

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

Departamento de Comunicación Audiovisual,  
Documentación e Historia del Arte



GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR.  
LA ÉPOCA DORADA DEL CINE *KAIJU EIGA* Y  
CIENCIA FICCIÓN JAPONESA (1954-1965)

TESIS DOCTORAL

Presentada por

JONATHAN BELLÉS GARCÍA

Dirigido por

DOCTOR JOSEP PRÓSPER RIBES

VALENCIA, MAYO DE 2017

*Dedicado a todos aquellos que creyeron en este proyecto.*

## ÍNDICE

<b>Agradecimientos</b> .....	<b>9</b>
<b>Resumen</b> .....	<b>12</b>
<b>Resum</b> .....	<b>12</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>13</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>15</b>
<b>1. Introducción al tema de investigación</b> .....	<b>15</b>
<b>2. Aproximación y acotación al tema de estudio</b> .....	<b>16</b>
2.1. Delimitación del contenido .....	16
2.2. Delimitación geográfica .....	17
2.3. Delimitación temporal .....	17
<b>3. Hipótesis planteadas y objetivos marcados</b> .....	<b>18</b>
<b>4. Fuentes empleadas</b> .....	<b>18</b>
<b>5. Diseño de la investigación y metodología empleada</b> .....	<b>19</b>
<b>6. Motivación e importancia de la investigación</b> .....	<b>21</b>
<b>7. Estado de la cuestión</b> .....	<b>22</b>
<b>8. El proyecto de investigación: estructura y contenidos</b> .....	<b>26</b>
<b>CAPÍTULO PRIMERO</b> .....	<b>29</b>
<b>1.1. Metodología, diseño de la investigación y formulación de las hipótesis</b> .....	<b>29</b>
1.1.1. Diseño de la investigación .....	29
1.1.2. Descripción de la metodología de la investigación.....	32
1.1.2. Etapas de la investigación.....	33
1.1.3. Formulación del modelo e hipótesis de trabajo .....	42
1.1.4. Planteamiento del problema de la investigación.....	42
1.1.5. Objetivos de la investigación .....	45
1.1.6. Diseño del modelo de análisis fílmico propuesto .....	49
1.1.7. Hipótesis de la investigación .....	51
<b>1.2. Calendario</b> .....	<b>52</b>
<b>CAPÍTULO SEGUNDO</b> .....	<b>55</b>
<b>2.1. Introducción al contexto histórico</b> .....	<b>55</b>
2.1.1. La Segunda guerra sino-japonesa y el fin de la Segunda Guerra Mundial .....	55
2.1.2. El amanecer de la era atómica .....	59
2.1.3. Algunas expresiones sobre la bomba atómica.....	60
<b>2.2. Introducción al personaje de ficción objeto de estudio</b> .....	<b>63</b>
2.2.1. Godzilla .....	64
2.2.2. Los primeros monstruos gigantes del cine (1912-1940).....	65
<b>2.3. Introducción a los autores objeto de estudio</b> .....	<b>68</b>
2.3.1. Tomoyuki Tanaka.....	68
2.3.2. Ishiro Honda .....	71

2.3.3. Eiji Tsuburaya .....	73
2.3.4. Akira Ifukube.....	76
<b>2.4. Introducción a la época dorada del <i>kaiju eiga</i> (1954-1965) .....</b>	<b>78</b>
<b>CAPÍTULO TERCERO .....</b>	<b>81</b>
<b>3.1. Acontecimientos históricos que condicionan el tema de estudio.....</b>	<b>81</b>
3.1.1. Los B-29 sobre Tokio .....	81
3.1.2. El destino de Hiroshima y Nagasaki.....	86
3.1.3. Los ensayos nucleares .....	92
3.1.4. El incidente del Dragón afortunado 5.....	95
<b>CAPÍTULO CUARTO .....</b>	<b>101</b>
<b>4.1. Antecedentes al <i>kaiju eiga</i> .....</b>	<b>101</b>
<b>4.2. Tipología del personaje.....</b>	<b>111</b>
<b>4.3. Características del personaje.....</b>	<b>115</b>
<b>4.4. La saga de Godzilla y la evolución del monstruo .....</b>	<b>122</b>
4.4.1. Durante 1954 a 1975: Del terror al héroe nacional .....	123
4.4.2. El monstruo cambia de bando .....	129
4.4.3. Nuevos escenarios para el personaje.....	132
4.4.4. La saga en el abismo.....	137
4.4.5. Durante 1984 a 1995: El retorno de la amenaza nuclear .....	147
4.4.6. El Godzilla digital; el monstruo según la visión de Hollywood de 1998..	159
4.4.7. Durante 1999 a 2004: La fragmentación del monstruo .....	163
4.4.8. El Godzilla digital: el monstruo según la visión de Hollywood de 2014..	171
<b>4.5. El resurgir: cuestiones políticas de actualidad sobre Godzilla.....</b>	<b>175</b>
<b>CAPÍTULO QUINTO.....</b>	<b>181</b>
<b>5.1. Aproximación al género cinematográfico.....</b>	<b>181</b>
5.1.1. La ciencia ficción como género cinematográfico .....	193
5.1.2. Definiendo el <i>kaiju eiga</i> , ¿género o subgénero cinematográfico?.....	212
<b>5.2. Características cinematográficas del <i>kaiju eiga</i> .....</b>	<b>227</b>
5.2.1. Elementos del lenguaje audiovisual en el <i>kaiju eiga</i> .....	227
5.2.1.1. Elementos de la puesta en escena.....	227
5.2.1.2. Códigos visuales.....	230
5.2.1.3. Códigos sonoros .....	245
5.2.1.3.1. La voz.....	246
5.2.1.3.2. El sonido.....	246
5.2.1.3.3. La música .....	247
5.2.2. Códigos sintácticos: el montaje .....	248
5.2.2.1. Plano y secuencia .....	248
5.2.2.2. Transiciones físicas .....	250
5.2.2.3. Tipología de montajes .....	251
5.2.2.4. Funciones de los montajes .....	253
<b>5.3. El relato del <i>kaiju eiga</i> .....</b>	<b>255</b>
5.3.1. La estructura narrativa de los <i>kaiju eiga</i> .....	255
<b>5.4. Los personajes en el <i>kaiju eiga</i> .....</b>	<b>257</b>
5.4.1. Los <i>kaiju</i> .....	257
5.4.2. <i>Honpen</i> .....	261

5.4.3. Alienígenas .....	264
5.4.4. Marcos temporales y espaciales del universo <i>kaiju eiga</i> .....	266
<b>5.5. Técnicas de representación fílmicas .....</b>	<b>268</b>
5.5.1. <i>Stopmotion vs suitmation</i> .....	268
<b>5.6. Otras técnicas de representación relacionadas .....</b>	<b>271</b>
5.6.1. <i>Matte painting</i> .....	271
5.6.2. Animación .....	273
<b>5.7. El tokusatsu .....</b>	<b>273</b>
5.7.1. El tokusatsu como género .....	274
5.7.2. <i>Tokusatsu vs honpen</i> .....	276
<b>CAPÍTULO SEXTO .....</b>	<b>278</b>
<b>6.1 Análisis fílmico de Japón bajo el terror del monstruo (1954) .....</b>	<b>278</b>
6.1.1. La estructura del análisis fílmico .....	278
6.1.2. Ficha técnica .....	279
6.1.3. Argumento .....	284
<b>6.2. Contexto histórico, antecedentes fílmicos y repercusión .....</b>	<b>285</b>
6.2.1. Contexto histórico .....	285
6.2.2. Antecedentes fílmicos .....	289
6.2.4. Repercusión .....	290
<b>6.3. Análisis fílmico .....</b>	<b>293</b>
6.3.1. Análisis formal por secuencias .....	293
6.3.2. Análisis conceptual: el terror atómico .....	340
6.3.3. Métodos de representación .....	368
6.3.3.1. <i>Suitmation</i> .....	369
6.3.3.2. Marionetas .....	374
6.3.3.3. Maquetas y reproducciones a escala .....	376
6.3.4. Efectos especiales .....	379
6.3.4.1. <i>Stop motion</i> .....	379
6.3.4.2. <i>Matte painting</i> .....	379
6.3.4.3. Pirotecnia .....	380
6.3.4.4. Animación frame a frame .....	381
6.3.4.5. Retroproyección .....	383
6.3.4.6. Rotoscopia .....	384
6.3.4.7. Superposición .....	384
6.3.5. Análisis musical .....	386
<b>6.4. Entrevistando a Akira Takarada y Haruo Nakajima .....</b>	<b>419</b>
6.4.1. Akira Takarada .....	419
6.4.2. Haruo Nakajima .....	423
<b>CAPÍTULO SÉPTIMO .....</b>	<b>426</b>
<b>7.1. Escenas eliminadas de Japón bajo el terror del monstruo .....</b>	<b>426</b>
<b>7.2. El re-montaje norteamericano: <i>Godzilla: King of the monsters</i> .....</b>	<b>431</b>
7.2.1. Diferencias entre el montaje original y el re-montaje .....	437
7.2.2. La desvirtualización conceptual de Godzilla .....	450
7.2.2.1. El adulterado mensaje nuclear de Godzilla, King of the Monsters .....	450
7.2.2.2. El rol americano en Godzilla, King of the Monsters .....	452

7.2.3 Cozzilla: la versión italiana.....	455
<b>CAPÍTULO OCTAVO .....</b>	<b>460</b>
<b>8.1. Influencia del <i>kaiju eiga</i> en el cine de ciencia ficción japonés (1954-1965) .....</b>	<b>460</b>
8.1.1. Temas recurrentes de la ciencia ficción japonesa .....	467
8.1.2. Temas recurrentes de la ciencia ficción japonesa aplicados al <i>kaiju eiga</i> .....	468
8.1.3. Breve introducción al <i>kaiju eiga</i> a partir de 1965 .....	490
8.1.4. Los nuevos caminos de la franquicia Godzilla .....	493
<b>8.2. Análisis de <i>Shin Gojira</i> (2016).....</b>	<b>495</b>
<b>CAPÍTULO NOVENO.....</b>	<b>510</b>
<b>9.1. Obra inédita del autor: <i>Godzilla: The Nuclear Threat</i>. .....</b>	<b>510</b>
9.1.1. Motivación e importancia para la investigación .....	511
9.1.2. Objetivos.....	512
<b>9.2. Descripción del documental.....</b>	<b>513</b>
9.2.1. Ficha técnica y artística completa .....	515
9.2.2. Tratamiento de la obra.....	516
9.2.3. Identidad visual.....	517
<b>9.3. Desarrollo y fases de la producción .....</b>	<b>520</b>
9.3.1. Resultados obtenidos hasta la fecha .....	524
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>526</b>
<b>Conclusiones de las hipótesis de la investigación .....</b>	<b>526</b>
<b>Conclusiones y grado de cumplimiento de los objetivos .....</b>	<b>538</b>
<b>FUENTES .....</b>	<b>542</b>
<b>Referencias bibliográficas.....</b>	<b>542</b>
<b>Bibliografía académica.....</b>	<b>546</b>
<b>Películas referenciadas .....</b>	<b>547</b>
<b>Artículos .....</b>	<b>556</b>
<b>Audiovisuales .....</b>	<b>557</b>
<b>Índice de figuras .....</b>	<b>558</b>
<b>Filmografía completa de <i>kaiju eiga</i> (1954-2016).....</b>	<b>560</b>
<b>Filmografía completa de los autores presentados.....</b>	<b>565</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>576</b>
<b>Selección de entrevistas.....</b>	<b>576</b>
Aguilar, Carlos .....	576
Asada, Eichii .....	581
Ishii, Yoshikazu .....	593
Inoue, Makoto.....	608
Kato, Norihiro.....	619
Kaneko, Shusuke .....	625
Kawakita, Koichi.....	637
Kubo, Akira .....	653

Kobayashi, Yukiko .....	661
Koizumi, Hiroshi.....	664
Mano, Setsuko .....	668
Nakajima, Haruo.....	671
Nakano, Teruyoshi .....	682
Ochiba, Hironobu .....	692
Ohmori, Kazuki .....	700
Sala, Ángel .....	707
Sanz, José Luis .....	714
Satsuma, Kenpachiro.....	720
Takahashi, Toshio.....	736
Takarada, Akira .....	746
Tezuka, Masaaki .....	761
<b>DVDs con entrevistas del autor .....</b>	<b>765</b>
<b>Decoupage de <i>Japón bajo el terror del monstruo</i> .....</b>	<b>766</b>





## **AGRADECIMIENTOS**

Son muchas las personas a las que estoy agradecido porque en diferentes modos han contribuido en el desarrollo de esta investigación. Cada una de estas personas ha aportado su grano de arena mediante los cuales he podido materializar uno de mis sueños que es, sin rodeos, la presente tesis doctoral.

En primer lugar, me gustaría dejar constancia de mi gratitud a través de estas líneas al Doctor Josep Prósper Ribes por aceptar la dirección de esta tesis y por su aportación a esta investigación a lo largo de cuatro años. A mi madre M<sup>a</sup> Ángeles García y a mi padre José Antonio Bellés por creer en mí y por apoyar este proyecto incondicionalmente. A mi amigo y escritor Octavio López por su dedicación y colaboración en la redacción y revisión de textos. Muy especialmente al escritor Daniel Aguilar por la gran cantidad de tiempo invertido en todas y cada una de las traducciones e interpretaciones de japonés-español realizadas durante la grabación de las mismas, sin él, hubiéramos perdido gran parte de la riqueza de esta investigación. A mi hermano Rubén, por tener tanta paciencia conmigo y leer una y otra vez las páginas de esta investigación con el objeto de mejorar la redacción. Muchísimas gracias a mi compañera de vida Beatriz Heredia, por ser la primera persona que me motivó a emprender esta investigación cuando tan sólo era una idea en 2009.

También les estoy muy agradecido a los Doctores Toshio Takahashi y Norihiro Kato, de la Universidad de Waseda (Tokio), por su aportación documental y por sus interesantes puntos de vista sobre la materia tratada.

A Rubén Ortiz, por sus aportación documental, a Carlos A. Cabañó, Fernando García, Akihide Matsuki, Jessica Claros, David Muñoz, Ayumi Miyano y Satoe Sakai por sus colaboraciones como intérpretes en Hiroshima, Osaka y Tokio respectivamente. A José Montaña, Marcos Centeno y José Luis Sanz por su tiempo dedicado a la corrección y supervisión de esta investigación.

Estoy agradecido a las personas que he entrevistado en España: José Luiz Sanz, Raúl Fortes, Carlos Díaz, Ángel Sala, Carlos Aguilar, Pablo Llorens, Octavio López, José Montaña y Rubén Ortiz.

Por último, estoy infinitamente agradecido a las personas que he entrevistado en Japón por que la mayoría han sido mi inspiración. Conoceros ha sido un sueño hecho realidad. Gracias a: Akira Takarada, Kenpachiro Satsuma, Shusuke Kaneko, Hironobu Ochiba, Setsuko Mano, Koichi Kawakita, Teruyoshi Nakano, Ishii Yoshikatsu, Yukiko Kabayashi, Akira Kubo, Hiroshi Koizumo, Maasaki Tezuka, Alain Vézina, Daniel Aguilar, Haruo Nakajima, Makoto Inoue, Shinji Higuchi y Kazuki Ohmori.



## RESUMEN

Esta tesis explora los orígenes del monstruo Godzilla así como su relación con la bomba atómica. Exponemos a Godzilla como metáfora de la posguerra japonesa y catalizador de la amenaza nuclear. La pregunta de investigación que planteamos es: ¿es Godzilla un instrumento para reflejar la amenaza nuclear que vive constantemente el ser humano? A pesar de haberse escrito mucho sobre el fenómeno Godzilla, en Occidente, disponemos de poca información de primera mano acerca de qué simboliza y qué significados tiene. A través de un exhaustivo análisis sobre la creación del film *Japón bajo el terror del monstruo* (1954), y con una serie de entrevistas a los autores supervivientes a la creación de dicho film, comprenderemos la magnitud cinematográfica de este monstruo. Observaremos como la primera película de Godzilla fue realizada tan sólo nueve años después de la guerra, y cómo sirvió de instrumento crítico a las armas atómicas. Este monstruo fue la advertencia al mundo de las consecuencias del poder nuclear. Y es que, ¿acaso no es cierto que estamos inmersos en una película de monstruos tras el desastre nuclear de Fukushima?

**Palabras clave:** Godzilla, La era atómica, *kaiju eiga*, película, cine, género cinematográfico, película de monstruos, *tokusatsu*, amenaza nuclear, ciencia ficción, metáfora, bomba atómica.

## RESUM

Aquesta tesi explora els orígens del monstre Godzilla i la seva relació amb la bomba atòmica. Exposem a Godzilla com una metàfora de la postguerra japonesa i catalitzador de la por nuclear. La qüestió d'investigació que plantem és: és Godzilla un instrument per a transmetre l'amenaça nuclear que l'ésser humà ha viscut? Sa escrit molt sobre Godzilla però, en Occident, disposem de poca informació de primera mà sobre la simbolització i significats de Godzilla. A través d'anàlisis sobre la creació de la pel·lícula

Japó baix el terror del monstre (1954), i amb una sèrie d'entrevistes als autors de les pel·lícules del monstre, entendrem la magnitud cinematogràfica d'aquest personatge. Observarem com la primera producció de Godzilla, que va ser realitzada nou anys després de la Segona Guerra Mundial, ha sigut una pel·lícula que va servir com a instrument crític sobre les armes atòmiques. Aquest personatge ha sigut l'advertència al món sobre les conseqüències del poder nuclear. A cas no estem dins d'una pel·lícula de monstres després del desastre nuclear de Fukushima?

**Paraules claus:** Godzilla, Atomic Age, *Kaiju eiga*, Films, Film Genre, Monster movies, *Tokusatsu*, Nuclear Threat, Metaphor, Sci-Fi, Atomic bomb.

### ABSTRACT

This thesis explores the origins of the monster Godzilla as well as the link with the Atomic Bomb. Godzilla is like the metaphor of the Japanese post war and the nuclear threat. The main question of this research is: Is Godzilla a support tool to reflect the nuclear threat that humans being are living constantly? In spite of there are a lot of publications on Godzilla phenomenon, in the West, we have a little publications from first hand on what symbolize and what's the meaning of this monster. Through of an exhaustive filmic analysis on Godzilla (1954) with a several interviews to part of the original team of the film, we will understand the magnitude cinematic of this monster. We will see specially, the first Godzilla movie released in 1954, worked like a tool to criticize war and nuclear weapons. Is it not true that we are immersed in a monster movie after the nuclear disaster in Fukushima?

**Keywords:** Godzilla, Atomic Age, *Kaiju eiga*, Films, Film Genre, Monster movies, *Tokusatsu*, Nuclear Threat, Metaphor, Sci-Fi, Atomic bomb.



## **INTRODUCCIÓN**

### **1. INTRODUCCIÓN AL TEMA DE INVESTIGACIÓN**

A lo largo de la Historia, el ser humano ha representado sus miedos y fantasías a través de expresiones artísticas, desde el arte rupestre, pasando por la pintura al óleo o la escultura y, más recientemente, mediante el cine.

Esta investigación pretende centrarse en una particular forma artística de representar uno de los sucesos más impactantes del s. XX: el nacimiento de la era atómica. La invención de la bomba atómica supuso un salto exponencial en la evolución del ser humano aunque ello significó la amenaza de su existencia. Concretamente, en el agotado Japón de mediados de 1945, el lanzamiento de las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki supuso un antes y un después. Como describiremos en próximos apartados de esta tesis, aparecieron nuevas formas de expresión que representaron el drama de dichas hecatombes. Como respuesta a una situación de asfixia ocasionada en gran medida por la posguerra, un grupo de cineastas japoneses llamados Tomoyuki Tanaka, Ishiro Honda, Eiji Tsuburaya y Akira Ifukube (los autores objeto de estudio) crearon la mayor respuesta contra el uso de las bombas atómicas. Ésta fue expresada mediante una película protagonizada por el popular monstruo Godzilla. Lo que los espectadores de 1954 pudieron contemplar en la gran pantalla fue una alegoría a la situación que vivieron tan sólo nueve años antes y que todavía podía sentirse en su piel.

Por tanto, el tema principal de la presente investigación es este personaje de ficción y su vínculo con la aparición de la bomba atómica. Alrededor de este tema existen subtemas que giran entorno al principal como por ejemplo: los creadores del personaje, los acontecimientos históricos (más allá de las bombas de Hiroshima y Nagasaki) que contribuyeron a la creación del mismo y el estudio de la tipología de películas que se inauguraron con Godzilla.

A lo largo de la investigación abordamos este tema con tal de describirlo y responder a las preguntas planteadas por nosotros.

## 2. APROXIMACIÓN Y ACOTACIÓN AL TEMA DE ESTUDIO

Para una mejor organización a la hora de definir el objeto de estudio, hemos dividido este apartado según el contenido, el ámbito geográfico y temporal.

### 2.1. Delimitación del contenido

Durante la investigación, vamos a abordar diferentes contenidos derivados directamente del tema mencionado en el anterior apartado. Vamos a movernos en asuntos relacionados con una tipología de películas muy concretas, nacidas en un tiempo y en un espacio acotado. Esta tipología de películas es conocida como *kaiju eiga*. De acuerdo el autor Sala (2004: 11), la correcta definición de *kaiju eiga* es la siguiente:

El término *kaiju* se traduce literalmente como “monstruo” pero, en la concepción japonesa, este término encierra un sentido sobrenatural, casi divino, que subraya el aspecto misterioso de la bestia. Dado que el *eiga* es el término japonés para “película”, *kaiju eiga* es la expresión técnica para referirse a las clásicas películas de monstruos producidas en Japón a partir de los años cincuenta, en las que el protagonismo está a cargo de una criatura sobrenatural.

Partiendo de este concepto, explicaremos los antecedentes históricos, principalmente ciertos acontecimientos producidos al final de la Segunda Guerra Mundial y en años posteriores. Vamos a investigar los elementos característicos de estas películas en cuanto a formato y contenidos con tal de delimitarlo y definirlo. Para ello, también será conveniente describir y conocer a los autores de estas películas, por lo que se han acotado en cuatro cineastas que han hecho posible el *kaiju eiga*: el director de cine Ishiro Honda, el productor Tomoyuki Tanaka, el director de efectos especiales Eiji Tsuburaya y el compositor Akira Ifukube. Con su conocimiento, podremos construir mejor el puzzle de contenidos.



Sin embargo, el tema principal de la investigación gira en torno al personaje de ficción llamado Godzilla. Esto se debe a que vamos a analizar su primer film, sus características como personaje y el motivo de su creación, consecuencia de los eventos ocurridos durante y después de la Segunda Guerra Mundial. Conoceremos en profundidad su simbología, metáfora y orígenes. Además, abriremos el campo de visión hasta hacer una breve retrospectiva del personaje Godzilla a lo largo del s. XX e inicios del s. XXI con tal de conocer su evolución a lo largo de su historia (léase capítulo cuarto).

Por último, también analizaremos una porción del cine de monstruos de EE.UU. que influenció al *kaiju eiga*, así como éste influenció al cine de ciencia ficción japonés.

## 2.2. Delimitación geográfica

En cuanto a la delimitación geográfica, este estudio se centra principalmente en las producciones cinematográficas de Estados Unidos y Japón. Esto quiere decir que nos moveremos dentro de las fronteras norteamericanas y japonesas. Utilizaremos aquellas películas que nos sirvan para confirmar o refutar nuestras hipótesis. Para ello nos centraremos en el cine *kaiju eiga* y haremos una vista panorámica de las películas fantásticas y de ciencia ficción norteamericanas producidas en la década de los 50 para dotar de mayor perspectiva y dimensión a este estudio.

## 2.3. Delimitación temporal

La acotación temporal de nuestra investigación oscila entre 1954 a 1965, no obstante aunque este es nuestro eje cronológico clave, ha sido necesario recurrir a un marco temporal previo (primera mitad de 1945) y posterior (hasta 2016) para realizar una revisión filmográfica completa.

### **3. HIPÓTESIS PLANTEADAS Y OBJETIVOS MARCADOS**

Las hipótesis planteadas en esta investigación parten del problema del tema objeto de estudio. En nuestro caso hallaremos hasta seis hipótesis descritas en el capítulo primero.

Vamos a partir del problema de la investigación para generar tres preguntas de la investigación que, posteriormente, nos darán pie a formular las hipótesis de la tesis. Hemos planteado hasta seis hipótesis que serán comprobadas mediante la metodología de la investigación y que, finalmente, comprobaremos y verificaremos sus resultados.

Respecto a los objetivos, los hemos dividido en dos categorías: los objetivos generales, que nos darán una guía de la dirección del estudio, y en los objetivos específicos, que nos indicarán cómo vamos a obtener dichos objetivos. Normalmente, estos objetivos nos describirán las actividades a realizar para la obtención del máximo número de objetivos marcados.

Contamos con un total de tres objetivos generales, divididos en nueve objetivos específicos. A su vez, los objetivos específicos están clasificados dentro de las categorías de objetivos del conocimiento, que pretenden ampliar y ofrecer nuevas informaciones a estudios y los objetivos de habilidades, que pretenden demostrar teorías y cumplir objetivos a través de la práctica.

### **4. FUENTES EMPLEADAS**

Para ser rigurosos en la investigación se han consultado múltiples fuentes de diferente índole. En los anexos podemos consultar toda la bibliografía y filmografía empleada por el doctorando. Podemos clasificarlas en:

**Literarias:** a medida que exponemos argumentos o tratamos de contrastar información acudimos a la bibliografía especializada sobre el tema.

**Fílmicas:** fuentes basadas en la consulta y análisis de audiovisuales.

**Audiovisuales:** todas aquellas derivadas de archivos en formato digital; documentales, reportajes, etc.

**Entrevistas:** probablemente este sea el pilar de las fuentes empleadas. Las entrevistas adquiridas de terceros o realizadas por el propio doctorando.

## 5. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN Y METODOLOGÍA EMPLEADA

El diseño de la investigación o la metodología de trabajo responde al *cómo* de la investigación. En futuros apartados, diseñaremos el proceso de la presente investigación, respondiendo complementariamente a: la tipología de la investigación, la justificación de la metodología seleccionada (cuantitativa, cualitativa, etc.), el objeto de estudio, a qué o a quiénes se van a observar, selección meticulosa de la información y cómo ésta se observará.

Basándonos en la tabla de tipologías de investigaciones, creada por Bravo (1992: 33-36), encontramos la tipología ideal para nuestro diseño. Podemos decir que el carácter de nuestra investigación es cualitativa, es decir, se centra en describir el sentido y significados de las acciones o hechos.

Este dato nos obliga a definir la tipología de las muestras de la tesis, es decir, el modo en el que se seleccionarán las muestras con tal de obtener la información que, posteriormente, se analizará. Existen dos grandes tipologías de muestras: las probabilísticas, es decir, aquellas que son estadísticamente representativas, y las muestras no probabilísticas. Respondiendo a las investigaciones de carácter cualitativo, podemos

decir que nuestra tipología de muestras son las no probabilísticas, ya que la elección de las unidades de análisis no depende de la probabilidad, sino de causas relacionadas con las características de la investigación. No están basadas en normas científicas ni matemáticas, sino por otros modos que permiten alcanzar los objetivos propuestos y responder a las hipótesis. Dentro de esta categorías, encontramos diversos subtipos, como por ejemplo, los estratégicos, voluntarios, de conveniencia y de cuotas. En nuestro caso, encontramos que los más afines son: estratégicos y de cuotas.

El primero de ellos se debe a que el investigador ha reunido a una serie de personas y documentación seleccionados concienzudamente para que coincida con el criterio de la investigación y descarta los que no lo son. El segundo subtipo, de cuotas, se debe a la selección de personas y documentación que cumplen con un porcentaje conocido o determinado del universo objeto de estudio. Normalmente, hemos utilizado entrevistas para la obtención de los datos e información.

Volviendo a la metodología empleada, detallamos las técnicas para la recogida de información.

Teniendo en cuenta que estamos ante una investigación perteneciente a la familia de las investigaciones ciencias de la comunicación y, que además la metodología corresponde a los métodos y técnicas cualitativas, podemos decir que el modo de recogida de la información está basada en la observación, entrevistas en profundidad, análisis críticos, historias de la vida, análisis retórico, etc. Esto es debido a la naturaleza del fenómeno a estudiar. Afortunadamente, existen testigos de primer grado conocedores del tema objeto de estudio. Gracias a su colaboración, la investigación se ha podido realizar con normalidad. También por los recursos técnicos y financieros disponibles por parte del investigador, que han asegurado la exploración de la investigación en sus territorios geográficos.

Podemos encontrar tres macro-fases para la correcta realización de una investigación. Una primera etapa de trabajo de gabinete, en la que se revisa el proyecto, se profundiza en la investigación documental, se profundiza en el apartado teórico, etc. Una segunda etapa de trabajo de campo, en la que se aplican las técnicas y herramientas diseñados para la investigación, y una tercera etapa de trabajo de gabinete consistente en el procesamiento de información, datos, análisis e interpretación de la información obtenida.

## 6. MOTIVACIÓN E IMPORTANCIA DE LA INVESTIGACIÓN

Esta investigación es el reflejo de la pasión que sentimos hacia el cine, más concretamente, a un tipo de cine muy peculiar nacido en Japón hace más de sesenta años. Para nosotros, el mundo de Godzilla contiene potencial: por un lado los efectos especiales, los creadores del personaje, su influencia en el cine y lo más estimulante; la relación que Godzilla guarda con la bomba atómica.

Estábamos decididos a realizar una investigación acerca de este tema con la mayor rigurosidad sabiendo que esta es la primera y única vez que se realiza una tesis doctoral en España<sup>1</sup> a cerca de la génesis del *kaiju eiga* así como en ámbito europeo<sup>2</sup>. Aunque existen estudios académicos sobre Godzilla en Japón y en Estados Unidos, como por ejemplo *The Rhetorical Significance of Gojira*, de Shannon Victoria Stevens, publicado en 2010 por la University of Nevada (Las Vegas), no constan investigaciones a cerca del lugar que ocupa esta tipología de cine en cuanto al género cinematográfico. En el siguiente apartado, veremos con mas detenimiento que elementos originales encontramos en esta investigación.

---

<sup>1</sup> Consultado en la base de datos de Tesis Doctorales (Teseo).

<sup>2</sup> Consultado en el repertorio europeo que contiene más de doscientas mil tesis a texto completo en acceso abierto, de 213 universidades de 16 países europeos: <http://www.dart-europe.eu/>.

La importancia de esta investigación radica en la profundidad y calado de la información recopilada, con una cantidad y nivel de detalle inédito en publicaciones anteriores en cuanto a las fuentes primarias; Haruo Nakajima, el actor que interpretó a Godzilla dentro de un disfraz desde 1954 a 1972. A Hiroshi Koizumi, uno de los actores más populares de la saga fallecido a mediados de 2015. Al igual que el director de efectos especiales Koichi Kawakita, quien falleció en diciembre de 2014. Ambos han dejado una valiosa información para esta tesis y para futuras investigaciones al respecto.

Nuestra motivación es transmitir el mensaje original de los autores que aquí presentamos y es, en gran medida, la motivación que nos ha llevado a emprender esta investigación.

## 7. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El *kaiju eiga* y la saga de Godzilla en particular tienen una longeva vida de 63 años. Sin embargo, no fue hasta mediados de la década de los 90 cuando empezó a proliferar los primeros libros a cerca de estas películas. Al menos en el sentido académico, sin contar revistas o artículos escritos por seguidores de la saga. Este inicio de publicaciones tuvo lugar poco antes del estreno internacional de la película *Godzilla* (Roland Emmerich, 1998). Aunque como veremos a lo largo de la investigación esta película no funcionó en taquilla, sí que sirvió a la compañía Toho (quien ostenta los derechos del personaje) a volver popular al monstruo fuera de las fronteras japonesas.

En un principio se comenzaron a publicar libros y artículos en Japón y en Estados Unidos de América. Por citar un ejemplo, en el país nipón, el profesor Toshio Takahashi publicó en 1999 un artículo titulado *The Night Godzilla appears (Gojira ga Kuru Yoru ni)* acerca del significado de Godzilla. Este fue uno de los primeros artículos académicos en los que se planteaba el concepto y significado de Godzilla. Poco tiempo después, en 2001, el autor Y. Hayakawa publicó el primer libro que ilustra, mediante cientos de fotografías,

la realización de los efectos especiales de las películas *kaiju eiga* de las décadas de los 50 y 60. Esta publicación titulada *El mundo de los efectos especiales de Eiji Tsuburaya (Tsuburaya Eiji tokusatsu sekai)* coincidió con el 100° aniversario del nacimiento de uno de nuestros autores objeto de estudio: Eiji Tsuburaya. Mientras que en Estados Unidos de América, llegaron autores como William Tsutsui, también vinculado al ámbito universitario con publicaciones como *Godzilla on my mind: 50 years of King of the monsters* (2004). Aunque probablemente la publicación que mayor éxito goza es la del autor Steve Ryfle; *Japan's Favorite Mon-Star: The Unauthorized Biography of "The Big G"*, publicado en 1998, es una narración desde la primera película de Godzilla hasta la última realizada hasta dicho año de publicación. En la misma fecha los autores J.D. Lees y Marc Cerasini publicaron la primera enciclopedia con fotografías a color del personaje bajo el título *The Official Godzilla Compendium: A 40 year Retrospective*.

El crítico de cine y autor Ángel Sala escribió el primer libro sobre el monstruo en España en 1998 bajo el título *Godzilla y compañía* (con su posterior reedición en 2004 bajo el nombre *Godzilla: 50 aniversario*) en el que realizó una panorámica filmica a lo largo de todas las películas de Godzilla.

Recientemente, el escritor estadounidense August Ragone publicó la segunda edición de su libro *Eiji Tsuburaya: Master of monsters* (2014), una de las publicaciones más actualizadas de la materia. Por otro lado, el autor canadiense Alain Vézina publicó en 2011 su obra *Godzilla: une métaphore du Japon d'après-guerre*, uno de los libros que han inspirado a la concepción de esta investigación porque en él, Vézina plantea un punto de vista político y filmico en la filmografía de Godzilla y *kaiju eiga*. Por último, caben destacar los artículos del profesor Norihiro Kato titulados *Goodbye Godzilla, Hello Kitty* (2011) y *Godbye Godzilla, Hello Kitty. The Origins and Meaning of Japanese Cuteness*. (2006). En ambos, al igual que el profesor Takahashi, ahonda en los orígenes metafóricos del personaje Godzilla respecto a la amenaza nuclear así como el estado actual en el que se encuentra el personaje. También las dos obras del autor Peter H. Brothers sobre Godzilla e Ishiro Honda han sido fundamentales para el desarrollo de esta tesis, sus títulos son: *Mushroom Clouds and Mushroom Men: the fantastic cinema of Ishiro Honda* (2013) y *Atomic Dreams and the Nuclear Nightmare. The Making of Godzilla (1954)*,

lanzado en 2015. Toda esta literatura sobre el tema de esta tesis nos ha sido esencial para las diferentes líneas de investigación de la misma.

La primera línea de investigación es el análisis de Godzilla, el personaje objeto de estudio. Para dicho análisis nos basaremos no sólo en algunos de los autores citados anteriormente, si no que nos basaremos en las clasificaciones expuestas en el libro *Mitología de los dinosaurios* (1999) del autor José Luis Sanz con las que llegaremos a nuestras propias conclusiones. Cabe destacar que este punto que la tesis recoge lo hace de forma original por que es un punto vacío en la literatura, es un punto que no ha sido explorado escasamente.

La segunda línea de investigación es la evolución del personaje Godzilla a lo largo de su filmografía y determinar todos los vínculos de este personaje con los acontecimientos nucleares como lo son los bombardeos sobre Hiroshima y Nagasaki, las pruebas atómicas en el Océano Pacífico y el desastre de Fukushima en 2011. Sabemos que hay un conocimiento popular o una creencia sobre Godzilla y su vínculo con la amenaza nuclear, pero vamos a investigar para demostrar a través de análisis filmicos, apoyándonos en la bibliografía seleccionada con tal de comprobarlo. Para ello, la lectura del libro anteriormente citado de Vézina ha sido fundamental ya que es la única publicación que trata del tema abiertamente, estableciendo un vínculo causa-efecto entre la catástrofe, el personaje y su filmografía. El autor Takahashi también se aventuró a teorizar sobre estos acontecimientos en relación al tema de estudio tal y como veremos a lo largo de la investigación. Con esta línea responderemos a la tercera y última pregunta de la investigación: ¿cuál ha sido la nueva identidad del personaje Godzilla tras el desastre de Fukushima?

La tercera línea de investigación gira en torno al primer film de Godzilla titulado *Japón bajo el terror del monstruo*, estrenado en Japón en 1954. Para ello, hemos sometido dicho film a nuestro modelo de análisis que nos servirá para extraer información que utilizaremos para comprobar nuestras hipótesis y responder a la primera pregunta de la investigación: ¿Cuáles son los factores, si es que los hay, que indiquen que



la película *Japón bajo el terror del monstruo* (1954) representa la amenaza nuclear en Japón?

La cuarta línea de investigación se centra en averiguar si el *kaiju eiga* es un género o subgénero cinematográfico, para ello se ha recurrido a bibliografía que trata el concepto de género de cine. Para esta parte de la investigación hemos empleado literatura de obras como *Los géneros cinematográficos* (1999), de Rick Altman, cuya lectura ha sido básica para tratar de acotar la definición o definiciones de género cinematográfico. Sin embargo, libros como *El cine: género y estilos* (1980), de Lara Moreno han sido consultados y descartados por no aportar ningún elemento a esta línea de investigación. Por otro lado, hemos empleado obras que tratan de definir el género de cine pero no en términos generales, si no que centrados en el género que nos ocupa: la ciencia ficción. Para ello, hemos consultado bibliografía como: *El cine de ciencia ficción: una aproximación* (1997), de los autores J. Bassa y R. Freixas, *La edad de oro de la ciencia ficción 1950-1968* (2008), del autor J. Memba. También ha sido de gran utilidad la lectura de la obra del escritor Daniel Aguilar titulada *Destellos de luna. Pioneros de ciencia ficción japonesa* (2016) porque nos ha permitido contextualizar la ciencia ficción japonesa desde sus orígenes hasta la década de los 60. Estas lecturas han sido claves para responder a nuestra segunda pregunta de investigación: ¿qué categoría cinematográfica ocupa el *kaiju eiga*? Cabe destacar que este punto de la tesis lo recoge de forma original porque es un punto vacío en la literatura, es un punto que no ha sido investigado hasta el momento. En toda la bibliografía consultada se hace referencia a la tipología de películas *kaiju eiga* como género o subgénero sin tener en consideración una definición y justificación de luso del término. Sabemos que popularmente este término es empleado para referirse a las películas de monstruos gigantes japoneses pero, ¿puede utilizarse como un género propiamente dicho? Esencialmente, nuestra investigación contribuye en el campo de conocimiento sobre la controversia y vacío existente entre la definición de *kaiju eiga* como género o no, describiendo otros conceptos como el *tokusatsu* para acotar y delimitar el campo de estudio.

## 8. EL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN: ESTRUCTURA Y CONTENIDOS

En este apartado vamos a definir el objeto de estudio, desarrollar las hipótesis, el marco conceptual, las técnicas utilizadas y el calendario. Por tanto, el diseño de la investigación sería la propuesta metodológica mientras que el proyecto de investigación es el documento resultado de la planificación del estudio.

Uno de los factores más importantes de este punto, es que sirve para dar el orden de lectura a los lectores de la presente tesis. Hecho que no tiene, por norma, que coincidir con el orden de realización.

La investigación *Godzilla y la cristalización de la amenaza nuclear. La época dorada del cine kaiju eiga y ciencia ficción (1954-1965)* está basada en una estructura que explica todas aquellas inquietudes académicas necesarias mediante la elaboración de un índice que organiza toda la información recopilada. En este apartado nos proponemos explicar toda la estructura así como los contenidos a modo vista de pájaro con tal de situar al lector. Este estudio consta de un capítulo introductorio que tal y como indica su nombre, nos sumerge en el tema de la investigación, en una aproximación y a una acotación al tema de estudio. Además, esboza, a modo de borrador, las hipótesis planteadas y que serán resueltas a lo largo de este estudio. Incluye un diseño de investigación, es decir, cómo se ha realizado esta tesis, así como la descripción general de la metodología empleada. También encontramos la motivación personal del autor que le impulsó a realizar esta tesis así como el valor añadido y la importancia que merece esta tesis. Por último, incluye el apartado que estamos describiendo en estos momentos.

En total, la investigación cuenta con nueve capítulos que nos organizan al marco espacial y temporal correspondiente.

El primero de ellos nos transmite la formulación de las hipótesis y la metodología de la investigación a través de la descripción del diseño de la investigación; con su correspondiente descripción metodológica y las etapas de la misma. Seguidamente,

tenemos la formulación del modelo e hipótesis del trabajo, que incluyen el planteamiento del problema, los objetivos de la investigación y el modo de análisis fílmico propuesto por el autor. En el siguiente apartado seremos conocedores de las hipótesis de forma detallada. En el último apartado del capítulo primero, describimos el calendario de la investigación.

En el segundo capítulo, nos introducimos en el contexto histórico de la investigación, la introducción al personaje de estudio, así como la introducción a los autores de estudio, la acotación temporal y espacial de la tesis.

En el tercer capítulo, entramos de lleno en la investigación, en este apartado describimos los eventos más importantes que servirán de punto de arranque a la creación de los personajes y películas objeto de estudio.

El cuarto capítulo, consecuencia de lo descrito en el capítulo anterior, nos descubre los enigmas que engloba el personaje de ficción japonés conocido popularmente como Godzilla. ¿Qué papel juega este personaje en sus films? ¿Cómo y por qué fue creado? ¿Qué características tiene y qué le hace tan especial comparándolo a otros monstruos del cine? Todas estas preguntas serán paulatinamente respondidas gracias al análisis de las etapas fílmicas del personaje, su papel e influencia en el cine norteamericano, etc.

El quinto capítulo es una aproximación al *kaiju eiga* planteado como género o subgénero cinematográfico. Para ello, será fundamental la definición de tales conceptos, o un acercamiento al pensamiento de diferentes autores. Esta búsqueda de la definición, también nos llevará a repasar los acontecimientos que influenciaron a esta tipología de films así como los antecedentes e influencias fílmicas extranjeras que irrumpieron en el Japón de la época. También serán analizadas las características de los *kaiju eiga*, esto incluye: la descripción de los elementos narrativos, los universos diegéticos y extradiegéticos, la tipología de personajes, los marcos históricos y espaciales dentro de

los films e influencias externas. Seguidamente, expondremos las diferentes técnicas de representación en cuanto a efectos especiales se refiere y por último, una aproximación definitoria del *tokusatsu*.

En el siguiente capítulo, el sexto, lo iniciamos con un análisis meticuloso de la película *Japón bajo el terror del monstruo* (1954). Todos los puntos serán analizados, desde el contexto social, el tema del film, influencias históricas y filmicas, analizaremos la película desde un punto de vista metafórico y alegórico a la bomba atómica, contextualización de los autores y creadores del film.

En el capítulo séptimo, analizaremos y contrastaremos la versión original del film con la versión americanizada y sus aspectos artísticos y técnicos (efectos especiales).

El capítulo octavo, de forma breve, recoge aquellas películas de ciencia ficción japonesas relacionadas con los autores objeto de estudio para observar la influencia del *kaiju eiga* en la ciencia ficción japonesa.

