuelo del kimono de Machiko Kyo. Y en cualquier caso, el posible euro-centrismo de atribuir un carácter “distanciador”, etc, a la obra de cineastas “clásicos”, parece preferible a esa crítica mayoritaria que sólo alcanzaba a hablar de la “fina sensibilidad oriental” de los autores japoneses a los que le tocaba enfrentarse.

El cine japonés ha tenido, por citar el ejemplo más llamativo de esa radical diferencia, una concepción propia del espacio dramático, a la hora de definirlo, de situar la cámara y los personajes, y, sobre todo, de respetar la (ilusión de) continuidad espacial de un plano al siguiente, tal y como es habitual en el cine occidental desde que éste se constituyó en un sistema de representación más o menos homogéneo. Si a esta práctica, generalizada en el cine japonés de preguerra, se le añaden los rasgos de estilo de un director como Mizoguchi, que prefería filmar las escenas de grupos pequeños utilizando tomas largas y moviendo la cámara, en vez de recurrir al juego de plano-contraplano, se empieza a comprender la cuestión del presunto modernismo de los clásicos japoneses. Sobre todo, a los ojos de una crítica que veía una operación ideológica en los “códigos de ilusionismo” vigentes en el cine dominante en Occidente y que no podía evitar, por tanto, referir la peculiaridad formal japonesa a las tácticas de distanciamiento o “deconstruction” de cierto cine “radical” occidental^[3].

Para corregir dicha “tentación” sugería Cohen, en el artículo citado, que el sistema de representación del cine japonés era una forma de “*realismo clásico más cercano al modelo occidental que al cine modernista europeo*” y trataba de demostrar que su funcionamiento consistía en “*crear una coherencia espacial y temporal diferente pero análoga a la que existe en el realismo clásico occidental*”. Pero habría que esperar un año más para el primer intento sistemático de acercamiento al cine japonés, de la mano de Noël Burch. Su libro “*To the Distant Observer*”^[4], apasionante, polémico, irritante a veces, sitúa el debate en sus justos términos al describir el desarrollo del modelo japonés y su relación fluctuante con el modelo dominante en el cine occidental.



Mercenario (“Yojimbo”, 1961), de Akira Kurosawa



Utamaro o meguru gonin no onna (*Cinco mujeres alrededor de Utamaro*, 1946), de Kenji Mizoguchi

El punto de inflexión de esta relación lo sitúa en el momento en que Japón pierde la guerra y la tradición pierde peso en aras de la (forzada) occidentalización del país, lo que para Burch equivale a una decadencia del “modelo” y le lleva a “menospreciar” al Mizoguchi de posguerra o al Kurosawa de los años 60. De este razonamiento de Burch —todo lo “irritante” que se quiera— se derivan un par de ideas deslumbrantes: 1) es el modelo tradicional del cine japonés el que nos resulta revolucionario (!), y 2) el modelo japonés no nace de la nada sino de una peculiar apropiación de los códigos occidentales, apropiación que a partir de 1945 (aproximadamente) tiende a perder su propia especificidad para acercarse gradualmente al modelo Occidental.

Made in Japan

¿Y al “gusto” occidental, también? Aquí nos encontramos otra vez, como al principio, ante la puerta de Rasho. Pero aún más perplejos que antes. No sólo en el cine japonés lo antiguo es lo “moderno”, sino que puede que resulte que ese cine histórico archijaponés que impresionó al público de hace 40 años como nos impresiona a nosotros ahora, estuviera hecho, en parte, con ese propósito. *Made in Japan* para la exportación.

“*Rashomon* era una obra realizada expresamente para deslumhrarnos y abrir los mercados occidentales a las producciones de la Daiei”^[5]: aunque tan lapidaria afirmación, seguramente inexacta o al menos incompleta, no sirva para empañar el valor de la película ni menos el de su realizador, sí debe servir para replantearse la relación —que es, como se ve, de doble sentido— entre el espectador occidental y el cine japonés, así como la relación entre los cineastas japoneses y su propia tradición, y la relación entre esta tradición y un nacionalismo extremista primero y derrotado después.

El cine japonés no debemos mirarlo como un objeto bello pero incomprensible en su esplendor exótico, ni tratar de aplicarle automáticamente los criterios que rigen en el cine occidental. Si esto exige del espectador un pequeño esfuerzo adicional, merece la pena hacerlo para asomarse a una de las cinematografías más productivas del planeta.



Umarete wa mita kredo
("Nací, pero...", 1932),
de Yasujiro Ozu

El perfume del zen

Santos Zunzunegui

Si hemos de hacer caso a los estereotipos, tan habituales en la literatura cinematográfica. Akira Kurosawa representaría el caso de máxima occidentalización del cine japonés —más en concreto de la punta del iceberg que ha emergido ante los vigías occidentales— y el cine de Yasujiro Ozu ocuparía el espacio ejemplar de la “japonesidad”, por utilizar un neologismo derivado de la tradición barthesiana. No hace falta estar de acuerdo con la primera parte de la proposición anterior —auténtico lugar común sustancialmente erróneo— para aceptar la segunda. Aunque conviene colocar aquí una cláusula de cautela: la que invita a la prudencia por el hecho de que nuestro punto de observación se encuentra sujeto al inevitable etnocentrismo desde el que es posible valorar como representativo de lo ajeno toda una serie de elementos que, convenientemente reinsertados en su tradición cultural, podrían dar lugar a apreciaciones mucho más equilibradas.

Si el lector tiene a bien aceptar el partir de un texto clásico sobre el cine japonés para adentrarnos en territorio Ozu, le propongo tomar como punto de partida algunas de las reflexiones de Noël Burch^[1] destinadas a caracterizar la identidad visual de la obra de nuestro cineasta.

Enumerémoslas rápidamente: la sistemática utilización del ángulo bajo frontal como punto de vista privilegiado para filmar escenas y personajes; la inserción en el flujo narrativo de los denominados *pillow-shots* —también conocidos por *cutaway still-lives*—, cuya finalidad suele relacionarse con voluntad ejercida por parte del cineasta de interrumpir el discurrir del relato, suspendiendo su sentido y proporcionando espacios para edificación de sentidos alternativos; la rarefacción —creciente a medida que la obra de Ozu se iba desarrollando— de las panorámicas y de los movimientos de cámara; la eliminación casi permanente del encadenado como forma de asegurar la transición entre escenas y planos y el uso sistemático del corte neto; la utilización de la figura retórica del campo/contracampo prescindiendo en su instrumentación del canónico *raccord* de miradas; y, *last but not least*, la insistencia en lo que Burch denomina “el reconocimiento de la superficie de la pantalla” en la que se inscriben sus imágenes, es decir, la subordinación de los efectos de profundidad al tratamiento de aquella como “página en blanco”^[2].

Antes de ocuparnos de algunos de estos rasgos estilísticos en tanto en cuanto parecen susceptibles de fundar adecuadamente la poética visual de la obra de Ozu, es necesario hacer una precisión. Si más arriba hemos hecho una pequeña llamada de atención hacia los riesgos de una lectura etnocentrista de un cine construido en base a parámetros que, quizás, sólo encuentren su adecuado marco de referencia en el interior de un marco cultural bien concreto, ha llegado el momento de alertar hacia la que es la última y más sutil variante de implementación de este tipo de aproximaciones, si bien el caso que vamos a ver a continuación se presenta bajo la apariencia de proceder a una revalorización adecuada del cine en cuestión. Me estoy refiriendo a las lecturas “formalistas”, tal y como pueden ejemplificarse en los trabajos de K. Thompson y D. Bordwell^[3].

En esta línea de aproximación el acento se pone en que la estilística de Ozu tiene por finalidad intrínseca denegar al mismo tiempo la doble “motivación” compositiva (la sujeción de figuras y temas a la lógica narrativa) y la realista (que asegura la creación del efecto de verosimilitud) que sustentan de manera fundamental, el que nuestros autores denominan, en varias de sus obras, “modelo clásico de Hollywood”^[4]. De esta manera los films de Ozu son objeto de una lectura que insiste en esa dimensión “artística” —fruto de una serie de elecciones puramente formales— que lo constituye en figura de tipo gestáltico que se recorta sobre el fondo informe del cine de todos los días.

Esta lectura, que tiene indudables virtudes —basta recordar su atención preferente al trabajo del cineasta sobre el plano de la expresión de sus films—, presenta el notable inconveniente de que obliga a contrastar a un cineasta surgido de una

tradición cultural radicalmente opuesta a la nuestra, con un modelo —también edificado sobre bases estrictamente formales— al que no puede menos que oponerse. Así se confirma un efecto de “extrañamiento” formal, sin duda importante, pero que deja en el aire cuál es el contenido que vehicula todo un conjunto de elecciones identificadas en términos de parámetros a combinar.

Porque éste es el problema. Para las modernas poéticas estructurales la “motivación” puede ser entendida de manera alternativa. No se trata de un puro juego formal sin trascendencia en el plano del contenido de la obra, sino de una manera de organizar el nivel de los significantes que permite llevar a cabo una homologación precisa con el plano del significado. La poeticidad de un texto remite tanto a prácticas de referencialidad internas (del que las “rimas” visuales o de otro tipo ofrecen un buen ejemplo) como a la manera en que esa trabazón interna del tejido textual contribuye a situar la significación de la obra.

De esta manera se puede proceder a valorar un texto en su dimensión formal sin perder de vista la manera en que sus estrategias textuales reescriben los parámetros culturales y artísticos en los que se inserta.

Si nos centramos, por un momento, en la puesta en relieve de la planitud de la pantalla que Burch destaca como elemento identificatorio del estilo de Ozu, convendremos en que nuestro cineasta ejercita la movilización de toda una serie de elementos que, tomando como punto de partida la misma base tecnológica del cine, terminan resituando algunos de los componentes sustanciales de la escritura pictórica tradicional de su país.

La cámara cinematográfica está llamada por su propia estructura tecnológica —la combinación de la cámara oscura y de la impronta fotoquímica— a inscribirse en la estela peculiar de las imágenes deudoras de las leyes de la *perspectiva artificialis*, cuya característica más obvia es la de reproducir las apariencias del mundo, sobre una superficie plana, de forma que exista una equiparación entre el efecto visual producido por la imagen y la percepción directa de la escena en cuestión^[5].

Por otra parte la tradición pictórica japonesa se edificó, *grosso modo*, a lo largo de la historia al margen de la convención arriba explicitada.

Puede decirse que la práctica japonesa —oriental, en términos amplios— destinada a “construir” el espacio en el que encarna la representación visual, se ha sustentado antes en la necesidad psicológica de permitir una “buena visión” de los personajes y objetos situados en la lejanía del observador presupuesto que en la voluntad de reproducir dicho espacio en términos de una verosimilitud anclada en presupuestos ópticos o geométricos. De aquí deriva que el encuentro con la *manera* occidental diese lugar a la aparición de imágenes en las que el punto de



Ohayo (“Buenos días”, 1959), de Yasujiro Ozu

vista era situado en posición elevada, produciendo la eliminación de la línea del horizonte dando lugar al surgimiento de una pintura paisajística en la que los planos tendían a superponerse y la dimensión ya no se reducía a medida que aumenta la distancia.

Si nos centramos —por mor de la efectividad— en el film de Ozu más difundido entre nosotros, el memorable **Tokyo monogatari** (“Cuentos de Tokio”, 1953)^[6], encontraremos en sus imágenes abundantes huellas de esta tradición y más en general de toda la estética visual japonesa: de un lado, en la utilización del punto de vista elevado a la hora de componer los paisajes que, por ejemplo, puntean la escena final y en los que la perspectiva es utilizada como “medio camino” capaz de reconciliar las leyes ópticas y la tradición secular mediante el lugar de encuentro que facilita la elección del “punto de vista”^[7]; de otro, todas las escenas que enfrentan a personajes en diálogos alternados, permiten tomar nota del hecho de que para Ozu, como para la mayor parte de la cultura visual japonesa, las nociones de plano y profundo dejan de oponerse. Casi todos los planos medios y medios cercanos sobre los que se vertebra este film —pero este es un rasgo que puede amplificarse a todos los Ozu de los años 50— sitúan a los personajes sobre un fondo, de dominante geométrico, situado ligeramente fuera de foco. Este hecho, combinado con la radical frontalidad del encuadre, hace resaltar de manera notable la dimensión plana de la imagen, tratada como superficie en blanco sobre la que se disponen no ya los volúmenes de las cosas y los cuerpos sino las manchas que los constituyen.



Ohayo ("Buenos días", 1959), de Yasujiro Ozu

Un ulterior detalle puede mostrar aún con más precisión la inscripción de nuestro cineasta en una tradición multiseular. Como es bien sabido la pintura japonesa, como la china, es una pintura en la que la tradición caligráfica —uso del pincel sobre superficie inmaculadamente blanca— ocupa un lugar preponderante. El tercer plano de **Tokyo Monogatari**, que muestra el paso de un tren, entrevisto entre los tejados de Onomichi, trata el espacio, sin duda, como una serie de estratos superpuestos capaces de acercar el fondo y el primer término de la imagen. Pero además lo hace insistiendo en ver la pantalla como una hoja de papel sobre la que se extiende con inexorable gesto caligráfico el paso del expreso de Tokio. De esta manera se reconcilia el poder de la tecnología fotoquímica —la capacidad de inscribir una realidad, propia del cinematógrafo—, con una tradición que se convoca de manera precisa.

Quiero detenerme ahora, y apenas por un momento, en un complejo rasgo de la poética visual de Ozu en el que tienden a coagularse el efecto combinado de la inmovilidad de sus encuadres con la posición baja de la cámara —estamos ante una literal “vista desde el tatami”— y la repetición sistemática de los puntos de vista elegidos para filmar los espacios de la ficción a los que el film nos hace retornar, una

y oír a vez, en el curso del relato.

Los encuadres fijos consiguen el oxímoron de dejar fluir el tiempo y apuntar, en el mismo gesto, hacia su congelación. Hecho reforzado porque para Ozu, un plano es el espacio de una composición visual autosuficiente: sí, en términos de desarrollo narrativo, un plano es una piedra en un camino que debe ser necesariamente hollada para poder avanzar en el laberinto del relato, desde un punto de vista complementario es, también, un espacio de contemplación autónomo, un territorio equilibrado en el que reposan formas, valores cromáticos —Ozu era un maestro balanceando tanto las densidades del color como las gamas de grises— y donde la luz moldea las apariencias dotándolas del peso específico de lo que apunta hacia lo general sin dejar de ser radicalmente particular.

En relación con lo anterior cobra todo su sentido la elección del punto de vista bajo de la cámara: expresa el deseo de composición y permite, de manera ejemplar, sacar partido del carácter marcadamente geométrico de los *fusuma* (puertas deslizantes) que forman las paredes de cierre de la casa japonesa, tratadas como fondo sobre el que destacar la organicidad del cuerpo humano y sus formas no regulares. La composición generada por la escasa altura a la que se coloca la cámara no funciona como en, por ejemplo Orson Welles, donde esta misma ubicación combinada con el objetivo angular y el contrapicado, produce un estiramiento del espacio que es fuente básica de inestabilidad, sino que, al ejercerse sobre actores muchas veces arrodillados y a menudo colocados frontalmente, produce un efecto que denominaré de “horizontalidad”, destinado a reforzar esa especial suspensión del tiempo que hemos señalado más arriba.





Bakushu ("Verano temprano", 1951), de Yasujiro Ozu

Por último, la repetición sistemática de los encuadres tiende a constituir, adicionalmente, un espacio del retorno de lo mismo que parece orientar estos filmes en la dirección de un ascetismo estético que es, también, una posición moral: la dialéctica entre los lugares —designados como inmutables mediante la insistencia en la visión de los mismos— y la fragilidad de los elementos que aspiran a ocuparlos es puesta en escena con una discreción ejemplar.

Con todo parece claro que el elemento más subrayado por la crítica al evaluar la obra de Ozu es lo que más arriba hemos denominado, de la mano de Noël Burch, *pillow-shots*. Es en la inserción de estos planos en el flujo narrativo de la obra donde se quiere detectar el efecto estilístico dominante y ejemplar de nuestro autor.

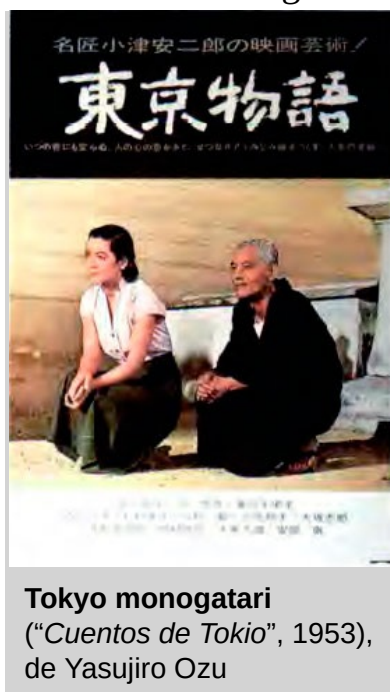
Ya hemos dicho más arriba que para muchos autores —desde Donald Richie^[8] hasta Noël Burch, pasando por Paul Schrader^[9]— es en estas imágenes, aparentemente desprovistas de cualquier función narrativa, donde la obra de Ozu se vuelve más irreductiblemente personal, donde su cine exhibe su gesto más radical.

¿Estamos ante efectos puramente artísticos —como proclaman autores como los citados K. Thompson y D. Bordwell— o, por el contrario, estos momentos suponen la cristalización de efectos de sentido pleno que, sin dejar de situarse como motivos

expresivos, apuntan hacia la misma esencia de la “forma del contenido” construida por el trabajo de Ozu?

Mi respuesta apuesta por la segunda de las posibilidades enunciadas. Y para intentar explicar cómo y por qué no hay más remedio que remitirse a ejemplos concretos pertenecientes a films concretos. El primero de ellos puede extraerse del ya citado **Banshun** (“Primavera tardía”, 1949): veremos inmediatamente que no es nada sorprendente que en un film como éste encontremos una secuencia como la que se desarrolla en un albergue de Kyoto y en la que mientras Noriko (Setsuko Hara) intenta disculparse ante su padre por sus impertinentes apreciaciones sobre su amigo Onodera (Masao Mishima), Somiya (Chishu Ryu)^[10] se entrega al sueño. Los dos últimos planos de Noriko alternan con dos extraordinarias “composiciones” en las que un jarrón colocado sobre el suelo se destaca sobre el fondo, suavemente iluminado, de un *shoji* (especie de pared semitransparente) que deja traslucir un hermoso motivo floral.

Despegue de la narración en curso, por supuesto; desvinculación de esta imagen de todo punto de vista imputable a uno de los actores en presencia, sin duda. Pero, ¿podemos contentarnos con una lectura de este tipo? ¿O tenemos que recurrir a las realizadas por Richie (el jarrón como elemento que nos permite compartir las emociones de Noriko, su asunción de que debe casarse) o Schrader (el jarrón como transcripción en términos de pura forma de un sentimiento concreto) que cierran el sentido de las imágenes de manera más o menos rotunda?



Creo que si pensamos, por un momento, en otra escena del mismo film las cosas aparecen más claras: me refiero por supuesto a la visita al jardín zen de Ryoan-ji. En este jardín que sirve de espacio privilegiado a la conversación entre dos personajes del film, cinco grupos de rocas — quince en total— de irregulares contornos se destacan sobre un fondo de arena rastrillada geométricamente. Al decir de algunos estudiosos, no es la arena la que está allí para ser observada, sino las rocas. Si trasladamos esta reflexión a la estructura de los films de Ozu, no nos costará demasiado pensar que, al igual que en el jardín zen, en estas obras no es el conjunto de los planos que sustentan el hilo narrativo los que están para ser vistos, sino que éstos apenas si constituyen el fondo sobre el que emergen las auténticas “figuras”. Los planos vacíos de

Ozu vienen, así, a insertarse en el interior de un flujo diegético que es, al mismo tiempo, regular, ordenado y altamente previsible, y del que destacan “como” si se tratara de una serie de elementos dispersos de carácter arbitrario. Es, justamente, esta “apariencia de arbitrariedad” la que confiere a estas imágenes su valor central: su sentido no es otro que el que de ellas no pueda predicarse otro sentido que el no

tenerlo unívoco. Auténticos “signos en rotación”, capaces de producir lo que Rubén de Ventós^[11] definía, al describir la “lógica” del pensamiento japonés, con las siguientes palabras: *“nada es puro significante ni estricto significado. La operación del sentido no pasa aquí por la remisión de uno a otro de estos polos, sino por la progresiva difuminación —perversión del orden, depuración de la forma, erosión del sentido— que nos introduce a un mundo transfigurado, a una experiencia sin causa y sin nombre ante la que no tenemos nada donde agarrarnos si no es a la experiencia misma en la que, por fin, nos sumergimos”*.

El siguiente ejemplo es algo más complicado pues implica la necesidad de comparar dos secuencias (la inicial y final) de un mismo film (el tan traído y llevado **Tokyo monogatari**) para captar en toda su trascendencia la dimensión del uso de los planos vacíos y su combinación con las demás estrategias estilísticas movilizadas por Ozu.

Como es bien conocido, el film que nos ocupa relata el desplazamiento del matrimonio Tomi (Chieko Higashiyama) y Shukichi Hirayama (Chishu Ryu) desde Onomichi, donde viven en compañía de su única hija soltera Kyoko (Kyoko Kawaga), hasta Tokio para visitar a sus hijos Koichi y Shige. El viaje se revelará profundamente descorazonador para los ancianos que sólo encontrarán ternura en Noriko (Setsuko Hara), la viuda de su hijo Shoji. Vueltos al hogar, Tomi morirá. Tras un funeral dominado por la impaciencia y el malestar de los hijos, Shukichi permanecerá unos días acompañado por su nuera. La marcha de ésta —y la soledad de Shukichi— clausurarán el relato.

Y digo “clausura del relato” (y quiero subrayar, en este caso, lo restrictivo de la fórmula) porque en ningún caso el anterior resumen apresurado del esqueleto narrativo del film y su final, pueden dar cuenta de lo que allí se juega. Es necesario movilizar otro tipo de elementos si se quiere realmente alcanzar el núcleo duro de la película.

Ésta se abre con cinco planos que merecen una consideración atenta: el primero, dominado por el sonido de las sirenas de los barcos, muestra el puerto de Onomichi; el segundo, una calle por la que transitan unos colegiales con sus carteras a la espalda, mientras en primer plano de la imagen aparecen dos botellas^[12]; el tercero, nos da a ver los tejados de Onomichi, atravesados —ya lo hemos comentado antes— por el avance rectilíneo de un tren; el cuarto reincide en la visión de un tren, ahora desde un punto de vista elevado; el quinto, por fin, nos muestra una casa sobre el borde de una colina que domina el puerto.

Aparentemente un comienzo absolutamente tradicional: de lo general se pasa a lo particular (del puerto a la casa de los Hirayama, pues de ésta se trata en el citado plano quinto) y, de esta manera se nos introduce progresivamente en la ficción. Pensemos por un momento en la imagen de los colegiales: sin duda tenemos aquí un adelanto de lo que la primera secuencia con personajes nos va a dar, es decir estamos

ante una referencia evidente al trabajo de Kyoko. Otro tanto puede decirse de los planos de trenes que, por supuesto, adelantan el tema del “viaje a Tokio”. Nada de extraordinario, pues, hasta el momento.

De hecho las cosas son más complejas. Y para percibirlo habremos de esperar hasta la última secuencia del film en la que se entrelazan la partida de Noriko en tren, la expectación de Kyoko que, desde su escuela, atisba el paso del expreso de Tokyo y la soledad de Shukichi. Como puede verse la figura del tren es investida de nuevo sentido: si en la escena inicial se cargaba de una obvia dimensión relacionada con un futuro viaje previsiblemente alegre, en los momentos finales del film se ve investida con la alusión a la ausencia de cualquier consuelo real.

Esta escena final comienza, tras un abrupto corte neto que nos hace abandonar a una Noriko que solloza después de mantener una conversación con Shukichi en la que éste la invita a olvidar a su marido fallecido y a rehacer su vida, con dos planos que muestran, primero, el exterior y, luego, el interior de la escuela en la que Kyoko ejerce de maestra. Esta última imagen —un vacío pasillo, filmado desde una posición de “ojo de perro”— es un ejemplo notable de esa dialéctica, que Ozu retomó del arte clásico japonés, entre lo vacío y lo lleno^[13]: si la dimensión visual del plano apunta hacia el primer aspecto de la relación binaria citada, la sonora —esos cantos de colegiales que, cruzarán, por un instante al fondo de la imagen en otro nuevo “trazo caligráfico”— la complementan dotándola de una plenitud inesperada.



Bakushu ("Verano temprano", 1951), de Yasujiro Ozu

Inmediatamente después, tres planos de Kyoko en clase y en la ventana serán seguidos por dos planos de las vías del tren y un plano medio de una Noriko que, sentada en su vagón y con la mirada perdida, acaricia entre sus manos el reloj de Tomi que Shukichi le ha entregado. Un nuevo plano de las vías cierra esta parte de la secuencia. No hace falta subrayar que la misma disposición de las imágenes, en dos bloques bien diferenciados, sin que exista el menor entrelazamiento entre ellos, expresa la imposibilidad de cualquier esperanza de reencuentro entre los personajes. La mera ordenación formal se revela, una vez más, como portadora de significación, como auténtico espacio del sentido.

Un nuevo corte neto nos devuelve a casa de Shukichi mediante el recurso a uno de los planos generales —opuestos trescientos sesenta grados entre sí— que habían servido en la secuencia anterior para estructurar la conversación final entre Noriko y Shukichi. Pero ahora una flor, que en el primer término trazaba una diagonal con las cabezas de los actores, ha desaparecido, y, sobre todo, un espacio permanece vacío: el que recientemente ha ocupado Noriko y que en la secuencia segunda del film era ocupado por Tomi^[14]. La doble ausencia —muerte, partida— de la que estas imágenes se hacen cargo se expresa únicamente a través de un espacio físico que permanece inocupado. El contenido deviene forma, la apariencia se transforma en esencia.

Un plano medio de Shukichi que emite un suspiro que es casi un estertor, nos conduce, sobre una banda sonora ocupada por el obsesivo sonido de los motores de los buques que ya puntuaron el funeral de la madre, a una imagen del puerto de Onomichi. Un nuevo plano general de Shukichi y el film termina con dos nuevas visiones de los barcos que parten hacia el Mar Interior.



Samma no aji ("El sabor del pescado de otoño", 1962), de Yasujiro Ozu

¿Qué decir de estas imágenes? Me parece que puede verse con claridad cómo en ellas se encuentra, sin duda, un eco de la imagen de partida de la película (ver *supra*) pero lo que allí se podía pensar era un mero recurso de comienzo o un plano desprovisto de toda trascendencia narrativa, se convierte ahora en la forma de hacer pasar desde una tragedia particular a una dimensión impersonal. Esos buques que, cargados de personas anónimas, salen de Onomichi, amplifican hasta el infinito lo que de otra manera permanecería en un nivel singular. Deteniendo la narración particular, la abren en direcciones nuevas.

Puede reconocerse en ejemplos como los arriba manifestados varios estratos significativos que merecen ser convocados como conclusión siquiera parcial: para Ozu, la misma inmutabilidad de las cosas y el mundo considerado como entidad global, es la única que otorga un marco para la comprensión adecuada de las tragedias humanas. Si, además, se quiere permanecer en el terreno de lo que un occidental denominaría como "estrictamente formal", cabría recordar que para la filosofía zen la distinción entre significado y nivel expresivo es impertinente pues las cosas no tienen sentido sino forma. O si se prefiere, formulado de una manera que no desagradaría a la tradición estructural que en nuestra cultura tiene su punto de partida en los análisis lingüísticos de Ferdinand de Saussure, el sentido es un problema de forma. Y que en el arte que se reclama de esa tradición zen la sustitución de los detalles "agitados" por la quietud, la necesidad de mantener espacios en blanco tiene la finalidad de permitir que sea la propia mente del espectador la que los llene.

Antes hemos hecho referencia al paralelismo existente entre ciertas estrategias de sentido detectables en ciertos films de Ozu y los jardines zen. Ahora quisiera prolongar la comparación recordando que una de las interpretaciones canónicas del sentido de Ryoan-ji es el de unos barcos (las rocas) que se ubican en el espacio del océano (la arena rastrillada). Continuando con la metáfora de los buques y el mar, propongo entender las imágenes finales de **Tokyo Monogatari** como un espacio de

transformación en el que las naves mantienen con las aguas que surcan, idéntica relación que la que esos planos (barcos; rocas) guardan con la dimensión narrativa del film al que pertenecen (la arena rastrillada). Ozu se incorpora, así, a lo que Roland Barthes^[15] definió como combate fundamental del zen: la lucha contra la prevaricación del sentido.



Akibiyori (*“La paz de un día de otoño”*, 1960), de Yasujiro Ozu



Gion no shimai
("Las hermanas de Gion", 1936),
de Kenji Mizoguchi

Kenji Mizoguchi: semblanza incompleta de un ilustre desconocido

Mirito Torreiro

Kenji Mizoguchi es para el cine lo que J. S. Bach para la música, Cervantes para la literatura, Shakespeare para el teatro, Tiziano para la pintura: el más grande”.

Jean Douchet^[1]

¿Quién fue Kenji Mizoguchi, ese cineasta que, con Yasujiro Ozu y Akira Kurosawa constituye para cualquier cinéfilo occidental el resumen del cine japonés? ¿Cuál ha sido su influencia sobre el cine de su país? ¿Qué consideración ha merecido entre sus coetáneos? ¿Por qué le ha acompañado siempre, en vida y después de muerto, un verdadero coro de críticas cruzadas, las de quienes subrayaron de su obra el carácter progresista y las de quienes, por contra, le acusaron de ser estéticamente conservador? Las páginas que siguen pretenden, en la medida de lo posible, responder a estos interrogantes. Conviene, no obstante, hacer ciertas precisiones de

partida.

Una es fundamental: hablar sobre Mizoguchi, un cineasta cuya carrera se despliega desde 1923 hasta 1956, es decir, desde el período mudo hasta la eclosión del cine japonés fuera de sus fronteras, es como hacerlo sobre la práctica totalidad de la filmografía japonesa del período, algo que excede, a todas luces, el conocimiento del firmante y la extensión asignada a este trabajo. Dos, la intención de este texto no es otra que intentar sintetizar aportaciones de otros especialistas que han dedicado más tiempo, esfuerzo y saberes a descifrar el “enigma” Mizoguchi que el propio autor, que se declara entusiasta de la obra que conoce del director... que no es más que una mínima parte del total. Aspecto, por otra parte, que comparte hasta con los más informados, como ya habrá ocasión de señalar.

Y tres: si la crítica francesa se queja, y con razón, de que tan sólo una decena de los 86 films de Kenji Mizoguchi se han estrenado comercialmente, y que unos cuantos más, menos de una docena, se han conocido por pases en filmotecas, qué no podríamos decir desde España. Porque aquí nunca se ha estrenado uno. Sólo se conocen, vía TVE, un puñado de títulos —y, algunos, como la impresionante obra maestra **Zungiku monogatari** (“Historia de los crisantemos tardíos”, 1939), en copias sencillamente infectas—; y sólo los que ya empezamos a tener algunos años hemos podido ver la gran retrospectiva de la Mostra veneciana de 1979, que la Filmoteca proyectó en Barcelona, Madrid y en el Festival de Valladolid. En cuanto a estudios críticos, el panorama se limita sólo a puntuales reseñas televisivas y al material editado conjuntamente por Valladolid y la Filmoteca, que recoge una colección de textos de desigual interés, algunos pésimamente traducidos —aunque cuenta también con una bella introducción a la cultura japonesa, obra de Agustín Jiménez Muñoz—. Y no hay más.

Retrato del artista contradictorio

Kenji Mizoguchi nació en 1898 en Tokio^[2], hijo de una familia de buen linaje, pero de escasos recursos económicos. Su padre, carpintero de tejados, intentó enriquecerse a raíz de la guerra ruso-japonesa de 1904-1905 vendiendo gabardinas al ejército, pero se arruinó de tal forma que no vio más que una solución para salir del paso, tan tradicional como brutal en sus consecuencias: vendió a su hija, Suzu, a una casa de *geishas*. El hecho marcó profundamente al niño Kenji, quien tuvo desde entonces una pésima relación con su padre. Y el dolor que le produjo tal episodio es esgrimido por muchos autores, con razón, como justificación del interés del futuro cineasta por la condición de la mujer en su país. La fortuna, no obstante, quiso que Suzu fuera adquirida como sirvienta por un aristócrata, el vizconde Matsudaira, quien llegó incluso a casarse con ella. La familia, y con ella el joven Kenji, vivió entonces del favor de la hermana así enriquecida.

En 1913, tras cumplir su enseñanza primaria, Kenji Mizoguchi se empleó como aprendiz con un diseñador de kimonos, lo cual unido a sus estudios posteriores, en el Instituto Aiobashi de pintura occidental, despertará en él un inmenso interés por lo pictórico. Progresivamente interesado por la literatura, efímero redactor de un periódico en Kobe y apasionado por el teatro tradicional japonés en todas sus facetas (llegó a ser experto en *No*, *Kabuki* y *Bunraku* o teatro de marionetas, como queda de manifiesto en algunos de sus films de finales de los treinta y de los primeros cuarenta: **Zangiku monogatari** [“Historia de los crisantemos tardíos”, 1939], **Naniwa onna** [“Una mujer de Naniwa”, 1940], **Geido ichidai otoko** [“Vida de un actor”, 1941] o **Danjuro sandai** [“Los tres Danjuro”, 1944], obras construidas alrededor del universo teatral), vivió el paso de la adolescencia a la madurez en la inactividad atenta de un artista en ciernes, interesado por muchas cosas, pero sin trabajo fijo. Empero, la casualidad quiso que, en 1922, entrara como ayudante de dirección en los estudios de cine de la Nikkatsu, la empresa más importante del Japón, y donde en 1923 dirige su primer film.

Comienza entonces el período menos conocido de la trayectoria profesional y vital de Kenji Mizoguchi. Se tiene certeza de que frecuentó asiduamente el mundo de las *geishas*: en 1925, vivió con una camarera una tormentosa relación que acabó tras una agresión a cuchilladas. Nada menos que los 41 films que abren su filmografía se han perdido, aunque los siempre bien documentados Richie y Anderson^[3] afirman que sus primeros trabajos siguen la moda de la época, que no es otra que la copia de modelos occidentales (*katsu-geki*): se inspira en Arsène Lupin para hacer **813-Rupimono** (“El Lupin, n.º 813”, 1923), adapta a Hoffmann en clave



expresionista en **Chi to rei** (“El alma y la sangre”, 1923), incluso utiliza a Sherlock Holmes y, en general, siente una especial admiración por el cine venido de occidente: dos de sus colaboradores, Yoshikata Yoda y Kazuo Miyagawa, confesarían más tarde que el maestro amaba el cine de Lubitsch, Ford, Renoir, Clair y Wyler^[4].

Esta pérdida, sumada a otras posteriores, hará que no lleguen a los treinta los films de Kenji Mizoguchi que se conservan: no es arriesgado afirmar, con Noël Burch, que ya no se podrá hacer una historia de la filmografía mizoguchiana^[5]. En 1929, personalmente muy influido por el pensador marxista Yoshio Hayashi, se enrola decididamente, con **Tokai kokyogaku** (“Sinfonía metropolitana”), en las filas del llamado cine “de tendencia social” (*keiko-eiga*), un cine de denuncia de las condiciones de vida del proletariado pronto barrido por la censura militar.



Gion bayashi (“Los músicos de Gion”, 1953), de Kenji Mizoguchi

Pero no es el cineasta hombre que defienda concepciones políticas profundas. Como desea el lugar común, Kenji Mizoguchi está más interesado en cultivar su faceta de artista comprometido sólo con su trabajo —y lo estaba: los testimonios de sus allegados hablan de un fervor casi religioso por el trabajo y de unos colosales enojos cuando no se hacía lo que pretendía—. Quien piense que intentó luchar por mantener la orientación progresista en su cine, se llevará un chasco: en 1932 realiza **Manmo kenkoku no reimei** (“El alba de la fundación de Manchuria”), un vulgar vehículo propagandístico al servicio del expansionismo político-militar nipón en China^[6].

Será una más de las oscilaciones, en este caso ideológica, que harán de él un profesional controvertido: si algunos de sus colegas le respetan hasta nombrarle presidente perpetuo de la asociación japonesa de directores de cine, en 1949, otros le recriminarán la adhesión al nacionalismo militarista y agresivo, aspecto éste que queda de manifiesto en un texto de 1941 que sirve de presentación a su excelente **Genroku chushingura** (“Historia de los fieles vasallos de la era Genroku”), en el cual toma posición incluso sobre cómo deberá ser el cine japonés en el futuro: “*Pienso que el criterio en el que debería inspirarse el cine japonés no debería ser aquél dictado por una visión personal o romántica del arte, sino en una Weltanschauung supraindividual y nacionalista*”^[7]. Y tampoco está de más recordar que el otrora “compañero de viaje” comunista renunció, después de la guerra, a la presidencia de la asociación de empleados de su estudio por desavenencias con los obreros.

Un lugar en la cumbre

¿Nacionalista convencido, simpatizante fascista o, como tantos otros artistas en épocas de convulsión, sólo un superviviente plegado al curso de los tiempos? Resulta lógico apostar por la segunda hipótesis, toda vez que es de suponer que mal podría, aunque fuese ya el más importante director del cine japonés desde los treinta, oponerse, solo o en compañía de otros, a la omnipotente censura militar en tiempos de guerra. Kenji Mizoguchi está en el cénit de su carrera. Aún cuando reciba en ocasiones críticas adversas, ya nadie se atreverá, en Japón, a negarle el título de maestro, sobre todo desde que, en 1936, logre que dos de sus películas, **Gion no shimai** (“Las hermanas de Gion”) y **Naniwa hika** (“Elegía de Naniwa”), sean elegidas por la influyente “Kinema Junpo” la primera y la tercera mejor películas del año.

Ha sido uno de los primeros en experimentar, en su país, con el cine sonoro —en **Furusato** (“Tierra natal”, 1930), aunque luego siguió haciendo films mudos, práctica usual en Japón—, como luego lo sería con el color; ha trabajado, caso insólito y prácticamente único en la historia del cine japonés, para todos los grandes estudios, y ha fundado en 1935 el suyo propio, Dai-ichi, en Kyoto, aventura en la que tiene como socio a Masaichi Nagata (el mismo que, años después, le garantizará la máxima libertad para rodar los ocho films que clausuran su carrera, todos producción del propio estudio de Nagata, la Daiei). Y aunque la empresa cierra en 1937 a causa de sus déficits y después de media docena de películas, no cabe duda que ya entonces está en la cumbre^[8].



Zangiku monogatari (*Historia de los crisantemos tardíos*, 1939), de Kenji Mizoguchi

Así las cosas, los años de la Segunda Guerra mundial suponen la búsqueda, por parte de Kenji Mizoguchi, del refugio creativo, a salvo de la dureza de la época, ambientando sus ficciones en pasado, en las épocas Togukawa y sobre todo Meiji. Rueda entonces algunos de sus films sobre el mundo del teatro, ya mencionados, o peripecias como **Meito Bijumaro** (*La espada Bijumaro*, 1945), que destacan por su sobrio dominio de la ambientación histórica, constante de su obra desde los años 40. No es el único en parapetarse en el pasado: los llamados *nieiji-mono* fueron films también practicados por otros notables directores de la época, como Hiroshi Inagaki, Mikio Naruse, Eisuke Takizawa y hasta por el debutante Kurosawa: su **Sugata Sanshiro** (*Sanshiro Sugata*, 1943) no es más que un *biopic* respetuoso sobre el inventor del yudo.

Al acabar la guerra, Kenji Mizoguchi no tiene mayores problemas con las autoridades de ocupación americanas. Es bien cierto que, con la excusa de su contenido “nacionalista y militarista”, los jefes de la censura artística, el S.C.A.P., ordenaron la destrucción de casi el 40% de los 554 films producidos en el país durante la guerra. Pero eso no afectó al cineasta. Rodó entonces films realistas en presente, como **Josei no shori** (*La victoria de las mujeres*, 1946), en el que vuelve sobre uno de los temas más importantes de su filmografía, ya tratado desde los años

30: la denuncia más o menos explícita de las condiciones de vida y de la explotación y miseria social de las mujeres, tanto en el pasado como en el presente.

Y es aquí, igualmente, donde hay que constatar otra de las contradicciones que marcan la existencia de Kenji Mizoguchi, en este caso entre su práctica fílmica y su vida privada. El gran cantor de la libertad de la mujer, el artista que denunció al hombre como el principal responsable de la degradación femenina, y que arremetió frontalmente por ello contra una tradición secular de profunda base religiosa^[9], fue él mismo un redomado machista. Tuvo frecuentes y violentas peleas con su mujer, a la que pegaba y acusaba de no cocinar para él cuando lo deseaba, como afirma Bock basándose en testimonios de los colaboradores del cineasta^[10]. Y cuando ella se volvió loca, en 1941, probablemente a causa de una sífilis hereditaria, la recluyó sin dudar en una institución psiquiátrica de por vida, mientras que sólo unos años después, se fue a vivir maritalmente con su cuñada, que había quedado viuda.



