

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
El cine japonés de los 90

Autor/es:
Ueno, Koushi

Citar como:
Ueno, K. (2001). El cine japonés de los 90. Nosferatu. Revista de cine. (36):93-104.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41231>

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



El cine japonés de los 90

Zinema japoniarraren egoera gogotik aldatu da Kurosawa, Mizoguchi eta Ozuk lehen aldiz zinematografía nipondarra Mendebaldera hurbildu zuten filmak egin zituzten garaietatik. Gaur egun desagertu da beraien karrera garatu zuteneko estudio-sistema. Lehenago estudioek industriaren fase guztiak kontrolatzen zituzten, ekoizpenetik emanaldira arte, eta eskolalanak egiten zituzten gazteentzat. Orain beren kabuz ikasi behar dute zinema egiten eta beren proiektuak ekoizpen-etxeei saltzen saiatu. Baina azken urteotan talentu berri asko sortu dira.

Koushi Ueno

Los aficionados al cine de todo el mundo conocen los nombres de Kurosawa y Mizoguchi en los años cincuenta, y con ellos fijan por primera vez su atención en el cine japonés. Bastante después, el mundo "descubre" a Ozu y Naruse, a la vez que adquiere una vaga idea de la existencia de autores como Oshima o Imanura. ¿No es cierto que desde entonces, en lo que respecta a la visión que el mundo ha tenido del cine japonés, ha existido un enorme vacío hasta el final de la década de los 80? Con la llegada de los años 90, esta situación por fin ha cambiado.

Shall we ダンス?

A Masayuki Suo film



El mundo exterior a Japón sabe que existe un Kurosawa que no es Akira, sino Kiyoshi; también conoce los nombres de directores como Kitano, Aoyama, Tsukamoto, Miike, Iwai, Harada y Sabu y, además, que la gran mayoría de éstos son de la joven generación, de entre treinta y cuarenta años. También la visión desde el interior de Japón permite constatar la presencia en el cine japonés de los noventa de una serie de directores de gran talento (donde se incluyen los arriba citados) que han insuflado vitalidad a la industria. El propósito de este artículo es describir en qué entorno han nacido, qué tipo de problemas abordan y qué visión tienen a la hora de rodar estos autores de la década de los noventa. Y, finalmente, la relación que todo ello guarda con sus películas. Pero antes de hablar de éstas veamos cuál era la situación de la industria del cine en la que ellos se formaron.

1. El entorno cinematográfico de Japón en los años 90. Cómo se llega a convertirse en director de cine

En la época de Ozu y Mizoguchi, y también en la de Oshima o Ima-

mura, existían unos grandes estudios para la realización de películas. Allí recibían la educación necesaria para aprender a hacer películas y convivían con todo tipo de profesionales. A la hora de rodar una película, lo hacían con ese mismo equipo de los estudios de la productora con el que habían estado trabajando y conviviendo. Y a la hora de estrenarse, la película se estrenaba en los circuitos de exhibición que dicha productora poseía. Es decir, para convertirse en director bastaba con tener la suerte de entrar en uno de estos grandes estudios. Sin embargo, para los jóvenes directores de los años 90 no existe este lugar de formación. Ellos han tenido que aprender la técnica de dirección solos, o en pequeños grupos de compañeros. A la hora de hacer una película, tienen que ir buscando una productora que les compre su proyecto (en la mayoría de los casos, pequeñas productoras independientes), buscar otras personas o corporaciones que inviertan en ello y reunir a todo el equipo e intérpretes. Y, una vez terminada la película, de nuevo buscar una distribuidora o una sala que la estrene.

Sin embargo, esta situación no es algo que haya nacido con los años 90.

En Japón, los grandes estudios de las productoras que luego han venido a llamarse *majors* se crearon en los años treinta, pero cobraron especial fuerza tras terminarse la Segunda Guerra Mundial y a finales de los años cincuenta alcanzaron su punto máximo de desarrollo. Esto sucedió de forma más o menos paralela a la evolución del cine en el resto del mundo. Esos grandes estudios fueron decayendo y acercándose a su final con la llegada de la década de los setenta, pero, por un instinto de supervivencia común a cualquier tipo de empresa, buscaron prolongar su existencia de diversas maneras. Unos produciendo películas pornográficas, otros invirtiendo en el medio televisivo o en la industria musical, o centrando su actividad en la realización de superproducciones. Así lograron pervivir más o menos otra década y, aun cambiando superficialmente su apariencia, también continuaron durante los años ochenta. Podemos decir que esta década se caracterizó por los dolorosos forcejeos y debates por la supervivencia, siempre a medio camino entre el despiece de las viejas estructuras y la construcción de las nuevas. El cine japonés de esta época no es muy conocido, pero

cuenta con excelentes películas y autores. No obstante, la mayoría de ellos son personas que, de una forma u otra, todavía se habían formado profesionalmente en estos grandes estudios.

Como ya he explicado, estos grandes estudios, además de ser un lugar donde se hacían películas, eran un lugar de formación para aquellos que empezaban a trabajar en el cine. Y además, lo cual supone una particularidad de la industria cinematográfica japonesa, la productora no solamente poseía los estudios, sino los canales de derechos, explotación y distribución, con sus propias salas de cine especializadas en exhibir sólo sus películas. Por tanto, al deshacerse toda esta infraestructura de los grandes estudios, también se dismantelaron todas sus ramificaciones. Entonces, ¿cómo se aprende ahora a hacer cine?