En último lugar, el capítulo noveno nos brinda la oportunidad de conocer los detalles de la producción audiovisual que el autor ha desarrollado durante de la investigación, consistente, como hemos mencionado, en un documental titulado *Godzilla: The Nuclear Threat* (Godzilla: la amenaza nuclear). Además, este capítulo incluye descripciones de las distintas fases de la producción y realización, *timeline*, resultados obtenidos, etc.

Tras los capítulos enumerados y descritos, encontramos el apartado destinado a las conclusiones de la investigación. Es el momento de recordar las hipótesis planteadas y darles un sentido y una resolución. Acto seguido, exponemos el grado de cumplimiento de los objetivos. Finalmente, encontramos los anexos: entrevistas completas transcritas y traducidas al español, un DVD que contiene el documental arriba mencionado para que sea evaluado junto a la tesis y finalmente un extenso *decoupage* de la película objeto de análisis.

## **CAPÍTULO PRIMERO**

### **1.1. METODOLOGÍA, DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN Y FORMULACIÓN DE LAS HIPÓTESIS**

En el primer capítulo procedemos a la definición del estudio realizado. Para ello, es esencial describir la metodología empleada en la misma con tal de alcanzar los propósitos de esta investigación.

Vamos a definir el diseño de la investigación. Por lo tanto, en primera instancia describiremos las características del diseño de esta investigación, justificando el porqué de cada una de las elecciones tomadas. Seguidamente, describiremos con mayor detalle la metodología empleada por el investigador. Así mismo, exponemos las fases de la investigación, englobadas en grandes bloques que nos orientan temporalmente y estructuralmente.

En el siguiente grupo, expondremos la importancia de marcar las hipótesis, así como los objetivos de la investigación y el modelo de análisis filmico creado que nos lleva, en parte, a refutar y concluir nuestras hipótesis.

Por último, describiremos el trabajo de campo, es decir, cómo se han desarrollado las investigaciones y de qué modo, así como la enunciación de las hipótesis planteadas.

#### 1.1.1. Diseño de la investigación

Podemos decir que la tesis presente pertenece a las investigaciones de campo, que definimos, según UPEL (2006: 14) como:

El análisis sistemático de problemas de la realidad, con el propósito bien sea de describirlos, interpretarlos, entender su naturaleza y factores constituyentes, explicar sus causas y efectos o

predecir su ocurrencia, haciendo uso de métodos característicos de cualquiera de los paradigmas [...] de investigación conocidos.

Así mismo, las investigaciones pueden dividirse en diferentes tipos de estudios, siendo el que nos atañe, el estudio descriptivo ya que trataremos de describir diferentes eventos que marcarán los ritmos de la investigación. Ofreceremos el mayor número de detalles y datos que sean posible con tal de reconstruir los hechos descritos.

Dentro del proceso formal, es decir, en lo referido al método que se emplea en el estudio, definimos esta tesis dentro del grupo que emplean el método inductivo debido a que se trata de una investigación que emplea métodos subjetivos, construyéndose a través de la exploración y procesos descriptivos.

La naturaleza de los datos de esta investigación suponen el empleo de una metodología muy bien definida, conocida como la metodología cualitativa (la naturaleza de nuestra información). Caracterizamos esta tesis doctoral dentro de las investigaciones cualitativas porque pretendemos describir las cualidades de un fenómeno o fenómenos dentro del *kaiju eiga* y el personaje Godzilla. Ahondamos en un concepto que abarca una parte de la realidad hasta analizar tantas cualidades sean posibles. Esto no es una tesis en la que se trata de medir científicamente masas ni volúmenes. Se trata, pues, como cualquier investigación cualitativa, de analizar un entendimiento en profundidad en lugar de exactitud. Además, tratamos esta investigación basada en análisis subjetivos e individuales, caracterizándose como una investigación interpretativa. En el punto *1.1.2. Descripción de la metodología de la investigación*, abordaremos los detalles de la investigación cualitativa aplicadas a la presente tesis doctoral.

Respecto a la naturaleza de los objetivos, referido al nivel de conocimiento que se desea alcanzar, podemos decir que estamos ante una investigación descriptiva, en el que el punto de partida son hechos sucedidos (de la realidad) y que nos ha servido de base para iniciar nuestras investigaciones.

Es de vital importancia delimitar el tiempo en el que se desarrollan la investigación, es decir, el período de tiempo en el que investigamos. En nuestro caso, estamos ante una tesis que aborda un tiempo comprendido entre 1954 y 1965. Sin embargo, otras décadas serán descritas brevemente con tal de apoyar los análisis e hipótesis. Esto nos lleva a decir que nuestra investigación es diacrónica, ya que los fenómenos estudiados pertenecen a un largo período de tiempo con el objetivo de verificar los cambios que se puedan producir en él.

Por lo tanto, la dimensión cronológica puede definirse dentro de las investigaciones históricas debido a que nos encargamos de describir fenómenos ocurridos que acontecieron en el pasado basándose en fuentes históricas.

Como consecuencia, las fuentes de la investigación son bibliográficas, esto quiere decir que existe una extensa revisión bibliográfica (y filmografía) del tema para conocer el estado de la investigación. Hemos buscado, recopilado, organizado, valorado y analizado información bibliográfica sobre los temas expuestos en esta tesis con tal de conseguir una mayor profundización de los temas.

En cuanto a la manipulación de variables, podemos indicar que estamos ante una investigación documental ya que, según expresa UPEL (2006: 15), la define como: «el estudio de problemas con el propósito de ampliar y profundizar el conocimiento de su naturaleza, con apoyo, principalmente, en trabajos previos, información y datos divulgados por medios impresos, audiovisuales o electrónicos». Sobre esta misma línea, el autor afirma que este tipo de investigación tiene como objetivo:

El desarrollo de las capacidades reflexivas y críticas a través del análisis, interpretación y confrontación de la información recogida. Entre los posibles propósitos de este tipo de investigación se encuentran: describir, mostrar, probar, persuadir o recomendar. La investigación debe llevar a resultados originales y de interés para el grupo social de la investigación (UPEL, 2006: 15).

Retomando la temporalización, la investigación emplea un método longitudinal debido a que estudiamos durante un largo período de tiempo, viendo la evolución del

evento bajo estudio ya que en la actualidad, el personaje Godzilla sigue apareciendo en nuevas producciones norteamericanas y japonesas.

### 1.1.2. Descripción de la metodología de la investigación

La metodología de las investigaciones cualitativas tiene como objetivo la descripción de las cualidades de uno o varios fenómenos. En nuestro caso, podemos decir que dichos fenómenos se centran en la historia de la era atómica y en las películas de tipología *kaiju eiga*. Con el afán de establecer un vínculo entre ambos fenómenos, obteniendo las consecuencias y causas de los mismos bajo descripciones.

Además, hay que seleccionar la estrategia de investigación. Cómo vamos a obtener la información que utilizaremos para argumentar nuestras ideas. En este caso, estamos ante una estrategia con triangulación metodológica puesto que no nos centramos en una sola fuente de información, sino más bien, todo lo contrario. Hemos contemplado diferentes perspectivas para conocer en profundidad los temas y hemos contrastando dichas informaciones.

Exponemos tres hipótesis que, gracias a la aglutinación de información derivada de diferentes fuentes tales como libros, artículos, publicaciones online, medios audiovisuales, entrevistas, etc., dibuja un retrato que procura responder a las hipótesis planteadas en este mismo capítulo, en el punto *1.1.7. Hipótesis de la investigación*.

De acuerdo con Calero (2000), otros elementos que definen nuestra investigación con dicho método cualitativo, es que hemos realizado registros narrativos de los fenómenos que son estudiados mediante técnicas como la observación participante y las entrevistas no estructuradas, buscando la naturaleza de la información (Calero, 2000: 11).

La metodología empleada es cualitativa. Esto quiere decir que una vez hayamos recogido las estrategias y técnicas de recogida y análisis de la información podemos



realizar un piloteo cualitativo para recoger información previa y adaptarla al contexto (conocido como vagabundeo y mapeo). Es el momento de preparar los instrumentos necesarios para introducir los datos en algún soporte informático o tecnológico, como videocámaras, cintas de video, discos duros, grabadoras de audio, transcripciones de las entrevistas a papel, bases de datos, etc.

### 1.1.2. Etapas de la investigación

Resulta complicado definir las etapas de una investigación doctoral dado su alto nivel de complejidad y dilatación en el tiempo. Aún más complicado resulta pretender organizar cronológicamente dichas etapas, pues una investigación resulta ser un trabajo dinámico y orgánico que constantemente está superponiendo las diferentes metodologías empleadas. No obstante, hemos procurado definir lo más nítidamente posible las etapas de su investigación. Además, hemos clasificado cada fase por un tiempo de espacio concreto, desde los inicios hasta el final de la misma así como la descripción de las actividades principales por cada fase. Leeremos una descripción de las etapas y posteriormente, una tabla enumerando las fases.

En primer lugar tenemos la fase preparatoria y exploratoria. En la cual, se estableció un título y un índice provisional. Además, procedimos a la identificación del problema objeto de estudio, es decir, definir y describir la problemática a abordar. Nos decantamos por la problemática existente entre las hipotéticas conexiones entre el personaje Godzilla y la amenaza nuclear existente a partir de 1945, el lugar que ocupa esta tipología de films en el marco teórico-cinematográfico y si la nueva identidad del personaje se mantiene entre la original y la actual. En el apartado correspondiente a la identificación del problema, hemos detallado la dimensión y profundidad del mismo.

Tras la identificación del problema, surgieron las cuestiones de la investigación. Es decir, las preguntas que nos planteamos como investigadores para concretar la problemática sobre el tema. De aquí surgieron los objetivos y las hipótesis.

Nuestras cuestiones abordan los principales temas de la investigación, como por ejemplo: ¿Surge el *kaiju eiga* como respuesta al clima post apocalíptico que vivió la sociedad japonesa tras las detonaciones de las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki? ó ¿es Godzilla una metáfora de la Segunda Guerra Mundial, que responde a la amenaza nuclear?, ¿a qué se debe el éxito internacional de los films de Godzilla? o por otro lado, ¿qué categoría cinematográfica ocupa el *kaiju eiga*, es un género o subgénero cinematográfico?, ¿cuáles serán los nuevos caminos del *kaiju eiga* y del personaje Godzilla?

A continuación, establecemos una relación de los recursos informativos diversos, es decir, determinamos de dónde vamos a conseguir información con la que comprobaremos nuestras hipótesis, respondiendo así a nuestras cuestiones. Determinamos las siguientes fuentes imprescindibles para una buena base de investigación: obtener informaciones a través de asociaciones, otras investigaciones, otras tesis, internet, documentos, bibliografía, películas, etc.

El siguiente punto, dentro de esta fase, consiste en el establecimiento del marco teórico, es decir, la elaboración del estado de la cuestión sobre el tema en literatura científica (objetivos e hipótesis, metodologías, estrategias, etc...). Es aquí cuando definimos el diseño de la investigación.

Por último, marcamos los objetivos e hipótesis a partir de dicho marco teórico. Es fundamental en este apartado formular los objetivos, tanto teóricos como prácticos, las hipótesis y otras variables a investigar.

La segunda fase de esta investigación es la fase de planificación, consistente en la selección del contexto a investigar, es decir, escoger el escenario más adecuado al objeto de estudio o problema a investigar. En este caso, el tema a estudiar tiene un marco temporal clave que abarca desde 1954 a 1965. Sin embargo, nos hemos apoyado en una década posterior a 1954 hasta 2016 por tal de contextualizar correctamente el objeto de

estudio. En cuanto al contexto espacial, serán Estados Unidos y Japón nuestras principales limitaciones territoriales de la investigación debido a que son los países en los cuales se han producido las películas objeto de análisis. En venideros capítulos se justificarán las razones que nos han llevado a seleccionar dicho marco temporal y espacial.

Los últimos dos puntos correspondientes a la fase de planificación abordan la redefinición del problema y cuestiones de la investigación y por último, la preparación y formación del investigador. En cuanto a la redefinición del problema y cuestiones, en función de las decisiones anteriores, planteamos si continuamos con la misma dirección o procedemos a introducir modificaciones que mejoren nuestra investigación. Y en cuanto a la preparación y formación del investigador, consiste en la “hoja de ruta” del investigador. Es el momento de definir las actividades de formación del investigador para optimizar la recogida de datos, como por ejemplo, de qué forma vamos a obtener nuestra información. En nuestro caso, hemos utilizado, en el mayor número de los casos, el método de entrevistar a los expertos y autoridades en la materia objeto de estudio.

La tercera fase la denominamos bajo el título de fase de entrada en el escenario, o dicho de otro modo, fase de entrada a la “acción”. Es el momento de entrar de lleno en el trabajo de campo, es decir, de ir a recoger desde nuestras fuentes la información en exclusiva que compondrá la investigación. Podemos dividir esta fase en los siguientes puntos: negociación del acceso, es decir, solicitar los permisos necesarios para acceder a nuestras fuentes informativas. Consensuar los compromisos del equipo del investigador y del resto de participantes. En esta investigación, partimos desde cero en la base de datos, sin embargo, terminamos las investigaciones con una amplia cartera de contactos que le han provisto de nuestras fuentes de información, desde profesorado japonés y norteamericano hasta *managers* que nos han provisto de las estrellas de cine japonés. Así mismo, nuestros colaboradores han sido un eje fundamental, para proveer de intérpretes de castellano-japonés y traductores de castellano-japonés. Por último, también fijamos los permisos para rodar en los museos japoneses Museo Memorial de la Paz de

Hiroshima y en el Lucky Dragon Exhibition Hall. Estas dos visitas fueron cruciales para el trabajo de campo en Japón, debido a que otorgó al investigador información de primera mano a través de dos entrevistas con expertos y trabajadores en estos dos museos. Además, el investigador entendió con mayor detalle el contexto del objeto de estudio de esta tesis gracias al contacto directo con los objetos expuestos, como por ejemplo el pesquero Dragón afortunado 5 y los contadores Geiger de la década de los 50.

En siguiente lugar, encontramos la selección de los participantes, decidir los sujetos concretos que entrevistamos en función de los temas a estudiar. Esta es una investigación que cuenta con más de 30 entrevistados en hasta cuatro países diferentes; España, Alemania, Canadá y Japón. Como consecuencia, recopilamos más de 30 entrevistas que no sólo nos sirvieron para la investigación sino que además incluimos en un documental audiovisual que el investigador ha realizado cuyo título es *Godzilla: The Nuclear Threat*.

La siguiente actividad dentro de la tercera fase es la de determinar el papel o papeles del investigador. Es decir, ¿qué rol o roles hemos desempeñado? ¿hemos sido observadores u observadores-participantes?

A continuación podemos comprobar los roles desempeñados por el investigador y los desempeñados por sus colaboradores.

### **Roles del investigador durante la investigación:**

#### **a) Roles como autor de la tesis:**

- Investigador académico
- Entrevistador (estilo periodístico audiovisual)
- Ponente y conferenciante

#### **b) Roles como productor y realizador de la obra documental:**

- Productor, director y guionista del documental
- Director de fotografía y operador de cámara
- Técnico de sonido directo
- Editor y post-producción
- Documentalista: obtención de fotografías, materiales de archivo, materiales filmicos, música, etc.

### **Roles de los colaboradores**

- Interpretación castellano-japonés; Daniel Aguilar, Carlos A. Cabañó, Jessica Claros, David Muñoz, Fernando García
- Traducción castellano-japonés: Daniel Aguilar
- Desarrollo de contenidos específicos: Octavio López

En la fase cuarta, tras finalizar la fase de la “acción”, pasamos a la recogida y análisis de la información. Para la recogida de información, emplearemos técnicas que nos ofrezcan las estrategias más coherentes con el marco teórico que orienta nuestra investigación y los estudios piloto realizados. Decidir los procedimientos definitivos de introducción de los datos recogidos. Y en cuanto a los análisis de la información, las técnicas nos ayudarán a establecer criterios, condiciones y técnicas para el análisis de la información. Nos enfrentamos a la compleja tarea de la finalización de la recogida de información consistente en la adecuación y suficiente de la información. Evitar la saturación informativa para una eficacia a la hora de seleccionarla así como contrastar las informaciones recogidas.

En la quinta fase, conocida como fase de retirada del escenario, negociamos la retirada, es decir, preguntar a todos los informantes si es necesario contemplar la información recogida negociando sobre cualquier nueva aportación. Revisión de compromisos anteriores y establecimiento de otros para el resto de las fases. En nuestro caso, no es necesario volver a los escenarios de trabajo de campo. Aunque sí fue

necesario en octubre de 2016 acudir al Festival Internacional de Cine Fantástico de Sitges para visionar la nueva producción de Godzilla titulada *Shin Gojira* (Hideaki Anno y Shinji Higuchi, 2016) y a la Semana de Cine de Terror y Fantástico de San Sebastián para entrevistar a uno de los dos directores de la película mencionada. Esta ampliación de campo será muy útil para contrastar la con las informaciones obtenidas anteriormente.

En último lugar, encontramos la fase sexta, que la hemos denominado bajo el nombre fase de elaboración del informe o tesis. Esta fase podemos dividirla entre varios apartados, como por ejemplo, el tipo de informe o tesis. Esto quiere decir, decidir quiénes serán los receptores de la tesis: la comunidad académica. También hemos determinado el estilo de la tesis, la terminología y el aspecto general.

El siguiente apartado llamado elaboración del informe nos da paso a la redacción de la tesis, habiendo preparado anteriormente el análisis de datos, preparación de los mismos, reducción, disposición y transformación de los datos, obtención de resultados y avance de las conclusiones finales.

A continuación hemos preparado una presentación de la tesis o informe, en primer lugar, presentando un borrador de la misma a los futuros miembros del tribunal de la tesis, indicando sus oportunas correcciones y aportaciones, para que posteriormente, una vez preparada la versión definitiva, presentarla ante los mismos, en una defensa expositiva de la investigación ante el tribunal, director de la tesis, público universitario y público general.

Recapitulando, tenemos hasta seis fases que han sido necesarias para el desarrollo y elaboración de la tesis. Cada una de las fases, como hemos visto, están divididas entre varios apartados bien definidos y que a su vez, estos apartados contienen diferentes actividades. Para conocer dichas actividades, hemos elaborado la siguiente tabla en la que se muestran con sus respectivos tiempos y lugares de desarrollo. Hay que tener en cuenta que algunas actividades se superponen entre sí.

**Tabla 1**

*Fases de la investigación*

<b>Apartado</b>	<b>Actividad</b>	<b>Lugar</b>	<b>Fecha</b>	<b>Descripción</b>
<b>1. FASE PREPARATORIA Y EXPLORATORIA</b>				
Título/ índice	Elección provisional del título e índice.	Valencia	10/12	Índice y título de la tesis provisionales (los finales fueron decididos al final de la tesis)
Identificación del problema	Planteamiento del tema objeto de estudio y localizar los problemas	Valencia	10/12	Problema resultante modificado en septiembre 2015.
Recursos informativos diversos	Búsqueda las fuentes de información.	Valencia	10/12-4/13	Fuentes principales: bibliografía, filmografía, artículos, Internet.
Marco teórico	Elaboración del tema	Valencia	10-12/12	Definición de objetivos, hipótesis, metodologías, etc.
Objetivos e hipótesis	Definir los objetivos e hipótesis.	Valencia	10/12-1/13 9/15	Definir los objetivos, hipótesis y variables a investigar.
<b>2. FASE DE PLANIFICACIÓN</b>				
Selección de la estrategia de investigación.	Centra ó triangulación	Valencia	10-11/12	Triangulación metodológica.
Redefinir el problema y cuestiones de la investigación.	Revisión de la dirección de la investigación.	Valencia	5-13	Revisión en función a las decisiones tomadas anteriormente.

Preparación y formación del investigador.	Preparación de las actividades en el terreno.	Valencia	11/12-11/13 10-11/14	Establecer viajes nacionales e internacionales, concertar entrevistas, etc.
---	---	----------	-------------------------	---

### 3) FASE DE ENTRADA EN EL ESCENARIO

Negociación del acceso	Solicitar permisos y consensuar compromisos	Valencia	10/12-10/13	Definir pactos con los colaboradores, obtener permisos de grabación, acceder a los entrevistados, etc.
------------------------	---	----------	-------------	--

Selección de los participantes.	Seleccionar a los entrevistados	Valencia	10/12-1/13- 11/13-12/13- 1/16	Entrevistas provenientes de: España, Canadá y Japón principalmente.
---------------------------------	---------------------------------	----------	-------------------------------------	---

Papeles del investigador	Establecer los roles del doctorando y colaboradores	Valencia	11/12-5/13	Determinar principales roles: Investigador académico y realizador de documentales audiovisuales.
--------------------------	---	----------	------------	--

Piloteo cuantitativo-cualitativo	Decidir estrategias metodológicas	Valencia	11/12	Cualitativo
----------------------------------	-----------------------------------	----------	-------	-------------

Realización de las entrevistas	Realizar las diferentes entrevistas a los expertos a lo largo de varias ciudades y rodar el documental.	Barcelona Valencia Alicante Madrid Essen Tokio Hiroshima Osaka San Sebastián	12/2012 02/2013 03/2013 03/2013 11/2013 02/2014 02/2014 02/2014 10/2016	Viajes nacionales e internacionales:  España: Valencia, Alicante, Barcelona y Madrid (2012-2013) Alemania: Weekend of Horrors (Oberhausen) Celebrado en noviembre de 2013. Japón: Investigación sobre terreno (Febrero 2014) Saldo de 9 entrevistas en España. Saldo de 20 entrevistas en Japón Saldo de 1 entrevista en Canadá (entrevista a distancia) Saldo de 1 entrevista en Alemania
--------------------------------	---	--	---	--



#### 4) FASE DE RECOGIDA Y ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN

Técnicas de recogida de la información.		Valencia- Bruselas	2-4/13 - 9/14- 10/16	Vaciados de las entrevistas realizadas.
Técnicas de análisis de la información		Bruselas	5-10/15	Lectura y selección exhaustiva de las informaciones/ Traducción de entrevistas al castellano (D. Aguilar, 04/2014-05/2015)
Fin recogida de información.		Bruselas-Berlín	10/16	Contraste entre las informaciones seleccionadas.

#### 5) FASE DE RETIRADA DEL ESCENARIO

Negociación de la retirada	En qué momento dar por finalizada la investigación de campo. En caso de tener nuevas fuentes, reabrir la fase 3.	Bruselas	2017	Nueva entrevista en San Sebastián al director Higuchi en octubre de 2016.
----------------------------	--	----------	------	---

#### 6) FASE DE ELABORACIÓN DEL INFORME

Tipo de informe.	Tipología de la tesis	Bruselas	7/15	
Elaboración del informe.	Definir estilo	Bruselas y Berlín	08/15 - 3/17	Redacción de los capítulos de la tesis. Evaluadores externos.
Presentación del informe.	Presentación expositiva de la tesis	Valencia	6/17	Defensa ante tribunal.

---

### 1.1.3. Formulación del modelo e hipótesis de trabajo

Para responder correctamente al modelo de trabajo así como a las hipótesis, debemos, previamente, explicar y exponer diferentes apartados que nos ayudan a comprender la presente investigación. Dichos apartados son: la exposición del problema o problemas que busca resolver el doctorando, los propios objetivos de la investigación, que serán los mismos que darán la correcta dirección y cuerpo a este proyecto y por último, el modelo de análisis fílmico propuesto.

### 1.1.4. Planteamiento del problema de la investigación

Inicialmente, serán los problemas, o mejor dicho, el conjunto de los problemas, los que agrupados en una sola cuestión, darán pie al desarrollo de los mismos para convertirse en las principales hipótesis del investigador.

En primer lugar, gracias a este planteamiento, comenzamos a esbozar el descubrimiento e identificación de la situación objetivo de estudio. Vamos a ubicarlo en un contexto que permita conocer su origen, relaciones e incógnitas por responder. Nosotros hemos optado por la formulación interrogativa para exponer el problema que esta investigación pretende responder. Mientras que la formulación declarativa (sin interrogantes), la hemos reservado para las hipótesis planteadas.

A continuación, exponemos el problema planteado así como la justificación del mismo.

¿(1)Cuáles son los factores, si es que los hay, que indiquen que la película *Japón bajo el terror del monstruo* (1954) representa la amenaza nuclear en Japón, (2) qué categoría cinematográfica ocupa el *kaiju eiga* y (3) cuál ha sido la nueva identidad del personaje Godzilla tras el desastre de Fukushima?

Como podemos observar, nuestro problema planteado es una cuestión compleja que requiere ser fraccionada en tres preguntas para responderla. Por ese motivo, hemos

incorporado la numeración correlativa entre paréntesis con tal de distinguirlas. En las hipótesis, mantenemos la pregunta pero dividida en tres partes (véase en el apartado 1.3. *Hipótesis de la investigación*).

Vamos a analizar el problema planteado con tal de distinguir los elementos por los cuales está compuesto. Volvamos a leer la pregunta detenidamente. Al hacerlo, podemos comprobar que existen datos, situaciones y conceptos relacionadas entre sí. Ya tenemos una idea general sobre los puntos en los que se centrará la investigación. A continuación, vamos a desglosar los elementos.

La primera pregunta dice así: ¿Cuáles son los factores que indiquen que la película *Japón bajo el terror del monstruo* (1954) representa la amenaza nuclear en Japón? La pregunta contiene elementos que nos delimitan el presente estudio.

En primer lugar, tenemos que vamos a adentrarnos en un análisis que nos determinará los factores, si es que los encontramos y si son existentes, que determinan si la película *Japón bajo el terror del monstruo* es una película alegórica a la amenaza nuclear que responde a los temores de las detonaciones de las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki en 1945. A parte de este dato, ¿existen más factores? A lo largo de esta investigación lo iremos comprobando, agenciándonos de argumentos para apropiarnoslos o refutarlos. El film a analizar data del año 1954, por lo que ya tenemos una idea del contexto en el que se centra este estudio. En última instancia, podemos afirmar que la investigación se centrará en gran medida en el territorio del país de Japón. Indirectamente, se va a estudiar y analizar al personaje japonés Godzilla para completar la investigación y responder a ésta y a las dos siguientes cuestiones.

Segunda cuestión: ¿qué categoría cinematográfica ocupa el *kaiju eiga*? pretende responder a si la tipología de películas japonesas pertenecientes al *kaiju eiga* son un género cinematográfico o si por contra, es un subgénero que parte de otras fuentes cinematográficas, sociales y culturales. No es nuestra misión determinar qué es un género

cinematográfico, ya que no es nuestro propósito, pero sí, basándose en diferentes autores, dibujar un mapa que sitúe a esta tipología filmica.

La tercera pregunta es: ¿cuál ha sido la nueva identidad del personaje Godzilla tras el desastre de Fukushima? Pretendemos establecer cuáles han sido los nuevos factores que han definido el personaje de Godzilla en su última producción *Shin Gojira* (Hideaki Anno y Shinji Higuchi, 2016) y si ha sido influenciada de algún modo por la catástrofe de Fukushima en 2011. Además, la respuesta de esta pregunta nos conducirá inevitablemente a plantearnos cuál será el futuro del personaje Godzilla en producciones tanto japonesas como norteamericanas.

Analizado el problema a resolver, podemos añadir que existen hechos anteriores al problema que guardan relación directa o indirectamente, como por ejemplo, la Segunda Guerra Mundial, la invención de la bomba atómica, la bomba H, incidentes nucleares, influencias cinematográficas norteamericanas, etc.

Por último, aunque existen multitud de publicaciones editoriales al respecto, podemos destacar que la relevancia del problema de esta tesis ha sido muy poco tratado en el plano académico. Así mismo, no existen investigaciones de esta tipología en idioma castellano, y dado la posición geográfica del país de Japón y su lengua, dificultan la labor de esta tipología de investigación.

En cuanto a las fuentes y criterios de selección podemos decir que para obtener los recursos ya sean formales, informales, escritos, orales o multimedia, hemos empleado fuentes primarias, fuentes secundarias y fuentes terciarias.

Las fuentes primarias se caracterizan por ofrecer información de primera mano, que provienen directamente de los autores, que no han sido filtradas, interpretadas o evaluadas por otros investigadores. En nuestro caso, encontramos nuestras fuentes primarias en las entrevistas personales que ha realizado el investigador a los directores de cine que han dirigido películas de Godzilla y que nos han dado su punto de vista sobre el

personaje. Otras fuentes primarias son las entrevistas a los actores de dichas películas, ya sean los que trabajaron en ellas durante los años 50 hasta la actualidad.

Desafortunadamente, los autores objeto de estudio se hallan fallecidos, por lo que no ha sido posible realizar entrevistas directamente a ellos, por ello, se ha procurado conseguir la mayor información posible acerca de ellos con tal de construir sus perfiles biográficos.

Por otro lado, el colaborador Daniel Aguilar nos ha cedido una copia digitalizada de una entrevista realizada a uno de los autores objeto de estudio, el compositor Akira Ifukube, de la cual nos hemos nutrido.

Sobre las fuentes secundarias, podemos decir que se han empleado comentarios de otros libros e interpretaciones. Por ejemplo, hemos empleado fuentes bibliográficas, diccionarios castellano-japonés, castellano-inglés y castellano-francés, biografías, etc.

Y en cuanto a las fuentes terciarias, de menor número, encontramos periódicos, artículos publicados en Internet, etc.

En definitiva, el planteamiento del problema pretende, con la mayor objetividad en cuanto a la recopilación y análisis de la información recogida, responder a este problema real de la sociedad y del pensamiento. Dicha solución, traerá como resultado la aparición de un nuevo conocimiento al área de la cinematografía.

#### 1.1.5. Objetivos de la investigación

Los primeros pasos antes de iniciar la investigación fue la de establecer un índice provisional junto a un listado de objetivos para orientar la dirección de la investigación. Los objetivos se plantearon por primera vez en octubre de 2012 y podríamos decir que han evolucionado parcialmente durante la elaboración de esta tesis. Para una mayor organización, hemos dividido los objetivos en dos categorías, los objetivos generales,

aquellos que marcan el rumbo general del estudio, y los objetivos específicos, que describen la secuencia de actividades de la tesis.

A su vez, el carácter que hemos dotado a nuestros objetivos son de la categoría del conocimiento y de las habilidades. Por cada objetivo general dado, se le ha acompañado de su correspondiente objetivo específico que ayuda al cumplimiento del mismo.

**Objetivo general (de la categoría del conocimiento):**

1.- Analizar los factores que aclaren la hipotética relación entre el film *Japón bajo el terror del monstruo* (1954) y la amenaza de la bomba atómica.

**Objetivos específicos derivados del general:**

1.1. Analizar el film *Japón bajo el terror del monstruo* (1954).

1.2. Describir y relacionar el personaje Godzilla con los acontecimientos atómicos pertinentes: Indiscutiblemente, la figura de ficción que inauguró el *kaiju eiga* fue Godzilla. Este personaje ha sido analizado hasta el último detalle, desde su contexto histórico, sus creadores, sus características, su repercusión en la historia del cine, etc. Además, se expondrán las diferentes teorías recolectadas durante la investigación que responden a este objetivo.

1.3. Conocer las aportaciones de los autores objeto de estudio hacia el *kaiju eiga*, la ciencia ficción japonesa y a Godzilla. Son muchos los cineastas que han tratado las *kaiju eiga* a lo largo de más de sesenta años de existencia. Sin embargo, el doctorando ha propuesto la investigación biográfica y profesional de cuatro autores clave ya que supusieron la creación de esta tipología de films. Estos autores son: Tomoyuki Tanaka, productor de cine, Ishiro Honda, director de cine, Eiji Tsuburaya, director de efectos especiales y Akira Ifukube, compositor de cámara y compositor de bandas sonoras para

películas. Su estudio será clave ya que comprenderemos el origen del personaje Godzilla así como su evolución en función del contexto social, político e histórico que Japón vivía desde la Segunda guerra sino-japonesa.

**Objetivo general (de la categoría del conocimiento):**

2. Describir la nueva identidad del personaje Godzilla tras el análisis pertinente sobre su última producción. Tuvimos la oportunidad de poder ver en las salas del Festival Internacional de Cine Fantástico de Sitges la reciente producción de Godzilla. Esto supuso para la investigación el cierre del ciclo, pues se ha podido incluir en la presente tesis las nuevas vías del personaje así como las futuras líneas de investigación. Así mismo, tras la visualización del film y su posterior análisis, se integró en diferentes apartados por tal de complementar las diferentes teorías expuestas.

**Objetivos específicos derivados del general:**

2.1. Analizar los aspectos que determinan su carácter comparando los resultados con el personaje creado en 1954.

2.2. Analizar los factores externos que han podido transformar la identidad de Godzilla, transformándolo o manteniendo su significado original. Comprobar si hay influencias tras la catástrofe nuclear de Fukushima, el terrorismo o cambio climático.

**Objetivo general (de la categoría de las habilidades):**

3. Producir y realizar un documental inédito que refleje la tesis en soporte audiovisual. Dada nuestra experiencia en los medios audiovisuales, adquiridos durante los estudios en la facultad de Bellas Artes y aprendidos a través de la experiencia profesional en el sector, hemos desarrollado esta obra con la pretensión de crear el primer documental riguroso y meticuloso del tema en ámbito hispano. Sin olvidar que hasta la fecha este es el primer documental sobre Godzilla producido en España.

Este documental incluye el material gráfico y fílmico suficiente para demostrar los argumentos presentados en la tesis, así como extractos de las entrevistas realizadas a lo largo de los últimos años a los cineastas que han creado o han participado en diferentes films de Godzilla. Sólo en Japón, hay registradas más de veinte entrevistas audiovisuales.

En el capítulo noveno, podremos leer los detalles de la producción de este documental, desde la preproducción, la producción a la posproducción. Además, en los anexos hemos incluido este documental producido y realizado por el autor.

### **Objetivos específicos derivados del general:**

3.1. Planificar y realizar los viajes pertinentes. Esta investigación no sería la misma sin haber realizado los diferentes viajes internacionales que el investigador ha llevado a cabo con tal de tener acceso directo a las principales fuentes de información, ya sea a través de bibliografía, medios audiovisuales (como películas y documentales), fotografías y entrevistas. De entre todos los viajes, destaca un viaje a Japón.

3.2. Realizar entrevistas a los cineastas que han estado envueltos en producciones de Godzilla. Este ha supuesto uno de los objetivos fundamentales de la investigación, ya que sin las entrevistas realizadas a los expertos entre más de cinco ciudades distintas, el autor de la tesis no podría hablar y argumentar con la seguridad con la que puede hacerlo en estos momentos gracias al apoyo de los entrevistados, que le han provisto de los datos, anécdotas y teorías. Hay que destacar la entrevista realizada a Shinji Higuchi, co-director de la nueva producción de Godzilla. Su testimonio ha sido clave para completar este objetivo.

3.3. Rodar en las localizaciones oportunas que apoyen la tesis e ilustren al documental. Rodar y realizar entrevistas en los museos relevantes a la investigación ha sido fundamental. Hemos tenido acceso directo a los museos del Dragón afortunado nº5



Exhibition Hall, en Tokio, donde entrevistamos a una voluntaria del mismo, así como a uno de los curadores del Museo Memorial de la Paz de Hiroshima, en donde también tuvo la oportunidad de grabar las vitrinas y fotografías relevantes.

3.4. Demostrar las hipótesis de la investigación a través de entrevistas a fuentes primarias y materiales gráficos (films y fotografías).

#### 1.1.6. Diseño del modelo de análisis filmico propuesto

Para completar la metodología de la investigación, hemos creado un modelo de análisis filmico que utilizamos en el capítulo sexto para analizar *Japón bajo el terror del monstruo*. La elección de este film radica en que es la primera película de Godzilla y por ende, el primer *kaiju eiga* de la historia. Este análisis nos permitirá no sólo conocer los aspectos técnicos del mismo, si no que asentará las bases estructurales; la narración, los recursos visuales, las figuras retóricas, los personajes recurrentes, etc. Como veremos a lo largo de esta investigación, a medida que se producen películas de Godzilla, éstas suprimen de sus relatos el discurso sobre la amenaza atómica. Este hecho determina porqué es tan importante el análisis en profundidad *Japón bajo el terror del monstruo*. El resto de la saga será mencionada siempre y cuando las secuencias nos sean de utilidad para reforzar nuestros argumentos.

A continuación, en la siguiente tabla, mostramos dicha estructura de análisis junto con una breve descripción explicativa.

**Tabla 2**

*Modelo de análisis filmico*

<b>Descripción</b>	<b>Estructura secundaria</b>	<b>Estructura principal</b>
Se trata de dar los datos técnicos del film, incluyendo productor, director, director de efectos especiales, director de arte, director de fotografía, compositor, reparto y guión. Se tendrán en cuenta el país de origen de producción, los datos recogidos en EE.UU. y en tercer lugar, los datos obtenidos en territorio español.	Título, año, duración, formato Productora, país de producción Ficha técnica y artística Pósters publicitarios	<b>I. Ficha técnica</b>
Descripción de la principal trama así como de las principales subtramas de las películas.		<b>II. Sinopsis</b>
Lugar que ocupa el film en la saga, datos de taquilla, situación económica.	Antecedentes y repercusión del film.	<b>III. Contexto histórico</b>
Análisis por secuencias, ideas a destacar. Mensaje filmico y simbólico.	Análisis formal, análisis conceptual, modos de representación y efectos especiales.	<b>IV. Análisis filmico</b>
Análisis de todas las pistas musicales así como interpretación de las mismas.		<b>V. Análisis musical</b>
	factor temporal, factor espacial y montaje.	<b>VI. Modelo de análisis</b>
Principales personajes: monstruos, extraterrestres, personajes humanos, el papel del ejército, etc.	<i>Kaiju</i> , no <i>kaiju</i> , seres de otros planetas	<b>VIII. Personajes</b>

Extracto de las entrevistas realizadas para esta investigación a quienes participaron en este film.

**VII. Compilación de entrevistas**

Repaso por todas las variaciones que sufrieron los *kaiju eiga* analizados. Ya sea en territorio norteamericano o japonés.

Montaje original japonés  
Re-montaje norte americano  
Finales alternativos

**IX. Escenas eliminadas y montajes alternativos**

Variantes oficiales de la película analizada.

**X. Montajes alternativos**

---

1.1.7. Hipótesis de la investigación

Como ya sabemos, las hipótesis son guías de cualquier investigación que se precie. Nos indican lo que estamos buscando o tratando de probar y podemos definir las como explicaciones tentativas del fenómeno investigado formuladas de manera de proposiciones.

Las siguientes hipótesis están construidas basándonos en la metodología cualitativa, es decir, pretendemos captar los elementos y contenidos del tema apoyándonos en la revisión de bibliografía y filmografía. Las hemos presentado como respuestas directas a la pregunta de investigación y derivados. Hay que recordar que, dado que las hipótesis pertenecen a la metodología cualitativa, incluimos las conclusiones correspondiente sin cerrar el estudio con ella, sino que aportamos nuevos conocimientos para futuras investigaciones de esta índole. Sin embargo, las hipótesis serán respondidas a lo largo de la investigación y verificadas en las conclusiones.

A las hipótesis las hemos denominado bajo los nombres G1, G2, G3, etc, haciendo referencia a la inicial del nombre del personaje objeto de estudio: Godzilla.

· **Hipótesis G1:** La película principal objeto de estudio *Japón bajo el terror del monstruo* (1954) constituye, de forma consciente, una representación y alegoría al uso de las bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki así como crítica a las pruebas atómicas en el Océano Pacífico.

· **Hipótesis G2:** El *kaiju eiga* es un género cinematográfico y ha influenciado a las películas de ciencia ficción japonesa entre 1954 a 1965.

· **Hipótesis G3:** Entre los años 1954 y 1965 se han producido los *kaiju eiga* más exitosos (desde un punto de vista comercial) de su historia.

· **Hipótesis G4:** Las películas de Godzilla y de *kaiju eiga* seguirán produciéndose en los próximos años.

· **Hipótesis G5:** Godzilla ha simbolizado durante décadas la amenaza nuclear, sin embargo, en los últimos años, el personaje ha cambiado paulatinamente su mensaje respondiendo a otras amenazas como el terrorismo y el cambio climático.

· **Hipótesis G6:** El objetivo del director de cine Ishiro Honda fue la de plasmar el miedo a la bomba atómica y crear un advertencia al respecto a lo largo de su filmografía.

## 1.2. CALENDARIO

Para comprender la magnitud de la investigación no sólo hemos de conocer los contenidos de la misma sino que también hemos de conocer su diseño de producción, o lo que es lo mismo, su calendario y presupuesto. Es esencial determinar estas variables por tal de visualizar la evolución del proyecto a lo largo de su desarrollo, desde sus albores hasta su presentación final.

**Tabla 3**

*Calendario de la investigación*

Nº de la fase	Apartado	Cronograma
1	Título, índice	octubre de 2012 / agosto a septiembre 2015
	Identificación del problema	octubre 2012
	Recursos informativos diversos	octubre a diciembre 2012 / enero a abril 2013
	Marco teórico	octubre a diciembre 2012
	Objetivos e hipótesis	octubre a diciembre 2012 / enero 2013 / septiembre 2015
2	Selección del texto a investigar	octubre a noviembre 2012
	Selección de la estrategia de investigación	octubre a noviembre 2012
	Redefinir el problema y cuestiones de la investigación	junio 2013
	Preparación y formación del investigador	noviembre a diciembre 2012 / enero a noviembre 2013 / noviembre a diciembre 2014
3	Negociación del acceso	octubre a diciembre 2012 / enero a octubre 2013
	Selección de los participantes	octubre a diciembre 2012 / enero, noviembre a diciembre 2013 / enero 2015
	Papeles del investigador	noviembre a diciembre 2012 / enero a junio 2013

	Piloteo cuantitativo-cualitativo	noviembre 2012
	Realización de las entrevistas	noviembre a diciembre 2012 / enero a abril, noviembre 2013 / febrero 2014 / octubre 2016
	Producción y realización del documental inédito	noviembre a diciembre 2012 / enero a abril 2016 / enero a febrero 2017
4	Técnicas de recogida de la información	febrero-abril 2013 / septiembre a diciembre 2014 / enero a junio 2015
	Técnicas de análisis de la información	Agosto a septiembre 2015
	Finalización de la recogida de información	octubre 2016
5	Negociación de la retirada	octubre 2016
6	Tipo de informe	junio 2014
	Elaboración del informe	septiembre a diciembre 2015 / marzo a mayo 2016 / noviembre a diciembre 2016 / enero 2017

---

## **CAPÍTULO SEGUNDO**

### **2.1. INTRODUCCIÓN AL CONTEXTO HISTÓRICO**

Para dar comienzo a esta investigación es fundamental exponer su contexto histórico. Además, iniciamos un primer contacto con el personaje de ficción Godzilla y con los principales autores objeto de estudio: Tomoyuki Tanaka, Ishiro Honda, Eiji Tsuburaya y Akira Ifukube.

#### **2.1.1. La Segunda guerra sino-japonesa y el fin de la Segunda Guerra Mundial**

La Segunda guerra sino-japonesa (1937-1945) fue un conflicto bélico entre la República de China y el Imperio de Japón a la que a partir de 1941 se incorporó Estados Unidos. A finales del s. XIX tuvo lugar la Primera guerra sino-japonesa (1894-1895), iniciada por el Imperio japonés cuyos objetivos principales fueron el control de Corea y la obtención de nuevas materias primas en territorio chino y taiwanés. El autor López (2010: 81) nos detalla:

La guerra sino-japonesa de 1895 terminó con la victoria del ejército japonés. Gracias al Tratado de Shimonoseki, Japón amplió su territorio anexionándose a las islas Pescadores (llamadas también Pen Fu) y la península de Liadong, al tiempo que aceptaba la independencia de Corea, eufemismo que servía más adelante para convertir a la península en un protectorado.