Akassen chitai ("Distrito rojo", 1956), de Kenji Mizoguchi

También ilustrativo del carácter contradictorio del director es su relación con la

actriz Kinuyo Tanaka, que fue junto con Machiko Kyo la presencia femenina más emblemática de su cine. Hacia 1947, Tanaka rechazó los galanteos del director. En 1953, él rompió su relación profesional con su musa... porque pretendía debutar como directora. Ello no le impidió, queda dicho, componer demoledoras películas sobre la cuestión femenina...

El período de madurez de Kenji Mizoguchi, un tanto arbitrariamente situado desde el final de la contienda mundial —en realidad, ya había realizado películas unánimemente consideradas como obras maestras desde mediados de los años 30—, está marcado igualmente por films ambientados en el pasado, casi todos obras de estremecedora belleza y contención. Es el caso de **Saikaku ichidai onna** (“La vida de una mujer de Saikaku”, 1952), cuya acción se sitúa a finales del siglo XVII; de **Utamaro o meguru gonin no onna** (“Cinco mujeres en torno a Utamaro”, 1946), en el cual, con la excusa de una recreación de la vida del genial pintor del XVIII, compone un personaje principal lleno de ecos de su propia y tormentosa existencia en los lupanares de los años 20; de **Sansho Dayu** (“El Intendente Sansho”, 1954), en la cual se remonta hasta el siglo XI para contar una atroz historia de esclavitud y muerte; de **Ugetsu monogatari** (“Cuentos de la luna pálida”, 1953), el film que lo encumbró definitivamente en Occidente; o de **Yokihi** (“La emperatriz Yang Kwei-fei”, 1955), ambientado esta vez en la China del siglo XVII y en la corte del emperador Huan Tsung —una de las más vibrantes historias de amor jamás rodadas por cineasta alguno.

Es éste el Mizoguchi consagrado por la crítica internacional, cuyas películas triunfan en el extranjero —donde obtienen incluso mejores recaudaciones que en Japón— y objeto, como veremos, de la adoración desinformada de ciertos aspirantes a cineastas que, con Godard y Rivette a la cabeza, escriben entonces en las páginas de “Cahiers du Cinéma”. Después de rodar otro drama rotundamente realista, **Akasen chitai** (“Distrito rojo”, 1956) y mientras prepara el rodaje de “Osaka monogatari”, que nunca llegará a acabar. Kenji Mizoguchi muere en Tokio el 24 de agosto de 1956, víctima de una leucemia que, a pesar de su virulencia y gravedad, sólo al final lo alejó de los platós.

Oriente y Occidente

Hay una considerable contradicción entre los textos sobre Mizoguchi escritos en Occidente y los provenientes de su propio país. La razón más evidente no es, contra lo que cabría suponer, sólo de raíz cultural —hasta hace muy poco se contaban con los dedos de una mano los estudiosos que hablaban y leían japonés, y los trabajos de conjunto sobre la cinematografía nipona se limitaban casi al imprescindible libro de Anderson y Richie, como reconoce honestamente David Bordwell^[11]—, sino simplemente de información: un sector de la crítica francesa, con Mesnil a la cabeza, abrazó con entusiasmo algunas confesiones de colaboradores del cineasta sin compulsarlas apenas, razón por la cual se difundió con rapidez un falso perfil profesional sobre nuestro hombre.

Contribuyó a ello, y no poco, el carácter militantista de la crítica francesa de los años 50, empeñada —de esto el difunto François Truffaut sabía mucho— en emplear las páginas a su disposición antes como plataforma de autopromoción profesional con vistas al futuro que como instancias de análisis históricos en profundidad. Tampoco fue ajena la política de festivales. Venecia y Cannes propiciaron políticas de “descubrimientos” muy jugosas para sus intereses —sobre todo Venecia, el pionero, que premió a Kurosawa en 1951, luego a tres films seguidos de Kenji Mizoguchi, así como, en 1958, a **El hombre del carrito** (*Muhomatsu no issho*), de Inagaki— pero que se avienen igualmente mal con el análisis desapasionado y riguroso.

Aunque la primera película de Mizoguchi que se proyectó en Europa, en 1928, fue **Kyoren no onna shisho** (“El loco amor de una profesora”, 1926), con éxito señalable, no sería hasta **Saikaku ichidai onna** (“La vida de una mujer de Saikaku”), premio a la dirección en Venecia 52, y más aún hasta **Ugetsu monogatari** (“Cuentos de la luna pálida”), León de Plata (*ex aequo* con otras cinco películas) en el mismo festival, el año después, cuando la crítica occidental fijó su interés en el cine de Kenji Mizoguchi. Y lo hizo sobre una base enteramente falsa: anteponiendo esos dos films al **Rashomon** (*Rashomon*, 1950) de Kurosawa, León de Oro en Venecia en 1951 y verdadero impulsor del conocimiento del cine japonés en Occidente. De esta comparación abusiva salió la imagen de un Mizoguchi heredero de la tradición japonesa, enfrentado a un Kurosawa menor por ser cultor de los modos occidentales^[12].

No sería hasta 1956, cuando Anderson y Richie publicaron el primer artículo importante sobre el cineasta en “Sight and Sound” —al que acompañó poco después otro no menos importante del sagaz Lindsay Anderson sobre Ozu, en la misma



Sansho Daysu (“*El Intendente Sansho*”, 1954), de Kenji Mizoguchi



revista—, cuando se empezó a saber realmente cuál era la posición de Kenji Mizoguchi en el seno del cine de su país, su importancia histórica y su trayectoria cinematográfica.

No era entonces la primera vez que el cine de Mizoguchi era contrapuesto al de otro gran maestro. De hecho, en los años 30 la crítica japonesa lo había enfrentado repetidamente con cineastas más viejos que él, como Sadao Yamanaka, y más específicamente, con su contemporáneo Yasujiro Ozu. Entonces, Kenji Mizoguchi era la encarnación de la modernidad por su interés por el empleo de técnicas y recursos narrativos propios del cine occidental —sinónimo, en el seno de una tradición rígida, de apertura poco considerada—, pero también por su abordaje de temas conflictivos, primero con los films *keiko-eiga* y más tarde por

su denuncia de la condición de la mujer y por el tratamiento que dio a una tendencia tan tradicional como los *karyu-mono* o films de *geishas*. En cambio, Ozu era la inmovilidad, la tradición, el cultivo de temas eternos en la cultura japonesa.



Yokichi ("La emperatriz Yang Kwe-fei", 1955), de Kenji Mizoguchi

La verdad se encuentra tal vez en un punto intermedio. Es cierto que Ozu se interesó por las formas de vida tradicionales, pero no lo es menos que su cine ha constituido desde siempre, al mismo tiempo, una indagación del impacto que sobre ellas han tenido las influencias de lo nuevo, reflexión en presente y nada nostálgica, por otra parte, que es propia de todo artista que pretenda interrogarse sobre el mundo en el cual vive. A su vez, Kenji Mizoguchi afrontó siempre temas espinosos, es cierto, pero es el suyo, como el de Ozu, por otra parte, un cine firmemente anclado en un modo de representación enteramente japonés^[13], rígidamente codificado, producido en el seno de un sistema de estudios tanto o más férreo que el americano y no menos drásticamente compartimentado en géneros, subgéneros y tendencias de las cuales resulta siempre difícil escapar.

Kenji Mizoguchi cultivó, en este sentido, las mismas variantes genéricas y las mismas tendencias que sus contemporáneos, desde el *meiji-mono* y, en general, todas

las variantes del cine histórico —aunque empleando siempre la Historia como telón, rara vez como eje del discurso: de esa manera, lo que aparenta crítica claramente dictada resulta, en realidad, una denuncia intemporal de la opresión —, hasta las películas ambientadas en Manchuria, un tributo pagado por la industria al expansionismo militarista de un régimen filofascista instalado desde los años 30. Como es lógico, y al igual que el de cualquier otro país, el cine japonés no se puede aislar del contexto histórico en el que se ha producido.



Akassen chitai ("Distrito rojo", 1956), de Kenji Mizoguchi

Controvertido, alabado, entusiásticamente reivindicado, raramente se sabe algo más que lugares comunes, Kenji Mizoguchi es, pese a todo, uno de los mayores creadores que haya dado el cine universal. Lo es porque su tesón para construir una filmografía ha terminado gravitando sobre sus colegas y sobre el público japonés; pero también sobre cineastas que se situaron, en Oriente y Occidente, bajo su inspiración; y sobre la crítica, en especial la estructuralista primero y la semiótica luego, que han visto en el cine japonés en general, y el de Mizoguchi en particular, la existencia de sistemas sígnicos poderosamente articulados fundamentales para un análisis del funcionamiento general

de la cultura. Y porque como todo gran director clásico, su obra es susceptible de análisis contrapuestos. En su enorme complejidad, es capaz de reabrir polémicas que han construido la historia misma de las artes de la representación, desde Altamira hasta nosotros: entre tradición y modernidad, entre realismo y manierismo, entre compromiso con el arte y compromiso con la vida.



Kagemusha.
La sombra del guerrero
("Kagemusha", 1980),
de Akira Kurosawa

Mirando a Kurosawa

Manuel Vidal Estévez

Entre nosotros puede hablarse de un Kurosawa conocido y de un Kurosawa todavía por conocer. No es nada excepcional; lo mismo podría decirse de muchos de los más importantes cineastas. La exhibición en nuestro país, ya se sabe, jamás se ha distinguido por su movilidad o por su agudeza. Pero si esta situación sorprende más en su caso no es sólo por la envergadura de su obra sino por el éxito comercial cosechado por bastantes de sus películas. No parece exagerado creer que éstas deberían haber propiciado hace ya tiempo una retrospectiva lo más completa posible, sobre todo si tenemos en cuenta que ha circulado recientemente por países próximos, como Francia o Italia. No ha sido así, sin embargo. Y Kurosawa continúa ocupando todavía un lugar ambiguo entre los directores japoneses que siempre se citan; como si no estuviese a la altura del inamovible trío formado por Mizoguchi, Ozu y Naruse, o como si hiciese falta estarlo para no carecer de interés.



Mercenario ("*Yojimbo*", 1961), de Akira Kurosawa

Al mantenimiento de esta ambigüedad y desconocimiento han contribuido mucho, me parece, el par de anatemas que la crítica estableció rápidamente sobre su trabajo: el más occidental de los cineastas japoneses y humanista con tintes conservadores. A estas dos pomposas etiquetas se le añadió una imagen congelada de buen técnico interesado en conquistar Occidente sirviéndose de la imaginería samurái, y el cliché quedó listo para el complaciente consumo espontáneo de occidentales satisfechos. Ya no hacía falta ver más películas suyas. Bastaba con saber que **Rashomon** (*Rashomon*, 1950) había sido la primera película japonesa exhibida en Europa y premiada con el León de Oro en Venecia y el Oscar de Hollywood; era suficiente con **Los siete samuráis** (*Sichinin no samurai*, 1954) para saber que también en el más lejano Oriente se hacían estupendos *westerns* en los que en vez de brillar un sol de justicia llovía a mares; no era preciso conocer ninguna otra adaptación de "Los bajos fondos", de Gorki, porque ya Renoir había hecho una insuperable; ni tampoco indagar para saber si alguna de las otras películas realizadas por el mismo director superaba a **Vivir** (*Ikiru*, 1952) porque ésta era desde luego una

obra maestra indiscutible. Por lo que se podía ver, en fin, Akira Kurosawa se inspiraba en el neorrealismo, en Pirandello, en el *western* americano, en Gorki, en Shakespeare... etc., y además no era auténticamente japonés.



El devenir del cine, sin embargo, no demostraba que sus desarrollos fueran tan unidireccionales. Si los japoneses estudiaban el cine de Hollywood y se inspiraban en escritores o dramaturgos occidentales, algunos directores americanos y europeos apreciaban lo que les llegaba de Japón y también procuraban asimilarlo. En el año 1960. John Sturges rueda una versión de **Los siete samuráis** titulada entre nosotros **Los siete magníficos** (*The Magnificent Seven*), a la que seguirían otras no tan exitosas y logradas, realizadas por directores menos competentes: en 1963, Martin Ritt se basa en **Rashomon** para hacer su película **The Outrage**, titulada en castellano **Cuatro confesiones**; y Sergio Leone, comprendiendo como ninguno al autor de **Vivir** no vacila, en 1964, hacer

uso de su gran perspicacia para llevar el agua del éxito a su molino mediante una fidelísima (tan fiel que fue denunciado por plagio) acomodación al *western* latino, o *spaghetti-western*, de **Mercenario** (*Yojimbo*, 1961), una de las películas de Kurosawa en las que mejor aúna el *western* con el género japonés de aventuras o *chambara*. Podrían citarse otros ejemplos, e incluso pormenorizar un poco más en este intercambio Oriente-Occidente a través de la obra de Kurosawa. Pero no se trata tanto de contabilizar este toma y daca como de interrogar en la medida de nuestras posibilidades el tufillo peyorativo que parece desprenderse de la opinión "occidentalista a ultranza" aplicada en primer lugar a su cine.



Los trabajos de Noël Burch, al que debemos bastante cuando se trata de comprender la historia del cine japonés, y no sólo del cine japonés, han contribuido mucho a esclarecer el mestizaje cultural en el cine de Mizoguchi, de Ozu y de Kurosawa, entre otros. Sus análisis han arrojado cierta luz en torno al aprendizaje del modelo de producción y significación de Hollywood por parte de las compañías o casas productoras japonesas, así como de sus cineastas. Y han matizado que esta asimilación se producía ya en los años treinta, con la presencia hegemónica en las pantallas de todo el mundo del cine americano. Por otro lado, independientemente de la especificidad cinematográfica, la apertura a Occidente del Japón se remonta a finales del siglo pasado, con el inicio del período Meiji, se acelera con la derrota japonesa en la Segunda Guerra Mundial y alcanza hoy en día las cotas de todos conocidas. No obstante, pese a todo, este aspecto del “cliché Kurosawa” continúa formando parte de su imagen de marca en las valoraciones críticas. Mizoguchi, Ozu y Naruse siguen siendo considerados los más ilustres representantes de la pureza cultural japonesa, mientras que Kurosawa no se puede quitar de encima el consabido sambenito.



Dodeskaden ("Dodeskaden", 1970), de Akira Kurosawa

Una cita, que ahora recuerdo: *“En Japón lo que es producto del arte no esconde ni corrige el aspecto natural de sus elementos componentes. Es ésta una constante del espíritu nipón que los jardines ayudan a comprender. En los edificios y en los objetos tradicionales son siempre reconocibles los materiales de que están hechos, así como la cocina. La cocina japonesa es una combinación de elementos naturales cuya intención es sobre todo realizar una forma visual, y estos elementos llegan a la mesa conservando en gran parte su aspecto de origen, sin haber sufrido las metamorfosis de la cocina occidental para la cual un plato es tanto más una obra de arte cuanto más irreconocibles son sus ingredientes”*^[1].

En cada una de las películas de Kurosawa, muy especialmente en las de los años cuarenta y cincuenta, también en alguna de los sesenta y en la única que hizo en la década de los setenta, **Dodeskaden** (*Dodeskaden*, 1970), en todas quizá, menos en **Dersu Uzala** (*Dersu Uzala*, 1975), que sería la excepción, salta a la vista que lo suyo no es la exquisita estilización conseguida por Mizoguchi, Ozu o Naruse, por seguir con esta “trinidad”, sino todo lo contrario, o por lo menos algo bastante distinto. No; lo suyo es la visibilidad abrupta de sus procedimientos narrativos. Brevemente: lo que entendemos por estilo no es un absoluto para Kurosawa, como lo es, por ejemplo, para Ozu. En éste, la puesta en escena está sometida a ese absoluto elaborado como un sistema, muy seductor por supuesto, pero de una regularidad verdaderamente



Tengoku to jigoku (“*El infierno del odio*”, 1963), de Akira Kurosawa

obsesiva y maniática; una vez que Ozu lo asumió y perfeccionó se aplicó en emplearlo con la disciplina de un monje zen. El caso de Naruse, pese a su aparente similitud, se me antoja ligeramente distinto: pero la imposibilidad de reiterar el visionado de sus pocas películas conocidas me impide dar una opinión por somera que sea. Sin duda Mizoguchi es el cineasta más indiscutible de todos, es el nombre que suscita mayor unanimidad, el director al que se le atribuyen, con razón, un refinamiento y una exactitud no enquistadas por absoluto alguno que no sea el vigor crítico y la mayor riqueza semántica posible; “*ni demasiado bello, ni demasiado feo, ni demasiado sucio, ni demasiado lógico*”, dicen^[2] que decía a sus guionistas y colaboradores. Lo que nos maravilla de estos tres cineastas es la precisión de su escritura cinematográfica, en

definitiva su poderosa y manifiesta presencia unida a una suavidad o transparencia que, curiosamente, no está exenta de fracturas. El modo de narrar de Ozu, el más nítido e imperturbable de todos, nos fascina precisamente por esa evidente formalización visual que se oculta a la vez que se muestra, que asume la continuidad ilusionista propia del modelo Hollywood^[3] al tiempo que la transgrede llevándola a un brillante paroxismo. Algo similar, aunque de índole muy diferente, podría decirse de Mizoguchi. ¿Y no exhibe también Kurosawa las entretelas de su modo de narrar? ¿No será que al exponerse éste con aspereza y desabrimiento resulta menos confortable a nuestra mirada? ¿Tendrá esto algo que ver con la falta de consenso valorativo que suscita?



Rapsodia en Agosto ("Hachigatsu no rapusodi", 1991), de Akira Kurosawa

El cine de Kurosawa es como su lluvia: torrencial. Dice bien Deleuze^[4] al afirmar que Kurosawa es uno de los más grandes cineastas de la lluvia. En casi todas sus películas, en efecto, llueve, y llueve con fuerza. Ahora sólo recuerdo otra película en la que vemos un chaparrón comparable, y quizá mayor en intensidad y duración a los suyos en **Shizukanaru ketto** ("Un duelo tranquilo", 1949), **Rashomon** o **Los siete samuráis**, entre otras: **El juicio universal** (1961), de Vittorio de Sica. Naturalmente, hay otras muchas películas en las que también llueve a mares, pero en ninguna de ellas adquiere la lluvia una dimensión significativa como lo hace en la práctica totalidad de las suyas. La lluvia en ellas funciona, en efecto, como una cláusula más de su estilo, de su modo de hacer y de mostrarnos su subjetividad. Aunque sea un detalle anecdótico no deja de ser llamativo. En la "cocina" de Kurosawa hay chaparrones que se nos sirven sistemáticamente como forma visual. También abunda en otros muchos recursos que no se nos ocultan: el *pathos* en el que suele envolver a sus personajes principales, unas estructuras narrativas que nada tienen que ver aunque no lo parezca con las del cine americano más ilustre y un conjunto de articulaciones que nos muestra sin reservas como quiere y cuando le conviene: cortinillas, *flash-backs*, *flash-forwards*, saltos de eje, planificación sobre el eje, voces en *off*,

sobreimpresiones, voces subjetivas y diálogos ostentadamente explicativos. Todos los recursos, en suma, del cine mudo añadidos a los del cine sonoro, amalgamados en un montaje que rara vez no es magistral. De **Rashomon** y **Vivir** puede obtenerse un catálogo bastante completo de todos estos recursos. Son dos películas en las que queda claro que la extremada suavidad de la transparencia hollywoodiana no le preocupa demasiado a su autor. Cuando su cine se “suaviza” es a partir de **Dersu Uzala**, especialmente en ésta, también en **Rapsodia en agosto** (*Hachigatsu no rapusodi*, 1991), pero no tanto en **Kagemusha, la sombra del guerrero** (*Kagemusha*, 1980) o **Ran** (*Ran*, 1985), ni tampoco en **Los sueños** (*Konna yume wo mita*, 1990). Es justamente esta presencia de su “modo de hacer” lo que más elocuentemente habla de la originalidad de su trabajo y de su voluntad de ser universal sin dejar de ser local. El uso, hasta el abuso, de las articulaciones narrativas desechadas paulatinamente por todo el cine a medida que se perfeccionaba el M. R. I. ^[5] a favor de la transparencia ilusionista, nos habla de la libertad para servirse de ellas sin ocultárnoslas a la mirada. Imposible ver una de sus películas, sobre todo, ya digo, de los años cuarenta y cincuenta, pero también en las más cercanas, sin percibir esta presencia de la escritura, sin que salte a la vista su construcción, los recursos empleados en su arquitectura. Hemos citado **Rashomon** y **Vivir** como los más ilustres ejemplos de estructura “voluntariamente artificial”^[6] para lograr un espesor comunicativo y una riqueza textual únicas en la historia del cine; pero lo mismo podríamos decir de **Waga seishun ni kuinashi** (“No añoro mi juventud”, 1946), **Perro rabioso** (*Nora inu*, 1949). **El idiota** (*Hakuchi*, 1951), **Los siete samuráis**, **Trono de sangre** (*Kumonosu-jo*, 1957), **Donzoko** (“Bajos fondos”, 1957), **Warui yatsu hodo yoku nemuru** (“Los canallas duermen en paz”, 1960), **Tengoku to jigoku** (“El infierno del odio”, 1963), **Barbarroja** (*Akahige*, 1965) o **Dodeskaden**. De todos los cineastas japoneses de su generación que conocemos, que no son demasiados es verdad. Kurosawa es el que menos pudor tiene en utilizar estos procedimientos considerados de baratillo por muchos, señales inequívocas de torpeza e impotencia narrativa. Ahora puede, quizá, que nos resulten propios de un cine viejo, aunque no exento de provecho, pero su pertinaz uso nos habla de la osadía y el atrevimiento de un cineasta libre a la hora de narrar lo que quiere narrar. Ninguno de ellos resulta, por supuesto, gratuito, sino que están perfectamente integrados a la enunciación, en pos siempre de un desmedido afán por incluir en el discurso cuantos datos sean posibles, hasta el extremo de resultar a veces excesivo y propiciar la opinión de que carece de la suficiente confianza en la imagen, cuando su cine posee un vigor plástico como pocos.

El detenimiento en las modalidades estructurales utilizadas en su amplia filmografía es sin duda una larca pendiente, que exigiría, por sugestiva, mucho más espacio del que disponemos aquí. Lo mismo puede decirse de su maestría en el montaje, cuya importancia es capital. Baste recordar a este respecto unos pocos fragmentos de indudable fuerza: los casi veinte minutos de **Waga seishun ni**

kuinashi en los que la protagonista, Yukie, trabaja voluntariosamente en el campo para ganarse el afecto de los padres de Noge, su amigo muerto, y el aprecio de los aldeanos que la consideran espía y traidora, un fragmento tratado, como dice Aldo Tassone^[7], “con imágenes de un lirismo glacial digno de Flaherty y montado por Dovjenko”, el momento de descanso de las bailarinas en **Perro rabioso**; ese instante fugaz en el que el bandido Tajomaru, en **Rashomon**, recostado sobre un árbol, ve pasar por su lado al samurái con su mujer a caballo y echa mano, sigiloso, a su espada; la secuencia del funeral de Watanabe, en **Vivir**, aunque esta película es toda ella un prodigio de virtuosismo estructural y de montaje; la batalla bajo la lluvia de **Los siete samuráis**; la muerte a flechazos de Taketoki Washizu en **Trono de sangre**; la secuencia de la escalinata y el baile en torno al fuego en **La fortaleza escondida** (*Kakushi toride no san-akunin*, 1958); la boda, o secuencia de apertura, de una duración de casi media hora, en **Warui yatsu hodo yoku nemuru**: la secuencia del tren en **Tengoku to jigoku**, y un amplio etcétera a satisfacción de todos los gustos. El instante adquiere con ellos una gran relevancia. Su esmerado tratamiento en el montaje busca expresar plásticamente algunas ideas que de otro modo podrían pasar desapercibidas, o al menos, según el talante de su autor, no lo suficientemente subrayadas: la violencia, la tenacidad, el cansancio, el deseo, el asombro, la hipocresía, se nos expresan mediante una gran fisicidad.

La segunda característica mencionada reiteradamente es el humanismo sesgado hacia posiciones políticas conservadoras. Aquí topamos con un concepto de amplia aplicación casi nunca claramente definida. A veces el calificativo de humanista significa el más alto elogio, y en algunos casos transmite un no sé qué de blandenguería, de ternurismo y de benevolencia santurrón; un sentido que no quiere ser del todo desdeñoso pero que insinúa un matiz descalificador. Sin duda la ambigüedad procede aquí de la historia del concepto, ya que la tiene y no poco movida; pero su frecuente uso más o menos impreciso contribuye bien poco a comprender qué dimensión adquiere en sus películas. Se diría que la relación actual con este concepto no está clara, es algo así como vergonzante, cuando menos resbaladiza. Y si además se da por sentado que es propio de una ideología conservadora rayana en el reaccionarismo, el desconcierto aumenta. Tratar, pues, de enmarcarla, aunque sea brevemente, no estará de más.





Waga seishun ni kuinashi (“No añoro mi juventud”, 1946), de Akira Kurosawa

El voluntarioso afán por transmitir la necesidad de esperanza frente a toda clase de adversidades que se desprende de las películas realizadas durante los años cuarenta y cincuenta —**Waga seishun ni kuinashi**, **Subarashiki nichyobin** (“Un domingo maravilloso”, 1947), **Shizukanaru ketto**, **Rashomon**, **Vivir**— fue la causa de la susodicha etiquetación. El discurso de estas (y otras) películas señalaba a la voluntad y a la tenacidad como único y mejor modo de poner remedio a las calamidades humanas. El aprendizaje de una férrea disciplina —**Sugata Sanshiro** (“Sanshiro Sugata”, 1942-43)—; la inflexible constancia en el logro de los propósitos personales una vez clarificados —**Waga seishun ni kuinashi**, **Perro rabioso**, **Escándalo** (*Shubun*, 1950), **Vivir**—; el celo profesional y una presencia de ánimo responsable y continuamente renovada —**Yoidore tenshi** (“El ángel borracho”, 1948)—, mediante el doctor Sanada, antagonista del *gangster* Matsunaga, y también **Shizukanaru ketto**, la sensibilidad contra la miseria, constante a lo largo de toda su filmografía, junto a la aceptación consciente de la alteridad o “realmente otro” —**Los siete samuráis**, **Dersu Uzala**—, son algunas de las constantes de ese cañamazo, llamémosle filosófico, con el que Kurosawa toma partido a favor del individuo en contra de todo aquello que puede anularlo y someterlo. Este individuo no debe resignarse a una pasividad derrotista, justificada social y políticamente, incluso

existencialmente, sino que debe confiar en sí mismo y en su capacidad de acción para poder establecer relaciones éticas provechosas en medio de una comunidad sometida a toda clase de tensiones y dificultades. Desde un punto de vista estrictamente político, la realización de estas potencialidades, encuentra su marco idóneo en un proyecto democrático —**Waga seishun ni kuimashi** es decisiva a este respecto— abierto a una continua crítica —**Warui yatsu hodo yoku nemuru**— y necesitado de una conciencia ética responsable —**Tengoku to jigoku**— para solucionar las desigualdades sociales. No responder a estas exigencias, someramente apuntadas aquí pero merecedoras de bastante más detenimiento, no poco pertinentes en nuestro presente más obvio, no hará sino facilitar el camino hacia nuevas calamidades. Si el hombre, como fundamento único de los valores que orientan a la sociedad, se deja llevar por la irracionalidad se conduce fácil e inexorablemente hacia finales trágicos. Esto es lo que acaba sucediéndole a protagonistas como el *gangster* Matsunaga —**Yoidore tenshi**—, el general Taketoki Washizu-Macbeth —**Trono de sangre**—, Akama y Kameda —**El idiota**— o Koichi Nishi —**Warui yatsu hodo yoku nemuru**—. De tratarse de humanismo estaría entendido desde estas coordenadas, y no de otras de índole menos progresista.



El idiota ("Hakuchi", 1951), de Akira Kurosawa

Después de un período en el que la atención de la crítica se centró más en los directores de la llamada "*nouvelle vague* japonesa" debido a la importancia que adquirieron las rupturas formales vinculadas al afán de transformación social, el trabajo de Kurosawa puede apreciarse sin equívocos sectarismos. En realidad, directores como Imamura, Oshima o Yoshida tuvieron en él un referente al que seguir o al que criticar. El cuestionamiento radical de la sociedad japonesa que los cineastas de los sesenta prodigaron encuentra un claro precedente en algunas de sus obras. De entre ellas, las más vigorosas, aunque no las más conocidas, merecen tenerse en cuenta muy especialmente dos: **Waga seishun ni kuinashi** y **Warui yatsu hodo yoku nemuru**.

La primera porque, realizada en 1946, inmediatamente después de finalizada la Segunda Guerra Mundial, aborda explícita y vehementemente la defensa de ese marco democrático indispensable a toda sociedad en la que la autonomía individual sea el fundamento de la soberanía colectiva, coordenadas ideológicas mucho más novedosas en un país como Japón, en el que la sumisión y la jerarquía prevalecen sobre la individualidad, que en Occidente, y porque además está protagonizada por una mujer, hecho éste realmente excepcional en toda su filmografía. Y la segunda porque en ella realiza una dura crítica del mundo de las altas finanzas en corruptora connivencia con el poder político. Estas dos películas no disminuyen el interés ya notorio de otras como **Perro rabioso**, **Rashomon**, **Vivir**, **Trono de sangre**, **Donzoko**,

La fortaleza escondida, Tengoku to jigoku, Barbarroja, Dodeskaden o Dersu Uzala. La unidad y coherencia de toda la obra de Kurosawa hace difícil prescindir de alguna de ellas. Pero las dos citadas son verdaderos puntos de inflexión: extraordinarias por sus elecciones plásticas y muy sugestivas por su estructura son dos películas que nos muestran a un Kurosawa bastante distinto de lo que suele afirmarse, alejado de ese moralista sesgado hacia el humanismo más tradicional que habitualmente se le atribuye.



Perro rabioso (“*Nora inu*”, 1949), de Akira Kurosawa



Foto de rodaje de **Rapsodia en agosto** (“*Hachigatsu no rapsodi*”, 1991), de Akira Kurosawa



Onna ga kaidan o agaru toki
(“*Cuando la mujer*
sube las escaleras”, 1960),
de Mikio Naruse

Mikio Naruse, o la cara oculta

Miguel Marías

El nombre de Mikio Naruse nada dirá a la mayor parte de los cinéfilos. Para una exigua minoría será sólo eso, “un nombre”, aureolado de un cierto prestigio teórico, más bien histórico, “de diccionario”, y en la práctica perteneciente, como tantos otros, a esa cara oculta de la Luna —o, más bien, del Sol naciente— con que puede compararse, en Occidente, al cine japonés.

Mucho menos popular y difundido —además de carecer de su fama— que Kurosawa, que tiene la ventaja de seguir vivo y en activo, siempre menos admirado en círculos restringidos que Mizoguchi, y sin que hasta la fecha se haya beneficiado del tardío pero casi unánime reconocimiento del que ha sido objeto Ozu desde 1978, no parece ya probable que la obra de Naruse vaya a tener ocasión de ser vista por un público amplio, que, por otra parte, de tener tal oportunidad, la desaprovecharía. Incluso en el Japón, donde era respetado y con frecuencia la crítica incluía alguna de

sus películas entre las diez mejores del año. Naruse parece hoy un tanto olvidado, y no creo que las nuevas generaciones de aficionados le conozcan, ni recuerdo que ninguno de los jóvenes directores reivindique su magisterio o haya manifestado un especial aprecio por su obra.

De hecho, hasta la crítica occidental desperdició en 1983 la ocasión, ya suficientemente postergada, de descubrirle, pues —a pesar de algunos entusiasmos individuales y aislados, sobre todo a raíz del estreno en París de **Ukigumo** (“La nube flotante”, 1955)— no sé de nadie que comparta plenamente mi entusiasmo, y lo cierto es que ninguna de sus obras, a diferencia de lo ocurrido —por este orden— con Kurosawa, Mizoguchi y Ozu —y hasta, pasajeramente, con Kinoshita, Kinugasa, Ichikawa u Oshima— ha logrado introducirse en una lista de las diez mejores de todos los tiempos, no digamos en los resultados finales de una de esas votaciones que periódicamente organizan, con muy pocas variaciones, revistas y festivales. Y, sin embargo, he de confesar que lo que he logrado ver —quince películas— de la porción que, al parecer, se conserva de su filmografía —unas 20, de cerca de 90— supuso para mí, hace unos nueve años, cuando le dedicó un ciclo la Filmoteca Española, una de esas revelaciones asombrosas e inolvidables que sólo se producen muy de tarde en tarde, y cada vez más raramente, y que le tengo desde entonces por un cineasta casi tan grande como Mizoguchi y Ozu; en cualquier caso, como a ellos, le incluiría entre los 30, 25 o 20 más importantes de la historia del cine. Y no sólo me parece sensiblemente superior a Kurosawa —que tiene obras magníficas, pero es más irregular y superficial, y que en los años 50 era más efectista de lo debido—, sino que, por parecerme menos estricto y obsesivo, y más abierto y flexible, lo encuentro más emocionante que Ozu, o por lo menos lo siento más próximo.

Como los otros grandes del cine japonés, Naruse —nacido en 1905 y muerto en 1969— pertenece a una generación que empezó con el mudo —en sus postrimerías— y que se adaptó al sonoro sin dificultades; la tardía fecha de sus primeras películas sonoras no debe imputarse a resistencias o problemas personales, pues obedece únicamente al retraso general con que se equiparon las salas japonesas frente a las de los países occidentales más avanzados. De hecho, como cabía esperar, todas sus mejores películas pertenecen a la época sonora, y aunque las que prefiero sean de los años 50, las hay casi igual de buenas en la segunda mitad de los 30 y en los primeros 60.

Como no conozco a ningún gran cineasta —ni siquiera Buñuel, pese a su mala fama al respecto— que no sea un magnífico director de actores —incluso si estos son habitualmente malos—, prescindiré de destacar que Naruse lo fue: es algo que debe darse por supuesto, y que es inmediatamente perceptible, en cuanto se ve una película suya. Lo mismo sucede con otras cuantas virtudes elementales: dado su “clasicismo”, ¿podía no ser un gran narrador y un excelente dramaturgo?; y es evidente que tenía un gran sentido de la composición y del encuadre... ¿cómo, si no, podría interesarnos?

No tan deslumbrador y arrolladoramente fascinante como Mizoguchi, que se impone como uno de los grandes desde el plano inicial de la primera película suya que uno ve, pero también menos sobrio, discreto, “monótono”, confidencial y retenido que Ozu, Naruse se presenta hoy como un cineasta perfectamente clásico. Aunque, según sus propios compatriotas, era tan “japonés” que nunca se consideró su cine exportable, no creo imprescindible tener la menor información acerca de la cultura y las costumbres japonesas para entender casi perfectamente sus películas: quizá se pierda uno algo, o no capte algún matiz, pero no más que ante las de King Vidor, Vincente Minnelli, Jean Renoir o Roberto Rossellini. El propio Dreyer nos resultaría más exótico a los españoles, si no fuese tan gran artista; hay que tener en cuenta, además, que el cine se basa en un sistema de presentación de los personajes —sus rostros, sus gestos, sus conductas, sus miradas— y de exposición de los hechos que facilita la comprensión de aquello que vemos, a poco que el director conozca su oficio.

Esto quiere decir que, contrariamente a todos los mitos que circulan todavía sobre el cine japonés —y que, como todos los tópicos, alguna base tienen, pero no se puede generalizar—, el cine de Naruse es muy accesible; como, por lo que he visto de su obra, se consagró casi en exclusiva a temas contemporáneos, no corre uno ni siquiera el riesgo de desorientación cronológica en el que en ocasiones se cae en las películas japonesas “de época”, en las que puede uno buscar afanosamente algún indicio que permita situarse, ante la duda de si lo que está uno presenciando transcurre en el siglo XIII, en el XVIII o a principios del XX: aún recuerdo, por ejemplo, mi desconcierto cuando, a los veinte o treinta minutos de



Ukigumo (“La nube flotante”, 1955), de Mikio Naruse

Barbarroja (*Akahige*, 1965) de Kurosawa, la súbita aparición de un tren me hizo recorrer mentalmente varios siglos en unos segundos, cuando me había “instalado” en una especie de Edad Media tardía. Nada parecido puede suceder con Naruse, más concreto y preciso que ninguno de los otros japoneses, y más “realista” en apariencia; aunque también tendía a la estilización, nunca cayó en la abstracción “minimalista” de Ozu o Bresson ni bordeó lo fantástico.

¿De qué nos habla Naruse? No, desde luego, de princesas y fantasmas, ni de familias nobles o pequeño burguesas pero tradicionales, ni del choque cultural entre sus costumbres y las nuevas generaciones, influidas por la presencia americana; tampoco de leyendas y guerras dinásticas feudales, de rivalidades entre clanes o de intrigas palaciegas.



Tsuma no bara no yo ni (*"Mujer, sé como una rosa"*, 1935), de Mikio Naruse

Sus personajes —entre los que, en el fondo, no escasean los neuróticos, y abundan los obsesos y, sobre todo, los obstinados— son personas en apariencia normales, aunque no “gente cualquiera”, ni tampoco meros representantes de un cierto sector de la población o de una clase social. Son siempre individuos con personalidad propia, que se comportan inteligiblemente hasta en situaciones críticas, incluso cuando su conducta podría calificarse de extremada y sus reacciones de desmedidas. Naruse no rehúye la violencia ni el exceso, y no se confina a pintar el lado amable de la vida, por lo que sus películas son con frecuencia muy dramáticas. Su materia prima son, sin duda, los sentimientos, más que las ideas abstractas, las categorías sociológicas o las posturas ideológicas; sus criaturas se rigen más por los deseos, los impulsos, las pasiones, la necesidad o el instinto que por códigos de honor o determinismos económicos o sociológicos.

Entre sus protagonistas hay cierto equilibrio entre el peso y la presencia de hombres y mujeres: aunque se puede percibir una cierta predilección por estas últimas, no infrecuente en el cine japonés, y sustentada en el empleo de actrices tan excelentes y de tan amplio registro como Hideko Takamine —la favorita de Naruse, con la que hizo diecisiete películas—, Setsuko Hara —la preferida de Ozu— y Kinuyo Tanaka —una de las que más admiró y más a menudo eligió como intérprete Mizoguchi—, lo cierto es que no fue exclusivista, y sería exagerado calificarle de “director de mujeres”, ya que no se desentendía de los personajes masculinos. Hay

algunas películas de Naruse que tratan de “mujeres solas”, pero lo habitual es que preste parecida atención a los dos integrantes de una pareja o que muestre la crisis o desintegración de una familia o de un grupo. Lo que, aunque no sea perceptible a primera vista, suele ser femenino es el punto de vista de la narración —que no de la película en su conjunto, ni el adoptado mayoritariamente por la cámara—, sin duda porque hizo varias centradas en el mundo de la prostitución y, además, a menudo es una mujer la principal protagonista o el hilo conductor del relato. También, muy probablemente, por estar escritas muchas de ellas por mujeres, en particular dos, Yoko Mizuki como guionista y Fumiko Hayashi como argumentista.



La consecuencia lógica de tales premisas es que su cine haya sido calificado de melodramático, con las connotaciones peyorativas que todavía, injustamente, tiene tal adjetivo, y además sin el atractivo en segundo grado que algunos conceden a este género cuando se “sublima” hacia el exceso delirante y el barroquismo formal. En efecto: por dramático y terrible que sea lo que les sucede a los personajes de Naruse, y a pesar de que el cineasta está siempre “de su lado”, hay en su forma de narrar una especie de pudor ante la tragedia ajena, y en sus protagonistas una dignidad y una resistencia a la adversidad, que impulsan a Naruse a eludir toda insistencia, evitar la tentación —siempre comercialmente más rentable— de cargar las tintas o de reclamar la compasión del público. Para ello se sirve, básicamente, de la elipsis narrativa, una de las herramientas básicas de las que dispone el cine para contar historias y, de paso, ganar tiempo y escapar a las garras del naturalismo, pero que muchos directores no se atreven a utilizar, y que últimamente, contra toda apariencia —ya que reinan la fragmentación y los saltos, pero de un modo efectista y grandilocuente, mientras se magnifican los malabarismos pirotécnicos o se dilatan sin medida ni necesidad los incidentes espectaculares o tremendistas, y sólo se elide por cobardía y comodidad ante las escenas difíciles y comprometidas—, es un arte en vías de extinción. Esto indica lo poco actual que resulta hoy el cine de Naruse, y lo saludable que le sería a los nuevos cineastas aprender de directores que, como él, fuesen de donde fuesen, tenían mucho que contar y sabían cómo hacerlo en el tiempo limitado del que dispone una película.