Japón es un país extremadamente pobre en universidades o escuelas para aprender cine (más incluso que otros países asiáticos como China o Corea), por lo que en general los directores son autodidactas: un grupo de jóvenes a los que les gusta el cine traban amistad en la escuela superior o en la universidad y ruedan películas en 8 mm. La mayor parte de los nuevos autores en activo durante los años noventa han aprendido de esta manera. Afortunadamente, para que este tipo de películas puedan ser vistas por el público existe el Pia Film Festival, organizado por la empresa que edita la revista de información de espectáculos *Pia*. El primer paso de los jóvenes directores para darse a conocer por la sociedad (y esto en un nivel muy reducido) es solicitar la exhibición de su película en este festival y conseguir algún premio. En este aspecto y durante sus veinte años de existencia, el Pia Films Festival ha realizado una labor fundamental. Sin embargo, este nivel no pasa de ser un reco-

nocimiento como autor *amateur* que empieza a despuntar. ¿Cuál es entonces el camino para llegar a ser profesional?

Desde los años sesenta y con la participación de muchos *amateurs* existe en Japón un tipo de cine que ha arrojado resultados meritorios con muy poco presupuesto, el cine pornográfico llamado *pinku eiga* (literalmente "películas rosas"). Aquí han dado sus primeros pasos como directores Masayuki Suo, conocido por **Sumo sí, sumo no** (*Shikofunjatta*, 1991) o **Shall We Dance?** (*Shall We Dance?*, 1995), y Kiyoshi Kurosawa, hoy reconocido mundialmente por **La cura** (*Kyua / Cure*, 1997) o **Carisma** (*Karisuma / Charisma*, 1999), ambos de la misma generación. Algo

más joven que ellos, Rokuro Michizuki, que ha recibido elogiosas críticas por **El fuego del diablo** (*Onibi*, 1997) y **Amor yakuza** (*Koigokudo*, 1997), comenzó escribiendo guiones para *pinku eiga* antes de convertirse en director. También hay directores como Takahisa Zeze que, aunque todavía no es conocido en el extranjero, cuenta con una película tan maravillosa como **La mujer de lencería negra** (*Kuroi Shitagi no Onna: Raigyo*, 1997) y sigue rodando esporádicamente películas pornográficas.

Si una película normal de bajo presupuesto viene a costar una media de cincuenta millones de yenes, en el caso de las *pinku eiga* el presupuesto no llega ni a la

株式会社グラインドスラムインターナショナル

一九九七年全国劇場公開作品

RAIGYO

雷魚

瀬々敬久監督作品



「愛に死ね」

7/25 ON SALE
予約締切6.30

La mujer de lencería negra

décima parte, unos tres millones y medio aproximadamente. Luego, dos o tres días de rodaje y uno para montar y conseguir el acabado final, que nos dará una película de unos 70 minutos. Con estos datos comprenderemos la dureza de las condiciones de trabajo. Y aún así han salido películas interesantes y se han formado autores de valía. ¿Habrá en el mundo muchos casos que se le puedan comparar?

Ya que me he referido al *pinke eiga*, escribiré también sobre el llamado *roman porno* de Nikkatsu de los años setenta. Nikkatsu es la productora con más solera y tradición de Japón, pero en 1971 se vió en grandes dificultades económicas y, sintiendo el peligro de irse a la quiebra, inició este tipo de producciones, a las que denominó *roman porno* para diferenciarlas del resto del *soft-porno*. Así, durante más de diez años continúa la producción de películas pornográficas, pero dentro de éstas se encuentran varias de las mejores películas japonesas de los años setenta y en este contexto se formaron jóvenes directores que demostraron su capacidad. El director por excelencia de este tipo

de películas fue Tatsumi Kumashiro, homenajeado en el ciclo especial del año pasado del Festival de Rotterdam. También se formaron aquí directores que llevarían la batuta del cine japonés en los años ochenta, como Shinji Somai y Kichitaro Nigishi. Hideo Nakata, director de películas tan importantes de los años noventa como **El fantasma de la actriz** (*Yoyurei*, 1996), **The Ring (El círculo)** (*Ringu*, 1997) o **Caos** (*Kaosu / Chaos*, 2000), fue ayudante de dirección en los *roman porno* de Nikkatsu de la última época. En cualquier caso, el hecho de que del cine pornográfico hayan salido tanto obras maestras como buenos directores, ¿no es acaso algo exclusivo del cine japonés? Sería muy largo de analizar el por qué esto es así, pero de las muchas razones apuntaré sólo una, y es que, en el *roman porno*, siempre que a lo largo de los setenta minutos de duración se incluyeran varias escenas de sexo, el resto quedaba al libre albedrío del director y el equipo, que podían así introducir los temas y estilos que más les gustasen, con el consiguiente estímulo que ello supone para la creatividad de los autores. También podíamos decir que existía

un trasfondo cultural favorable para esta situación, pues tradicionalmente Japón reconoce la expresión del sexo como una parte de su cultura, sin que pesen los tabúes habituales de otras sociedades.

Pero volvamos a los años noventa. Además del *pinke eiga* que he comentado, otra forma que tenían los *amateur* de convertirse en profesionales es el llamado *original video*. Es decir, al contrario del camino habitual de ver en vídeo las películas que se han exhibido ya en los cines, consiste en realizar una película directamente para su exhibición en vídeo. Este sistema nació con la generalización del mercado del vídeo en los años ochenta y permite rodar una película con algo menos de la tercera parte del presupuesto que costaría en celuloide. En su mayor parte se trata de películas de acción y violencia, con buena parte heredada del "yakuza realista" que nació con **Lucha sin honor** (*Jingi Naki Tatakai*, 1973), de Kenji Fukasaku. En general se ruedan en 16 mm. y luego se transforman a formato vídeo, pero hay casos en que alguna de estas producciones se ha estrena-



Carta de amor



do también en salas comerciales. Después volveré a hablar sobre él, pero uno de los directores que más ha utilizado esta estrategia del *original video* ha sido Kiyoshi Kurosawa. No obstante, el director más representativo de este cine es, sin duda, Takashi Miike, conocido por películas como **El hombre-pájaro de China** (*Chugoku no Chojin*, 1998) o **Las triadas de Japón** (*Nihon Kuroshakai*, 1999).