La modernización de la sociedad y la política en Japón llevó al país un salto a la Era Meiji, que fue un periodo en el que la sociedad japonesa vivió una serie de cambios políticos entre 1866 a 1869. Esta Era, conocida también como La Restauración Meiji, perduró hasta 1912. Políticamente, Japón adoptó una estrategia imperialista basada en la conquista de territorios vecinos con los que pretendió ampliar las fronteras del país.

Durante el desarrollo del conflicto, Japón fue obteniendo la victoria de las batallas más importantes. Consiguió controlar Corea, derrocar al gobierno pro-chino e instalar al gobierno pro-japonés así como conquistar las ciudades más importantes de la República China. Finalmente, Japón resulta victorioso de la guerra obteniendo múltiples beneficios económicos y territoriales para el naciente Imperio japonés. Sin embargo, las consecuencias de esta guerra dejaron secuelas entre ambos países. Esta tensión fue avivándose con la recuperación de la China no ocupada en los años posteriores, amenazando a Japón con reconquistar mediante la fuerza sus ciudades arrebatadas. La tensión estalla en diferentes ciudades chinas, iniciando así el 17 de julio de 1937 la Segunda guerra sino-japonesa. A inicios de esta guerra, Japón controlaba la región de Manchuria al noroeste y durante el desarrollo se expandió al norte y este de la República China.



Figura 1. Manchuria en 1939.

Al otro lado del globo, a finales de la tercera década del siglo pasado, Europa también iba rumbo de ser escenario de una gran guerra.

La Segunda Guerra Mundial fue una guerra, ante todo, ideológica y de expansión territorial mediante la conquista bélica. Arrastró a millones de personas, la gran mayoría civiles, a campos de concentración y de exterminio.



Esta guerra implicó a decenas de países que se englobaron en dos alianzas adversarias. Por un lado el bloque denominado Aliados y por otro lado El Eje. El primero de ellos fue liderado por una de las potencias mundiales: Estados Unidos, a la que se le sumaría forzosamente la Unión Soviética. En el bando contrario, el líder fue Alemania, país que tomó la iniciativa de la guerra en primera instancia.

Durante el desarrollo de la guerra, diferentes países fueron tomando partido de la misma, aliándose al bando Aliado o al Eje.

El Imperio de Japón, que estaba en guerra contra la República China en la Segunda Guerra sino-japonesa desde 1937, atacó con toda su fuerza aérea el puerto estadounidense Pearl Harbor el 7 de diciembre de 1941. Esto supuso la entrada de lleno de Japón en el conflicto internacional, fundiendo la Segunda Guerra sino-japonesa en el marco de la Segunda Guerra Mundial. No sólo Japón entró en esta contienda, sino que también supuso la entrada de los Estados Unidos de América, que habían permanecido en cierto modo ajeno a la guerra por la impopularidad de ésta entre el pueblo estadounidense. Eslava (2015: 374) añade:

Antes de lo de Pearl Harbor, los americanos eran decididamente partidarios de mantenerse al margen de la guerra (ya intervinieron en la primera guerra mundial y a primera vista no sacaron ventaja alguna). Tan solo una conmoción nacional como la que provoca el ataque a traición a Pearl Harbor, con sus cuantiosas pérdidas humanas, transforma de la noche a la mañana a los obstinados pacifistas de la víspera en una muchedumbre de exaltados que clama venganza.

Sin embargo, el ataque japonés cambió el curso de la guerra debido a que forzó a Alemania y a sus aliados (principalmente italianos y rumanos) a combatir contra dicha potencia y contra la Unión Soviética. Esta entrada obedecía al Pacto Tripartito firmado por las Fuerzas del Eje el 27 de septiembre de 1940 que mencionamos antes.

Progresivamente, el Eje perdía terreno sobre el avance de las Fuerzas Aliadas. Todas las ciudades europeas ocupadas fueron cayendo entre 1942 a 1944. Hasta que en abril de 1945 Alemania se rinde incondicionalmente. Sin embargo, el Imperio japonés, que estaba demasiado lejos para apoyar a sus aliados europeos, quiso continuar la guerra

hasta el final. Fue entonces cuando comenzó la carrera entre Estados Unidos y Rusia para acabar con la última potencia del Eje. Quien consiguiera acabar con ella, se proclamaría como vencedor absoluto de la Segunda Guerra Mundial.

Tanto las Fuerzas Aliadas como las Fuerzas del Eje, así como sus respectivos aliados, invirtieron la mayor parte de sus presupuestos estatales en los esfuerzos de la guerra: maquinaria bélica terrestre, marítima, submarina y aérea, equipamiento militar, servicios secretos y de inteligencia, espionaje, tecnología y ciencia.

En cuanto a los avances científicos, cabe destacar la invención del insecticida (DDT), por parte del químico suizo Paul Müller y que logró comercializar a partir de 1942 para combatir la fiebre amarilla, el tifus, la elefantiasis y otras enfermedades transmitidas por insectos. Si nos centramos en los avances tecnológicos, encontramos la creación de la primera computadora por parte del equipo inglés dirigido por Alan Turing que se usó para descodificar los mensajes de radio cifrados de los alemanes. Otro avance fue el perfeccionamiento de la técnica motorizada: aviones, tanques, automóviles, etc. Que más tarde se incorporaría para fines civiles. La tecnología proporcionó elementos de gran poder destructivo. La idea de detectar por ondas de radio fue desarrollada por el ingeniero inglés Sir Robert Watson-Watt logrando en 1935 la primera detección de un avión a través de ondas de radio a una distancia de 15 millas.

Sin embargo, no todos los avances supusieron una ayuda para la humanidad, como el insecticida de Paul Müller. Se invirtió mucho tiempo y economía en el desarrollo de bombas y cohetes de largo alcance, como el Misil Balístico Intercontinental o el misil V-2, utilizado por los alemanes para bombardear Inglaterra desde el continente. Fue este camino tecnológico el que llevó a científicos de ambos lados al desarrollo de la primera bomba atómica, el arma que pondría final a la Segunda Guerra Mundial.

### 2.1.2. El amanecer de la era atómica

La irrupción de la bomba atómica supuso la rendición incondicional de Japón frente a Estados Unidos. Esto significó el fin de la Segunda Guerra Mundial pero a su vez, esta nueva arma despertó a un “monstruo” enemigo de la humanidad y que sumergió sin remedio al mundo en la era atómica.

En 1945 fueron lanzadas sobre las ciudades japonesas de Hiroshima una bomba de uranio (Little Boy), equivalente a 14.000 toneladas de TNT, y una bomba de plutonio (Fat Man) sobre Nagasaki, de doble potencia que la anterior.

En primer lugar, la era atómica o era nuclear significó la posibilidad de que el ser humano podía desaparecer en una guerra de bombas atómicas entre superpotencias. Y en segundo lugar, supuso la creencia de que a partir de la década de los 50, las centrales nucleares servirían como abastecimiento mundial tal y como lo es el carbón o el petróleo actualmente. Sin embargo, esta tendencia fue decayendo progresivamente ya en la entrada de la década de los 60. La expresión “era atómica” fue diluyéndose al comprobarse que las consecuencias de las bombas atómicas suponían el peligro de la contaminación radiactiva poniendo en jaque la supervivencia del ser humano. A partir de los 70, la industria de las centrales nucleares entró en una profunda crisis tras ganarse la oposición de la opinión pública cuando sucedieron los accidentes en las centrales nucleares en *Three Mile Island* (1979) y en el desastre de Chernobyl (1986). Estos accidentes supusieron la desaparición de la era atómica tal y como se diseñó en la década de los 50. No obstante, esta industria siguió abriéndose paso y creciendo exponencialmente hasta nuestros días.

La primera explosión atómica data del 16 de julio de 1945 en Alamogordo, Nuevo México (Estados Unidos). Su objetivo fue, tal y como hemos adelantado anteriormente, el de detener abruptamente la Segunda Guerra Mundial. Fueron lanzadas dos bombas atómicas, una sobre Hiroshima y otra sobre Nagasaki. Desde su descubrimiento y desde que se dio a conocer a la opinión pública tras sus detonaciones en

territorio japonés, comenzó una carrera armamentística nuclear que tuvo su apogeo en la década de los 50, paralelamente a la proliferación de las centrales nucleares que a su vez derivó a la Guerra Fría<sup>3</sup>. Este crecimiento no fue casual, ya que una central nuclear servía a dos bandos: al civil y al militar. Esto quiere decir que una central nuclear puede proporcionar energía a ciudades pero que a su vez, podía utilizarse para la creación de armas nucleares.

### 2.1.3. Algunas expresiones sobre la bomba atómica.

Podemos considerar el artículo *Hiroshima* como primera crítica al uso de la bomba atómica. Este texto está escrito por el periodista y escritor estadounidense John Hersey publicado en 1946 por *The New Yorker* poco después de visitar la ciudad destruida de Hiroshima. Hersey fue de los primeros periodistas en acudir al lugar del desastre y el primero en escribir sobre el mismo. A lo largo de su relato cuestiona el uso de estas armas y reporta, entrevistando a seis sobrevivientes japoneses, la dramática experiencia vivida aquel fatídico 6 de agosto de 1945. Sin embargo, Hersey (1989: 168) apunta:

A través de un mensaje a la prensa y otras medidas, el general Douglas MacArthur, comandante supremo de las fuerzas de Ocupación, había prohibido estrictamente la diseminación o campaña a favor de cualquier tipo de reportes sobre las consecuencias de las bombas de Hiroshima y Nagasaki.

Aunque este artículo es el primero, no será el último relato sobre aquel cataclismo. Otras obras literarias populares que lo recogen son: *Las flores de Hiroshima* de Edith Morris (Ed. Plaza y Janés, 1962), *Un alma recuerda Hiroshima* de Dolores

---

<sup>3</sup> Se llama Guerra Fría al sistema de las relaciones internacionales que abarcó desde 1945 a 1991. Este sistema se caracterizó por el enfrentamiento entre dos superpotencias, Estados Unidos y la Unión Soviética, [...]. Fuente: *La enciclopedia del estudiante, tomo 07 Historia Universal*, Ed. Santillana, El País, p. 264.

Cannon (Ed. Luciérnaga, 1999), *Cuadernos de Hiroshima* de Kenzaburo Oé (Ed. Anagrama, 2011), entre otros.

La literatura no es el único medio por el cual se ha expresado la incompreensión del bombardeo nuclear. Las artes escénicas, la danza en concreto, también ha dejado constancia de lo sucedido. Los japoneses Kazuo Ohno y Tatsumi Hijikata crean a lo largo de la década de los 50 técnicas de danzas bautizadas bajo el nombre de **Ankoku Butō**, conocido en Occidente como *Butō*. La autora Fernández (2005: 11) detalla:

Los dos fundadores fueron impulsados por la necesidad de representar las horribles escenas fotografiadas de los civiles de Hiroshima quemados, sin pelo, sin ojos que deambulaban tras la explosión atómica. Se puede decir que la danza *Butō* es la más conocida de las danzas contemporáneas japonesas. Es sumamente lenta y requiere de gran concentración y despliegue energético. En esta danza, a veces, se lleva todo el cuerpo pintado de blanco y polvoreado, y los intérpretes se rapan el cabello y se rasuran totalmente.

De ahí nació el *Butō*, *la danza hacia la oscuridad*, que busca captar el movimiento del cuerpo de posguerra.

Salvando las diferencias, en nuestro país, cabe destacar un suceso dramático que al ser plasmado artísticamente se ha convertido en un referente mundial:

El 26 de abril de 1937, la Legión Cóndor alemana y la Aviación Legionaria italiana bombardearon la población española Gernika. Este acto bélico tuvo lugar en el marco de la Guerra Civil Española con el afán de obstaculizar a las tropas republicanas y de sembrar el caos entre la población. Si Francia y Gran Bretaña negaron su ayuda a la República española en peligro, la Italia del dictador Mussolini y la Alemania nazi de Hitler no dudaron en aportar su apoyo militar al general Franco (Egaña, 2009: 48).

El pintor Pablo Picasso creó en junio del mismo año una de sus obras más emblemáticas. De acuerdo con Egaña (2009: 48), «Picasso inmortalizó meses más tarde la tragedia, en un cuadro llamado *Guernica*, que se convirtió en símbolo mundial del horror franquista».

Los cineastas franceses Alain Resnais y Robert Hessens realizan en 1950 un cortometraje de 13 minutos titulado *Guernica*. Está basado en filmaciones de fragmentos

del cuadro de Picasso con tal de crear un montaje filmico audiovisual en el que se dramatiza la obra del pintor otorgándole un nuevo punto de vista y una nueva forma de mostrarla al público. A su vez esta obra contiene narraciones en voz en off e imágenes de archivo del bombardeo.

Creemos conveniente narrar esta evolución de los acontecimientos reales (bombardeo de Guernica) a través de obras artísticas (cuadro y cortometraje *Guernica*) con tal de preparar el terreno de la investigación. De acuerdo con nuestra hipótesis G1, Godzilla surge a causa de diferentes bombardeos producidos sobre Japón por parte de la aviación norteamericana (entre ellos los bombardeos atómicos sobre Hiroshima y Nagasaki), sucede de manera muy similar con la creación del Guernica.

Ahora que hemos puesto un ejemplo del cine como herramienta de alegoría o representación de un suceso real, veamos algunos ejemplos filmicos que han tratado como tema los eventos atómicos.

Aunque en el apartado 3.1.4. *El incidente del Dragón afortunado n°5* (capítulo tercero) abordamos con detalle este incidente atómico, en 1959 se produjo una película que narra los hechos titulada *El dragón afortunado n°5*. La película fue dirigida por Kaneto Shindo, natural de Hiroshima, y supuso uno de los primeros melodramas realistas basados en un evento atómico sucedido en la realidad.

La segunda producción destacable la ocupa la película *The Last War* (1961) de Shūe Matsubayashi, en la que las grandes ciudades del mundo (entre ellas Tokio) son devastadas por un ataque internacional con misiles nucleares. La película responde a los miedos a la hipotética Tercera Guerra Mundial en la que estos misiles son el arma de guerra. También destacamos *Los hijos de Nagasaki* (*Kono ko wo nokoshite*, 1983) de Keisuke Kinoshita, en la que el tema es la explosión de la bomba de Nagasaki. Otras producciones japonesas que abarcan la temática nuclear son *Rapsodia en agosto* (*Hachigatsu no kyōshikyoku*, 1991) del director Akira Kurosawa y *Lluvia negra* (*Kuroi Ame*,

1989), de Shohei Imamura en donde el bombardeo de Hiroshima está representado mediante la animación.

Fuera de las fronteras niponas, una producción franco-japonesa dirigida por Alain Resnais pudo mostrar su particular visión del bombardeo de Hiroshima en *Hiroshima mon amour* (1959). Como podemos comprobar el cine, al igual que otros medios artísticos, han expresado los acontecimientos de la era atómica así como sus consecuencias y temores. Hasta el momento, los ejemplos cinematográficos expuestos son una forma de representación que responde a la realidad de los sucesos. Sin embargo, la película y el personaje principal objeto de estudio incorporan el elemento “monstruo” en el relato. Esto es de vital importancia pues cambia el modo de expresar esta idea. Además, este elemento nos traslada a otro tipo de género cinematográfico. A continuación, vamos a explorar a vista de pájaro el personaje a analizar.

## **2.2. INTRODUCCIÓN AL PERSONAJE DE FICCIÓN OBJETO DE ESTUDIO**

Son muchos los personajes de ficción que componen las películas descritas en esta investigación. Sin embargo, tan sólo uno de ellos será analizado detenidamente. Todos ellos corresponden a una categoría, a una tipología determinada que se mantienen a lo largo de los films expuestos conformando una serie de patrones y características que les definen. Tal y como veremos en el capítulo quinto, apartado 5.2. *características cinematográficas del kaiju eiga*, analizaremos en profundidad estas categorías con lo que configuraremos el universo cinematográfico que nos atañe. A su vez, dentro de este segundo apartado, estudiaremos los universos diegéticos y extradiegéticos que conforman estas películas así como: marcos históricos, temporales, espaciales e influencias de géneros filmicos.

### 2.2.1. Godzilla

Tal y como el título de esta tesis refleja, Godzilla es el personaje central por el cual gira toda la investigación. A través de éste analizaremos diferentes puntos que darán respuestas a nuestras hipótesis. Podemos simplificar el análisis del personaje en las siguientes categorías:

- a) Godzilla como personaje cinematográfico. Es decir, el análisis del personaje, tanto físicamente, psicológicamente y así como sus características especiales. Realizaremos una comparativa con otros monstruos del cine con tal de destacar qué elementos innovadores encontramos en él si es que los tiene y qué influencias recibió a la hora de diseñarlo y otorgarle carácter.
- b) Además de analizar al personaje original de 1954, describiremos cómo ha evolucionado a lo largo de su historia y a lo largo de sus apariciones en la pantalla grande. ¿Ha mantenido siempre Godzilla sus características especiales, diseño y carácter?, ¿responde Godzilla a las demandas sociales o es un personaje de vanguardia adelantado a las mismas?.
- c) Por otro lado, tal y como demostraremos en esta investigación, Godzilla ha simbolizado el terror atómico y ha sido interpretado por expertos como Toshio Takahashi, Norihiro Kato y Alain Vézina como la advertencia ante una hipotética guerra nuclear. Pero, ¿ha sido siempre así? Pretendemos ahondar en esta cuestión con tal de dar la dimensión que este personaje que, a pesar de ser un monstruo, ha adquirido tantas facetas.

Especialmente, en el capítulo cuarto responderemos a estas preguntas a través de diferentes análisis en los que se dibuja la trayectoria cinematográfica del personaje.



### 2.2.2. Los primeros monstruos gigantes del cine (1912-1940)

Con este subapartado pretendemos describir la aparición gradual de los monstruos desde los orígenes del cine hasta el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Para ello, vamos a avanzar a través de la historia enumerando cronológicamente aquellas películas más representativas del creciente género fantástico cuyos personajes son seres gigantes.

A lo largo de la historia, la humanidad ha invocado imágenes de criaturas gigantes. Estas imágenes se han representado en diferentes expresiones artísticas como por ejemplo a través de la pintura y la escultura. El cine fue otro medio mediante el cual representar estas imágenes de criaturas gigantes. En su gran mayoría para transmitir terror y miedo a los espectadores. Conforme el cine avanzó, aparecieron los primeros géneros cinematográficos y muy tempranamente, el género fantástico (léase capítulo quinto).

El cine dio la oportunidad de mostrar al mundo una nueva forma e innovadora de contar relatos, de recrear situaciones irreales que no eran posibles de experimentar en la realidad. Los primeros visionarios comenzaron a trasladar sus inquietudes al celuloide e incluso comenzaron a plasmar historias literarias por medio de las imágenes en movimiento.

A finales de 1896, el cine había salido definitivamente del laboratorio. Los aparatos patentados se contaron desde entonces por centenares. Lumière, Méliès, Pathé y Gaumont en Francia, Edison y la Biograph en los Estados Unidos, William Paul en Londres, ya habían echado las bases de la industria cinematográfica, y todas las noches miles de personas se apiñaban en salas oscuras (Sadoul, 1949: 32).

George Méliès, que comenzó usando el cinematógrafo para sus trucos de magia, pronto empezó a utilizarlo como herramienta para narrar historias. Sus inquietudes eran los relatos fantásticos y en la que empleaba una gran variedad de primitivos pero eficaces efectos especiales. Su película más conocida fue *El viaje a la luna (Le Voyage dans la Lune, 1902)* cuyos personajes estaban envueltos en una trama en la que se convertían en los primeros hombres en llegar a la luna a través de un cohete espacial.

Sin embargo, no fue hasta 1912 cuando el realizador incluyó a un monstruo gigante (el primero en la historia del cine) en su película *La conquista del polo norte* (*Conquête du pôle*). En la película, podemos ver como uno de los exploradores del polo norte es devorado por el monstruo de aspecto humanoide. «La mayor parte de estos films se fundan en un truco muy sencillo o complicado, presentado como un número de magia», apunta Sadoul (1949: 32).

Dos años más tarde, el historietista estadounidense Winsor McCay sorprendió al mundo con su película de animación *Gertie el dinosaurio* (*Gertie the dinosaur*, 1914) en la que mediante técnicas muy precisas, el propio autor McCay aparecía en lomos del diplodocus Gertie que había creado para el film. La película de 12 minutos de duración fue estrenada en el Teatro Hammerstein de Nueva York. Sin embargo, no fue hasta la llegada del film *El mundo perdido* (*The Lost World*, 1925) cuando por primera vez se presentó a dinosaurios confrontados contra la sociedad contemporánea de la época. Esta película fue basada en la novela homónima escrita por Arthur Conan Doyle publicada en 1912 y dirigida por Harry Hoyt. Además, esta fue la primera película de su género en incluir modelos de monstruos en tres dimensiones y que posteriormente, el técnico de efectos especiales Willis O'Brien dió vida *frame a frame*, también conocida como *stop motion*. De acuerdo con Díaz (2006: 31):

La *stop motion*, nombre compuesto por las antiténicas palabras en inglés *stop* (paro) y *motion* (movimiento), [...] al fin y al cabo el cine es eso mismo: radica en una serie de fotografías continuadas que, al ser proyectadas una sobre otra a determinada velocidad, dan sensación de movimiento continuado [...]

*El mundo perdido* establece dos pilares fundamentales que serán empleados en venideras películas de monstruos. El primero es la idea de que un grupo de exploradores acude a un lugar desconocido en donde hay monstruos gigantes (en este caso son dinosaurios). Y en segundo lugar, es la primera película en donde un monstruo gigante ataca a una ciudad moderna. De modo que fue a partir de esta película de donde partieron todas las posteriores.



Figura 2. Ilustración promocional de *King Kong*.

A raíz de *El mundo perdido*, O'Brien se asoció con los productores y directores Ernest B. Schoedsack y Merian C. Cooper para crear una película de características similares: *King Kong* (1933). A partir del éxito de taquilla de *King Kong*, se produjeron decenas de películas de monstruos gigantes y de ciencia ficción. Sin embargo, a diferencia de estas dos producciones, la gran mayoría no disfrutaron de altos presupuestos ya que todas se dirigieron hacia un público adolescente e infantil. El autor Memba (2008: 61) concluye:

Aunque la RKO, uno de los dos estudios que había tenido un mayor interés por la ciencia ficción en los años 30, apenas muestra inclinación por el género en la siguiente década, la Universal, la otra productora -la primera por mejor decir- que ha puesto en marcha los placeres de la ficción científica, sigue inclinándose a ellos. Pero a la casa, que dentro de su repertorio inaugural del cine de terror ha incluido clásicos de la ciencia ficción [...], le faltan mitos.

En 1940, Ernest B. Schoedsack produce y dirige *Dr. Cyclops*. Una ingeniosa película en la que el grupo de protagonistas es reducido de tamaño por un científico. El juego reside en que no hay nada gigante, aunque todo lo es debido la pequeña altura de los personajes. Esta fue una película de alto coste que revolucionó las técnicas de efectos especiales sin emplear el *stop motion*.

Sin embargo, los monstruos de Hollywood palidecieron al compararlos con los horrores de la Segunda Guerra Mundial. Según Memba (2008:59), «ya desde sus primeros combates, el mayor conflicto que la historia de la humanidad registra, hizo gala de tanta atrocidad que ni las películas más evasivas hubieran conseguido que los espectadores pudieran olvidarlo».

### 2.3. INTRODUCCIÓN A LOS AUTORES OBJETO DE ESTUDIO

Son muchos los cineastas que han llevado a la gran pantalla historias de monstruos. A menudo relatos en los que un grupo explorador llega a un mundo perdido en el que se enfrenta a criaturas terribles. Tanto en Japón como en Estados Unidos se produjeron múltiples películas de esta índole.

A continuación vamos a introducir a los principales cineastas que hicieron posible estos films. Hemos seleccionado, dentro del espacio y tiempo acotado, a cuatro figuras imprescindibles del cine de monstruos japoneses. Crearon una serie de patrones que asentaron la estructura de las películas a describir. De hecho, estos patrones han servido para estos films a lo largo de la historia hasta nuestros días y no sólo se remiten a las fronteras niponas, sino que rápidamente se extendieron alcanzando países vecinos y a la propia industria de cine hollywoodiense.

Los cuatro autores objeto de estudio, mencionados con anterioridad, son el productor de cine Tomoyuki Tanaka, el director de cine Ishiro Honda, el director de efectos especiales Eiji Tsuburaya y el compositor Akira Ifukube. Vamos a presentar brevemente su trayectoria profesional con tal de enriquecer la investigación.

#### 2.3.1. Tomoyuki Tanaka



*Figura 3.* El productor de cine Tanaka.

Tomoyuki Tanaka fue un productor de cine japonés nacido el 26 de abril de 1910 en Kashiwara (Osaka) y fallecido el 2 de abril de 1997 en Tokio, Japón. Se graduó en económicas en la Universidad de Kansai aunque su sueño siempre fue convertirse en actor. Durante sus estudios se unió al movimiento teatral Serengeti que narra historias amor basadas en el *kabuki* y otras tradiciones teatrales japonesas. Sin embargo, Tanaka se percató de sus limitaciones interpretativas por lo que buscó una vía de escape entre bastidores. Fue a partir de esta decisión cuando fue contratado como productor en Taisho films en 1940. Esta productora fue absorbida por Toho Studios al año siguiente. Su primera película como productor fue *Nihon kengô den (Hasta el día de la victoria, 1944)* de género bélico y producida antes del final de la Segunda Guerra Mundial. Después de la guerra y durante la ocupación norteamericana, la ocupación como productor disminuye considerablemente debido a su intervención en películas de corte propagandísticas a favor del Imperio japonés. Y no es hasta 1952 cuando retoma su carrera como productor al ser contratado por Toho Studios.

Tuvo una temprana y longeva actividad profesional que abarcó desde 1940 (a la edad de 30 años) hasta su muerte en 1997. A lo largo de sus 57 años de carrera llegó a producir 215 películas. Tanaka es conocido por su labor como productor de películas bélicas y de monstruos gigantes, protagonizadas especialmente por Godzilla. Produjo las primeras 22 películas del popular monstruo y 80 producciones con efectos especiales: *The Mysterians* (1957), *Batalla más allá del espacio exterior* (1959), *Matango* (1963), etc.

Sin embargo, su éxito internacional llegó de la mano de su producción *Japón bajo el terror del monstruo* en 1954. A través de la cual, creó una larga lista de películas de ciencia ficción y de monstruos gigantes posteriormente conocidas como *kaiju eiga*. Este triunfo comercial fue también gracias al trabajo en equipo con Ishiro Honda, Eiji Tsuburaya y Akira Ifukube, de los cuales hablaremos a continuación.

A raíz de su fama con Godzilla se convirtió en productor de seis películas del director Akira Kurosawa como por ejemplo *Yojimbo* (1961), *Sanjuro* (1962), *El infierno del odio*

(1963) y *Kagemusha, la sombra del guerrero* (1980). Esta última fue nominada en los Oscar a la mejor película extranjera y ganó la Palma de Oro en Cannes.

Durante toda su carrera tuvo el control de las decisiones importantes de la producciones de ciencia ficción y *kaiju eiga* incluyendo *storytelling* y *marketing*. En cuanto al *storytelling* marcó las pautas de películas como *The Mysterians* (1957), *Matango* (1963) o *Rodan, los hijos del volcán* (1956) cuya historia provino de un sueño que tuvo. En cuanto al *marketing*, fue el ideador del monster mass, concepto que significó la introducción de más de dos monstruos en las batallas titánicas y por otro lado, fue el responsable de crear el primer *kaiju* femenino: la mariposa gigante Mothra, la cual atrajo exitosamente al público femenino al *kaiju eiga*.

Su interés por las historias sobre las consecuencias de la bomba atómica y la mutación radioactiva le llevó a crear no sólo a Godzilla sino que a una serie de producciones como *The H man* (1958) y *The Human Vapor* (1960).

Tanaka consiguió cerrar acuerdos con algunos productores de Hollywood, como por ejemplo Henry G. Saperstein, con el que coprodujo algunos *kaiju eiga* en los que aparecieron los primeros rostros occidentales: Nick Adams y Russ Tamblyn.

Con el paso de los años, entre 1965 a 1975 Godzilla se convirtió, por decisión de Tanaka, en un héroe nacional y producto para los niños. Esta decisión fue criticada por él mismo en 1985 una declaración en una revista en la que aseguraba haberse equivocado. Para enmendar este error, Tanaka produjo un dramático *kaiju eiga* titulado *El retorno de Godzilla* en 1984 e inició una segunda saga del monstruo que duró hasta 1995, cuando la edad le impidió seguir dedicándose a su profesión de productor.

Por la comunidad internacional Tomoyuki Tanaka es y será conocido como el “padre” de Godzilla. Esto es debido a que fue el artífice de la producción de una película del monstruo y el responsable de que siguieran produciéndose películas a lo largo de la segunda mitad del s. XX.

### 2.3.2. Ishiro Honda



Figura 4. El director de cine Honda.

Ishiro Honda nacido el 7 de mayo de 1911 en Asahi, en la prefectura de Yamagata (Japón) y fallecido el 28 de febrero de 1993 en Tokio. Fue un director de cine japonés conocido por sus seguidores como el cineasta que mejores películas *kaiju* y *tokusatsu* se hayan rodado en Japón a mediados del s. XX. Sin embargo, a pesar de que Honda dirigió películas dramáticas y bélicas en sus primeros años, su carrera como director saltó a la fama en 1954 tras dirigir la primera película de Godzilla.

Inicialmente, las aspiraciones de Honda fueron artísticas. No obstante, la irrupción del cine en su vida le llevó a canalizarlas en la realización de películas. Se crió en el seno de una familia budista, en la que su padre Houkan fue responsable del templo budista Chuurenji en Yudono-san. Su madre fue Miyo y fue el hijo más joven de tres hermanos. En 1921, su padre se convierte en el responsable del templo Iouji en Tokaido (Tokio), por lo que toda la familia se trasladó a la capital de Japón. Fue en el nuevo instituto, donde el joven Honda, a la edad de 10 años descubre la sala de proyección de películas. El visionado de películas como *El último* (*Der letzte Mann*, F. W. Murnau, 1926), produce un gran impacto en Honda. A la edad de 20 años, ingresa en el recién creado departamento de cine de la Nihon University, convirtiéndose en uno de los primeros estudiantes de cine de su historia. A la edad de 22, en 1933, el productor ejecutivo Iwao Mori visita el departamento de cine de dicha universidad donde conoce a Honda. Mori le invita a conocer la recién creada productora PCL conocida también como Photo Chemical Laboratory (actualmente conocida como Toho Company Ltd.). Poco después,

Honda se convierte en un discípulo de Mori y éste le ofrece un empleo en la mencionada productora.

Comenzó a trabajar como tercero y segundo asistente de director de hasta tres películas hasta que es enlistado en la armada imperial japonesa, en la que recibe entrenamiento durante un año. En 1936 es enviado a Manchuria, en plena crisis de la Segunda guerra sino-japonesa (simultáneamente, PCL cambia su nombre a Toho films) . Al año siguiente vuelve a trabajar en Toho donde conoció a Akira Kurosawa, quien por aquel tiempo ocupaba el mismo rol que Honda. Inmediatamente comenzaron una amistad hasta el final de sus vidas.

En 1939, y a la edad de 28 años, Ishiro Honda contrae matrimonio con Kimi, quien había sido su script-girl. Poco después es de nuevo enviado a combatir en el frente chino, en plena guerra sino-japonesa. Durante la batalla, nace su primera hija llamada Takako.

En 1941 vuelve a Japón, sin embargo, dos años después vuelve por tercera vez al frente de la batalla en territorio chino. Mientras tanto, su primer hijo llamado Ryuji nace. A finales de 1945, con el fin de la Segunda guerra sino-japonesa y Segunda Guerra Mundial, Honda se encuentra en Jiangnan (China), donde es prisionero de guerra durante 6 meses. Su repatriación no tiene lugar hasta marzo de 1946.

A su regreso, continuó su trabajo como asistente. Trabaja en múltiples películas incluida *Perro rabioso* (1949), dirigida por Akira Kurosawa, primera colaboración con Honda. En 1951, a la edad de 40 años, consigue debutar como director de cine con la película *The Blue Pearl*. En 1952 conoció al productor Tomoyuki Tanaka y al director de efectos especiales Tsuburaya (de quien hablaremos en la siguiente introducción biográfica) con los que se enroló en 1954 (43 años de edad) para dirigir su séptima película titulada *Japón bajo el terror del monstruo*. La misma que le catapultará a la fama mundial. Esta película, protagonizada por el monstruo Godzilla gozaría de amplio éxito mundial. Este personaje permaneció unido a Honda durante el resto de su carrera profesional. Convirtiendo a Honda como uno de los “alma mater” o padre de Godzilla.



A partir de su estreno, Honda volvió a dirigir películas no fantásticas, sin embargo, el éxito de Godzilla impulsó a la productora Toho a producir películas de monstruos, encargándose las mayormente a Ishiro Honda.

A pesar de abandonar la pantalla grande, continuó trabajando esporádicamente para televisión, dirigiendo capítulos de series como *Kaettekita urutoraman (El regreso de Ultraman, 1971)*<sup>4</sup>.

No obstante, su amigo y director Akira Kurosawa recurrió a Honda para que trabajara como asistente de director en algunas de sus películas: *Ran* (1985) y *Kagemusha, la sombra del guerrero* (1980). Posteriormente, Honda trabajó como ayudante de director en *Los sueños de Kurosawa* (1990) en donde Honda dirigió el prólogo y epílogo así como las secuencias del túnel y el volcán. También fue asistente de Kurosawa en *Rapsodia de agosto* (1991) y *Maadadayo* (1993).

Ishiro Honda llegó a dirigir hasta 46 películas a lo largo de su trayectoria profesional, desde su primer film en 1951 hasta su retirada en 1975.

### 2.3.3. Eiji Tsuburaya

*Figura 5.* El director de efectos especiales

Tsuburaya.

---

<sup>4</sup> episodios 1, 2, 7 y 9

Eiji Tsuburaya, nacido el 7 de julio de 1901 en Sukagawa (Japón), fue director de efectos especiales para cine de propaganda y cine bélico japonés. Sin embargo, es reconocido mundialmente como el responsable de las mejores películas japonesas de ciencia ficción, fantasía y *kaiju eiga*.

Tsuburaya, quien vivió una infancia difícil a causa de la prematura muerte de su madre cuando contaba con tan sólo tres años de edad y con un padre ausente que viajó a China por asuntos empresariales, fue criado por su tío Ichiro y su abuela paterna Natsu. Tras graduarse en el instituto, en 1915, se enroló en la escuela de aviación de Haneda. Sin embargo, tras el cierre de ésta en 1917, comenzó a investigar y desarrollar para la compañía de juguetes Utsumi. Fue entonces, como una llamada del destino, cuando durante una fiesta de dicha compañía, el director de cine Yoshiro Edamasa le ofreció ser operador de cámara para su próxima película. El joven Tsuburaya aceptó el trabajo, significando el principio de una prometedora carrera.

Fue así como a partir de 1919, a la edad de 18 años, dio comienzo su carrera en el mundo del cine. Inicialmente, la mayoría de sus puestos fueron de asistente, sin embargo, paulatinamente, iba escalando hasta convertirse en un operador de cámara a tiempo completo y jefe de departamento de cinematografía. En 1926 consiguió ser contratado por la Shochiku Kyoto Studios en donde comenzó a desarrollar técnicas de efectos especiales como la superposición de fotogramas, que perfeccionó en 1930 para el film *Chohichiro Matsudaira*.

En 1938 pasó a formar parte del equipo de Toho Tokyo Studios como director de efectos especiales en donde creó su propio departamento independiente al año siguiente. Durante esos años consiguió sus primeros premios por su labor como director de efectos especiales.

Sin embargo, durante los años de la Segunda guerra sino-japonesa y Segunda Guerra Mundial, Tsuburaya dirigió múltiples películas de propaganda además de producir

sus efectos especiales a través de su propio departamento. Algunas de estos títulos fueron: *Kodo Nippon (The Imperial Way of Japan, 1938)*, *Moyuru ozora (The Burning Sky, 1940)*, *Hawai Mare oki kaisen (The War at Sea from Hawaii to Malaya, 1942)*, *Kato hayabusa sento-tai (1944)*, etc.

Según se cuenta, el trabajo de Tsuburaya en *The War at Sea from Hawaii to Malaya* fue confundido por el general MacArthur y su equipo por imágenes reales tomadas por Frank Capra para representar el ataque a Pearl Harbor durante la película. Sin embargo, todas aquellas imágenes fueron tomadas y realizadas bajo las directrices de Tsuburaya utilizando innovadores efectos especiales y detalladas maquetas.

Tras la gran derrota de Japón y durante la ocupación de Estados Unidos en Japón hasta 1952, Tsuburaya fue considerado como criminal de guerra. Por lo que se le prohibió trabajar en películas. Sin embargo, se ganó la vida por aquellos años como realizador independiente y sin aparecer acreditado en los títulos de créditos de estos films. Paulatinamente, tras la firma del Tratado de Paz de San Francisco firmado entre Estados Unidos y Japón en 1951, Tsuburaya volvió a recuperar su trabajo y así restablecerse en Toho Studios.

Fue a partir de este momento, cuando Tsuburaya conoció al productor Tomoyuki Tanaka y al director de cine Ishiro Honda, con quienes formaría un trío de cineastas que crearían uno de los más populares iconos cinematográficos: Godzilla. A partir de 1954, Tsuburaya dio vida a decenas de monstruos en decenas de películas que tendrían su mayor apogeo a finales de los 50 e inicios de los 60. Finalmente, Tsuburaya encontró lugar. Rodeado de maquetas y juguetes, tal y como había empezado su vida en la compañía Utsumi y creando efectos especiales, tal y como hizo durante sus años de propaganda. A medida que pasaban los años, Tsuburaya creó su propia empresa productora llamada Tsuburaya Productions<sup>5</sup> con la que creó el personaje Ultraman, el

---

<sup>5</sup> Tsuburaya Productions Co., Ltd. fue fundada por Eiji Tsuburaya el 12 de abril de 1963. Actualmente sigue produciendo películas y series de televisión de género fantástico en las que siguen en parrilla Ultraman.

héroe nacional de la televisión japonesa. Tal y como Tsuburaya confesó en una entrevista en 1965 para *Caper magazine*: «Mi corazón y mi mente son como si fueran los mismos que cuando fue niño. Por lo que amo jugar con juguetes y contar historias llenas de magia. Aún lo hago. Mi deseo es el de hacer más feliz y bella la vida de aquellas personas que van a ver mis películas de fantasía» (Ryfle, 1998: 47).

#### 2.3.4. Akira Ifukube



Figura 6. El compositor Ifukube.

Akira Ifukube nació en Kushiro (Hokkaido, Japón) el 31 de mayo de 1914 y falleció en Tokio el 8 de febrero de 2006. Dedicó toda su vida a la composición de música clásica; compuso obras para Orquesta, para Cámara y Vocal. Además su carrera musical incluye partituras para producciones cinematográficas.

Ifukube fue el tercer hijo de un jefe de policía que vivió su juventud entre la sociedad japonesa y la ainu (grupo indígena de Hokkaido). Fue muy influenciado por la cultura musical tradicional ainu, por lo que marcó desde temprana edad sus gustos y estilo musical que desarrolló a lo largo de su carrera. Estudió en una escuela de Sapporo a la vez que aprendió de forma autodidacta a tocar el violín. A la edad de 14 años decidió ser compositor después de escuchar una interpretación de Igor Stravinsky titulada *Petrushka* (1911). Ifukube fue muy influenciado por la música occidental, especialmente por el compositor español Manuel de Falla y el ruso Modest Mussorgsky. Por lo que su estilo

musical es una mezcla entre la música tradicional Ainu, la japonesa y el estilo musical occidental.

Ifukube compuso su primera partitura original a la edad de 17 años. En 1933 escribió su primera trabajo publicado titulado *Piano Suite*.

El compositor se graduó en ciencias forestales en la Universidad Imperial de Hokkaido donde completó su tesis sobre la acústica de madera. Después, trabajó como guarda forestal en las montañas Akkeshi (Hokkaido) a la vez que escribía nuevas composiciones musicales.

La carrera de Ifukube dio un salto importante cuando ganó el premio Tchrepnin en París. Su obra premiada fue la *Japanese Rhapsody* (1935). Tras este éxito, el compositor continuó escribiendo partituras orquestales tales como: *Ballata Sinfonica* (1943) y *Rapsodia Concertante para violín y orquesta* (1948, revisado en 1979). También compuso para cámara trabajos basados en la música folclórica del norte de asia: *Antiguos cantos de las tribus Gliyak* (1946) y *Tres nanas pertenecientes a las tribus de Sakhalin* (1949). Durante la entrega del premio Ifukube conoce al compositor ruso Alexander Tcherepnine que le invita a Rusia una semana para enseñarle composición moderna y orquestación.

A finales de la Segunda Guerra Mundial, Ifukube es ordenado por el Ejército imperial japonés a estudiar las cualidades y la vibración de la madera ya que el ejército británico la utilizaba para construir sus aviones de guerra. Durante este trabajo Ifukube se libró de batallar pero cayó muy enfermo por estar expuesto a los rayos-x sin protección. Ifukube abandonó el trabajo de la ingeniería forestal para siempre.

En 1946 Akira Ifukube acepta el puesto de profesor de música en la Universidad Nacional de Tokio de Bellas Artes y Música. Poco después también fue contratado, como jefe del departamento, para componer música para cine por la compañía Toho Studios. Fue entonces cuando en 1954 compuso la banda sonora original para *Japón bajo el terror*

*del monstruo*. Fue a partir de entonces cuando su nombre dio un salto internacional, siendo conocido por sus contribuciones en los *kaiju eiga* entre las décadas de los 50 y 60.

Durante los 70, Ifukube se centró en sus propias sinfonías para orquesta y en la enseñanza musical. En 1976 fue nombrado Presidente del Colegio de Música de Tokio. En 1980 el compositor recibió el premio de la Medalla Japonesa del Honor con lazo morado. En 1987 Ifukube decidió bajar un escalón en su cargo para ser director del departamento de etnomusicología. A principios de los 90, Ifukube volvió a componer para la longeva saga de Godzilla hasta su retirada definitiva en 1995 por su avanzada edad. Aún así compuso algunas pequeñas piezas de cámara como *Pipa Xing for 25-string Koto* (1999). En 2003 fue reconocido como Persona de Mérito Cultural.

A lo largo de su carrera Akira Ifukube ha compuesto alrededor de 300 partituras para cine. Siendo las creadas para el *kaiju eiga* las que le otorgó un peso internacional.

#### **2.4. INTRODUCCIÓN A LA ÉPOCA DORADA DEL *KAIJU EIGA* (1954-1965)**

Con la expansión progresiva del cine a principios del s. XX, la presencia de los primeros monstruos en el mismo en 1912 y la culminación de la Segunda Guerra Mundial con las explosiones de las bombas atómicas constituyeron los ingredientes esenciales que explica la creación del personaje Godzilla y su irrupción en los cines con el film *Japón bajo el terror del monstruo* el 3 de noviembre de 1954.