Okasan ("Madre", 1952), de Mikio Naruse

Lo primero que exige el arte de la elipsis es, en efecto, materia suficiente, y lo bastante rica, densa e intensa, como para tener que seleccionar una parte de ella, y poder hacerlo sin que el edificio se derrumbe, como sucede con los castillos de naipes que son buena parte de los guiones que hoy se realizan, y que en los años 50 hubieran sido juzgados insuficientes para justificar un cortometraje. El segundo requisito es un conocimiento a fondo, por parte del director —que ha sido siempre el que, sobre un guión más minucioso, hacía las elipsis—, de sus personajes y del argumento, y una visión de conjunto que permitiese seleccionar las verdaderas líneas de fuerza del relato y suprimir o simplemente esbozar lo que podía darse por supuesto o no era imprescindible. Lo tercero, que es lo que parece haber hecho crisis de modo irremediable, era la confianza en la existencia de un código implícito que permitía al cineasta expresarse con la seguridad de que el público podría entenderle. Lo cuarto, corolario de lo anterior, era un respeto del director a los espectadores, que le incitaba a ser más sutil y facilitaba que el lenguaje cinematográfico progresase, incluso en el marco del cine más “normal” y comercial. Todos estos factores se daban, por lo menos en el cine japonés, cuando Naruse realizó la mayor parte de su obra, lo que explica que pudiera desarrollar sin obstáculos una tendencia personal que era probablemente instintiva, aunque ratificada por la reflexión, y que confiere a sus

melodramas un tono peculiar y característico, un tanto a contrapelo de las exigencias convencionales del género.

Así nos encontramos con que, aunque en la mayor parte de las películas de Naruse a sus personajes les ocurren múltiples calamidades, casi nunca se produce en ellas esa sensación de acumulación o amontonamiento de desdichas que suele darse, si sus autores no ponen mucho cuidado, en las muestras occidentales del género, normalmente porque proceden de novelas muy largas, que al pasar al cine se han comprimido, pero con el afán de no renunciar a ninguno de los incidentes más la experiencia que supone la visión de sus películas, porque cualquier resumen o sinopsis, al concentrar las peripecias en unas pocas líneas esquemáticas, dará la impresión de que tienen tramas no sólo extremadamente folletinescas, sino increíblemente retorcidas y complicadas, y que contarlas llevaría varias horas en cada caso, al menos según los ritmos a los que el cine americano nos tiene acostumbrados, y teniendo en cuenta que el oriental tiene reputación de lento... Sin embargo, no recuerdo una sola película de Naruse que se prolongue desmedidamente; su duración suele estar en torno a los *standards* admitidos, entre 90 minutos y dos horas, sin que esta concisión relativa suponga ningún “amontonamiento” de incidencias melodramáticas. El ritmo es sosegado, tranquilo, pausado; incluso cuando las elipsis provocan una aceleración, no hay apresuramiento ni precipitación.

Si pensamos un poco, ¿a quién nos recuerda esto? Una historia que puede considerarse melodramática, pero que nos es relatada con calma, sin alzar la voz, sin subrayar o amplificar el patetismo, respetando la gravedad que los hechos tienen en sí mismos ni la que cobran para los propios personajes. Creo que, indudablemente, la referencia más cercana sería el Rossellini de finales de los años 40 y principios de los 50, que se caracterizaba por una actitud que se ha denominado unas veces “impasibilidad” y otras “serenidad”, y que en ningún caso puede ni debe confundirse —ni en el caso de Rossellini ni en el de Naruse— con la indiferencia o la insensibilidad, ya que es patente que el cineasta en cuestión se siente preocupado por lo que les sucede a sus protagonistas.

Se ha pretendido, tomando “fuertes” desde un punto de vista dramático. De ahí que un ciego, cruel y aciago destino parezca abatirse sobre los infortunados protagonistas que, abrumados por tal cúmulo de contrariedades y golpes sucesivos, no es extraño que caigan en la pasividad y en el aturdimiento, cuando no en la locura y el abatimiento, y que no consigan reaccionar con un mínimo de lucidez ni oponer resistencia a esa cascada de desgracias. Naruse no creía demasiado en el destino, en los dioses o en la fatalidad, sino más bien en las personas y en la sociedad: tanto en los individuos como en su conjunto veía las amenazas a la felicidad y la energía para intentar superarlas o al menos para sobrevivir a los contratiempos. De ahí que en su cine evitase siempre “reforzar” el dramatismo inherente a cualquier acontecimiento, lo mismo que supo guiar a sus intérpretes a rehuir todo “patetismo”: casi nunca asistimos “en directo” a las catástrofes y calamidades que caen sobre sus personajes,

sino que nos enteramos de ellas, o ellas mismas aluden a esos sucesos, cuando ya han ocurrido, cuando en buena parte son inevitables, es decir, cuando están desprovistas de la tensión y del “suspense” que caracteriza a lo que está pasando en ese mismo momento ante nuestros ojos, y cuando asistimos a ello, simplemente “sucede”, sin subrayados ni reforzamientos, sin insistencia ni amplificación, casi imperceptiblemente. Los personajes no suelen mendigar nuestra compasión —ni la de los otros protagonistas—, lo mismo que Naruse no aspira a suscitar nuestra emoción a cualquier precio ni recurriendo a medios indignos del verdadero dramatismo que aprecia en las situaciones que cuenta.



Yama no oto (“*El sonido de la mañana*”, 1954), de Mikio Naruse

Quien sólo conozca a Naruse de léidas, habrá tenido ocasión de hacerse una imagen de su cine un tanto alejada de como base su biografía, que Naruse era un pesimista a ultranza. Que le sucedieran múltiples desgracias y que no tuviese suerte con las mujeres puede explicar, en todo caso, que encontrase “naturales” o “normales” —más que deliberadamente melodramáticas— las desdichas que se abaten sobre sus personajes; que no tuviese la imprudente confianza en las personas y la sociedad que caracteriza tanto a los optimistas a ultranza como a los conformistas y a los “progresistas” profesionales no le convierte en un desesperado ni un agorero, sino en un individuo sensato, que toma en cuenta su experiencia de la vida y que, sin

embargo, no se desanima por ello, al igual que sus personajes no suelen dejarse abatir y desmoralizar, sino que se obstinan por dar satisfacción a sus deseos, por superar los obstáculos que interceptan su camino. En cuanto a las mujeres, no debió de sentirse demasiado injustamente maltratado, ya que hasta el final de su carrera son ellas los personajes más fuertes y positivos, más generosos, más a menudo víctimas del egoísmo, los abusos, la explotación, la intolerancia o la incomprensión de los hombres que culpables del infortunio o la pérdida de estos: en el cine de Naruse no existen mujeres “fatales”; sin olvidar que casi todas sus películas son grandes y apasionadas historias de amor, y que, si es el amor lo que suele hacer que los personajes sufran hasta enloquecer, también es lo que les mueve a luchar denodadamente por conquistar la felicidad que las circunstancias, su carácter, la sociedad o el azar les deniegan.

No he visto una sola película de Naruse que no sea, como poco, francamente buena. Tal vez las que encuentro menos satisfactorias —dentro de un alto nivel, y en ocasiones con un interés muy particular— sean **Nagareru** (“En el curso de la corriente”, 1956) y **Midareru** (“Turbación”, 1964), seguidas —un escalón más arriba— de **Koshiben ganbare** (“Trabajemos con ánimo”, 1931), **Inazuma** (“El relámpago”, 1952) y **Bangiku** (“Crisantemos tardíos”, 1954): **Kimi no wakarete** (“Separado de ti”, 1933) es ya muy buena, y ninguna de ellas puede considerarse

impersonal o una concesión comercial. Bastarían para hacer de Naruse un director importante. Pero las otras nueve que conozco son geniales, comparables a las obras maestras de los más grandes cineastas: sobre todo, **Ukigumo** (“La nube flotante”, 1955), **Yama no oto** (“El sonido de la montaña”, 1954) y **Onna ga kaidan o agaru toki** (“Cuando una mujer sube las escaleras”, 1960), pero también **Meshi** (“Almuerzo”, 1951), la justamente famosa **Okasan** (“Madre”, 1952), **Ani imoto** (“Hermano mayor, hermana menor”, 1953), **Horoki** (“Crónica de un vagabundo”, 1962), e incluso las muy tempranas **Otomegokoro sannin shimai** (“El inocente corazón de tres hermanas”, 1935) y **Tsuma no bara no yo ni** (“Mujer, sé como una rosa”, 1935), que insinúan que habría que ver “todo” lo que se preserva de Naruse, con la esperanza de que se vayan localizando las restantes. No he visto ninguna de los años 40, en teoría una década floja para el cine japonés, pero en la que tanto Ozu como Mizoguchi realizaron varias de sus máximas obras maestras, y en la que hay varias películas de Naruse de título sumamente atractivo.

En resumen, aunque no sea más que un aperitivo, hay que correr tras el primer Naruse que se ponga a nuestro alcance, porque es uno de esos cineastas que cambian nuestra idea del cine.



Midareru (“Turbación”, 1964), de Mikio Naruse



Akasen chitai
("Distrito rojo", 1956),
de Kenji Mizoguchi

El lado oscuro del deseo

Roman Gubern

Para el observador occidental, tan distante geográficamente y tan distinto culturalmente, el erotismo cinematográfico japonés resulta bastante desconcertante. La primera noche que pasé en Tokio, invitado para dar unas conferencias, constaté ya con estupor las exóticas peculiaridades de sus representaciones audiovisuales de la sexualidad. En el televisor de la habitación de mi hotel había un canal de circuito cerrado que exhibía a una pareja heterosexual fornicando, pero con la impertinente particularidad de que un pequeño círculo electrónico se desplazaba por la pantalla para tapar en todo momento sus genitales en acción. Me pregunté por qué razón se efectuaban estas exhibiciones pornográficas ocultando precisamente el foco de interés específico de este género, que radica en la genitalidad. Pensé que la única virtud posible de este modo de representación

radicaba en que estimulaba la imaginación del espectador, pues le permitía fantasear sobre aquello que se le ocultaba. Al día siguiente pregunté a mi guía femenina la razón de esta censura y me informó, con expresión impertérrita, que la tradición cultural de Japón no permitía exhibir el “vello púbico”, púdica expresión sinecdótica *pars pro toto*, pues la expresión “vello púbico” englobaba en realidad a todo el aparato genital. En aquellos días, en las guías turísticas de Tokio se anunciaba un bar cuyo atractivo residía en que sus camareras no llevaban bragas y el suelo era de espejos.

Tal vez Ronald Reagan conocía esta particularidad de la cultura audiovisual japonesa cuando en 1991 terció en la controversia surgida de la traumática compra de la Columbia Pictures por parte de la casa Sony, que conmovió a la colonia de Hollywood, afirmando que él se alegraba de dicha adquisición, pues estaba seguro de que ello contribuiría a que Hollywood hiciese “películas más decentes”. Lo que no sabía seguramente Reagan es que el tabú genital japonés no eximía a aquel país de ser el mayor productor del mundo de fantasías audiovisuales de carácter sadomasoquista.

Cuando escribo estas líneas el tabú del vello púbico sigue vigente en Japón, pues acabo de leer en la prensa que los editores del libro fotográfico “Sex”, de Madonna, han sido incriminados por la justicia porque en las imágenes del álbum se reproduce el vello púbico de la actriz-cantante. No tengo constancia en cambio —pues hace ya varios años que no he vuelto a aquel país— de que la vitalidad popular de su cultura sadomasoquista haya declinado.

Lamentablemente, los occidentales apenas sabemos del cine japonés más que vaguedades, incluyendo quienes hemos tenido el privilegio de visitar aquel país. Lo que conocemos son los films oficiales, y generalmente convencionales, que acuden a los festivales europeos. A veces se trata de films de estimable calidad (como sucede con los de Kurosawa), pero que no permiten atisbar el otro rostro, el menos celebrativo y el más popular y vivo, de aquella cultura tan distinta. Tenemos que adivinar aquel mundo de obsesiones y de fantasmas sexuales peculiares a través de revistas, de catálogos de producción, o de relatos de especialistas. Esto resulta demasiado fragmentario para una cultura en la que, según escribe Richard N. Tucker, el erotismo de clase media occidental es desconocido, pues allí la sexualidad va siempre asociada a la violencia^[1]. No obstante, de los testimonios de algunos historiadores parece desprenderse que también en Japón ha existido un cine erótico banal y comercial, parecido al nuestro. Así, a mediados de los años cincuenta (en relativa sincronía con Europa) empezaron a aparecer los desnudos en aquella cinematografía. Parece que la actriz Yukiko Shimazaki fue la pionera de la exhibición anatómica, pero en 1956 fue desbancada por Michiko Maeda, gracias al film **Onna shinju-o no fukushu** (“La venganza de la reina perla”; Toshio Shimura, 1956), pues esta actriz, según el testimonio de Anderson y Richie^[2], poseía unas grandes tetas, lo que desencadenó la búsqueda de actrices favorecidas por la hipermastia (raras en la tipología anatómica nipona). Si se piensa que Russ Meyer no inauguró sus *nudies* con

modelos hiperbásticas hasta 1959, con **The Immoral Mr. Teas**, se comprobará que el Japón occidentalizado a marchas forzadas por el general Mac Arthur no fue un país retardatario. El equivalente japonés de los *nudies* recibió allí el nombre de *nedokos*.

Aparte de este subgénero, los asuntos relacionados con la sexualidad menudearon en el cine japonés. En el archifamoso **Rashomon** (*Rashomon*; Akira Kurosawa, 1954), por ejemplo, el sexo se mezcla también con la violencia, en forma de violación y de homicidio. Y la última película del gran Kenji Mizoguchi fue precisamente una incursión en el universo de la prostitución, en **Akasen chitai** (“Distrito rojo”, 1956). El mundo prostibulario llamaría la atención de otros prestigiosos realizadores japoneses y suele admitirse que Shohei Imamura realizó la obra maestra de este apartado con **Nippon konchuki** (“Relato de un insecto del Japón”, 1963), que examinó la vida cotidiana de una prostituta con la precisión detallista de un entomólogo.



Nippon konchuki (“Relato de un insecto del Japón”, 1963), de Shohei Imamura

Repasando los catálogos de la producción japonesa llama también la atención la persistencia de los temas relacionados con el *voyeurismo*. Una de las más singulares películas del cine mundial en los años cincuenta, y premiada en Cannes, sería precisamente **Kagi** (“La llave”, 1959; titulada en Francia “L’étrange obsession” y en los países anglosajones “The Key” y “Odd Obsession”), realizada por el prestigioso Kon Ichikawa adaptando una novela de Junichiro Tanizaki, publicada en 1956 y que también inspiraría más tarde al erotómano italiano Tinto Brass. Su protagonista, un hombre anciano aquejado de una sexualidad declinante y que no puede satisfacer a su joven esposa, decide crear una relación entre ella y su yerno. Fotografía a su mujer desnuda, cuando duerme, y pide al yerno que revele las fotos. El marido piensa que los celos constituyen el más potente estímulo erótico de la virilidad y se hace un tratamiento hormonal que pone en peligro su corazón. En este proceso de autodestrucción, en el que la entrega de su mujer a otro hombre es también un acto de posesión vicarial, el protagonista acaba muriendo de un ataque cardíaco, atrapado entre el deseo exasperado y su frustración. Ichikawa describiría pertinentemente a su protagonista como un “esclavo de los sentidos”, que en realidad constituyó un potente ejemplo de masoquismo, que hacía honor a la cultura de la que procedía.



Nobi ("Fuego en la llanura", 1958), de Kon Ichikawa

El tema de la pulsión escópica libidinal, inherente al espectáculo cinematográfico, conoció algunas manifestaciones tan específicas como **Ichijo Sayuri** (*Sayuri Ichijo*, 1972), de Tatsumi Kumashiro, sobre la vida de una profesional del *strip-tease*, film que suscitó el interés de la crítica, aunque parece que Kumashiro se especializó luego en películas convencionales de blandiporno, aunque con toques personales. Mientras que Imamura desplazó el *voyeurismo* al ámbito documental en **Ningen johatsu** ("La volatilización de una persona", 1967), en donde exploró la vida privada de una mujer con la cámara oculta, en sintonía con las técnicas del *cinéma-vérité* que estaban naciendo entonces en Europa.

El recién citado Ichikawa, por otra parte, rompió el tabú que pesaba sobre el cine en la representación del canibalismo, en su famoso **Nobi** ("Fuego en la llanura", 1958), con unos episodios de la guerra en Filipinas en la que los soldados nipones llegaron a alimentarse de carne humana, infringiendo un tabú ancestral y adelantándose al George A. Romero de **La noche de los muertos vivientes** (1968), en donde una niña comía el brazo de su padre. Pero con este acto ya entramos en los dominios de la crueldad con connotaciones profanadoras.

Según diversas fuentes, el año 1971 fue un año estelar para la producción erótica comercial japonesa, pues supuso aproximadamente la mitad del volumen total de la producción. Y, según Tadao Sato, la importante productora Nikkatsu evitó su bancarrota gracias a la producción de films eróticos baratos^[3]. Pero aquí nos interesa

focalizar la atención en la corriente de films de contenido sadomasoquista que se inscribe en el discurso ideológico que pasa por Sade-Bataille-Mishima (incidentalmente, es interesante recordar que Yukio Mishima interpretó la adaptación a la pantalla de su propio relato “Aikoku” (“Patriotismo”), en 1965, que anticipó su suicidio público en 1971).

Puede resultar atrevido e irresponsable formular una teoría acerca del papel central de la violencia en la cultura japonesa, por parte de una persona no especialista en el tema. Pero al observador occidental y distante Japón se le aparece un poco como la Esparta del Extremo Oriente, en donde durante siglos privó hasta extremos radicales la teoría confuciana de la sumisión a la autoridad. De modo que la columna vertebral de la sociedad nipona la configuró la jerarquía emperador-*sogun*-samurái, y, en la sociedad civil, la obediencia al patriarca de la familia. Se trató de una sumisión jerárquica muy rígida, en la que la mujer quedó secundarizada, y que tuvo su reflejo cotidiano en el rígido formalismo de las costumbres, de las gestualidades, de las reverencias, de los códigos de comunicación y de los ritos. La mujer, periférica al sistema social, accedió a la vida pública a través de la sumisa figura de la *geisha*, al servicio del placer masculino. Aquella cultura machista y guerrera, que acabó por desembocar en el fascismo militarista, produjo cintas épicas que a veces tienen un curioso aire de *western*, pero en las que el Colt 45 está reemplazado por la imaginería fálica del sable. Y si en la cultura japonesa, como dijimos, impera hasta hoy el tabú de la genitalidad, existe en cambio una gran permisividad en la expresión de la sumisión hasta sus extremos más agresivos. De modo que si la “herida” genital femenina es inmostrable, en una operación de desplazamiento busca otras superficies sensibles como objetivo de la herida, en la creencia de que la intensidad del dolor llega a metabolizarse en forma de placer. La pregunta radica en si el placer pertenece a quien inflinge la herida o a quien la recibe.

Los antropólogos nos han explicado que la violencia destructiva es una forma típica de liberación individual en las sociedades muy represivas y jerarquizadas. Recuerdo que estando en Tokio leí en el *Japan Times* una noticia acerca de un honrado trabajador que, en una explosión incontrolada, con una vieja espada de samurái mató a toda su familia. Me pareció un ejemplo modélico de rebelde expansión protestaria. Aunque, claro está, estos actos de violencia reprimen a otros sujetos, reproduciendo a escala reducida la represión del modelo social.



Nobi ("Fuego en la llanura", 1976), de Kon Ichikawa

Sato, en su estudio, escribe que en los años sesenta el tema más tratado en el cine japonés fue la violencia, seguido por la sexualidad. Una parte del cine violento se orientó a glosar los delitos de la *yakuza* (mafia nacional), en ambientes contemporáneos, al modo como el cine occidental ha desarrollado su cine de *gangsters*. Y en 1960 Alain Joubert señaló que el cincuenta por ciento de la producción japonesa era de tendencia sádica^[4]. Joubert desarrollaba a continuación una dicotomía temática, basada en la mujer como objeto del placer masculino (según el machismo tradicional nipón), o en la reivindicación de la igualdad de los sexos en el sufrimiento erótico. Y señalaba que estos esquemas se encontraban en los ámbitos propios de géneros tradicionales, como el histórico, el mágico, el policial o el social-psicológico.

Un repaso a los argumentos de esta producción, tal como se exponen en los catálogos, resulta bastante sorprendente. Así, en **Las leyes del castillo de Satán**, que pertenece al género mágico, se asiste a una ceremonia de sacrificio, dirigida por una sacerdotisa. Un hombre, suspendido por cuerdas sobre un brasero llameante es consumido poco a poco por el fuego, bajo la mirada aprobatoria de una asamblea formada por individuos de ambos sexos. En **Okinu otama** ("Las mujeres de la tempestad nocturna") se presenta el suplicio de una prostituta recalcitrante, atada,

desnuda, cabeza abajo, con la cera ardiendo descendiendo por sus pechos. El tema de **Imashime** (“Advertencia”) es el de las secuelas de la guerra y de los celos conyugales. En efecto, de regreso al Japón tras la guerra contra China, el protagonista es informado por su médico de que a causa de una enfermedad venérea que ha adquirido ya no podrá procrear. Tiempo después se entera de que su mujer ha quedado encinta de un joven estudiante. El recuerdo del placer que le procuraba la tortura de los prisioneros chinos le incita a reproducir sus técnicas con su esposa. Especial placer le produce colgarla con cuerdas del techo en posturas extremadamente incómodas y mostrarla así a sus amigos. Al final ella muere debido a un accidente eléctrico, poniendo fin al placer del marido.

Estos ejemplos proceden de films comerciales para el mercado popular. Pero existen ejemplos más sofisticados de directores con reputación artística. Así, Tetsuji Takechi mostró en **Kuroi yuki** (“Nieve negra”, 1965) a un joven convertido en asesino obsesivo tras contemplar a las prostitutas japonesas complaciendo a soldados norteamericanos, lo que le lleva a hacer el amor con ellas penetrando el cañón de su pistola cargada en sus vaginas. El film fue secuestrado por la policía, pero liberado tras una sentencia absolutoria, conseguida invocando argumentos ideológicos, como que se trataba de un discurso anticapitalista y de denuncia de la ocupación norteamericana del país. Dos años después apareció **Okasareta byakui** (“Enfermeras violadas”, 1967), de Koji Wakamatsu, que Sato no vacila en calificar como una “obra maestra” del erotismo sadomasoquista^[5]. El film se inspiró en la matanza auténtica en Nueva York de ocho enfermeras, pero el realizador optó por focalizar su interés en la intimidad del asesino, para comprender sus motivaciones, aunque la cinta se coronó con una brutal orgía ritual de sangre. Mientras que **Erosu purasu gyaku-satsu** (“Eros y masacre”, 1967) fue una experiencia vanguardista de Yoshihige Yoshida en torno a los temas del sexo y la revolución en los ambientes anarquistas hacia 1910.



El imperio de los sentidos (*"Ai no korida"*, 1958), de Nagisa Oshima

El ejemplo más prestigioso del sadomasoquismo cinematográfico japonés apareció en 1976, con **El imperio de los sentidos** (*Ai no korida*), de Nagisa Oshima. Se basó en un caso real acaecido en 1936, en el que una mujer mató a su amante por estrangulamiento consentido mientras copulaban, luego le cortó los genitales y vagó con ellos cuatro días por Tokio hasta que fue detenida. Oshima rompió las convenciones de la industria y se adentró en el ámbito del porno *hard*, con actos sexuales explícitos que motivaron su mutilación por parte de la censura japonesa, aunque la película pudo ser protegida en otros mercados por ser una coproducción con Francia. En este film sadiano se demuestra que el placer tiene su meta en el dolor y que la espiral de la transgresión sexual conduce naturalmente a la última e irreversible transgresión. La amante mata a su hombre no sólo por el frenesí de la excitación, sino porque en el fondo sabe que nada se posee tanto como aquello que se mata.



El imperio de los sentidos ("*Ai no korida*", 1976), de Nagisa Oshima

El impacto mundial producido por **El imperio de los sentidos** fue enorme y acaso a su influencia se debió que un director tan brillante e imaginativo como Shuji Terayama (muerto prematuramente en 1983) realizase, de nuevo en coproducción con Francia, **Los frutos de la pasión** (*Les fruits de la passion*, 1980), una adaptación de la novela de Pauline Réage "*Retour à Roissy*", secuela de la archifamosa "*Histoire d'O*". Sus protagonistas fueron Isabelle Illiers y Klaus Kinski, éste interpretando a *Sir Stephen*, quien coloca a la chica en un prostíbulo chino, en donde transcurre la mayor parte de la acción, sometida a todo tipo de humillaciones. Esta acción corre paralela con una acción colectiva de fuerte contenido simbólico, con la revuelta de los chinos contra los colonialistas occidentales en los años veinte. El discurso acerca de la pasión, la entrega y humillación eróticas y la liberación social se inscribió en el impulso barroco de Terayama, en un film a ratos excesivo e incontrolado, pero con pinceladas muy sugerentes. Así, resulta difícilmente olvidable el personaje de la *madame* del burdel, interpretada por un travesti japonés, y la prostituta mitómana, antigua actriz, que sólo se entrega a los clientes después de que un comparsa provisto de una cámara vacía haya gritado "*¡motor!*". Esta visión algo delirante de un burdel chino de principios de siglo se inscribió coherentemente en el denso discurso sadomasoquista de la cultura cinematográfica japonesa que tan mal conocemos y que

tan elocuentemente ilustra acerca de los fantasmas que pueblan el imaginario colectivo de aquella sociedad.

Los japoneses, el melodrama y el amor

Dario Tomasi



Kimi no na wa (“¿Cómo te llamas?”, 1953-54), de Hideo Oba

En el imaginario del cine japonés, la palabra “melodrama” evoca ante todo dos películas: **Aizen katura** (“Katura, el árbol del amor”, 1938) y **Kimi no na wa** (“¿Cómo te llamas?”, 1953-54). Los dos films, divididos ambos en tres largos episodios y producidos por la Shochiku, batieron todos los récords de ingresos precedentes consolidándose como los ejemplos de mayor éxito de lo que los japoneses denominan *surechigai merodorama* (melodrama del rozarse sin encontrarse). Tal expresión se refiere a esos relatos sentimentales en que dos infelices enamorados se encuentran muchas veces, pero sólo por unos pocos y fugaces instantes, sin tener la oportunidad de permanecer el uno junto al otro.

Ciertamente no es preciso esperar a los años treinta para ver nacer en Japón un género narrativo basado en historias sentimentales y en la infelicidad del amor. Mas para comprender el carácter de novedad y las razones del éxito de una película como **Aizen katura** es necesario dar un paso hacia atrás y precisar que el budismo, el confucianismo y el *bushido* (la vía del samurái) han jugado un papel de primer orden en cuanto al modo en que el amor romántico ha sido representado en la cultura tradicional de Japón.

Ya el famoso “Genji monogatari” (“Historia de Genji”), escrito en el año mil, es la narración melancólica de las muchas aventuras sentimentales del príncipe Genji, impregnadas de la triste consciencia de la fugacidad de cada una de ellas, como de todo lo que es terreno, según el concepto budista de la temporalidad de todas las cosas (*mujo-kan*). Pero el héroe aristocrático, sensual y gentil de la época Heian (794-1186) cederá el puesto al casto y valeroso guerrero, que será el emblema de aquel turbulento período de transición (1186-1600 aprox.) que ve cómo el *shogun* es quien en realidad sustituye al Emperador en el gobierno del país, y una nueva clase, la del samurái, ocupa el puesto de la aristocracia de la corte. Para el nuevo héroe, según un modelo que también se halla presente en la literatura china de la época Ming (1368-1644 aprox.), el amor romántico es, sobre todo, una especie de enfermedad que aflige y debilita el espíritu del guerrero, tal como lo entendía la moral del *bushido* que se estaba forjando según los principios de austeridad y frugalidad de un budismo muy distinto del de la época Heian. Por otra parte, esta depreciación del amor romántico no era extraña, ni sobre todo lo será en el futuro, a aquella moral confucianista que vivía el sentimiento entre un hombre y una mujer

como una amenaza concreta para la relación prioritaria entre padres e hijos.

Será preciso aguardar a la época Tokugawa (1603-1867), aquélla del país unido, de la paz impuesta por el alto poder, del aislamiento absoluto del resto del mundo y, sobre todo, del afianzamiento de la clase mercantil, para que el amor —sea romántico o para el placer de los sentidos— vuelva a constituirse en uno de los grandes protagonistas del imaginario colectivo. En la vasta producción de Saikaku Ihara (1642-1693) se puede ver un conjunto de novelas llamadas *koshokumono* (cosas referentes al amor), dedicadas a las relaciones sexuales entre hombre y mujer y entre personas del mismo sexo. El término *koshokumono* se utilizaba ya en la época Heian, donde indicaba el “refinamiento en el sentir”, mientras que en la época Tokugawa se refería de forma más explícita al amor sensual. Esta dicotomía se halla presente asimismo en la obra de Saikaku Ihara, como resulta evidente al confrontar “Koshoku ichidai otoko” (“Vida de un libertino”, 1682) con “Koshoku gonin onna” (“Cinco mujeres enamoradas del amor”, 1686). La primera de las dos obras es la historia del legendario Yonosuke, de quien se dice tuvo, entre los siete y los sesenta años, relaciones con 3742 mujeres y 725 jovencitos. El tono de la obra se muestra decididamente de parte de su protagonista y simpatiza abiertamente con el epicureísmo, el hedonismo y el dandismo que caracterizaron su existencia. Al contrario de lo que sucede con nuestro Don Juan, a Yonosuke no le esperan las llamas del infierno, sino el viaje incitante, junto con algunos amigos dignos de él, hacia la isla de las mujeres. Parece estar a mil millas de la moral confucianista y budista.

Bien distinto es, sin embargo, el espíritu de “Koshoku gonin no onna”, una colección de cuentos ambientados en el mundo de los *chonin* (hombres de la ciudad, es decir, comerciantes, artesanos, médicos, etc.), dedicados al puro sentimiento amoroso y destinados a un trágico fin. Ejemplo de ello son las vicisitudes de Osan, esposa de un rico editor, que se enamora de Moemon, un joven sirviente, y huirá con él, sólo para ser más tarde capturada y condenada a muerte.

Muchas de estas trágicas historias de amor serán después retomadas por Monzaemon Chaikamatsu (1653-1724), autor de algunos de los más famosos dramas del *kabuki* y del *yoruri* (teatro de marionetas, también llamado *bunraku*). Sus *sewamono* (dramas de la vida cotidiana que se contraponen a los *jidaimono*, dedicados por el contrario a las épicas gestas del pasado) tratan de aquel amor entre hombre y mujer que durante tanto tiempo estuviera eclipsado en la literatura de los samurái. Los protagonistas de estas historias eran, por lo general, un modesto comerciante, a veces un simple aprendiz o empleado, y una *geisha* o, más banalmente, una prostituta. Su arrebatado amor, que va mucho más allá del placer de los sentidos, tropieza contra una serie de impedimentos sociales, y les obliga a resolver el conflicto entre *giri* (deber social) y *ninjo* (sentimientos personales) por medio del *shinju* (el doble suicidio) o de la fuga que, no obstante, tendrá casi siempre un trágico epílogo.

Las obras de Saikaku Ihara y Monzaemon Chikamatsu revelan en conjunto

bastante bien un cierto moralismo de carácter confucianista, que cierra un ojo ante los placeres de la carne, pero condena severamente el amor romántico en cuanto amenaza del orden social. Los protagonistas masculinos de muchos de los dramas de Chikamatsu acaban, efectivamente, a causa de la mujer que aman, descuidando sus deberes de comerciante o desobedeciendo a sus padres y tutores. Su amor se convierte así en un grave peligro para la sociedad. El *shinju* será el único modo que les quede para expresar la autenticidad de sus sentimientos, pero también el inevitable (auto)castigo por la “culpa” cometida. Por medio de la condena de los amantes, el orden social está salvaguardado. La advertencia que lanzaba Chikamatsu a su público de *chonin* era más que explícita: el amor es bello, pero peligroso.



Otra característica del *kabuki*, de gran importancia para nuestra exposición, se refiere a la rígida división que existe entre el papel del *tateyaku* y el del *nimaimé*. El primero es el actor que encabeza la *troupe*. Su papel será el del samurái ideal, prudente y victorioso en la contienda. Según los principios de la moral confucianista y del *bushido*, de los que ya hemos hablado, en su vida no existirá lugar alguno para el amor romántico. Este deberá ser sacrificado inexorablemente a la lealtad hacia su propio señor, como muy bien enseña el drama más famoso de toda la historia del teatro japonés: “Chushingura”, conocido en occidente con el título de “La venganza de los 47 ronin”, que relata cómo 47 guerreros samurái privados de su amo (*ronin*), sacrificarán cada uno su amor —trátese de esposas, novias o amantes— para vengar la injusta muerte de su señor y quitarse después la vida.

Sin embargo, al lado del *tateyaku* se afirma progresivamente otra figura, la del *nimaimé*, el segundo papel, que nace de la necesidad de responder a las exigencias de todo un público femenino que atestaba los teatros populares de Edo (la antigua Tokio). El personaje interpretado por el *nimaimé* a menudo es una figura gentil, frágil y débil, implicada en una historia de amor que es absolutamente incapaz de llevar a buen término. Con frecuencia será su propio comportamiento torpe el que cause la ruina de él y de la mujer que ama. Su actitud, la mayoría de las veces pasiva, no resulta ciertamente extraña a esa filosofía de la espera y de la resignación que subyace en gran parte del budismo. Sólo en el momento decisivo, el del *michiyuki* (el viaje hacia la muerte) y del *shinju*, hallará valor para llevar a cabo una acción decisiva, aunque obligada, que redimirá su debilidad.

La neta división entre los papeles del *tateyaku* y del *nimaimé* y la función subordinada del segundo con relación al primero, pueden ser interpretadas a partir de diversas perspectivas. Ante todo, la tentativa del confucianismo y del *bushido* de

extirpar de su ideal humano las debilidades del amor no podía sino generar, en una tensión casi esquizofrénica, una especie de *alter ego* sobre el que descargar todos aquellos elementos de contaminación que no podían ni, sobre todo, debían hallar lugar en otra parte. Es la presencia del *nimaimé* lo que permite así al *tateyaku* mantener intacta su propia pureza. La fuerza y la debilidad pueden coexistir, pero cada una de ellas debe permanecer en su sitio. Además, el conflicto entre las dos figuras y el triunfo del *tateyaku* representan el paso desde una sociedad aristocrática como la de Heian, cuyos valores tienen más de una cosa que compartir con los del *nimaimé*, a una sociedad guerrera, que directamente presta apoyo al ideal del *tateyaku*. Finalmente, el papel subordinado del *nimaimé*, que en los dramas de Chikamatsu con frecuencia es un comerciante, no puede dejar de ser asimismo expresión del complejo de inferioridad de la clase mercantil hacia la del samurái. La verdad es que la distinción entre estos dos papeles tendrá un peso no insignificante en la historia del propio cine japonés.

Influenciado por los modelos occidentales y en polémica con el *kabuki*, cuya excesiva estilización poco se adaptaba para expresar los nuevos usos importados de Occidente, se consolida a fines del siglo XIX un nuevo tipo de teatro, muy ligado a la literatura contemporánea, llamado *shinpa* (nueva corriente). Más allá, sin embargo, de los intentos polémicos y de las ambientaciones contemporáneas, el *shinpa* conservaba muchas de las características del *kabuki*: desde la interpretación antinatural de los *onnagata* (intérpretes masculinos de papeles femeninos), desde la cadencia musical de los diálogos y el empleo de poses que parecían salidas de la escuela de los *ukiyo-e* (pinturas del mundo fluctuante) hasta la misma distinción entre *tateyaku* y *nimaimé*. Además, las melodramáticas vicisitudes de la literatura *shinpa* parecían la continuación lógica de las del *kabuki*. El héroe masculino —a veces, un estudiante— es débil y pasivo, que ni siquiera tiene valor para suicidarse; la heroína —casi siempre una *geisha*, una prostituta o una artista— se ve sometida a todo tipo de sufrimientos; el amor entre los dos, finalmente, está destinado a un epílogo trágico. Como ya sucedía en el *kabuki*, el conflicto principal es el existente entre *giri* y *ninjo*, y a menudo llega la mujer a autosacrificarse por el bien del hombre amado. El Amor sentimental está en cierto modo considerado como una suerte de rebelión contra los propios padres o maestros; podemos saborear por algunos instantes fugaces el tierno placer del Amor, pero habremos de pagarlo a muy caro precio. La cultura *shinpa* traspasa los confines de un solo *medium*, y podemos encontrar sus estructuras y sus temas bien sea en la literatura, en el cine y en el teatro. Tanto es así, que los críticos japoneses a veces denominan *shinpa eiga* (cine *shinpa*) al primer *gendai-geki* (película de ambientación contemporánea). Veamos más de cerca algunos argumentos. El drama *shinpa* más famoso es quizá “Onna keizu” (“Genealogía de mujeres”) escrito por Kyōka Izumi en 1907 y llevado a la pantalla por al menos tres realizadores: Hotei Momura (1934), Masahiro Makino (1942) y Kenji Misumi (1962). El joven protagonista está enamorado de una *geisha* y termina por ir a vivir

con ella. Sin embargo, el maestro y benefactor del joven, que desea casarlo con su propia hija, lo descubre todo y le ordena que interrumpa su relación. El héroe en conciencia obedece y la heroína no podrá hacer otra cosa sino morir de dolor. **Futari shizuka** (“Nosotros dos a solas”, también conocido con el título inglés de “Love and Sacrifice”) es una película realizada en 1922, presumiblemente dirigida por Gengo Obora y basada en una novela muy popular de Shunyo Yanagawa, escrita en 1916. Es la historia de Temo, un joven de familia burguesa, que mantiene una relación secreta con una *geisha*, Namiji, de quien asimismo ha tenido un hijo, Seiichi. El tío de Temo, que descubre el secreto, le ordena que interrumpa la relación y se case con la respetable Mieko, ya prometida del joven. A pesar de su amor por Temo, Namiji lo abandona. Enferma, deberá renunciar también a su hijo, Seiichi, que será adoptado por Teruo y Mieko. El destino querrá que estos personajes hayan de encontrarse de nuevo, pero en vista del amor con que Mieko educa a Seiichi, Namiji decidirá sacrificarse, una vez más.

No podemos abandonar nuestra disquisición sobre el *shinpa eiga* sin citar al joven Mizoguchi, quien a finales de los años 30 realizará tres películas —**Nihonbashi** (“Nihonbashi”, 1929), **Taki no shiraito** (“El hilo blanco de la cascada”, 1933) y **Orizuru Osen** (“Osen, el de las cigüeñas”, 1934)— a partir de otras tantas obras de Kyoka Izumi. De estas películas, la más conocida es **Taki no shiraito**, que narra la historia de amor de una artista ambulante que se enamora de un joven estudiante. Mediante costosos sacrificios, que la llevarán hasta el homicidio, la mujer hará posible que el joven pueda ir a la universidad y graduarse en jurisprudencia. El propio joven, con sus vestiduras de juez, será quien decreta la sentencia de muerte para ella, antes de suicidarse.

La relación entre *kabuki* y *shinpa*, por lo que respecta a temas referentes al amor, es sustancialmente una relación de fuerte continuidad, donde el único elemento de auténtica novedad quizá este constituido por una mayor atención a la psicología femenina. Por lo demás, en el *shinpa* encontramos tanto el tema del trágico fin del amor romántico, siempre destinado a enfrentarse con los deberes sociales a través del conflicto entre *giri* y *ninjo*, como la presencia del *nimaime*, quien no estrecha fuertemente entre sus brazos a la mujer que ama, sino que la contempla desde una cierta distancia, con la cabeza inclinada y la expresión de quien pide excusas por la propia debilidad y la incapacidad de hacer feliz al otro. En sustancia, a través de esta relación de continuidad con el *kabuki*, los principios del budismo, del confucianismo y del *bushido* —que viven el amor romántico como una amenaza para el orden social y familiar e invitan a la paz de los sentidos y a la resignación— se hallan todavía muy activos incluso en el ámbito de una cultura que, como la *shinpa*, parecía querer renovar la tradición japonesa a la luz de lo que procedía del mundo occidental.