Los lectores perspicaces que hayan ido leyendo con atención, además de comprender cómo han surgido los jóvenes directores de hoy, ya se habrán dado cuenta de la estructura triangular que hoy presenta el cine japonés. Resumiendo, en la cúspide de este triángulo se encuentran las antiguas *majors* que, asociadas con alguna cadena de televisión u otras compañías extracinematográficas (grandes almacenes, etc.), lanzan una superproducción

cada año o cada dos años con un presupuesto que ronda los mil millones de yenes. En los dos vértices inferiores del triángulo, con un presupuesto que no llega a la centésima parte de éste, los *original video* y el *pinku eiga*. Por último, entre medias, todo el resto de las películas, con un presupuesto entre los cincuenta y cien millones de yenes. Como ya he comentado, tanto en los escalones más bajos como en el intermedio (desde el punto de vista del presupuesto), se encuentran películas de gran calidad, de las que Japón puede enorgullecerse ante el mundo. En cambio, no son pocas las superproducciones de las antiguas *majors* que, a pesar del presupuesto de estas películas, a la vez que posibilita su realización, obliga a utilizar equipo de gente joven y *amateur*, que va adquiriendo experiencia con ello. Por supuesto, existen muchos casos de cineastas jóvenes que corren la misma suerte cruel de estas películas

realizadas a granel: ser tratados como mercancía de usar y tirar.

Finalmente, hay otro lugar de formación para los autores de los años 90, que es la televisión. El caso más representativo de este tipo de directores es Shunji Iwai, que ha llamado la atención por sus películas **Picnic** (*Picnic*, 1995), **Carta de amor** (*Rabu Reta / Love Letter*, 1995), y **Ma-caón** (*Swallow Tail*, 1996). En un caso singular, Iwai recibió el premio al mejor director novel de la "Asociación de Directores" por su drama televisivo **¿Hay que ver los fuegos artificiales de frente o desde abajo?** (*Uchiage Hanabi, Shita Kara Miruka? Yoko Kara Miruka?*, 1993). Igualmente, Hirokazu Koreeda, conocido entre otras películas por **Maborosi** (*Maboroshi no Hikari*, 1995) y **Vida maravillosa** (*Wandafuru Raifu / After Life*, 1998), era originalmente un excepcional director de documentales de televisión.



Tetsuo II,
el cuerpo
de martillo

Igualmente celebrado director de documentales para televisión, aunque no fuera empleado fijo de ninguna cadena, Nobuhiko Suwa ha rodado *2/Dúo* (*2/Duo*, 1997) y *M/other* (*M/other*, 1999). Aunque de edad algo superior a éstos, Jun Ichikawa, director de *Los hermanos de Tokio* (*Tokyo Kyodai*, 1995) o *Serenata de Tokio* (*Tokyo Yakyoku*, 1997), también puede considerarse como un autor de los noventa, y realizó también multitud de anuncios para televisión. Con todo, comparando con otros países, en Japón no hay todavía un número apreciable de directores nacidos de la televisión.

Con esto finalizo mi explicación, a grandes rasgos, del entorno en el que se criaron los nuevos directores de cine, por lo que pasaré a hablar de su trayectoria.

2. De 1989 a 1995

Aunque para los calendarios no sea así, para el cine japonés los años 90 empezaron en 1989. Y esto es así porque en este año debutan cuatro directores que merecen una atención especial. Hablamos de Takeshi Kitano y su *Un policía violento* (*Sono Otoko*,

Kyobo ni Tsuki), Shinya Tsukamoto y *Tetsuo, el hombre de hierro* (*Tetsuo*), Junji Sakamoto y *Te voy a dar una paliza* (*Dotsuitarunen / Knockout!*) y Takahisa Zeze y *Asignatura extra: violencia* (*Kagai Jugyo: Boko*). Atendiendo a su edad, excepto Kitano, que nació en 1947, son todos de la misma generación, con Tsukamoto y Zeze nacidos en 1960 y Sakamoto dos años antes. Esta diferencia de edad se refleja también en la diferente actitud frente al cine de Kitano con respecto a los tres. Concretando, Kitano se crió viendo gran cantidad de películas japonesas de la llamada "edad dorada", pero no llevó a cabo ningún intento de convertirse en director, mientras que los otros tres rodaron películas en 8 o 16 mm. durante sus años de estudiantes.

El motivo por el que Kitano dirigió esta película es porque el director previsto, Kenji Fukasaku -autor de éxitos del cine de violencia como *Lucha sin honor-*, tuvo un problema de agenda y no pudo llevar a cabo el trabajo. Se puede decir que fue gracias a esta simple casualidad que uno de los humoristas más populares de Japón se convirtió de pronto en director de cine. Sin embargo, viendo su

recorrido desde entonces como director, más bien cabría pensar que fue el dios del cine quien guió sus pasos hacia la industria. Por lo que se refiere a su argumento, *Un policía violento* no tiene nada de particular, pues es una más en la línea de "policía extralimitado" que popularizó *Harry, el sucio* (*Dirty Harry*, 1971). Sin embargo, Kitano sabe impregnar la pantalla con una vitalidad carnal gracias a la violencia que explota súbitamente y a sus continuos paseos durante toda la película, algo que, posiblemente, nunca hubiera rodado un director veterano. Con esta película, Kitano aprende también lo que es necesario rodar y lo que no, y desarrolla su talento natural para eliminar todo lo que sobra, así como un brillante sentido del ritmo. Seguramente el cénit de este talento se halle en *Sonatine* (*Sonatine*, 1993).

