

N
3

Nosferatu

REVISTA DE CINE
ENERO 1993 600 PTS.

CINE
JAPONES

Ronan Gubert:
El lado oscuro del deseo

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

Miguel Morán:
Mikio Naruse, o la cara oculta

Manuel Vidal Estévez:
Mirando a Kurosawa

Santos Zinzunegui:
Ozu, el perfume del Zen

Daniel Aguilón:
El cine fantástico japonés

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.

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 pú-

blico 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.



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

Pero el cinematógrafo era, pese a todo, una invención exógena que requería una asimilación paulatina. Superada la *naïve* expectativa 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 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 aquella 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 suscitaría 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 voraci-

dad 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 propagan-

dísticos 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**