Durante los años treinta, algunos cineastas japoneses intentaron liberarse de las tradiciones *kabuki* y *shinpa* por medio de un nuevo género al que llamaron precisamente *merodorama*, tomando la palabra prestada del inglés y pronunciándola

en base a las posibilidades fonéticas del japonés. La película que mejor representa las características de esta tendencia probablemente sea **Aizen katsura** (“Katsura, el árbol del amor”, 1938), de Hiromasa Nomura. La película es producida por la Shochiku, dirigida por el inteligente Shiro Kido, quien precisamente gracias al *shomingeki* (películas sobre la gente corriente) y al melodrama generará una tendencia productiva que le llevará a conquistar un puesto de primer orden y de hecho sobrevivir, aún hoy, gracias a la serie de Torasan. **Aizen katsura** está basado en una novela muy popular de Matsutaro Kawaguchi, quien a su vez se inspiró en la canción “Haha no ai” (“El amor de una madre”) que, en la película, la protagonista presenta con éxito a un concurso de composición musical. La Shochiku produce el film a sabiendas de que tiene en sus manos un gran éxito. Los periódicos femeninos dedican numerosos artículos a la elaboración de la película. Se recurre a dos de las estrellas más famosas de aquellos años: Kinuyo Tanaka —que más tarde se hará famosa también en Occidente gracias a las obras maestras de Mizoguchi— y Ken Uehara. Se confía la dirección a un hábil director que todavía no tiene ambiciones de autor: Hiromasa Nomura. El guión es de Kogo Noda, habitual compañero de trabajo de Ozu. El éxito va más allá de cualquier expectativa. La Shochiku se apresura a producir una segunda y una tercera parte de la película. Los tres episodios son vistos por diez millones de japoneses. Se batieron todos los récords de taquilla precedentes. La canción de la película es, a su vez, el mayor éxito de los años anteriores a la guerra, y se venden unas 1 200 000 copias de discos. Este último hecho es significativo. Al realizar un melodrama a la manera occidental, los japoneses piensan efectivamente en el significado literal de la palabra, es decir, en un “drama” con “melodías”, y recurren en las escenas de mayor intensidad dramática a la utilización de canciones sentimentales. Pero entre las razones de su éxito y de su alejamiento de la cultura *kabuki* y *shinpa* se encuentra asimismo la atenuación del personaje de *nimaimé* del protagonista masculino —quien a la mujer amada propone la huida, desobedeciendo así la voluntad de sus padres— y, sobre todo, el final feliz, que casi desea establecer la concreta posibilidad de éxito de aquel amor romántico que la tradición cultural japonesa había, en sus manifestaciones dominantes, siempre negado.

La protagonista de la película es Katsue, una joven enfermera ya viuda y con una niña. A causa del severo reglamento del hospital donde trabaja, está obligada a ocultar su condición de madre. Se enamora de ella el joven hijo del director del hospital. Precisamente cuando los dos debían encontrarse para huir juntos, la niña cae enferma, y Katsue se ve forzada a faltar a la cita. El hombre parte solo, convencido de que ella lo ha abandonado. La familia del joven, que se ha enterado de la relación, hace que la mujer deje el hospital. Pasa el tiempo y los dos amantes no tienen ya la posibilidad de encontrarse. Katsue logra ganar un concurso de composición musical y, gracias a su hermosa voz, se convierte en intérprete de éxito. El hombre, por su parte, descubre la identidad secreta de ella. Al finalizar el primer concierto de Katsue, él la espera en su camerino y le propone ir hasta aquel árbol de *katsura* que, según la

leyenda, une eternamente a todos los amantes que allí se dirigen en peregrinación. Están aquí todos los ingredientes del melodrama: el amor impedido, la cita fallida, el equívoco, la revelación final de la verdadera identidad. Como es típico del cine japonés de la época, **Aizen katsura** no recurre a la insistencia de primeros planos, privilegiando, incluso en los momentos de mayor intensidad dramática, campos más distanciados, y en más de una ocasión propone soluciones expresivas bastante audaces en comparación con los modelos del cine clásico de tipo hollywoodense —modelos que, sin embargo, no están ausentes, como lo demuestra el insistente recurso al montaje alternado en la secuencia en que él la espera en la estación y ella está en casa con la niña gravemente enferma—. Algunos ejemplos parecen evidenciar bien el carácter anómalo de ciertas soluciones expresivas que representan el más que logrado intento de dar vida a una estilística del melodrama no necesariamente sometida a las estructuras dominantes. Si para unir filmicamente a los dos amantes separados en la realidad y para expresar su recíproco pensamiento Nomura recurre, en la secuencia de la cita fallida, al más clásico de los montajes paralelos, no lo hace así en otros momentos de la película. Además, en la secuencia apenas citada, se aprecia, por lo menos, un efecto de montaje bastante anómalo, en el que la presencia de la cámara queda demasiado manifiesta, para lo que requieren los cánones de invisibilidad. Mientras camina nerviosamente por el vestíbulo de la estación, el protagonista se acerca a la cámara, cubriendo el objetivo con su propio traje. Sobre la imagen casi negra, un corte neto nos lleva al kimono de Katsue, quien asimismo se halla al otro lado de la cámara, pero en el momento en que se está alejando de ella. Se trata de un inserto anómalo, en realidad, en el ámbito de la estructura clásica del montaje paralelo que, mediante el contraste acercamiento-alejamiento de la cámara, expresa bien la separación de los dos amantes, voluntad de un destino ingrato.

Otro interesante efecto de montaje presente en la película juega, por el contrario, con la ambigüedad de la utilización de las tomas subjetivas, mediante una técnica que, por otra parte, es asimismo tan querida por Ozu. Los dos amantes hace tiempo que están separados y, sin embargo, continúan pensando el uno en el otro. Un encuadre en plano americano nos muestra a la mujer, que mira fuera de campo. El plano de un cielo nublado que va a continuación parece, pues, ser reflejo de su sentir, hipótesis que confirma el plano siguiente, uno de los pocos primeros planos de la película —utilizado a menudo, precisamente, en relación con las tomas subjetivas—. En este momento, un nuevo plano nos muestra algunas hojas movidas por el viento, que parecen estar siendo contempladas igualmente por la mujer. Pero el último plano de la toma nos ofrece, por el contrario, un primer plano del hombre. Es



Kimi no na wa ("¿Cómo te llamas?", 1953-54), de Hideo Oba

entonces cuando la imagen de las hojas movidas por el viento asume una fuerte ambigüedad, colocándose entre dos primeros planos de dos personajes distintos, y pudiendo ser subjetiva tanto de uno de ellos como del otro o, a lo sumo, de ninguno de los dos. Es sustancialmente un plano que, debido a su propia imprecisión, sirve de puente a las imágenes del hombre y de la mujer, representando una vez más —con esa delicadeza y gracia típicas de la mejor cultura japonesa— dos almas que están cerca la una de la otra, a pesar de que los cuerpos se hallan lejos el uno del otro. Por lo demás, es incluso demasiado fácil interpretar esta imagen como una adaptación fílmica de uno de los procedimientos más típicos de la poesía japonesa: el de recurrir a las *kakekotoba* (palabras pernio), o sea, a ese doble significado que ciertas palabras pueden asumir en una composición lírica, funcionando así como goznes entre dos versos.

Otro momento interesante de la película, que juega retóricamente en la memoria del espectador, es el representado por el paralelo entre dos movimientos de cámara, bastante similares estructuralmente, que nos muestran una misma realidad —las enfermeras que lloran— pero en dos contextos distintos. El primero es el del momento en que Kinuyo Tanaka cuenta su triste historia de madre y viuda. El segundo es aquél en que Ken Uehara comunica su decisión de dejar el hospital. El último de los dos movimientos de cámara trae a la memoria el primero, creando así un nuevo paralelo entre los dos protagonistas.

Finalmente, es necesario citar un último momento de la película. Habiendo llegado a Kyoto, en busca del hombre amado. Katsue descubre que éste ya se ha marchado, y las duras palabras de un amigo, que se ve obligada a escuchar, le hacen creer que su historia de amor ya ha terminado. La cámara la sigue en plano americano mientras camina tristemente por las calles de Kyoto. Una lastimera canción acompaña sus pasos. Al llegar a un puente la vemos, primero en plano largo: luego, cuando se detiene y mira hacia abajo, y después que dos monjes hayan pasado a sus espaldas, un primer plano de su rostro precede a una toma subjetiva del agua que corre. Nos encontramos frente a un verdadero y propio *cliché* de la cultura japonesa: el de origen budista que se refiere a la temporalidad del todo, que es también el de la fugacidad de lo que es bello, a menudo representado por la imagen de un puente y el agua que bajo él fluye. Del puente de los sueños del último capítulo del “Genji monogatari” a aquél en el que la protagonista de “Taki no shiraito” seduce al joven estudiante en la película de Mizoguchi que lleva el mismo título; del puente en que la Katsue de **Aizen katsura** llora un amor que cree terminado, al Sukivabashi (Puente Sukiya) en el que se encuentran y donde se separarán los dos protagonistas del otro melodrama de gran éxito en la historia del cine japonés: **Kimi no na wa**.

La historia de la producción de la película presenta muchos puntos en común con la de **Aizen katsura**. Ante todo está el binomio Shochiku y Shiro Kido. Después, un argumento de partida bastante popular: el radiodrama homónimo de Kazuo Kikuda, cuyo éxito era tal que, a la hora en que era retransmitido por la NHK, los baños

públicos femeninos solían estar literalmente desiertos. Además, la idea de añadir a la película una canción romántica de gran éxito, a guisa de *leit-motiv*. Finalmente, dada la gran afluencia de público, la decisión de realizar una segunda y una tercera parte, que en conjunto serán vistas por treinta millones de espectadores, es decir, uno de cada cuatro japoneses. El pañuelo con el que la protagonista cubre sus cabellos se convierte para las jóvenes japonesas en prenda obligada, y millones de *machikomaki* (el pañuelo de Machiko, por el nombre de la protagonista) invaden el país.

A decir verdad, entre las fuentes que inspiraron **Kimi no na wa** debería asimismo citarse el melodrama **Waterloo Bridge**, dirigido en 1940 por Mervin LeRoy, con Robert Taylor y Vivien Leigh. Más aún que **Aizen katura**, la película de Oba representa el modelo del *surechigai merodorama*, a través del juego del continuo encontrarse y separarse de los dos protagonistas. Machiko (Keiko Kishi) y Haruki (Keiji Sada). Mas la diferencia radical respecto al film de 1938 es que **Kimi no na wa** vuelve a proponer, de forma resuelta, tanto la figura del *nimaime* como la del final trágico, en un clima que no puede dejar de remitirnos a la tradición, aunque revisada, del *shinpa*. Kenji Sada es el perfecto ejemplo del *nimaime* que acepta pasivamente el aciago destino que lo separa de la mujer amada y que, ignorando la infelicidad de esta última, la empuja a respetar sus deberes de esposa. Qué diferencia del Robert Taylor de **Waterloo Bridge**, que mantiene su propio derecho a vivir con la mujer que ama. Del mismo modo, Keiko Kishi es el modelo de esa imagen de mujer obligada a sufrir desde el comienzo hasta el final de la película, al lado de un marido celoso y lejos de un amante que no es capaz de ayudarla a salir de su propia dramática realidad. Esta reaparición de un clima *shinpa* quizá sea también signo de un momento de la historia de Japón, que en los años inmediatamente posteriores a la ocupación militar y política americana de la segunda posguerra, en una práctica en que se confunden la preservación y una reflexión necesaria de las tradiciones, advierte la exigencia de un retorno a las propias raíces. Machiko y Haruki se encuentran bajo los bombardeos de Tokio. Tras salvarle él la vida se despiden en el Sukiyabashi, prometiendo volver a encontrarse sobre aquel mismo puente al cabo de seis meses. Sin embargo, el día de la cita la mujer se ha visto obligada a salir de Tokio a fin de participar en un *o-miai* (encuentro prematrimonial) preparado por su tío. El joven que le ha sido presentado comprende los sentimientos de Machiko y decide ayudarla a encontrar a Haruki: si éste es verdaderamente el hombre que conviene a Machiko, él se apartará. La búsqueda de Haruki es larga y vana. Conmovida por el afecto y la generosidad del joven, Machiko decide aceptar su oferta de matrimonio. Un año después del primer encuentro de Machiko y Haruki, los dos jóvenes vuelven a verse en el Sukiyabashi. Machiko le explica el motivo de su ausencia a la cita y después, con lágrimas en los ojos, le revela que su boda ha sido fijada para el día siguiente. Haruki se aparta, agradece a la mujer por haber venido, y le desea que sea feliz. Desde este punto en adelante, la historia se desarrollará por medio de breves encuentros y largas separaciones, hasta llegar al dramático epílogo, en que él correrá a verla por última

vez, antes que ella muera en el lecho de un hospital.



Kimi no na wa ("¿Cómo te llamas?", 1953-54), de Hideo Oba

¿Se hallan aún presentes en **Kimi no na wa** aquellos elementos de una estilística del melodrama, lejana de los modelos del cine clásico dominante, que habíamos especificado en **Aizen katsura**? La respuesta no es fácil. Respecto a los años 30, los años 50 del cine japonés testimonian una mayor uniformidad con las estructuras lingüísticas y narrativas del cine americano. Lo testimonia en este melodrama el uso repetido de los primerísimos planos en todas las secuencias caracterizadas por una cierta intensidad dramática (y en particular, en aquellas de los encuentros de los dos protagonistas). No falta, en fin, el recurso al montaje alternado que, no obstante, a veces genera soluciones que están lejos de ser banales. Habiendo huido de casa, tras el enésimo choque con el marido y la suegra, Machiko se ha detenido bajo la lluvia, cerca de la ventana de Haruki. El montaje une las imágenes de ella en la calle con las de él en su habitación. No parece que él se haya percatado de la presencia de Machiko. Sin embargo, su acción de apagar las luces y de meterse en la cama, contrapuesta por medio del montaje a la vana e incómoda espera de la mujer, expresa bien la impotencia y la pasividad de Haruki y la desesperada soledad de Machiko. Quizá sea más bien en un plano estrechamente figurativo que podamos descubrir en **Kimi no na wa** elementos que evocan la tradición japonesa. En particular en la escena que cierra la primera parte de la película, cuando los dos amantes se separan

de nuevo, después que ella le ha revelado que espera un hijo, en un plano largo que los muestra sobre un puente —sí, de nuevo un puente— que une dos precipicios verticales sobre el mar. La elección del plano largo, que reduce los personajes a pequeños fragmentos de un paisaje natural que los domina, y el ángulo del encuadre, que coloca el puente en la parte superior de la imagen, generando una organización descentrada del espacio, son elementos de estructuración figurativa que recuerdan de bastante cerca las pinturas japonesas a tinta (*sumi-e*) que representan uno de los logros más altos del arte zen y expresan bien la voluntad de aplacar las pasiones humanas por medio de una relación con la naturaleza vivida como “entidad dominante”. No es casualidad que la mayor parte de las escenas más dramáticas de la película transcurran sobre puentes, junto a ríos o mares, en medio de la lluvia, la neblina, la bruma o las aguas sulfurosas: todas ellas signos evidentes de la fugacidad de los encuentros de los dos amantes y de la incertidumbre de su destino.

Un último aspecto interesante de la película que se halla ya presente, aunque de forma menos marcada en **Azen katura**, lo proporciona el tratamiento de los varios personajes y la ausencia de “malos”. Incluso el marido y la suegra de Machiko, que de hecho impiden a la mujer realizar su sueño de amor, se justifican de alguna manera a la luz de sus más íntimas razones. Y así ocurre que, incluso cuando se equivocan, nosotros los podemos comprender y, si esto no sucede, es sólo porque serán ellos mismos quienes después se arrepientan y pidan perdón. Se configura así un tejido de relaciones humanas donde cada elección, cada paso, por una parte hace feliz a alguien, más por la otra causa la infelicidad de algún otro. Nadie tiene verdadera culpa. Todos tienen sus razones y sus errores. El drama de Machiko y Haruki es un drama humano, demasiado humano.

Con la segunda mitad de los años 50 se cierra la etapa clásica del cine japonés. La puesta en marcha de nuevos y afortunados géneros, como el *tai-yozoku eiga* (cine de la tribu del sol) y el de acción, ambos producidos por la Nikkatsu, que llevarán luego a la *nuberu bagu* (*nouvelle vague*/nueva ola) de los años 60, marcan indeleblemente el fin de cierto cine que, obviamente, sigue sobreviviendo, si bien en lugar secundario. El propio melodrama tropieza con tiempos difíciles y decide sensatamente emigrar a las pantallas televisivas. Ciertamente, no es que no se realicen más melodramas. Pero aquí tenemos que iniciar otra cuestión. En este artículo, en efecto, hemos decidido limitar rigurosamente el campo de nuestra investigación a la forma más pura del melodrama: la del amor romántico. Evitando hablar de géneros colaterales, aunque muy importantes en la historia del cine japonés, como el melodrama familiar, o subgéneros como las *haha mono* (películas sobre madres). Del mismo modo hemos dejado aparte el melodrama de autor, firmado por maestros del cine japonés como Mizoguchi, Ozu, Naruse y Kinoshita. Ambas exposiciones nos hubieran llevado demasiado lejos. Por los mismos motivos hemos preferido concentrar nuestra atención en aquellos momentos de la historia del melodrama japonés que se han impuesto en mayor medida en el plano del consumo,

como ha ocurrido con el cine *shinpa*, **Aizen katsura** y **Kimi no na wa**. Según esta lógica, no tendría ahora sentido constatar la presencia de elementos melodramáticos también en el ámbito del *taiyozoku eiga* o, sin duda, en la *nuberu bagu* donde, hay que decirlo, estos elementos se hallan decididamente presentes [¿no son quizá dos melodramas también **Seishun zankoku monogatari** (“Cuento cruel de juventud”, 1960) y **El imperio de los sentidos** (*Ai no korida*, 1976) ambos dirigidos por Oshima?].

Existe, sin embargo, un último momento en el melodrama sentimental-popular japonés que indicamos rápidamente. Se trata de la famosísima serie de Torasan, comenzada en 1969 con **Otoko wa tsurai yo** (“Es duro ser hombre”), y actualmente aún en curso, después de nada menos que 45 episodios, al ritmo constante de dos al año. El director, salvo por el tercer y cuarto episodios, ha sido siempre Yoji Yamada, autor también de todos los argumentos originales y de los guiones de la serie. El intérprete de Torasan es el actor Kiyoshi Atsumi. La casa productora, por cierto, es la Shochiku que, una vez más, gracias al melodrama, se ha salvado de la caída financiera y, al menos en parte, de la drástica reestructuración que ha caracterizado a las otras casas de producción japonesas supervivientes.

Torasan es un vendedor ambulante, versión moderna y no violenta, de un *yakuza* que viaja por todo Japón, pero que no puede dejar de volver tres o cuatro veces al año al pequeño barrio de Shibamata, en Tokio, donde viven su hermana Sakura, su yerno Hiroshi y sus dos tíos, y donde siempre hay una habitación libre que le espera. El tema del regreso al lugar natal, el de la solidaridad de la familia y del grupo, la relación entre la hermana menor (Sakura) y el hermano mayor (Tora), la figura del viaje, la representación de la realidad de eso que los japoneses llaman *shitamachi*, es decir, de los barrios populares, hechos de casitas de madera y pequeñas tiendas, donde aún es posible respirar el aire de antaño, bastarían por sí solos para hacer de Torasan un producto típicamente japonés. No es fortuito que Yoji Yamada esté considerado el último realizador que mantiene vivo el *Ofuna-cho* (tono de Ofuna), nombre de los estudios de la Shochiku donde nacieron no sólo **Aizen katsura** y **Kimi no na wa**, sino también los *shomin-geki* de Ozu, Shimazu y Kinoshita. Pero este *Ofuna-cho* encuentra asimismo otro elemento merced al cual puede continuar existiendo: los amores de Torasan. En cada episodio de la serie. Tora se enamora de una mujer que siempre es más bella, rica e inteligente que él. Su simpatía y disponibilidad a menudo le permiten iniciar una intensa relación de amistad, que él siempre intercambia por amor. Por lo menos hasta el momento en que descubre la verdadera realidad. Entonces él sonríe, se comporta como si nada hubiera ocurrido, coge sus cosas y vuelve a ponerse en camino. Torasan ciertamente no es un nuevo *nimaimé*. Con su tosca corpulencia, su rostro cuadrado y sus ojitos pequeños no tiene el *physique du rôle* y por lo demás, su audaz espíritu de iniciativa, charlatán y petulante, bien poco tiene en común con los tonos tímidos, reservados y abatidos del Kenji Sada de **Kimi no na wa**. Existe, no obstante, un punto en el que Torasan y la

figura del *nimaimé* se encuentran y donde podemos descubrir algo que está en las raíces de la relación entre los japoneses y el amor. Cortés, gentil, capaz de lo que sea por la mujer de la que se enamora, Torasan siempre está dispuesto a retirarse con suprema elegancia apenas descubre la indiferencia de ella. Tampoco él, como cualquier *nimaimé*, conoce la insistencia amorosa. Jamás diría a una mujer “te quiero”: nunca le preguntaría “¿me quieres?”.

En el vigesimocuarto episodio de la serie. **Torajiro haru no yume** (“El sueño de primavera de Torajiro”, 1979), el propio Tora explica que un japonés diría a una mujer: “*te amo*” sólo con los ojos, y que si ésta respondiese: “*amo a otro*”, siempre con los ojos él replicaría: “*te comprendo y te deseo la felicidad*”. Y luego añade: “*Ahogar los propios sentimientos y marcharse sin decir nada es algo que los americanos no saben hacer*”. También puede darse que exista cierta ironía en las palabras de Tora y en las intenciones de Yamada, pero estas frases, que por sí solas podrían explicar la razón del por qué treinta millones de japoneses han visto **Kimi no na wa**, una película que es la apología de la renuncia amorosa, recogen esa moderación en la relación con los demás, esa retórica del silencio, ese no querer jamás imponerse, que no es sólo un modo de vivir el amor sino, más en general, de vivir la vida misma.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Deseo citar algunos textos que han tenido una notable importancia para la confección de este artículo. Ante todo debo mucho, por lo relativo a las consideraciones sobre la cultura japonesa, a G. Barrett, “Archetypes in film”. Associated University Press, Londres y Toronto, 1989, y a Shuichi Kato, “Storia della letteratura giapponese”, que leo en la edición italiana de Marsilio, Venecia 1987 (Vol. I) y 1989 (Vol. II). En cuanto al cine *shinpa* de los años 20, me ha resultado muy útil el volumen de Tadao Sato, “Mizoguchi Kenji no sekai” (“El mundo de Kenji Mizoguchi”), Tokio 1982. Toda exposición sobre el *nimaimé* no puede sino basarse en la obra de Tadao Sato, “Currents in Japanese Cinema”. Kodansha, Tokio 1982. He obtenido información útil sobre **Aizen katura** y **Kimi no na wa** en “Eigashijo besuto nihyaku shirizu-Nihon eiga” (“Las doscientas mejores películas de la historia del cine-El cine japonés”). Kinema junpo-sha, Tokio, 1982. En cuanto a Torasan, he leído los artículos de Tadao Sato, Hiroshi Okamoto, Kazuo Irie y Koichi Yamada publicados en, “Schermi giapponesi”, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, Marsilio, Venecia 1984. **Aizen katura**, **Kimi no na wa** y las películas de la serie de Torasan son distribuidas en Japón, en vídeo y/o laser disc, por la propia Shochiku.

Traducción: Isabel Ausin



El imperio de los sentidos ("*Ai no korida*", 1975), de Nagisa Oshima



Daibosatsu toge

("El desfiladero del gran Buda", 1960),
de Kenji Misumi

A propósito de las películas “de sable”

Pascal Vincent

Del mismo modo que Occidente se deleitó con películas “de capa y espada”, inspiradas todas ellas en una literatura eternamente popular (desde **Robin de los bosques** hasta **Los tres mosqueteros**), Japón tuvo su propio universo hecho de cabalgadas y duelos con arma blanca.

El cine histórico (o *jidai-geki*) gozó ampliamente del favor del público nipón antes de seducir al resto del mundo.

Pero son sobre todo las películas “de sable” (*ken-geki*), subgénero del *jidai-geki*, las que recibieron los honores de un éxito masivo e internacional. Pronto se dejó de lado el noble término (*ken-geki*) para sustituirlo por otro más popular, *chambara*, derivado de la onomatopeya “chan-chan bara-bara”, que representa el ruido brutal del sable al cortar la carne humana. Tanto por el número de películas producidas como por su carácter “único”, el *chambara* es una de las piedras de toque del cine japonés.

“Carnicerías” del cine mudo

Resulta casi lógico que el teatro *kabuki* fuese la principal fuente de inspiración del cine japonés de los primeros tiempos. La imagen del noble samurái íntegro y valeroso fue así perpetuada por las primeras cintas mudas producidas a principios de siglo. Fue entonces cuando un director de teatro, Shozo Makino, tuvo la idea de trabajar de nuevo el complejo teatro *kabuki*, añadiéndole escenas de combates a sable. Estas intervenciones en una intriga que ya era magnífica, fueron como otras tantas pinceladas violentas y demasiado espectaculares para ser representadas únicamente en los escenarios.

Makino se aplicó entonces a la producción de pequeñas películas de 10 minutos, donde se expresaba por primera vez el sable, al estilo que se describía en las *kodan* (narraciones y leyendas históricas). Recurrió a un actor famoso en provincias (el cine era entonces algo despreciable a los ojos de las estrellas de la capital), Mastunosuke Onoe, a quien hizo encarnar al primer samurái del cine. **Honnoji gassen** (“El combate de Honnoji”, 1908) fue un éxito entre los cientos que realizó Shozo Makino hasta principios de los años veinte.

Rebelión y tormenta

Cuando el cine hubo demostrado su fuerte potencial comercial, los estudios recién constituidos recurrieron a jóvenes intelectuales diplomados para que escribiesen guiones dignos de este nombre. Estos jóvenes guionistas, en quienes las hazañas del samurái de las películas de Makino habían dejado sus huellas, enriquecieron el mito. Hubo también aportaciones exteriores influidas por referencias literarias, e incluso occidentales. En 1923, la película **Murasaki zukiin** (“El capuchón escarlata”) presenta un nuevo tipo de samurái, a la vez rebelde y atormentado.

Este personaje no hizo sino preceder al célebre Tsumusaburo Bando, espadachín infatigable que se abrió paso durante veinte años de cine japonés. En lo sucesivo, los samuráis hacen alarde de un cinismo a toda prueba, cinismo sustentado por una soledad que justifica una rebelión cercana a la locura.

Así pues, los héroes de los *chambara* de los años 20 y 30 se hacen marginados y nómadas, y siembran violencia y muerte a su paso. Los estudios son entonces muy aficionados a los jóvenes guionistas rebeldes, cuya rabia se transmite a sus turbulentos personajes.

El período de Taisho (1912-1926) está señalado por un cierto liberalismo político que fomenta las obras “progresistas”, influenciadas por las tendencias “izquierdistas” de la literatura proletaria. Por lo tanto, los samurái no dudan en intervenir en algunos conflictos locales donde se enfrentan, por ejemplo, los campesinos y las autoridades del lugar. De este período se recuerdan sobre todo las películas de Daisuke Ito, como **Oka seidan** (“El juicio de Oka”, 1928) o **Zanjin zamba ken** (“El sable que atraviesa hombres y caballos”, 1929). Se observa entonces que el montaje de las películas es mucho más conciso, violencia obliga, como si el cine americano hubiese ejercido influencia sobre la producción nipona... aun cuando sólo se trate de una influencia “supuesta”.

En esa misma época se realiza una de las versiones más célebres de “Daibosatsu toge” (“El desfiladero del gran Buda”).

La obra en cuestión dista mucho de ser ignorada por el público japonés. En efecto, “Daibosatsu toge” es una famosa “novela río” (30 volúmenes publicados entre 1913 y 1931), obra única del escritor Kaizan Nakazato. El personaje de la novela — como el de las películas— es un samurái solitario a quien estas tendencias demasiado nihilistas van a empujar a la locura. Por doquiera que pasa, el sable tiene la palabra, provoca un desencadenamiento de violencia, y hace que sus apariciones sean garantía de una matanza espectacular. Se puede afirmar sin temor que “Daibosatsu toge”, el libro, ha influido en la casi totalidad de las películas del género “de sable”, con su samurái psicópata y violento.

Sin embargo, no debemos olvidar al popular Sazen Tango, espadachín que, aunque posee todas sus cualidades mentales, sufre graves hándicaps físicos: es a la vez tuerto y manco. A pesar de eso, sus hazañas serán tema para varias películas

realizadas entre 1928 y 1939, que rivalizan en popularidad con las del samurái de **Daibosatsu toge**.

Pero la censura vigila. Irritada por estos personajes que siembran disturbios, estos “anarquistas” que son los espadachines solitarios, decide censurar estrictamente los *chambara*. La guerra mundial se acerca, y estos personajes demasiado rebeldes terminarán por ser prohibidos en la pantalla. El *chambara* abandona totalmente los cines mientras las bombas explotan alrededor del Pacífico.

El sable propaganda

Las películas históricas siguen disfrutando de popularidad mientras el mundo se encuentra en ebullición, pero su discurso cambia radicalmente. Asimismo, se prefiere tratar de la época Meiji, período en que la autoridad del emperador no era de ningún modo discutida... puesto que de ningún modo era discutible. Las obras realizadas por los estudios (todos los cuales comparten el esfuerzo de la guerra) están llenas de un didactismo a toda prueba, además de un nacionalismo convencido. Las películas de propaganda prosperan; no obstante, muchos cineastas rodarán films *jidai-geki* evitando al máximo toda alusión a los sucesos contemporáneos. Ello no impide que incluso Daisuke Ito, antiguo realizador “progresista”, llene su **Kurama tengu** (“El diablo de Kurama”, 1942) de elementos adaptados a las circunstancias, donde el “malo” es un extranjero venido de lejos...

Aunque estas películas no estén desprovistas de cualidades artísticas, nada tienen ya que ver con el *chambara* agitado que se conocía. El *jidai-geki* se ha vuelto patriota y los guerreros del sable defienden ahora al Emperador.



Kozure Okami-Shinikaze ni mukai ubagurama (“Lobo solitario-En la tierra de la oscuridad”, 1975), de Kenji Misumi

Una vez terminada la guerra, estos *jidai-geki* de propaganda serán prohibidos por los americanos. El contexto feudal y sus valores son juzgados demasiado retrógrados por los ocupantes yanquis, quienes, por esta razón, estarán a punto de causar la muerte del *chambara*.

El retorno del sable

Las películas “de vestuario” rodadas durante la guerra valoraban el deber del samurái hacia el Imperio, pero dejaban de lado al pueblo “humilde”, es decir, los campesinos y comerciantes. Pero llegan los años 50, y con ellos se produce un renacimiento del cine progresista... y democratizado.

El *jidai-geki* adopta entonces un argumento social y plantea cuestiones.

Naturalmente, **Los siete samuráis** (*Shichinin no samurai*), que Akira Kurosawa realiza en 1954, es el film que se recuerda como exponente de esta tendencia progresista. Aquí, los samuráis del título toman partido por los campesinos amenazados por los bandidos. Lo más interesante es el aspecto “mercenario” de los personajes, pues pronto será tema recurrente en los *chambara* futuros. Antes, el espadachín era rebelde, cínico y solitario; hoy, se vende para defender las causas nobles. Vuelve la violencia, pero lo que ahora está en juego es diferente. El samurái se hace *ronin*.

Ese mismo año llama la atención la mítica **Miyamoto Musashi** (“Musashi Miyamoto”), enésima versión de las proezas del samurái Miyamoto Musashi. Este espadachín-filósofo legendario inspiró en primer lugar una famosa biografía novelada escrita por Eiji Yoshikawa. Pero el *chambara* pronto hizo de él uno de sus grandes héroes. Musashi Miyamoto es, en efecto, uno de los pocos samuráis a quien se presenta bajo un ángulo positivo, un samurái a quien no anima ninguna pasión egocéntrica.

El actor Toshiro Mifune ofreció una de las mejores interpretaciones de este personaje, en la versión realizada en 1954 por Hiroshi Inagaki.

Incluso los Estados Unidos quedaron fascinados por la obra, y **Miyamoto Musashi** (“Musashi Miyamoto”) fue premiada con el Oscar a la Mejor Película Extranjera.

La edad de oro del *chambara*

De 1954 a 1968 se rodaron los más hermosos ejemplos del cine “de sable”. Se puede señalar, además, que es durante este período cuando más renombre adquirieron grandes cineastas como Ozu, Kinoshita o Kurosawa.

Precisamente Kurosawa, quien al rodar **La fortaleza escondida** (*Kakushi toride no san akunin*, 1958). **Mercenario** (*Yojimbo*, 1961) y **Tsubaki Sanjuro** (“Sanjuro Tsubaki”, 1962) realizó obras maestras del cine japonés y del *chambara*. Kurosawa filmó los clásicos duelos de sable con un sorprendente virtuosismo, y los aprovechó para inyectarles una violencia gráfica que después sería retomada.

Asimismo, gracias al *chambara* pudo Occidente apreciar la obra de Kobayashi. Su díptico **Harakiri** (*Seppuku*, 1963) y **Rebelión** (*Joiuchi*, 1967) lo consagró como digno sucesor de Daisuke Ito. En estas películas se encuentran los samuráis desengañados, presa de una rebelión desesperada que concluirá con un enfrentamiento final extremadamente violento. Las películas “de sable” adquirirían al mismo tiempo un realismo cuyo “exotismo” supo fascinar a Occidente.

Son inolvidables las nuevas versiones de **Daibosatsu toge** (“El desfiladero del gran Buda”), la más bella de las cuales fue realizada por Kenji Misumi, en 1960.

En esa misma época se reveló también Hideo Gosha, cineasta recientemente desaparecido, que realizó magníficos *chambara*, como **Sanbiki no samurai** (“Tres sucios samuráis”, 1964) o **Tiranía** (*Goyokin*, 1969), última obra maestra del género.

Para finalizar, el inevitable Zato-Ichi, nuevo espadachín mítico, que tiene la particularidad de ser ciego. **Zatoichi senrvokubi** (“Zatoichi y el tesoro de los 1000 ryo”, 1964) fue una de las numerosas películas que ilustraron sus hazañas, y que obtuvo un éxito clamoroso.

Como se puede ver, en este decenio abundaron los *ken-geki*. El *chambara*, género inmensamente popular, decayó, no obstante, durante los años 70. En 1972 se realizó una serie-culto inspirada en una tira de dibujos, **Baby-Cart** (“Lobo solitario”), único “coletazo” interesante del *chambara*.

Pueden hacerse numerosos análisis sobre las razones del prolongado éxito del *chambara*, género que ocupa la casi totalidad del cine japonés. Se sabe, por ejemplo, que la tenencia de armas estaba autorizada únicamente a los samurái, aquellos mismos cuyas hazañas ponderaban las películas, de donde puede resultar la fascinación del público por estos locos espadachines. Cuando no se resuelve el conflicto, sólo queda el filo del sable para hacer que triunfe el honor o la justicia.

Pero es ante todo el carácter profundamente espectacular y lúdico del *chambara* lo que hoy todavía se conserva. Corred a ver estas películas, en las que se mezclan los ruidos del sable y de las telas.

Traducción: Isabel Ausin.



Sanbiki no samurai ("*Tres sucios samuráis*", 1964), de Hideo Goshu



Shukin monogatari
(*"Historia de Shunkin"*, 1954),
de Daisuke Ito,
basada en el la novela
"Suhnkinsho", de Tanizaki

De la literatura al cine: Tanizaki, Kawabata y Mishima

Dario Tomasi

Tanizaki, el modernismo y “Amachua kurabu”

Junichiro Tanizaki es, a finales de los años diez, uno de los primeros intelectuales japoneses que se acerca con interés al mundo del cine. Cuando esto ocurre, el escritor no ha creado aún sus obras mayores, pero goza ya de una discreta fama gracias a una serie de relatos publicados con éxito a partir de los años diez, como “Shisei” (“El tatuaje”, 1910), “Shonen” (“Muchacho”, 1911), “Hokan” (“Bufón de corte”, 1911), “Ningyo no nageki” (“El llanto de un muñeco”, 1917) y “Majutsushi” (“El mago”, 1917). Parte de esta fama se la debe también a los elogios que le dedicó Kafu Nagai, uno de los más importantes escritores japoneses, que aprecia *“la perfección formal, el impalpable halo de misterioso encanto, la sutil ironía que impregna los relatos, y además reconoce al joven Tanizaki cualidades que lo emparentan con los más importantes representantes del decadentismo europeo”*^[1].

Los años veinte serán para Tanizaki, y para gran parte de la cultura japonesa, los años del *mo-danizumu* (modernismo) y de la gran fascinación por todo lo que es occidental, si bien a menudo se trata de un Occidente bastante idealizado. El fenómeno está estrechamente vinculado al evidente proceso de transformación sufrido por una ciudad como Tokio a continuación del gran terremoto del año 1923. En un período de pocos años, gran número de taxis, automóviles particulares, trenes expresos y ferrocarril de metro atraviesan ya la ciudad. Gran parte de las viviendas tienen al menos una habitación de estilo occidental, y los jóvenes se visten, se comportan y peinan sus cabellos como las *moga* (*modern girl*) o los *mobo* (*modern boy*). Las expresiones derivadas del inglés, como las dos citadas, se propagan con gran rapidez. En los años treinta, la radio es un objeto muy difundido. Los cines y las *beer hall* (cervecerías) invaden la ciudad, y doscientos mil *salary men* (empleados) de buen grado gastan ahí sus sueldos^[2]. Los carteles publicitarios están llenos de “bellezas en bañador”, los aviones surcan el cielo como saetas, los rótulos de los locales públicos y de los lugares de diversión recurren, en vez de a los tradicionales caracteres japoneses, a los occidentales. Sombreros de paja, bombines y *roido* (las gafas redondas estilo Harold Lloyd) acompañan con el máximo desenfado a los kimonos más tradicionales^[3].

La imagen que un observador cualquiera hubiese podido tener del Tokio de los años 30, seguramente no se apartaría mucho del cuadro imaginario que el propio Tanizaki había realizado de la ciudad, precisamente al día siguiente del terremoto:

“Cuando ocurrió el terremoto... me invadió una oleada de felicidad que no podía reprimir. ‘¡Tokio mejorará a causa de esto!’, me dije a mí mismo... Imaginaba la grandeza de la nueva metrópolis y todos los cambios que se producirían también en lo referente a costumbres y hábitos. Un trazado ordenado de las calles, con sus nuevas aceras claras y resplandecientes. Multitud de automóviles. La belleza

geométrica de los edificios que sobresalen los unos de los otros, y las vías elevadas y los trenes de metro y los tranvías que zigzaguean y se entrecruzan, y la vibración de una ciudad sin noche, y lugares de diversión que rivalicen con los de París y Nueva York... Ante mis ojos cruzaron fragmentos del nuevo Tokio, innumerables, como destellos en una película. Veladas, trajes de noche, y fracs y smokings que entran y salen, y copas de champagne que flotan como la luna sobre el océano. El barullo a la salida de un teatro, ya avanzada la noche, los faros de los coches que se entrecruzan en las calles misteriosas y relucientes. Los raudales de gasa y satén y piernas y luces que forman el vodevil. La risa seductora de los paseantes bajo las luces de Ginza y Asakusa y Marunouchi e Hibiya Park. Los placeres secretos de los baños turcos, los salones de masaje, los salones de belleza. Los crímenes extraños”^[4].

Así pues, no es sorprendente en modo alguno que en aquellos años Tanizaki advirtiese toda la fascinación “modernista” del cine que, gracias a su técnica y a sus posibilidades expresivas, obligaba a considerar en una clave radicalmente nueva el entero sistema de las artes. Antes de que su aventura en el mundo del cine tuviese un comienzo concreto, Tanizaki dedicó al nuevo arte un artículo que testimonia bien su entusiasmo:

“Si se me preguntase qué posibilidad tiene el cine de convertirse en el futuro en un verdadero arte, un arte que pudiese estar al lado, por ejemplo, del teatro y de la pintura, respondería que esta posibilidad ciertamente existe. Y creo que como el teatro y la pintura jamás morirán, así mismo el cine probablemente permanecerá con nosotros para siempre. A decir verdad, prefiero las películas a los espectáculos escenificados por cualquier compañía teatral en cualquier teatro del Tokio actual, y en algunas de ellas encuentro una calidad artística que tanto el kabuki como los espectáculos shinpa rara vez alcanzan. Espero no dejarme llevar demasiado por el entusiasmo cuando digo que cualquier película realizada en Occidente, por breve o insulsa que sea, es bastante más interesante que cualquier espectáculo japonés contemporáneo”^[5].

Es probable, no obstante, que Tanizaki se hubiese, efectivamente, dejado llevar por un entusiasmo fácil, como por otra parte es evidente si se comparan estas afirmaciones con la mucho más meditada relación con la cultura occidental y con la tradición de su propio país, propuesta algunos años más tarde en “In’ei raisan” (“Libro de sombras”, 1933)^[6].