Por contraposición a Takeshi Kitano, convertido en director de cine por casualidad, los otros tres mostraron desde el comienzo una decidida voluntad de dedicarse a la profesión. Por ejemplo, Shinya Tsukamoto llevaba rodando películas en 8 mm. desde los 14 años, y después de emplearse en una empresa de publicidad hizo varios anuncios para la televisión a la vez

que participaba en obras de teatro. Después, gracias a que una de sus películas en 8 mm. se llevase el Gran Premio del Pia Film Festival consiguió rodar su **Tetsuo, el hombre de hierro**. Como vemos, desde muy joven muestra una vocación y una voluntad de filmar sus propias películas. Además, el hecho de que **Tetsuo, el hombre de hierro** no contase con el concurso de ninguna productora ni compañía de cine sino que sea una película costeada íntegramente de forma independiente refleja de una forma especial las condiciones del momento.

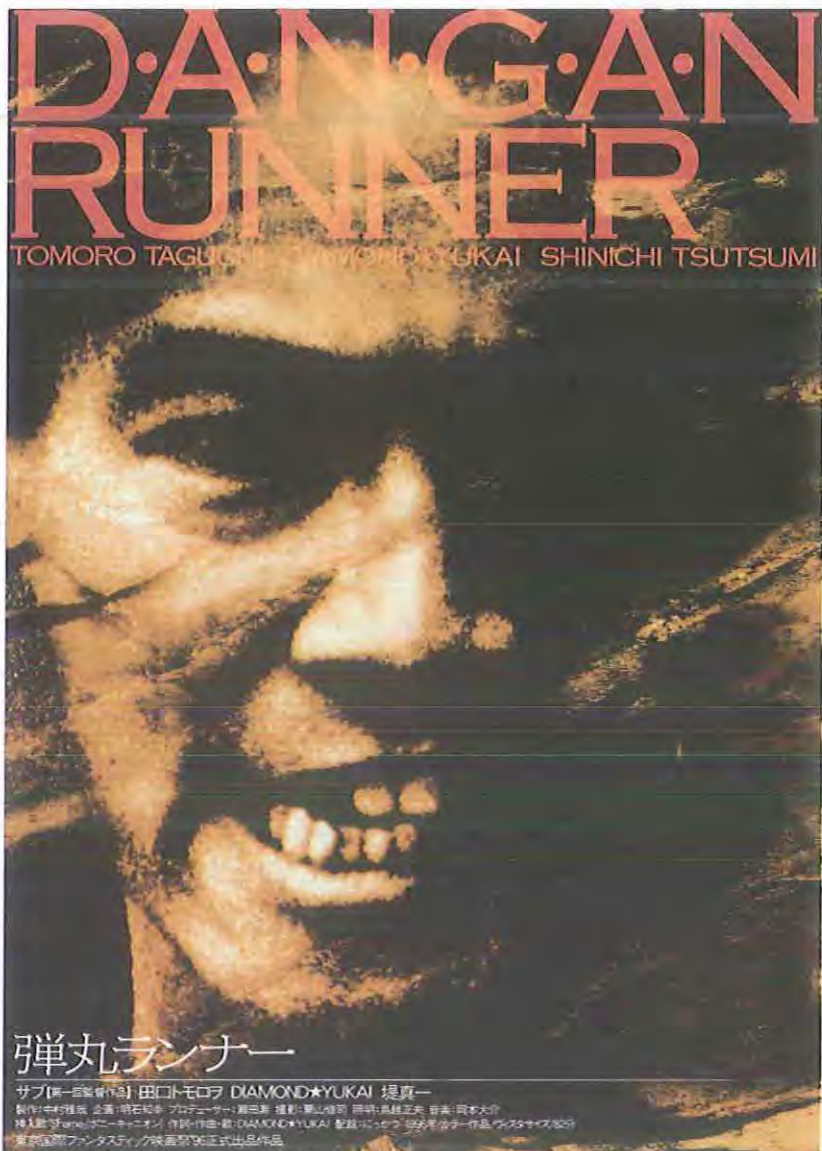
Sakamoto y Zeze comparten con Tsukamoto esta vocación juvenil por el cine. No obstante, en el caso de Sakamoto su entrada en la profesión se produce con la película independiente de Sogo Ishii **Ciudad desgarrada** (*Bakuretsu Toshi*, 1982), y después arrastra una carrera como ayudante de dirección en todo tipo de películas. De forma parecida Takahisa Zeze, una vez finalizados sus estudios universitarios, se convierte en ayudante de dirección para los *roman porno* de Nikkatsu. Bajo este punto de vista, Sakamoto y Zeze han aprendido a hacer cine desde dentro de la industria, al contrario de Kitano o Tsukamoto. Esta diferencia se refleja sutilmente en sus películas.

En pocas palabras, para Kitano, que ha arrastrado toda una vida como popular humorista de televisión, la ocasión de dirigir películas que le ha llegado por pura casualidad no pasa de ser un simple entretenimiento, una faceta más en su trabajo. Por eso, para desquitarse, hace en sus películas lo que no le dejarían hacer en televisión. Él, que conoce todos los entresijos de la televisión, busca alejarse de este mundo, de la forma en que han de ser los diálogos, las explicaciones o las tomas para la pequeña pantalla. El profundizar en la esencia del cine ha sido una necesidad expresiva para él. Ade-

más, seguramente no sintió ningún tipo de presión psicológica sobre la necesidad de llevar a cabo con éxito su tarea como director, porque, en caso de fracasar, siempre tenía asegurado un lugar al que volver. En este aspecto, Kitano es el que más libertad ha tenido de los cuatro directores. Después, sin poder olvidar el buen sabor de boca que le había dejado el cine, siguió divirtiéndose con éste mientras buscaba qué era lo que solamente podía permitirse aquí, y así nacieron sus siguientes películas: **Punto de ebullición** (*3-4 x Jugatsu*, 1990), **Una escena junto al mar** (*Ano Natsu, Ichiban Shizukana Umi*, 1991) y **Sonatine**.