En el próximo capítulo ahondaremos con profundidad aquellos eventos históricos, enmarcados en la Segunda Guerra Mundial que conllevaron a la creación de esta película. Por otro lado, en el capítulo quinto estudiaremos y analizaremos que elementos narrativos e influencias cinematográficas condicionaron a los cineastas presentados.

El período comprendido entre 1954 a 1965, engloba aquellas producciones fantásticas que gozaron de los mayores índices de audiencia, de grandes presupuestos y que en gran medida, las realizadas por los autores expuestos en este mismo capítulo.

El cierre de la investigación en 1965 se debe, entre otros factores que determinaremos, al *boom* de la llegada de la televisión. Este medio de masas provocó el descenso del público en las salas del cine, prefiriendo consumir programas o películas desde sus casas. Como consecuencia las producciones japonesas fantásticas, que siempre necesitaban de grandes presupuestos, sufrieron un vertiginoso descenso económico que provocó la producción de películas de baja calidad.

Ante esta situación, llega el fin de lo que hemos bautizado como la época dorada del *kaiju eiga*.





## **CAPÍTULO TERCERO**

### **3.1. ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS QUE CONDICIONAN EL TEMA DE ESTUDIO**

En el presente capítulo vamos a profundizar en los acontecimientos históricos, dentro del marco espacial y temporal acotados en el capítulo segundo, con tal de constatar los hechos que condicionan el tema de estudio y las hipótesis planteadas.

Adelantamos que el tema de estudio también fue condicionado e influenciado por una serie de películas de procedencia norteamericana. Sin embargo, nos reservamos este punto para los capítulos cuarto y quinto de esta tesis.

Los acontecimientos que a continuación vamos a describir se sitúan en su mayoría a finales Segunda Guerra Mundial y entre Japón y Estados Unidos. Avanzando hasta la entrada de la década de los 50.

#### **3.1.1. Los B-29 sobre Tokio**

En 1945 la sociedad japonesa había encontrado el terror tecnológico. Se trataba del nuevo avión de las Fuerzas Armadas Aéreas de Estados Unidos: el Boeing B-29. Este bombardero de 30,80 metros de longitud, alcanzaba los 33.800 kilogramos en peso vacío y era capaz de volar a una velocidad de 575 kilómetros por hora. En aquel momento, fue el avión que podía transportar las bombas mas pesadas, hasta 9.000 kilogramos en bodega. Ningún otro aeroplano pudo compararse durante la Segunda Guerra Mundial.

Las primeras misiones de los B-29 partieron desde las bases norteamericanas en India y del sudeste de China: largas y peligrosas tareas con pequeños incidentes bélicos. La campaña militar *Island-Hopping*, desarrollada tras la victoria de Estados Unidos en Midway, permitió adoptar una estrategia de contraataque, capturando las principales islas del Pacífico las cuales poseía el Imperio de Japón.

Entre ellas, destacan las islas Marianas, que permitieron a los Estados Unidos reubicar la base aérea de los B-29 muy cerca de las islas principales de Japón. Con estos aviones se había bombardeado con gran eficacia Europa. No obstante esto no era una ventaja sobre territorio japonés debido a los fuertes vientos y problemas mecánicos. A esto había que sumarle los largos trayectos que requerían grandes cantidades de gasolina y que a su vez reducían las cantidades de bombas que el avión podía almacenar.

Todos estos temas fueron resueltos por el General Curtis Lemay, un táctico que había logrado con éxito bombardeos en Europa con grandes grupos de aviones. Lemay leyó por parte de los informes de inteligencia que el 95% de todos los edificios japoneses fueron construidos de madera, bambú y papel de arroz, mientras que las puertas, ventanas y los divisores de habitaciones se fabricaron de *shoji* (papel translúcido). Lemay llegó a la conclusión de que lo mejor era enviar una avanzadilla de aviones, tripulados por sus mejores pilotos, que arrojarían combustible sobre los objetivos antes de la llegada de los bombarderos.

Un mínimo de 300 aviones volaron en estas misiones. Cada uno de ellos llevaría 6 toneladas de bombas (la carga habitual hasta la fecha era de 226 kilogramos en bombas), pero la combinación de bombas de racimo, magnesio y fósforo, contenedores llenos de gasolina creó una nueva arma llamada *napalm*.

En marzo de 1945, la dominación aérea de Estados Unidos sobre Japón fue total cuando los B-29 del 468 grupo de bombarderos pudieron volar a baja altitud sobre el distrito de Shinbashi de Tokio con total impunidad. El historiador Dower escribió «*Japan's emergence as a modern nation [...] was stunning to behold: swifter, more audacious, more successful, and ultimately more crazed, murderous, and self-destructive than anyone had imagined possible*» (Dower *apud*. Brothers, 2015: posición 612).

Japón, que fue forzado por los Estados Unidos a abrir sus fronteras en 1853, tenía una creciente población, una economía en recesión, y una política expansionista que le arrastro a entrar en la Segunda Guerra Mundial. El autor Brothers añade:

*At the peak of its expansion in early 1942 [...] Japan bestrode Asia like a colossus, one foot planted in the mid-Pacific, the other deep in the interior of China, its ambitious grasp reaching north to the Aleutian Islands and south to the Western colonial enclaves of Southeast Asia . . . Banzai cries to the glory of the emperor's holy war and the invincibility of his loyal soldiers and sailors pieced the heavens in myriad places at home and overseas* (Dower apud. Brothers, 2015: posición 615-619).

Sin embargo, los japoneses fueron inconscientes de los futuros bombardeos. Durante 1945, los militares japoneses tanto los que permanecían en Japón como los que luchaban fuera de él, se vieron envueltos por una gigantesca sombra. En primer lugar, el Imperio japonés controlaba 32.186.880 kilómetros cuadrados sobre la Tierra, pero ahora su armada fue cayendo en el caos y confusión, comenzando a replegarse con un creciente número de soldados que morían de hambre. De acuerdo con Eslava (2015), su armada perdió la iniciativa después de perder la Batalla de Midway<sup>6</sup> y sus fuerzas aéreas habían quedado inefectivas al quedarse obsoletas y usados para los ataques suicidas conocidos como *kamikazes* (Eslava, 2015).

Durante el 9 y 10 de marzo de 1945, la ciudad de Tokio vivió uno de los peores episodios de la Segunda Guerra Mundial. El autor Nurleigh (2010: 628) nos explica:

A comienzos de 1945, Tokio tenía una población de cinco millones de personas, después de que casi dos millones de personas no esenciales, muchas de ellas niños, hubieran sido evacuadas al campo. Se habían construido refugios primitivos y se había destrozado mucho para construir cortafuegos que limitasen cualquier conflagración.

Hasta el momento la capital nipona había sido atacada por bombardeos convencionales. Sin embargo, esa noche algo muy distinto a lo conocido se les venía encima. Los reporteros alertaron a la población a través de las emisoras de radio a cerca de varios bombarderos acercándose a Tokio. Eran las 22:30h de la noche cuando las

---

<sup>6</sup> <http://www.u-s-history.com/pages/h1725.html> (inglés).

sirenas antiaéreas comenzaron a sonar. A media noche el primer avión fue avistado: un explorador que comenzó a lanzar sus 31 kilos de carga de *napalm* seguido por una fiera formación de al menos 300 bombarderos tipo B-29 en formación de X comenzaron a cruzar la ciudad. Cada uno de ellos era portador de 6.350 kilogramos (casi 7 toneladas) de bombas incendiarias que en su conjunto hacían un total de 1.814.369 kilogramos (unas 2.000 toneladas).

La velocidad del aire era de 45 kilómetros por hora, por lo que las llamas de los incendios provocados por las bombas alcanzaron los 30 metros de altura. Tan sólo 15 minutos después de iniciar el bombardeo masivo, la temperatura de la tierra se incrementó hasta el punto de aumentar la velocidad del aire a 64 kilómetros por hora.

A nivel de la calle, se intentó sofocar las llamas con resultados nefastos: el jefe de bomberos de Tokio informó de que la situación estaba fuera de control a los 30 minutos una vez comenzado el bombardeo. El 95% de los camiones de bomberos fueron destruidos y 125 bomberos murieron intentando controlar el fuego.

La gente corrió por las calles asfixiándose por el aire contaminado. Chispas y escombros se encontraban por todas partes, los refugios antiaéreos colapsaron, los canales estaban llenos de cadáveres flotantes y los hospitales ardieron hasta desplomarse. Los aviones de reconocimiento que tomaban fotografías del ataque volaban más bajo que los bombarderos, pronto se vieron obligados a retirarse debido a las tormentas de fuego y el aumento alarmante de la temperatura. Las llamas gigantescas de la ciudad podían verse a una distancia de 241 kilómetros. De acuerdo con Brothers (2015: posición 649-652):

*When the all-clear sounded at 5 a.m. the next morning many fires were still burning, and it was discovered that the dead now outnumbered the living, with grotesquely-burnt and twisted figures vaguely resembling human forms haphazardly piled-up everywhere; it would take nearly a month to collect and dispose of all the dead. Just how many died that terrible night may never be known, although conservative estimates run anywhere from 80,000 to 100,000 killed while earlier reports stating more than 120,000 died were supposedly suppressed (a French correspondent named Robert Guillain stated he read post-war Japanese documents reporting that some 197,000 had died).*



Figura 7: Porción de Tokio destruida.

En total 41 kilómetros cuadrados de la ciudad habían sido reducidos a cenizas. Cerca de 267.000 edificios (un cuarto de todas las estructuras de la ciudad) desaparecieron entre las llamas. Un cuarto de millón de casas fueron destruidas en su totalidad. Aquellos que sobrevivieron, cerca de 2 millones de civiles, se encontraron sin hogar.

A pesar de las consecuencias del bombardeo y de las advertencias de su personal, el Emperador Hirohito insistió en visitar la devastación personalmente. Cuando lo hizo, quedó aturdido. De regreso, tras su visita de dos horas, comparó la destrucción con lo que vió tras el terrible terremoto de Kanto en 1923. Tal y como él mismo declaró: «*This seems infinitely more terrible. Tokyo has become little more than scorched earth*» (Brothers, 2015: posición 659).

Años más tarde, se confirmó que este bombardeo fue el más agresivo y violento que haya sucedido durante la Segunda Guerra Mundial. Ni en Japón ni en Europa hubo un bombardeo tan destructivo. Sin embargo, este no sería el último bombardeo sobre una ciudad japonesa. De hecho, Tokio sería bombardeada hasta cuatro ocasiones más lo que significó la desaparición de un tercio de la ciudad. A pesar de la desesperada situación, el gobierno japonés rechazó capitular.

Mientras tanto, la población japonesa siguió viendo caer bombas. Lemay ordenó lanzar panfletos indicando que esa ciudad iba a ser bombardeada en 24 horas. El objetivo fue doble: evitar mayores bajas civiles y dar a entender a la población japonesa que Estados Unidos controlaba el espacio aéreo japonés.

*By the end of June, Japan's six major industrial cities had ceased to exist; 90,000,000 kg (90,000 tons) of bombs had been dropped burning out 329 km<sup>2</sup> (127 mi<sup>2</sup>) of 26 cities, destroying two and a-half million structures along with 500,000 civilians. Thirteen million homeless found themselves refugees in their own land suffering from malnutrition, tuberculosis, or other diseases [...] Japan's infrastructure was destroyed, its ability to wage war a thing of the past, and by August of 1945, over 90 cities were dust-filled deserts. Japan had refused to capitulate partly because America (Brothers, 2015: posición 669-676).*

Las infraestructuras de Japón fueron destruidas, las posibilidades de volver al combate desaparecieron y en agosto de 1945 un total de 90 ciudades fueron destruidas. Aún así, Japón rechazó capitular porque Estados Unidos les pidió la rendición incondicional, dejando al emperador con un destino incierto. El gobierno norteamericano sabía que millones de japoneses habían sido motivados y entrenados para luchar en cuando el ejército americano tomase tierra en Japón, lo que supondría al menos un millón de bajas estadounidenses. El autor Nurleigh (2010: 629) apunta:

Cuando terminó la campaña, el 15 de junio, los analistas estadounidenses calcularon que habían muerto 126.762 personas, que se habían destruido aproximadamente un millón y medio de viviendas y que se habían borrado del mapa 271 kilómetros cuadrados de paisaje urbano.

Estados Unidos estaba trabajando en el desarrollo de una super arma de destrucción masiva que evitaría tales circunstancias y que pondría punto y final a la Segunda Guerra Mundial.

### 3.1.2. El destino de Hiroshima y Nagasaki

La solución entró en escena con la explosión de la primera arma termo nuclear llamada *Trinity*. La detonación tuvo lugar a las 5:29h de la mañana en White Sand (Nuevo México) el 16 de julio de 1945. Este arma fue el resultado del proyecto

*Manhattan*, iniciado tres años antes por la insistencia de Albert Einstein al Presidente Roosevelt instándole a desarrollarla<sup>7</sup>. Cuando el presidente aceptó el proyecto, el grupo de investigadores fue encabezado por el teórico físico Robert Oppenheimer. El objetivo del gobierno fue claro: desarrollar el arma atómica antes de que lo consiguieran los nazis.

Cuando el grupo de investigadores logró crear la bomba *Trinity* la guerra en Europa estaba llegando a su fin. Según el autor Nurleigh:

El tema dominante fue poner fin a una guerra que se había alargado cuatro años para Estados Unidos, no cómo gestionar la paz armada nuclear durante la posguerra. Tras la rendición incondicional de Alemania en mayo de 1945, estas cuestiones sólo afectaban a Japón (Nurleigh, 2010: 634).

El equipo del proyecto Manhattan creyó que con las imágenes del test *Trinity* bastaría con asustar al gobierno japonés. Sin embargo, esto no surgió efecto alguno:

*[...] Nearly 70 Manhattan Project scientists (including Einstein) signed a petition demanding the bomb not be used due to humanitarian reasons and instead suggested a demonstration be arranged so that the Japanese military could see for themselves what the weapon was capable of doing. This idea was rejected as quickly as it was suggested as time was of the essence, the world was weary of war, and Americans were still dying in daily combat, with 9,000 lost during the Iwo Jima invasion and another 12,000 at Okinawa (Brothers, 2015: posición 688-692).*

No había duda de que los japoneses estaban dispuestos a luchar hasta el más amargo fin [...] Pero para entonces quizás hubieran muerto ya más de medio millón de soldados norteamericanos [...] MacArthur estimaba que esta campaña duraría un año y costaría la vida, como mínimo, a dos millones de japoneses y a un millón de soldados aliados, en su mayor parte norteamericanos. El uso de la bomba atómica supondría el sacrificio de aproximadamente un cuarto de millón de japoneses (Bishop, 1999: 50).

También hubo preocupación por la invasión de Manchuria por parte de los soviéticos. El resultado sería una conquista compartida entre Estados Unidos y la URSS tal y como había sucedido en Europa. Estados Unidos quiso erigirse como único vencedor indiscutible de la guerra por lo que debía lanzar la bomba cuanto antes.

---

<sup>7</sup> Una carta fue escrita por Einstein fechada el 2 de agosto de 1939 al President Roosevelt comunicándole su preocupación acerca de que los científicos alemanes podrían estar desarrollando una superbomba con la energía liberada por la fisión nuclear.

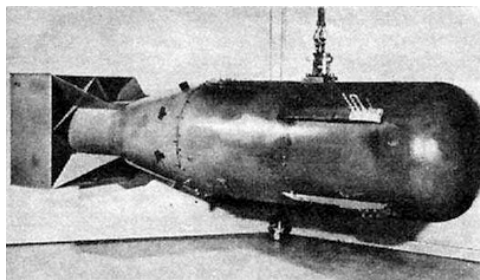
Después de presenciar la masacre en Tokio sucedida el 9 y 10 de marzo, el emperador japonés fue convocado por un gobierno más moderado a negociar la paz con Rusia. Pero el progreso de estas negociaciones fueron lentas y el tiempo estaba llegando a su límite. Además, el presidente Truman quería acabar la guerra a su antojo, sin influencias o ayuda (especialmente de parte de los soviéticos) por lo que decidió usar el arma atómica contra Japón y demostrar su poderío.

La decisión de lanzar el arma atómica sobre la Hiroshima no tuvo verdaderos objetivos militares. La ciudad poseía un cuartel militar modesto compuesto por algunos cientos de soldados aunque la mayoría de la ciudad estaba compuesta por ancianos, mujeres y niños.

El objetivo del lanzamiento de la bomba atómica fue triple: presionar a los japoneses a rendirse bajo la amenaza de las bombas atómicas, que los soviéticos tuvieran constancia de que América poseía la tecnología de destrucción masiva y comprobar qué ocurre tras la explosión de una bomba atómica sobre seres humanos.

La mañana del lunes del 6 de agosto de 1945 estaba despejada en Hiroshima. Un B-29 llamado *Enola Gay* se aproximaba a dicha ciudad acompañado por dos aviones. En el aeroplano, una tripulación fue entrenada nueve meses antes para una misión crucial: el lanzamiento de la bomba atómica sobre Hiroshima.

Una hora antes del bombardeo, las sirenas antiaéreas de la ciudad sonaron enviando a los civiles a los refugios. Sin embargo, poco después se perdió de rastro al B-29, provocando la salida de los civiles de los refugios.



*Figura 8: la bomba Little Boy.*



De acuerdo con el autor Brothers (2015: posición 711-712): «*A bomb named "Little Boy" weighing 4,000 kg (9,000 lbs) containing the destructive force of 12,500 kg (12.5 tons) of TNT was released from the plane, its aiming point a distinctive T-shaped bridge in the center of the city*».

La bomba explotó a las 8:15h de la mañana a 540 metros de altitud sobre la ciudad. «El aire se enciende en una bola de fuego. A la onda térmica sigue la de presión que arrasa todo lo que no ha ardido, y después la de radiación de neutrones y rayos gamma. Una nube inmensa surge del suelo, remonta hasta doce kilómetros de altura y forma un inmenso hongo». Tal y como nos narra Eslava (2015: 688): «En el *Enola Gay* el copiloto, capitán Robert Lewis, exclama como para sí: -Dios mío, ¿qué hemos hecho?» La onda expansiva empujó a la gente contra el suelo y sobre ellos, una inmensa bola de fuego de 5.486 metros de altura estaba subiendo las temperaturas de la superficie terrestre. Ésta llegó a hasta el punto de hacer desaparecer a miles de ciudadanos convirtiéndoles en una sombra proyectada sobre las calles de la ciudad. En un momento 10 kilómetros cuadrados de la ciudad fueron destruidos: 68% de los edificios destruidos y un 24% con daños irreparables. La explosión creó una columna de humo que alcanzó los 12.192 metros de altura.

En el momento de la explosión Hiroshima contaba con 245.0000 habitantes, de los cuales se cree que entre 70 y 100.000 murieron instantáneamente. Los que se encontraron a una mayor distancia fueron expuestos a la radiación directa que les mató lentamente. Aquellos que se encontraron fuera de esta onda sobrevivieron y fueron testigos del *pika-don* (términos onomatopéyicos que emplearon los japoneses para referirse a la bomba atómica) en toda su potencia. El autor Nurleigh (2010: 645) añade:

Muchos murieron durante los meses siguientes tras un sufrimiento horrible. Más de 100 muertes al días y varios cientos cada semana. Hospitales destruidos fueron los únicos lugares de refugio para los heridos que llegaban en mareas de civiles agonizando de dolor. Puesto que dieciocho hospitales fueron destruidos y el 90 por ciento del personal médico murió, no había nadie que pudiera atender a los muertos vivientes [...]

Por primera vez en la historia, se utilizó el término *hibakusha* (término japonés empleado para referirse a las personas afectadas por la bomba atómica). Sin embargo, como explica Hersey (1986: 114): «[...] los japoneses tendían a evitar el término “supervivientes”, porque concentrarse demasiado en el hecho de estar con vida podría sugerir una ofensa a los sagrados muertos».

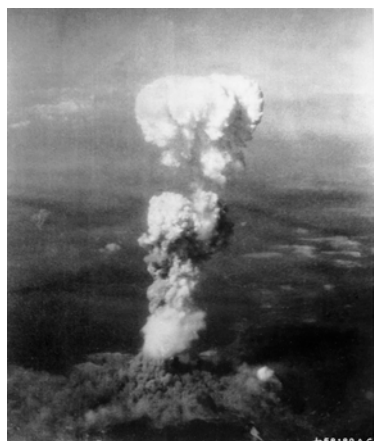


Figura 9: La explosión de Hiroshima

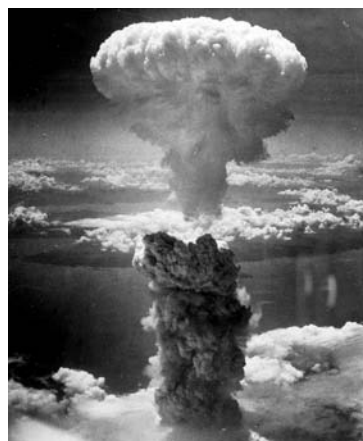


Figura 10: La explosión de Nagasaki

Cabe destacar que durante la explosión de la bomba atómica en Nuevo México, de acuerdo con el autor Weisgall: «*Radiological safety was not a top priority in the Manhattan Project*» (Weisgall *apud.* Brothers, 2015: posición 724).

Además, cuando los primeros informes de la enfermedad de la radiación llegaron a los oídos de la opinión pública de Estados Unidos, se creyó que tan sólo era propaganda o una farsa. Lo cierto es que aquellos que presenciaron aquella explosión en Nuevo México, sufrieron efectos de la radiación como por ejemplo caída de pelo y quemaduras superficiales en la piel.

Al día siguiente de la explosión en Hiroshima, la Unión Soviética invade Manchuria ante un Japón aturdido. Los japoneses habían escuchado de su gobierno que si los americanos llegaban a Japón, éstos violarían a sus mujeres y a los hombres se les arrojaría al mar desde aviones. Sin embargo, nadie pudo imaginarse lo que pasó en Hiroshima.

El gobierno de Estados Unidos fue demasiado impaciente para esperar la rendición de Japón, por lo que ordenó lanzar una segunda bomba atómica. «El objetivo es la ciudad de Kokura, pero las malas condiciones atmosféricas aconsejan [...] descartarlo y dirigirse al objetivo alternativo, Nagasaki» (Eslava, 2015: 690).

La bomba explotó el 9 de agosto de 1945 matando entre 50.000 a 70.000 personas. Dos bombas más fueron fabricadas para ser lanzadas en la ciudad de Tokio en caso de que el Emperador no se rindiera incondicionalmente.

Incluso después de la destrucción de Nagasaki, hubo un desacuerdo en el gobierno entre los defensores de la paz y los que querían continuar con la guerra hasta el final. Finalmente, tras un intento de golpe por militares extremistas del gobierno, el emperador Hirohito anunció la rendición incondicional de Japón ante los Estados Unidos. Fue el 14 de agosto cuando el mismísimo emperador proclamó el fin de la guerra mediante la radio dirigiéndose a una población muy conmocionada. La ceremonia de rendición tuvo lugar en la cubierta del buque de guerra Missouri liderado por el General Douglas MacArthur el 2 de septiembre de 1945.



*Figura 11:* El emperador firmando la rendición

Pocos meses después de los bombardeos atómicos, el físico Oppenheimer tenía la necesidad de hablar con el presidente Truman a cerca de sus remordimientos. Tal y como relata el autor Burleigh (2010):

En la mañana del 25 de octubre de 1945 Truman le concedió [a Oppenheimer] una breve audiencia. [...]. Oppenheimer dijo por fin: Señor presidente, tengo la sensación de tener las manos

manchadas de sangre. [...], Truman le dijo al subsecretario de Estado Dean Acheson: No quiero volver a ver a ese hijo de perra en este despacho nunca más (Burleigh, 2010: 647).

### 3.1.3. Los ensayos nucleares

Después de las explosiones atómicas en Hiroshima y Nagasaki la prensa internacional dio eco de la noticia. Estos ataques atómicos no sólo pusieron punto final a la Segunda Guerra Mundial sino que además demostró al mundo entero que el monopolio de la bomba atómica lo tenía los Estados Unidos de América. Tanto el gobierno como los altos mandos del ejército estadounidense comenzaron a preparar nuevas armas atómicas.

El escenario escogido para realizar dichas pruebas fue el atolón Bikini, perteneciente al grupo de islas Marshall situadas en el océano Pacífico (región de Micronesia). El atolón de Bikini está compuesto por 36 islas con un total de 6 km<sup>2</sup> que delimitan una laguna de 594,2 km<sup>2</sup>. Estos territorios estaban cerca de la base aérea de los bombarderos B-29 e hicieron de las islas Marshall el escenario perfecto para los ensayos atómicos.

Entre 1946 a 1958 hubieron 67 pruebas nucleares en diversos atolones de las islas Marshall, lo que supuso la evacuación de pequeños grupos de nativos. Para ello el ejército recurrió a la persuasión, usando referencias bíblicas convenciendoles que iban a ser trasladados a la “Nueva Tierra Prometida”.

Cuando los atolones quedaron completamente deshabitados, el ejército consiguió vía libre para hacer las pruebas nucleares con dos bombas: la primera llamada *Able*, que fue lanzada desde un B-29 y la segunda *Baker*, detonada bajo el mar. Ambas bombas explotaron en julio de 1946. Se usaron 95 barcos de guerra que serían expuestos a las explosiones y estuvieron involucrados 20.000 científicos, políticos, fotógrafos, observadores, personal de la armada y periodistas sin mencionar a los 40.000 marineros que hicieron falta para preparar ambos ensayos.

Los observadores extranjeros vinieron de la Unión Soviética, Francia, Inglaterra, China, Polonia, Canadá, Países bajos, Brasil, Egipto, México y Australia. Todos ellos firmaron un acuerdo en el que Estados Unidos no se responsabiliza en caso de que estos observadores sufrieran daños o heridas tras las explosiones. Cabe destacar que ningún representante japonés fue invitado a las detonaciones.

A bordo de los barcos de guerra iban 5.664 animales vivos: cerdos, ratas, ratones y cabras con tal de estudiar los efectos de las detonaciones sobre ellos.

Esta doble operación fue conocida bajo el nombre de *Operation Crossroads* (“operación encrucijada” en castellano).

Hasta mediados de 1946, los 167 habitantes de Bikini vivieron en paz. Las islas y el mar les ofrecían todo lo que necesitaban, pero desde que fueron trasladados, las islas jamás volverían a ser lo mismo. Los parajes naturales de las islas fueron destruidos el 1 de julio de 1946, a las 9:00h por la bomba atómica *Able* (“capaz” en castellano) que fue lanzada desde el B-29 llamado *Dave’s Dream*.

La detonación tuvo lugar a 158 metros de distancia sobre la superficie del atolón Bikini y una columna de 12.192 metros apareció tras la explosión. Para desgracia del personal de la operación y de los observadores, la bomba no fue lanzada exactamente en el punto previsto, explotó más lejos del punto central de los barcos y animales expuestos. Esto causó que los observadores quedaran decepcionados al no poder comprobar las consecuencias de la bomba en su totalidad.

Por eso mismo, tan solo 24 días más tarde, el ejército preparó una segunda bomba llamada *Baker* que como hemos mencionado, fue detonada a 27 metros bajo la tierra. Con este cambio la bomba explotaría necesariamente en el punto exacto. Esta explosión fue la más estudiada y tras la explosión, se registró que las olas fueron a una velocidad de 5.633 kilómetros por hora creando olas de 28 metros de altura con un alcance de 80 kilómetros desde el epicentro de la explosión. Por otro lado, durante una hora pudo observarse una

gigantesca columna de humo creada en 3 kilómetros por segundo evaporando un total de 1.814 kilos de agua del océano.

La prueba atómica *Baker* no sólo fue el primer desastre medioambiental causado por un experimento nuclear, sino que fue el preludio de la inminente Guerra Fría. Cuando se dieron a conocer los primeros resultados de las explosiones, la Unión Soviética se puso en marcha para iniciar su propia carrera atómica como medida de defensa ante la expansión de Estados Unidos.

Como era de esperar, la explosión mató a cientos de animales que fueron depositados en los barcos y que quedaron expuestos. 17 barcos fueron hundidos directamente por la fuerza de la detonación, mientras que 86 quedaron inutilizados y contaminados de radiactividad. Cientos de marineros del ejército fueron enviados a las tareas de recogida de pruebas (trozos de minerales, restos de animales, etc.). Ninguno de ellos llevaba la protección adecuada por lo que fueron contaminados directamente por la radiación. Tres años más tarde, estos marineros (unos 1000) desarrollaron cáncer resultado a la exposición radiactiva. Poco tiempo después de las explosiones, los nativos de las islas Marshall fueron devueltos a su tierra de origen. Sin embargo, muy pronto tuvieron que trasladarlos de nuevo por las consecuencias nocivas de la radioactividad.

Por si no fuera suficiente, el gobierno de Estados Unidos comenzó a preparar la detonación de la bomba atómica *Charlie*. Aunque debido a problemas técnicos, la operación fue detenida. Además, el gobierno concluyó que la bomba atómica no era un arma eficaz para objetivos dispersos y se catalogó como arma estratégica ya que el país que quisiera atacar a un enemigo que poseyera un arma atómica se lo pensaría dos veces antes de atacar.

Aún así, se preparó la *Operation Sandstone* en 1948 en el Atolón Enewetak en el que se detonó tres bombas atómicas. Aunque ninguna otra bomba podía parecerse a la que se detonó en noviembre de 1952: la bomba atómica *Mike*, la primera bomba de

hidrógeno del mundo. Su potencia era inigualable hasta que los norteamericanos se superaron así mismo cuando en 1954 lograron crear la mayor bomba de hidrógeno de la historia. Esta bomba se llamó *Bravo*. Sin embargo, los soviéticos tenían desde finales de los 40 iniciado su propio programa nuclear, un paso por detrás de los Estados Unidos. Fue en 1949 cuando lograron detonar su primera bomba atómica. Aunque esto no fue preocupante para los intereses estratégicos de Estados Unidos, sí lo fue cuando los soviéticos detonaron su primera bomba de hidrógeno en 1953. La preocupación se basaba en que la potencia de sus bombas comenzaba a ser la misma que la de ellos. Comienzan a tensarse las relaciones diplomáticas entre Estados Unidos y la URSS hasta verse de modo evidente algo que ya se había fraguado: la Guerra Fría.

La bomba H o de hidrógeno llamada *Bravo* fue detonada en el atolón Bikini a las 6:00h del 1 de marzo de 1954. Siendo la más poderosa que cualquier otra bomba, *Bravo* tuvo una potencia de 15 megatones, tres veces más que el rendimiento previsto en su diseño. Su explosión fue la más grande lograda hasta la fecha que supuso entre 750 a 1000 veces la potencia de la bomba A de Hiroshima.

La explosión dejó un cráter de 1.984 metros de diámetro y 76 metros de profundidad causado por la bola de fuego de 6,4 kilómetros de longitud. Millones de toneladas de arena, agua, arrecifes de corales, plantas y vida del océano fueron pulverizados en pocos segundos. Según el autor Brenes (1993: 110):

Debido a que la explosión fue mayor de lo previsto, la onda expansiva llegó hasta los refugios donde se encontraban los soldados, científicos, observadores y demás personal resultando la muerte directa a medio y largo plazo por las consecuencias de la contaminación radiactiva. La concienciación acerca de esta contaminación derivó en la creación del Tratado parcial de los ensayos nucleares de 1963 que sólo permitía la detonación de bombas atómicas subterráneas.

#### 3.1.4. El incidente del Dragón afortunado 5

El incidente atómico entre el atunero japonés *Daigo Fukuryū Maru*, o Dragón Afortunado Cinco, y la bomba de hidrógeno fue difundido por los medio de

comunicación como “la tercera bomba atómica” sobre Japón. Contando con las bombas de Hiroshima y Nagasaki, era la tercera vez que el pueblo japonés se enfrentaba a la afectación real de una bomba atómica.

A 150 kilómetros de distancia de la explosión de la bomba H, al este de Bikini fuera de la zona de restricción, un atunero japonés tripulado por 23 marineros faenaba en alta mar. Eran las 6:45 (hora local) cuando los marineros fueron testigos de un nuevo *pikadon*. «Surgió ante ellos una enorme luz por el oeste. Entonces, los marineros exclamaron: ¡Cómo, pero si ha salido el sol otra vez por el oeste!», explica el actor A. Takarada (comunicación personal, 14 de febrero de 2014).



Figura 12: La bomba de hidrógeno

La explosión era anaranjada y alcanzó los 2.000 metros de altura con un diámetro de 76 metros mientras que la nube en forma de hongo alcanzó los 14.000 metros de altura con un diámetro de 11.000 metros en tan solo un minuto. En menos de diez, el hongo alcanzó los 40 kilómetros de altura y los 100 kilómetros de diámetro. La onda expansiva alcanzó los 100 metros por segundo, causando que los marineros escucharan el estruendo de la bomba tan sólo ocho minutos más tarde de la detonación.

La fuerza de la bomba provocó cambios en el viento de tal modo que en tan solo dos horas después, la contaminación radiactiva alcanzara a los marineros. Pronto se dieron cuenta del peligro que suponía estar ahí por lo que cambiaron su rumbo lo antes posible. No obstante, la velocidad del viento era mucho más rápida que la del pesquero (5 nudos, 9,3 km/h) por lo que pronto fue alcanzado por una extraña ceniza. Los marineros no tenían ningún tipo de conocimiento ni protección al respecto, limpiaron la cubierta del barco de esa extraña ceniza blanca que cayó intensamente durante tres horas.



Permanecieron demasiado tiempo expuestos a esta ceniza radioactiva compuesta por agua, tierra, animales acuáticos y arrecifes que fueron volatilizados por la bomba. Esta ceniza contaminada fue tocada e incluso saboreada por los marineros. Dado el altísimo riesgo mortal de esta ceniza, los japoneses la llamaron *shi no hai*<sup>8</sup>.

Los pescadores, que faenaban desde el 22 de enero de 1954, regresaron al puerto de Yaizu (Japón) el 14 de marzo de ese mismo año. Casi dos semanas después de la exposición, los 23 marineros mostraban los mismos síntomas: náuseas, caída de pelo, quemaduras de piel, dolor en los ojos, sangrado de encías y dolores de cabeza). Estos síntomas fueron llamados síndrome de irradiación o radiotoxemia porque son el resultado de la exposición puntual de los tejidos biológicos a una fuerte dosis de radiaciones ionizantes.

Se tiene constancia de que otros barcos fueron expuestos y contaminados por la misma explosión. Por esta razón, los Estados Unidos ampliaron el perímetro de restricción y así evitar futuros incidentes como este. S. Mano (comunicación personal, 20 de febrero de 2014) explica:

Luego, en cuanto volvieron a Japón, enseguida fueron hospitalizados, pero el mayor de todos ellos, el capitán Aikichi, falleció el 23 de septiembre, tras seis meses de tratamiento médico en vano. En aquel momento, se pudo verificar visualmente que había sufrido los efectos de la radiación, porque todas sus vísceras estaban destrozadas por la radiación que se había filtrado al interior de su cuerpo.

Los marineros no fueron los únicos portadores de la ceniza de la muerte. Todo el cargamento de atún que habían pescado también estaba contaminado de ella. La historia pronto se difundió y extendió entre la población por el miedo a que el pescado que comían fuera portador de la *shi no hai* y sufrieran la misma suerte que Aikichi. El mercado de pescado Misaki fue cerrado precipitadamente el 19 de marzo por el pánico desatado en Yokohama y Tokio. Sin embargo, la alarma se intensificó cuando llegó la noticia de que el pescado contaminado había llegado al emperador. Los japoneses se referían a este escándalo como “el atún atómico”, que asoló la industria pesquera.

---

<sup>8</sup> Expresión japonesa que significa “ceniza de la muerte”.

Durante 10 meses el pescado que llegaba a las lonjas de Yokohama y Tokio fue intensamente chequeado con los contadores Geiger, un dispositivo que mide la cantidad de radioactividad en los organismos y materias. Un total de 992 barcos fueron forzados a desechar toda la captura marítima obtenida durante la pesca. Un total de 457 toneladas de pescado fueron confiscados y destruidos.

Este incidente hizo tambalear la delicada diplomacia entre Japón y Estados Unidos que vieron cómo se inició un creciente movimiento antinuclear en la sociedad japonesa. Para evitar daños mayores, los Estados Unidos pagaron un total de 200.000 dólares a las víctimas del Dragón Afortunado nº5. Sin embargo, la amenaza nuclear, que todavía seguía abierta desde 1945, no hizo más que aumentar.

En agosto de 1955, cerca de 32 millones de firmas fueron recogidas en Japón como medida contra las pruebas nucleares. Ese mismo año fue inaugurado el Museo Memorial de la Paz de Hiroshima. El curador este museo, H. Ochiai (comunicación personal, 24 de febrero de 2014), añade:

En el museo se exhiben distintos objetos, se recopilan y ordenan documentos acerca de los daños de la radiactividad o también se organizan exposiciones tanto en ciudades de Japón como en el extranjero, para transmitir a través de ellas lo inhumano de la bomba atómica y el terror del armamento nuclear, y conseguir que el mayor número posible de personas estén a favor de eliminar las armas nucleares y comprendan la importancia de la paz.

Sin embargo, las pruebas nucleares continuaron a pesar de la presión de la opinión pública y de algunos líderes como el Primer Ministro Indio Jawaharlal Nehru y el Papa Pío XII. Tres años más tarde, el 15 de mayo de 1957, el gobierno británico detonó con éxito su primera bomba de hidrógeno.

Como hemos reseñado anteriormente, no es hasta 1963 cuando se firma el Tratado parcial de los ensayos nucleares, que como su nombre indica, tan sólo acaba parcialmente con los ensayos nucleares, que seguirán sucediéndose hasta nuestros días. «En todo el mundo se han llevado a cabo 2.057 pruebas de bombas nucleares. Me gustaría que todo

el mundo supiera que de todas esas pruebas nucleares, 1.030 han sido llevadas a cabo por los EE.UU.» (Mano, 2014).

Como recordatorio permanente, en 1968 fue inaugurado el *Lucky Dragon Exhibition Hall* en Tokio y en el cual permanece como una pieza intacta de nuestra Historia, el pesquero Dragón Afortunado nº 5.



## CAPÍTULO CUARTO

### 4.1. ANTECEDENTES AL *KAIJU EIGA*

Debemos aclarar que el título original de la película objeto de análisis es *Gojira*<sup>9</sup> (Godzilla en occidente). Sin embargo, nos referiremos a la misma bajo el título con el que fue estrenado en España en 1956: *Japón bajo el terror del monstruo*<sup>10</sup>. Esta decisión facilita la distinción en los momentos que hacemos referencia al personaje y cuando hacemos referencia a la película.

*Japón bajo el terror del monstruo*, el film que dio a luz al *kaiju eiga* y la primera aparición de Godzilla, se estrenó en Japón el 3 de noviembre de 1954. El cine de ciencia ficción había obtenido una gran popularidad en Estados Unidos a inicios de esa década, con películas como *La guerra de los mundos* (*The War of the Worlds*, Byron Haskin), *Ultimátum a la Tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951) o *El enigma de otro mundo* (*The Thing from Another World*, Christian Nyby, Howard Hawks, 1951). Asimismo, entre este auge de la ciencia ficción, aparece el gigantismo como variante, con seres vivos de la más diversa índole adquiriendo un tamaño descomunal para a continuación atacar la civilización, como por ejemplo en *La humanidad en peligro* (*Them!*, Gordon Douglas, 1954), una de las más insignes producciones donde un ejército de hormigas mutadas a causa de las pruebas nucleares sembrando el terror en la población.

De ellas, como mencionamos en el capítulo anterior, dos fueron determinantes para la aparición de Godzilla, y por ende del *kaiju eiga*.

---

<sup>9</sup> El nombre *Gojira* es la fusión de las palabras japonesa *gorira* (gorila) y *kujira* (ballena).

<sup>10</sup> Podemos comprobarlo en la web del ministerio de cultura, educación y deporte de: [www.mecd.gob.es/](http://www.mecd.gob.es/)

En primer lugar, tenemos que hablar de *King Kong*, la película del simio gigante de la RKO, que si bien se había estrenado en primer lugar en 1933, en 1952 fue objeto de un reestreno internacional. La fama y repercusión del film del antropoide se había mantenido en sus diversas reposiciones anteriores, pero alcanzado su punto máximo en ese reestreno gracias a la diversidad de sistemas de entretenimiento, como los famosos autocines, al igual que les ocurrió a películas como *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood, 1939), *Blancanieves y los siete enanitos* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, William Cottrell, David Hand, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce, Ben Sharpsteen, 1937) y *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, George Cukor, Mervyn LeRoy, Norman Taurog, King Vidor, 1939). De hecho, la RKO lanzó agresivas e innovadoras campañas televisivas sobre la película del simio que se saldaron con una excelente acogida económica en ese reestreno de 1952 en varios países de Estados Unidos, superando en algunos casos las taquillas de películas realizadas en esas fechas. A esto hay que añadir que la distribuidora únicamente debía costear la campaña de promoción, por lo que los beneficios fueron muy llamativos, convirtiendo el reestreno en algo especialmente fructífero. De acuerdo con la autora C. Erb (1998: 127):

*Although King Kong's 1933 release had been marked by an emphatic promotion of its visual spectacle, the terms of this promotion shifted, from a 1930s emphasis on discourses of the exotic to a 1950s focus on horror effects, as well as any visual effects that could be effectively linked to new exhibition and media venues.*

Incluso los propios directores Cooper y Schoedsack habían realizado a finales de los años cuarenta una nueva aproximación al mundo del simio “importado” de su hábitat con *El gran gorila* (*Mighty Joe Young*, Ernest B. Schoedsack, 1949).

Asimismo, durante su reestreno *King Kong* coincidió también con el relanzamiento de muchas otras películas de los años treinta con ambientes terroríficos, como *Drácula*. De forma no premeditada, este rescate de la película de 1933 se asoció a otros reestrenos similares del cine de terror, a lo que se unió la proliferación y buena acogida que alcanzaron determinados programas de televisión donde se emitían películas

clásicas de este género de cine, como por ejemplo: *Philadelphia's Roland*, donde un vampiro en una cripta subterránea (un decorado de televisión) ejercía de maestro de ceremonias entre pausa y pausa publicitaria. Así, la naturaleza de la película en esta nueva etapa mutó hasta ser considerada como una película de terror. De igual forma, como expone Warren (1982: 90): «dicho reestreno vino a ocupar un hueco en el cine de ciencia ficción de 1952».

El año anterior se había estrenado *El enigma de otro mundo*, y en 1953 se estrenaría *La guerra de los mundos*, ambas superproducciones donde la fórmula de advenimientos alienígenas era fundamental. De esta forma, si bien en principio la película del simio no era de esta naturaleza, circunscribiéndose a la aventura y fantasía, de forma inconsciente en la audiencia las barreras entre los géneros se diluyeron. Así, además de demostrar una vez más la riqueza intrínseca de la película, capaz de adaptarse a los nuevas generaciones arrojando multitud de diferentes lecturas y matices, el reestreno implantó de forma involuntaria el cine de monstruos en el cine de ciencia ficción, abriendo el portón a nuevas ecuaciones argumentales donde los titanes terroríficos enlazaban con las fórmulas científicas más apocalípticas.

Todo ello vino a preparar el panorama cinematográfico para la llegada de *Japón bajo el terror del monstruo* tanto en Estados Unidos como en Japón, además de cómo se encontraba la sociedad nipona en aquel instante tras los sucesos atómicos que habían padecido, como veremos en detalle más adelante. Sin embargo, la relación entre King Kong y la primera película de Godzilla es mucho más íntima, como veremos a continuación.