La oportunidad de entrar en el mundo del cine se le ofrece a Tanizaki a través de Shimori Nariyasu, que el año 1920 dirige una nueva casa productora, la Taisho Katsuei (luego, simplemente Taikatsu). Esta nueva compañía no tendrá una vida larga, y en 1922 se verá obligada a fundirse con la Shochiku. Sin embargo, en el breve período de su actividad jugó un importante papel en el ámbito del cine japonés, merced, en particular, a las películas dirigidas por Thomas Kurihara, que había regresado de América tras haber trabajado con Thomas H. Ince, y que intentaba empujar el cine de su país hacia el fascinante modelo hollywoodense. Tanizaki se

dejó seducir por las propuestas de la Taikatsu, y aceptó firmar un contrato como consejero literario. Si nos atenemos a lo que entonces afirmaba Tanizaki (“*Creo que no existe otro modo de expresarse, si no es el de escribir guiones uno mismo. Confieso que hacía tiempo que no tomaba la pluma en la mano con tanto placer*”^[7]) parecería que lo que sentía por el cine era una pasión verdadera y auténtica. Sin embargo, como alguien ha señalado^[8], probablemente existieron también otras razones que impulsaron a Tanizaki hacia el mundo del cine. Por un lado, un considerable salario mensual por un trabajo que, además, no le robaba mucho tiempo; por otro, la posibilidad de trabajar al lado de una joven actriz, Michiko Hayama (cuyo verdadero nombre era Seiko Ishikawa), hermana menor de su primera mujer, por quien Tanizaki se sentía fascinado y a quien utilizará como modelo para el personaje de Naomi en la novela “*Chijin no ai*” (“El amor de un tonto”, 1924).

El primer guión que Tanizaki escribe para la Taikatsu es “*Amachua kurabu*” (“El club de los amateurs”, 1920), que pronto se convertirá en una película dirigida por Thomas Kurihara e interpretada por Michiko Hayama. La historia se desarrolla en una sola jornada y tiene como protagonistas a la hermosa y rica Chizuko, que desde las primeras escenas aparece con un provocativo (para la época) traje de baño, a un grupo de jóvenes que están preparando un espectáculo *kabuki* y a dos ladronzuelos que se introducen en la casa de la joven. El guión, que en realidad contó también con la colaboración del propio Kurihara y, según algunos, en un papel ciertamente no secundario, se caracteriza porque en él se recurre a indicaciones precisas para la dirección, tales como la elección de los tipos de planos y campos —el número de primeros planos es bastante elevado para los modelos japoneses de la época— y de los movimientos de cámara. Se insiste también en la utilización del montaje paralelo, basándolo en los modelos “griffithianos”, aunque no con el énfasis que encontraremos en **Rojo no reikon** (“Almas en la carretera”, 1921), de Minoru Murata. Chizuko es presentada mediante un rótulo que la define como “*el marimacho de la familia Miura*” y, además del ya citado traje de baño, que exhibe durante mucho tiempo porque los ladrones le han robado su kimono, se caracteriza por sus poses desenfadadas (“*a piernas extendidas*”), el poco cuidado con que trata sus cosas, el lenguaje desinhibido, la rapidez con que acepta los desafíos que le lanzan. Sustancialmente es una de esas *moga* que ya se han citado, que constituyen un ingrediente típico del *modanizumu* de la época. El ritmo veloz de la narración, el carácter libre de prejuicios de Chizuko, el uso insistente de los *gags*, las mismas escenas de “bellezas en bañador” hacen que la película sea una evidente imitación de los *slapstick* hollywoodenses y, en particular, de las películas de Mack Sennett. Al mismo tiempo, queda bastante explícita la voluntad de realizar un retrato de la vida cotidiana de los jóvenes japoneses de la época, bastante nuevo en el contexto del cine de aquellos años. Pero el público no pareció apreciarlo mucho.

El mismo año, Thomas Kurihara filma **Katsuhika sunako** basada en una novela de Kyoka Izumi (1890). Los títulos de crédito de la película muestran el nombre de

Tanizaki como guionista, pero en realidad Tanizaki se limitó a aconsejar la novela a Kurihara, quien después se ocupó de la confección del guión^[9].

Las atmósferas fantásticas y oníricas de Kyoka Izumi, los elementos sobrenaturales e irracionales de sus relatos, a menudo ambientados en el pasado y muy distantes del naturalismo que entonces predominaba, no podían dejar de fascinar a Tanizaki y, en particular, a su relación con el cine, al que consideraba “*un sueño que el hombre crea con las cámaras*”^[10].

Y es precisamente un sueño el protagonista del siguiente guión del escritor, “Hinamatsuri no yoru” (“La noche de la fiesta de las muñecas”). La protagonista de la historia es la pequeña Aiko (interpretada por la hija de Tanizaki), quien descuida a su muñeca habitual. Mary (que en la película asume el aspecto de Michiko Hayama), para dedicarse a las muñecas de la fiesta que da título al film. Pero en medio de la noche Mary cobra vida, se consuela con los conejitos, que también se han visto dejados de lado, y decide ir a asustar a las muñecas que le han arrebatado las atenciones de su amiguita. Mas ocurre que también las muñecas de la fiesta se han animado y han decidido armar jolgorio. Tanizaki termina aquí su historia, que será luego modificada por Kurihara^[11], confiriéndole así una dimensión fantástica, que juega con la incertidumbre de si las muñecas realmente han cobrado vida o si se trata únicamente de un sueño de la pequeña Aiko.

Akinari Ueda y sus “Ugetsu monogatari” (“Cuentos de la luna pálida”) es bien conocido por los amantes del cine japonés a causa de la película de Mizoguchi inspirada en dos cuentos de esta colección. Uno de estos dos cuentos es “Jasei no in” (“La pasión de la serpiente”), una aventura sobrenatural que habla de una serpiente-demonio que se transforma en mujer por amor a un hombre. La belleza de la muchacha (“*Su rostro era como una rama de cerezo florido que se refleja en el agua, sobre sus labios aleteaba una sonrisa como viento de primavera, y su voz era como la de un ruiseñor sobre la copa de los árboles*”), su poder maléfico, el sometimiento del hombre a su inquietante fascinación: todos ellos son elementos que no podían permanecer extraños al morboso esteticismo de Tanizaki. Precisamente de “Jasei no in” extrae Tanizaki su último guión, que más tarde será filmado asimismo por Thomas Kurihara, y que indudablemente se encuentra más cercano a su poética de escritor. La absoluta fidelidad al texto, el haber recurrido a las sobreimpresiones y las didascalias con textos de poesía clásica japonesa^[12] son las características más evidentes de su adiós al cine, que coincidió con el fracaso de la Taikatsu y su fusión con la Shochiku. El gran terremoto del Kanto llevará al escritor lejos de Tokio, hasta el más tradicional y conservador Kansai donde, poco a poco, Tanizaki abandonará su pasión modernista, y con ella también su pasión por el cine. No se puede decir que su contribución a la historia del cine japonés haya sido fundamental. Sin embargo, los dos años de trabajo en la Taikatsu —y, sobre todo, la experiencia de **Amachua kurabu**— son testimonio significativo de aquel *modani-zumu* que marcó su actividad de escritor, así como la del cine y de la cultura japonesa, en el curso de los años

veinte.

Kawabata, la “nueva sensibilidad” y “Kurutta ichipeeji”

Los años veinte de la literatura japonesa son, como en parte ya lo indica la experiencia de Tanizaki, una época en la que se va afirmando un cierto rechazo al presunto realismo de la novela autobiográfica y psicológica, que hasta ese momento predominaba en la producción literaria del país. Una de las corrientes que más agita las ya movidas aguas de aquellos años es la *shinkankakuha* (escuela de la nueva sensibilidad), que atribuía una gran importancia a la investigación formal y a la experimentación de nuevas técnicas, con explícita referencia a lo que había sucedido en Europa después de terminar la guerra. Entre los rasgos esenciales del estilo de este nuevo movimiento se halla el de la “observación distanciada”: *“las impresiones percibidas son registradas, pero no comentadas ni ligadas de modo explícito al cuerpo principal de la narración”*^[13]. Esta distancia de las cosas ha sido varias veces interpretada por medio de la metáfora del ojo: *“también la escritura está sometida a las limitaciones de la vista: si las cosas están demasiado cerca de los ojos, no se ve, pero tampoco se escribe. La escritura, como la vista, se ejercita sólo cuando existe una distancia que devuelve lo que sustrae”*^[14].



Kurutta ichipeeji (*“Una página de locura”*, 1926), de Teinosuke Kinugasa

La experiencia de la *shinkankakuha* está sobre todo unida a la actividad de Riichi Yokomitsu, pero, al menos en los primeros años del movimiento, la contribución aportada al mismo por Yasunari Kawabata es fundamental. Es él, por ejemplo, quien escribe en “*Bungei jidai*” (“*Edad literaria*”), la revista que expresa las posiciones de la *shinkankakuha*, el “*Manifiesto de las nuevas tendencias de los escritores sobresalientes*” (1925). Aquí, Kawabata ilustra algunos principios de la “*nueva sensibilidad*”:

“Por ejemplo: el azúcar es dulce. Hasta ahora, la lengua delegaba a la mente la expresión de este dulce, y era la mente la que escribía ‘dulce’. Ahora, por el contrario, dulce lo escribimos con la lengua. Hasta ahora, los ojos y un arbusto de rosas eran dos cosas distintas. Se escribía: ‘Mis ojos han visto un arbusto de rosas rojas’. Para los nuevos escritores, los ojos y el arbusto de rosas son todo uno, una misma cosa: ellos escriben: ‘Mis ojos son un arbusto de rosas rojas’. En esta expresión se encuentra un modo de percibir las cosas y de vivir la vida”^[15].

La palabra debe, en sustancia, hacerse expresión directa de un sentir, de un estado mental, de una percepción. El “yo” se moviliza y se hace un todo con las cosas y con

los demás. Los principios de la “nueva sensibilidad”, que el propio Kawabata ha contribuido a afirmar, jugarán un papel de primer orden en gran parte de su producción literaria de aquellos años, pero también en el siguiente y más maduro período.

Ya su primer relato, “Shokonsai ikkei” (“Una mirada a la fiesta de Yasukuni”, 1921) es la descripción de la vida de un circo, basada en una relación ambigua entre sueño y realidad, construida mediante diálogos fragmentarios y a veces difíciles de descifrar, regida por un modelo de narración objetiva y por la explícita voluntad del autor de no dejarse arrastrar por la realidad vivida por sus personajes^[16]. “Asakusa kurenai dan” (“La faja carmesí de Asakusa”, 1929-30) —que lanzará al mundo de la cultura popular la imagen del *yotomono*, joven delincuente callejero vestido a la americana, y que dará origen a una serie de películas producidas por la Shochiku a comienzos de los años 30— es, más que una exacta descripción sociológica de la vida en el barrio popular de Asakusa, un conjunto de efectos caleidoscópicos, de impresiones sensoriales, de percepciones fragmentadas. Aquí “Kawabata se transforma en una cámara fotográfica que minuciosamente obtiene imágenes de gentes sentadas en los bancos del parque de Asakusa, que caminan a lo largo de estrechas callejas o viven en las barcas del río”^[17]. Pero la obra que más se aproxima al espíritu de la “nueva sensibilidad” es, ciertamente. “Kanjo soshoku” (“Impulsos disfrazados”, 1926), colección de textos brevísimos escritos a partir de 1926, y en parte ya publicados en “Bungei jidai”. Kawabata llamaba a estos cuentos *tanagakoro shosetsu* (cuentos en la palma de la mano) y, en realidad, escribió después otros de este estilo a lo largo de toda su carrera. Aquí, los principios de la “nueva sensibilidad” se unen a ciertas sugerencias surrealistas, a la evocación del mundo de los sueños, a la naturaleza ambigua de los sucesos descritos. Sugerencias y emociones se transforman en imágenes visuales, hechas de colores y de formas, que intencionalmente se detienen en la superficie de las cosas, en su simple mostrarse a la vista por medio de una narración que, una vez más, se funda en los principios de la mirada. La vocación modernista y experimental de Kawabata también queda atestiguada por “Suisho genso” (“Fantasías de cuarzo”, 1931), claramente construido sobre modelos del monólogo interior y de la corriente de conciencia y de “Jojoka” (“Lírica”, 1932), fuertemente deudor de la experiencia surrealista.

No hemos olvidado “Izu no odoriko” (“Las bailarinas de Izu”, 1926), la obra de mayor éxito del Kawabata de aquellos años, gracias también a la película que de ella realizó Heinosuke Gosho en 1933, y aparentemente bastante lejana de los cánones de la “nueva sensibilidad”. Y, sin embargo, esta novela no es signo de un Kawabata distinto. Simplemente ocurre que “*tras la primera fase de recorrido incondicional de las vanguardias occidentales (...) Kawabata vuelve gradualmente a descubrir la tradición poética japonesa y, en su cualidad intuitiva, alógica, evocativa, encuentra sorprendentes analogías con las conclusiones de la reflexión más moderna*”^[18]. Con “Izu no odoriko” Kawabata inicia así aquella labor de síntesis entre tradición y

experimentación que lo llevará a la cumbre de la literatura del siglo xx.

La atención al trabajo de la mirada, la fascinación por lo que es superficie — imagen, color y forma—, la observación distanciada, que registra sin comentar y, más en general, la vocación modernista que son propias del *shinkankakuha* y de Kawabata, no podían dejar de establecer una cierta atención con respecto al cine. Naturalmente, para que surgiese un estímulo era necesario pensar en un cine que, más allá de sus propiedades intrínsecas y por naturaleza cercanas a los principios de la “nueva sensibilidad”, manifestase así mismo una voluntad experimental ligada a los principios de una escritura en antítesis con las prácticas del naturalismo, dirigida a contradecir la clara divergencia entre realidad e imaginación, empeñada en un trabajo de atenta investigación formal, y abierta a aquellas experiencias de vanguardia, muy vivas en el cine europeo de aquellos años. La oportunidad se la ofrece al grupo de la *shinkankakuha* el joven Teinosuke Kinugasa.

Kinugasa había comenzado su carrera como *onnagata* (actor que interpreta papeles femeninos), tanto en el ambiente del teatro como en el cinematográfico. A principios de los años veinte escribe sus primeros guiones y pasa a la dirección. Del año 1925 es **Nichirin** (“La luz del sol”), que constituye probablemente el primer encuentro entre el realizador y la *shinkankakuha*. Antes de convertirse en película. **Nichirin** era una novela de aquel Riichi Yokomitsu que hemos indicado como jefe del movimiento de la “nueva sensibilidad”. La acción está ambientada en el Japón legendario de la reina Himiko. Profundamente influenciado por la traducción de “Salamambo” de Flaubert, Yokomitsu produce una novela bastante distante de los estilemas que dominaban la literatura japonesa de la época, jugando con frases breves, un estilo arcaico, un léxico restringido. El sadismo y la brutalidad del relato están expresados mediante formas de narración que nunca resultan implicadas en él y que recurren a imágenes visuales con una mínima utilización de reflexiones psicológicas^[19].



Izu no odoriko ("Las bailarinas de Izu", 1926), de Heinosuke Gosho

El éxito de la película empujó a Kinugasa a continuar por el camino emprendido. Se decide así a realizar una obra en la más completa libertad. Inicialmente piensa en una historia ambientada en un circo. Para desarrollar el guión se dirige precisamente a Yokomitsu y al grupo de la "Bungei jidai". Yokomitsu le prepara un encuentro con algunos de sus colaboradores más idóneos: Teppei Kataoka, Shinzaburo Iketani, Kunio Kishida y, naturalmente, Yasunari Kawabata. El propio Kawabata recuerda en su diario el encuentro con Kinugasa: un director decidido a *"realizar una película artística sin tener en cuenta los beneficios"*^[20].

Inicialmente el trabajo se realiza en torno a un guión de Kunio Kishida: sin embargo, parece ser que la idea para el verdadero tema de la película le vino al propio Kinugasa durante una visita a un hospital psiquiátrico. Aquél, y no un circo, era el lugar adecuado para ambientar el film. Junto a Kawabata, el director se pone a la tarea^[21]. Nace así **Kurutta ichipeeji** ("Una página de locura", 1926), producida por la "Shinkankakuha eiga renmei" (Alianza cinematográfica de la "nueva sensibilidad") y que será distribuida por la Shochiku en el circuito de cine especializado en proyecciones de películas extranjeras. La historia es la de un viejo marino que trabaja en un hospital psiquiátrico a fin de permanecer al lado de su esposa, demente. El

hombre, prisionero de sus recuerdos, intenta ayudarla a huir. Pero ella, arrastrada por el marido hasta la puerta de salida, prefiere volver a su celda. Al hombre no le quedará sino retornar a las humildes misiones de su trabajo y continuar viviendo en su mundo de recuerdos.

Realizado sin rótulos, construido a un vertiginoso ritmo de imágenes, **Kurutta ichipeeji** halla su propio punto de base en el inconsciente del viejo protagonista, en el realizarse de un universo mental, en el triunfo del modo de ver subjetivo sobre el objetivo, en el disgregarse de las habituales modalidades de representación fílmica. Imágenes deformadas, sobreimpresiones, recuerdos, alucinaciones, se suceden en un universo donde reina una fuerte ambigüedad entre pasado y presente, realidad e imaginación. Esas expresiones que proceden directamente de un sentir, de un estado mental, de una percepción fragmentada, ese juego de efectos caleidoscópicos e impresiones sensoriales, ese recurso a modelos de narración ligados al monólogo interior y a la corriente de conciencia que caracterizan la labor del grupo de la “nueva sensibilidad” y de Kawabata, los encontramos en **Kurutta ichipeeji**, que se revela de este modo como uno de los éxitos más fascinantes de la intensa relación entre cine y literatura en Japón.

Mishima, la vida como arte y “Yukoku”

Si ya Tanizaki aparecía brevemente como actor en una escena de **Amachua kurabu** mientras, fotografiado de perfil, está fumando un cigarrillo, también Yukio Mishima dará rienda suelta a su narcisismo a lo largo de una carrera de actor, decididamente más significativa que la de su predecesor. Además de **Yukoku** (“Patriotismo”, 1965), de la que hablaremos más adelante. Mishima interpreta el papel de protagonista en **Karakkaze yaro** (“Salvaje como un ciclón”, 1960), de Yasuzo Masumura, y hace apariciones bastante significativas en **Kurotokage** (“El lagarto negro”, 1968), de Kinji Fukasaku, y en **Hitokiri** (“El hombre que mata con la espada”, 1969), de Hideo Gosha.

La de Masumura es una película de *yakuza*, donde Mishima interpreta un *gánster* solitario que termina siendo muerto en la escalera mecánica de unos grandes almacenes^[22]. Entre la crítica y el público japonés lo que causó sensación, más que la interpretación mediocre, fue el gesto provocativo de Mishima al desabrocharse la camisa, mostrando al público su pecho velludo^[23]. El biógrafo Henry Scott Stokes escribe que la decisión de Mishima de tomar parte en esta película se debía a la “*profunda desesperación*” que siguió a la frustración de una ambiciosa novela suya, “*Kyoko no ie*” (“La casa de Kyoko”), ignorada tanto por la crítica como por el público^[24]. Mediante la decisión de participar en una película con una “*sórdida trama a base de cárcel, traiciones y amantes abandonadas, sin la más mínima vía que diera paso a la redención y a la esperanza*”, Mishima, siempre según Scott Stokes, deseaba “*anunciar a la sociedad su propósito de no reconocer en adelante los esquemas convencionales. Si los críticos literarios japoneses rehusaban admitir los méritos intrínsecos de ‘Kyoko no ie’, tanto peor para ellos*”^[25]. En realidad, la decisión de Mishima de entrar en el mundo del cine de “*modo tan dudoso y vulgar*” no estaba enteramente dictada por un capricho, ni por el simple placer narcisista de mostrar a los espectadores su pecho velludo. La elección de interpretar un papel de *yakuza* estaba en realidad estrechamente ligada a su admiración, muchas veces declarada, por un género cinematográfico en el que veía reengendrarse el código de los samuráis (*Bushido*), necesario para un auténtico renacimiento de Japón. La psicopatología de los últimos años de Mishima tenía, efectivamente, más de un punto en común con el comportamiento de los protagonistas del cine *yakuza*^[26]. Tomemos, por ejemplo, las películas interpretadas por Koji Tsuruta. Sus personajes “*son como ángeles de un paraíso perdido, que representan heroicamente valores que pueden existir sólo en un mítico pasado (...) Pero su imagen está, por encima de todo, hecha de sufrimiento. Mishima ha escrito de él: ‘él hace así que la belleza del gaman (el soportar con paciencia) brille luminosamente’*. En realidad. Tsuruta es exactamente gaman”^[27]. En las películas de *yakuza* y en los personajes de Koji Tsuruta, Mishima veía aquel sentido de fidelidad a las tradiciones, alteridad, sufrimiento y noble capacidad para soportar, que él mismo vivía frente a la sociedad que le rodeaba. Así, pues, la

decisión de transformarse por una vez en uno de aquellos *yakuza* no era tanto un capricho cuanto el enésimo signo de aquella coherencia y continuidad entre arte y vida que, también por cuanto tiene de discutible, quedó como uno de los rasgos más fascinantes del caso Mishima.

Esta misma coherencia está presente en su breve aparición en **Kurotokage**, película basada en un texto teatral del mismo Mishima, inspirado a su vez en una novela de Ranpo Edogawa^[28]. Aquí lo vemos en el papel de “una estatua humana, que evoca implícitamente la pose de San Sebastián que Mishima adoptó para la famosa fotografía obtenida por Kishin Shinoyama en 1966, a su vez inspirada en el cuadro del pintor Guido Beni descrito en ‘Kamen no kokuhaku’ (‘Las confesiones de una máscara’)”^[29]. Todos los intérpretes de la obra de Mishima han visto en esa imagen, descrita por el autor en 1949, con sólo veinticuatro años, un epítome de su poesía, hecha de sufrimiento y voluptuosidad, belleza y tragedia, carne y sangre, amor, muerte y fascinación por el instante supremo^[30]. También en el caso de **Kurotokage** el cine de Mishima es así todo uno con su literatura y su vida.

Sería demasiado fácil en este punto descubrir la misma coherencia en la interpretación del samurái que se suicida en **Hitokiri**. Más vale reservar el argumento del *seppuku* para el único film escrito, dirigido, interpretado y producido por Mishima: **Yukoku**.

Escrito en el otoño de 1960, **Yukoku** se basa en un notorio intento de golpe de estado inspirado por las teorías nacional-imperialistas de Ikki Kita, ideólogo de derechas —que, sin embargo, en los años sesenta gozará de cierta simpatía en el ámbito de las organizaciones terroristas de extrema izquierda— que contemplaba la constitución de una Asia revolucionaria gobernada por Japón y su emperador. La mañana del 26 de Febrero de 1936, un grupo de oficiales, junto con un millar de soldados, ocupan el centro de la capital y asesinan a algunos importantes ministros. Al cabo de algunos días de angustiosa espera, el alto mando militar, a instancias del propio emperador, hace que los revoltosos sean rodeados, y les obliga a rendirse. Los trece cabecillas de la revuelta serán procesados y ajusticiados en secreto. Ikki Kita correrá la misma suerte, el año siguiente.

No obstante, nada de todo esto se narra en **Yukoku**. El protagonista de la historia es Shinji Takeyama, un oficial que hubiese debido tomar parte en la tentativa de golpe de estado, pero a quien sus propios compañeros excluyen del mismo, compadecidos de su condición de recién casado. Concedor de la rebelión ocurrida, atormentado por la idea de no poder estar junto a sus compañeros, trastornado por el hecho de que algunas tropas imperiales van a atacar a otras tropas imperiales, el joven decide suicidarse para expresar así su fidelidad, tanto a los sublevados como al emperador. Su esposa decide seguirlo en su trágico destino. Él tiene treinta y un años, su mujer veintitrés. Llevan menos de seis meses casados.



“Foto de rodaje de **Enjo** (“*El incendio*”, 1958), de Kon Ichikawa, basada en “*Kinkakuji*”), (“*El pabellón dorado*”), de Yukio Mishima. A la izquierda, el matrimonio Mishima; a la derecha, Kon Ichikawa

Yukoku está considerado por muchos como una obra clave en la carrera de Mishima. Por un lado, es el primer paso explícito hacia ese giro ultranacionalista que caracterizará sus últimos años; por otro, en ella surgen con claridad extrema esos impulsos de Eros y Muerte que atraviesan toda su obra. En 1968, con ocasión de una recopilación de algunas novelas suyas, el propio Mishima escribe:

“El espectáculo de amor y muerte, la fusión perfecta y el efecto conjunto de Eros y del Deber que he hallado en esta narración, son la única beatitud que pueda yo alcanzar en este mundo. Sin embargo, es posible que esta beatitud solo pueda ser realizada sobre papel, y que quizá deba contentarme con haber podido escribir, como novelista, una obra como ‘Yukoku’. En otra ocasión escribí: Si alguien que en la vida estuviese muy ocupado y me pidiese que eligiera para él una sola obra en la que lo

bueno y lo malo que hay en mi se condensan en una única esencia, le daría ‘Yukoku’. Mis sentimientos por esta novela son siempre los mismos”^[31].

En 1965, con ayuda del director de vanguardia Masaki Domoto, Mishima hace de “Yukoku” una película, que él mismo interpreta y dirige. Presentado en el festival de Tour, este testamento firmado, que anticipa en unos años el espectacular suicidio del escritor, es hoy invisible, pues la viuda de Mishima ha prohibido cualquier ulterior proyección de la película. Dos únicos personajes, el oficial y su esposa, se mueven en un ambiente estilizado que sigue fielmente el carácter enrarecido de una escenografía del *No*; una vieja versión del “Tristan e Isolda”, en 78 revoluciones, hace de columna sonora. La película se abre con los gestos cotidianos de la mujer que espera al marido y del hombre que regresa a casa y se desviste. Los dos se sientan sobre el tatami, frente a dos ideogramas que adornan la pared vacía y que significan *shisei* (lealtad, fidelidad absoluta). Después que el hombre ha explicado a la mujer cómo ha de sujetar con la mano la espada con la que él deberá decapitarse, para cumplir según la tradición su ritual suicida, los dos, desnudos, hacen el amor. Las manos de él se hunden en los cabellos de ella, le acarician el abdomen. Poco después se les ve de nuevo vestidos. Ella con el kimono blanco ritual, él con su uniforme y la visera de la gorra que oculta su mirada. Ambos escriben su poema de adiós. Luego da comienzo el atroz final. He aquí cómo lo describe una espectadora excelente, Marguerite Yourcenar:

“El hombre deja que los pantalones del uniforme resbalen por sus muslos, envuelve meticulosamente tres cuartas partes de la hoja del sable en el humilde papel de seda que normalmente destina a usos domésticos e higiénicos más modestos, evitando así cortarse los dedos que deben guiar la hoja. Antes de proceder a la operación final es preciso, sin embargo, soportar otra prueba: el hombre se hiere ligeramente con la punta del sable, y brota la sangre, una gotita imperceptible que, a diferencia del río de sangre que correrá al poco tiempo de esto (...) es auténtica sangre del actor, *sang du poète*. La esposa lo mira, intentando contener las lágrimas, pero, como todos nosotros en los momentos fatales, el hombre está solo, prisionero de esos detalles prácticos que constituyen, en cada caso, el engranaje del destino. La incisión, de precisión quirúrgica, corta, no sin dificultad, los músculos abdominales, que oponen resistencia. Luego vuelve a salir para completar la laceración. La visera de la gorra conserva a la mirada su anonimato, pero la boca se contrae y, más emocionante aún que la oleada de vísceras de caballo de corrida herido que ahora se deslizan al suelo, el brazo tembloroso se alza con inmenso esfuerzo para buscar la base del cuello, y hunde la punta de la espada que la joven esposa, siguiendo la orden recibida, hace penetrar más a fondo. Está hecho: la parte superior del cuerpo se desploma al suelo. La joven viuda pasa a la habitación contigua y, con gestos graves, retoca su maquillaje de blancos polvos, de mujer japonesa de tiempos pasados: luego regresa al lugar del suicidio. El borde del blanco kimono y las medias blancas están empapados de sangre: la larga cola del vestido que barre el suelo, parece trazar

ideogramas sobre él. La mujer se inclina, limpia la saliva sanguinolenta de los labios del hombre: luego, rapidísima, con un gesto estilizado, porque una segunda agonía realista sería insostenible, se degüella con un estilete que extrae de la manga del kimono, como en tiempos aprendían a hacer las japonesas. La mujer cae diagonalmente sobre el cuerpo del hombre”^[32].

Después que los tatami se transforman en lo que pudiera ser la fina grava de un jardín *zen*, vemos a los dos, muertos, como sobre una balsa, arrastrados lejos.

Esta película “*aún más hermosa y turbadora que la novela de la que está extraída*”^[33], arroja cierta luz sobre el suicidio del escritor. Identificándose con Takeyama, Mishima estrecha una vez más, a través del cine, los vínculos entre arte y vida. Pone en escena lo que será su propio suicidio, como expresión de su lealtad (*shisei*) a sí mismo, a sus propios valores, a la tradición olvidada, a su obra. Las mismas palabras con las que Mishima comenta la escena del suicidio son reveladoras:

“En la versión íntegra, estos intestinos viscosos resplandecen, se enrollan impudicamente sobre sí mismos y desbordan de las manos del joven oficial. Es una secuencia absolutamente desagradable, pero llena de una extraordinaria fuerza de convicción sensorial, exhibicionista, propia del pensamiento tradicional japonés, que simboliza a través de los intestinos la probidad humana. Persuadido como estoy, de que el verdadero valor cultural japonés del *seppuku* no podía ser comprendido sino llegando hasta el extremo de lo que se puede mostrar, he revelado a mí mismo mi propia probidad”^[34].

Una cuestión de probidad y, por consiguiente, de integridad moral, de valor guerrero. De lo que Mishima ha buscado con la misma coherencia en su literatura, en su cine y, sobre todo, en su vida.



Ai no kawaki ("*Sed de amor*", 1967), de Koreyoshi Kurahara, basada en una novela de Yukio Mishima

Traducción: Isabel Ausin



Kwaidan-El Más Allá
("Kaidan", 1965),
de Masaki Kobayashi

Fantasías reales

Daniel Aguilar

¿ **C**abe hablar de “cine fantástico japonés”? ¿**Los diez mandamientos**, es cine histórico o fantástico? ¿Y **La leyenda de Buda (Shaka)** o **Tres tesoros (Nippon Tanjo)**? A menudo el japonés se ve tachado de supersticioso cuando no es más que un creyente de sus propias religiones; por contra, no resulta difícil encontrar en los *chambara-western* de Nemuri Kyoshiro de la Daiei sectas de cristianos retratadas como si de alguna diabólica religión se tratase.

En Japón la Fantasía es real. Los espectros acechan en cualquier esquina y sus apariciones son tema de frecuente conversación entre compañeros de oficina. En el templo más próximo o en el altar de su propio hogar, el japonés se halla en contacto continuo con los espíritus de sus antepasados. Los moradores de cualquier zona montañosa del país se saben en las proximidades de los *yokai* (grotescas deformidades vagamente humanas, de muy distintos talentos e intenciones). El empleo de robots está a la orden del día y la ciencia no es ficción. Y de la

radiactividad y las mutaciones que pueden derivarse también saben mucho los japoneses...

Fenómeno único en el mundo, en Japón causa más escalofríos el cine de terror propio que el foráneo, pues se siente un fondo real. Aquí no es posible repetirse la frase de “es sólo una película”. Sin embargo, en lo que se refiere al aspecto visual y en comparación temática y narrativa con productos occidentales sí es posible homologar lo suficiente cierto tipo de cine japonés con lo que en ultramar se denomina “cine fantástico”. No obstante, hay que advertir que en el presente artículo se verán omitidos determinados films (incluso algunos de autores mundialmente conocidos) que, aun cuando incluyen episodios sobrenaturales, no encajan en la tónica habitual del género, ni sus directores en modo alguno resultan representativos de éste (léase Kurosawa, Mizoguchi, etc.). Igualmente se verá excluido el cine de animación al ser toda película animada “fantástica” por definición y constituir un campo lo suficientemente amplio como para merecer un estudio independiente.

Recuperado ya el derecho a hablar de “cine fantástico japonés”, pasemos a un necesariamente breve esbozo de la trayectoria de las diversas compañías productoras en este campo, especialmente en la “época dorada” de los años 50 y 60.

Las primeras manifestaciones del género correspondientes a los tiempos del cine mudo y comienzos del sonoro consisten en su mayor parte en cintas de una hora escasa de duración acerca de las malignas andaduras de espectros vengativos (sobre todo femeninos, característica fundamental del cine de horror japonés) y muy concretamente de los *kaibyō* (literalmente “gatos sobrenaturales”, esto es, fantasmas que tan pronto se manifiestan en su forma de mujer como en figura felina). Lamentablemente, un buen 80% de las copias de aquella época ha desaparecido, en parte por los bombardeos de la guerra, en parte por la propia desidia japonesa hacia los tesoros de su pasado, a menudo considerados simplemente “viejos” y “sin interés”. Lo cierto es que casi ninguno de los films fantásticos de entonces posee ningún peso en la historia del género y a juzgar por las copias que se conservan no existe nada especial que destacar.

No será hasta finales de los 40 y primeros de los 50 que empiece a desarrollarse un cine fantástico cuantitativamente apreciable, cuyas diferencias estilísticas no dependerán tanto del director firmante como de la productora responsable, pues tratamos de un país donde la base del trabajo la constituye la labor de equipo. Por ello, resulta obligado dividir el mencionado período de esplendor por casas productoras para una mejor orientación.

Toho

En atención al número de films, constituye la empresa más importante y aquella que con mayor celeridad se apuntó al tratamiento de temáticas contemporáneas y a la adaptación de fórmulas occidentales con vistas a una mejor exportación de sus productos.

Cronológicamente hablando, su primera producción de importancia se alzará con el mérito de crear un nuevo subgénero en Japón, los *kaiju-eiga* (películas de monstruos), y su director, Inoshiro Honda, pasará a constituir todo un símbolo de este cine gracias a su **Japón bajo el terror del monstruo** (*Gojira*, 1954), auténtica obra maestra a la que siguieron otras estimables peripecias de Godzilla hasta 1969, en que éste se vio convertido en un rechoncho ídolo infantil, burdo y autoperódico, y, posteriormente, en un extraño ser de aspecto robótico, que con el nombre de Godzilla protagonizase recientemente otros cuatro films, de los que tan sólo puede salvarse **Gojira tai Kingu-Gidora** (“Godzilla contra King-Ghidrah”, 1991). La última de las 19 epopeyas del monstruo, **Gojira tai Mosura** (“Godzilla contra Mosura”, 1992) de Takao Ohkawara, un *remake* de la soberbia

Godzilla contra los monstruos (“Mosura tai Gojira”, 1964) fundido con el primer **Mosura** (“Mosura”, 1960) ha resultado una obra de lo más tediosa e insulsa. Pero la peor de las humillaciones aún no ha llegado para Godzilla; parece confirmado que su próxima aparición vendrá firmada por un director norteamericano y en coproducción con dicho país... Quizá sea la consecuencia lógica del lamentable rumbo que lleva Japón, pero por más que se piense resulta indignante.



Godzilla contra los monstruos (“Mosura tai Gojira”, 1964), de Inoshiro Honda



Matango (*Matango*, 1963), de Inoshiro Honda

Otros *kaiju* nacieron a la sombra protectora de la Toho, unos protagonizando cintas independientes y otros figurando al lado del veterano Godzilla. Especialmente reseñable fue la primera y ya mencionada aparición de Mosura, todo un cóctel de aventuras y exotismo desbordante de fantasía, donde el milenarismo dios de una remota isla acudirá al llamado de sus secuestradas sacerdotisas... Mosura volvería a las pantallas ocasionalmente, ya compartiendo cartel con Godzilla, aunque no siempre en buenas relaciones. Inolvidables también aquellos planos de pesadilla lovecraftiana en los que entre un cielo cubierto de nubes oscilan unos gigantes tentáculos, o la tragedia shakespeariana de dos monstruos hermanos y sin embargo enfrentados entre sí por sus distintas “opiniones” sobre el género humano... Nuevamente comprobamos la presencia de la mano de Honda, y los correspondientes títulos fueron **Uchu daikaiju Dogora** (“Dogora, el gran monstruo del espacio”, 1964) y **La batalla de los simios gigantes** (*Furakenshutain no kaiju: Sanda tai Gaila*, 1966).

Aunque en general las mejores *kaiju-eiga* corresponden a Honda (habitual colaborador de Kurosawa y del “nuevo valor” Nobuhiko Ohbayashi), como resaltamos antes, justo es reconocer la labor de equipo, y el buen hacer de profesionales como Eiji Tsuburaya, responsable de los efectos especiales (injustamente denostados por el público occidental) y Akira Ifukube, un auténtico genio de la composición musical. Imposible borrar del recuerdo también a toda aquella galería de intérpretes que fueron presencia habitual de las *Toho-kaiju-eiga*: Akira Takarada, Akihiko Hirata, Kumi Mizuno, Jun Tazaki, Hiroshi Koizumi, Kenji

Sahara...



Uchu daikaiju Dogora (“*Dogora, el gran monstruo del espacio*”, 1964), de Inoshiro Honda

Toho también abordó con seis cintas distintas apariciones de humanoides con físicos y/o capacidades sobrenaturales, todas ellas de notable interés y todas desconocidas en España. **Tomei ningen** (“El hombre invisible”, 1954, de Motoyoshi Oda), nos revela la existencia de un romántico *clown* que desaparece al borrar la pintura blanca de su rostro, con objeto de ayudar a sus desvalidos vecinos contra un peligroso *gang*. **Jujin yukioto** (“El misterioso hombre de las nieves”, 1955, de Inoshiro Honda) cuenta con un personaje sobradamente conocido, ahora morador de las cordilleras japonesas en lugar del Himalaya, y feliz padre de una criatura a la que unos malvados darán muerte... La versión americana carece de la mitad del metraje, de la totalidad de los diálogos e incorpora en su lugar a intérpretes propios y una voz *en off* (John Carradine) (!). **Bijo to ekitainingen** (“El hombre líquido y las mujeres hermosas”, 1957, de Inoshiro Honda), aparte de esgrimir un impagable título, narra las incursiones de una masa gelatinosa (fruto de aquel experimento nuclear en el Pacífico que conllevara la aparición de Godzilla) en un *cabaret* nocturno frecuentado por *yakuza*. Mayor variedad imposible. La cuarta entrega de esta “serie”, **Denso ningen** (“El hombre electrotransportado”, 1960) alcanza un interés superior a posteriores trabajos de su realizador, el irregular Jun Fukuda (también responsable de buena parte de las apariciones de Godzilla); en la “casa de los horrores” de una

discreta feria, se produce un apuñalamiento con una bayoneta. Será el primero de una serie de crímenes cometidos por una espectral figura vestida a la usanza militar de la Guerra del Pacífico... **Gasu ningen dai-ichi go** (“El primer hombre gaseoso”, 1961, de Inoshiro Honda) es la historia de amor (correspondido) entre una estrella del teatro *No* y un *fan* que emplea su capacidad de transformarse en un ser gaseoso para cometer lucrativos delitos. Por último, **Matango** (“Matango”, 1963, de Inoshiro Honda), nos sitúa en una remota isla del Pacífico Sur donde un grupo de náufragos no hallará más alimento que un tipo de hongo que deforma y enloquece al que lo ingiere, hasta convertirlo también en idéntico vegetal... Aunque la importancia de estas producciones en el grueso del total quizá no lo merezca, hemos creído preferible extendemos algo más con aquello menos tratado y conocido hasta ahora. Esperamos la comprensión del lector.



La batalla de los simios gigantes (“*Furakenshutain no kaiju: Sanda tai Gaila*”, 1966), de Inoshiro Honda

El ahora denominado “cine de efectos especiales Toho” dio cabida igualmente a las incursiones extraterrestres y a las visiones apocalípticas del futuro, si bien en número muy escaso y con resultados poco afortunados, ni siquiera cuando el trabajo corriera a cargo del equipo habitual al que se confiaba el éxito; tal fue el caso de **Chikyu boeigun** (“Ejército defensor de la Tierra”, 1957, de Inoshiro Honda), cuyo tráiler publicitario anunciaba un nuevo film de “los creadores de Godzilla”.



La batalla de los simios gigantes ("Furakenshutain no kaiju: Sanda tai Gaila", 1966), de Inoshiro Honda

En cambio, sí es preciso citar alguno de los más célebres *kaidan-eiga* (lit. “cine de historias sobrenaturales”, término usado para las “películas de fantasmas”) de pabellón Toho ya que, aunque tampoco consistían en su especialidad, sí el más emblemático, que no el mejor, corresponde a ellos. Efectivamente, hablamos de **Kwaidan-El Más Allá** (*Kaidan*, 1965, de Masaki Kobayashi) que adaptara algunas de las historias publicadas por Lafcadio Hearn hará ya un siglo. Solemne, preciosista y de narrativa lenta, **Kwaidan** (transcripción intencionadamente arcaica de los caracteres japoneses) ya se vio acusada en su día por la crítica local (y con fundamento) de ser un film “exageradamente japonés” concebido con el único propósito de impactar las pantallas occidentales y acaparar premios, algo que por cierto consiguió. No resulta difícil emparentar este caso con determinados “kurosawa”, pues dicha táctica era y sigue siendo la especialidad de la Toho, aplicándola ya se trate de samuráis, monstruos radiactivos o fantasmas con notable éxito en ultramar. El caso de **Kwaidan** quizá resulte el más claro de todos si observamos que Kobayashi nunca fue un director interesado por el género, aunque ello no reste mérito a lo que podríamos denominar el “2001” del cine de fantasmas japonés. Sobradamente conocidas ya sus cuatro historias, tan sólo destacar un

admirable trabajo de dirección artística e iluminación, elaborado todo hasta el mínimo detalle.