Aunque no tanto como Kitano, Shinya Tsukamoto también ha ac-

tuado con libertad a la hora de filmar su propio mundo, ya sea en solitario o con la ayuda de sus compañeros más allegados. En cierto modo, ha supuesto una prolongación del cine independiente, pero su mundo no tiene nada que ver con el sentido artístico del cine independiente de los años 60, sino que se integra en lo que se ha dado en llamar "subcultura". Lo que a Tsukamoto le interesa es el ambiente inorgánico y artificial de las ciudades, el dolor producido por el roce entre el metal y la carne, preocupaciones que caracterizan a la sociedad actual. Podemos decir que comparte este aspecto con Sabu, que debutó como director con **El corredor bala** (*Dangan Runner*, 1996), aunque, como diferencia, a Tsukamoto le interesa más la corporali-



El corredor bala

dad de los intérpretes como consecuencia de su pasado teatral, mientras que Sabu se basa en el *gag* típico del cómic.

Por comparación, Sakamoto y Zeze son mucho más ortodoxos. Con esto de ortodoxo quiero decir que llevan a sus espaldas una tradición del cine japonés y un fuego y educación dentro de la industria. Para Sakamoto y Zeze, el cine no es ni una diversión ni un modo de reflejar sus obsesiones. Por supuesto, tienen sus preferencias y su estilo particulares a la hora de rodar, pero su prioridad en el trabajo es pensar en el público. Esto es aplicable también al público extranjero, como demuestra el que, por ejemplo, *Sonatine* de Kitano fuera prácticamente ignorada o recibida con frialdad cuando se exhibió en el Festival de Cannes de 1993.

En su debut como director, Sakamoto escoge para su película la historia de una persona derrotada que lucha por recuperarse, historia que hace brillar con una extraña carnalidad, mientras que Zeze, basándose en un crimen real, retrata la degeneración del ambiente de las ciudades hacia un medio cruel. Estos temas se dibujaron más intensamente en sus siguientes películas, *Tokarev* (*Tokarefu*, 1994), de Sakamoto, y *La mujer de lencería negra*, de Zeze, pero *Tokarev*, por ser demasiado directa, termina por ser difícil de entender y ha recibido críticas en ese sentido.

Por cierto que 1989, año en el que debutan estos directores, coincide a nivel mundial con el fin de la Guerra Fría y, en Japón, con la muerte del emperador Hirohito y con ella el fin de la Era

Showa. En un momento así, en que lo lógico hubiera sido pensar en cómo cambiaría el mundo y las relaciones internacionales con el fin de la Guerra Fría, Japón en cambio se sumió en una cuestión estrictamente particular, como fue la muerte del emperador, acaecida en plena época de esplendor económico. Por otra parte, en 1995, año en que se cumplía el quincuagésimo aniversario del fin de la Segunda Guerra Mundial, Japón se vió afectado por el gran terremoto de Kobe y por la matanza indiscriminada del metro de Tokio llevada a cabo por la secta "Verdad Suprema". Podemos decir que en 1995 se produce una grieta en la sociedad japonesa, y también las películas cambian su tono, su aspecto.

Pero antes de hablar de la situación posterior a 1995, repasaremos someramente algunos de los directores aparecidos entre 1989 y 1995. Es decir, gente como Joji Matsuoka con sus *El pez que chapotea* (*Bata-ashi Kingyo*, 1989) y *Destellos de luz* (*Kirakira Hikaru*, 1992); Naoto Takenaka con *El hombre sin talento* (*Muno no Hito*, 1991) y *119* (*119*, 1994); Shinobu Yaguchi con *Picnic con los pies descalzos* (*Hadashi no Picnic*, 1992); Ryosuke Hashiguchi con *Calor suave de los veinte años* (*Hatachi no Binetsu*, 1992) y *El Simbad de playa* (*Nagisa no Sinbad*, 1995); Takashi Ishii con *No me importa morir* (*Shindemo Ii*, 1992) o *Desnuda en la noche* (*Nudo no Yoru*, 1993); Masato Harada con *Kamikaze Taxi* (*Kamikaze Taxi*, 1994); o Shunji Iwai con *Deshacer* (*Undo*, 1994), *Carta de amor* y *Picnic*.

Matsuoka llevó una trayectoria casi igual que la de Sakamoto, y rodó su *El pez que chapotea* en 1989, pero tardó un año en estrenarse. Por su parte, Takenaka era ya ampliamente conocido como actor (es una presencia habitual en las películas de Masayuki Suo



El Simbad de playa



y Takashi Ishii), pero su amor inato por el cine le llevó a convertirse también en director. Yaguchi y Hashiguchi, en cambio, ruedan su primer largometraje tras haber recibido el Gran Premio del Pia Film Festival, por lo que comparten este tipo de trayectoria del cine independiente, pero, mientras que Yaguchi se interesa por la comedia (algo nada común en los autores de los 90), Hashiguchi prefiere retratar las particulares sensaciones nacidas de la relación homosexual. Con respecto a Takashi Ishii, originalmente escribía argumentos y guiones para el cine, pero con el tiempo mostró interés por convertirse en director y, tras debutar rodando una película sobre guión propio, *Las tripas de un ángel - Desvanecimiento en rojo* (*Tenshi no Harawata - Akai Memai*, 1988), ofreció varias películas de gran consistencia en esta primera mitad de los noventa. Masato Harada, en realidad, había debutado en 1979 con *Adiós, cinefilia: verano indio* (*Saraba Eiga no Tomoyo: Indian Summer*), por lo que es el que tiene un historial más antiguo, pero se puede decir que

es a partir de 1994 cuando desarrolla decididamente su actividad como director. Shunji Iwai, como ya comenté, tras haber recibido elogiosas críticas por sus dramas para televisión, insufla su energía al cine de estos años (incluyendo su **Macaón**).

