

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
Las películas del ciclo

Autor/es:  
Nosferatu

Citar como:  
Nosferatu (1993). Las películas del ciclo. Nosferatu. Revista de cine. (11):92-113.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/40852>

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**

*Vivir (Ikiru, 1952),  
de Akira Kurosawa*



PELICULAS DEL CICLO

# LAS PELICULAS 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:** Chiyio Azaki. **Interpretes:** Masao Inoue, Yoshie Nakagawa, Ayako Iijima, Hiroshi Nemoto. **Duración aprox.:** 60 m.



**U**n 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 "neosensacionista", 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. **Interpretes:** Junosuke Bando, Masako Chiniya. **Duración aprox.:** 60 m.



**U**n 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 Obser-

ver" pondera sobre todo los films que conformarían un "específico filmico" 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 **Kurutta 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, sobreimposiciones 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. **Interpretes:** Tatsuo Saito, Hideo Sugawara, Tokkan Kozo, Mitsuko Yoshikawa, Takeshi Sakamoto, Seiji Nishimura, Sheichi Kato. **Duración aprox.:** 90 m.

**Y**oshi se muda de casa con su mujer y sus hijos, Ryoichi 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 reparador 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 elo-

cuentemente 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 *tra-*

*velling* 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. Estas se desarrollan preferentemente alternando los planos medios con los enteros. Aun 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. **Interpretes:** Takashi Shimura, Nobuo Kaneko, Kyoko Seki, Miki Odagiri, Makoto Kobori. **Duración aprox.:** 133 m.



**W**atanabe, 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.

"El 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 acicatados por la muerte, con el propósito de vencerla en cierto modo o sea de ganar una parcela de inmortalidad para sí 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 exor-

cizar 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 samurais** (*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 Cinéma" (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 Odera, 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 Kato, Keiko Enami.  
**Duración aprox.:** 88 m.

**U**na 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 ex-gobernador 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 Japón 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 Goberna-

dor 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 mono-**

**gatari** ("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 desfile 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**daptación del clásico de Kaizan Nakazato, donde se ve cómo la locura destructora se apodera de un samurai. 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 desfile





dero del Gran Buda"). En efecto, ¿cómo podría dejarse en silencio esta novela fenomenal, de 30 volúmenes?

Unico 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 samurai 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 Katsusha, *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 samurai 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 samurai, 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 samurai 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.



**U**n 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 are-*

na 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. El es un científico, ella es un símbolo de la resistencia humana. El 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.

Eclos de un Kafka poético y oriental, aientos 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 1.000 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.

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

A partir de 1928, el samurai 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 samurai 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 1.000 ryo"), el éxito es tal, que llegará a ser histórico. En efecto, más de 24 largometrajes pondrán en



escena a este samurai 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 esquivo los ataques. El hombre y su inseparable sable forman así una silueta entre todas reconocible.

Lejos de los atormentados sentimientos que añiman al samurai de **Daibosatsu toge** ("El desfiladero del Gran Buda"), Zato Ichi vive numerosas aventuras que harán que se encuentre con salteadores de caminos y samurais 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:** Masaru Mori. **Música:** Jiro Tateshima. **Decorados:**

Yoshie Kikukawa. **Intérpretes:** Ikuko Kasai, Yumiko Nogawa, Kayo Matsuo, Tomiko Ishii, Misako Tominaga, Joe Shishido. **Duración aprox.:** 89m.

**U**n 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 repetidos 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.



**E**n 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 samurais 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 demoniacas 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 Morita. **Música:** Akira Ifukube. **Efectos especiales:** Yoshiyuki Kuroda. **Intérpretes:** Miwa Takada, Yoshihiko Aoyama, Jun Fujimaki, Ryuzo Shimada, Ryutarō Gomi, Hideki Nino-miya. **Duración aprox.:** 85 m.

**D**urante 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 filmica 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 samurais... por otra parte la especialidad de la productora Daiei, que produjo este **DaiMajin** y sus dos secuelas -**DaiMajin 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-geki* 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:** Sozoshu. **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.

**L**a 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 pe-





lícula 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, cambiando 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 sengo 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 diver-

sos 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?* tam-





bién 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 acozado Potemkin**, aunque su planteamiento tanto estético como temático es muy diferente) alcanza por fin una medida ajustada, una con-

junción 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.



**E**n 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 Tatsu, 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 comien-

zos 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 preocupado 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 retorno 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 excur-

sión, 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 desgarrar 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.

#### NOTAS:

(1) "Dirigido por...", nº 141. Noviembre, 1986.

Carlos F. Heredero