Cartel español de **Tres tesoros** ("Nippon tanjo", 1959), de Hiroshi Inagaki

Kaneto Shindo, realizador y guionista de prestigio, se ocupó muy ocasionalmente de nuestro género, pero dio a éste dos títulos inolvidables y ya clásicos, **Onibaba** (Onibaba, 1964) y **Kuroneko** (Yabu no naka no kuroneko, 1968), ambos de crudo erotismo, violencia explícita, parcos de música y diálogos y rodados en blanco y negro. Aun cuando sus tramas entronquen con referencias clásicas, el muy personal estilo de Shindo provoca el que no recuerden en lo más mínimo a ninguna otra producción de terror de la época, ni dentro ni fuera de la Toho.

Más humildes, pero también *kaidan-eiga* respetables, fueron los trabajos de Shiro Toyoda, como la enésima versión del clásico **Yotsuya kaidan** ("Historia sobrenatural de Yotsuya", 1965) y **Jigokuhen** ("Retrato del infierno", 1968). También en éstas, siguiendo la norma

del género, las historias de fantasmas transcurrían en el período samurái (muy, muy escasas son las manifestaciones del cine japonés que incluyen espectros aparecidos en la época actual). Al mismo Shiro Toyoda se debió también **Byaku-fujin no yoren** ("El extraño amor de la mujer blanca", 1956), obra de fantasía clásica con princesas y dragones...

Por último, dentro de esta edad dorada de los 50 y 60 para el cine fantástico, comentar la superproducción conmemorativa que acometió la Toho con todo su *star cast* en 1959, **Tres tesoros** (Nippon tanjo) del especialista en epopeyas samuráis Hiroshi Inagaki, más conocido en España por ser el autor de la también estupenda **El hombre del carrito** (Muhomatsu no issho, 1958), de la que con anterioridad ya realizara otra versión. **Tres tesoros** da vida a la tradición *shinto* plasmada en el "Nihonshoki" ("Escritos del Japón") y el "Kojiki" ("Crónica de los sucesos antiguos") para conformar tres horas de relato que abarca desde la creación del mundo (esto es, Japón) o los ritos de Amaterasu, la diosa-sol (nada menos que Setsuko Hara, literalmente desaparecida en la versión para Occidente), hasta la lucha con Yamata-no-orochi, la serpiente gigante de ocho cabezas, todo ello alternando con intrigas palaciegas en el mucho más actual reino de Yamato y la consecución de los llamados "tres tesoros" nacionales del Japón (la espada, el espejo y la joya), originados en los tiempos míticos y legados por distintos caminos al entonces príncipe Mikoto (Toshiro



Kwaidan. El Más Allá ("Kaidan", 1965), de Masaki Kobayashi

Mifune).

Shinto

La más pintoresca de todas las compañías productoras que alumbrase el Sol Naciente, hoy olvidada laguna en cualquier tratamiento sobre cine fantástico japonés (aun cuando contribuyese de forma importante), sin duda debido a su corta existencia en un período en que nadie soñaba con exportar al extranjero. Nacida en 1946 como una escisión de la poderosa Toho, feneció quince años después para dar lugar a Okura Eiga, especializada en “cine para adultos”, lo cual comprendería tanto la distribución de los Poe-Corman o el **Gritos en la noche** de Jesús Franco como la producción de “series-Z” propias de corte erótico.



Kuroneko (“Yabu no naka kuroneko”, 1968), de Kaneto Shindo

Sin embargo, en los breves años de vida de la Shinto ho nacieron películas y figuras para los anales del cine fantástico, sobre todo en los *kaidan-eiga* aunque no exclusivamente. *Kitsch* a más no poder, a esta productora se debe también el cine “de enfermeras”, “de buceadoras”, “de mujeres militares” y similares extravagancias. Los intérpretes recurrentes de la casa fueron Shigeru Amachi (vuelto al cine de terror en... ¡**La bestia** y **la espada mágica** de Paul Naschy!), Katsuko Wakasugi (inolvidable *dokufu*, mujer venenosa), Ken Utsui (el Superman japonés) y Tadao Takashima (posteriormente visto en algún Godzilla y hoy presentador de televisión...).

La categoría de “director-estrella” del cine de terror Shinto ho la ostentó Nobuo Nakagawa, cuyo **Tokaido Yotsuya kaidan** (“Historia sobrenatural de Yotsuya de la carretera Este”, 1959) supone posiblemente la mejor versión de la venganza de la difunta Oiwa sobre su criminal marido. El otro trabajo básico de Nakagawa fue el *all-star-cast-film*, **Jigoku** (“Infierno”, 1959), quizá la recreación más fiel a la imaginería tradicional del reino de los demonios. Lagunas de sangre, perpetuas agonías y torturas, diablos de color rojo tridente en ristre y llamaradas por doquier... Y por citar algún otro film, ya de menor importancia, de idéntico autor, tenemos **Kaidan kasane-ga-fuchi** (“La historia sobrenatural del pantano de la reencarnación”, 1957) y **Onna kyuketsuki** (“La mujer vampiro”, 1959), tan rebosantes de ese sano *grotesque* que hace las delicias de los aficionados como los anteriores títulos.



Daimajin ikaru (“La vuelta del Majin”, 1965), de Kenji Misumi

Otros realizadores secundarios de la empresa como Kyotaro Namiki o Yoshihiro Ishikawa aportaron su granito de arena con **Hanayome kyuketsuma** (“La diabólica novia vampiro”, 1960) y **Kaibyō o-tama ga ike** (“El pantano del gato fantasma”, 1960), entre otras. No quisiéramos concluir el apartado de “terror Shinto ho” sin nombrar, siquiera de pasada, aquellos *sexy-horror-films* de buceadoras como **Ama no bakemono yashiki** (“Las buceadoras y la mansión de los fantasmas”, 1959, de Morihei Magatani) o **Kaidan ama yu-rei** (“La historia sobrenatural de la buceadora fantasma”, 1960, de Goro Kadono), repletos de rabiosas peleas entre bellas buceadoras, con una trama de siniestros crímenes...

Aparte de estos títulos de horror, en estas coordenadas espacio-temporales vio del mismo modo la luz **Kotetsu no kyojin-supā jaiantsu**, es decir, “Super-Giant, el gigante de acero”, a lo largo de nueve capítulos de una hora de duración cuyos seis primeros se agruparon de dos en dos para, rebautizado el héroe como Superman, acceder a las pantallas europeas. Y una última curiosidad de la Shinto ho, aquella inofensiva **Sora tobu enban kyofu no shuseki** (“La terrorífica invasión de los platillos volantes”, 1956) contiene la particularidad de venir firmada por Shinichi Sekizawa, luego habitual guionista de la serie Godzilla, y recientemente fallecido en 1992.

Daiei

Como era de esperar, los reyes del *jidai-geki* a la hora de probar suerte con otros géneros que iban deviniendo populares, fusionaron éstos con su tradicional especialidad, poniendo a disposición de las nuevas exigencias los estudios y profesionales con los que contaban. Por ello, al fijamos en los directores de cine fantástico de la Daiei, sus nombres principales coinciden con los de los maestros de *jidai-jeki*, con la insólita excepción de Kazuo Ikehiro.

Una vez más, pedimos disculpas por excluir cintas Daiei como **Rashomon** (*Rashomon*, 1954), **Ugetsu monogatari** (“Cuentos de la luna pálida”, 1953), de Kurosawa y Mizoguchi, o aquellas comedias musicales de “samurai-gatos” (muy divertidas, por lo demás), al no encajar su estilo en el denominado “cine fantástico”, aunque en rigor de ello se trate.

Entre los más notables *kaidan-eiga* de los anteriormente citados maestros del *jidai-geki*, Kimiyoshi Yasuda firmó su versión de **Kaidan kasanega-fuchi** (“La historia sobrenatural del pantano de la reencarnación”, 1960), Issei Mori **Yotsuya kaidan. Oiwa no borei** (“Historia sobrenatural de Yotsuya. El espectro de Oiwa”, 1969) y Kenji Misumi otro **Yotsuya kaidan** (“Historia sobrenatural de Yotsuya”, 1959), protagonizado por Kazuo Hasegawa. Ninguno de estos films solía llegar a los extremos de crudeza de sus homónimos Toho y Shintocho, pues la Daiei siempre fue una productora de orientación preferentemente “familiar”.



Los monstruos del fin del mundo (“*Gamera tai Barugon*”, 1966), de Shigeo Tanaka

Mención aparte merece Tokuzo Tanaka, autor de dos piezas fundamentales del

género: **Hiroku kaibyoden** (“Relato secreto del gato fantasma”, 1969) y sobre todo, **Kaidan yukijoro** (“La historia sobrenatural de la mujer de nieve”, 1968), una obra de singular belleza, donde la siempre inquietante Shiho Fujimura brillará con la intensidad aterradora y al tiempo fascinante de la nieve. Para redondear el carácter de obra maestra, la banda sonora corrió a cargo del sin par Akira Ifukube, responsable de idénticos cometidos en infinidad de cintas de fantasía y *chambara-western* (*jidai-geki* algo más violentos de lo habitual, y muy próximos al *spaghetti-western*). **Hiroku kaibyoden**, menos romántica y redonda, nos sitúa en un castillo medieval donde la venganza de ultratumba (ahora motivada por celos) correrá a cargo de un “gato-fantasma”.

No todos los seres sobrenaturales del Japón son espectros. Los *yokai*, moradores de las recónditas montañas, presentan figuras grotescas y variopintas, por lo general híbridos de objetos o animales con seres humanos (anfibios de dos patas, árboles vivientes cubiertos de pelo, mujeres con dos rostros o cuello extensible, ¡e incluso un paraguas danzarín con ojos y boca!). Todas estas criaturas se darán cita en la trilogía Daiei de los *yokai*, realizadas en comandita por el fructífero tándem Kimiyoshi Yasuda-Yoshiyuki Kuroda, creadores también de la primera aparición de Daimajin. Los títulos de la trilogía *yokai* fueron **Yokai hyaku monogatari** (“Cien historias de monstruos”, 1968), **Yokai daisenso** (“La gran guerra de los monstruos”, 1968) y **Tokaido obake dochu** (“El desfile de los fantasmas en la carretera Este”, 1969), todos para ver y disfrutar.

Como último caso de híbridos Daiei de cine de época con elementos fantásticos queda la trilogía de Daimajin, inaugurada en 1965 por Yasuda con el film del mismo título (ya comentado aparte) y con efectos especiales (soberbios) del insuperable Kuroda. Tras esta obra maestra, reiterativas segundas y terceras partes, aun cuando no desdeñables, serían filmadas por los expertos Misumi y Mori respectivamente, sin nada especial que aportasen a la primera entrega. Tras el resurgir de Godzilla se anuncia también el de Daimajin, pero no es probable que el proyecto, siempre aplazado, llegue a buen puerto.



Irezumi (“El tatuaje”, 1966),

Ya fuera del *jidai-geki*, Tokuzo Tanaka dirigió a intérpretes característicos Daiei (Shintaro Katsu, Kojiro Hongo, Shiho Fujimura) enfrentados a **Kujira-gami** (“El dios-ballena”, 1962), una rareza de corte épico llevada con corrección.

Queda para el final el *kaiju* por antonomasia de la Daiei, Gamera, ya situado en nuestros tiempos actuales, y sumando un total de ocho apariciones, de las que tan sólo las dos primeras. **El mundo bajo el terror** (*Uchu daikaiju Gamera*; 1965, de Noriaki Yuasa) y **Los monstruos del fin del mundo** (*Gamera tai Barugon*, 1966, de Shigeo Tanaka) poseen título español. La gigantesca tortuga

resucitada en el Polo Norte conocerá una transformación en criatura benéfica aún más acentuada y veloz que la de Godzilla, erigiéndose en defensora de la Humanidad en general y de la infancia en particular.

Y podría incluirse aquí, ya que rozan el “terror psicológico”, dos producciones de interés que, por desgracia, acabaron en las manos de un realizador tan plúmbeo como Yasuzo Masumura (al que siempre se le encomendaban similares tareas), llevando a imágenes las novelas de autores tan turbios como apasionantes, respectivamente, Junichiro Tanizaki y Rampo Edogawa, en **Irezumi** (“El tatuaje”, 1966), protagonizada por la fascinante Ayako Wakao, y **Moju** (“La bestia ciega”, 1968), de fuerte contenido erótico y sadomasoquista.

Shochiku, Nikkatsu, Toei

Al ser menor el campo del género fantástico abordado por las principales compañías restantes, las agruparemos en un solo apartado para mayor comodidad.

Por orden cronológico, en la primera mitad de los 50, Shochiku crea su propio serial de orientación infantil, donde *Kaijin nijumense* (“el misterioso hombre de las 20 caras”) verá sus crímenes incordiados en los sucesivos capítulos por los *shonen tanteidan* (“los muchachos detectives”). Aun cuando seguían más o menos los relatos de detectives escritos en los años 20 por el arriba citado Rampo Edogawa (en japonés Edogawa Rampo, pseudónimo homófono de Edgar Allan Poe), vistos hoy resultan más bien irrisorios, aunque amenos. Años después, los *shonen tanteidan* desertarían a las filas de la Toei, y así encontramos **Shonen tanteidan. Yako no majin** (“Los muchachos detectives y el mago del resplandor nocturno”, 1957, de Itoshi Ishihara) o **Shonen tanteidan. Tomei Kaijin** (“Los muchachos detectives y el misterioso hombre invisible”, 1958, de Tsuneo Kobayashi). A este último director se deben también las primeras entregas de otro serial Toei, cuyas dos primeras partes de 50 minutos de duración veríamos en nuestro país como **S. O. S. Llega Máscara de Calavera** (*Gekko kamen*, 1958); *Gekko kamen*, “Máscara de Luz de Luna”, el protagonista de la serie (indefectiblemente encarnado por Fumitake Ohmura), se enfrentará a lomos de su potente moto *made in Japan* al igualmente enmascarado *gang* que presta su nombre al título español.

El terceto de compañías aquí tratado, aparte de aquellos seriales, no se aventurará hasta mediados de los 60 en el cine fantástico (recuérdese que hablamos de las productoras de los films de Ozu, los *yakuza eiga*, las comedias musicales, los “jóvenes rebeldes”, todos géneros ya lucrativos de por sí); empujados sin embargo por la constatación de la pérdida de público, acometieron, sin ninguna preparación ni experiencia, la realización de algún torpe *kaiju-eiga*, como la Nikkatsu con **El monstruo que amenaza al mundo** (*Daikyoju Gappa*, 1967, de Harayasu Noguchi), la Shochiku con **Uchu daikaiju Girara** (“Gilala, el gran monstruo del espacio”, 1967, de Kazui Nihonmatsu) o la Toei con su *kaiju-eiga* de época, **Kairyu dai kessen** (“El gran duelo de los dragones mágicos”, 1966, de Tetsuya Yamauchi), curiosos por lo atípico.

No un serial, pues ya el tiempo había pasado, pero con su mismo espíritu, Toei produjo **Ogon Batto** (“El murciélago dorado”, 1966, de Hajime Sato), al que sólo cabe calificar de figura extravagante y *kitsch* a juzgar por éste y los otros desconcertantes títulos que dio a la compañía; el film de horror gótico (castillo, candelabros, telarañas, doncellas vestidas de blanco...). **Kaidan semushi otoko** (“La historia sobrenatural del jorobado”, 1965) y **Kaitei daisenso** (“Gran guerra submarina”, 1966), con el reparto más internacional que imaginarse pueda (todos ignotos, eso sí) entremezclado en una ciudad submarina donde se llevan a cabo dudosos experimentos... No obstante, la *cult movie* de Hajime Sato ya no pertenecerá

a Toei sino a Shochiku. **Kyuketsuki Gokemidoro** (“Gokemidoro el vampiro”, 1968), donde los pasajeros de un avión accidentado en el desierto se las compondrán como puedan para evitar caer en las garras de un singular vampiro.

Toei incluso llegaría a la coproducción con EE. UU. en **Batalla más allá de las estrellas** (*Gamma sango uchu daisakusen / The green slime*, 1967, de Kinji Fukasaku), refriega en tre unos simpáticos xenoides verdes tentaculares y el personal de una base espacial, y a plantearse adaptar de nuevo la obra de R. Edogawa, ahora firmando el estrambótico Temo Ishii (otrora autor de los Superman de Shintocho) aquella **Kyofu kikei ningen** (“Los horribles hombres deformados”, 1969), alucinante *collage* tirando a risible, y Shochiku, por su parte, intentaría realizar también *kaidan-eiga*, con escasa fortuna, constituyendo quizás su título más célebre **Kaidan zankoku monogatari** (“Relato sobrenatural de crueldad”, 1968, de Kazuo Hase), indisimuladamente erótica.



S. O. S. Llega Máscara de Calavera (“*Gekko Kamen*”, 1958), de Tsuneo Kobayashi

Tras la separación

Hasta aquí el período de esplendor del género. Los años 70 traerán el resquebrajamiento del sistema de productoras con sus respectivos estilos, y los nuevos realizadores darán bandazos aquí y allá volviendo tarea complicada cualquier clasificación, por lo que un tratamiento particular exigiría demasiado espacio. No son demasiadas, sin embargo, las obras de interés localizables en los últimos 20 años. Aparte de la trilogía vampírica al estilo occidental de primeros de los 70 realizada por Michio Yamamoto para la Toho o algún trabajo aislado de Nobuhiko Ohbayashi, dirigidos casi siempre a público adolescente, no ha habido más frutos que los agonizantes coletazos de los *kaiju*, los éxitos prefabricados y pseudotelevisivos producidos por Haruki Kadokawa e iniquidades como los **Tetsuo**.

Esperemos no obstante, haber dejado claro que existió un cine fantástico japonés, no siempre deudor de ultramar, cuyo descubrimiento es poco probable por, como dijimos al iniciar el artículo, la propia desidia del japonés actual hacia él. Sirvan estas líneas como homenaje a todos aquellos profesionales de entonces.



Akibiyori
("La paz de un día
de otoño", 1960),
de Yasujiro Ozu

Cine japonés: una bibliografía

Francisco Llinás

Con esta bibliografía no pretendemos, por evidentes razones de espacio, agotar el tema, sino tan sólo señalar una serie de textos que resulten mínimamente accesibles (en librerías o bibliotecas especializadas) para el lector interesado y aunque, otra vez, lo publicado en España sobre el cine japonés sea tan exiguo como las películas aquí estrenadas. Prescindiremos de textos aislados en revistas, señalando sólo, de modo general, algunos *dossiers*.

"Le Cinéma japonais", de Shinoba y Marcel Giuglaris (Ed. du Cerf. París, 1956), traducido en España en 1957 ("El cine japonés", Ed. Rialp, Madrid), es un texto de introducción muy deudor de su momento, el del descubrimiento en Europa del cine japonés. Redactado de forma casi periodística, ofrece datos valiosos sobre el mercado japonés, tanto de producción como de distribución. Como aportación crítica, es irrelevante.

Publicado por primera vez en 1959, "The Japanese Film: Art and Industry", de

Joseph L. Anderson y Donald Richie es un libro imprescindible, que ha ido conociendo sucesivas ampliaciones, la más reciente en 1982 (Princeton University Press, Princeton, New Jersey). Richie, con quien volveremos a encontrarnos, es uno de los mejores conocedores del tema y aquí ofrece un amplio y documentadísimo panorama de la historia del cine japonés. A señalar una excelente bibliografía, que no se limita a la enumeración de títulos, sino que los acompaña con un breve comentario.

“Images du Cinéma Japonais”, de Max Tessier, máximo especialista francés en el tema, fue publicado en 1981 (Ed. Henry Veyrier, París) y en 1990 ha conocido, en la misma editorial, una reedición ampliada. Se trata de un libro extremadamente útil, dado que no sólo efectúa un repaso a la historia en general del cine japonés, sino que se detiene en aspectos que muchas veces son dejados de lado: el cine de géneros, por ejemplo, desde las películas de monstruos al cine erótico, con un breve diccionario de intérpretes. Está, además, espléndidamente ilustrado, en blanco y negro y color y se puede encontrar fácilmente en librerías especializadas españolas.

“Japanese Film Directors”, de Audie Bock (Japan Society, New York/Kodansha International Ltd., Tokyo) comprende un análisis y filmografía de la obra de once realizadores, divididos en tres secciones: 1) Los viejos maestros (Mizoguchi, Ozu, Naruse); 2) Los humanistas de postguerra (Kurosawa. Kinoshita. Ichikawa. Kobayashi); 3) La nueva ola (Imamura, Oshima, Shinoda).

Desde un punto de vista textual, no estrictamente histórico, es fundamental “To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema”, de Noel Burch (Scholar Press, London/University of California Press. Berkeley, 1979), aunque quizás sea mejor acudir a la posterior versión francesa. “Pour un observateur lointain: Formes et signification clans le cinéma japonais” (Cahiers du Cinéma/Gallimard. París, 1982), que modifica en algunos momentos la edición inglesa. Para Burch el cine japonés, sobre todo el anterior a la Guerra Mundial, propone un modo de representación distinto al dominante en el cine occidental (lo que en trabajos posteriores definirá como M. R. I.. modo de representación institucional). Relacionando el cine con la tradición cultural japonesa, analiza desde la importancia de los *benshi* (comentaristas) en el cine mudo hasta la influencia de cierto cine occidental, deteniéndose en la obra de determinados cineastas. Es un libro apasionante al que sólo cabría reprochar algunos excesos. Podemos estar de acuerdo en que las películas de Mizoguchi de finales de los años 30, como **Gion no shimai** (“Las hermanas de Gion”, 1936) o **Zangiku Monogatari** (“Historia de los crisantemos tardíos”, 1939), constituyen lo más fascinante de su obra, pero no podemos compartir su valoración de sus últimas películas o el hecho de que ni siquiera se mencionen títulos de Ozu como **Banshun** (“Primavera tardía”, 1949), **Tokyo Monogatari** (“Cuentos de Tokio”, 1953) o **Akibiyori** (“La paz de un día de otoño”, 1960). Pero ello no impide que el texto de Burch resulte estrictamente imprescindible.

“Eros plus Massacre”, de David Desser (Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1988) es una interesante aproximación a la “nueva ola” japonesa, desde **Seishun zankoku monogatari** (“Cuento cruel de juventud”; Nagisa Oshima, 1960) y **Nihon no yoru to kiri** (“Noche y niebla de Japón”; Nagisa Oshima, 1960) hasta nuestros días. Sobre la “nueva ola” son de interés los tres volúmenes (“Cinema giapponese degli anni 60”) publicados por la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro (1972), el tercero de ellos monográfico Oshima, con abundante información. En España se ha publicado un folleto, “Cine japonés actual”, de Fernando Herrero, coincidiendo con un ciclo sobre el tema realizado por la Semana Internacional de cine de Valladolid de 1978.

En “The Waves at Genji’s Door” (Pantheon, New York, 1976). Joan Mellen analiza las relaciones entre la realidad política y social japonesa y el cine, tanto a partir de géneros (el cine de samuráis) como de temas (la mujer, la familia, los restos del feudalismo...). Pero el libro, si bien contiene informaciones útiles, resulta excesivamente mecanicista. Joan Mellen ha publicado también “Voices from the Japanese Cinema” (Liveright, New York, 1975), serie de entrevistas con cineastas japoneses y que no hemos leído. Señalemos también “Schermi giapponese”, en dos partes —1. La tradizione e il genere. 2. La finzione e il sentimento—, por varios autores japoneses (Marsilio Editori, 1984) y que tampoco conocemos.



Kwaidan-El Más Allá (“Kaidan”, 1965), de Masaki Kobayashi

Abundan también las publicaciones sobre diversos cineastas: sobre Mizoguchi puede consultarse “Il cinema di Kenji Mizoguchi” (La Biennale, Mostra Internazionale del Cinema, Venecia, 1980), que incluye textos de cineastas (Rohmer,

Rivette, Godard...), críticos japoneses (Iijima, Sato, Nagae...), occidentales (Douchet, Burch, Andrew...), entrevistas con el cineasta, intervenciones de colaboradores u otros realizadores (Masumura, Kurosawa), además de una filmografía y una excelente bibliografía. “Cahiers du Cinéma” publicó en 1978 un número especial, que reproduce textos dispersos de colaboradores del cineasta aparecidos en la misma revista. Entre ellos destacan los “Souvenirs sur Mizoguchi” de su guionista Yoshikata Yoda.

“Kenji Mizoguchi”, de Michel Mesnil (Ed. Seghers, París, 1965), contiene un ensayo del autor y una serie de documentos de y sobre el cineasta. Y en Kenji Mizoguchi, a “Guide to References and Resources”, de Dudley Andrew (Ed. G. K. Hall, Boston, 1981) podemos encontrar referencias acerca de todo lo que sobre Mizoguchi se ha publicado.

En “L’Avant-scène du Cinéma” se han publicado algunos guiones de dos películas de Mizoguchi: **Igetsu monogatari** (“Cuentos de la luna pálida”, 1953) y **Sansho Dayu** (“El Intendente Sansho”, 1954).



Tiranía ("*Goyokin*", 1969), de Hideo Gosha

En España la Filmoteca Española (cuando aún era Nacional) publicó en 1964 un folleto por Carlos Fernández Cuenca, bastante superficial y apresurado. En fecha indeterminada (cabe suponer que 1980) y en colaboración con la 25 Semana Internacional de Cine de Valladolid y coincidiendo con el ciclo que se le dedicó al cineasta. Filmoteca editó un folleto ("*Kenji Mizoguchi*"), coordinado por José García Vázquez, que, junto con un texto de Agustín Jiménez Muñoz, recopila materiales de y sobre Mizoguchi que pueden encontrarse en libros citados más arriba. Aunque hoy es difícil de encontrar, sus 134 páginas son de indiscutible utilidad. Lástima que Filmoteca no acompañe ahora algunos de sus estupendos ciclos con publicaciones como ésta, especialmente cuando tratan de uno de tantos temas sobre los que es imposible encontrar materiales en España.

Finalmente, pueden consultarse algunas revistas españolas: "Film ideal" (núms. 159 y 160), "Nuestro cine" (núm. 37). "Cinestudio" (núm. 29) y "Contracampo" (núm. 19).

Sobre Ozu las principales referencias son anglosajonas, no en balde fueron americanos e ingleses los primeros en prestarle atención. Donald Richie, que organizó la retrospectiva de Berlín de 1963, publicó un “Ozu” (University of California Press, 1974), que quizás sea más accesible en su edición francesa (Lettre du blanc, Ginebra, 1980). En este libro fundamental se analizan los métodos de trabajo del cineasta: guión, rodaje y montaje, además de contener una mesa redonda con colaboradores de Ozu y el crítico Tadao Sato, y una filmografía comentada que recoge opiniones del propio realizador. Es un libro de consulta obligada a pesar de sus errores: en algunos análisis de secuencias concretas la planificación de Richie no coincide con la de Ozu. Pero se trata de errores habituales en la etapa pre-vídeo (los encontramos en “Praxis del cine” de Burch, por ejemplo), cuando era más difícil y trabajosa la consulta directa de las fuentes fílmicas y no afectan decisivamente a las conclusiones finales. Por otra parte, el libro está espléndidamente ilustrado.

Menor interés tiene el “Ozu and the Poetics of Cinema”, de David Bordwell (B. F. I./ Princeton University Press, 1988), un meticuloso trabajo de análisis textual (con filmografía comentada, igualmente), en el que Bordwell estudia la escritura de Ozu como ruptura de la narración clásica de Hollywood. Sólo que, mientras que Burch, en este sentido, tenía en cuenta la muy distinta cultura en la que se inserta el cine japonés. Bordwell hace abstracción de la misma, con lo que se queda muchas veces en un formalismo no siempre satisfactorio.

En 1979 Jean-Pierre Brossard recopiló una serie de documentos sobre Ozu para un interesante folleto editado por el Festival de Locarno. Algunos de ellos fueron reproducidos en otro folleto del Festival de Cine de Valladolid. Pueden encontrarse *dossiers* sobre Ozu en diversas revistas: “Cahiers du Cinema” (núm. 286), “Positif” (núms. 203, 205, 214), “Ecran 79” (núm. 86), “Contracampo” (núm. 13), “Dirigido por” (núms. 81 y 82).

Igualmente se han editado en francés algunos de sus guiones: en “L’Avant-scène du Cinema” el de **Tokyo monogatari**: en ediciones P. O. F. los de **Tokyo no gassho** (“El coro de Tokio”, 1931), **Tokyo monogatari, Hanshun, Bakushu** (“Verano temprano”, 1951) y **Samma no aji** (“El sabor del pescado de otoño”, 1962).

Abundante es también el material sobre Kurosawa: en primer lugar, su autobiografía. “Something Like an Autobiography” (Alfred A. Knopf, New York, 1982), de la que hay edición en español, “Autobiografía” (Ed. Fundamentos. Madrid, 1989). En ella Kurosawa se centra en sus primeros años y no hay muchas referencias a sus películas más conocidas.

“The Films of Akira Kurosawa”, de Donald Richie, de 1970, ampliado en 1986 (University of California Press, Berkeley) analiza la obra del cineasta película a película, con excelente material fotográfico y con la erudición habitual en el autor. También puede consultarse en “Akira Kurosawa”, de Aldo Tassone (La Nuova Italia, Florencia, 1981), localizable fácilmente en su versión francesa (Ediling, 1983 y Flammarion, 1990), un estudio algo académico que agrupa a las películas por su

tema.

Sorprendentemente, hay un texto español, muy reciente, de Manuel Vidal Estévez: “Akira Kurosawa” (Ed. Cátedra, Madrid, 1992), que, siguiendo el esquema clásico de los libros de esta editorial, propone un ensayo de Vidal Estévez, una filmografía y una recopilación de textos de y sobre el cineasta. Hablando siempre de primera mano (uno intuye que habrá costado más ver alguna de las películas que escribir el propio libro), se nos ofrece un análisis del cine de Kurosawa riguroso y que desearíamos más extenso y pormenorizado, aunque fuera a costa de los materiales suplementarios, localizables en otros libros.



Miyamoto Musashi (“*Musashi Miyamoto*”, 1954), de Hiroshi Inagaki

Los artículos sobre Kurosawa son innumerables. Citaríamos tan sólo, como curiosidad, dos textos de Satyajit Ray (reunidos en “*Ecrits sur le cinéma*”, Ed. J-C. Lattés, 1982), porque contienen unas muy pertinentes reflexiones sobre las relaciones entre Oriente y Occidente (por otra parte, uno de los temas mayores en la obra del propio Ray).

En España pueden consultarse “*Dirigido por*” (núm. 118) y “*Contracampo*” (núm. 21). Para mayores detalles, consúltese la estupenda bibliografía que aparece en el libro de Vidal Estévez.

En lo que a otros cineastas clásicos se refiere podemos destacar los volúmenes dedicados por el Festival de Locarno a “*Mikio Naruse*”, por Audie Bock (1983) y a Keisuke Kinoshita, por Regula König y Marianne Lewinsky (1986).

De los cineastas más recientes el más favorecido bibliográficamente es Nagisa Oshima. “Ecrits 1936-1978. Dissolution et jaillissement” (Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1980) recoge buena parte de los textos de Nagisa Oshima. Y, además del amplio y completo folleto publicado por la Mostra de Pesaro ya citado, puede consultarse en “Nagisa Oshima”, de Louis Danvers y Charles Tatum Jr. (Cahiers du Cinéma. París, 1986), que analiza película a película la obra del cineasta y estudia sus relaciones, muchas veces conflictivas, con la cultura japonesa. Igualmente puede consultarse un amplio *dossier* sobre Oshima publicado en “Contracampo”, núm. 14.

Vivir (Ikiru, 1952), de Akira Kurosawa



Las películas del ciclo

Kurutta ichipeeji

(“Una página de locura”. Teinosuke Kinugasa, 1926)

Japón. **Producción:** Kinugasa Eiga Renmei. **Director:** Teinosuke Kinugasa. **Guión:** Yasunari Kabawata, Teinosuke Kinugasa. **Director artístico:** Chiyo Azaki. **Intérpretes:** Masao Inoue, Yoshie Nakagawa, Ayako Iijima, Hiroshi Neniólo. **Duración aprox.:** 60 m.



Un viejo marino consigue trabajo en una institución psiquiátrica para poder estar cerca de su mujer, allí internada por haber tratado de suicidarse ahogándose con su bebé. A pesar de los esfuerzos del marino por liberarla, la mujer se niega a abandonar el manicomio...

Según el historiador Tadao Sato. **Kurutta ichipeeji**, de Teinosuke Kinugasa (1896-1982) fue la primera película japonesa de vanguardia. Se ha dicho también que fue el primer film “neo-sensacionista”, quizá para intentar describir su funcionamiento, sólo comparable al de retratos de la locura mucho más modernos como **You Are Not I** o **Sweetie...** o al de un film siete años anterior, **El gabinete del doctor Caligari** (el film podría describirse como el Caligari japonés, aunque, según Noël Burch, Kinugasa no recuerda haberlo visto en su momento). Al igual que en el clásico de Wiene, ambientar la acción en un manicomio proporciona un marco idóneo para romper las leyes de la causalidad narrativa y jugar de manera sorprendentemente radical con el punto de vista: la película suscita con frecuencia preguntas como, ¿esta escena es “real” o es un desvarío? Y, en ese último caso, ¿“quién” la está “alucinando”?

A esta “disolución” subversiva del sentido de cada escena respecto a las que la

flanquean, hay que añadir la ausencia de rótulos (al igual que Murnau había hecho en **El último**, otra posible influencia de Kinugasa) y, sobre todo, una notoria inventiva visual, de la que cabe recordar el continuo juego con una alucinada geometría vertical (barrotes, sombras, etc.), que llega a convertirse en un obsesivo motivo visual, además de contribuir al efecto global desorientador, desestabilizador, del film.

Kurutta ichipeeji culmina en una cascada de visiones de diversos niveles y “tiempos” alucinatorios, que disuelven toda noción de realidad, tal y como se propone en el cine realista convencional, y legitiman la reputación vanguardista de la película, inédita, que yo sepa, en España salvo una proyección fugaz en la Filmoteca de Madrid.

Este experimento de Kinugasa, planteado como una producción independiente, permanece como una tentativa única en su carrera (hasta donde pueda afirmarse esto, teniendo en cuenta que en 1945 un incendio acabó con la mayoría de los numerosos films que había dirigido antes de esa fecha). Su fracaso comercial, producido en el mismo año, 1926, en que se puso de moda en Japón el *chambara* (films de espadachines ambientados en la época anterior al período Meiji, 1868-1912), determinó que Kinugasa se dedicara a dicho género, hasta llegar a convertirse en uno de sus maestros. Así lo demuestra el que ha sido su título más conocido internacionalmente, **La puerta del infierno** (*Jigokumon*, 1953), hasta que se redescubrió éste.

En 1971, 45 años después de haberla rodado, Kinugasa encontró en el almacén de su jardín el negativo y una copia de **Kurutta ichipeeji**. Occidente pudo verla, y debió reescribir una página de la historia del cine de vanguardia y, en particular, de la relación del cine japonés con los códigos del lenguaje fílmico occidental.

Antonio Weinrichter

Jujiro

(“Caminos cruzados”. Teinosuke Kinugasa, 1928)

Japón. **Producción:** Kinugasa Eiga Renmei, Shochiku. **Director:** Teinosuke Kinugasa. **Guión:** Teinosuke Kinugasa. **Director artístico:** Bonji Taira. **Intérpretes:** Junosuke Bando, Masako Chiniya. **Duración aprox.:** 60 m.



Un hombre débil de carácter se enamora de una cortesana, que se burla de él y le hace abandonar sus responsabilidades con su hermana. En una disputa con un rival, al que cree haber matado, queda temporalmente ciego. Su hermana se dedica a cuidarle pero el hombre se consume por el recuerdo del homicidio que cree haber cometido y de la humillación sufrida de manos de la cortesana.

Jujiro fue la primera película japonesa a la que tuvo acceso el público occidental. La UFA berlinesa la proyectó en 1929 y ese mismo año se estrenó en París, logrando un notable éxito de crítica que el propio Kinugasa pudo disfrutar, al encontrarse en una gira europea que un año antes le había llevado a Moscú para conocer a Eisenstein (asistieron juntos a una función de teatro *kabuki*).

Críticos como Noël Burch, que admiran **Kurutta ichipeeji** (“Una página de locura”) por su vanguardista escritura, se han preguntado por qué Kinugasa no enseñó dicha película en lugares como Berlín. Moscú y París, donde su modernismo hubiera sido apreciado por el público —y los mismos autores— de obras como **Caligari**,

Potemkin o **La Roue**. Quizá se debiera a la incomprensión que había suscitado en su propio país; el caso es que Kinugasa prefirió llevarse como tarjeta de presentación a las capitales del vanguardismo **Jujiro**, otra de sus producciones independientes, pero de carácter más convencional.

Eso al menos es lo que opina Burch, para quien **Jujiro**, comparada con la película anterior, es “*mucho más deudora de los códigos del cine europeo y hollywoodense (...), y obviamente relacionada con la iconografía del cine expresionista y Kammerspiel*”. Lo que le fastidia a Burch, quien en su libro “To the Distant Observer” pondera sobre todo los films que conformarían un “*específico fílmico*” japonés, es la serie de “concesiones” que acercan la película de Kinugasa al “*psicologismo del cine dominante occidental*”, concesiones que desde luego no se encuentran en **Kunita ichipeeji**.

Sin embargo, otros estudiosos como Robert Cohen consideran **Jujiro** como uno de los primeros (cronológicamente hablando) grandes clásicos del cine nipón, a caballo entre el melodrama y el formalismo. Para Cohen, incluso, la película prosigue la notable línea de experimentación de **Kurutta ichipeeji**: “*montaje asociativo, superimposiciones que expresan las fantasías y la paranoia del protagonista, utilización de flashbacks, movilidad de la cámara (...) y multitud de momentos ‘eisensteinianos’ —casi puras abstracciones kabuki— donde la parte representa al todo*”.

Antonio Weinrichter

Umarete wa mita keredo

(“Nací, pero...”. Yasujiro Ozu, 1932)

Japón. **Director:** Yasujiro Ozu. **Ayudante de dirección:** Kinkichi Hara. **Producción:** Shochiku/Kamata. **Guión:** Akira Fushimi, Geibei Ibushiya, basado en un argumento de Akira Fushimi y James Maki (alias de Yasujiro Ozu). **Fotografía:** Hideo Shigehara, Yushun Atsuta. **Dirección artística:** Takashi Kono. **Intérpretes:** Tatsuo Saito, Hideo Sugawara, Tokkan Kozo, Mitsuko Yoshikawa, Takeshi Sakamoto, Seiji Nishimura, Sheichi Kato. **Duración aprox.:** 90 m.

Yoshi se muda de casa con su mujer y sus hijos, Kyoichi y Keiji, desde Azabu hasta un suburbio de Tokio, cerca de la casa del director de la compañía donde trabaja. Sus hijos son marginados y perseguidos por los otros niños del vecindario. Aunque su padre les exige buenas calificaciones, hacen novillos y llegan a falsificar las notas. Sin embargo Yoshi descubre la verdad cuando es informado por el maestro, lo que vale a sus hijos una severa reprimenda. Después de que un repartidor de sake dé su merecido al matón del barrio, los dos hermanos son aceptados por sus compañeros de escuela, entre ellos Taro, el hijo del jefe de su padre. Este les invita a una sesión de cine familiar, en su casa. Allí Ryoichi y Keiji se quedan horrorizados al ver a su progenitor en la pantalla, poniendo muecas y haciendo payasadas mil para divertir a su jefe. Esto provoca una discusión familiar, que se salda con la sublevación de los niños...

La aventura de cada día

La última película muda de Yasujiro Ozu anticipa con notable exactitud la futura trayectoria del cineasta. Como es habitual en su obra, relata un episodio familiar. Se trata de una historia de aprendizaje, en la que los distintos miembros (masculinos) de una familia habrán de aprender a adaptarse a la posición que les corresponde en su sociedad. Sin embargo, toda ella es narrada desde el punto de vista de los niños protagonistas, lo que concede a una historia estrictamente cotidiana una rara peculiaridad: cada episodio de la vida es tratado como si de una aventura se tratase. Algo parecido sucedía en las películas de Frank Capra, que tanto admirara Ozu. Pero mucho más que aquél. Ozu es capaz de transformar la rutina en un proceso de descubrimiento. Los niños exploran un espacio ignoto: el nuevo barrio al que se trasladan, y de su esfuerzo por dominar e integrarse en su nuevo hábitat surgirá todo su proceso de formación. Las primeras imágenes de la película describen elocuentemente el proceso: el camión en que la familia lleva a cabo la mudanza, como si de un grupo de colonos se tratase, queda atrapado en el barro, dentro de un territorio inequívocamente hostil. Por otra parte, dicho contratiempo anticipa metafóricamente el discurso justificatorio del padre: en la vida siempre se avanza con dificultad, y se hace necesario sortear el fango.