De todos estos, se puede decir que Matsuoka y Takenaka son los que han heredado de una forma más ortodoxa la tradición cinematográfica japonesa. Por, entre otros detalles, tratar a menudo temas como las delicadas relaciones conyugales o familiares se aproximan al ya perdido mundo de las *well made* de Toho y Shochiku. Por contraposición, Yaguchi o Iwai se inscriben dentro del mundo típicamente joven de la subcultura del cómic y del *rock*. En ese aspecto se aproximan a Tsukamoto, pero la diferencia con éste es que Tsukamoto es más *underground*, más radical, mientras que el cine de Iwai entra más bien en la llamada "postmodernidad". Harada e Ishii, de mayor edad, aunque obviamente estén familiarizados con el cine de la etapa anterior, se apartan a propósito de él;

en el caso de Harada, aplicando las normas y estilos cinematográficos de Estados Unidos y en el caso de Ishii prorrogando su tema preferido desde los tiempos en que escribía guiones, es decir los amores imposibles entre hombre y mujer. Ambos parecen en cierto modo haber recocinado la última etapa del cine de acción de Nikkatsu.

3. De 1996 a 2001

Ya he escrito antes que la sociedad japonesa sufrió una fuerte sacudida en 1995 con el gran terremoto de la prefectura de Hyogo que asoló Kobe y con el atentado terrorista indiscriminado en el metro de Tokio de la secta "Verdad Suprema", pero también el cine japonés de esta segunda mitad de los noventa arrastra la influencia de estos sucesos. Primeramente, entra en escena Shinji Aoyama.

Realizada en 1996 y ambientada en una localidad rural de Kyushu, **Indefensos** (*Helpless*), debut de Shinji Aoyama, trata la historia de un joven cuyo padre acaba de fa-

llecer en el hospital, y coincidiendo con ello se encuentra con un *yakuza* que sale de la cárcel, amigo desde la infancia. La acción sucede a lo largo de un solo día, en el cual este joven, por una cuestión fortuita, mata a un matrimonio dueño de una cafetería, tras lo cual se escapa de la ciudad con la hermana menor del *yakuza*, retrasada mental. Pero a lo que hay que prestar atención es al hecho de que la película marque claramente la fecha en que todo esto sucede, el 10 de septiembre de 1989. Es decir, el año en que fallece el emperador y se termina la Guerra Fría. Y lo que es más simbólico todavía es que el joven *yakuza* se niegue a reconocer que su jefe (al que llama "mi viejo") ha muerto y dispare de inmediato contra los ex-compañeros que intentan hacerle ver esta realidad. Es evidente la alusión a la idea de aquellos que se niegan a reconocer la muerte del emperador o defienden la inmortalidad del sistema imperial.

Naturalmente que en nuestros días las posibilidades de que un drama así tuviese lugar son prácticamente nulas. En ese sentido, visto así este *yakuza* no pasaría de ser una existencia ridícula y

grotesca, pero Aoyama hace de esta existencia el eje de su historia, que representa la actitud de la sociedad japonesa desde que el emperador cayó enfermo hasta que falleció. En cierto modo, él debió sentir durante ese periodo que el sentimiento popular volvía a los años anteriores a la guerra y, a la vez, que en lugar de la internacionalización hacia la que se movía el mundo, Japón se cerraba hacia el interior. Tenemos un ser que busca a un padre que está irremediadamente muerto. En Japón se llama *yurei* (espectro) a aquel ser que, habiendo muerto, ha dejado en este mundo un determinado sentimiento o deseo, por lo que este *yakuza* también es en cierto modo un espectro. Después de la Segunda Guerra Mundial, en teoría la sociedad japonesa efectuó un gran cambio, pero dentro de este apresurado cambio quedaron muchos problemas sin resolver. El desmesurado desarrollo económico que continuó desde la postguerra terminó por desdibujar la sociedad, y todo ello acabó por explotar simultáneamente al inicio de la década de los noventa. La secta "Verdad Suprema", que atrajo a tantos jóvenes, es uno de los muchos ejemplos que pueden darse. Así, Aoyama se

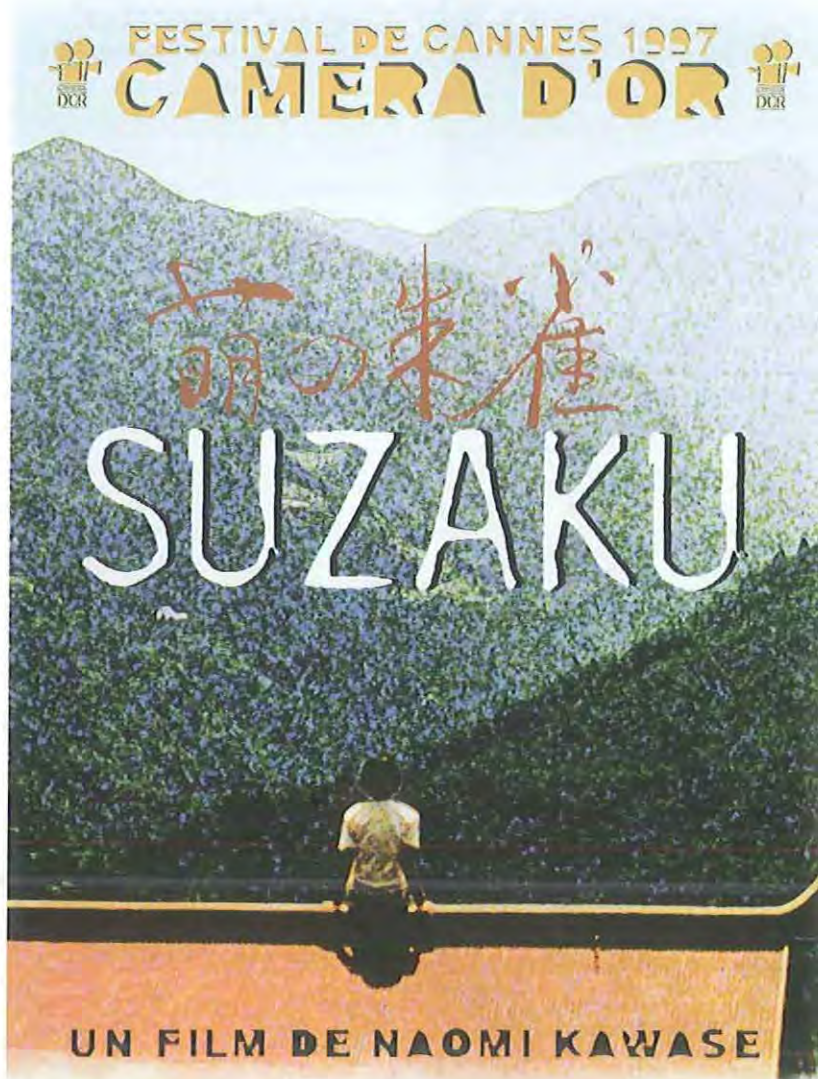
convirtió en director de cine reflejando toda una serie de problemas con los que nació esta nueva sociedad japonesa.