En primer lugar, el propio argumento de la película expone cómo una criatura extraordinaria, en este caso Kong, es descubierto en un lugar inhóspito y llevado a la civilización, donde siembra el caos tras escaparse de sus cadenas. Tras la crisis ocasionada por el monstruo en la ciudad, la civilización restaura el equilibrio aniquilando a la bestia.

Esto ocurre de forma muy similar en *Japón bajo el terror del monstruo*, con una enorme bestia siendo descubierta, y apareciendo en mitad de la urbe arrasando todo a su paso, para ser finalmente abatida por la ciencia. En este sentido, llama la atención la destrucción por parte de ambos monstruos de los vehículos ferroviarios. En primer lugar, es Kong quien hace descarrilar un tren. Después, Godzilla pisotea las vías ferroviarias, provocando un enorme accidente y llegando a mascar un vagón. El tren, símbolo de la prosperidad del avance industrial y los eslabones metafóricos sobre las que se sujeta la civilización, son despedazados por el poder de lo extraordinario. Ambas películas comparten dicha rotura demoledora contra la sociedad, si bien mientras que Kong se deja llevar por su furia, en Godzilla se intuye una intención punitiva. Pero dejemos eso para más adelante.

Por último en este sentido ferroviario, mencionar que los trenes y su destrucción son una constante a lo largo de la filmografía de Godzilla, adquiriendo un papel totalmente opuesto en la última producción, *Shin Gojira* como también observaremos más adelante.

Otros vehículos, los aviones, también juegan una baza importante en *King Kong*, causando heridas mortales al simio. La fuerza aérea se encuentra presente de igual forma en *Japón bajo el terror del monstruo*, pero en contraste comprobamos que ante el vuelo rasante de las fuerzas aéreas, Godzilla apenas se inmuta, casi espantando los aparatos con sus zarpas como si de moscas se trataran.

Por otro lado, Kong se encarama al Empire State Building, símbolo del capitalismo y del desarrollo de la urbe, coronando su cima y mostrando su reinado efímero ante el mundo. El enfrentamiento entre el monstruo y el edificio lo hallamos también en la película de Ishiro Honda, siendo el principal exponente el momento en que Godzilla destruye el edificio de la Dieta, irónicamente el organismo que había debatido sobre su existencia y su porvenir. Como vemos, es un acto de supremacía de lo monstruoso, de lo exótico, lo intangible, sobre lo cotidiano y la solidez de sus cimientos.



Ha quedado patente que tanto en *King Kong* como en *Japón bajo el terror del monstruo*, la parte más llamativa, donde colisiona en toda su dimensión lo natural con lo cotidiano, es aquella donde el monstruo destruye la ciudad. Como hemos explicado, la película de 1933, que a su vez bebía de la última secuencia de *El mundo perdido* con la escapada del Brontosaurus en Londres, vino a sentenciar esta importancia de las *set-pieces*<sup>11</sup> de caos urbano. Un interés que aún hoy sigue vigente, pero que las películas de ciencia ficción de los años cincuenta se encargaron de solidificar en los horizontes cinematográficos. Tanto es así, que las escenas cumbre de películas como *The Deadly Mantis* (Nathan Juran, 1957) o la ya citada *La guerra de los mundos*, reinciden precisamente en este elemento, con el insecto gigante demoliendo el metro de Londres en el primer caso o las naves alienígenas reduciendo a cenizas la ciudad de Los Ángeles.

En otro orden de cosas, las secuencias de la escapada de Kong por Nueva York nos sirve para contrastar otro tema importante. Mientras que en *King Kong* observamos a la población huir despavorida, y alguna expresión por parte de la prensa al final del film, en *Japón bajo el terror del monstruo* vemos cómo responden ante el desastre un buen número de esferas de la sociedad, desde hospitales, prensa, políticos o la comunidad científica. Por ello, como resumen de todo lo anterior, podemos sentenciar que la primera película de Godzilla absorbió la fórmula presente en *King Kong*, añadiendo relevancia y dimensión internacional a la aparición del ser “extraordinario”, profundizando en varios niveles lo mostrado en la película original del simio, y convirtiendo la película del saurio radiactivo en la consecuencia cinematográfica más importante del film del gorila, muy superior a cualquier otra derivación cinematográfica.

No podemos dejar de mencionar en último lugar un par de elementos más que sirven de ejemplo de esa unión entre los mundos cinematográficos de Kong y Godzilla. El primero tiene lugar en *Japón bajo el terror del monstruo*, cuando empiezan a

---

<sup>11</sup> Una *set-piece* es una escena o secuencia de escenas para cuya ejecución requiere una planificación logística seria y un considerable gasto de dinero. El término se utiliza con mayor frecuencia para describir cualquier aspecto importante dramático o cómico de una película o historia, en particular aquellos que proporcionan algún tipo de conclusión dramática, resolución o transición. Por lo tanto, el término se utiliza a menudo para describir las escenas que son tan esenciales para una película que no se pueden editar o saltar en el calendario de rodaje sin dañar gravemente la integridad de la obra final. A menudo, los guiones se escriben en función de una lista de tales segmentos sobre todo las denominadas "películas-evento", aquellas de gran presupuesto.

sucederse los primeros problemas con el pescado en la isla de Odo. En ese momento, el anciano explica que en tiempos antiguos evitaban este tipo de catástrofes ofreciendo una joven en sacrificio al propio Godzilla, lo que nos lleva inexorablemente a recordar aquellos momentos en *King Kong* donde los nativos rinden culto al gorila, al que consideran un dios, regalando precisamente muchachas como tributo de pleitesía a lo maravilloso, es decir, a esa fuerza por encima de la naturaleza y que se burla de los límites de la realidad que representa tanto el simio como el saurio.

De hecho, como veremos más adelante, la propia versión americanizada de *Japón bajo el terror del monstruo* se rebautizó como *Godzilla: King of the Monsters*, utilizando una de las dos palabras que daba título a la película del simio, enlazando directamente con aquella, pero también exponiendo la supremacía del saurio radiactivo frente a todos sus congéneres, incluido el gran gorila.

Por último, y parafraseando a la autora Erb (1998: 145), encontramos también en la famosa pelea entre el gorila gigante y el Tyrannosaurus presente en la película de 1933, un momento seminal de los futuros combates colosales que mantendrán los monstruos en toda la filmografía del *kaiju eiga*. El propio Godzilla lucharía contra King Kong en 1962 en la tercera película de la saga del saurio, titulada precisamente *King Kong contra Godzilla (Kingu Kongu tai Gojira, Ishiro Honda, 1962)*. La película, un *kaiju eiga* con grandes dosis de comedia, tristemente banaliza ambos monstruos, desde un Kong atemorizado ante el poder devastador del rayo atómico de Godzilla, hasta el propio saurio aplaudiendo su éxito.

Hemos dado unos buenos ejemplos para exponer hasta qué punto los cromosomas de *King Kong* se encuentran presentes en el código genético de *Japón bajo el terror del monstruo*, evidenciando la profunda huella que la película del simio causó en los responsables de la película del saurio radiactivo, como expusieron Tomoyuki Tanaka, Eiji Tsuburaya e Ishiro Honda a lo largo de su carrera.

No fueron las únicas vidas profesionales que se decidieron a raíz de observar a *King Kong*, pues el escritor de ciencia ficción Ray Bradbury y el director de los efectos especiales Ray Harryhausen admitieron de igual forma como una de sus máximas referencias la película del simio de 1933. Es por ese motivo que *El monstruo de tiempos remotos* (*The Beast From 20,000 Fathoms*, Eugène Lourié, 1953), basada en una historia corta de Bradbury y con efectos realizados por *stop motion* de Harryhausen, contenga un esquema muy similar.

Pero de todas esas películas de corte fantástico que mencionábamos con anterioridad surgidas a principios de la década de los años cincuenta, es precisamente *El monstruo de tiempos remotos* la que más nos interesa por diversos motivos que pasaremos a analizar, directamente ligados al nacimiento de Godzilla.

En primer lugar, la película norteamericana surgió en un momento, como hemos descrito al principio, donde el temor ante la radiación nuclear se hacía cada vez más profunda. Titulares apocalípticos y circunstancias políticas hacían aumentar esa sensación de peligro inminente, de cercanía al cataclismo nuclear. Ese miedo, de forma subliminal, comenzó a afectar a la producción de películas y series de televisión, realizándose varias producciones que mostraron cómo ese factor nuclear se colaba en el inconsciente colectivo<sup>12</sup>.

Así, el argumento del film explica cómo un dinosaurio cuadrúpedo, el Rhedosaurus (un animal ficticio en realidad, pues no se corresponde con ninguna especie) despierta en el Polo Norte a causa de las pruebas nucleares que se están llevando a cabo por parte de los americanos. Su despertar es sólo avistado por el físico Thomas Nesbitt, que intenta, en un principio en vano, convencer al mundo de su hallazgo prehistórico. Por ello, acude al paleontólogo Thurgood Elson y a su joven ayudante (con la que comenzará un ligero romance), y pese a la incredulidad del científico, finalmente cesa en su actitud ante los continuos ataques del monstruo en su camino hacia Nueva York. Cuando el dinosaurio aparece en la metrópolis, haciendo huir despavorida a la población, las fuerzas

---

<sup>12</sup> Inconsciente colectivo es un término acuñado por el psiquiatra suizo Carl Gustav Jung, quien postuló la existencia de un sustrato común a los seres humanos de todos los tiempos y lugares del mundo, constituido por símbolos primitivos con los que se expresa un contenido de la psique que está más allá de la razón.

militares toman el control, intentando frenar al avance de la bestia. Esto además resulta especialmente peligroso, pues el animal parece portar una extraña enfermedad en su sangre, por lo que al ser herido por la munición aumenta el peligro de contaminación. Finalmente, el Rhedosaurus es abatido en mitad de una montaña rusa ardiente, que hace las veces de vallado.

La estructura argumental de *El monstruo de tiempos remotos*, estrenada un año antes de *Japón bajo el terror del monstruo*, como es obvio coinciden en multitud de puntos, por lo que podríamos establecer cierto paralelismo orgánico donde la película de nacionalidad norteamericana ejerce una función de estructura narrativa del film japonés. En ambas, un animal prehistórico es despertado por la fuerza nuclear causada por el hombre, dirigiéndose a la capital de sus respectivos mundos para atemorizar al ciudadano. Sólo que, donde en *El monstruo de tiempos remotos* los puntos que hacen avanzar la trama actúan únicamente como resortes del guión, en *Japón bajo el terror del monstruo* somos testigos de las consecuencias a varios niveles de dichos giros de la trama, originando un organismo totalmente diferente, con mucha más complejidad y calada emocional.

Sirva como ejemplo la citada enfermedad que porta el Rhedosaurus, trasladada a la película japonesa en mortal radiactividad. Frente al problema que presentaba en la película americana, donde ese obstáculo hace conducir el argumento hacia el clímax, en la película de Honda dicha enfermedad tiene consecuencias catastróficas a corto y medio plazo.

En cuanto a los personajes, resulta especialmente significativo aquello que encontramos en los dos protagonistas principales de *El monstruo de tiempos remotos*, frente a sus contrapartidas en *Japón bajo el terror del monstruo*. En la película norteamericana, Nesbitt, el testigo del resurgir del monstruo, tiene que luchar porque su mundo le crea, convirtiéndose en una suerte de representante del síndrome de Casandra, vaticinando la llegada del mal como un profeta al que nadie cree. Asimismo, el monstruo se dirige en secreto hacia Nueva York, emergiendo en la metrópolis ante la sorpresa y pavor de la ciudadanía. Lo que nos lleva a preguntarnos: ¿podría representar el temor ciudadano a que el peligro emerja en sus propios domicilios? Así, esto podría entenderse

como una metáfora del miedo de la sociedad en aquellos tiempos ante la amenaza procedente de la Guerra Fría, ante ese temor de que la fuerza opresora, el enemigo, apareciera de improviso en nuestra sociedad. Un temor ante el comunismo que siempre se ha atribuido a estar plasmado en la posterior *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, 1956).

Ahora bien, en *Japón bajo el terror del monstruo* eso no ocurre. De hecho, es la ciencia y la prensa los primeros en ser testigos de la existencia de Godzilla en la isla de Odo, disipando cualquier atisbo de incredulidad de la sociedad frente a esta aparición extraordinaria. Así, el terror monstruoso, como el propio problema nuclear, existe, no se puede cuestionar. No hay tiempo para el miedo pues la amenaza es real, y la película empieza a debatir cómo hacerle frente. De esta forma, y teniendo presente lo explicado anteriormente ante el temor americano ante el comunismo, ese miedo ante lo desconocido, aquí se traslada hacia un miedo real, perfectamente conocido, que ya ha demostrado sus horrorosos efectos: la guerra atómica. Así, ambas películas exponen sus miedos contemporáneos, representando sus inquietudes cada una de las dos naciones, mutando no sólo su estructura argumental de una a otra, sino también su ansiedad más interna.

En cuanto a los personajes, encontramos una interesante comparación entre el Dr. Yamane de *Japón bajo el terror del monstruo* y el Dr. Elson, de *El monstruo de tiempos remotos*. Ambos son paleontólogos, pero mientras que el norteamericano se muestra inicialmente escéptico ante el testimonio del Nesbitt pasando luego a una curiosidad felina y submarina que le llevará a la muerte, el japonés siente una inmediata necesidad de averiguar qué está ocurriendo en las inmediaciones de la isla de Odo. Después, Yamane pasará a ser el principal defensor de Godzilla, exponiendo que un ser así no debería ser exterminado debido a lo inaudito de su existencia, lo que provocará enfrentamientos entre el resto de personajes. Y este es otro de los aspectos de *Japón bajo el terror del monstruo* que amplía el esqueleto de este antecesor cinematográfico, mostrando unos personajes más complejos y con abundancia de dilemas éticos. Además del citado Yamane, el Dr. Serizawa se tortura a sí mismo sobre si debe usar su arma, Emiko se debate entre su amor

por Ogata y su deuda (doble) con Serizawa. Gran parte de la película se centra en analizar dichas inquietudes, alcanzado una profundidad dichos personajes pocas veces igualada en el cine de monstruos gigantes, y especialmente sobresaliendo frente a sus contrapartidas estadounidenses, con unos personajes trazados de forma más escueta que llegan en muchos casos a ser intercambiables con otras producciones similares

En otro sentido, es llamativo que en ambas películas haya un inmersión submarina en busca del monstruo con resultados funestos, siendo el desdichado Dr. Elson en la película norteamericana y el propio Serizawa en la japonesa. Un nuevo elemento en común que no deja de recordarnos el innegable parentesco entre ambas producciones.

Como conclusión, y a pesar de las similitudes sustanciales, ambas películas son diametralmente opuestas en espíritu. Mientras que en el film americano, como esas tantas producciones coetáneas, el ejército es representado de forma triunfal y como una fuerza salvadora (de hecho, el encargado del disparo fatal pertenece a las fuerzas armadas), en *Japón bajo el terror del monstruo*, aún teniendo presente las marchas de Ifukube, no deja de ser una crítica al empleo desmedido del armamento surgido de la mente del hombre, representado incluso como una maldición para el Dr. Serizawa.

Más significativa aún es la siguiente comparación: si bien en la película americana se lanza un mensaje cubierto de incertidumbre sobre el empleo de armas nucleares, con el protagonista manifestando una vez detonada la bomba que aún se desconoce los efectos que puede causar y que teme no estar escribiendo el último capítulo del antiguo génesis, la conversación en realidad discurre en un ambiente jovial con sus otros dos interlocutores, bromeando sobre estas declaraciones y rebajando por ello las connotaciones críticas del uso del poder nuclear. Pero incluso la salvación en la película, la forma de restaurar el equilibrio, se basa en la utilización correcta de un isótopo radiactivo. Esto se lleva a cabo sin que se plantee ninguna dicotomía sobre dicha energía. Se detecta cierta incapacidad por parte del ambiente norteamericana por aceptar su papel en el tablero atómico, y banalizar el poder nuclear. Algo que como ya sabemos, es totalmente contrario al mensaje expuesto en *Japón bajo el terror del monstruo*, que denuncia directa y continuamente el corrosivo poder atómico, aun cuando es un arma más poderosa la que consigue exterminar al monstruo.

Este choque entre las corrientes críticas americana y japonesa es sintomático, pues nos conduce a apreciar uno de los rasgos más sutiles de Godzilla que circulará durante toda su posterior filmografía: la tensión, la represalia y la culpabilidad presente entre ambos mundos a causa de los efectos de la hecatombe nuclear. De esta forma, cuando corresponda a los americanos abordar el mito del saurio, ya sea en el remontaje de *Japón bajo el terror del monstruo*, como en sus propias versiones de 1998 y 2014 su proceder con respecto a los orígenes del monstruo se verá mermado, o incluso alterado en algunos casos. Por otro lado, la vertiente cinematográfica hará continuas alusiones a sus contrincantes a lo largo de toda la saga, la mayoría poco afortunadas. En este sentido, la crítica más elocuente y acertada es precisamente la que nos ocupa, la presente en *Japón bajo el terror del monstruo*, pues, como venimos exponiendo, es un alegato rotundo contra la utilización de la fatídica energía, centrándose además en atacar el arma en sí en lugar de su país de origen.

De todas esas reformas conceptuales (unas más sangrantes que otras) y críticas internacionales (algunas veladas y otras no tanto) hablaremos más ampliamente en apartados posteriores.

#### **4.2. TIPOLOGÍA DEL PERSONAJE**

La definición sobre el tipo de personaje que es Godzilla, debemos realizarla desde diferentes puntos de vista, a tenor de lo que nos expone su primera película.

En los primeros momentos que se hace mención al monstruo, como explicábamos el anciano de la isla de Odo narra que tiempo atrás, jóvenes muchachas eran expuestas en sacrificio ante el monstruo Godzilla. De esta forma, la película da a entender que si bien se trata de un mito ancestral, quizá en algún momento del pasado, los habitantes de la isla

pudieran haberse encontrado con otros especímenes de Godzilla, sin haber sido expuestos a los efectos mutantes de las bombas de hidrógeno.<sup>13</sup>

Esto podríamos enlazar con la explicación que posteriormente ofrece el Profesor Yamane ante el comité del edificio de la Dieta, sobre qué tipo de animal es Godzilla, alejado ya de cualquier vertiente mitológica y centrado en su faceta científica. Según confiere el científico, se trata de un ser intermedio entre los dinosaurios terrestres y marinos, que vivió en el Jurásico hace dos millones de años además de datar erróneamente la extinción del Trilobites a hace dos millones de años. Sin embargo, ambas afirmaciones son erróneas. De acuerdo con el autor Debus (2016: posición 3309), «el Jurásico empezó hace aproximadamente 200 millones de años y terminó hace 145 mda [...]». Mientras que los Trilobites se extinguieron durante la crisis permo-triásica, datada en 252 mda. Esto viene a relacionar a Godzilla directamente con los dinosaurios, siendo un representante especial de este tipo de animales. Hemos de discernir además que no existían dinosaurios “marinos” (eran otro tipo de animales denominados reptiles marinos, como el Plesiosaurus o el Mosasaurus), si bien esta explicación de Yamane sirve para hacernos entender que Godzilla, como veremos durante el largometraje, es un ser terrestre y también anfibio, capaz de recorrer grandes distancias en sendos hábitats. Sin embargo, Godzilla no es un dinosaurio como otro cualquiera, su naturaleza ha sido mutada por la fuerza nuclear del ser humano, y por ello, ciertas características han sido modificadas.

En primer lugar, su resistencia ante las armas convencionales es extraordinaria, siendo prácticamente invulnerable, enlazando dicha característica con una aureola de catástrofe natural que rodea al personaje, siendo inútil cualquier oposición de las fuerzas armadas para detener al monstruo. Desastres como terremotos, lluvias torrenciales o tsunamis, aparecen de improviso ante la civilización, devastándola y recordando al ser humano su jerarquía dentro del orden natural del mundo, desconcertada ante la rotura de la normalidad y lamentándose por las pérdidas humanas y materiales.

---

<sup>13</sup> Según podemos deducir por los diálogos en la película, Godzilla, como dinosaurio, se alimentaba de peces en el mar.



Resulta especialmente llamativo en esta asociación de ideas que Godzilla, en su primera aparición nocturna en el poblado de la isla de Odo, viene acompañado precisamente por una gran tormenta, con vientos asoladores y lluvias incansables. De hecho, en esta secuencia, apenas vislumbramos al monstruo, difuminando la barrera entre titán y fuerza natural. Se consigue así, al igual que King Kong, representar al saurio como un elemento natural de destrucción frente a la civilización.

Pero además de eso, el espíritu del saurio es más complejo, representando además de las fuerzas naturales los terrores del hombre, pues no deja de ser un producto exacerbado de la civilización y su espíritu egoísta de supremacía frente a sus propios hermanos. Un producto implacable como las propias bombas que lo crearon, un ser que ha decidido mirar hacia atrás y castigar a sus progenitores por tanta locura armamentística con fines únicamente mortales. En definitiva, tal y como observa K. Satsuma (comunicación personal, 18 de febrero de 2014): «Godzilla es una rebelión contra las armas nucleares y lucha por su destrucción».

En segundo lugar, esa naturaleza mutada y atómica provocada por la mano de la humanidad, confiere al monstruo con un aliento radiactivo y calcinador que emana de dentro de sus entrañas. Unas exhalaciones altamente destructoras que podríamos entender como una metáfora de las mismas bombas que lo crearon, poseyendo ambos elementos un aspecto visual muy similar, esto es, muy parecido a un hongo, con un punto de origen que se va ensanchando conforme se acerca a su final, diseminándose en un envoltorio nuboso. De igual forma, esta capacidad de liberar esa energía comburente, enlaza a Godzilla con los seres dragones, los mitológicos asociados a lanzar fuego por sus bocas. El paleontólogo J. L. Sanz (comunicación personal, 29 de octubre de 2016), quien además de servirnos de apoyo en cuanto a la explicación ofrecida sobre la relación Godzilla-dinosaurio, ofrece una explicación detallada del parentesco entre Godzilla y los dragones:

Godzilla tiene una, en términos de mitología general, triple visión, tiene tres facetas que lo hacen único en el mundo de los monstruos gigantes. Y en esta combinación de facetas, por una parte, él es un dinosaurio básicamente. Por otra parte los seres humanos le hacemos un monstruo, suponiendo que el ser humano considere un dinosaurio como “no-un-monstruo”, que esa sería otra cuestión. Y curiosamente, siguiendo esa concatenación de factores donde, partiendo de un dinosaurio, más la radiación atómica, aparece un personaje que en realidad encarna de alguna manera el dragón oriental, en este caso el dragón japonés. ¿Por qué? En realidad quizá es un poco más difícil y sutil de explicar. Como sabemos todos los dragones orientales no se parecen nada a Godzilla. Debemos acudir a una película como *Reptilicus* para ver un dragón oriental.

Sin embargo, los dragones occidentales, es decir los dragones de la tradición judeo cristiana, escupían fuego por la boca. En el caso de Godzilla es un fuego radiactivo, purificador. Teniendo en cuenta que el fuego de los dragones siempre ha sido purificador, en el caso de Godzilla, el fuego radiactivo significa la purificación de las ciudades y la gente que está quemando por sus propios actos en contra de la naturaleza. No obstante, es un dragón, quizá no en el sentido más oriental del término, pero es un dragón.

Estas tres facetas, que la gente que nos dedicamos a la clasificación de los seres vivos diríamos que son autapomórficas (es decir, una combinación única). Ese es uno de los aspectos que tiene Godzilla como elemento diferenciador de cualquier otro *kaiju* (con algunas excepciones) pero que está a años luz de los dinosaurios entendidos como elementos o personajes que pueden ser intercambiados por Godzilla en determinados contextos. Por ejemplo, dinosaurios enormes como el *Rhedosaurus* o Gorgo, son enormes bestias que se dedican básicamente a destruir ciudades y matar gente. Esa función, que es muy simple, y que también tiene Godzilla, en el caso de este último queda muy complejizada por todos estos otros factores que decimos.

El experto continúa explicando por qué dicha fórmula resulta tan atractiva para los espectadores, aún transcurridos más de sesenta años (Sanz, 2016):

Desde mi punto de vista, el binomio dragón-dinosaurio es lo que ha funcionado siempre en la mitología de los dinosaurios, en la cultura popular. Los dragones, como se sabe, pertenecen a un concepto que procede de algunos de los psicoanalistas más reconocidos, que es el concepto de arquetipo. Un dragón es un arquetipo de toda una serie de características, lo mismo que un león es un arquetipo de la fuerza, de la velocidad, etc. Esto se remonta más allá de la cultura clásica. Los bajorrelieves asirios están llenos de leones que representan precisamente esas cualidades. Los dragones también, aparte de tener en cuenta que los dragones tienen una historia genealógica y conceptual mucho más complicada que un simple león. Creo que ese arquetipo lo llevamos metido en el genoma, por muy seres humanos que seamos del siglo XXI.

En definitiva cuando uno ve un dinosaurio, de alguna manera, se activa un mecanismo que nos lleva a pensar que estamos viendo un dragón. Pese a que los sociólogos y los psicólogos no estarían muy de acuerdo con este asunto, ese mecanismo muy biológico funciona con un dinosaurio como el *Tyrannosaurus*, refiriéndome a un *Tiranosaurio* suelto por una ciudad y convenientemente bien representado como en las películas de Steven Spielberg. De manera que si funciona con un dinosaurio, con alguien que como antes decíamos, tiene una faceta clarísima en la cual alguien puede identificar la tradición judeo-cristiana de los dragones, resulta perfecto.

La respuesta básicamente sigue siendo la misma. Godzilla es realmente tan reconocido, tan continuo, en el cine fantástico porque es un personaje mucho más complejo de lo que literalmente se podría definir de forma simple como una bestia gigante suelta en una ciudad.

### 4.3. CARACTERÍSTICAS DEL PERSONAJE

Hemos explicado el vínculo existente entre Godzilla y los dinosaurios, por ello, a la hora de describir su diseño no nos sorprenderá conocer la utilización precisamente de representaciones gráficas de estos animales para conformar al saurio, como veremos a continuación.

Así, si bien los primeros bocetos realizados por el artista conceptual Wasuke Abe, lo definían con un diseño en su cabeza totalmente deforme, muy parecido a un hongo nuclear. Tal y como señala M. Inoue (comunicación personal, 20 de febrero de 2014):

En cuanto al diseño del monstruo Godzilla, al principio se hicieron varias pruebas con modelos reptilianos o similares a dinosaurios, pero la parte de la cabeza inicialmente tenía un diseño similar a una nube en forme de seta, o sea inspirado en el hongo nuclear. En el centro de ese espantoso hongo nuclear, destacarían unos ojos auténticamente diabólicos. Esa era la idea para el diseño realizado inicialmente. Esa forma, a la vez, debería resultar similar a la de un puño alzándose furioso. Hasta ese punto Godzilla nació como una película con un fuerte sentimiento de rechazo y horror hacia el poder del armamento nuclear.



*Figura 13:* Bocetos de la cabeza de Godzilla descritas por Inoue (Fuente: August Ragone)

Sin embargo, los presidentes de la Toho no aceptaron este diseño, por lo que se tuvo en consideración varias imágenes aparecidas en la revista *Life*, donde se incluían diseños de los paleoartistas Rudolph Zallinger y Zdenek Burian.

Zallinger, de origen austríaco y ruso, era muy conocido por sus pinturas apaisadas donde aparecían diferentes dinosaurios mostrando su propagación a lo largo del Mesozoico, entre ellas la que se expuso en 1947 en el Museo Peabody de Historia Natural de la Universidad Yale y llamada La Edad de Reptiles (1947). En ese mural, se observa un Tyrannosaurus cuyos atributos del cráneo terminarían en el de Godzilla. Incluso, si el espectador presta atención, puede descubrir aproximaciones de este mural en la secuencia donde Yamane expone al comité del edificio de la Dieta qué es Godzilla, y donde se muestra, además de un Brontosaurus, el mencionado Tyrannosaurus. Para corroborar el impacto cultural de las pinturas de Zallinger, diremos anecdóticamente que de una forma muy similar también variaciones de sus diseños aparecen en *El monstruos de tiempos remotos*, cuando el protagonista Nesbitt es sometido a una rueda de reconocimiento para tratar de identificar al dinosaurio que visto en el Ártico. Es muy llamativo el empleo de ilustraciones de paleoartistas y reconstrucciones óseas en este tipo de producciones (algo que también ocurre en *Gorgo* (Eugène Lourié, 1961) y *Reptilicus* (Sidney W. Pink, Poul Bang, 1961), por ejemplo), estableciendo una especie de origen real de las bestias mutadas por la radiación que aumente el grado de verosimilitud de la propuesta ficticia y metafórica de la película en cuestión.

En cuanto a Zdenek Burian, este paleoartista de origen checo dibujó miles de escenas prehistóricas, y una de ellas, en la que aparece un Iguanodon totalmente erguido, con la cola apoyada en el suelo (postura “canguriana” que por entonces se pensaba que adoptaban los dinosaurios bípedos), fue empleado para la postura de Godzilla. Esa pose, además de ajustarse al estándar del Iguanodon, implica cierto parecido con un cuerpo humano, especialmente en sus extremidades superiores.



Figura 14: El Iguanodon (1950), según Zdenek Burian

Por supuesto, esto encaja a la perfección con la intención de introducir a un especialista en el interior del traje para su actuación, pero le añade un componente antropomórfico a la criatura, otorgándole al monstruo cierta sensación de tortura interior al poseer las extremidades una forma agarrotada que se curva hacia el interior del cuerpo. Una apariencia atormentada que en la última producción del saurio, *Shin Gojira*, adquiere especial prominencia. Asimismo, para aumentar esa asociación con lo humano, en este primer Godzilla se observa unas diminutas orejas, rasgo propio de los mamíferos, incluidos los primates y nunca de los reptiles.

El diseñador de producción de *Japón bajo el terror del monstruo*, Akira Watanabe, combinó todas esas características citadas anteriormente y le añadió unas placas dorsales muy parecidas a las de un Stegosaurus, a lo largo de tres hileras que recorren su espalda. Dichos osteodermos, que se iluminan en los momentos previos a que Godzilla lance su devastador aliento, presentan forma aserrada o puntiaguda. Una característica que, además de imprimirle un rasgo diferenciador sobre cualquier otro dinosaurio, le confieren al monstruo un halo de peligrosidad, siguiendo los modelos existentes en el reino animal.

En cuanto a la piel del monstruo, se muestra agrietada, con surcos por toda ella. Siguiendo las citadas intenciones de metáfora nuclear, esto viene motivado por el deseo de representar la piel de Godzilla basándose en las quemaduras sufridas por la fuerza radiactiva en los japoneses. La aparición de Godzilla, y su visión por tanto, entronca con la potencia visual (y su correspondiente asimilación psicológica) de ver andando a un cadáver exhumado, fragmentado a causa de la furia del hombre y sus armas.

Finalmente, su cabeza muestra dos ojos con leves toques de estrabismo, que junto a una configuración de su boca que casi parece una mueca de deleite, otorgan al monstruo una impresión de regocijo en su rostro, dando a entender sutilmente que disfruta en su avance apocalíptico.

Ahora que hemos expuesto su configuración externa, vamos a tratar de analizar el interior de Godzilla, muy ligado a alguno de los factores que hemos expresado ya. Aprovecharemos para ello a efectos de contraste a las influencias del propio Godzilla que ya hemos analizado; King Kong y el Rhedosaurus.

Si el primate de la película de 1933 posee una personalidad individualizada, con una psique donde priman sus deseos y una obsesión romántica por un ideal (La rubia Ann Darrow) que, además de sexualizarlo en algunos momentos, le lleva continuamente tomar decisiones para enfrentarse a las diferentes amenazas que asolan su ideal, en Godzilla observamos todo lo contrario. Tal y como defiende C. Aguilar (comunicación personal, 21 de marzo, 2013):

Una de las características más interesantes de los *kaiju* japoneses, es su carácter asexuado. Aquí no hay esas insinuaciones más o menos ligeras, más o menos fuertes de bestialismo o zoofilia que hay en muchos monstruos del cine americano, ya incluso en el cine mudo, en los años 30 como *King Kong* o *El monstruo de los tiempos remotos*, *El monstruo de la laguna negra*, etc. En cambio, los monstruos japoneses son perfectamente asexuados incluso el propio hijo de Godzilla nace de un huevo que aparece de repente pero no hay una madre de Godzilla. Esto es muy interesante y muy curioso y por supuesto se mantiene a partir de que las películas se van orientando poco a poco hacia el mercado familiar.

El saurio nipón parece carecer de pensamientos, de dilemas internos, de objetivos concretos salvo la destrucción masiva. Tan sólo parece poseer una intención incontenible de avance destructor. En los casos donde presta atención a los seres humanos, es tan sólo para centrar su furia castigadora sobre ellos, como los periodistas que ocupan la torre de Tokio. Es más, en ese afán destructor y ese ánimo de dar muerte al ser humano, podemos percibir un rasgo esencial de Godzilla que permutará a lo largo de toda su filmografía: la crueldad. Hay algo más que la simple destrucción en los actos de Godzilla, como podrían ser los causados en los desastres naturales. Está el disfrute por parte del monstruo en ahondar en la muerte, en obtener cierta recompensa al castigo que imparte sobre la humanidad. Hablábamos de la mueca en su rostro líneas más arriba, y eso adquiere especial relevancia en esta faceta que estamos describiendo ahora. Godzilla es un monstruo desprovisto de razón que destroza ciudades, como sabemos, pero posee ese rasgo tan propio del ser humano de deleitarse de sus acciones, provocando en algunos casos unos actos destructivos que sorprenden por su animosidad. El odio, un rencor hacia el ser humano provocado por sus acciones, forma parte del interior de Godzilla, y sus actos vienen determinados por una persecución de la catarsis. Así queda reflejado por Tomoyuki Tanaka según el autor Raftery (2000: 116) «Por aquel tiempo, los japoneses vivieron el terror de la radioactividad, y ese horror es lo que hizo que Godzilla fuera tan grande. Desde el principio, él simbolizó la venganza de la naturaleza sobre la humanidad».

En contraste, el Rhedosaurus de *El monstruo de tiempos remotos* no se comporta de esa forma en la ciudad de Nueva York. Si bien siembra el caos por el mero acto de su presencia, no atraviesa edificios salvo que la policía le corte al paso, mostrando cierta actitud huidiza, como un animal salvaje suelto en mitad de la urbe. Este dinosaurio también destruye un faro, pero parece responder ante los estímulos auditivos y luminosos de dicha torre, quizás dejándose llevar por instintos como sucede en el relato de Bradbury en el que se basa. En *Japón bajo el terror del monstruo*, Godzilla no se amedrenta ante las muestras armamentísticas que tratan de frenarlo, su avance es imparable y no parece responder ante instinto alguno. Tal y como queda reflejado en la película *Shin Gojira*

cuando uno de los personajes afirma: «Según el comportamiento, sólo parece moverse. No puedo determinar intelecto». Es un conglomerado orgánico que funciona de forma automática, un mecanismo de erradicación de la humanidad a la que castiga por sus actos. En definitiva, un apocalipsis errante que resulta el peor enemigo de la raza humana.

No obstante, esta primera representación de Godzilla como aniquilador de mundos mutó conforme fueron realizándose películas sobre el personaje, gracias al descomunal éxito de su primera encarnación, como veremos en el próximo apartado.

A tenor de la descripción que hemos efectuado, vamos a tratar de catalogar a Godzilla dentro del amplio abanico de los dinosaurios representados en el cine, teniendo en cuenta su origen prehistórico como expone el Dr. Yamane en *Japón bajo el terror del monstruo* que lo subclasifica dentro de la aún más extensa familia de los monstruos. Para ello, nos vamos a servir de la clasificación establecida por el paleontólogo J.L. Sanz en su libro *Mitología de los dinosaurios* publicado en 1999.

De igual forma, recurrimos a las declaraciones obtenidas del propio autor para este texto con el objetivo de ofrecer una clasificación más detallada.

Así, con la necesidad de establecer un patrón semejante al establecido en la biología, donde englobar y ramificar la diversidad de dinosaurios plasmados en el cine, debemos diferenciar en un primer momento entre dinosaurios reales y dinosaurioides.

Los dinosaurios reales son aquellos que están representados de forma lo más fidedigna posible con respecto a las reconstrucciones paleontológicas existentes, como por ejemplo el reciente Tyrannosaurus Rex de *Parque Jurásico* (*Jurassic Park*, Steven Spielberg, 1993), realizado por animación por ordenador, o más viajando al pasado, el Tyrannosaurus de *El Valle de Gwangi* (*The Valley of Gwangi*, Jim O'Connell, 1969), animado por el maestro de efectos especiales Ray Harryhausen en *stop-motion*. Estas son las representaciones más puristas que podemos encontrar, desde un punto de vista



científico, y como apunte es interesante comprobar cómo, dependiendo de las teorías paleontológicas del momento, su plasmación puede variar. Así, el Tyrannosaurus de *El Valle de Gwangi* camina más erguido, casi de forma “canguriana” como decíamos líneas arriba, de acuerdo con las acepciones científicas de mediados del s. XX, mientras que el Tyrannosaurus de *Parque Jurásico* camina formando una línea horizontal con la cabeza, cuerpo y cola, siguiendo las teorías más evolucionadas sobre el movimiento y organización ósea de los dinosaurios

En cuanto a los dinosauroides, su apariencia se aleja intencionadamente de los modelos paleontológicos disponibles en su momento, asemejándose a varios tipos de dinosaurios conocidos, resultando en realidad una mezcla de características de varios de estos animales, especialmente saurópodos y terópodos. Esta combinación surge de la necesidad de aunar en un mismo animal las dimensiones gigantes de los saurópodos (enormes herbívoros como el Diplodocus) con las connotaciones agresivas de los terópodos (carnívoros como el Tyrannosaurus).

Los *dinosauroides*, a su vez se dividen entre *paradinosauroides*, *sauriodinosauroides* y *dragodinosauroides*, siendo Godzilla un representante de este último grupo.

El paleontólogo Sanz (2016) explica esta organización:

Los *paradinosauroides*, son aquellos dinosaurios que tienen elementos reconocidos de dinosaurios reales, pero que no lo son. el ejemplo más clásico es el Rhedosaurus de Ray Harryhausen, procedente de la película *El monstruo de tiempos remotos*. Los *sauriodinosauroides* son, en mi opinión, uno de los peores procedimientos para llevar los dinosaurios al cine, que consiste en atormentar a un lagarto o a un cocodrilo real, poniéndole unas espinas o similar en un proceso que abarca horas y horas literalmente. Se hablaba de rodajes infernales, de varios días, hasta que el lagarto o la iguana hacía lo necesario. Y por último, los *dragodinosauroides*, donde su representante más evidente es Godzilla, donde convergen dos circunstancias, como este mismo monstruo. La primera es que fue un dinosaurio y en segundo lugar una transformación generada por los propios seres humanos, en este caso el poder de una bomba atómica, transforma el animal en dragón.

Conclusión ofrecida por Sanz que conduce precisamente a su anterior declaración sobre la evidente vocación draconiana de Godzilla.

A la hora de buscar ejemplos para cada grupo, en cuanto a los *paradinosauroides*, además del mencionado Rhedosaurus, podemos citar al también radiactivo Paleosaurus de *El monstruo submarino (Behemoth the Sea Monster)*, Eugène Lourié, 1959), a la hembra que acoge a la protagonista de *Cuando los dinosaurios dominaban la tierra (When Dinosaurs Ruled the Earth)*, Val Guest, 1970).

De entre los *saurodinosaurios*, podemos citar la primera versión de *Hace un millón de años (One Million B.C.)*, Hal Roach, Hal Roach Jr., 1940). Podríamos decir que se trata de la fórmula menos purista y a la vez, como expresa Sanz, la más artificial y lesiva para los participantes en las producciones. Sin ir más lejos, en esta película para “fabricar” al reptil sinápsido Dimetrodon se pegó una espina dorsal sobre un aligador. Incluso también se utilizó un pequeño lechón cubierto de cuernos para aparentar ser un Triceratops.

Por último, y como otros ejemplos de *dragodinosaurios* además del propio Godzilla, podemos citar a Anguirus, mezcla de Ankylosaurus con los collares de los ceratópsidos que aparece por primera vez en *Godzilla contraataca (Gojira no gyakushu)*, Moyotoshi Oda, 1955), o el alado Rodan, emparentado estrechamente con los pterosaurios y protagonista de *Rodan, los hijos del volcán (Sora no daikaiju Radon)*, Ishiro Honda, 1956).

#### **4.4. LA SAGA DE GODZILLA Y LA EVOLUCIÓN DEL MONSTRUO**

A continuación, vamos a revisar la filmografía de Godzilla al completo con el objeto de observar la evolución del personaje a lo largo de más de 60 años de historia.

#### 4.4.1. Durante 1954 a 1975: Del terror al héroe nacional

El debut de la bestia en las pantallas se produjo en 1954 con la comentada y esencial *Japón bajo el terror del monstruo*. Cuando se llevó a cabo el estreno, el film obtuvo una gran repercusión en la audiencia del país. En Estados Unidos se estrenaba en 1956, con el título de *Godzilla: King of the Monsters*. Como veremos en detalle más adelante, para adecuar la película al público americano, se realizó un nuevo montaje eliminando ciertos tramos de la película, especialmente las críticas al uso de armas nucleares, y añadiendo escenas rodadas expresamente para la nueva estructura, con Raymond Burr interpretando a un periodista que se encuentra en Tokio cuando Godzilla desataba su furia.

Justo un año después de la primera entrega, y realizada con la intención de asentar la franquicia lo antes posible, llegaba la descompensada secuela *Godzilla Contraataca* estrenada en 1955. El Dr. Yamane había avisado al final de la película previa que si se continuaba con el uso de las bombas nucleares, no tardaría en aparecer un nuevo Godzilla. Para el asombro del mundo los temores del científico se encontraban razonados y un nuevo espécimen era avistado por dos pilotos durante una misión de rescate en una isla del Pacífico, mientras que se enfrentaba a otra terrible y gigantesca criatura que denominaban Anguirus, una especie de dinosaurio acorazado con púas. La peor parte estaba por llegar, ya que las dos imponentes bestias coinciden de nuevo en Osaka, arrastrando con ellos una tremenda oleada de destrucción urbana. Dicha secuencia en concreto era la más intensa de la película, y al estar situada en mitad del metraje provocaba un gran problema de ritmo en su parte final con Godzilla en el hielo atacado por la aviación. Asimismo, dicha batalla marcaría la pauta a seguir tanto para la filmografía posterior de Godzilla como para el devenir del *kaiju eiga*, adquiriendo las peleas entre los titanes una gran importancia, y en muchos casos, siendo el verdadero objetivo de la película. Tanto es así, que se iría aumentando tanto su tiempo en pantalla, como el número de monstruos mostrados en plena lucha, como la multitudinaria *Invasión Extraterrestre* (Ishiro Honda, 1968).

Por ello, el personaje de Godzilla, al enfrentarse contra su oponente, pierde cierto aire de “imparcialidad, sin razón”, comportándose como un animal territorial, rasgo que pasará a formar una condición importante en el personaje. De igual forma, poco se explica sobre el origen de este nuevo Godzilla, con una morfología más delgada, y siendo ahora sensible a las luces, según explica Yamane a causa de haber sido testigo de las detonaciones de las pruebas nucleares. Igualmente, se explica que Anguirus también ha sido despertado de su letargo a causa de esas mismas detonaciones. Sin embargo, estos datos son de las pocas alusiones realizadas al mensaje esencial de *Japón bajo el terror del monstruo*, abandonando la película en gran parte el terror atómico para centrarse en la lucha entre los dos monstruos señalada. El compositor Masaru Sato se incorporaba a la serie, pero su música más dinámica y menos épica estaba lejos de compararse al trabajo trágico de Ifukube, y de adquirir las características que mostraría en entregas posteriores.

