

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Ante la puerta de Rasho

Autor/es:
Weinrichter, Antonio

Citar como:
Weinrichter, A. (1993). Ante la puerta de Rasho. Nosferatu. Revista de cine.
(11):14-17.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40841>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

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



Ante la puerta de Rasho

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 pos-posguerra. 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 so-

bre 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 descuberto 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 (*Rashomon*="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 re-

lieve 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 Berli-nale.

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 déjã 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*



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

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



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 samurais habían propiciado cierto estereotipamiento del cine japonés, el cine estrictamente contemporáneo de un Ozu no se libraba tampoco de ciertos estereotipos (críticos) occidentales.

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 eurocentrismo 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 definir-

lo, 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



Mercenario (Yojimbo, 1961), de Akira Kurosawa

que no podía evitar, por tanto, referir la peculiaridad formal japonesa a las tácticas de distanciamiento o "deconstrucción" de cierto cine "radical" occidental (4).

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" (3), 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.

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 acer-



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

carse 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 deslumbrarnos 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.

NOTAS

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

(4) En un plano menos teórico, el luego realizador Paul Schrader escribió un ensayo, "Transcendental 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.

(5) Del prólogo al libro "El cine japonés", de S. y M. Giugliaris, Ediciones Rialp (1957).