Pero el mayor mérito de este **In-defensos** es que este reflejo no se limita al nivel argumental, sino que queda expresado también por la atmósfera de la película. A ello ha contribuido enormemente el trabajo del director de fotografía, Masaki Tamura. Tamura se dio a conocer primeramente por fotografiar los documentales del mundialmente famoso Shinsuke Ogasawa, pero después pasó a dedicarse también al trabajo de operador para el cine y, desde entonces, colabora a menudo con los directores jóvenes. Sin ir más lejos, es el director de fotografía de las últimas realizaciones de Aoyama, **Bosque umbrío** (*Sheidi Gurobu / Shady Grove*, 1999), **Eureka** (*Eureka*, 2000) y **El desierto de la Luna** (*Tsuki no Sabaku*, 2001), pero además también de **Suzaku** (*Moe no Suzaku*, 1997), de Naomi Kawase, **2/Duo**, de Nobuhiko Suwa, o de **El camino de la serpiente** (*Hebi no Michi*, 1998) y **Los ojos de la araña** (*Kumo no Hitomi*, 1998), ambas de Kiyoshi Kurosawa. Es decir, que su labor supone un respaldo fundamental para los realizadores que más han llamado la atención en los últimos años. Una película no puede hacerla el director solo, y al igual que un operador veterano como Tamura ha supuesto una pieza imprescindible para los jóvenes realizadores, tampoco hay que olvidar la decisiva intervención de productores como Takenori Sento, que han dado su respaldo a autores como Aoyama, Kawase y Suwa, entre otros.

Finalmente, me gustaría terminar este quizá demasiado largo artículo extendiéndome sobre los ya mencionados Nobuhiko Suwa y Kiyoshi Kurosawa, pues son aquellos cuyo trabajo ha resultado más estimulante, y ello además de una forma continuada.