En cuanto al personaje de Anguirus, resulta llamativo que se exprese en el film que posee dos cerebros, siguiendo teorías palentológicas que narraban la existencia de un segundo centro nervioso en la región lumbar del Stegosaurus. De acuerdo con R. Moore (2014: 81):

*In 1877, Othniel Marsh, using fossils uncovered by Arthur Lakes in the Morrison Formation near Morrison, Colorado, describes the distinctive and small-brained Stegosaurus (“spiked lizard”). This specimen (Stegosaurus armatus, YPM 1850) was the first Stegosaurus found in North America and the first Stegosaurus found with preserved armored plates. The dinosaur’s midline was adorned by a single row of plates, its throat was covered by hundreds of button-size, bony ossicles, and its tail was armed with large spikes that were often more than 3 feet long (one of Arthur Lakes’s assistants at Como Bluff referred to the spikes as “devil’s tails”). The tail spikes of Stegosaurus often show evidence of injury and healing, suggesting that they were damaged in use. Marsh noted that although Stegosaurus weighed more than 8,000 pounds, its brain weighed only 2.8 ounces. Soon after describing Stegosaurus, Marsh suggested that a cavity in the hip region might have housed a second brain that coordinated the movements of the back legs and torso.*

Productores americanos mostraron interés en recrear sus propia versión de la película, que se titularía *The Volcano Monsters*, y donde ambos monstruos eran reducidos a meros representantes de las especies de Tyrannosaurus y Anquilosaurus, sin ninguna mutación nuclear. Para ello, era necesario rodar nuevo metraje, por lo que se solicitaron los trajes de los monstruos a Toho, llegando a enviarlos a San Francisco para la

filmación. No obstante, dicha empresa, la AB-PT, quebró y este proyecto no se pudo llevar a cabo, siendo finalmente la Warner Brothers quien se hizo con los derechos de distribución. Llamada ahora *Gigantis, The Fire Monster*, además de añadir un prólogo y secuencias inconexas, además de eliminar otras, realizaron una nueva pista de sonido, doblando toda la película con diálogos en inglés. Encontramos de esta forma sustanciales diferencias con respecto a la versión japonesa, explicando que Anguirus, además de ver aumentado el número de cerebros, ha vuelto a la vida después de su hibernación gracias a la lluvia radiactiva, pero establece que se trata de un “monstruo de fuego” (aludiendo al título de *Fire Monster*). Con esta nueva descripción, se aminora su naturaleza mutada, como si siempre los animales prehistóricos hubieran tenido esa capacidad propia de los dragones. Incluso el propio Godzilla veía alterado su nombre para denominarse Gigantis, tal como vemos en el título del film, con el fin de tratar de diferenciarlo del espécimen presentado en *Japón bajo el terror del monstruo*.

En 1962 llegaba una de las entregas más recordadas, más por su premisa y posterior influencia que por su desarrollo final. Con la recién inaugurada obsesión por enfrentar a dos monstruos en una batalla descomunal, y el mencionado éxito del reestreno de *King Kong*, y parecía un lógico camino a seguir dentro de la filmografía del saurio el enfrentar a los dos colosos. Se estrenaba de esta forma *King Kong contra Godzilla*. Irónicamente, para su gestación originalmente se usó un guión escrito por el mismísimo artífice de la película de 1933, Willis O'Brien, donde King Kong se enfrentaba al monstruo de Frankenstein (y que luego pasó a llamarse *King Kong vs Prometheus*). La película explicaba como Godzilla emergía del interior de un iceberg, lugar donde había sido confinado anteriormente, y reanudaba su sendero de destrucción. Por otro lado, una expedición localizaba al simio gigante King Kong en la isla de Faroh, que decidía capturar y utilizar como reclamo publicitario. Las autoridades japonesas no podían tolerar el traslado de otro monstruo gigante a su país, por lo que impedían la entrada de Kong en sus fronteras. Éste escapaba del barco que lo remolcaba y se dirigía por su cuenta a zonas pobladas. Finalmente, la única opción de detener la furia de los gigantes era enfrentarlos a los dos, batalla que transcurría en la falda del monte Fuji.

La succulenta idea de enfrentar a los dos colosos no se tradujo en una película especialmente épica. De hecho, y a pesar de ser una de las entregas más recordadas y taquilleras de la serie, al servirse del ambiente de las comedias que triunfaban en ese momento en Japón, como por ejemplo *The Masterless 47 (Salarîman Chûshingura*, Toshio Sugie, 1960) y su secuela *The Masterless 47: Part II (Zoku Salarîman Chûshingura*, Toshio Sugie, 1961), donde se jugaba con la idea de empleados con jefes vagos, abusivos y exagerados, circula por toda la película un ambiente caricaturesco que contagia tanto a los protagonistas como a los propios monstruos, ridiculizándolos y restándoles la mayor parte de su gloria. Por su parte King Kong se muestra temeroso en un primer enfrentamiento con Godzilla, y en batallas sucesivas el lanzamiento de piedras y zarandeos de cola convierten la película en un escenario bufonesco, infantil, dirigida claramente hacia otro rango de espectadores diferente al de *Japón bajo el terror del monstruo*. El personaje de Godzilla se convierte así, como le ocurre en la propia película, más en un reclamo publicitario, una marca, que en una metáfora del desastre atómico. Por otra parte, esto puede deberse a una intencionalidad de “sanar las heridas” del suceso, y proporcionar a las nuevas generaciones películas estimulantes y divertidas sobre el personaje, en lugar de utilizarlo continuamente como recuerdo traumático. Esto debió ser igualmente sofocante para Honda, que nunca concibió a los monstruos como elementos cómicos, traduciéndose en una de las películas más endebles de su filmografía.

La versión americana de este film corrió la misma suerte que la película que dio origen a la saga, pero esta vez más atroz: además de prácticamente suprimir la banda sonora original de Ifukube y sustituirla por música de archivo, parte del metraje japonés, especialmente el dedicado a los personajes fue eliminado, y sustituido por escenas rodadas expresamente para la ocasión. En ellas, el periodista Eric Carter (con la inestimable ayuda del Dr. Johnson) ilustraba en una especie de noticiario los avances de las dos criaturas y sus pobres e infantiles teorías sobre su naturaleza, todo rodado de forma descuidada y con pobres elementos de producción. Realmente, la versión americana trata de paliar el desmadrado tono cómico de la original japonesa, y se advierte

un tono más solemne y dramático en las secuencias rodadas expresamente (especialmente las protagonizadas por James Yagi), pero en general gobierna en el film una sensación de artificialidad. En España, fue esta edición la que se estrenó en un tardío 1978 para sacarle partido al estreno de *King Kong* (1976) de Dino de Laurentiis. De cualquier forma el film obtuvo el mayor éxito de la saga, hasta un total de 11.200.000 espectadores durante su estreno. Esta cifra dio la razón a Toho y se convirtió en una premonición de lo que estaba por llegar: enfrentamientos entre dos (o más) monstruos, así que ese fue el camino que decidieron seguir.

El siguiente film del gigante fue *Godzilla contra los monstruos*, estrenada en 1964 y secuela a su vez de la película protagonizada en solitario por Mothra, la mariposa gigante, en 1961 (también dirigida por Honda). Su trama gira entorno a la llegada de un descomunal huevo que aparece en las costas niponas, y rápidamente es comprado por un ruinoso hombre de negocios que planeaba exhibirlo en un parque de atracciones. Sorprendentemente, aparecen unas diminutas gemelas que afirman ser las enviadas de Mothra, la madre del huevo. Solicitan que le sea devuelto a su progenitora. Sin embargo, la bestia nuclear conocida como Godzilla, fruto de las peores ambiciones del ser humano, está a punto de salir a la superficie para desatar una tormenta de destrucción sobre Nagoya y enfocar su camino hacia el embrión. Sólo Mothra, representante de la fuerza positiva en el film, posee defensas como su polvo venenoso que desprende de sus alas para neutralizar a Godzilla.

Honda ya había deslumbrado con sus coloridos paisajes presentes en *Rodan, los hijos del volcán* pero al empleo del Toho Scope (la variante panorámica de la productora) el director recogería de forma magistral todo ese universo lírico que envuelve el universo de Mothra. Uno de los mejores ejemplos es el viaje que realizan los protagonistas a Isla Infante en busca de la ayuda del benefactor insecto. La forma melancólica en que está filmado el pasaje donde éstos acceden al jardín de las Aelinas permite que se desboque la sensación de maravilla. Además el fragmento en Isla Infante faculta a Honda para verter la alegoría esencial de la filmografía de Godzilla: los isleños, que ya han pagado el precio

del uso de las bombas nucleares viviendo en unas tierras desoladas y estériles, les niegan ayuda a los protagonistas acusándoles de haber empleado el fuego que los dioses no hubiesen aceptado. Este elemento es crucial en la investigación y lo retomaremos posteriormente en las conclusiones.

Godzilla recuperaba su esencia solemne de destructor de mundos, con una pose especialmente agresiva, si bien su papel como metáfora del terror nuclear no era expuesto en el metraje, pasando la cuestión atómica únicamente al pasaje en la isla comentado líneas arriba. La superficie del atolón, totalmente desolada y con los protagonistas cuestionando el papel de la humanidad en las pruebas nucleares, sirve nuevamente como denuncia de los actos del hombre que no sólo le afecta a él, sino a todo el ecosistema circundante, convirtiendo paraísos tropicales en vastos desiertos, maximizando las consecuencias devastadoras de la citada energía. Aún así, Godzilla es finalmente vencido por las larvas de Mothra, por lo que sutilmente se puede entender dicha victoria como el poder restaurador de la naturaleza sobre las consecuencias del hombre, al representar Mothra, como decíamos, la fuerza más primigenia del planeta. Ante los esfuerzos inútiles de los ejércitos del ser humano por detener la furia atómica, personalizada en el monstruo grisáceo y carente de alma, es únicamente la propia esencia de la Tierra, personificada en un insecto multicolor y compasivo, quien tiene la solución. Igualmente, se puede detectar otra clave vinculada a la primera película de Godzilla. Mientras que en aquella es Serizawa quien se sacrifica para salvar a la humanidad de su propia invención y acabar con el monstruo simultáneamente, aquí Mothra sigue luchando hasta la muerte, consciente de ello, para salvar la humanidad y su prole. Acabar con grandes males como la energía nuclear, parece querer decirnos uno de los mensajes fundamentales del *kaiju eiga*, radica en ser testigos de enormes pérdidas y sacrificios.

La película se estrenó el 29 de abril de 1964 en Japón, convirtiéndose en una de las entregas más aclamadas. Para su distribución en Estados Unidos *Godzilla contra los monstruos* fue de las últimas producciones del saurio en sufrir cambios de relevancia en su edición. En primer lugar, para fomentar el halo de misterio los responsables de



American International Pictures cambiaron el título del film a *Godzilla vs The Thing* (*Godzilla contra la cosa*, en incomprensible alusión a *The Thing from Another World*). Además, implementaron una serie de carteles que jugaban con la incógnita de la apariencia de Mothra, mostrando un enorme signo de interrogación en lugar de la polilla gigante. Cuando la película se estrenó en España en 1967 heredó parte de esa campaña publicitaria, conservando esos pósters y siendo renombrada tal como la conocemos. Aparte de unas breves eliminaciones en el montaje, el aspecto más significativo de la versión americana es que incluye una secuencia rodada en tierras japonesas por el propio Honda, no presente en la película estrenada en su país de origen. En ella, se observa a la flota naval americana disparando una ráfaga de misiles a Godzilla, que se encuentra caminando por una zona costera próxima. Quizás el motivo de incluir dicha secuencia en el montaje japonés, pueda deberse a que los espectadores nipones no podrían digerir adecuadamente un buque de guerra americano lanzando un ataque contra sus tierras, temiendo continuar la estela de los movimientos populares en contra de los tratados bilaterales USA-Japón surgidos en la década de los sesenta.

#### 4.4.2. El monstruo cambia de bando

Con la saga en su época dorada, a los pocos meses de distancia llegaba *Ghidorah, el dragón de tres cabezas*, una aportación clave dentro de la filmografía del monstruo sometido a examen como explicaremos a continuación.

El argumento giraba en torno a una misteriosa mujer, autoproclamada como princesa del planeta Marte, que vaticinaba la llegada de un terrible monstruo procedente del espacio erradicador de la civilización existente en su planeta natal. Nadie parecía tomarla en serio, pero cuando desde el núcleo de un asteroide surgía el monstruo tricéfalo King Ghidorah, la población entera huía despavorida ante la devastación de la bestia. La única larva de Mothra superviviente del film anterior (según informaban sus pequeñas gemelas protectoras) conseguía transmitir la idea de unir sus fuerzas para repeler esta amenaza invasora a Godzilla y a Rodan, la gigantesca criatura alada procedente también

de otra pieza fundamental de Honda, *Rodan, los hijos del volcán*. Esta entrega mostraba interesantes elementos a destacar, empezando por la aparición de King Ghidorah, convertido automáticamente en el rival más aclamado de Godzilla, y terminando con el cambio de rumbo de la actitud de Godzilla hacia la humanidad.

De acuerdo con Brothers, Godzilla se convertía en héroe y aliado de la humanidad al defender el planeta del ataque del monstruo de tres cabezas y dos colas. El cambio de actitud del monstruo es especialmente relevante, puesto que además de ser la pauta que seguirá el resto de este ciclo, expone la intención de Tanaka en convertir al monstruo en ídolo de masas, de transformar esa esencia maligna con la que nació en una energía benefactora con la que las audiencias más jóvenes simpatizasen (2013: 58, 277).

Incluso la violencia presente en el film está lo suficientemente rebajada para adecuarla a estándares más abiertos, con heridas de bala que no sangran por ejemplo, o una antropomorfización de los monstruos excesiva, con las tres bestias protagonistas, Godzilla, Rodan y Mothra, manteniendo un diálogo entre ellos en el momento clave en que deciden cambiar de actitud y ayudar a la civilización.

Precisamente, la adquisición de ese rol de los monstruos trasciende en que dichos titanes aumenten su importancia, en detrimento de los personajes humanos, por lo que las líneas argumentales de films anteriores, con un enfoque más humano, se diluyen en favor de las criaturas atómicas. De hecho, es precisamente esta película la que inaugura la tendencia de esas reuniones de monstruos conocidas coloquialmente como *monster-mash*.

Así, aun con el habitual pulso visual de Ishiro Honda, la suma de largas tramas secundarias no excesivamente bien desarrolladas y carentes de sentido e interés no le permitían a la película ser tan entretenida como debiera. Un inconveniente que, pese a que en algunas entregas de la saga se subsanó parcialmente (como en la entrega inmediatamente posterior) finalmente se convirtió en un factor crónico.

En el año 1965 llegaba a las salas *Los monstruos invaden la Tierra* donde los trazos dibujados en la anterior película se perfeccionaban aquí ofreciendo uno de los productos más sólidos de la saga *Showa*. Con una premisa dotada de grandes elementos de la ciencia ficción más representativa de aquella década, se describe la misión de exploración por parte de dos astronautas sobre el Satélite X. Durante su paseo intergaláctico quedan fascinados al descubrir que bajo la superficie del planeta existe una civilización alienígena, que solicitan desesperadamente la ayuda de la humanidad. Están sufriendo el ataque de King Ghidorah, y para expulsarlo de su mundo necesitaban que Godzilla y Rodan sean transportados hasta allí. A cambio donarán una cura milagrosa para los terrestres. Parece un trato inmejorable, pero las auténticas intenciones de los extraterrestres son mucho más maquiavélicas: utilizando ondas electromagnéticas, envían a los tres monstruos en una comitiva destructora hacia la Tierra, para pisotear a sus habitantes y conquistarla posteriormente.

Esos mencionados viajes interplanetarios hacia el Satélite X se encontraban realizados con una capacidad visual deslumbrante, utilizando planos largos y geométricos. Junto a esto, las actuaciones de Nick Adams y Akira Takarada interpretando a los dos astronautas protagonistas, sin olvidar una alienígena interpretada por Kumi Mizuno que se debate entre su amor humano y su naturaleza inhumana, conferían al producto una calidad única en la época clásica de Godzilla.

Por otra parte, se puede evidenciar un paulatino enfoque hacia audiencias más juveniles, al prácticamente no mostrar en pantalla cadáveres, alejando decididamente a cada entrega la saga del saurio de la estela de muerte oscura con la que nació y transformándose en declarados productos de entretenimiento puro y deleite visual.

Las *kaiju eiga*, especialmente la saga de Godzilla, durante finales de los cincuenta y principios de los sesenta se configuraban realmente en verdaderas superproducciones, con técnica y estrellas de cine. Ese empleo de medios significaba una cosa: se necesitaba

una gran suma de dinero para rodar cada una de ellas, y no siempre se obtenía el respaldo requerido de la audiencia. Llegados a este punto, eso había empezado a cambiar, con las películas utilizando secuencias procedentes de films anteriores, mayoritariamente escenas de destrucción urbana, para paliar costes y sacar el máximo rendimiento a base de ahorrar en la realización de efectos especiales. Ese factor se vio agravado sustancialmente en los próximos capítulos de la filmografía del personaje, con la reducción presupuestaria por parte de la Toho.

#### 4.4.3. Nuevos escenarios para el personaje

Así, en la consecutiva *Los monstruos del mar*, estrenada en 1966, se decidía ubicar la nueva aventura de Godzilla en lugares selváticos, que requerían mucha menor inversión en las maquetas. Utilizando un guión estructurado en origen para King Kong, fue sustituido finalmente por el saurio gigante. Por ese motivo encontramos ciertas similitudes con el mundo del gorila de la RKO, especialmente esbozada en la relación de Godzilla con el personaje femenino, una de nuevo sugerente Kumi Mizuno, o que el monstruo sea despertado por un rayo, emulando la fuente de energía que alimentaba al simio en *King Kong contra Godzilla*. Describiendo el argumento, en esta ocasión siguiendo la pista de su hermano perdido, un joven junto a sus dos amigos llegaban a una remota isla custodiada por un enorme camarón llamado Ebirah. Además, una organización criminal había diseñado unos polvos amarillentos que hacía las veces de repelente contra el bestial crustáceo, lo que les permitía entrar y salir de la isla a su antojo. Pero ignoraban que en una cueva dormitaba Godzilla, finalmente despertado por los protagonistas utilizando la electricidad de un rayo.

El director Jun Fukuda llegaba a la serie y aportaba un ambiente exótico, entretenido y aventurero, a cambio de perder la ambición, solemnidad y trascendencia de la etapa dorada de Honda. El cambio de escenarios por el recorte económico era un síntoma preocupante a tener en cuenta: la filmografía de Godzilla entraba en un paulatino declive, con escenarios simplificados, abuso de escenas recicladas y el tono infantil

adueñándose de la función conforme la saga iba avanzando. Además, ese mismo año el director de los efectos especiales de la franquicia Eiji Tsuburaya estrenaba en televisión la serie Ultra-Q, y de ella emanaría después el superhéroe de estela roja y plateada Ultraman, que se convertiría en un fenómeno catódico vigente hasta nuestros días.

Por otro lado, al final de la película la isla donde transcurren los acontecimientos está a punto de explotar. Mientras la cuenta atrás decrece, y Godzilla se mantiene en la superficie de la isla, los protagonistas se encuentran en una balsa a salvo en el mar. Es muy llamativo que entonces, los personajes comienzan a gritarle al monstruo que se ponga a salvo, saltando al océano, poniendo de relieve la simpatía de la raza humana por el monstruo. Una postura diametralmente opuesta con la que Godzilla nació, y que manifiesta ya totalmente la naturaleza filantrópica del saurio así como la asociación simbiótica de la civilización con él.

Fukuda regresó al año siguiente a los escenarios paradisiacos con *El hijo de Godzilla*, que como indica su título esta vez se descubría lo que se podría definir como la cría de la criatura atómica. La acción llevaba al espectador a la isla de Solgill, donde al parecer un experimento meteorológico fallido ha causado que algunos animales crezcan desproporcionadamente, como el caso de las Gimantis, unas mantis religiosas (con un destacable tema propio para la bestia muy pizpireto compuesto por Masaru Satoh, aquel compositor que había debutado en la saga con *Godzilla contraataca*, como mencionamos). Posteriormente, los citados insectos descubren un solitario huevo en el interior de la isla y cuando comienzan a golpearlo, surge del interior un singular gusarapo. De improviso Godzilla irrumpe en escena enfrentándose a las Gimantis, y acogiendo al recién nacido bajo su tutela. Nada se explica sobre el parentesco entre ambos animales salvo lo apuntado anteriormente, por lo que queda a juicio del espectador cómo se ha podido gestar el embrión, puesto que únicamente vemos un espécimen de Godzilla, desconociendo si tiene la facultad de poner huevos. Los monstruos del *kaiju eiga* nunca han evidenciado su naturaleza sexual, por lo que no sorprende descubrir esta forma de adopción por parte de Godzilla conforme a la nueva criatura.

Visualmente, salvo la configuración bípeda de ambos monstruos y un color de piel semejante, nada une a los dos. Y la única habilidad que comparten es que el vástago poseía la facultad de expulsar su propio rugido radiactivo (aunque requería de cierto entrenamiento por parte de su progenitor para su perfeccionamiento).

En contraste, mostrar a Godzilla educando a su descendencia no hacía sino alejarlo todavía más de aquel simbolismo e intención original de Honda y Tanaka, llegando a cotas de antropomorfismo descomunales tanto en comportamientos como el descrito, como en el rediseño del monstruo, con una apariencia muy caricaturesca y alejada eones de la amenazante sombra de destrucción con la que llegó al mundo en 1954. En este sentido, otros momentos de la película muestran a Minilla jugueteando con la cola de su padre mientras éste trata de descansar, aportando al personaje de Godzilla trazos de comportamiento totalmente enlazados a la familia. La última secuencia del film, con Godzilla abrazando a su hijo, que solloza, mientras una tormenta glacial les envuelve y los protagonistas se apiadan despreocupadamente de él, es un punto de no retorno más hacia la configuración del monstruo como exterminador del ser humano, ya inexistente, y más hacia el símbolo positivo en el que se había convertido.

Todo lo apuntado se tradujo en la recaudación más baja de la serie del monstruo desde su nacimiento, por lo que se antojaba un cambio de rumbo, buscando de nuevo el prestigio y los beneficios económicos perdidos.

Por ello, intentando conservar y ampliar el número de seguidores de estas producciones, Toho reunía de nuevo los artífices originales de las primeras entregas de Godzilla, Honda, Tsuburaya e Ifukube una última vez en 1968, produciendo el film *Invasión Extraterrestre*. Se trata de un obra realizada con cierta sensación de reiteración (no dejaba de ser una variación de *Los monstruos invaden la Tierra*) pero multiplicando las dosis de caos y destrucción a escala global por parte de los monstruos, y convirtiéndose en todo una película de culto para los seguidores. Este relato está situado

en el año 2000. Todos los grandes monstruos habían sido confinados en la isla de Ogasawara mediante unas barreras electromagnéticas que les impedían abandonar el lugar, siendo estudiados por una comunidad de científicos. Pero de pronto las bestias desaparecen de allí y comienzan a atacar las grandes ciudades de la Tierra: París, Moscú, Nueva York, etc. Se trata de un ataque orquestado por una raza alienígena, los Kilaaks, deseosos de someter a la humanidad sirviéndose de la fuerza bruta de las gigantescas criaturas.

La parte más destacable por la que es recordada *Invasión Extraterrestre* es por configurarse como la *monster-mash* con la que se pretendió volver a la época dorada de la saga. Ya en los primeros minutos, con el empleo de la voz en off del narrador adentrándonos en la fauna de Monsterland y la profusión de planos aéreos de las bestias, la película adquiere casi un tono documental. Y una vez que los monstruos son liberados, el recurso de la retransmisión de la acción de los titanes arrasando diversas urbes de todo el planeta como Moscú o Nueva York ayuda a ampliar la sensación de caos global. Como suele suceder en muchas *kaiju eiga*, no se muestre el interior de los navíos o edificios que sucumben frente a las bestias para recoger el comportamiento de los pasajeros, momentos que si aparecían en la película seminal de *Japón bajo el terror del monstruo*. Esta simplificación de las secuencias dramáticas fueron suprimidas por los recortes presupuestarios que hemos mencionado. De la actual forma queda excesivamente ligera tanta masacre, si bien no hay que olvidar que nos encontramos en un tipo de *kaiju eiga* más despreocupado y más enfocado para todos los públicos.

En cuanto a la batalla final, observamos a todo el bestiario de la Toho alinearse para enfrentarse a King Ghidorah. El segmento, con instantes tan recordados como aquel donde se observa a Rodan descender y posarse con sus compañeros de batalla, con su envergadura desplegada y levantando polvo, al son de la música de tono épica de Akira Ifukube, es una despedida de los momentos gloriosos de esta etapa. Una despedida que pasa de metafórica a literal cuando en los últimos segundos de la película, los protagonistas saludan con la mano a los monstruos mientras sobrevuelan Monster Land a

bordo de un helicóptero. El ser humano agradece así a Godzilla y compañía su ayuda indispensable para vencer cualquier amenaza externa. De acuerdo con Sanz (1999: 72):

Además, Godzilla y otros monstruos también presentan una clara ambigüedad en lo referente al binomio razón-instinto (animal-hombre). A lo largo de sus películas (a medida que se aliaba con la humanidad) Godzilla incrementa su grado de antropomorfización, [...].

Es interesante detenerse en el concepto que Sanz expone cuando se refiere al binomio razón-instinto (animal-hombre) porque define la evolución antropomórfica del monstruo. Por ejemplo, en películas como *Japón bajo el terror del monstruo* o *Godzilla contra los monstruos* (1964), los movimientos de Godzilla están diseñados para ser lo más realistas posibles, como lo haría un ser de esas características, ocultando en la medida de lo posible el parecido a los movimientos de un ser humano, para ello el equipo de Tsuburaya basó los movimientos de Godzilla en animales pesados como lo es un elefante o un gorila además de usar la cámara lenta para aumentar la sensación de gigantismo. En el segundo título citado, Godzilla enreda su cola involuntariamente entre la estructura de una torre de la ciudad de Nagoya, mostrando las dificultades de una criatura de tales dimensiones (esto es un ejemplo de instinto, una parte del binomio expresado por Sanz). No obstante, con la infantilización del personaje, se buscan movimientos antropomórficos, buscando movimientos humanos para que los niños empatizaran con el nuevo carácter del monstruo y vieran en él un aliado y no una amenaza. Por ejemplo, en *Los monstruos invaden la Tierra* (1965), Godzilla salta repetidas veces de alegría cuando vence a King Ghidorah en el primer asalto mientras que en *Invasión extraterrestre*, el monstruo se comporta como el líder de los monstruos cuando éste guía a los *kaiju* a luchar contra el monstruo King Ghidorah en la falda del monte Fuji-yama (finalmente, el ejemplo de Godzilla como líder corresponde a la razón, la segunda parte del binomio de Sanz). Para aquel entonces, ya nada quedaba de la naturaleza opresiva de la criatura, configurando al monstruo como un recurso más de la sociedad japonesa.



#### 4.4.4. La saga en el abismo

Durante los últimos años de la década de los sesenta surgía un nuevo rival de Godzilla contra el que no podía combatir, la tortuga Gamera de la productora Daiei, competidora directa de Toho. Su filmografía se basó en estos años en potenciar la presencia infantil en cada aparición, siendo protagonistas los infantes en un gran número de producciones. Una circunstancia que logró contagiar al propio Godzilla con la siguiente producción, *La isla de los monstruos*, de 1969. Se trataba originalmente un proyecto y apuesta personal de Honda, que nada más comenzar el rodaje tuvo que enfrentarse a los problemas de un ínfimo presupuesto y la enfermedad de Eiji Tsuburaya, fallecido poco después. A decir verdad, *La isla de los monstruos* es en este sentido una producción única. Hasta ese momento, las películas de monstruos se dividían su rodaje entre las partes protagonizadas por seres humanos (capitaneadas por Honda o Fukuda), y las secuencias protagonizadas por los monstruos (lideradas por Eiji Tsuburaya y su equipo de efectos especiales). Aquí, a tenor de lo expuesto, fue el mismísimo Honda quien desempeñó ambas funciones y se encargó personalmente de dirigir todo el metraje, aún teniendo en cuenta que la película presenta un gran número de secuencias recicladas de films anteriores.

La historia en sí ofrece el retrato de Ichiro, un niño japonés que está siendo acosado por un compañero de colegio, al que apoda Gabara. Para evitar enfrentarse a la situación, siempre que puede se traslada con su imaginación a la isla de los monstruos, donde conocerá personalmente a Minilla, el hijo de Godzilla, sufridor de un asedio similar por parte de una criatura que también se llama Gabara. Cuando el joven es secuestrado por dos ladrones, deberá utilizar los consejos del vástago del saurio para vencer a los rufianes, y al propio Gabara.

Resulta llamativa por otra parte la forma en la que Honda plasma a Godzilla en sus funciones educaciones con su vástago, si bien son muy similares a las mostradas en *El hijo de Godzilla*, con el monstruo enseñando a lanzar su rayo destructor. En aquella, el

monstruo trataba de golpear a su hijo ante sus iniciales esfuerzos inútiles. En la película que nos ocupa, no llega a realizar esos gestos intimidatorios (aunque en ambas termina por pisarle la cola a su hijo para que produzca su aliento), por lo que presenciamos una figura paternal rebajada parcialmente.

Tanto Godzilla como su vástago adquieren aquí un nuevo significado, utilizados como personajes irreales de un mundo de fantasía, como vía de escape del joven Ichiro frente a las amenazas del mundo real. Por primera y única vez en su filmografía, Godzilla es tratado como un personaje de ficción dentro de su propia narrativa, una anomalía en la franquicia que presenta al monstruo en su isla, rodeado de sus congéneres, que sirve para exponer dentro de la propia película el estatus de icono cultural que posee el personaje.

En otro orden de cosas, mucho se ha hablado del significado alegórico de la película. Algunos ven contraproducente el mensaje que parece emanar de la película, con Ichiro utilizando la violencia que ha aprendido de Minilla para hacer frente a su Gabara particular, así como a librar sus propias batallas para vencer a los dos ladrones. Parecen mensajes débiles, más aún si tenemos en cuenta que, de darse en la realidad, no tendrían resultados satisfactorios, introduciéndose en una espiral de violencia en el primer caso, y resultando inútil en el segundo, con delincuentes más acordes con la realidad. Sin embargo, el mensaje más válido que podemos obtener del film, como se detectan en esas secuencias donde Ichiro queda a solas en su domicilio, viviendo su infancia en soledad, es advertir en realidad a los adultos de los peligros de su ausencia en la vida y educación de sus hijos. Como se expone en la narración, son incapaces por incomparecencia de detectar por qué angustiosos momentos está atravesando su vástago, teniendo Ichiro que autotutelarse con mejor o peor fortuna.

En este sentido, en el sueño-metáfora de la conducta de Godzilla y su hijo que Ichiro tiene, si bien el rey de los monstruos insta a su hijo a librar sus propias batallas, se encuentra siempre en segundo plano durante los encuentros en los monstruos, llegando a intervenir cuando la situación lo requiere. Por ello, quizás podríamos añadir una faceta de

recurso educacional y alegórico a la ya larga lista de modalidades de abordar la naturaleza de Godzilla, sin embargo el conjunto es tan confuso que supone un esfuerzo real por determinar las intenciones del largometraje.

A pesar de las posibles intenciones expositivas, de su punto inicial en parte interesante con la citada evocación del protagonista por los legendarios monstruos, lamentablemente la utilización excesiva de metraje de entregas anteriores, junto con el mencionado tramo final desarrollado no muy hábilmente daba como fruto un episodio bastante indigesto y mediocre, aún siendo la entrega de Godzilla más corta en duración con aproximadamente de 70 minutos. La franquicia aumentaba la velocidad en su caída hacia el abismo artístico y económico.

Un año después, Yoshimitsu Banno dirigía (su única) entrega, *Hedorah, la burbuja tóxica*. Sin duda se asiste al capítulo más psicodélico e hipnótico de la saga, factores potenciados también con la incorporación del compositor Riichiro Manabe, con un sonido conjugado entre electrónico y estridente. La película comenzaba mostrando la contaminación desmesurada existente en el océano por culpa de la humanidad. Esto provocaba la aparición de un ser multiforme y venenoso llamado Hedorah que se alimenta de la polución, que llegaba incluso a inhalar el humo a través de las chimeneas de las fábricas, entornando su mirada de placer mientras aspiraba los gases nocivos. La única salvación, como predice el niño protagonista, es la llegada de Godzilla, dispuesto a eliminar a la criatura ponzoñosa. En esta ocasión la audiencia podía contemplar desde los títulos de crédito un momento en concreto de auténtica perplejidad en cuanto a las facultades de Godzilla de las que hablaremos más adelante.

La electrónica, extraña y estridente banda sonora compuesta por Riichiro Manabe para la ocasión es el envoltorio perfecto para la película, en el sentido de que tanto música como imágenes producen una extraña sensación, entre la pesadilla y la psicodelia, detectable ya en esos mencionados títulos de crédito. Además, dicha secuencia se acompaña de incómodas imágenes de un maniquí flotando sobre la inmundicia que

conduce a imaginarnos a un cadáver, o un plano idéntico pero con un reloj de madera, que hace parece evocar nuestro destino: es cuestión de tiempo que la polución acabe con nosotros. El film en realidad está plagado de prometedoras ideas visuales, como la que presenta al grupo de jóvenes en el bosque tocando música triste (con la imagen en blanco y negro, pero con tintes dorados), cuando de repente Yukio toca unos acordes de guitarra y la tonalidad cambia a multicolor. Pero a nivel global, la película hace gala de una paleta de colores donde predominan los grises, lo frío y lo inerte, cubriendo con un manto plástico, casi de un derivado del petróleo, el espíritu de la película. Además, la implementación de diversos elementos y escenarios carcomidos consigue esparcir una sensación de corrosión que se expande por todo el metraje, y que se suma a esa otra sensación de viscosidad, convirtiendo el visionado del film en una experiencia muy distinta a cualquier otro *kaiju eiga*.

Asimismo Banno, como decíamos, quiso realizar una película que denunciase el estado deplorable del ecosistema, y las escenas donde observamos las consecuencias del paso de Hedorah son especialmente dañinas para el ser humano. De acuerdo con Banno (Jr. Lipartito (Director), 2014):

*We had a lot of problems with smog from factories back then, and in July 1970 there was an incident where a group of school girls collapsed from the smog which is a scene we added to the film. After that the government started taking measures to address the pollution problem and the producer Tanaka allowed me to make a pollution monster for a new film.*

De hecho, cuando observamos el deterioro en el rostro que ha sufrido el padre de Ken (que se produce en esa secuencia tan llamativa que tiene lugar en la playa), de inmediato nuestra mente nos recuerda los desastres atómicos y las heridas que provocaron en la humanidad, emparentándose de inmediato con el clásico de *Japón bajo el terror del monstruo*, y conformando con aquella las denuncias más claras sobre el mundo que acompaña al ser humano, así como de las advertencias sobre seguir nuestras conductas autodestructivas. Si Godzilla fue fruto de la energía atómica, Hedorah lo es de la contaminación, de los residuos de las energías.

Eso nos lleva a poner de relieve el papel de Godzilla tanto como defensor de la Tierra y su ecosistema, como héroe de la infancia en particular y humanidad en general, algo iniciado en *La isla de los monstruos* y ya totalmente asentado en esta entrega. Podemos asistir de esta forma a que el niño protagonista juega con muñecos de la bestia radiactiva al principio del film, al que idolatra por encima de otros superhéroes (e indicativo de la popularidad que había alcanzado el personaje entre los infantes de la época), y de cómo el joven presiente la llegada de Godzilla como salvador de la inmundicia que esparce Hedorah. Atrás quedaron los tiempos donde Godzilla era temido por los seres humanos, siendo ahora deseada su presencia para ejercer la catarsis ante la situación provocada por el monstruo de la polución.

En términos cinematográficos, a pesar de algunos elementos interesantes como lo son la utilización de dibujos animados para representar los problemas de la contaminación y del propio Hedorah, el último tercio del film es una pelea interminable entre Godzilla y Hedorah, donde la dinámica se va espesando hasta cortar el ritmo. Es ahí donde encontramos la secuencia que hemos mencionado con anterioridad, y es la siguiente: llegado el momento, Hedorah, adoptando su forma voladora, huye de la batalla que mantiene con Godzilla. En ese momento, Godzilla se enrosca sobre sí mismo, y utilizando su aliento radiactivo, consigue la suficiente potencia para alzar el vuelo y perseguir a Hedorah. El fragmento, realizado con nula credibilidad, le añade la facultad de volar al rey de los monstruos, hasta el momento única ocasión donde ha utilizado esta capacidad. Como último apunte interesante sobre la producción, el autor Brothers (2015: 63) apunta:

*Tanaka was recuperating in a hospital from a recent illness and had asked Honda to check on the progress being made by Hedorah's director, Yoshimitsu Banno. The film's grim theme revolved around industrial pollution and was a transitional Godzilla film from the lighthearted fare preceding it. Since Banno was a new hand at helming a film, Tanaka requested Honda view the rough-cut in case any scenes needed to be re-shot, and after viewing some of the footage, [...] It is not known which scenes Honda added but it seems plausible he directed the scene where men playing mahjong are inundated by the Smog Monster's lethal slime in keeping with his recurrent theme of "playtime is over." Additional footage of a boy reacting in horror at the remains of Hedorah's onslaught and a women's aerobics class suddenly taken ill by Hedorah's passing also smack of Honda's influence in stressing the impact monsters had on ordinary citizens.*

En 1972 se estrenaba la que probablemente sea una de las cotas más ínfimas de la serie, *Galien, el monstruo de las galaxias ataca la tierra*, donde se es testigo de cómo unos alienígenas que habían adoptado la forma de unos viles hombres de negocios construyen un parque de atracciones, con una torre con la forma del propio Godzilla, desde el que planean dominar el mundo. Con tal fin se sirven de unas cintas magnéticas capaces de controlar a los monstruos Galien y Ghidorah. Pero Godzilla y Anguirus deciden enfrentarse contra ellos para evitar ese desenlace.

La antropomorfización de los monstruos se observa ya total y ridícula, con los propios Godzilla y Anguirus manteniendo una conversación (representado con bocadillos de cómic) durante su travesía, o convenientemente doblados al inglés en su versión para los norteamericanos. Por último, señalar que fue la última figuración de Haruo Nakajima dentro del traje de Godzilla, circunstancia que se venía produciendo desde la primera *Japón bajo el terror del monstruo*. A partir de las siguientes entregas el monstruo estará interpretado por diversos actores hasta la nueva etapa de los años ochenta, donde se introducirá de forma regular en el traje Kenpachiro Satsuma, quien aquí interpreta precisamente a Gigan.

Como ha quedado patente, la saga atravesaba los peores momentos de su desarrollo tanto a nivel artístico, económico y, como veremos en el próximo capítulo, por sus bajas cifras de espectadores, algo que se repitió y acentuó en la siguiente película.

A algún distribuidor español debió ocurrírsele que se podría utilizar un título impresionante para atraer a la audiencia nacional, y de paso, confundir al potencial espectador. Así que en 1973 llegaba *Gorgo y Superman se citan en Tokio*, donde Gorgo era en realidad el afamado Godzilla y Superman un robot con aspecto digno de una versión despresurizada de Ultraman, bautizado en realidad como Jet Jaguar. La trama giraba en torno al citado Superman, un androide obra de un avisado inventor, capaz de tomar sus propias decisiones, y que irá en busca de Godzilla cuando los habitantes del

reino subterráneo de Seatopia decidan poner fin a la civilización de la superficie invocando a Galien y una nueva criatura, una cucaracha gigante llamada Megalon.

Resulta especialmente reseñable que los citados seatopianos toman esa determinación a causa de padecer los efectos de las pruebas nucleares que lleva a cabo la humanidad en la superficie, por lo que por una vez en mucho tiempo es rescatado el mensaje antinuclear que dio origen a Godzilla. De hecho, autores como Steve Ryfle y Stuart Galbraith IV afirman que la detonación que se se observa al principio del film, donde algunos monstruos y Godzilla, nacidos de esa energía, se alarman y padecen por los efectos de las explosiones, podría tratarse a una velada alegoría a las pruebas conocidas con el nombre clave de Cannikin. Dicha operación se llevó a cabo en la isla Amchitka en Alaska el 6 de noviembre de 1971, detonando los norteamericanos bajo tierra la mayor explosión subterránea hasta la fecha. Pruebas que fueron muy criticadas al encontrarse la isla en una zona proclive a terremotos y tsunamis (extraído del audio comentario de la edición DVD de *Godzilla Vs. Megalon*, editado por Media Blasters en 2012). Desafortunadamente como veremos, la propia naturaleza del film impide una lectura más clara o manifiesta del posible mensaje.

Decimos esto porque, abusando una vez más de secuencias recicladas, Fukuda estrenaba una película no mejor que la anterior entrega, pero históricamente más hilarante, con peleas sin coreografías elaboradas, lo que la convertía hasta el momento posiblemente en la más ridícula de toda la filmografía del personaje que nos ocupa. Sin olvidarnos de unos niveles de producción bajos, personajes ininteligibles y situaciones incoherentes.

El personaje de Godzilla alcanza las cotas más ridículas, con un aspecto fanfarrón y beligerante y convertido en una parodia de sí mismo, símbolo simultáneo del trabajo en equipo y la ayuda a los demás. Ese cóctel abrasivo se saldó como es lógico con la recaudación más ínfima hasta la fecha, consiguiendo vender por primera vez menos de un millón de entradas.

Al año siguiente, Fukuda y Toho trataron de sacar del pozo de la infantilidad y el absurdo al que habían introducido a Godzilla, realizando un producto con un mejor diseño de producción con *CiberGodzilla, máquina de destrucción*. En esta ocasión Godzilla resurge mostrándose especialmente violento, llegando incluso a combatir contra su aliado Angirus. Durante su ataque a una factoría petrolífera, repentina e incomprensiblemente entra en escena otro Godzilla y se enfrenta contra el primero, para atónito asombro de los protagonistas. Durante la lucha, se evidencia la verdad. Uno de ellos era una réplica robótica manejada por los conspiradores alienígenas del recóndito tercer planeta del agujero negro, en realidad simios camuflados bajo el aspecto de seres humanos corrientes. Los extraterrestres se muestran también muy interesados en impedir que se cumpliese una antigua profecía donde un mitológico monstruo, King Seeser, se despertaría para salvar el mundo.

Con este argumento aprovechando tendencias robóticas instauradas en la década de los 50 por el manga *Tetsujin 28-go*, la productora intentaba aportar un enfoque un poco más adulto y con múltiples influencias tanto de la saga de *El Planeta de los Simios* como del cine de Sergio Leone. Sirva de ejemplo en este caso la secuencia de presentación de CiberGodzilla, con un movimiento de cámara ascendente e intercalando secuencias de otras partes de su cuerpo en funcionamiento.