El mundo infantil y el mundo de los adultos se contraponen mediante sus respectivos espacios característicos: la escuela y la oficina. Una serie de *travellings* laterales establece continuidad entre ambos, para encontrar numerosas equivalencias: ambas sociedades hacen prevalecer códigos de jerarquía y prepotencia: los niños deberán rendir pleitesía al matón del barrio, del mismo modo que el padre habrá de acatar los designios de su jefe. Tanto los unos como los otros se ven sometidos a una severa disciplina castrense: nos hallamos en los primeros años de la Era Showa, y la nación prepara a su pueblo para emprender una sacrificada misión en nombre del Emperador. Aunque los niños cambien de inmediato sus uniformes escolares apenas llegan a casa, su actuación en la “tierra de nadie” (el descampado donde juegan) hace prolongar en sus ratos de ocio los mismos gestos de disciplina, sumisión y jerarquía que han aprendido en las aulas. Ha de prevalecer el talante gregario, entre adultos y escolares, puesto que la colectividad está llamada a imponerse sobre el individuo. Así, aunque niños y familias habitualmente se confronten de dos en dos, por último los grupúsculos habrán de verse extinguidos. Pese a que los niños sean conscientes de la posición servil que adopta su padre ante sus superiores, terminan por aceptarla, del mismo modo que se someten a su propia integración dentro de la sociedad. De esta forma se supera el aspecto tal vez más importante de su formación. El plano final muestra a los dos hermanos, diluidos ya entre la masa de niños que se encaminan al colegio. Otro tanto hizo Yoshi, al entrar en el coche de su jefe, pocos minutos antes. Aunque desilusionados, Ryoichi y Keiji han aprendido que el verdadero poder de su padre radica en su capacidad para encajar los golpes y las afrentas de la vida.

En una sociedad semejante, los gestos rituales adquieren rango protagónico: de forma similar Ozu adopta un sentido ceremonioso para plasmar acontecimientos rutinarios. Los gestos sociales se imponen sobre los sentimientos personales, y de la aceptación de esta verdad emana el resignado dolor (*mono no aware*) que adoptan sus criaturas en su relación con el mundo. La nueva versión que Ozu realizó de esta película, **Ohayo** (“Buenos días”, 1959), se interroga precisamente por la razón que lleva a la gente a pronunciar una fórmula coloquial, “Buenos días”, aún en las situaciones más insólitas. La propia reconciliación entre padre e hijos se produce dentro del más riguroso marco de la ceremonia cotidiana: los tres comparten el *sushi* (bolas de arroz), aún con la mirada perdida en el horizonte. El gesto supone la aceptación mutua, y la resignación inevitable: pero al tiempo confirma la cualidad estrictamente patriarcal, característica de esta sociedad. Las mujeres no tienen peso alguno en el relato, como no sea para reprender inocentemente al marido o para preparar un *sushi*... que ellas no han de probar. Con esto quiero decir que la madre queda completamente excluida de toda ceremonia o acontecimiento social, incluida la propia comunión tras el cese de hostilidades.

A partir de esta obra temprana comienza la gran polémica que ha de suscitar el arte de Ozu: ¿se trata de un autor realista, o por el contrario es un formalista que rinde culto a las formas bellas y la construcción dramática perfecta? A mi modo de ver, el

gran mérito del cineasta es haber demostrado que ambas opciones no tienen por qué ser incompatibles. Sus formas cinematográficas se integran dentro de un discurso social, sin que resulten superfluas. El estilo de Ozu está ya prácticamente desarrollado por estas fechas. Aunque la cámara se mueve, en *travelling* lateral durante las escenas rodadas en exteriores, es de apreciar la intención de depurar su uso. Los vanos de las casas y los *shoji* (puertas correderas) organizan ya los cuadros dentro del cuadro que serán característicos de su obra. Del mismo modo, ya empieza a recurrir a planos generales como signo de puntuación que permita articular las escenas. Éstas se desarrollan preferentemente alternando los planos medios con los enteros. Aún tibiamente, son ya detectables muestras de su predilección por las miradas dirigidas fuera de campo, que después se habrán de alternar con tomas en 3/4 de los rostros. A partir de estos momentos, Ozu sólo tendrá que pulir y perfeccionar unas intuiciones que ya han sido abocetadas. El punto de equilibrio que la película busca entre comedia y drama encuentra su justa representación durante la proyección de películas familiares, que desvela bruscamente la realidad social a los ojos de los pequeños. Irónicamente, previas a las bufonadas del padre se presentan imágenes de animales enjaulados, en un zoológico. La relación entre ambas puede resultar cruel, pero la juzgamos adecuada. Además, la discusión sobre el verdadero color de la piel de la cebra que mantienen los chiquillos sirve para relativizar los acontecimientos venideros: la vida es dura, pero de la aceptación de su dureza deriva un camino en pos del conocimiento y la madurez. Fruto de semejante conclusión, el cine de Ozu se mostrará sereno, pero sometido a una profunda e inquebrantable tristeza.

Antonio Santos

Vivir

(*Ikiru*. Akira Kurosawa, 1952)

Japón. **Director:** Akira Kurosawa. **Producción:** Toho. **Productor:** Shojiro Motoki. **Montaje:** Akira Kurosawa. **Guión:** Shinobu Hashimoto, Hideo Oguni, Akira Kurosawa. **Fotografía:** Shigeru Mori. **Música:** Fumio Hayasaka. **Dirección artística:** So Matsuyama. **Intérpretes:** Takashi Shimura, Nohuo Kaneko. Kyoko Seki, Miki Oilagiri, Makolo Kohori. **Duración aprox.:** 133 m.

Watanabe empleado desde hace treinta años en la misma empresa, descubre que padece cáncer y que le quedan tres meses de vida. Intenta disfrutar entonces de todo lo que no ha podido disfrutar con anterioridad. Pero también descubrirá el dolor y la amargura de otros seres humanos y dedicará sus últimas energías a luchar contra la administración para que se construya un parque para niños pobres.

“Él ha muerto mientras yo vivo aún, pensó y sintió cada cual”.

Leon Tolstoi,
“La muerte de Ivan Illich”

Está comúnmente aceptado que los artistas crean su obra acicalados por la muerte, con el propósito de vencerla en cierto modo o sea de ganar una parcela de inmortalidad para si mismos y para el producto de sus esfuerzos. Pero en ciertos casos la muerte no es solamente el enemigo contra el que luchan (y también secretamente el motor que les impulsa) sino el “tema” mismo que deciden afrontar. Y es cosa patente que esta tematización de la muerte misma por grandes artistas ha producido obras maestras como “La muerte de Ivan Illich” de Tolstoi, “Los muertos” de Joyce o “Mientras agonizo” de William Faulkner en literatura, y **El séptimo sello** de Bergman, **Ordet** de Dreyer o **Vivir** de Kurosawa en cine.



Entre estas obras literarias y cinematográficas hay más o menos afinidades. Quizá el paralelismo más convincente podamos establecerlo entre la novela corta de Tolstoi y la película de Kurosawa, porque ambas siguen un esquema fundamentalmente semejante. Pero la novela nos deja un regusto aún más satisfactorio que la película, no desde el punto de vista de la esperanza humana (no hay nada más pesimista que el cuento de Tolstoi) sino desde la perspectiva estrictamente estética. ¿Por qué? “La muerte de Ivan Illich” es un relato de una sobriedad descriptiva perfecta y por eso mismo perfectamente sobrecogedora. A diferencia de los ya citados textos de Joyce o Faulkner, que pretenden exorcizar literariamente a la muerte haciéndola “derivar” hacia lo nostálgico o lo metafísico, Tolstoi no introduce ningún tipo de concesión “artística” en su novela. El personaje vive, enferma y muere dentro de una cotidianeidad sin fisuras, rutinaria, aliñada vagamente por pequeñas ambiciones o ilusiones y también por presentimientos temibles que no llegan a convertirse en trágicos. En cambio, la película de Kurosawa tiene un cierto aliento épico, algo así como una concesión estimulante al romanticismo. El protagonista vive su rutina gris hasta que conoce la enfermedad incurable que padece: entonces, se lanza a una actividad valerosa, intentando autoafirmarse y lograr algo por sí mismo antes de que la noche definitiva caiga sobre él. Desde un punto de vista humano, su actitud es mucho más tonificante que la del personaje del autor ruso; pero quizá le aporta un cierto artificio que en cambio no enturbia para nada el otro relato. El estilo de ambos autores se refleja en estas soluciones distintas: Kurosawa es más épico en sus planteamientos a lo largo de su trayectoria, shakespeariano incluso, por lo que tiende a presentar hombres que confían en su fuerza aunque ello les lleve a un desenlace trágico; en cambio el conde Tolstoi fue siempre un decidido enemigo de la dimensión épica de lo humano (¡detestaba a Shakespeare!), propugnando en cambio el sometimiento de los hombres a las verdades últimas de la religión. Mientras que Kurosawa parece opinar implícitamente que en el último momento el hombre puede rescatar en cierto modo una vida mediocre merced a un esfuerzo de coraje. Tolstoi

presenta a la muerte como algo contra lo que no se puede luchar de ningún modo y frente a lo cual sólo cabe la progresiva y resignada preparación de toda una vida, más dedicada a las verdades espirituales que a los entretenimientos frívolos del mundo. Por esta razón, la actitud de ambos creadores hacia sus respectivos personajes es opuesta: Kurosawa está a favor de su protagonista, por cuya actitud siente simpatía (aunque el mensaje final de su película incluya una buena dosis de pesimismo), mientras que Tolstoi escribe “contra” Ivan Illich, un hombre que nunca se ha ocupado —según los criterios del escritor ruso— de lo que realmente cuenta en la vida. Resumiendo, las distintas actitudes de los autores se reflejan en los títulos de sus obras: ambas versan sobre lo mismo —un hombre que muere víctima de una enfermedad incurable— pero la del director japonés lleva por nombre **Vivir**, mientras que la de Tolstoi se llama “La muerte de Ivan Illich”. Cada uno de ellos nos remite, desde el mismo punto de partida, hacia una actitud vital y espiritual diferente.

En lo tocante a sus valores cinematográficos. **Vivir** presenta un auténtico cúmulo de aciertos que merecerían un estudio mucho más extenso del que aquí podemos concederles. Sorprende que una obra tan madura y reflexiva pueda ir firmada por un director relativamente joven, pues Kurosawa sólo contaba cuarenta y dos años. La película pertenece a la etapa más austera del director japonés, cuando aún no había comenzado a rodar con varias cámaras y muchos más medios, como en la mítica **Los siete samuráis** (*Sichinin no samurai*, 1954, la siguiente película que rodó). Quizá el mayor acierto de **Vivir** sea la elección del actor protagonista, Takashi Shimura, uno de los favoritos del director y que aparece en buena parte de sus obras, con papeles más o menos destacados. Pocos actores hubieran logrado soportar la gran cantidad de primeros planos sostenidos que vemos en la película: sobre todo, aquellos centrados en la mirada del protagonista, con sus grandes ojos abiertos como queriendo llevarse en ellos toda la luz del mundo para contrarrestar las eternas sombras ya demasiado próximas. También es admirable la forma en que Shimura encorva su figura a partir del momento en que conoce su dolencia, como si quisiera “agarrar” el cuerpo que se le escapa doblándose sobre él.

Algunos momentos de la película son engañosamente obvios, pero todos tienen su razón de ser narrativa. Por ejemplo, el momento en que el protagonista sale a la calle recién conocido su diagnóstico y está a punto de morir atropellado tiene su contrapeso en la escena en que la joven llena de alegría por el regalo de unas medias que acaba de recibir, está a punto de ser atropellada por dos camiones: el riesgo de muerte está siempre sobre nosotros, sanos o enfermos, tristes o alegres. Se da en **Vivir** una combinación afortunada de realismo y expresionismo. Pese a que el tema central es la actitud ante la muerte, el film presenta una amplia gama de reflexiones sobre otras cuestiones: la burocracia, la familia, la juventud... y un largo etcétera. En la película hay dos perspectivas: al comienzo, la individual del protagonista que va a morir: en el último tercio del film, la visión coral de sus compañeros de trabajo que asisten al velatorio y responden de distintas formas a su fallecimiento. Pese a sus

indiscutibles méritos, la película sólo obtuvo el premio del jurado en el Festival de Berlín de 1954; como en otras insignes ocasiones, fueron los críticos de “Cahiers du Cinema” (Bazin y Sadoul) quienes se encargaron de conceder a **Vivir** su auténtico primer puesto en la historia del cine. Es posible que analizando plano por plano se encuentren alternativas a los rodados por Kurosawa, pero en conjunto el secreto del genio queda incólume: ese acierto global, a la vez afectivo e intelectual, que muy pocas películas logran transmitir y que quizá la palabra “humanidad” describa con mayor propiedad que ninguna otra.

Sara Torres

Sansho Dayu

(“El Intendente Sansho”. Kenji Mizoguchi, 1954)

Japón. **Director:** Kenji Mizoguchi. **Ayudante de dirección:** Tokuzo Tanaka. **Producción:** Daiei. **Productor:** Masaichi Nagata. **Director de producción:** Masatsugu Hashimoto. **Guión:** Fuji Yahiro, Yoshikata Yoda, basándose en un leyenda tradicional reelaborada por Ogai Mori. **Montaje:** Mitsuzo Miyata. **Fotografía:** Kazuo Miyagawa. **Iluminación:** Kenichi Okamoto. **Director artístico:** Hiromoto Ito. **Música:** Fumio Hayasaka. **Música tradicional:** Kanechichi Odora, Tamezo Mochizuki. **Dirección musical:** Kizaku Mizoguchi. **Ambientación:** Uichiro Yamamoto. **Vestuario:** Yoshio Ueno, Shimi Yoshimi. **Intérpretes:** Kinuyo Tanaka, Yoshiaki Hanayagi, Kyoko Kagawa, Masao Shimizu, Eitaro Shindo, Akikate Kawano, Keiko Koyanagi, Naoki Fujima. Masahiko Kalo, Keiko Ertami. **Duración aprox.:** 88 m.



Una mujer de noble linaje, Tamaki, atraviesa un sombrío bosque en compañía de sus dos hijos, Zushio y Anju. Se propone encontrarse con su marido, el exgobernador Masauji, quien había sido desterrado a causa de la liberalidad con que trataba a los campesinos. En el curso del viaje, madre e hijos

son secuestrados por los bandidos. Tamaki es forzada a trabajar como cortesana en la isla de Sado, mientras que Zushio y Anju son vendidos como esclavos al despiadado Intendente Sansho...

Entre la ley de dos padres

Aunque se trata de la adaptación de un cuento publicado por Ogai Mori en 1915, el origen de **El Intendente Sansho** hay que buscarlo en los relatos transmitidos oralmente en Japón a través de generaciones. La película se ubica en el siglo XI, a finales del Período Heian, “*cuando el Japon estaba todavía sumido en las tinieblas*”. Unos tiempos que conocieron el esplendor literario y artístico en aquella exquisita torre de marfil que fue Heian-Kyo (hoy Kyoto), pero en los que imperaba la injusticia social, establecida por la oposición entre clases. Precisamente por enfrentarse con esta situación, el justo Gobernador Masauji padecerá destierro. Pero antes de partir entrega a Zushio su palabra, esto es: la Ley Natural, representada en el amuleto que guarda la imagen de Kannon, Diosa de la Piedad según el Budismo Mahayana. El precepto del padre se transforma en el principio vital que debe regir la conducta de su hijo: “*Un hombre que no tiene compasión es como un animal*”. Sin embargo, el conflicto de identidad que padece Zushio vendrá determinado por la oposición entre dos leyes: la que recibe de su padre, y la que le impone a sangre y fuego el brutal Sansho. De este modo, el Intendente se transforma en la figura antitética del padre ideal, o dicho de otro modo, en su suplantación. Masauji y Sansho se transforman en portadores de dos opciones éticas y políticas contrastadas: uno defiende la libertad: el otro la aniquila. Nada más llegar al predio de Sansho, el tirano cambia los nombres de los dos niños: los bautiza con el fin de apropiárselos, para hacerlos renacer en una nueva sociedad, y con unos nuevos nombres. Del mismo modo, asistiremos a la rebeldía confrontada entre dos hijos: Taro, el hijo carnal de Sansho, representa la oposición pasiva, que se subleva contra la injusticia social, pero que termina entregándose a la reclusión del monasterio. Zushio, por el contrario, emprende un activo camino de madurez que se ve coronado con el destierro de Sansho y la disolución de su despótico régimen. Semejante proceso conduce a la autoafirmación del personaje, pero su curso le fuerza a ver su nombre cambiado por tercera vez, al acceder al Gobierno de la Provincia de Tango. Sólo cuando culmine su recorrido iniciático, tras el reencuentro con la madre, le será permitido recuperar su nombre de nacimiento.

Frente a la voz del padre, sacralizada en la figura de Kannon, la madre, Tamaki, emite una voz estrictamente humana y cordial, que se manifiesta en su canción: un canto que recorre el tiempo y el espacio, y que tiene capacidad de encauzar a Zushio. La palabra del padre, materializada en la estatuilla, sufrirá distintas vicisitudes, en el curso del relato. Tras la separación de la madre. Anju desempeñará un papel tutelar semejante sobre su hermano. La inmadurez de éste fuerza a la muchacha a transformarse en depositaria temporal de la voz de la madre, así como del legado del padre. Dicha función de custodia se mantendrá hasta el momento en que Zushio despierte, y emprenda un doloroso camino de expiación. Por tanto, Anju recibe la doble misión de custodia y transmisión de los principios heredados. Como tantas

mujeres de Mizoguchi, habrá de sacrificar su vida a fin de hacer posible la redención del hombre.

Los momentos decisivos de la película se hallan presididos por la presencia del agua, un elemento frecuentemente asociado con las mujeres en las películas de Mizoguchi. La separación, la huida hacia la libertad y el reencuentro se identifican con este ambiguo símbolo que emparenta la vida y la muerte. El secuestro y separación de madre e hijos, al principio de la película, distancia brutalmente la tierra, donde se quedan los dos niños, del mar por donde desaparece la madre. Mucho tiempo después, cuando Anju decida poner fin a su vida para evitar el tormento a manos de sus verdugos, comprobaremos cómo el lago parece atraerla hacia su seno líquido. Anju se funde con las aguas, como hiciera la atormentada protagonista de **Retrato de la señora Yuki** (1950). Al contrario de aquélla, no hay crispación, ni sufrimiento en el sacrificio. Por el contrario, se representa el acto como si de una serena y resignada liturgia se tratase. Por último, el epílogo nos conduce hacia las desoladas tierras de Sado. Nos hallamos en un lugar completamente aislado. El espacio en el que se produce el reencuentro se recoge en la más depurada abstracción: sólo la tierra y el agua asisten al suceso, como tiempo atrás sucediera en el curso de la brutal separación. De igual modo, los matices grises que caracterizaran buena parte de la película parecen extinguirse, para concentrar toda la atención sobre el color blanco de la arena y el negro de las siluetas que sobre ella se alzan.

Al igual que en el plano final de **Ugetsu monogatari** (“Cuentos de la luna pálida”, 1953), la cámara emprende un camino ascendente, apenas se ha producido el reencuentro. La acción se ve de este modo espiritualizada, pero al tiempo se otorga la ajustada proporción a los acontecimientos: el mundo permanece indiferente al llanto de Zushio y Tamaki, como hace el pescador que, ajeno a ambos, continúa su ininterrumpido trabajo.

Antonio Santos

Daibosatsu toge

(“El desfiladero del Gran Buda”. Kenji Misumi, 1960)

Japón. **Director:** Kenji Misumi. **Productor:** Masaichi Nagata. **Producción:** Daiei. **Argumento:** Kaizan Nakazato. **Guión:** Teinosuke Kinugasa. **Fotografía:** Hiroshi Imai. **Dirección artística:** Akira Naito. **Música:** Seiichi Suzuki. **Intérpretes:** Raizo Ichikawa, Tamao Nakamura, Fujiko Yamamoto. **Duración aprox.:** 106 m.

A adaptación del clásico de Kaizan Nakazato, donde se ve cómo la locura destructora se apodera de un samurái. Un retrato brutal del mundo de los guerreros japoneses, esclavos de su sable.

Conviene ante todo hablar de la obra literaria cuando se evoca **Daibosatsu toge** (“El desfiladero del Gran Buda”). En efecto, ¿cómo podría dejarse en silencio esta novela fenomenal, de 30 volúmenes?

Único trabajo del novelista Kaizan Nakazato. “Daibosatsu toge” (título original de la obra) ocupó casi treinta años de su vida, a partir de 1913. Discípulo taciturno de Victor Hugo, Nakazato iba a sentar algunas bases de un género cinematográfico que pronto se haría popular, el *chambara*, o películas “de sable”. Por otro lado, el cine no fue el primero en inspirarse en esta célebre novela: a partir de 1920 fueron adaptados para el teatro los primeros volúmenes publicados, lo que significa que “Daibosatsu toge” conoció los favores del público japonés.

Es en 1935 cuando el actor Denjiro Okochi personifica al “héroe” Ryunosuke Tsukue, inquieto espadachín protagonista de la novela. Fiel a la obra de Nakazato, la película nos muestra a un samurái extremadamente peligroso, lleno de una rabia enajenada y silenciosa. Había nacido el primer espadachín psicópata, y el *chambara* iba a explotarlo con creces.

En 1957, el realizador Tomu Uchida llevó a cabo un *remake* protagonizado por Chieyo Katasha, *remake* al que siguió la magnífica versión de Kenji Misumi, en



1960. En esta versión —sin duda la más célebre—, producida por la Daiei, una estrella de la pantalla, el actor Raizo Ichikawa, interpreta un Ryunosuke Tsukue más enfermo que nunca. Preso de una espeluznante locura destructora, este samurái no duda en servirse de su sable para despedazar a sus numerosos enemigos. Personaje cínico y rebelde, mantiene con su arma unas confusas relaciones que ponen de manifiesto una demencia (auto)destructora. ¿Quién de los dos, el sable o el samurái, posee al otro? Este es, sin duda, el aspecto de **Daibosatsu toge** que hace de esta película una de las piedras de toque del *chambara*. Jamás samurái alguno estuvo de tal modo imbuido de su función y sus atributos guerreros. Algunos ven en esta locura asesina una especie de vía de escape para los espectadores quienes, una vez acabada la película, debían volver a la realidad y hacer frente a los duros bandazos de la crisis económica nacional... Pero este análisis puede ser válido sobre todo para la novela, cuando la guerra y la industrialización iban a traumatizar al Japón.



Ello no impidió que los estragos del personaje principal atrajesen a los millones de espectadores que venían a ver a este loco violento que sembraba cadáveres y destrucción.

El duelo final, constante inevitable en las películas *chambara*, y que constituye el apogeo de las mismas, en la versión de Misumi está concebido de forma muy sorprendente. Es como si el film se hubiese mostrado lo suficientemente frenético como para que el último enfrentamiento, demasiado evidente, fuese expuesto al espectador. Las miradas que los dos enemigos intercambian dicen bastante, por otra parte, para que esta última escena sea ampliamente explícita. **Daibosatsu toge** en versión de Misumi es sin duda un film extraordinario... además de un clásico de las películas “de sable”.

Pascal Vincent

Traducción: Isabel Ausin

La mujer en la arena

(*Suna no onna*. Hiroshi Teshigahara, 1963)

Japón. **Director:** Hiroshi Teshigahara. **Producción:** Kiichi Ichikawa y Tadashi Ohno, para Teshigahara Productions. **Guión:** Kobo Abe, sobre su novela homónima. **Montaje:** Masako Shuzui. **Fotografía:** Hiroshi Segawa. **Dirección artística:** Totetsu Hirakawa y Masao Yamazaki. **Música:** Toru Takemitsu. **Intérpretes:** Eiji Okada, Kyoko Kishida, Koji Mitsui. **Duración aprox.:** 127 m.



Un profesor, un científico especializado en el estudio de los insectos, busca nuevas especies en la arena de una playa. Cuando se da cuenta de lo tarde que es, ha perdido el último autobús para volver a la ciudad. Un aldeano se ofrece a encontrarle una casa para pasar la noche. Agradecido, el hombre no duda en bajar por una extraña escalera de cuerda y acepta la hospitalidad de una mujer solitaria y silenciosa. A la mañana siguiente, el profesor intenta marcharse, pero la escalera de cuerda ha desaparecido. A partir de ese momento, será un prisionero de la mujer en un espacio invadido por completo por la arena que se mete en todas partes y contra la que hay que luchar duramente día tras día. El hombre y la mujer conviven en forma difícil, alimentados por los habitantes de la aldea vecina. Los intentos de escapar del agujero de arena son infructuosos y poco a poco, el hombre acepta ese destino en el que primero se pierde, para al final encontrarse a sí mismo a través de una experiencia única.

La sensación que produce **La mujer en la arena** es la de una pesadilla. Es como un sueño recurrente de horror, de opresión, de olvido y abandono. Uno se ahoga en

ese espacio acosado por la arena de la playa, en ese lugar que no se puede dejar ni un solo día, luchando con la amenaza que viene de fuera y que todo lo corrompe. La humedad y la sequedad se combinan para hacer la vida insostenible. Todo se pudre y al mismo tiempo falta el agua, la erosión acaba por destrozar a los seres humanos tanto como a las cosas.

En este espacio de vacío, sitúa Teshigahara a sus dos personajes, la mujer y el hombre. Él es un científico, ella es un símbolo de la resistencia humana. Él quiere entender, ella sólo quiere sobrevivir. La convivencia obligada en ese pozo de arena les lleva a pasar por todos los estadios de la relación de odio a pasión, de entrega a violencia, de indiferencia a resignación. Ella sabe que no se puede escapar, él no deja de intentarlo. Pero cada vez menos.

A medida que pasan los días, el tiempo, el hombre se va despojando de todo lo superfluo, todo lo inútil: la máquina de hacer fotos, la colección de insectos, las ropas de ciudad. Lo va perdiendo todo hasta enfrentarse a una única realidad: él mismo. Paradoja de la historia, es precisamente en ese cautiverio forzado donde el hombre encontrará la auténtica libertad. Cuando haya aceptado vivir ahí, con la mujer de la arena, cuando consiga ser independiente y tener el agua, la preciada agua con la que los de fuera controlan sus vidas, cuando esté preparado para enfrentarse al mundo, encontrará la libertad y podrá escapar. Pero entonces, el hombre ya no querrá salir, ya no lo necesitará.



Eclosos de un Kafka poético y oriental, aliciosos de taoísmo, del zen, de una filosofía de la vida que hace de la renuncia una forma de conocimiento, se sienten en esta película agobiante en su blanco y negro, en sus grises de arena, en esta historia de amor entre una mantis de las dunas y un hombre-mosca de la ciudad, ambos insectos en un microscopio donde Kobo Abe, el escritor y guionista y Hiroshi Teshigahara, el director, los contemplan avanzar y retroceder. Las imágenes de **Suna no onna**, de una belleza surrealista en las que falta el aire, le habrían gustado mucho a Luis Buñuel,

entomólogo por vocación, que habría comprendido perfectamente a estos dos seres aislados y empeñados en una lucha titánica e inhumana contra la arena. Una arena que el espectador acaba sintiendo en sus propios labios, en su propio cuerpo, en su propio pensamiento...

Nuria Vidal

Zatoichi senryokubi

(“Zatoichi y el tesoro de 1000 ryo”. Kazuo Ikehiro, 1964)

Japón. **Director:** Kazuo Ikehiro. **Producción:** Daiei. **Guión:** Shosaburo Asai y Showa Ohta. **Fotografía:** Kazuo Miyagawa. **Música:** Ichiro Saito. **Intérpretes:** Shintaro Katsu, Mikiko Tsubouchi, Machiko Hasegawa, Kensaburo Jo, Shogo Shimada. **Duración aprox.:** 83 m.



Espadachín ciego, aunque invencible, Zatoichi se inmiscuye en el asunto de un cargamento de oro desaparecido.

A partir de 1928, el samurái Sayen Tange se convirtió en héroe de una serie de películas “de sable” de gran éxito. Ocurre que este guerrero de sable tenía una importante particularidad: era tuerto y manco. De este modo, una persona mutilada demostraba ser “también” un temible luchador.

A principios de los años 60 el *chambara* conoce una inmensa popularidad, y la Daiei pronto lanzará su nuevo samurái invencible, un cierto Zato Ichi. Habituada, como todas las demás cinematografías, al principio del *remake*, el cine japonés se

enorgullecerá de un nuevo héroe parcialmente mutilado quien, aunque no tiene nada que ver con Sayen Tange, sí toma prestadas de él ciertas características.

Pues Zato Ichi es ciego. Este defecto no puede sino poner de relieve sus cualidades, a saber, un instinto a toda prueba y una sorprendente destreza con el sable. Fascinado, el público corre a aplaudir sus proezas. En 1964, con **Zatoichi senryokubi** (“Zato Ichi y el tesoro de 1000 ryo”), el éxito es tal, que llegará a ser histórico. En efecto, más de 24 largometrajes pondrán en escena a este samurái ciego, hasta 1972, ¡y a ellos les seguirá una serie para la televisión!

Es preciso reconocer la extraordinaria originalidad de nuestro personaje. Además de su habilidad para combatir con enemigos a los que no puede ver. Zato Ichi posee una técnica de combate muy propia, la del “sable invertido”. Figura única en el *ken-geki* (películas “de sable”), nos muestra un guerrero que apunta su arma hacia el suelo... pero que siempre esquiva los ataques. El hombre y su inseparable sable forman así una silueta entre todas reconocible.

Lejos de los atormentados sentimientos que animan al samurái de **Daibosatsu toge** (“El desfiladero del Gran Buda”), Zato Ichi vive numerosas aventuras que harán que se encuentre con salteadores de caminos y samuráis desquiciados, así como con jugadores con los cuales él comparte la pasión por los juegos de azar. En resumen, las películas de Zato Ichi son pródigas en aventuras.

Es el actor Shintaro Katsu quien personificó de forma única al legendario luchador. De hecho, este papel perseguirá al hombre toda su vida. A tal punto que fue solicitado para una última versión, en 1989. Desgraciadamente. Shintaro Katsu, abotargado y cansado, no maneja el sable como antes lo hacía. Y con razón: las drogas duras que consume sin moderación lo han disminuido en gran manera. Asimismo, sustituye su espada de atrezzo por un sable verdadero en una escena de este Zato Ichi de nueva versión. Resultado: un especialista sucumbió bajo el filo, esta vez, de Katsu, quien huye a ocultarse al otro extremo del mundo. ¡Extraño fin para un héroe que había salvado de la ruina a los estudios!

Pascal Vincent

Traducción: Isabel Ausin

Nikutai no mon

(“La puerta de carne”. Seijun Suzuki, 1964)

Japón. **Director:** Seijun Suzuki. **Producción:** Nikkatsu. **Guión:** Akio Ido. **Fotografía:** Musaru Mori. **Música:** Jiro Tateshima. **Decorados:** Yoshie Kikukawa. **Intérpretes:** Ikuko Kasai, Yumiko Nogawa, Kayo Matsuo, Tomiko Ishii, Misako Tominaga, Joe Shishido. **Duración aprox.:** 89m.

Un grupo de prostitutas intenta sobrevivir en los barrios en ruinas del Tokio de posguerra. Su cerrado universo se rige por reglas fijas que ninguna debe incumplir. La llegada de un hombre alterará el orden de las cosas.

Situémonos por unos momentos en aquella época en que leíamos con reverencia “*Terror Fantastic*”, entonces única ventana de comunicación con un cine que ya casi dejó de ser de interés marginal. Volvamos la memoria a aquellas fotos y artículos de cine japonés que luego descubrimos tomados de la revista francesa “*Midi-minuit fantastique*”. Si leemos con atención los nombres que allí constaban, notaremos que aquellas fotografías de jovencitas orientales amordazadas, latigadas, torturadas (diríase que surgidas de algún *Videodrome* cronenbergiano), corresponden en un 50% a películas de Koji Wakamatsu (realizador que hoy estrena productos más suaves en las grandes salas de Tokio) y en otro 50% a **Nikutai no mon** (hoy por fin ante nosotros, algo que nunca nos atrevimos a soñar).



El director, Seijun Suzuki, era uno de aquellos autotitulados marginales (pues el verdadero marginal es del que nadie habla y a quien nadie conoce), hoy objeto de repelidos ciclos y homenajes en su país de origen. Firmante habitual de la Nikkatsu,

compañía que en los primeros setenta se fue centrando en la realización de aquellas cintas muy justamente denominadas “*roman-porno*” (en general historias erótico-melancólicas hoy muy apreciadas), el tono general del cine de Suzuki se basa en la descripción de ambientes y personajes crudos, despiadados, con la violencia y el egoísmo como norma de conducta. Todo esto se comprende fácilmente echando una ojeada a sus títulos más representativos: así, aparte del aquí comentado, tenemos **Kenka erejii** (“Canto a la violencia”, 1966) —vista hará un par de años en Filmoteca Española—, **Oretachi no chi wa yurusanai** (“Nuestra sangre no perdona”, 1964) o **Tokyo no nagaremono** (“Vagabundos de Tokio”, 1966). En 1967 abandonará la Nikkatsu y no volverá a dirigir hasta diez años después, ya bajo distinto pabellón y retirándose tras dos o tres títulos más.



Nikutai no mon arranca de la posguerra japonesa, es decir, de un escenario de escombros materiales y morales donde gente sin hogar fijo deambula vendiendo lo que puede para conseguir alimento. Estamos también en el mundo en que las mujeres jóvenes dudan entre esconderse de las embrutecidas “fuerzas de liberación” norteamericanas o entregarse a cambio de cualquier cosa de valor. La opción de nuestras cuatro protagonistas es la de vivir de la rapiña y esconderse de la Ley en unas tenebrosas galerías subterráneas (por cierto que el diseño de producción, junto con el tono deliberadamente artificial de la fotografía constituyen los mejores logros

del film). Las cuatro se nos aparecerán convenientemente diferenciadas por el color de sus monocromos vestidos (verde, rojo, violáceo y amarillo, fuertemente intensos, como corresponde al erotismo de los sesenta), y, a pesar de que, en ocasiones, alguna se vea castigada por el resto al haber infringido las leyes internas de este mundo particular (de ahí aquellas fotos de las que hablamos al comienzo...), reina una relativa estabilidad. Sin embargo, esta comunidad de depredadores verá alterado su equilibrio por un hecho insólito: la llegada de un Hombre (un veterano de guerra errante), dispuesto a imponer su liderazgo...

Como puede verse, estamos ante una historia bastante sencilla (basada en una novela de Taijiro Tamura), cuyo nudo argumental son las relaciones entre un grupo de seres reducidos a la condición de animales hambrientos que, lo deseen o no, han de convivir en un reducido y sórdido espacio. Como es habitual en aquellas películas aspirantes a *cult-movie* desde el mismo momento de su realización, cierta pretenciosidad estilística y narrativa asoma de vez en cuando, amén de algún que otro episodio grotesco (quizá deliberadamente grotesco) como el intento del sacerdote cristiano por “convertir” a una de las protagonistas...

No estamos pues, ante una de las cumbres del cine japonés, ni ante un director genial injustamente desconocido en Occidente, pero sí ante un film suficientemente representativo e interesante como para justificar la obligatoriedad de su visión.

Daniel Aguilar

Onibaba

(Onibaba. Kaneto Shindo, 1965)

Japón. **Director:** Kaneto Shindo. **Producción:** Tokyo Eiga & Kindai Eikyo. **Guión:** Kaneto Shindo. **Fotografía:** Kiyami Kuroda. **Música:** Mitsuo Hayashi. **Intérpretes:** Nobuko Otowa, Jitsuko Yoshimura, Kei Sato. **Duración aprox.:** 105 m.



En un contexto de guerra y de caos se desarrolla la rivalidad entre dos mujeres, una joven viuda y su suegra. Celosa al ver que otro guerrero ha seducido a su nuera, la anciana pone en marcha una diabólica estratagema en la que intervendrán apariciones demoniacas durante alocadas correrías nocturnas.

El Japón feudal inspiró a más de un cineasta. Las costumbres de esta época, cinematográficamente espectacular, permitieron que Mizoguchi, por ejemplo, nos ofreciera algunas obras esenciales... al mismo tiempo que unos espléndidos retratos de mujeres.

Es a su antiguo ayudante y colaborador, Kaneto Shindo, a quien debemos **Onibaba**, película sorprendente que “traumatizó” a más de un occidental cuando se estrenó a mediados de los años 60. Presentada entonces como una película erótica de terror, **Onibaba** puede hoy ser considerada como la antítesis complementaria de la mayor parte de esos *kachusha-mono*, films de época en los que la heroína está fatalmente condenada a la abnegación. No hay aquí esposa o hija sometida a las duras leyes domésticas, sino dos arpías frenéticas en busca de asesinatos y pillajes.

Ocurre que la guerra de los sexos y la liberación de la mujer (conmociones sociales importadas de Occidente), se hallan en ebullición e intrigan a los cineastas japoneses de los años 60. Kaneto Shindo ya ha explorado la “política sexual” de sus

iguales en las obras anteriores: asimismo, con **Onibaba** continuará desarrollando su tema predilecto, otorgándole un aspecto histórico de lo más divertido.

En primer lugar, son los decorados los que hacen de **Onibaba** un drama sorprendente. Los inmensos pantanos cubiertos de cañaverales sirven de trampa acuática a las dos mujeres, que en ellos capturan a desgraciados soldados extraviados. Kaneto Shindo, que se había anteriormente deleitado realizando *huis-clos* agobiantes, utiliza aquí un Cinemascope puesto al servicio de una naturaleza “como tela de araña”, en la que la anciana y su nuera imponen salvajemente su ley.

Pero es sobre todo el coraje ardiente de las dos heroínas lo que sorprenderá al espectador. Lejos de cualquier sumisión medieval, las dos asesinas privan a los samuráis de sus atributos guerreros, vendiendo las armaduras de sus víctimas para subsistir. Así queda hecha la justicia.

Unidas en principio en su bárbara caza furtiva, las dos mujeres terminarán, sin embargo, por enfrentarse violentamente. La película adquiere aquí una dimensión onírica, con alocadas correrías nocturnas encabezadas por la diabólica Nobuko Otowa, estrella de Japón en la época. La anciana que ella encarna pone en escena una estratagema teatral con el fin de evitar que su nuera vaya a reunirse con el granjero de quien está enamorada. Las apariciones demoníacas se multiplican, como última maniobra para hacer que la joven desista de introducir un hombre ilegítimo en el territorio donde reina la vieja bruja.

Las mujeres de **Onibaba**, cada una a su modo, dan prueba de un brío sorprendente, que ningún yugo masculino sabría domeñar. Esta rivalidad brilla en una película cuyo discurso contestatario aparece hoy claramente.

Más que un ingenioso film fantástico, **Onibaba** es una tragedia feminista agresiva. Sus dos bravías son las primeras de una futura casta de demonios que vendrán a poblar el cine japonés, reemplazando brutalmente a las sumisas *geishas* y otras esposas desgraciadas de la generación precedente.

Pascal Vincent

Traducción: Isabel Ausin

DaiMajin

(“Majin”. Kimiyoshi Yasuda, 1965)

Producción: Daiei. **Director:** Kimiyoshi Yasuda. **Guión:** Tetsuo Yoshida. **Fotografía:** Fujiro Morila. **Música:** Akira Ifukube. **Efectos especiales:** Yoshiyuki Kuroda. **Intérpretes:** Miwa Takada, Yoshihiko Aoyama, Jun Fujimaki, Ryuzo Shimada, Ryutaro Gomi, Hideki Ninomiya. **Duración aprox.:** 85 m.

Durante la Edad Media japonesa, un cruel tirano se levanta contra la familia real que gobierna pacíficamente una comunidad rural; los únicos sobrevivientes de la masacre, el príncipe y la princesa, ambos de corta edad, se refugian en las faldas de la montaña cercana, protegidos por una anciana hechicera y a la sombra de Majin, gigantesca deidad de piedra en la que los lugareños confían para liberarse algún día de la esclavitud impuesta por el usurpador.

Realizada en plena eclosión del cine fantástico japonés. **DaiMajin** constituye un ejemplo al tiempo intrínsecamente notable y genéricamente representativo de una de las facciones más sugestivas (y pese a ello menos consideradas por la distribución fílmica en Occidente, no digamos España...) de aquél: las *jidai-geki* [literalmente, “obras de época”, esto es, películas ambientadas antes del comienzo de la Era Meiji, que irrumpió en 1868: peripecias en el Japón medieval, aventuras con samuráis... por otra parte la especialidad de la productora Daiei, que produjo este **DaiMajin** y sus dos secuelas —**Dai-Majin Ikaru** (“El regreso de Majin”), de Kenji Misumi, y **DaiMajin Gyakushu** (“El contraataque de Majin”), de Issei Mori— y que obtuvo resonantes éxitos con sus longevas series sobre los heroicos espadachines Nemuri Kyoshiro y el invidente Zatoichi] enriquecidas con elementos sobrenaturales, extraídos bien del rico acervo legendario del país, bien de la creencia religiosa *Shinto*.