M/other

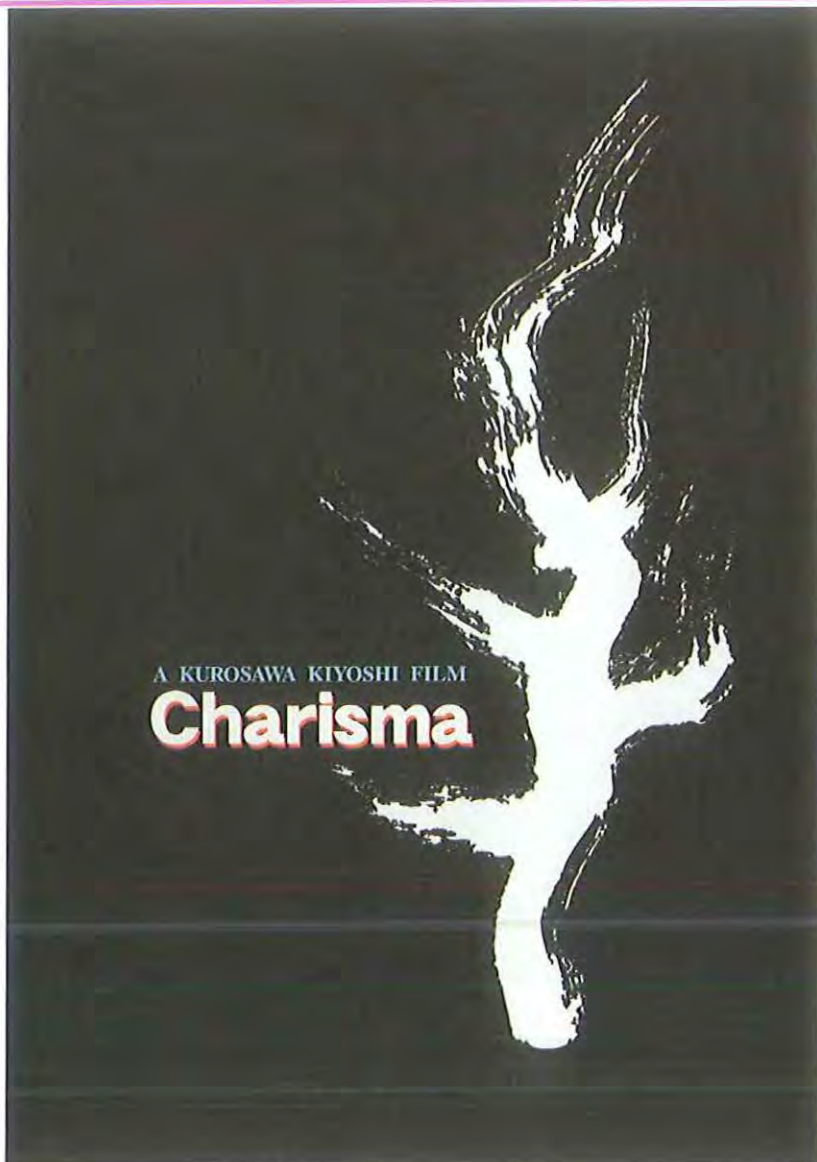


Por lo que respecta a Nobuhiko Suwa, al igual que Junji Sakamoto y otros, comienza como ayudante de dirección en películas independientes y luego rueda anuncios para televisión y documentales. Después, en palabras suyas "tras haber dado un largo rodeo", dirige su primera película *2/Duo*. La historia es bastante simple, consiste en narrar el camino por el cual una pareja que vive junta llega a romper su relación, pero Suwa rueda esta historia reducida a un argumento mínimo con una gran minuciosidad y apoyándose en el realismo de la interpretación, repitiendo durante el rodaje un ensayo tras otro para que los intérpretes piensen por su cuenta qué harían o dirían ellos en una situación así. Por tanto cada ensayo es distinto, y es distinto también de la toma utilizada finalmente. Un

fallo de interpretación en cualquiera de las escenas echaría a perder toda la película, pero gracias a esta minuciosidad del director, una historia tan simple como ésta deviene una obra rebotante de tensión. Podemos decir que, por contraste con películas de Aoyama como *Indefensos* o *Eureka*, Suwa trabaja de una forma minimalista, explorando plano a plano cómo una película puede llegar a sostenerse por sí misma. Este método aparece de forma todavía más firme en su segunda película, *M/other*. Si bien Aoyama y Suwa se diferencian en que el primero se enfrenta cara a cara con los problemas de la sociedad japonesa mientras que para el segundo son más importantes los problemas inmediatos y personales, ambos se parecen en su afán por pensar cómo, tras cien años

de historia del cine, una película de nuestros días puede sostenerse con coherencia y firmeza. Y todavía más, ambos tienen en común el que a ninguno de los dos le importe que su cine ya no pueda ser llamado "cine japonés".

Sin embargo, más que ellos, quien posiblemente ha supuesto un mayor estímulo para el cine japonés de los años noventa ha sido Kiyoshi Kurosawa, que ya había rodado en 1983 un *pinku eiga* titulado *Las guerras de Kandagawa* (*Kandagawa Inran Senso*). Ésta fue su primera película comercial tras haber rodado varias otras en 8 mm. de forma independiente, pero en esta película, además de revelar en algunos aspectos influencias de Godard, se encuentran ya presentes algunas particularidades que luego caracterizarían su carrera. Sin embargo, su estrategia de "director artesano" que rueda una película tras otra no aparecerá con claridad hasta los años noventa. Especialmente a partir de 1995, que comienza a rodar *original video*, a veces varios simultáneamente, a un ritmo de cuatro o cinco por año. En la primera de estas series videográficas, titulada **¡Haz lo que quieras!** (*Katte ni Shiyagare!*, 1995-96), título japonés del primer largometraje de Godard, Kurosawa aprovecha el que los principales intérpretes sean los mismos para rodar dos entregas a la vez. Esto es algo que en alguna ocasión hicieron los directores de la época más prolífica del cine japonés, pero, en el caso de Kurosawa, lo que hace es rodar la primera según el guión requerido por la productora y luego en la segunda, conservando sólo los pilares mínimos para no salirse de la serie, rodar la historia que a él le gusta con entera libertad. Pero más que decir que rueda la primera para poder hacer libremente la segunda, podemos decir que lo que pretende con esto es recuperar el espíritu de los programas dobles que se perdió con los años ochenta, rescatar el concepto de "serie B".



como un muñeco por los demás, en este caso para el crimen. Kurosawa utiliza este "vacío" como el origen de su concepto del terror, que vuelve a aparecer en **El circuito**, donde estremece al espectador con una historia donde las personas van muriendo una tras otra hasta llegar a la amenaza de que el género humano desaparezca del planeta.

El cine japonés de los años noventa ha venido marcado por los jóvenes directores de los que he venido hablando hasta aquí, pero cómo evolucionarán ellos mismos a partir de ahora y qué influencia ejercerán en los nuevos directores por venir es algo que los próximos diez años dirán.

Después, respaldado por estos éxitos, rueda con mucho mayor presupuesto la película **La cura**, y a continuación, intercalándolas entre vídeo y vídeo, películas de gran fuerza visual, como **Licencia para vivir** (*Ningen Gokaku*, 1998), **Carisma**, **Vanas ilusiones** (*Oinaru Genei*, 1999) o **El circuito** (*Kairo*, 2001).

Dentro de todas éstas, **La cura**, que se inscribe en un género de fácil realización como es el terror, constituye una auténtica obra maestra que expresa la maldad almacenada en el fondo de la sociedad japonesa que se manifestó con la matanza indiscriminada perpetrada por la secta "Verdad Suprema". En el caso del gurú de la secta "Verdad Suprema", éste

disfrazó su rencor hacia la sociedad con un barniz de religión mística y luego procedió a inculcarlo en sus creyentes mediante un lavado de cerebro que terminó en el atentado indiscriminado del metro, mientras que en **La cura** se trata de un hombre que, mediante técnicas de hipnotismo, libera el rencor almacenado en el fondo de la mente y lleva a las personas a cometer asesinatos. Las palabras mágicas que utiliza este hombre son "*karappo ni nare*" ("quédate vacío"), que guardan una cierta relación con el pensamiento místico oriental del "vacío" o la "nada". Pensamiento que, a la vez que ofrece la salvación, supone también la anulación del yo y de la responsabilidad y, en último término, el riesgo de ser utilizado