En el terreno de lo sociopolítico, resulta llamativo el escenario donde se desarrolla el film, Okinawa, una suerte de exaltación patriótica camuflada y necesidad satisfecha puesto que la isla había estado ocupada y bajo control por los norteamericanos desde 1945 hasta 1972, una vez derrotado Japón en la Segunda Guerra Mundial.

A pesar de sus esfuerzos en dotar al producto de unos niveles menos pueriles, ser una muestra entretenida (con divertidos temas musicales de Masaru Satoh) e incluir el personaje de CiberGodzilla, la decadencia estaba asentada. El leve aumento de las



entradas vendidas, no llegado al millón y medio, conduciría a la saga hacia su (temporal) cierre al año siguiente.

Así que Toho produjo una nueva (la última) entrega en 1975, *Godzilla contra Mechagodzilla*. Para ello convocó de nuevo a Ishiro Honda en la dirección y Akira Ifukube en la banda sonora (algo que no ocurría desde *Invasión extraterrestre*) intentando atraer la atención de los espectadores. También había quedado patente que la inclusión del androide reptiliano había suscitado interés, por lo que se decidió cinematográficamente repararlo. La película cuenta como Mechagodzilla (o Cibergodzilla, según se prefiera) estaba siendo reconstruido por los mismos simios de la entrega anterior, empeñados en hacerse con el dominio del globo terráqueo. En esta ocasión, cuentan con la ayuda del Dr. Mafune, repudiado por la comunidad científica tras comunicar hace años que había descubierto un ser prehistórico y dantesco al que bautizó como Titanosaurio.

Como se ha señalado, esta entrega hacía gala de un tono serio y dramático muy contrastado con las entregas de los últimos años, y se percibe el ánimo de sus responsables de ofrecer una entrega más trabajada. Los personajes se expresan más complejos, especialmente el Dr. Mafune y su hija Katsura, de nuevo, y aspirando a los mejores resultados de *Japón bajo el terror del monstruo*, llenos de dilemas y contradicciones. Realmente, ambos caracteres se podrían definir como un sesgo de la personalidad del desdichado Dr. Serizawa de la película original de 1954. El científico Mafune, poseedor de unos conocimientos tecnológicos superiores a los del resto de sus congéneres, ha terminado traicionando a su propia raza dejándose llevar por sus motivos egoístas de venganza profesional, mientras que su hija, convertida en máquina unida a Mechagodzilla, se suicida para librar al mundo de una losa fatal. Y como en la película inaugural, la sensación de conclusión satisfactoria queda empañada por la tragedia del destino de Katsura, escenificando la trascendencia del sacrificio personal por la salvación global.

Además, como en el film original de Honda, se añade un tercer concursante en la tirante trama, encarnado aquí por el personaje de Ichinose, quien en un momento dado llega a perder los nervios tal cual Serizawa, y que termina siendo el detonante para que Katsura contravenga las órdenes de su padre al extraer de su organismo cibernético su alma humana.

Quedan empero residuos del infantilismo innato de ésta última época, con Godzilla acudiendo a la llamada de rescate por parte de los niños cuando el Titanosaurio ataca Tokio. Siendo el único momento de toda la filmografía del saurio donde atiende las peticiones de auxilio de los infantes. Este rasgo fue heredado de las películas sobre la tortuga gigante Gamera, como por ejemplo en la película *Gaos: el terror de la noche* (Noriaki Yuasa, 1967), en la que el monstruo rescata a un niño subiéndole a su caparazón.

Según el autor Brothers (2013: 58): Honda imprimía su sello personal con una puesta en escena esforzada y cuidada, pero su formalismo e intenciones colisiona con el concepto de Godzilla como salvador (idea con la que el director nunca empatizó) de ésta última etapa de puerilidad y decadencia, arrojando un producto contradictorio y crepuscular.

Siguiendo ese espíritu mortecino, Ifukube reorquestaba el tema de Godzilla como si el propio tema deambulase agonizante, al contrario que aquellos temas esplendorosos de los sesenta. Pero era demasiado tarde, el desinterés general era total y terminó siendo la última aportación de esta etapa conocida como *showa*. Durante los siguientes nueve años no se estrenó ninguna película de Godzilla, aunque los americanos empezaban a mostrar su interés en realizar una versión nacional del saurio gigante.

Como curiosidad, en 1978 la productora estadounidense de dibujos animados Hanna-Barbera llegaba a un acuerdo con Toho para lanzar una serie de animación sobre la bestia, donde en compañía de su hijo Goodzoky, dotado de unas membranas que le

permitían volar, y la tripulación del barco Calico, hacían frente a diversas amenazas de índole monstruosa durante los 26 capítulos que se mantuvo en antena. Del bando de la humanidad, y gracias a su hijo como intermediario, no sorprende descubrir que su aliento radiactivo fue sustituido por un sencillo torrente de fuego, como un dragón cualquiera, despojando así a la criatura de cualquier rasgo heredado de su origen nuclear. A cambio, el monstruo adquiriría la facultad de lanzar una mirada calorífica por cada ojo, similar a la que posee Superman, emparentándolo con una faceta superheroica.

Tiempo después, en los primeros años de la década de los ochenta, uno de los productores y director de la saga Viernes 13, Steve Miner, trataba de llevar adelante su proyecto personal sobre Godzilla. Poseía arte conceptual de la bestia, varios *storyboards* y un guión escrito por Fred Dekker, que no llegó a materializarse. En cambio sí lo hizo el publicitado *remake* de la película de 1933 del simio gigante, de mano de Dino de Laurentiis. De nuevo King Kong se cruzaba en el camino del saurio, y la película sobre el gorila establecía las pautas estéticas que remodelarían el regreso de Godzilla nueve años después de su primera despedida e inicial paréntesis.

#### 4.4.5. Durante 1984 a 1995: El retorno de la amenaza nuclear

Después de un letargo de casi una década, y convencido ahora el productor Tomoyuki Tanaka de cual era el camino a seguir, en 1984 Godzilla volvía a lo grande, totalmente desprovisto de los elementos paródicos e infantiles propias de las anteriores entregas y con avance técnico considerable, al igual que la seriedad con la que es tratada la historia de la película. Godzilla volvía a ser esa abominable amenaza destructora e indestructible. De este modo, la bestia recuperaba su rol original propio de la lejana *Japón bajo el terror del monstruo*, única película mencionada como referente de continuidad. Aquí se explicaba cómo ante varias pérdidas de submarinos nucleares y el testimonio del superviviente de un navío, el gobierno japonés se veía en la obligación de informar a la opinión pública de la aparición de Godzilla, el monstruo radiactivo que asoló Tokio treinta años antes. La bestia a continuación se dirigía de nuevo al citado

núcleo urbano, creando una ráfaga de desolación sin parangón mientras que las potencias mundiales insistían en usar la fuerza nuclear en tierras japonesas para acabar con Godzilla. Influida por las corrientes catastrofistas estadounidenses procedentes de películas como *El coloso en llamas* (Director: John Guillermin, 1974) o *El enjambre* (Director: Irwin Allen, 1978) (cuyo póster español canibalizaba el film del monstruo), como anticipábamos la tensión nuclear se encuentra presente en todo el metraje, volviendo a simbolizar el monstruo ese peligro atómico con el que nació.



Figura 15: Póster original del film *El enjambre*

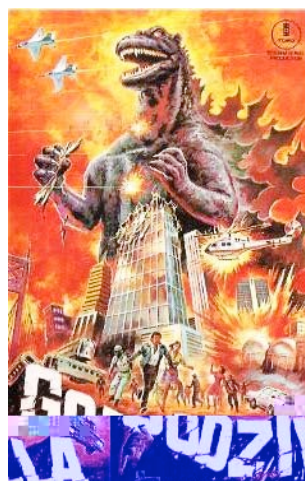


Figura 16: Póster de la edición videográfica de *Godzilla* (1984)

Observamos así la magnífica secuencia donde irrumpe en la neblinosa central nuclear de Ihama para alimentarse de la energía atómica, mientras durante la trama se advierte que el empleo de armas de este tipo para acabar con la bestia en realidad no haría otra cosa que fortalecerlo.

Encontramos también el interesante rol que desempeña el gobierno japonés como conciliador de las tensiones surgidas entre los rusos y los americanos. Habiendo sido el único país que ha sufrido en las carnes de sus habitantes los efectos de la muerte atómica, su intervención es especialmente determinante para evitar que se reproduzca una barbarie semejante de nuevo en su territorio. Así Godzilla, fuente real del problema y siendo el producto indeseado y no causado por los japoneses, es el recuerdo vivo de los errores del pasado, y la vez, un objetivo palpante que obliga a las potencias mundiales a barajar la

decisión de detonar una nueva semilla nuclear. Cuando por un error del ordenador ruso finalmente esto se produce, y parece que Tokio va a absorber el impacto, son los norteamericanos quienes salvan la situación (lo que podría leerse como una sutil exoneración y perdón por parte de los japoneses por los crímenes atómicos de antaño), pero no con la suficiente antelación como para impedir que una noche nuclear, roja y onírica, envuelva el cielo nipón.

De igual modo, guarda especial interés la introducción de la idea de que el saurio, creado por la energía atómica, necesite precisamente dicha fuente de alimento, convirtiendo todas las instalaciones y transportes de este material en objetivos del monstruo y por tanto un peligro potencial para las zonas donde se ubiquen. De forma muy escueta, podría entenderse como una crítica al empleo de dicha energía, y de los peligros que entraña para la seguridad de los habitantes cercanos albergar dichas instalaciones. Un velado aviso, que como sabemos, terminó por materializarse en los sucesos ocurridos en la central de Fukushima.

Asimismo, en este film y sus consecuentes secuelas adquiere especial relevancia la implementación de aparatosas máquinas bélicas como mecanismo japonés para frenar la amenaza, siendo en algunos casos esencial su intervención para una resolución satisfactoria. Esto supone un pequeña diferencia en lo que respecta a la faceta indestructible e implacable del terror de que representan las bestias que poseían en la mayor parte de la etapa cinematográfica anterior, donde rara vez la intervención militar daba algún resultado. Ahora, como decimos eso ha cambiado, quizás emitiendo los japoneses tímidamente un mensaje sobre la recuperación económica y armamentística y por tanto habiendo adquirido cierta capacidad para paliar las posibles contingencias. En la presente película queda encarnada esa faceta el el navío aéreo Super-X, que llegará hasta tener dos versiones más, cada una de ellas más perfeccionadas, a lo largo de esta etapa cinematográfica (C. Aguilar, D. Aguilar & T. Shigeta, 2001).

El propio Godzilla, como decíamos, recupera su esencia maligna, dotado de una furibunda expresión de odio a la que se añade un labio retráctil que le otorga un gesto intermitente de rabia. Además de imbuirle la cualidad de que le afecten las ondas electromagnéticas, como a muchas aves migratorias, la naturaleza del monstruo ve alterado su tamaño, aumentando hasta 80 metros frente a los poco más de 50 que medía en su etapa anterior. Dicha medida (que crecerá hasta los 100 metros en las consecutivas entregas) se efectúa para dotar de una mayor sensación de gigantismo frente al reciente y frenético desarrollo económico de las urbes japonesas, con enormes rascacielos elevándose sobre el terreno. Un orgullo arquitectónico que Godzilla se encarga de convertir en un infierno de cristal y herrumbre. Nos vemos en la obligación de resaltar la secuencia donde el monstruo, tal como hizo en la película de 1954, arranca un vagón de tren de sus raíles y mira en su interior. Ya avanzamos que esta acción entrañaba una enorme carga simbólica sobre la destrucción de las cadenas de la civilización. La bestia mira en el interior del vagón, al interior del pueblo nipón, y a continuación, con indiferencia, suelta el vagón tras atravesar el reflejo que le devuelve una torre de cristal. Los japoneses mueren ante la indiferencia de la bestia.

Es también reseñable la introducción de los parásitos del saurio, unos piojos también desproporcionados como el huésped radiactivo del que se alimentan, que serían homenajeados en varias producciones consanguíneas, desde *Cloverfield* (Matt Reeves, 2008) hasta la más reciente *Pacific Rim* (Guillermo del Toro, 2013) con apariciones de unas liendres similares y también acordes con el gigantismo de sus anfitriones.

Siguiendo el camino de la original *Japón bajo el terror del monstruo*, la presente película fue adquirida por el mercado norteamericano, y tras veinte años donde no se producían adulteraciones de este tipo en la filmografía del saurio, procedió a alterar, suprimir y añadir diversas secuencias dotándolas de un nuevo significado y titulando el film como *Godzilla 1985*. De esta forma, en un período de plenas fricciones con los soviéticos, observamos en concreto una secuencia que difiere totalmente del metraje original; mientras que en la versión japonesa, llegado el momento la cuenta atrás del

lanzamiento de un misil ruso es activado por error, tratando su supervisor de desactivarlo mientras agoniza, en esta versión es todo lo contrario. Es el supervisor quien trata de activar el lanzamiento del misil en su último aliento. El ambiente tenso entre las dos potencias, que se dirime de forma tácita en la película original, muta aquí para demonizar a los rusos. Por si fuera poco, el actor Raymond Burr recupera su personaje del periodista Steve Martin, y es de nuevo insertado a lo largo de diversas secuencias que tienen lugar en un puesto de mando estadounidense ubicado en el Pentágono.

El éxito de la cinta fue notable, provocando la creación de esta nueva saga denominada *heisei*<sup>14</sup>. Tomoyuki Tanaka se retiró complacido por haber podido desenterrar a Godzilla y darle aire fresco, en la que se convirtió en su última producción. Tras su despedida, el encargado de tomar las riendas como principal productor en la franquicia fue Shogo Tomiyama, ocupación que desempeñaría en el siguiente capítulo y durante el resto de la filmografía japonesa de la montaña radiactiva viviente hasta 2004.

Para la próxima entrega, Toho propuso que se enviaran a su sede nuevas ideas para refrescar e innovar la saga. La escogida (entre más de 5.000 que recibieron en la productora a través de un concurso) fue la historia que se narra en *Godzilla contra Biollante*, de 1989, y que retrataba cómo tras haber perdido a su hija en un atentado, un científico desarrolla como paliativo un nueva planta utilizando células de una rosa y de Godzilla, recogidas durante su último ataque cuatro años atrás. El híbrido genético se transforma posteriormente en una aberrante y colosal planta dentada, por la cual Godzilla se veía atraído.

Con un clima de espionaje y tráfico genético, en el film seguía permaneciendo ese ambiente de seriedad instaurado por la película anterior, y que se repetiría durante el resto de la saga. Y aunque aparecían variaciones temáticas en sus diferentes episodios, lo

---

<sup>14</sup> Es el nombre que se le da al reinado del actual emperador japonés y que él mismo ostentará a título póstumo. Éste empezó en 1989 con la ascensión del emperador Akihito al trono hasta la actualidad, la saga de Godzilla heredó el nombre de Heisei para englobar las películas de Godzilla comprendidas entre 1984 a 1995. Estas películas no tienen en cuenta ninguna película de la serie *showa* excepto *Japón bajo el terror del monstruo* (1954).

permanente de la estética en general y la perenne calidad de los efectos especiales convertirían esta etapa en una especie de serie de televisión, en el sentido de su desarrollo uniforme y su estancamiento visual. Esto también era potenciado por la gran continuidad entre todas las entregas, como por ejemplo la aparición en la presente del personaje femenino de Miki Saegusa, una joven con una extraña capacidad extrasensorial que le permitía conectar de algún modo con Godzilla, y que aparecería invariablemente durante toda esta etapa.

Creemos interesante llamar la atención sobre el recurso en la trama de utilizar las células del monstruo para ingeniar una solución para acabar con él. Es decir, utilizar al propio monstruo para acabar con él, y por ende, con el problema nuclear. Así, si bien no es uno de los mensajes más alarmistas de su filmografía, se sigue detectando una conciencia ecológica en el argumento sobre las consecuencias de la basura nuclear, y la forma de lidiar con ella.

Kazuki Ohmori, el director de la cinta anterior sobre esa planta desproporcionada, repetía su función en 1991 ejerciendo esta vez también de guionista con la trepidante, dinámica y divertida *Godzilla Contra King Ghidorah*. La narración muestra a unos viajeros del futuro del año 2204 presentándose en Japón para comunicar que Godzilla reaparecerá en breve y su ataque terminará totalmente con el país nipón. Junto con un grupo en representación de la sociedad actual, viajan en el tiempo hasta la isla de Lagos en 1944, donde según parece existe un Godzillasaurus, un dinosaurio que posteriormente se convertirá en Godzilla a causa de las bombas de hidrógeno. Al trasladarlo de sitio los pasajeros del tiempo alteran el curso de la historia y la creación del monstruo. Pero los planes de la gente del futuro van más allá: quieren sustituir la aparición de Godzilla por la de King Ghidorah, un terrorífico monstruo que pueden controlar a voluntad.

Como se observa, Ohmori ofrecía un auténtico cóctel de ingeniosos viajes temporales (con sus correspondientes paradojas) y monstruos gigantes (con la recuperación no sólo de King Ghidorah, sino también la introducción de su fastuosa



versión robótica del siglo XXIII denominada Mecha King Ghidorah). Incluso insertaba características como el personaje androide de la película de James Cameron *Terminator*. De acuerdo con K. Ohmori (conversación personal, 25 de febrero de 2014):

En *Godzilla contra King Ghidorah* lo prioritario era el entretenimiento, tenía muchos ingredientes en ese sentido y eso era lo que se pretendía. Por eso, había cosas como un viaje temporal y un montón de situaciones muy cinematográficas... era algo así como... una película de entretenimiento similar a una montaña rusa... Ese es el tipo de película de Godzilla que intentábamos hacer. Por eso, no se buscaba un marcado mensaje de aviso a la sociedad ni nada similar.

Sin embargo, Sanz (1999: 172) tiene su particular lectura del film:

La película tiene un tono de exaltación nacionalista en el que se destaca el poder económico japonés y su preponderancia planetaria en el futuro. De alguna forma, Godzilla representa en la película el espíritu nacional japonés, el símbolo del poder de un imperio que sólo ha comenzado a despertar, a pesar de la reciente crisis económica nipona.

Hemos expuesto en otras ocasiones esa incapacidad por parte tanto de los norteamericanos como de los japoneses de lidiar de forma adecuada en sus películas con el bando contrario, salvo honrosas excepciones como el mensaje de *Japón bajo el terror del monstruo*. Aquí encontramos un mensaje antiamericano, y en algunos casos no muy sutil. Por un lado, los representantes de la conspiración que trata de impedir ese advenimiento de la nación nipona son en su mayor parte de rasgos occidentales, desbordantes de un egoísmo y malignidad muy palpable. Pero por encima de todo encontramos ese espíritu nacionalista en el personaje de Yasuaki Shindo, propietario de una gran industria y antaño combatiente en la Segunda Guerra Mundial. Es especialmente reseñable el pasaje que tiene lugar en la Isla de Lagos en 1944, donde, el ejército americano es retratado de forma ridícula y como responsables directos de la creación de Godzilla. Una exposición tan directa que, si bien comulga con el mensaje presente en el film original de 1954, abre/reabre heridas entre ambos países y produjo no pocos impedimentos a la hora de comercializar la película en territorio estadounidense.

*This film was considered controversial at the time of its release, due to its fictional World War II sequence. The scene depicted American soldiers being killed by the Godzillasaurus, allowing*

*Japanese soldiers to escape. The film's plot, involving Western villains from the future attempting to subjugate Japan, was debated. Kazuki Omori, the director of the film, defended his artistic decision on camera, arguing that the film was not in fact meant to be anti-American. It was also noted that there was considerable negative publicity regarding economic tensions between the United States and Japan at the time the film was made. (Fuente: [http://godzilla.wikia.com/wiki/Godzilla\\_vs\\_King\\_Ghidorah](http://godzilla.wikia.com/wiki/Godzilla_vs_King_Ghidorah))*

Ishiro Honda reflejo su opinión respecto al tema: «*Kazuki Ohmori went a little too far. He doesn't blame the soldiers, but I feel that he goes too far*» (extracto de la entrevista realizada por David Miller a Ishiro Honda en diciembre de 1992: <http://www.davmil.org/www.kaijuconversations.com/honda.htm>).

En cuanto al propio monstruo, cobra especial importancia la explicación sobre su gestación a través del ejemplar de Godzillasaurus superviviente en la citada isla, y de cómo, a causa de la potencia más desarrollada de las últimas armas nucleares, su mutación en los años noventa se salda con un ejemplar más grande, con un aspecto más musculoso. Constitución por el que será reconocido en el resto de esta etapa, como decíamos con una fuerte continuidad.

Por otro lado, el único representante en activo de los cuatro autores objeto de estudio responsables de la creación filmica de Godzilla fue Akira Ifukube, que regresaba a la saga con nuevas bandas sonoras originales.

Estimulados por el éxito comercial de la película anterior, con un resultado de 2.700.000 espectadores, Toho rescataba al otro monstruo antológico de la serie llamado Mothra en *Godzilla contra Mothra* como la entrega más taquillera de la serie *heisei*, estrenada en 1992 (con 4.200.000 de espectadores). En esta ocasión un gigantesco huevo era descubierto en una apartada isla, junto con dos pequeñísimas hadas, las Cosmos. La empresa Marutomo reclamaba la propiedad del descubrimiento, y al realizar el traslado del hallazgo en barco se producía un ataque inesperado de Godzilla que provocaba el nacimiento de Mothra, una larva monstruosa que surgía del interior del huevo. Para desgracia de todos, también hacía acto de presencia la némesis de Mothra, denominada Battra, con mucha mayor sed de destrucción.

En el film existen leves mensajes en contra del capitalismo salvaje y del mantenimiento del ecosistema se introducen en la trama, más como apuntes que como objetivo crítico determinante de la película. La mirada cariñosa hacia tiempos pasados, hacia los mejores momentos de la serie *showa*, que ya había dado sus primeros destellos en la entrega anterior, sigue aumentando en la presente. Un factor auspiciado por el propio espíritu de Mothra y el encanto visual que posee, coronado por una fugaz pero bienvenida intervención de Akira Takarada, uno de los protagonistas de la primera película de Godzilla pero también participante indispensable en *Godzilla contra los monstruos*.

Con todo, se había comprobado que el público deseaba contemplar a los antológicos monstruos de tiempos pasados, así que se siguió por esa estela. La recuperación del músico Ifukube también se había visto justificada, así que incluso Ishiro Honda fue tanteado para volver a dirigir. No obstante, su fallecimiento a principios de 1993 impidió que esto sucediese.

En diciembre de ese año se estrenaba *Godzilla vs Mechagodzilla*, en la cual utilizando los restos de Mecha King Ghidorah, las fuerzas militares construyen el arma definitiva contra el saurio, al que bautizan como MechaGodzilla. Por otro lado, un gran huevo es descubierto por un grupo de paleontólogos. Para continuar su asombro, se encuentra protegido por un pteranodon gigante, llamado Rodan. Godzilla se presenta de pronto en el nido enfrentándose a la criatura alada, mientras que el huevo es trasladado a la población. Allí eclosiona y de su interior nace un pequeño Godzillasaurus.

Como hemos descrito, en esta entrega se sigue haciendo hincapié en los puntos fuertes que catapultaron a lo más alto de la popularidad a la serie *showa*, con batallas grandiosas protagonizadas por las bestias de antaño más reconocibles y laureadas, todo al son solemne y majestuoso de Ifukube. Así, se da una aventura más espectacular que la anterior, con unos efectos especiales más refinados, pero también más confusa

especialmente en su tramo final y con Rodan cambiando de bando aleatoriamente. La nueva, y a la vez vieja, fórmula, comenzaba a mostrar sus signos de anquilosamiento.

Eso se agravó en el siguiente periplo de la bestia escamosa estrenado en 1994, introduciéndose un nuevo enemigo en la entrega más aburrida y discreta de esta etapa, con el galáctico título de *Godzilla vs Spacegodzilla*. Aquí se cuenta que las células del monstruo expulsadas al espacio por Biollante mutan convirtiéndose en una feroz criatura denominada “Spacegodzilla”, que regresa a la Tierra en busca de su “hermano” genético, y además poseía la capacidad de levantar gigantescos trozos de cristal que le otorgaban gran poder.

El citado leviatán antagonista tenía un aspecto muy dantesco, cierto es, con un abultamiento sobredimensionado de sus placas dorsales con unas terminaciones a semejanza de unos toscos cristales, pero no era suficiente para izar el film, lastrado con un clímax interminable que no hace honor a su nombre. A eso había que sumar tanto el aspecto de la cría de Godzilla, demasiado evocadora de los esperpénticos años de Minilla, como la humanización de los combates, señales inequívocas de que la saga volvía a incurrir en los errores del pasado. Lo único destacable era la nueva incorporación del compositor Takayuki Hattori, que contribuye con una banda sonora muy recomendable y que repetiría tiempo después con otra reseñable aportación al principio de la siguiente etapa.

La serie *heisei* terminaba con un broche de oro, una mirada respetuosa hacia la primera película de 1954, repleta de homenajes y personajes provenientes de aquella. Así, en 1995 llegaba a las pantallas *Godzilla vs Destoroyah*, cuyo argumento sitúa al espectador en Hong Kong cuando Godzilla aparecía con su cuerpo totalmente incandescente y humeante. Según piensa el nieto del Dr. Yamane (aquel conocido paleontólogo que “descubrió” a Godzilla en *Japón Bajo el Terror del Monstruo*) el corazón de la criatura ha empezado a fundirse a causa del uranio almacenado en las islas Baas, donde residía junto a su vástago. Cuando el titán alcance una determinada

temperatura creará una tremenda reacción nuclear en cadena que devastará gran parte del mundo. Además, unas nuevas y mortíferas criaturas originadas a causa de aquel Destructor de Oxígeno que el Doctor Serizawa utilizó para abatir al gigante en 1954 aparecen en la Bahía de Tokio.

Aparte del carrusel de guiños a la primordial cinta de Honda, la película (como gran parte de esta etapa) se deja influir sin preocupaciones por los recientes éxitos del cine fantástico norteamericano. Por ejemplo, la periodista Yukari Yamane sufrirá el acoso de una versión de Destoroyah de tres metros que la zarandeará dentro de un vehículo cual Tyrannosaurus Rex en *Parque Jurásico (Jurassic Park, 1993)*, si bien de la película que más se influencia *Godzilla vs Destoroyah* es de *Aliens: El Regreso (Aliens, 1986)*. De la película de James Cameron hereda a conciencia esa morfología craneal de las criaturas calcadas de las fauces retráctiles de los xenomorfos, o ese cuerpo especial de militares con armamento y sensores de movimiento dignos del escuadrón del sargento Apone que intervenía en el film protagonizado por Sigourney Weaver.

A nivel visual, resulta especialmente destacable el aspecto latente, humeante y de inminente detonación de Godzilla, con su cuerpo veteado de ráfagas refulgentes que le confieren en escenas nocturnas ese aura de auténtico leviatán infernal y terminal. La película, como conjunto, es una de las entregas más sólidas y sobrias del citado ciclo *Heisei*, especialmente por las implicaciones de su argumento, que a la vez que muestra el publicitado fin del saurio de forma magistral, construye hasta ese momento la mejor metáfora junto a *Japón bajo el terror del monstruo* del peligro inminente que supone Godzilla y el uso de armas atómicas para la humanidad.

El monstruo vuelve a representar los peligros de la energía atómica, pues su naturaleza nuclear a punto de eclosionar en cualquier momento se convierte en peligro incandescente que puede licuar todo el planeta. Una amenaza directamente ligada a la citada energía atómica, también impredecible y devastadora en los momentos que es

liberada sin control. Tal y como describe el director de efectos especiales de esta película, K. Kawakita (comunicación personal, 17 de febrero de 2014) observamos:

Ese era el planteamiento. Bueno, pues entonces, ¿de qué manera hacemos que muera Godzilla? nos planteábamos. Entonces, pensamos que lo más fascinante sería que muriera por sí mismo, era una muerte como con una aureola de dignidad, un final en el que él mismo se consumiera para encontrar su propio final. Al principio manejábamos muchas opciones, como que muriese en combate con las Fuerzas de Autodefensa, o también que sufriera daños incurables en su lucha con el *kaiju* enemigo, Destroyer, y que fuese muriendo poco a poco a causa de ello. Pero la verdad es que nos pareció lo mejor que Godzilla encontrara la muerte a manos de sí mismo. Que su cuerpo generase cada vez más energía nuclear, se calentase al rojo y, al final, exhalase toda aquella energía como un vapor, en unos chorros de vapor radiactivo, y su figura se fuera deshaciendo poco a poco. Me pareció que esta era una opción que podía resultar emocionante. Y entonces, aplicamos esta técnica... bueno, mejor dicho, esa solución visual.

De igual forma, Destoroyah se estipula como una nueva consecuencia del empleo de armas devastadoras, apuntando una interesante extensión al en principio noble suicidio de Serizawa. Así, por muy necesaria que sea la utilización de armas de destrucción masiva, siempre habrá consecuencias, a corto o a largo plazo, como el ejemplo que propone la película.

En la parte negativa, las referencias y enlaces con esa ancla argumental que es la obra magna de Ishiro Honda hace presentir algo realmente mítico, pero queda enturbiado por la rutinaria parte final de la película, que ofreciendo combates de una violencia y crueldad inusuales (especialmente la batalla entre Destoroyah y Godzilla Junior), los monstruos terminan apoderándose del metraje en detrimento de las tramas personales, apuntes argumentales circulares y desprovisto de una clausura a la altura de lo prometido en los minutos iniciales sobre la energía nuclear, algo sobre lo que sí reflexionó Honda en los minutos finales de la primera película del saurio.

Así mismo, uno de los extremos más publicitados del film, la muerte de Godzilla, tuvo como objeto establecer un punto y aparte en la saga para dejar paso a la producción norteamericana sobre la bestia, en esos momentos en sus primeras fases de desarrollo. La despedida del monstruo se configura como una secuencia poética, acompañada por el compositor Akira Ifukube. La secuencia concluye con el plano en *travelling in* y a contra

luz del hijo de Godzilla recogiendo el testigo de su difunto padre. La pieza musical en sí, como acabamos de mencionar, fue compuesta por el maestro teniendo en mente cómo sería su propio fenecimiento, y así, el músico que había apadrinado al monstruo en su nacimiento, le ofreció su más íntimo adiós. Asimismo, Ifukube auxiliaría a envolver toda la película de ese ambiente solemne que existe en la dinámica narrativa, con temas pesados, inexorables y pesimistas, pero simultáneamente, implementaría esa variación final de la famosa marcha de Godzilla para los títulos de crédito finales, donde empleando segmentos de su tema de la isla de Faroh de *King Kong contra Godzilla* (*Kingu Kongu tai Gojira*, 1962) y del extracto de la también ínsula Adonoa de *Godzilla vs MechaGodzilla*, celebraría la odisea espacial y temporal del saurio, despidiendo con campanas jubilosas a la criatura más poderosa y temible que ha pisado la tierra.

La película, estrenada el 9 de diciembre de 1995 en Japón, obtuvo ingentes beneficios en taquilla, con un total de cuatro millones de entradas vendidas que se tradujo en el título más taquillero del país durante 1996, logrando una despedida económica como merecía (información extraída de la base de datos de las producciones japonesas: <http://www.eiren.org/toukei/1996.html>). Y no fue el único en decir adiós, pues tanto el director de efectos especiales Koichi Kawakita, el productor Tomoyuki Tanaka, como el compositor Akira Ifukube se desvincularon de Godzilla para siempre, llegando incluso a ofrecerle un funeral junto con el resto de la cúpula de Toho. El mismo día del estreno de la película, se instauró una estatua del personaje en la plaza de Hibiya, convertida desde ese momento en punto de peregrinación de cualquier seguidor de la saga.

#### 4.4.6. El Godzilla digital; el monstruo según la visión de Hollywood de 1998

En momentos previos a la realización de esta entrega, como decíamos Toho ya había planeado venderles los derechos del personaje a los americanos, cosa que se produjo sobre 1994. Incluso se escribió un guión que llamó la atención de Jan de Bont, y donde Godzilla se enfrentaba con una criatura llamada Griphon. Cuando Roland Emmerich y Dean Devlin llegaron al proyecto, decidieron desechar esa escritura y

empezar de cero su propia versión. De este modo se estrenaba en 1998 por todo el mundo la versión americana de Godzilla, despojada totalmente de su esencia de pesadilla simbólica intrínseca a este icono, y añadiendo una tendencia hacia una aventura inocua y despreocupada, transformándola de este modo en un entretenimiento ligero en tono pero con un metraje demasiado dilatado y desequilibrado.

El argumento trataba de la aparición de un reptil de proporciones desmesuradas en Nueva York ante la conmoción de los habitantes de Manhattan. Le seguía la pista el científico Nick Tatoupolos (nombrado así en homenaje al diseñador de la bestia en esta película, con el mismo apellido y de nombre Patrick), el cual estaba convencido de que el interés de la criatura era buscar una zona donde alojar su nido. Las autoridades de la ciudad que nunca duerme hacían caso omiso a sus advertencias, en contra de un misterioso personaje de origen francés que escuchaba con interés su teoría sobre la prole del monstruo.

Lo único destacable del film (aparte de los obvios efectos especiales) era un diseño de la criatura ciertamente interesante aunque alejada de su antológica silueta y una buena banda sonora de David Arnold (con esa fatídica y coral composición que acompaña a los títulos de crédito iniciales).

Si nos ceñimos a la adaptación del mito japonés, el resultado es desastroso por su disconcordancia. Es cierto que los primeros minutos del film, con los citados títulos de crédito mostrando las pruebas nucleares francesas que darán origen al nuevo Godzilla, e incluso la presentación de Nick en la central nuclear abandonada de Chernobyl hacen presagiar un trasfondo nuclear más acuciante, pero, tal como ya ocurrió en la corriente del gigantismo norteamericano de la década de los cincuenta, sólo son recursos argumentales para dar vida al monstruo, despojados de todo simbolismo o crítica nuclear. De igual modo, la intervención del gobierno francés en la trama representado por esos militares donde lidera el personaje de Jean Reno, hubiera permitido ahondar de forma tangencial en las propias responsabilidades del gobierno americano en las pruebas



nucleares, realizando un análisis de conciencia de sus propios actos cobijados bajo la excusa de una nacionalidad diferente. Hasta su llegada a Nueva York, primero bajo una gigantesca ola y después rodeado de lluvia incensante, confundiéndose con los elementos de alguna forma, podría haber potenciado su simbolismo como desastre natural, estableciendo un nexo con su primera aparición en 1954. Por desgracia, ni el mensaje nuclear ni establecer lazos reales con su origen más allá del nombre son los objetivos del film, cuyo único interés es proporcionar un divertimento inocuo con la excusa del monstruo gigante.

Veamos qué diferencia esencial existe entre los orígenes del primer Godzilla y el norteamericano. El primero, el monstruo es el resultado de la mutación de un dinosaurio a causa de la bomba de hidrógeno, mientras que el norteamericano es el resultado de la mutación de una iguana. Por otro lado, tanto la criatura norteamericana como sus vástagos se asemejan físicamente a los dinosaurios presentados por Spielberg en su saga de films sobre Parque Jurásico, lo que no deja de ser por un lado paradójico y por otro evocador de su origen primordial.

En la película asimismo, se explica que Godzilla está embarazado, añadiendo una cualidad biológica que no poseía su versión nipona (con la excepción de la aparición de su hijo Minilla, que como dijimos, no se explica), acrecentando su faceta de “animal corriente con fines únicamente reproductivos”. Potenciando esta naturaleza de ser vivo “rutinario pero agigantado”, incluso su aliento radiactivo desaparece por completo (si bien existe un confuso plano donde tras su rugido vehículos militares estallan en el aire). Este Godzilla, como vemos, tiene mucho más parentesco con criaturas como el Rhedosaurus, guiado por instinto, que por una furia interna que anhela castigar al ser humano por su ambición. El único atisbo de personalización lo encontramos cuando decide “vengar” la muerte de su prole llevada a cabo por los protagonistas, persiguiéndolos por toda la ciudad, el resto de la película observamos un comportamiento perteneciente a un animal gigante suelto por una gran urbe, tratando de ocultarse gran parte del tiempo y sorteando edificios como si fuesen ramas u obstáculos del terreno. Y,

siguiendo ese patrón de “animal corriente”, si se le aplica la suficiente fuerza (es decir, impactos) la criatura fallece a causa de sus heridas. Todo ello contraviene tanto la fortaleza e invulnerabilidad de la que disponen los monstruos del *kaiju eiga*, así como otorgar de mayor poder a las fuerzas armadas, como solía y suele ocurrir en el cine norteamericano, pero radicalmente opuesto a los postulados del *kaiju eiga*, donde primaba la inmortalidad de los titanes, o en su defecto, el sacrificio y la tragedia humana como salvación.

Por su falta de fidelidad, los seguidores del personaje la odiaron, y debido a los problemas expuestos anteriormente, obteniendo un consenso crítico muy deficiente, tampoco terminó de ofrecer un rendimiento en taquilla lo suficientemente rentable como para ofrecer más secuelas, como se tenía pensado en un principio.

Sin embargo, sí dio origen a una serie de animación llamada *Godzilla, la serie* (1998). En ella, Nick adopta la única cría superviviente de los eventos procedentes de la película, y se une a un equipo de investigación que intenta frenar la aparición por el mundo de diversas criaturas gigantes. Utilizando a este nuevo Godzilla contra esas bestias, la serie mostraba un profundo respeto por las películas de la productora Toho, ofreciendo varios homenajes sentidos: sirva como ejemplo la trama de tres capítulos donde unos alienígenas controlaban a todos los monstruos aparecidos y los lanzaban contra las principales ciudades del mundo, al igual que en la mítica *Invasión Extraterrestre*. Estos villanos de hecho, resucitarán al Godzilla abatido en el puente de Brooklyn de la película reconvertido en Cibergodzilla, que luchará contra su propio vástago. Este desfile de referencias alcanza hasta los nombres de los personajes, como el de la científica japonesa de un episodio, llamada Doctora Ifukube.

Asimismo, en esta serie Godzilla si hacía uso de su aliento nuclear, al contrario que su progenitor, lo que demuestra un paso más en el intento de unir las tan contrarias facetas del personaje japonés y norteamericano. En cuanto a la naturaleza de la propia serie, en realidad no dista mucho de la estructura presentada en la anterior serie de

animación, aquella de Hanna Barbera, pues se repite de nuevo la fórmula de los protagonistas acompañando continuamente al monstruo a bordo de un barco, y la bestia enfrentándose a sus diferentes contrincantes. El monstruo, de hecho, se deja guiar por las indicaciones de Nick (a causa de la impronta dejada por él en su nacimiento), comportándose más bien como un animal amaestrado y territorial.

#### 4.4.7. Durante 1999 a 2004: La fragmentación del monstruo

Pocos meses después del fiasco que había supuesto la versión digital Godzilla, dirigida por Roland Emmerich y protagonizada por Matthew Broderick y Jean Reno, los seguidores del titán más destructor de la historia del cine quedaban impresionados por el anuncio de la productora Toho de formular un advenimiento totalmente inesperado: una nueva entrega japonesa de su criatura emblemática se iba a realizar. La última aventura del saurio en su tierra natal, *Godzilla vs Destoroyah* como hemos explicamos anteriormente se había fraguado como un funeral y despedida de las pantallas niponas de la bestia, por lo que este anuncio era aún más inaudito. Y así, finalizando el milenio, se estrenaba en 1999 *Godzilla 2000: Millennium*. En esta ocasión, el monstruo se presenta como una fuerza de la naturaleza incontrolable e imprevisible. Mientras que Yuji Shinoda y su hija Io, representan una entidad de ámbito casi doméstico interesada en estudiar y prevenir las apariciones de Godzilla, Mitsuo Katagiri lidera el gabinete de control de situaciones de crisis, deseoso de dar muerte a la bestia, según él única forma de solventar la amenaza. En uno de estos ataques, un gigantesco meteorito, sumergido durante millones de años, surge del fondo marino y acude en busca de Godzilla. Se trata de un ente biológico extraterrestre que intenta localizar a la forma de vida más perfecta sobre la tierra, para asimilarla y clonarla. Godzilla, con su poder inigualable y sus células regeneradoras, se torna el candidato ideal para ser engullido por la forma de vida alienígena.

Como se anticipaba, la versión americana estrenada en 1998 había hecho resonar el nombre de Godzilla internacionalmente. Había despojado al icónico monstruo de sus

señas más identificativas, pues ni su aspecto, ni su personalidad, ni su propia condición cuasi mitológica se había mostrado tal como habían sido durante más de cuarenta años. Así que Toho, con un presupuesto de más de ocho millones de dólares, se propuso producir un nuevo film del monstruo. Shogo Tomiyama, que ya había producido varias entregas de la serie a principios de los noventa junto con Tomoyuki Tanaka, puso en marcha la maquinaria para que una nueva entrega de Godzilla se hiciese realidad.

El comienzo de la película es espléndido, con la llegada de Godzilla al faro, más leviatán que nunca y totalmente evocador de su antepasado cinematográfico, el Rhedosaurus de *El monstruo de tiempos remotos*. Los siguientes momentos, con el primer encuentro entre los protagonistas con Godzilla en el túnel, aunque herede instantes de la cinta de Emmerich (algo que también ocurre en su llegada a la costa de Ibaraki), son muy sugestivos, así como el ataque de la bestia en Nemuro y esos planos del coche circulando con Godzilla caminando en la lejanía contra tonalidades rojizas, convocando en ambos casos ambientes de auténtica pesadilla infernal y apocalíptica. Del mismo talante se contempla los últimos momentos de la película, con una breve reflexión de los protagonistas sobre la naturaleza de la criatura, mientras el propio rey de los monstruos, victorioso y tras haber llevado a cabo una venganza personal contra Katagiri (humanizando el personaje de forma incomprensible, a la par que resalta su actitud cruel), campa a sus anchas por la urbe destrozando todo lo que encuentra a su paso, concluyendo con ese rayo de energía surgida de sus entrañas, lanzado a su alrededor para instaurar su reinado de forma definitiva para el nuevo siglo que estaba a punto de comenzar. Igualmente, la forma de retratar a la bestia como un desastre natural omnipresente en el mundo, funciona a la perfección con el misticismo del personaje, a la par que la inclusión de la empresa liderada por los protagonistas, encargados de predecir, como si fuera un tifón o similar, la aparición del monstruo. No obstante, no todo son aciertos, pues en las batallas entre Godzilla y Orgah es donde la sensación de producto menor surge con más fuerza, con la referida lucha muy parecida a tantas otras anteriores y con una puesta en escena que deja traslucir los peores defectos del *kaiju eiga*: maquetas pobres y mala iluminación.

Con todo, la misión esforzada del productor Tomiyama de realizar un producto de mayor envergadura y entidad se saldó con éxito, y consiguió instaurar un nuevo ciclo en la saga. Ésta se caracterizaba generalmente por la falta de conexión entre sus entregas (con la excepción del díptico sobre Mecha Godzilla que Masaaki Tezuka rodaría posteriormente) y cuyo eje referencial era la fundamental *Japón bajo el terror del monstruo* principalmente. De esta forma, se atendía una visión multirefencial y desde varios puntos de vista del icono japonés, diversificando su significado y desglosando sus facetas a cada producción. O, como hemos decidido titular este subapartado, la *fragmentación* del monstruo.