En la película aquí comentada, concretamente, la inspiración respecto al muy afortunado diseño del pétreo y monumental protagonista (cuyo amenazador rostro, por cierto, actualmente sirve a la compañía de ferrocarriles JR para anunciar viajes a las montañas más recónditas del Japón...) procede de las estatuillas *Haniwa*, auténticos tesoros arqueológicos que datan de hace casi dos mil años, representan a los guerreros más antiguos que recuerda el país y hoy ilustran los sellos de 200 y 210 yen.



El argumento, en cambio, no alude a ninguna fábula concreta y pertenece por entero al guionista, Tetsuo Yoshida, pero encierra el mayor de sus aciertos precisamente en una continuidad panteísta que hunde las raíces culturales en tradiciones niponas, a ojos europeos fascinantemente paganas: Majin, Dios de la destrucción y de la crueldad, “duerme en vida” aprisionado entre rocas por el benéfico Dios de la montaña, del que representa su brazo ejecutor y al que simboliza una hermosa cascada: sensible a las plegarias de los niños y de los oprimidos, precipitará su ira contra el tirano y sus huestes, identificándose con la naturaleza telúrica (al resucitar provoca un corrimiento de tierras y una terrible tempestad, su figura oscurece el sol).

Con algunas reminiscencias de cinematografías occidentales, tanto desde el punto de vista argumental o visual (Majin a veces diríase una paráfrasis mítico-japonesa del Golem cuya leyenda recogiese Gustav Meyrink en un paréntesis de su esotérica novela homónima; las secuencias con los esclavos trabajando bajo la tiranía recuerdan un poco a la segunda versión de **Los diez mandamientos**) como técnico o formal (dos de los “tics” pseudonarrativos más lamentables de las producciones europeas y anglosajonas del momento —el teleobjetivo y el *zoom*— a veces hacen incómodo acto de presencia), del mismo modo que ciertas, pero asumidas, ingenuidades en el desarrollo de la trama, la película (soberbia en cuanto a efectos especiales y “conducida” por una espléndida banda sonora de Akira Ifukube, músico tan corriente en las *jidai-jeki* de la Daiei como dentro de las producciones de la Toho) en su tercio final alcanza una auténtica, grandiosa y atípica belleza, patente para todo tipo de espectadores, y que concreta su apoteosis estética en una imagen que por derecho propio puede figurar en cualquier antología del cine fantástico, debido a su hipnóticamente perfecta fusión de crueldad, delirio y poesía: varios guerreros hunden un clavo en la frente del dios de piedra, inmovilizado, y acto seguido de la herida mana sangre...

Carlos Aguilar

Koshikei

(“El ahorcamiento”. Nagisa Oshima, 1968)

Japón. **Director:** Nagisa Oshima. **Producción:** Sozosha. **Guión:** Tsutomu Tamura, Mamoru Sasaiki, Michinori Gukao y Nagisa Oshima. **Fotografía:** Yasuhiro Yoshioka. **Música:** Mitsuo Hayashi. **Intérpretes:** Kei Sato, Fumio Watanabe, Toshiro Ishido, Yundo Yun. **Duración aprox.:** 117 m.

La ejecución de un joven estudiante coreano condenado a muerte por la violación y asesinato de dos adolescentes, alumnas de un instituto de Tokio, falla, y mientras permanece inconsciente los funcionarios de la prisión representan su historia, pero, al despertar, se niega a reconocerse a sí mismo en el personaje representado, lo que llevará a los ejecutores a replantearse si deben repetir el ahorcamiento o dejarle en libertad.



Inédita en nuestro país, como la práctica totalidad de su obra, salvo **El imperio de los sentidos** (*Ai no korida*) y **El imperio de la pasión** (*Ai no borei*), que distan de ser las más características, y, con anterioridad, la igualmente atípica **Gishiki** (“La ceremonia”), es **Koshikei** la película que, tras una proyección poco menos que secreta en el Festival de Cannes de 1968, reveló en Occidente al entonces joven realizador japonés Nagisa Oshima, que durante los últimos años sesenta y toda la década de los setenta figuró entre los más apreciados por la crítica internacional, hasta que, tras el éxito de **El imperio de los sentidos**, sus escaramuzas con los cines francés y británico le hicieron perder buena parte de su poderosísima personalidad, cabiendo decir que en estos momentos se encuentra en una especie de callejón sin

aparente salida del que cabe esperar consiga evadirse.



No era, sin embargo, ni mucho menos, **Koshikei**, obra de un primerizo, ya que, de hecho, hace el número 13 en la filmografía de su autor, que, de otra parte, al margen de las películas de ficción para la pantalla grande, ha realizado numerosos documentales para la televisión, además de mantener en la misma, durante años, un peculiar consultorio femenino y, por descontado, feminista. Pero sí es, posiblemente, la más acabada y transgresora de las por Oshima —que comenzó su carrera en 1959 y fundó su propia productora en 1965— rodadas hasta entonces, además de, con todas sus peculiaridades, la más asequible a un espectador no nipón. Defensor, en todo momento, junto a Imamura, Shinoda y Yoshida, de un cine de ruptura, en las antípodas del que representan los tres eternos clásicos de su país —Ozu, Mizoguchi y Kurosawa— Oshima, que con frecuencia ha basado sus films en hechos reales pasablemente distorsionados a fin de adaptarlos a su filosofía política, tan distante de la conservadora como de la de la izquierda tradicional, aprovecha la anécdota que sirve de punto de partida a la película tanto para combatir la pena de muerte como para denunciar el racismo de que, en su país, son víctimas ancestrales los coreanos. Y lo hace no a través de las fórmulas habituales del cine llamado “de tesis”, sino alejándose, una vez sentadas las bases del discurso, de cualquier tipo de realismo, mediante la puesta en escena de la puesta en escena —valga la aparente redundancia— por los funcionarios de la prisión de lo que ellos piensan que es la vida y debe ser la muerte de Yun, a lo largo de siete “cuadros” cuya tensión y violencia —primero interna y luego externa— va creciendo progresivamente hasta traducirse en un estallido final poco menos que insoportable.

Puede, ciertamente, que los veinticinco años transcurridos desde que se rodó, en un año tan emblemático como el 68, sitúen al film en un contexto en exceso, por así decirlo, “fechado”, lo que no significa que haya envejecido, sino todo lo contrario. Y si es posible preferir, estéticamente, obras como **Gishiki** (“La ceremonia”), o, por su

agresividad a flor de piel, títulos como **Shinjuku dorobo** (“Diario de un ladrón de Shinjuku”) o **Tokyo senso sen go hiwa** (“Historia secreta del Tokio de postguerra”) no es menos cierto que **Koshikei** sigue, con todo, siendo la más equilibrada en su asumido desequilibrio de las películas de un autor, que, a caballo entre la comedia disparatada, el teatro del absurdo, la parábola brechtiana y el homenaje al mejor Godard, todo ello amalgamado con singular fortuna y traducido a una estética propia, nos ofrece un fascinante “esperpento” que, muy posiblemente, hubiera recibido el beneplácito del inventor de la palabreja...

César Santos Fontenla



¿Qué más da?

(*Eijanaika*. Shohei Imamura, 1981)

Japón. **Director:** Shohei Imamura. **Producción:** Shochiku Company/Imamura Production. **Montaje:** Keiichi Uraoka. **Guión:** Shohei Imamura, Ken Miyamoto. **Fotografía:** Masahisa Himeda. **Música:** Shinichiro Ikebe. **Intérpretes:** Kaori Momoi, Shigeru Izumiya, Ken Ogata, Shigeru Tsuyuguchi, Masao Kusakari, Johei Koono, Minoru Terada. **Duración aprox.:** 151 m.

G enji, un joven japonés que naufragó en el mar seis años atrás, vuelve a su ciudad con la intención de recoger a su mujer e irse a vivir de nuevo a Estados Unidos. Al conocer que su mujer ha sido vendida, inicia su búsqueda y, tras encontrarla en el espectáculo de un burdel, entra en contacto con uno de los clanes que lucha por hacerse con el poder.

Como en otras ocasiones, Imamura recurre a un hecho histórico de su país para ofrecer una visión muy personal de los hechos reales, una visión que se alía con el ciudadano, con el ser anónimo sin capacidad de decisión, pero cuya vida está condicionada por la marea de los acontecimientos. Esta vez acude al Japón de 1867, una época de luchas políticas entre diversos clanes por hacerse con el poder, justo antes de que llegara la restauración Meiji y la monarquía. Desde un principio **¿Qué más da?** crea cierta distancia con el espectador occidental: las entretelas del sistema político del momento, las diferentes ideologías que pugnan por ascender y los códigos morales del momento, dificultan la total comprensión de los acontecimientos para quien desconoce ese momento histórico de Japón. Antes que convertirse en simple ilustrador de un fresco histórico con cada uno de los elementos que lo componen, Imamura opta por recrear las aventuras, anhelos y conspiraciones de una serie de personajes concretos para ascender en espiral a una lectura de la actitud de la masa de habitantes de la antigua Tokyo.



¿Qué más da? es uno de los escasos títulos de Shohei Imamura que se han estrenado en España, lo que nos obliga a un conocimiento parcializado de la obra del director. Siendo muy distinta a las dos obras más conocidas de Imamura, **La balada de Narayama** (*Narayama bushi-ko*, 1981) y **Lluvia negra** (*Kuroi ame*, 1989). ¿Qué más da? coincide con esas dos obras en una mirada siempre humana, hasta cierto punto intimista, que pretende mostrar con discreción, sin acudir nunca a la enfatización de hechos y sentimientos para crear un dramatismo evidente, el peso que la población sobrelleva con cierta resignación. Los protagonistas de **Lluvia negra** eran conscientes de la tremenda injusticia que había caído sobre ellos con el lanzamiento de la bomba atómica; pero buscaban la felicidad y miraban al futuro en un intento de dar la espalda a las adversidades. En ¿Qué más da? también los principales personajes vagan en una tormenta de acontecimientos tratando de salir a flote sin caer en la desesperación o la rebelión premeditada. Genji quiere volver a Estados Unidos, pero por muy cerca que se encuentre del barco que le llevaría al paraíso, siempre acaba imbuido, y a menudo vapuleado en una lucha por el poder que, en el fondo, ni le va ni le viene. La vida de su mujer es igualmente inestable, cayendo en los brazos de un hombre u otro, incapaz de ordenar su vida y romper tajantemente su situación. Son un reflejo de ese pueblo que acaba inmiscuido en una rebelión que no sabe exactamente de donde parte, o qué pretende, y se enfrenta al poder con la alegría de una celebración festiva y carnalera, al grito colectivo e inconsciente de “Eijanaika” (traducido al castellano como “¿Qué más da?”, aunque quizá sería más adecuada a la actitud de los protagonistas la forma que se adaptó en Francia. “¿Por qué no?”) en la larga y magnífica secuencia final en que desemboca la

película.



Esa forma de tratar una situación dramática desde puntos de vista muy distintos, metiendo la aventura, el suspense, el humor y el sexo en un torbellino de acontecimientos sin respiro, es uno de los atractivos de este Imamura que, sin embargo, parece no controlar el conjunto hasta que se introduce en el tramo final del metraje. El enfrentamiento del pueblo a los soldados (una secuencia que tiene cierta relación con **El acorazado Potemkin**, aunque su planteamiento tanto estético como temático es muy diferente) alcanza por fin una medida ajustada, una conjunción de puntos de vista, “*crescendo*” rítmico y claridad de ideas, que en el resto del filme resulta bastante más endeble. Imamura propone una sucesión de acciones vertiginosa, explosiva, precipitada, en la que se pierden muchas veces matices, para alcanzar en otros fragmentos un equilibrio entre la acumulación de peripecias y los sentimientos personales de la pareja protagonista. A pesar de sus irregularidades **Eijanaika** alcanza la maestría en el tramo final y muestra a un Imamura vitalista, lúcido y solapadamente crítico.

Ricardo Aldarondo

Ningen no yakusoku

(“La promesa”. Yoshishige Yoshida, 1986)

Japón. **Director:** Yoshishige Yoshida. **Producción:** Seibu Saison Group / TV Asahi. **Guión:** Y. Yoshida y Fukiko Miyauchi, sobre la novela de Shiuchi Sae. **Fotografía:** Yoshishiro Yamazaki. **Música:** Haruomi Hosono. **Decorados:** Yoshie Kikukawa. **Sonido:** Toshio Nakano. **Montaje:** Akira Suzuki. **Intérpretes:** Rentaro Mikuni, Sachiko Murase, Choichiro Kawarasaki, Orié Sato, Tetsuta Sugimoto, Kumiko Takeda, Reiko Tazima, Koichi Sato. **Duración aprox.:** 123 m.

En Tama, un barrio periférico de Tokio donde vive la familia Marimoto, la abuela Tatsu aparece muerta una mañana. El inspector Tagami dirige la investigación policial para aclarar las causas del fallecimiento. El entierro se celebra en un clima de sospechas familiares y a partir de ahí Yoshio, hijo de Tatsuo, comienza a recordar el calvario vivido durante los últimos días en el hogar familiar ante la situación de sus padres: las dificultades que atraviesan las relaciones con su esposa, las visitas a su amante, la estancia de su madre en el hospital, los intentos de suicidio de ambos abuelos, etc. De regreso al presente, Yoshio entrega a la policía el diario escrito por su padre y después, cuando va en el coche con su mujer, decide volver para contar al comisario la verdad de los acontecimientos.

El cine de Yoshishige Yoshida, lamentablemente, permanece inédito en las carteleras comerciales españolas. Con excepción del importante ciclo personal que en 1987 le dedicó la ya desaparecida (y por tantas cosas memorable) Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena, nada se sabe entre nosotros de este importante cineasta; con toda seguridad: el más lúcido y preclaro heredero de Yasujiro Ozu en el cine japonés de los años sesenta y setenta.

Licenciado en literatura francesa, estudioso de Roland Barthes y de Jean-Paul Sartre, Yoshida pertenece a la misma generación de Nagisa Oshima, intensamente marcada por la revolución de los “nuevos cines” europeos de comienzos de los sesenta y, en su caso particular, por la obra de Godard, Resnais y Antonioni. Creador de una revista de cine independiente, preocupado por los problemas de la escritura cinematográfica y fuertemente concernido por la reflexión cultural y política en la onda expansiva de Mayo del 68, su obra se desarrolla con plena madurez entre 1962 y 1973, generando películas tan reveladoras como **Mizu de kakareta monogatari** (“Historia escrita por el agua”, 1965), **Erosu purasu gyakusatsu** (“Eros y Masacre”, 1969), **Rengoku eroica** (“Purgatorio Eroica”, 1970), **Kokuhakuteki joyuren** (“Confesiones, teorías, actrices”, 1971) o **Kaigen-Rei** (“Golpe de Estado”, 1973).

La radicalidad y el fracaso comercial de esta última, que surge cuando el “cine de autor” inicia un fatal retroceso — también en Japón—, fuerza el retiro obligado de Yoshida a un ostracismo que se extiende a lo largo de trece años (durante los cuales solamente realiza dos trabajos para la televisión) y del cual emerge, en 1986, con una obra de quintaesenciada serenidad, preñada de ecos mortuorios, transida de dolor pero nada exhibicionista: un ajuste de cuentas con el pasado y el presente del cine moderno de escritura. Su título: **Ningen no yakusoku**.



Yoshida elige para su regreso un tema que, en la cultura occidental, constituye un tabú secular: la vejez como antesala de la muerte, la degradación física y el desvanecimiento de la mente en las últimas horas del individuo: finalmente, el impacto de esta situación en la estructura social, económica y familiar; más el fondo: el debate moral y legal en torno a la eutanasia. Y lo hace adentrándose en sus más negras y crueles entrañas sin asomo de filosofía ni de sentimentalismo melodramático, las dos opciones que, como apuntaba Antonio Weinrichter^[1], corresponderían a los modelos de representación europeo y americano respectivamente.

Ningen no yakusoku, en cambio, edifica una estructura férrea al mismo tiempo realista y poética, metafórica y “behaviorista”. Sin concesión alguna a lo explicativo, el escalpelo de Yoshida hunde su filo en las relaciones familiares afectadas por la demencia senil y el deseo de muerte de los ancianos y proyecta sobre la representación una mirada implacable: sus planos mayoritariamente fijos (la cámara se mueve en ocasiones muy escasas y sólo lo mínimo imprescindible), sus encuadres cortados con la frialdad del diamante, su fotografía dura y metálica, de contornos limpios y bien dibujados (que no se difumina ni siquiera para visualizar la evocación imaginaria del retomo a la naturaleza primigenia)... todo en la “forma” expresiva de la película conduce a esa dolorosa liturgia, desprovista de connotaciones rituales, en la que se sumergen las imágenes del film.



La metáfora del agua y de los líquidos preside la evolución y el sentido del texto. El agua como expresión poética de lo innombrable (la muerte) y como espejo-fuente de vida. El agua de la jofaina en la que se refleja y desvanece el rostro de la anciana que contempla la proximidad —deseada— de lo inevitable, el agua de las fuentes del lago que miran los dos abuelos (añorantes de su tierra natal, de sus orígenes), el agua sobre el espejo en el que el anciano intenta atrapar su imagen, el agua de la bañera en la que se sumerge la abuela, la orina que ninguno de los dos viejos pueden ya contener, los pechos secos de la abuela contemplados por su hijo mientras la está lavando y que le hacen pensar a éste en el origen de su vida, la obsesión de la nuera por lavar a la anciana, el lago en la cima de la montaña (imagen virtual del retorno al nacimiento), la intensa lluvia que cae durante la noche de autos. Finalmente, el agua de la misma jofaina anterior en la que la anciana sumerge su rostro en busca de la muerte o, si se quiere, en la que termina siendo ahogada.

Sobre esta dialéctica de vida y de muerte se levanta una reflexión interna que hace corresponder el deseo y la invocación del final con el impulso de poseer la imagen propia; una excursión, en definitiva, por la estrecha frontera que separa lo visible de lo invisible en torno al sentimiento ausente de la muerte en la figura del hijo: a los hombres les falta la experiencia del nacimiento y son incapaces, por tanto, de “pensar” la muerte. Un territorio que Yoshida explora de forma penetrante y demoledora, sin resquicio para la autocomplacencia ni para el tremendismo, sin

ahorrar al espectador todo el desgarró que se deriva de semejante esquema, pero sin necesidad de acudir al subrayado expresivo o a ningún tipo de retórica narrativa.

Desnuda y lacónica hasta lo hiriente, pero sin esquematismos empobrecedores, **Ningen no yakusoku** consigue armonizar la carne y la verdad de sus personajes con la poética implacable y sintética de sus formas expresivas, generadoras de un sentido que retoma el discurso allí donde lo dejaba Shohei Imamura en **La balada de Narayama** (*Narayama bushi-ko*, 1983) para conducirlo mucho más lejos: exactamente, hasta ese umbral en el que la materialidad de la imagen fílmica (que puede servir de “soporte” a la representación de la “expectativa de la muerte”) encuentra su límite infranqueable en la representación —imposible— de lo irrepresentable: la muerte en sí misma.

Carlos F. Heredero



NOSFERATU. Director del PATRONATO MUNICIPAL DE CULTURA: José Antonio Arbelaiz. **Director de NOSFERATU:** José Luís Rebordinos. **Equipo de redacción:** Jesús Angulo, Sara Torres.

Notas

[1] Una descripción más detallada del affaire Gojira/Godzilla puede encontrarse en Beverly B. Buehrer. “Japanese Films. A Filmography and Commentary, 1921-1989” (Jefferson, 1990), pp, 98-102. <<

[2] Tony Rayns. "Trends in Japanese Cinema in 87 and 88" (Cinemaya, n.º 1, 1988), p. 16. <<

[3] Particularmente la obra clásica de Joseph L. Anderson y Donald Richie. “The Japanese Film: Art and Industry” (Rutland, 1959; reeditada en 1982 con dos nuevos apéndices). <<

[4] Noël Burch, “To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema” (Berkeley, 1979). <<

[5] David Desser, “Eros Plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema” (Bloomington, 1988), p. 3. <<

[6] Peter B. High. “The Dawn of Cinema in Japan” (Journal of Contemporary History, vol. 19, n.º 1, 1984), pp. 29-30. <<

[7] Donald Richie, “Japanese Cinema. An Introduction” (Oxford, 1990), pp. 1-2 y 17.

<<

[8] Donald Richie. “Japanese Cinema”, pp. 2-6. <<

[9] Peter B. High, “The Dawn of Cinema in Japan”, p. 33. <<

[10] Peter B. High. “The Dawn of Cinema in Japan”, pp. 51-52. <<

[11] Donald Richie, “Japanese Cinema”, p. 17; Max Tessier, “Images du cinéma japonais” (París, 1990), p. 21. <<

[12] Joseph L. Anderson y Donald Richie. “The Japanese Film”, pp. 67-68; Donald Richie, “Japanese Cinema”, pp. 32-33. <<

[13] Gregory J. Kasza. “The State and the Mass Media in Japan, 1918-1945” (Berkeley, 1988), p. 69. <<

[14] Gregory J. Kasza, “The State and the Mass Media in Japan, 1918-1945”, pp. 234-248. <<

[15] Kyoko Hirano. “Japan” (en William Luhr —ed.—, “World Cinema Since, 1945”; Nueva York, 1987), pp. 380-381. <<

[16] Kyoko Hirano “The Japanese Tragedy: Film Censorship and the American Occupation” (en Roben Sklar y Charles Musser —eds.—, “Resisting Images. Essays on Cinema and History”; Filadelfia, 1990), p. 202. <<

[17] Joseph L. Anderson y Donald Richie. “The Japanese Film”, pp. 252-254. <<

[18] Tadao Sato. “Il Film giapponese dagli anni sessanta agli anni ottanta” (en Marco Müller —ed.—, “Cinemasia I. Giappone, Corea, Cina, Hong Kong, Malesia”; Venecia, Marsilio Editori, 1983), p. 32. <<

[19] Joseph L. Anderson y Donald Richie. “The Japanese Film”, p. 451: Donald Richie, “Japanese Cinema”, p. 64. <<

[20] David Desser, “Eros Plus Massacre”, p. 8. <<

[21] Keiko McDonald, “Japan” (en John A. Lent —ed.—, “The Asian Film Industry”; Londres, 1990), p, 40. <<

[22] Frank Segers. “Japan” (en Peter Cowie —ed.—, “Variety International Film Guide, 1993”; Londres, 1993), p. 250. <<

[23] Deborah Young. “Iranian Cinema Now” (en Peter Cowie —ed.—, “Variety International Film Guide, 1993”), p. 50. <<

[1] Habrá que esperar a ver la reacción ante el nuevo film de Yimou, ambientado en la actualidad, que ya ha suscitado entre alguno de sus críticos más incondicionales la sospecha de que no es tan “sublime” como los anteriores. <<

[2] “Mizoguchi y el modernismo”. Sight & Sound. Spring 1978. Puede consultarse la traducción al castellano que realicé para el *dossier* de Filmoteca sobre Mizoguchi (1980), con motivo de la proyección de una treintena de sus films, casi todos los que se conservan de los 86 que realizó. <<

[3] En un plano menos teórico, el luego realizador Paul Schrader escribió un ensayo, “Trascendental Style in Film” (University of California Press, 1972), en el que equiparaba la peculiaridad formal del cine de Ozu con el esencialismo de Bresson y Dreyer. <<

[4] Scholar Press (1979). Existe una traducción francesa de 1982 pero, por supuesto, ninguna española. <<

[5] Del prólogo al libro “El cine japonés”, de S. y M. Giugliaris. Ediciones Rialp (1957). <<

[1] Noël Burch: “To the distant observer. Form and meaning in the Japanese cinema”, London. Scholar Press, 1979. <<

[2] A estas características se podría añadir —sin ánimo de exhaustividad— la que David Bordwell y Kristin Thompson han denominado “uso de un espacio de 360 grados”, en oposición al de 180 típico del modelo canónico occidental (vid. David Bordwell y Kristin Thompson: “Space and narrative in the films of Ozu”. *Screen*, vol. 17, n.º 2, 1076). <<

[3] Cf. nota 2. Véase también David Bordwell: “Ozu and the poetics of cinema”, London, Princeton, Princeton University Press, 1988 y K. Thompson: “Late spring and Ozu’s unreasonable style”, en “Breaking the glass armour”. Princeton. Princeton University Press, 1988. <<

[4] D. Bordwell, K. Thompson y J. Staiger: “The classical Hollywood cinema”, London, Routledge, Kegan, Paul, 1985. <<

[5] Las cosas son bastante más complejas, como revela la lectura de los textos clásicos de Panofsky, por ejemplo. Aceptemos la simplificación en aras de la brevedad. <<

[6] Difundido repetidas veces por TVE con títulos como “Cuentos de Tokio” o “Viaje a Tokio”. <<

[7] Esta estructura de tipo transaccional no afecta sólo al plano de la expresión de los films de Ozu. Por el contrario es una de las características mayores de su forma del contenido (al menos en las obras de su madurez): en una película como la ejemplar **Banshun** (“Primavera tardía”, 1949) encontramos en la peripecia toda una serie de referencias directas al mundo de la “japonesidad” más tradicional (ceremonia del té, representaciones de teatro *No*, visitas a jardines zen —en concreto a Ryoan-ji—, etc.) junto a la reformulación de una serie de normas de comportamiento vinculadas con la práctica del matrimonio que se deben al injerto de la cultura occidental en el árbol de la tradición propia. <<

[8] Donald Richie: "Ozu", Berkeley, University of California Press, 1974. <<

[9] Paul Schrader: "Trascendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer", Berkeley, University of California Press, 1972. <<

[10] Aprovecho esta referencia a actores concretos para subrayar un hecho importante: Ozu, como John Ford, utilizaba una tropa propia de actores, lo que venía a hacer más patente aún el aire de familia de sus films. Pero es que, además, la práctica del *remake* fue una de sus cláusulas de estilo. Veamos algunos ejemplos: **Umarete wa mita keredo** (“Nací, pero...”, 1932) / **Ohayo** (“Buenos días”, 1959): **Ukigusa monogatari** (“Historia de una hierba ondulante”, 1934) / **Ukigusa** (“Hierba ondulante”, 1959); **Banshun** (“Primavera tardía”, 1949) / **Akibiyori** (“La paz de un día de otoño”, 1960). Este contar una y otra vez una historia bien conocida emparenta el cine de Ozu con el teatro *No*. <<

[11] Xavier Ruben de Ventós: “De la modernidad. Ensayo de filosofía crítica”, Barcelona, Península, 1980. <<

[12] De pasada digamos que en esta imagen se tiende un puente iconográfico con la que será unos años después la extraordinaria apertura de **Ukigusa** (“Hierba flotante”, 1959), formada por una serie de “composiciones con faro” y cuya primera imagen compara, de manera explícita, las formas de una botella, situada en primer término a la derecha y notablemente oscura, y un faro, situado al fondo, a la izquierda, ostentadamente blanco. David Bordwell (op. cit.) ha rastreado los posibles orígenes inspiradores de estas “composiciones” en films como **Joriku no dai-ippo** (“Primer paso hacia la tierra”, 1932) de Yasujiro Shimizu o **Minani no kaze** (“Viento del sur”, 1940). <<

[13] Además de prolongar, en otro nivel y con diferente impostación, las “figuras” que ya hicieron su aparición en el segundo plano de la película. De esta sutil manera se limita el grado de “arbitrariedad” que las imágenes iniciales parecían presentar. Pero esto se realiza *a posteriori*. <<

[14] Hecho aún más patente porque, como en la secuencia segunda de la película, una vecina vendrá a intercambiar unas palabras con el solitario Shukichi. <<

[15] Roland Barthes: “L’empire des signes”, Genève, Skira, 1970. <<

[1] Jean Douchet: “Connaissance de Mizoguchi”, en “Documentation FF. CC.- Fédération Française des Ciné-Clubs”, n.º 2. 1964-65; reproducido también en: AA. VV.: “Il cinema di Kenji Mizoguchi”. Ed. de la Biennale de Venecia, 1979, p. 78.

<<

[2] Los datos biográficos sobre Kenji Mizoguchi se han extraído sobre todo de Audie Bock: “Japanese Film Directors” (Kodansha International, Tokio-Nueva York, 1990, 2.ª edición), pp. 33-68; y Michel Mesnil: “Kenji Mizoguchi” (Ed. Seghers, París, 1965), pp. 7-21. Se hace constar, no obstante, que esta segunda fuente no es totalmente fiable: véase al respecto el artículo del mayor especialista japonés en el cine de su país, Tadao Sato, en AA. VV.: “Il cinema di Kenji Mizoguchi” (op. cit.), pp. 70-75. <<

[3] Joseph L. Anderson y Donald Richie: “Il cinema giapponese” (Ed. Feltrinelli, Milán, 1961). Ed. original: “The Japanese Film. Art and Industry” (1959). <<

[4] Ariane Mnouchkine: “Entretien avec Yoda Yoshikata et Miyagawa Kazuo”, en “Cahiers du Cinéma”, n.º 158, agosto-setiembre, 1964, pp. 25-26, e incluido en el número *hors-série* dedicado a Mizoguchi, setiembre, 1978, pp. 22-28. <<

[5] Noël Burch: “To the distant observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema” (Scholar Press. Londres, 1979). Burch lamenta en particular la pérdida de tres films realizados tras **Naniwa hika** (“Elegía de Naniwa”) y **Gion no shimai** (“Las hermanas de Gion”), ambas de 1936. Esta pérdida impide conocer el alcance de la evolución estética emprendida por el cineasta que culminaría en la que Burch abusivamente considera la obra maestra por antonomasia de Kenji Mizoguchi, **Zangiku monogatari**. De ahí su tajante afirmación: “*La presunta pérdida de los tres films que Mizoguchi rodó entre 1937 y 1938 es sin duda la más trágica pérdida del cine japonés*”. <<

[6] El film, el primero que rodó para la productora Shinko, fue un encargo personal del general Sugiyama, subjefe del Estado Mayor del ejército imperial, al productor de la firma. Ryosuke Tachibana. Mizoguchi afirmó que, desde los orígenes, “*fue más político que artístico*”. “Kenji Mizoguchi habla de sus films”, en “Il cinema di Kenji Mizoguchi” (op. cit.), p. 151. <<

[7] Kenji Mizoguchi: “**Genroku Chusingura** no Konpon Taido” (“Mi posición de fondo sobre **Genroku Chushingura**”), en “Jidai Eiga”, setiembre, 1941. Texto reproducido en AA. VV.: “Il cinema di Kenji Mizoguchi” (op. cit.), p. 137. <<

[8] Sato trae a colación un buen ejemplo de las loas dispensadas por la crítica a Kenji Mizoguchi: “*En una revista de cine de 1941. Tsuneo Hazumi, uno de los críticos cinematográficos más famosos de aquel tiempo, escribía: Kenji Mizoguchi es el maestro entre los maestros en el mundo del cine japonés. No sólo está siempre en primera línea en el cine japonés con su obra, sino que su carrera ilumina sobre el pasado a los directores de hoy. Hablar de él quiere decir hablar del camino recorrido por el cine japonés*”. Tadao Sato: “Su Kenji Mizoguchi”, en AA. VV.: “Il cinema di Kenji Mizoguchi” (op. cit.), p. 70. <<

[9] Tal como recuerda Daniel Serceau, llamando en su auxilio al imprescindible Tadao Sato. “*El budismo consideraba a la mujer como una existencia inmunda y el confucianismo la discriminaba*”. “Mizoguchi: de la révolte aux songes” (Ed. du Cerf/7è Art, París, 1983), p. 16. <<

[10] Audie Bock (op. cit.), p. 40 y ss. <<

[11] David Bordwell: “Il nostro cinema di sogno: la storiografia occidentale e il cinema giapponese”, en AA. VV.: “Il cinema di Kenji Mizoguchi” (op. cit.), pp. 12-32. <<

[12] “Para los vanguardistas franceses, constituyeron (los films japoneses conocidos en los festivales de los años 50) símbolos de belleza y personalismo, haciendo de Mizoguchi un héroe mientras el desafortunado Kurosawa, más interesado en el montaje, era considerado un villano (Godard descarta sin vergüenzas a Kurosawa como un director menor). Incluso hubo algunas sugerencias del influyente André Bazin en el sentido que Mizoguchi representaba un más auténtico japonésismo, mientras que Kurosawa estaba obviamente más influido por Occidente que Mizoguchi”. Audie Bock (op. cit.), p. 35. <<

[13] Como recuerda con perspicacia Robert Cohen. “El sistema japonés difiere del modelo occidental sobre todo en dos aspectos: porque adopta un sistema de montaje de 90 y 180 grados, utilizando la regla de los 360 grados en vez de los 180 grados usada por el cine hollywoodiano. Además, el sistema japonés tiende a utilizar encuadres amplios y móviles para filmar los diálogos, en lugar del método del campo/contracampo preferido en occidente. Situando este sistema en el contexto de los films de Mizoguchi, veremos que funciona con gran economía para crear una coherencia espacio-temporal distinta de, pero análoga a, la del realismo clásico occidental”. “Mizoguchi e il modernismo: struttura, cultura, punto di vista”, en: AA. VV.: “Il cinema de Kenji Mizoguchi”, op. cit., p. 96 y ss. <<

[1] Italo Calvino. “Colección de arena”, Alianza Tres, Madrid, 1987. <<

[2] Jean-Claude Biette, “Poétique des auteurs”. *Cahiers du Cinéma*, Ecrits. Editions de l’Etoile, Paris, 1988. <<

[3] Noël Burch. <<

[4] “La imagen-movimiento”. Editorial Paidós Comunicación. Barcelona, 1984. <<

[5] Burch, “El tragaluz del infinito”. Editorial Cátedra. Signo e imagen, Madrid, 1987.

<<

[6] Noël Burch. “Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais”. Cahiers du Cinéma. Gallimard, Paris, 1982. <<

[7] “Akira Kurosawa”. Flammarion, París, 1990. <<

[1] “Japan. Film Image”, de Richard N. Tucker, en Studio Vista, Londres, 1973, p. 126. <<

[2] “Il cinema giapponese”, de Joseph L. Anderson y Donald Richie, en Feltrinelli, Milán, 1961, p. 273. <<

[3] “Currents in Japanese Cinema”, de Tadao Sato, en Kodansha, Tokio, 1987, p. 261.

<<

[4] “Les forces vives du cinema japonais. Notes cruelles sur le Japon des soupirs”, de Alain Joubert, en Présence du Cinéma, n.º 6-7, diciembre de 1960, p. 36. <<

[5] “Currents in Japanese Cinema”, p. 260. <<

[1] Adriana Boscaro, en “Junichiro Tanizaki. Opere”. Bompiani, Milán, 1988, p. xxxvi. <<

[2] David Bordwell, “Ozu and the Poetics of Cinema”. BFI/Princeton University Press. Londres/Princeton, 1988, p. 39. <<

[3] Una hermosa colección de imágenes de aquellos años se encuentra en Kenji Iwamoto, “Nihon eiga to moda-nizumu 1920-1930”. Libro, Tokio, 1991. <<

[4] Cit. en Edward Seidensticker, “Low City, High City”. Tuttle, Tokio, 1984, p. 15.

<<

[5] Junichiro Tanizaki. “Kalsudo shashin no genzai to shorai” (“El presente y el futuro del cinematógrafo”, 1917), en “Tanizaki Junichiro zenshu” (Recopilación de toda la obra de Tanizaki): Chuo Koron sha, Tokio, 1973, XX, pp. 13-21, cit. en Donald Keene, “Dawn to the West”; Henry Holt. Nueva York, 1984, p. 747. <<

[6] En este libro podemos por ejemplo leer frases como las siguientes: *“Nada tengo contra la moderna civilización (electricidad, instalaciones sanitarias o de calefacción...), pero no puedo comprender una cosa: ¿por qué nos resignamos a abandonar todas nuestras costumbres? ¿Por qué renunciamos a nuestros gustos? ¿Por qué no intentamos conciliar lo nuevo con nuestra sensibilidad?”* (p. 679) *“En Oriente se nos ha obligado a adoptar una civilización, cuya grandeza sería estúpido negar, pero que es profundamente distinta de la nuestra: hemos abandonado la senda que recorríamos desde hace milenios: ahora caminamos en otra dirección. De esta desviación han nacido muchas dificultades y muchos inconvenientes”* (p. 693). Cito de la traducción de Atsuko Ricca Suga, en “Junichiro Tanizaki. Opere”, de Adriana Boscaro (obra citada). <<

[7] Afirmaciones citadas en. Cinzia Mottola. “Junichiro Tanizaki sceneggiatore”, “Cinema sessanta”, n.º 2/3, mayo-junio 1991. <<

[8] Donald Keene. “Dawn to the West” (obra citada), pp. 746-7. <<

[9] Chiba Nobou. “Eiga to Tanizaki” (“Tanizaki y el cine”). Seiabo, Tokio, 1989, p. 89. <<

[10] Declaración publicada en. Cinzia Mottola. “Junichiro Tanizaki sceneggiatore”, cit., p. 33. En el mismo artículo, p. 34, se cita otra interesante observación de Tanizaki, de aquellos años: “*Se va al cine para soñar con los ojos abiertos, porque se desea gustar de los sueños estando despiertos*”. <<

[11] Ibid., p. 34. <<

[12] Ibid., p. 42. <<

[13] Donald Keene. “Dawn to the West” (obra citada), p. 651. <<

[14] Ornella Civardi. “Introduzione. La scrittura a misura d’occhio”, en “Kawabata Yasunari. Racconti in un palmo di mano”. Marsilio, Venecia, 1990, p. 12. <<

[15] Cit. en “Kawabata Yasunari, Racconti in un palmo di mano” (obra citada), p. 158.

<<

[16] Donald Keene, “Dawn lo the West” (obra citada), p. 789. <<

[17] Ibid, p. 797. <<

[18] Ornella Civardi en, “Kawabata Yasunari. Racconti in un palmo di mano” (obra citada), p. 160. <<

[19] Donald Keene, “Dawn to the West” (obra citada), p. 648. <<

[20] Estos y otros detalles sobre **Kurutta ichipeeji** han sido extraídos de, Ryuichi Kano. “Kinugasa Teinosuke to sono shuhen” (“Teinosuke Kinugasa y su ambiente”), en VV. AA., “Museieiga no kansei” (“La perfección del cine mudo”). Iwanami shoten, Tokio, 1986, pp. 95-115, y de Teinosuke Kinugasa, “Waga eiga no seishun” (“El cine de mi juventud”), Chuko shinsho, Tokio, 1977, pp. 57-83. <<

[21] Hoy resulta difícil dilucidar qué parte de trabajo de guión realizó Kawabata. Según Kinugasa —pero se trata de una declaración que es preciso tomar con extrema cautela—, Kawabata se limitó a proporcionarle algunas ideas, que luego él desarrolló a su manera (“Entretien avec Teinosuke Kinugasa”, por Hubert Niogret, “Positif”, n.º 250, mayo, 1973, p. 72). <<

[22] Max Tessier. “Les rapports de la littérature et du cinéma au Japon”, en “Cinéma et Littérature au Japon”, Centre George Pompidou, Paris, 1986. <<

[23] John Nathan, citado en Max Tessier, “Yukio Mishima et le cinéma”, en “1.º Biennale du cinéma japonais”, Orléans, 1992, p. 59. <<

[24] Henry Scott Stokes. “Vita e morte di Yukio Mishima”. Feltrinelli, Milan, 1985, p. 148. (Edición original: “The Life and Death of Yukio Mishima”. Farrar, Strauss and Giroux, Nueva York, 1974). <<

[25] Ibid., p. 149. <<

[26] Joan Mellen, "The Waves al Genji's Door". Pantheon Books. Nueva York, 1976, p. 123. <<

[27] Ian Buruma, “A Japanese Mirror”. Penguin Books. Londres, 1985, p. 177. <<

[28] Escritor de relatos fantásticos y policíacos, cuyo seudónimo tiene su origen en la pronunciación japonesa del nombre de Edgar Allan Poe. <<

[29] Max Tessier, “Yukio Mishima et le cinéma” (cit.), p. 58. <<

[30] En “Kamen no kokuhaku”, Mishima relata que la contemplación del cuadro de San Sebastián provocó en él su primera eyaculación. <<

[31] Cit. en, Nishikawa Nagao, “Le roman japonais depuis 1945”. PUF, París, 1988, p. 238. <<

[32] Marguerite Yourcenar. "Mishima o la visione del vuoto". Bompiani, Milán, 1982, pp. 99-100. (Edición originai: "Mishima ou la vision du vide", Gallimard, París, 1980). <<

[33] Ibid., p. 97. <<

[34] Cit. en Max Tessier. “Yukio Mishima et le cinéma” (cit.). p. 60. El texto de Mishima data de 1966. <<

[1] “Dirigido por...”, n.º 141. Noviembre, 1986. <<