Al año siguiente llegaba *Godzilla X Megaguirus*, dirigida por Masaaki Tezuka y con un fuerte componente de aventura ligera y luminosa en contraposición a la más oscura entrega anterior. Como punto de partida, se relata cómo las fuerzas militares tratan de crear una nueva arma, llamada *Dimension Tide*, cuyo propósito es enviar a Godzilla a otra dimensión, única forma de deshacerse finalmente de su asedio. Pero al realizar una primera prueba con el ingenio, lo que consiguen es transportar de otro mundo una siniestra criatura insectoide que comienza reproducirse dando lugar a un enjambre gigantesco. Tras una dura lucha entre Godzilla y la nube de insectos, algunos de sus miembros escapaban tras haber succionado parte de la energía del saurio, para a continuación inyectarla en una grotesca larva, de la que tras su metamorfosis nacía el demoníaco Megaguirus del título. Con esa sinopsis e ideas realmente sugerentes, como esa secuencia con la protagonista sujeta a lomos de Godzilla y la comentada batalla contra el enjambre, la película prometía un entretenimiento sólido.

A nivel estético los resultados no son muy destacables, y *Godzilla X Megaguirus* posee un aspecto visual con poco empaque cinematográfico, más cercano a la vertiente catódica, sumado a una gran mayoría de planos estáticos. Esto se agrava todavía más hacia el final de la película, lo que sumado a la pobre materialización de Megaguirus, la película parece viajar diez años atrás en el tiempo a nivel técnico y visual. De hecho, si

bien la primera hora de película la dinámica se encuentra resuelta con cierta agilidad, con elementos argumentales que estimulan la faceta de aventura pura y dura de ciencia ficción, la parte final conduce de forma abrupta a los combates risibles de los peores momentos de la saga de Godzilla. En este sentido, durante la supuestamente épica batalla final entre el saurio y Megaguirus, observamos entre los monstruos aspavientos, risas maquiavélicas y saltos imposibles. Según parece, estas características son un homenaje a las mismas acrobacias realizadas por el intérprete de Godzilla, Tsutomu Kitagawa, en la serie original de Toei *Super Sentai Series* titulada *Hitari Sentai Masukuman* (1988-1989) que derivaría en los *Powers Rangers* a partir de 1993.

Unido a una gran variedad de recursos estilísticos como ralentizaciones en las imágenes poco afortunadas y anti climáticas, y la típica escena final heroica pero extremadamente forzada, todo este abanico se materializa en la que probablemente sea la entrega menos relevante del saurio de esta etapa *Millennium*<sup>15</sup>.

Como novedad componía su banda sonora Michiru Ohshima, primera mujer con tal designación añadiendo un tema principal para Godzilla muy atractivo. Del mismo modo, el aspecto femenino cobraba especial importancia en esta entrega con las personalidades de las protagonistas correctamente trazadas y una presencia más prominente, aspecto que se repetirá en las futuras entregas. A decir verdad, salvo la primera y la última, todas las entregas están presididas por roles de féminas.

Parecía lógico y casi una obligación que tras deslumbrar a los aficionados del *kaiju eiga* y la ciencia ficción con su magnífica y revitalizadora trilogía sobre la tortuga gigante Gamera, de la productora rival Daiei a finales de los noventa, Shusuke Kaneko fuera escogido para hacer lo propio con Godzilla. De esta manera se estrenaba en 2001 *Godzilla, Mothra, King Ghidorah: Giant Monsters All-Out Attack*. En ella, se menciona que las almas de los soldados japoneses caídos durante la Segunda Guerra Mundial se habían reencarnado en Godzilla. Según confirmó el director de la película, S. Kaneko (comunicación personal, 18 de febrero de 2014): «El Godzilla de *GMK* es el fantasma de

---

<sup>15</sup> *Millennium* es como se denomina a la tercera etapa de la saga de Godzilla. Las películas por las que está compuesta la misma no tienen correlación a excepción de *Godzilla X Mechagodzilla* y *Godzilla X Mothra X Mechagodzilla: Tokyo SOS*.

aquellos que murieron en la guerra, sus espíritus torturados». Éstos, ansiosos de venganza por el olvido al que han sido sometidos por parte de los nuevos tiempos, empujan al monstruo a desatar su ira reprimida sobre el suelo japonés. La única opción de detener a la bestia era invocar a los tres grandes monstruos protectores del Japón: Baragon, Mothra y King Ghidorah.

Kaneko realizó la película más interesante y aclamada de toda esta etapa, con el citado nuevo enfoque sobre la naturaleza de Godzilla, y mostrándolo al público más implacable que nunca. Esos ojos completamente en blanco, mientras observa (hasta parece que con una sonrisa espeluznante) a los pobres ciudadanos huyendo, mientras se dispone a evaporarlos con su fuego radiactivo, es una imagen de gran poder visual y de la que cuesta olvidarse. De igual modo, la incorporación de continuas referencias a las heridas nucleares, como el hongo atómico resultado del primer lanzamiento de aliento del monstruo, visto desde la lejanía, potencian ese mensaje que con tanto empeño Ishiro Honda recalca en *Japón bajo el terror del monstruo*.

Además, el concepto de unir la más arraigada tradición japonesa con los gigantescos *kaiju* ya era una faceta que el director nipón conocía.

Pero si algo debemos reseñar sobre el personaje es precisamente aquella faceta que hemos comentado en varias ocasiones, tan característico sobre el monstruo: la crueldad. Cobra aquí especial importancia esa faceta del personaje, enfurecido como decíamos por la rabia interior de las almas de los caídos que representa. Sirva como ejemplo, el coletazo final que imprime al hospital donde reside una superviviente que se había mofado de los hechos ocurridos en 1954, cuando ya parecía que la joven iba a librarse del avance del monstruo.

Como anécdota, creemos oportuno mencionar que la propia película hace un esfuerzo concreto por desvincularse de la citada versión norteamericana. Al principio del film, durante una charla entre los asistentes a un reunión, se menciona que una criatura gigante asoló Nueva York años atrás, y que si bien los americanos lo llamaron Godzilla,

los japoneses no creen que fuese la misma bestia. Toda una declaración de intenciones que no deja de ser contradictorio, pues fueron los mismos responsables de Toho quienes autorizaron la realización de la producción estadounidense. Empero, podemos entenderla como un mensaje personal de Shusuke Kaneko, que participó en la escritura del guión.

Con todo, el esmero y buen hacer de Kaneko se vio recompensado en la taquilla japonesa (2.400.000 espectadores en Japón), siendo este film el más rentable de este período, y un buen indicador de lo que la audiencia esperaba de Godzilla.

A pesar de ello, la Toho volvió a otorgarle a Masaaki Tezuka, el responsable de *Godzilla X Megaguirus*, la siguiente entrega de la saga. *Godzilla X MechaGodzilla*, que así se llamaba, se estrenaba en 2002 y lo cierto es que su director elevaba el nivel con respecto a su primer trabajo en la saga, con una estructura más estable y con ese cariz de aventuras pop entretenido, sin caer en los errores ridículos de su debut. En contra no conseguía distanciarse de ciertos elementos de aquella, tales como el ambiente militar excesivamente protagonista y un carácter de los protagonistas muy similares entre ambas producciones, con lo que emanaba cierta sensación de reiteración. Este aspecto además se veía reforzado por la banda sonora de Oshima, con idénticas líneas de composición que su primer trabajo.

La trama, especialmente interesante por el recurso de rescate óseo que propone, explica que para detener a la bestia radiactiva, las fuerzas militares crean un poderoso robot llamado Kiryu (el Mechagodzilla del título) utilizando como esqueleto los restos cadavéricos del Godzilla original de 1954 abatido por el destructor de oxígeno. Además, al cyborg también se le ha añadido el potente cañón Cero Absoluto, capaz de petrificar a Godzilla. Cuando Kiryu es puesto en funcionamiento para su primera batalla, al oír el rugido de Godzilla de alguna forma despierta el instinto latente en sus entrañas. Entonces, el descomunal robot enloquece y comienza su propio frenesí destructivo.



Consigue la película así pues expandir las fronteras de la saga incluyendo referencias e incluso secuencias de otras películas de *kaiju eiga*, como la alusión a *La batalla de los simios gigantes* de la que incluso se llegan a observar algunos planos. También la idea de recuperar el esqueleto del Godzilla original se expone fantasmagórica y succulenta, pudiendo observar por primera vez su construcción ósea, y la secuencia del despertar de su memoria atómica resulta especialmente bien conseguida. Por otro lado, la personalidad del monstruo protagonista se modifica considerablemente en relación a su plasmación anterior. Aquí, Godzilla apenas muestra rasgos furiosos, crueles y destructivos, sencillamente aparece en escena. Se observa así una atenuación de su comportamiento, menos activo que de costumbre, y muchos han calificado a esta versión de Tezuka como un monstruo que únicamente ataca cuando se ve atacado, mermando considerablemente el espíritu habitual del gigante.

Al año siguiente y cerrando la línea argumental dedicada al cyborg, llegaba *Godzilla X Mothra X Mechagodzilla: Tokyo SOS*, película satisfactoria pero rutinaria, con los mismos aciertos y errores que su predecesora. La trama comenzaba siguiendo la anterior. Kiryu ha sido reparado tras su batalla con Godzilla cuando las dos diminutas gemelas protectoras de Mothra aparecen haciendo una peligrosa advertencia: Godzilla va a regresar, ya que siente la fuerte llamada de los huesos utilizados en el interior de Kiryu. Por tanto proponen que los militares abandonen el robot en el fondo del océano, y Mothra a cambio se ofrece para defender el país. Antes de tomar una decisión, el monstruo atómico aparece y se enfrenta a sus dos oponentes, venciéndoles a ambos en un primer momento.

De esta historia lo más destacable es la recuperación del personaje de Shinichi Chujo, uno de los protagonistas precisamente del primer film donde aparecía la mariposa gigante, *Mothra*, dirigida en 1961 por Ishiro Honda y de la que le separaban más de cuarenta años. Por su parte, el nivel de cuidado estético sigue una línea coherente con la anterior, con algunas secuencias ciertamente espectaculares como la que se encuentra al comienzo del film, donde Mothra surca el cielo nocturno perseguida por dos jets

militares. El final, lamentablemente, consigue que gran parte de la película, y también la personalidad de Kiryu, se vengán abajo. En los últimos momentos, observamos atónitos como la máquina, sujetando a Godzilla mientras vuela y consciente de sí misma, expulsa al protagonista Yoshito de su interior, despidiéndole incluso con un indicador electrónico. No sólo la secuencia resulta increíble y risible por su exageración, sino que el simple hecho de tener en cuenta que Kiryu no deja de ser el “alma” del Godzilla original de 1954, convierte este segmento en algo bochornoso, al ser testigos de una humanización total del espíritu del monstruo, y un ánimo de ayudar al ser humano que contraviene todo lo cuidadosamente orquestado por Ishiro Honda en *Japón bajo el terror del monstruo*.

La saga había llegado al 2004, cumpliéndose cincuenta años de la violenta irrupción de Godzilla en las pantallas de todo el mundo. Así que Toho decidió aumentar el presupuesto habitual en una película de esta etapa, unos 8 – 10 millones de dólares a 20 millones, y ofrecer una película conmemorativa realmente ambiciosa bajo el título *Godzilla: Final Wars*. Con el mayor presupuesto de la trayectoria de la bestia, Ryuhei Kitamura dirigía este film repleto de homenajes a la filmografía de Godzilla, una suerte de recapitulación de los monstruos y momentos más emblemáticos, una forma de ensalzar lo que se había hecho en la etapa *Showa*.

El mismo argumento es un sentido homenaje a esas condensaciones especiales y espaciales de los dorados años sesenta. En un futuro cercano, los Xianos (habitantes del Satélite-X) toman el control de todos los monstruos del planeta y los utilizan para atacar las grandes urbes. El único monstruo que no ha sido utilizado y permanece inmune a las órdenes de los alienígenas es Godzilla, que lleva congelado en una prisión del Polo Sur los últimos cuarenta años, y por tanto, un desconocido para los Xianos. Los supervivientes de la invasión alienígena toman la determinación de liberarlo para hacer frente a este caos producido por los diferentes monstruos.

Sin embargo, evocar los momentos más emblemáticos de la historia de Godzilla también presentaba un inconveniente. Regresaban pues algunos de los aspectos más risibles de los peores años de la saga, contemplando el espectador de nuevo peleas deliberadamente paródicas (los monstruos llegan a librar una suerte de partido de fútbol,

usando a Anguirus como balón improvisado), secuencias dotadas de un sentido del humor incomprensible (como los momentos previos al ataque de Rodan) o al mismísimo Minilla, también con su facultad de variar de tamaño procedente de *La Isla de los Monstruos*.

A pesar de algunos temas musicales eficaces, la banda sonora en general estaba repleta de ritmos electrónicos poco elaborados, y la inclusión de demasiadas secuencias derivadas de la influencia estética de Matrix y otras producciones similares perjudicaban seriamente el resultado final. La audiencia japonesa no respaldó esta indefinida amalgama de mil y una influencias, tan sólo obtuvo un millón de espectadores (unos 12 millones de ingresos frente a los 20 millones que costó la producción) provocando un nuevo parón en la producción de la saga japonesa.

No obstante, con cincuenta años de filmografía a sus escamadas espaldas, Godzilla es ya en este punto toda una celebridad en sí mismo, desafiando el tiempo y permaneciendo inmutable como emblema del cine fantástico. Indicador de esto, con motivo del estreno de la citada *Godzilla: Final Wars*, al monstruo gigante se le otorgó una estrella en el Paseo de la Fama de Hollywood. Ninguno de otros personajes objeto de estudio lo han conseguido.

#### 4.4.8. El Godzilla digital: el monstruo según la visión de Hollywood de 2014

Tras diez años de inactividad, Hollywood decidió que era el momento de rescatar el personaje, y brindar al público una nueva aproximación al mito del saurio, pero totalmente opuesta en tono a la primera incursión realizada por Roland Emmerich.

Los atentados del 11 de septiembre de 2001 causaron una lógica y enorme repercusión en la sociedad mundial, especialmente para los estadounidenses al ver su nación atacada y los ocupantes del World Trade Center diezmados. Como consecuencia, surge una tendencia en el cine norteamericano donde la seriedad y la solemnidad se impone en las producciones. Uno de los mejores ejemplos es el cine de Christopher

Nolan, que imprimió a su aproximación del hombre murciélago una óptica basada en la realidad. En el cine de monstruos gigantes, resulta especialmente relevante la realización de *Monstruoso* (Matt Reeves, 2008), donde el recurso de filmar la película a través de la cámara de los protagonistas confiere al metraje una suerte de evocación de los peores momentos acaecidos en Nueva York el citado septiembre de 2001.

La nueva versión norteamericana sigue esta corriente tanto tonal como estilística, y la narración circula en ambientes sombríos y catastróficos. Vemos así secuencias, instantes de la repercusión de la acción de los monstruos, que bien podrían haber formado parte de los resultados de cualquier ataque terrorista, adquiriendo de forma sutil pero evidente un protagonismo inusual el personal de emergencias. El entonces reciente desastre en la central de Fukushima a causa de un tsunami encuentra su réplica en el film, tanto en la fuga del reactor que tiene lugar en el comienzo del metraje, como en la cuarentena al que es sometido el lugar tras la contaminación radiactiva. Así, el cine imita la realidad en un intento de dotar de la máxima verosimilitud posible a la ya de por sí increíble probabilidad de la existencia de monstruos gigantes en nuestro mundo, absorbiendo las iconográficas estampas del pasado inmediato nuclear y trasladándolo a la cultura del cine de monstruos gigantes en una sabia maniobra cinematográfica. Gran parte de ese nuevo enfoque pertenece a Gareth Edwards, si bien el director falla a la hora de dotar al personaje principal, el militar Ford Brody y a su esposa de un calado emocional que sustente el tramo final del film, que hubiera terminado por redondear un film con una dinámica tan pesada como el exceso de masa que ostenta el monstruo.

Estéticamente, a decir verdad, Godzilla ha sido de nuevo aumentado hasta los 150 metros, prácticamente triplicando la estatura con la que debutó en 1954. y aumentando su volumen un tanto exagerado. Centrémonos ahora en diseccionar a este nuevo Godzilla digital. Acertadamente, el film explica que se trata de un animal prehistórico, mostrando gráficos evolutivos que lo emparentan con los reptiles del Mesozoico. Y, como explica la científica Vivienne Graham, de una época donde la Tierra era diez veces más radiactiva que en la actualidad. Siguiendo con esa teoría que expone ella y el doctor Serizawa (en

obvio homenaje al personaje interpretado por Akihiko Hirata en *Japón bajo el terror del monstruo*), ésta bestia y otras similares, cuando los niveles de radiación en la superficie del planeta disminuyeron, se adentraron en las profundidades para asimilar la energía radiactiva del núcleo, principal fuente de alimento. Por tanto, en primer lugar debemos prestar atención a este detalle, pues según estos datos, estas criaturas no han sufrido ninguna alteración o mutación a causa del efecto del hombre, sino que siempre han poseído esa genética atómica. En segundo lugar, y mucho más relevante, se nos explica que en 1954 un submarino nuclear, del que no se expresa su nacionalidad, llegó a lo más profundo del océano y despertó a Godzilla. Una vez este titán salió de su invernáculo, se emplearon un buen número de detonaciones nucleares para tratar de frenarlo. «Todas esas pruebas nucleares de los cincuenta, no eran pruebas», manifiesta Graham en el film, continuando Serizawa que, en realidad, trataban de matar a Godzilla con dichas pruebas.

Este extremo, si bien resulta ingenioso y dota al film de esa coartada realista de la que hablábamos, en realidad traiciona en varios sentidos el significado real del monstruo, y muestra de nuevo esa incapacidad, obviamente voluntaria, de asimilar los hechos de los que fueron autores con la población japonesa. Así, con esta explicación, los estadounidenses tratan de exonerarse (en la ficción del film, por supuesto) de las repercusiones de sus pruebas de los años cincuenta, lo que es especialmente sarcástico cuando fueron precisamente esas pruebas, y sus resultados con el mencionado Dragón Afortunado nº 5, lo que terminó de moldear la naturaleza de *Japón bajo el terror del monstruo*. Esta manipulación histórica desprovee de toda segunda lectura a la recuperación de uno de los signos más representativos del monstruo, su aliento radiactivo (ahora casi un expectoración de fluidos), recuperado para la ocasión en dos de los momentos con más fuerza del metraje. El primero de ellos hace gala de una estructuración visual brillante, con las placas del saurio iluminándose paulatinamente conforme se van cargando. simulando ser un conglomerado mecánico pero viviente, y en el segundo mostrando a Godzilla cómo agarra las fauces del Muto, su oponente, y descarga su bocanada mortal directamente sobre la garganta de su enemigo, pulverizando sus entrañas.

Éste último momento de fiereza encarnizada revive uno de los rasgos del personaje, aunque sea muy fugazmente; esa crueldad innata del personaje que se recibe de forma bienvenida en este retrato del personaje. Dejando de lado la traición espiritual citada líneas arriba, en el film se representa al monstruo como una bestia procedente de tiempos inmemoriales, que, gracias a unos espléndidos títulos iniciales (y una implacable melodía de Alexandre Desplat que recuerda a los mejores y más determinantes momentos de Akira Ifukube), da a entender que ha tenido contactos esporádicos con la humanidad a lo largo de toda su historia, dando origen a multitud de leyendas sobre serpientes marinas y monstruos oceánicos. De esta forma, y como explica el doctor Serizawa, este Godzilla es un antiguo depredador alfa, una suerte de dios y un restaurador del orden en la naturaleza dotado de un gran sentido de la territorialidad. Se despoja nuevamente y en otro nivel cualquier motivación interna del personaje salvo que la de eliminar del ecosistema cualquier amenaza potencial, atravesando el personaje una vez más la frontera de villano de la humanidad, a defensor involuntario de la civilización, como deja entrever los titulares de las noticias tras su último despertar, lanzando la interrogante de si Godzilla ha salvado a la ciudad de San Francisco.

Asimismo, se detecta claramente la intención de presentar a Godzilla como esa fuerza de la naturaleza a través de recursos que simbolizan al propio monstruo con el agua, elemento fundamental del planeta. El leviatán y el océano forman un solo ser, por ello cuando llega a las costas de Hawai viene precedido por un violento tsunami que lo barre todo a su paso. Sistema que recuerda a la primera aparición del monstruo en la tormenta de Japón bajo el terror del monstruo, sigue presente en la secuencia que inmediatamente tiene lugar en el aeropuerto, con una ola barriendo los pies de un trabajador del complejo, vaticinando la llegada del titán. Por último, tras la victoria, Godzilla emerge indestructible de las ruinas de la batalla, y regresa al océano, sumergiéndose de nuevo en las profundidades y fortaleciendo esa simbiosis que hemos mentado entre criatura y elemento.

Con un poco más de desarrollo la cuestión que plantea el film, primero con Godzilla pero de forma más clara con los Mutos, donde las bestias se alimentan de energía nuclear, provocando diversos desastres en su ánimo de engullir este tipo de energía, podría haber otorgado un nivel más interesante en la crítica del empleo de lo atómico, devolviendo al film ese mensaje sustraído sobre el origen de la bestia radiactiva. Más aún teniendo en cuenta que se emplea un artefacto de este calibre para acabar con la amenaza de los Mutos y que detona en la costa de San Francisco. Sin embargo, como hemos expuesto, es un tema muy delicado de equilibrar para los norteamericanos, y se quedan en meros apuntes llamativos.

Este enfoque adulto del film, y una hábil campaña promocional donde se incluía la famosa grabación de Robert Oppenheimer sobre la muerte y la destrucción de mundos, consiguió que la producción de Edwards fuese lo suficientemente bien recibida a nivel crítica, y especialmente a nivel económico, para garantizar toda una franquicia norteamericana de monstruos digitales, fortaleciendo la fama del monstruo con la ya anunciada secuela *Godzilla: King of Monsters* (conocida también como *Godzilla 2*), y el rescate del simio gigante con *Kong: Skull Island*. Si los intereses de la audiencia siguen respaldando a los monstruos, un nuevo enfrentamiento entre sendos gigantes ha sido ya planeado.

#### **4.5. EL RESURGIR: CUESTIONES POLÍTICAS DE ACTUALIDAD SOBRE GODZILLA.**

La consecuencia más relevante del éxito del Godzilla de Edwards fue demostrar a los productores que podía llevar a cabo una película sobre el monstruo alejada de connotaciones ligeras, dramatizando el espíritu del largometraje y facturando producciones con más lecturas que las mostradas en muchas de las últimas entregas japonesas del monstruo.

De esta forma, Toho recuperaba el personaje para *Shin Godzilla*, dejando una gran libertad para la exploración del mundo del monstruo a Shinji Higuchi e Hideaki

Anno. Ambos artistas materializaban una de las entregas más comprometidas, interesantes, adultas y controvertida de su filmografía.

En este largometraje, a causa de la acumulación de residuos radiactivos en los canales del Aqua-Line de Tokio, un organismo ha mutado, creciendo de forma anómala en las profundidades de la Bahía de Tokio. Tras inutilizar el servicio de agua, emerge a la superficie. El gobierno trata en vano de detener a la criatura, que va evolucionando paulatinamente hasta convertirse en un monstruo bípedo capaz de expeler un potente rayo destructor, de tonos púrpuras, cuando se ve atacado. Cuando el primer ministro muere dentro del halo de destrucción de la criatura, llega el momento de sustituirlo y organizar un plan adecuado para frenar a la bestia. Finalmente, liderados por el joven Rando Yaguchi, el gobierno toma la determinación de enfriar al organismo, al que han bautizado Godzilla, como único recurso para detenerlo.

*Shin Godzilla* posee un entramado argumental donde priman las secuencias de la administración japonesa, y cómo ésta de se enfrenta al problema. El objetivo del film, pues, es poner de manifiesto la ineffectividad del gobierno a la hora de solventar situaciones de catástrofes como la ocurrida en Fukushima. A su vez, lanza el mensaje de que únicamente una nueva generación de políticos, con ideales renovadores, será capaz de conseguir este propósito. Sirva como ejemplo la secuencia donde Rando Yaguchi, junto con la joven enviada por los Estados Unidos, Kayoko Ann Patterson discuten sobre la forma de detener al monstruo, exponiendo su decisión la joven de no ceder a la petición de Estados Unidos de lanzar un artefacto nuclear sobre Japón. El movimiento de la cámara, que se va alejando de los personajes, mostrando a su izquierda las construcciones sólidas del tren, da a entender que es sobre personajes como estos donde los raíles de una nueva administración deben erigirse. Uno de los múltiples recursos cinematográficos, que nos recuerda a la similar última secuencia de *Doce hombres sin piedad* (Sidney Lumet, 1957), con los pilares de la justicia descansando sobre Henry Fonda, que los directores imprime un film repleto de mecanismos visuales ingeniosos y vibrantes empleados para equilibrar esa fuerte carga estatal de despacho.



En realidad, *Shin Godzilla* se configura como una extensión de *Japón bajo el terror del monstruo*, pues si bien el monstruo posee secuencias espectaculares y de un lirismo inigualable (esa secuencia de destrucción nocturna, de una belleza infernal) en realidad pone de relieve, como decíamos, la ineficacia del gobierno ante momentos de crisis. Un estamento caduco, con motivaciones muy centradas en la opinión pública y no realmente en erradicar el problema. El film de Honda inició este camino ya en 1954, con las secuencias que tienen lugar en el edificio de la Dieta. allí la gente de ciencia, con el Dr. Yamane en primer término, bajaban la cabeza descorazonados ante la algarabía formada en el edificio, incapaz de tomar las decisiones adecuadas. Ahora, el film de Anno e Higuchi terminan de recorrer esa ruta, a la vez que establecen un esforzado puente referencial entre ambos films, utilizando sonidos procedente del film de 1954, y rescatando composiciones de Akira Ifukube.

Precisamente, si en *Japón bajo el terror del monstruo* la destrucción de los trenes por parte de Godzilla hemos dicho que podría representar la rotura de las cadenas que sujetaban la civilización, aquí el recurso se invierte. Son los trenes bala, máxima expresión del desarrollo japonés y las arterias estructurales por las que la sociedad japonesas se mueve y vive, los que son lanzados contra Godzilla como primera fase de la ya organizada nueva nación nipona. Existe un enorme poder catártico al contemplar decenas de vehículos ferroviarios impactando contra la bestia al son del tema de 1959 de *Batalla en el espacio*. Después, trenes más tradicionales, cargados de explosivos, son lanzados contra la bestia, detonando en el aire y envolviendo al monstruo hasta derribarlo y así pasar a la última fase del plan. Literal y metafóricamente, las cadenas de la nueva civilización someten al monstruo, invirtiendo aquel significado del que hemos estado hablando. Y de hecho, la conclusión de *Shin Godzilla* aboga por el sacrificio generalizado y despersonalizado, en contra del sacrificio personal y humanizado del Dr. Serizawa en *Japón bajo el terror del monstruo*, añadiendo una divergencia más entre ambos films, pero complementarios en la lectura global del mito del monstruo.

Hemos visto a lo largo de todo este recorrido los conflictos, sutiles en muchos casos, entre Estados Unidos y Japón. En *Shin Godzilla* esa problemática está muy presente, con el papel de Estados Unidos como posible ayuda para frenar a Godzilla, pero a la vez, con la cuestionable decisión de lanzar una bomba nuclear sobre Japón para exterminar a Godzilla. Una decisión que hace recordar el sufrimiento familiar de Kayoko, y traicionar de cierta forma al gobierno al que en principio representa, posicionándose finalmente a favor de los japoneses y por ende de su tierra natal. La crítica hacia los americanos es clara en este punto, con fotografías insertadas de la devastación que sufrió Japón en la conversación que hemos referido antes entre los dirigentes sobre las vías del tren, algo que además ha venido acentuándose por la ridiculización del citado personaje de Kayoko, donde en momentos cruciales previos no puede olvidar ir vestida según las últimas tendencias de la empresa de ropa Zara.

Por contra, es llamativo cerciorarse que en esta entrega, los americanos no tienen nada que ver con la creación de Godzilla, salvo por bautizarlo. Son los propios japoneses, en su negligencia, los que acumularon residuos radiactivos hace sesenta años, creando un caldo de cultivo venenoso que ha obligado a un organismo marino a mutar para sobrevivir. El pasado no bien gestionado regresa para culpar al presente una vez más.

En cuanto al propio monstruo, asistimos a la renovación más decidida de los conceptos básicos del gigante. En esta ocasión, como decimos, es también un ser mutante como su versión de 1954, si bien no se explica en concreto a qué especie pertenece. Sin embargo, su primera apariencia nos hace pensar en algún pez o anfibio. Es chocante esta primera aparición, con el monstruo arrastrando su cuello y cabeza casi desorientado, pero que le imprime un carácter visceral al engendro. Una de las más significativas características de este nuevo animal, es que no deja de mutar para adaptarse a los nuevos territorios. Así, en el largometraje Godzilla va cambiando de forma hasta adquirir una composición visual que nos recuerda al monstruo clásico, sólo que mucho más grande, con una piel más agrietada que deja entrever sus entrañas pulsantes, y una pose con sus extremidades inferiores que resulta una mezcla entre sufrimiento y odio. Su mirada,

desconcentrada en un primer momento, pasa a ser diminuta y condescendiente finalmente, siempre inerte. Los protagonistas del film llegan a mencionar incluso que se encuentran ante un “dios encarnado”, y de hecho, a lo largo del metraje se indica que se trata del organismo vivo más perfecto que jamás ha existido, capaz de alterar su genética y metabolismo para adaptarse al entorno.

Su energía interna nuclear es de nuevo plasmada en pantalla, esta vez con interesantes diferencias. Aquí el monstruo también deja un rastro de contaminación, pero su capacidad de albergar y generar esta energía viene condicionada por la cantidad que posea en su interior. Es decir, actúa como cualquier almacén de energía, si se vacía de su contenido, queda inactivo hasta que se recarga. El resto de sus condiciones nucleares sigue sorprendiendo, como por ejemplo su capacidad de disparar rayos tanto por las placas dorsales como por el extremo de su cola, llegando incluso su mandíbula inferior a partirse en dos como una suerte de espécimen vegetal para así verter más fácilmente sobre la Tierra su contenido infernal. Existen muchos más rasgos durante el metraje realmente interesante, que son mostrados tangencialmente pero igualmente estimulantes, como esa “espoleta” que se activa en su cola, o precisamente el plano final de su congelado apéndice, indicador de una facultad de reproducción asexual pero con tintes horrorosamente más antropomórficos que su progenitor. Con todas esas características. Godzilla vuelve a ser ese respetable titán indestructible que sólo ocasionalmente puede ser detenido. Hemos realizado un análisis de *Shin Gojira* en el capítulo octavo de esta investigación que incluye extractos de la entrevista del autor al director de este film.

La película ha sido un rotundo éxito comercial (77,9 millones de ingresos en taquilla con un presupuesto de 15 millones) en su país de origen, e incluye multitud de mensajes, referencias y segundas lecturas sobre el terror nuclear que enriquece su arco argumental. A mediados de la segunda década del s. XXI. Godzilla atraviesa uno de sus mejores momentos, con el citado éxito de *Shin Godzilla*, el anuncio de un largometraje de animación sobre el monstruo, o el ya pavimentado camino de la versión norteamericana. Puede que el futuro de Godzilla esté predispuesto a múltiples interpretaciones, formas y resultados.



## **CAPÍTULO QUINTO**

### **5.1. APROXIMACIÓN AL GÉNERO CINEMATográfico**

No es objeto de esta investigación definir el género cinematográfico, pues ésta nos ocuparía un volumen considerable cuya línea de investigación se alejaría de la nuestra. No obstante, en este capítulo hemos realizado un breve repaso a lo largo de la historia que nos servirá de apoyo teórico-temporal para definir la tipología de películas analizadas en esta tesis. Con este capítulo nos proponemos responder la Hipótesis G3: *El kaiju eiga es un género cinematográfico y ha influenciado a las películas de ciencia ficción japonesa entre 1954 a 1965*, así como la segunda pregunta de nuestra investigación: (2) *qué categoría cinematográfica ocupa el kaiju eiga*.

Para abordar este tema nos hemos basado en diferentes autores, destacando a Rick Altman. Tras una breve introducción a la historia del género, vamos a centrarnos en el género cinematográfico de ciencia ficción. Este análisis nos será de gran utilidad para encajar el lugar que ocupa el *kaiju eiga*.

La primera constancia que se tiene de la existencia del concepto género se remonta en la Grecia clásica. Aristóteles fue el primero en emplear este término en su obra *Poética* (escrita entre 335 a. C. y 323 a. C.) en la que inaugura el concepto de género literario relacionado con la poesía. En su obra, el autor asienta las primeras bases conceptuales del género. En cierto modo, estas primeras descripciones no dejan de aproximarse a una visión poética del género que a una descripción rigurosa y científica. Sin embargo, en *Poética*, Aristóteles elabora un análisis histórico y teórico de los género poéticos. Dando así las primeras pautas prácticas correctas de escritura, manteniendo un punto de vista platónico.

Los mayores géneros griegos fueron la comedia y la tragedia; el primero, de corte ligero y con final feliz, frente al segundo, de tono profundo y de desenlace trágico.

Tres siglos más tarde, el poeta Horacio escribe su obra *Arte Poética* en la que establece la existencia no sólo del género poético sino que advierte la presencia de otros

y que éstos están muy bien definidos. Para Horacio, cada género debe entenderse como una entidad distinta, con sus propias normas literarias y procedimientos prescritos.

Horacio no necesitó justificar la existencia y naturaleza de los géneros, ya que para él, existen tal y como existe la naturaleza. Definió a los géneros como *axiomas*, es decir, que siempre han permanecido en nuestro mundo y que los pensadores, lo único que deben hacer es diferenciarlos entre sí. Por tanto, el concepto género lo define como un repertorio de técnicas para enseñar a los escritores el respeto a las normas vigentes. Esta definición no fue bien acogida por la crítica de la época ya que la consideraron arrogante y dogmática. Por este motivo, Horacio terminó por desvincular los procesos de creación y crítica.

A finales del Renacimiento apareció una conciencia genérica en la que se recuperan los géneros de la Grecia y Roma: comedia, tragedia, sátira, oda y épica.

El interés por la definición del género quedó durante muchos siglos estancada. Sin tener la suficiente fuerza como para que otros pensadores, escritores o filósofos se interesaran por ella. No fue hasta la llegada de los pensadores del neoclasicismo (s. XVIII) cuando los propios críticos retoman la cuestión adoptando la definición de género aristotélico. El modelo de estos críticos fueron las poesías escritas por Aristóteles.

Partiendo de la base griega, el litigio del periodo neoclásico fue la hibridación de la tragicomedia. Por aquel entonces, se consideró como el último género híbrido. Aunque Horacio pusiera límites a la hibridación de géneros, durante esta época la aceptación de la mezcla de géneros por la crítica creando hibridaciones impensables. Se unieron géneros opuestos entre sí como son la comedia y la tragedia. Esta hibridación comenzó en el s. XVII, perfeccionándose en el s. XVIII.

Abramos un paréntesis en la historia para destacar un ejemplo filmico al respecto. En el film *Melinda & Melinda* (Woody Allen, 2004) el director narra una misma historia a través de los cánones de la comedia y de la tragedia.

De acuerdo con el autor Altman (1999: 22), «No es nada sorprendente que una cultura en expansión contemple el nacimiento de un nuevo género». Esta reflexión nos da una pista de hasta qué punto los géneros están conectados a la sociedad en crecimiento o en decrecimiento.

En el mismo periodo, cuando la fusión de los géneros proliferaron no tardaron en aparecer los defensores de Horacio, aquellos que no permitían emparejar los géneros contra los que sí apoyaban la fusión y nueva creación. Estos se basaban en las ideas de Aristóteles. En el s. XVIII se creó el *género serio* y que respondía a los espacios entre los géneros de tragedia y comedia. Esta creación tenía un segundo objetivo que fue la de sustituir este nuevo género por el *género clásico* ya que había dejado de adaptarse a lo contemporáneo. Los detractores de esta nueva creación rebautizaron al género como género *lacrimógeno* mientras que fue bautizado como *drama* por sus defensores. Finalmente, acabaría llamándose *melodrama* y se convertiría en el género teatral más popular del s. XIX.

Mientras que en el neoclasicismo se identifican los géneros y la separación de éstos, en el romanticismo comenzó una corriente que pretendía abolir la distinción genérica. Por ejemplo, el teórico alemán Friedrich Schlegel en su obra *Diálogo* (1800) y los franceses Stendhal y Víctor Hugo fusionaron los géneros entre sí.

Sin embargo, con la llegada de los esquemas evolucionistas de Charles Darwin, el historiador francés Ferdinand Brunetière en su obra *L'évolution des genres*, (*La evolución de los géneros*, 1890 y 1894) somete a los géneros a los esquemas evolucionistas y pretende demostrar la existencia de los mismos como la evolución de la naturaleza. Brunetière sostenía que los géneros existían y tenían sus límites. La problemática de este historiador fue que daba por sentado la existencia de ellos aún sin haberlos sometido a sus métodos científicos por lo que sus creencias nublaron cualquier credibilidad y resultado.



En el s. XX se rechazaron las teorías de Brunetière y se apostó por investigar el concepto género puro. Los pensadores Wellek y Warren inauguraron un territorio nuevo en los géneros. Poniendo al alcance del crítico los instrumentos necesarios no sólo para reconocer a los géneros sino que también para rediseñar todo el mapa genérico.

Mientras que Frye adoptaría un método revolucionario exponiendo que los estudios literarios deben ser científicos, deben eliminarse cualquier juicio de valor, la literatura forma un sistema (nada es azar), el análisis literario debe ser sincrónico (como todos los textos vivieran de forma simultánea), el discurso no es referencial y la literatura se crea a partir de la literatura, no a partir de la realidad.

El pensador Hirsch sostiene que todo desacuerdo respecto a una interpretación suele ser un desacuerdo respecto al género. Además, pone en evidencia hasta que punto los géneros literarios y filmicos son algo más que simples clases generales de textos que expresan tipos de significado determinantes (Hirsch *apud*. Fowler, 1985).

Resulta difícil sino imposible señalar los principios básicos del género. Pero entonces, ¿cuál es el significado el género y qué alcance tiene? Esta es una pregunta que sigue siendo hoy en día confusa y en la que los autores no se ponen de acuerdo. Dado que el término puede referir, indistintamente, a distinciones derivadas de múltiples diferencias entre textos: tipos de presentación (épica, lírica, dramática), relación con realidad (ficción *versus* no ficción), tipos históricos (comedia/tragedia/tragicomedia), nivel de estilo (novela *versus* romance) o paradigma del contenido (novela sentimental/novela histórica/novela de aventuras).

Sin embargo, según Altman (2012: 30-31), podemos establecer son cuatro tendencias destacables del género:

1. Se da por sentado que los géneros están completamente definidos y que éstos se pueden acotar y delimitar. Lo cierto es que esto resulta casi imposible de defender.

2. Se considera que los géneros siempre han existido (como axiomas) y los autores e historiadores se han basado en estudiar los ya existentes en vez de crear nuevas categorías interpretativas.

3. La mayoría de teorías sobre el género se han centrado o bien en el proceso de creación de textos literarios o bien en estructuras internas atribuidas a tales textos.

4. La actitud típica de los teóricos de los géneros ha sido la de asumir que unos textos con características similares generan sistemáticamente lecturas, significados y usos similares.

Con esta breve panorámica que abarca dos milenios hemos pretendido introducir la historia del género desde la antigua Grecia hasta el s. XX. A continuación nos adentramos a abordar el género cinematográfico.

El género cinematográfico en sí se considera un prototipo debido a que el nacimiento del género cinematográfico es la fusión de una forma preexistente y una nueva tecnología. Por lo que es un préstamo de otros géneros más antiguos, como lo eran los géneros de la época de Aristóteles y Horacio.

Al igual que en los géneros literarios y teatrales es difícil ponerse de acuerdo con los límites de cada género existente, en el cine no encontramos más ventajas precisamente. Más bien todo lo contrario. Con la llegada del cine la mezcla de géneros literarios en la pantalla es aún más fuerte que, por ejemplo, en el teatro.

En general, el estudio de los géneros cinematográficos no es más que una prolongación de los géneros literarios debido a que muchas afirmaciones son sólo préstamos de la tradición literaria. Las publicaciones sobre géneros cinematográficos comenzaron a proliferar a finales de los sesenta hasta conquistar cualquier debate intelectual sobre cine. El género es una categoría útil porque pone en contacto a múltiples intereses. Dudley (1984) afirma que los géneros ejercen una función en la economía global del cine. Por tanto, el término género no es, al parecer, un complejo concepto con

múltiples significados. Basándonos en las conclusiones de Dudley, podríamos identificar al género así:

1. El género como esquema básico o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria cinematográfica.

2. El género como estructura o entramado formal sobre el que se construyen las películas.

3. El género como etiqueta o nombre de categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores.

4. El género como contrato o posición espectral que toda película de género exige a su público.

De acuerdo con la base teórica de Ryall:

Podemos establecer una relación triangular que explica los géneros. Esta relación escriba entre tres vértices que son el artista (o director de cine), la película en sí (como obra de entretenimiento o de arte) y el público en su amplia mayoría. Los géneros se pueden definir como patrones/formas/estilos/estructuras que trascienden a las propias películas, y que verifican su construcción por parte del director (Ryall *apud*. Altman, 1999: 34).

Así mismo, Altman (1999: 35) expone: «el género es una estructura y, a la vez, el conducto por el que fluye el material desde los productores a los directores y desde la industria a los distribuidores, exhibidores, espectadores y a los espectadores».

Por tanto, podemos decir que el género cinematográfico, debido a su proceso de producción-distribución-consumo, lo convierten en un concepto amplio.

Una forma en la que podemos delimitar los géneros es basándonos en que la industria cinematográfica los define mientras que los espectadores, en su amplitud, los reconoce. De este modo, parece que los géneros pertenecen al ámbito público. Es decir,

los espectadores tienen el poder de decidir a qué género pertenece cada película. Eso sí, previamente, los grandes estudios se han encargado de diseñar el género para que éste cree opinión pública. Por tanto, se basa más bien en los éxitos de taquilla que en otro punto para definirlos. Así surgieron los primeros movimientos que clasifican los géneros: a través de sus éxitos de la taquilla o por la cantidad de producciones del mismo género por una misma compañía de cine.

Dentro del selecto grupo de críticos encontramos una división creada por ellos mismos para la identificación de los géneros cinematográficos: a) la producción de estas películas se realizaron acorde a un esquema básico que crea un perfil reconocible; b) por consiguiente, muestran una estructura básica que identifica a la película en un género concreto; c) en cada exhibición, se presenta la película no sólo con su título sino que se acompaña con el género por la que ha sido diseñada; d) por tanto, los espectadores reconocen el género sistemáticamente y las interpretan en función de las características de dicho género. El espectador se hace una idea previa de qué tipo de película verá en la sala.

En la primera mitad del s. XX los autores no definían los géneros de películas que consideraban híbridas. Por lo que aquellas películas experimentales no se tenían en cuenta y sólo se basaron en películas que pertenecieran a un sólo género con tal de definir el concepto género cinematográfico. Hay que tener en cuenta que si en algo están de acuerdo es en que el género depende del estilo de grabación de una película. Influye su sonido, si está rodada en escenarios reales o no, qué tipología de planos y estrategia de cámaras encontramos en ella. Un género depende de aspectos técnicos y artísticos. Por citar un ejemplo, las películas de género *western* se caracterizan, entre otras cosas, por el plano americano<sup>16</sup>. Por lo tanto, podemos comprobar cómo el lenguaje audiovisual influye en la identificación de géneros cinematográficos.

---

<sup>16</sup> El plano americano (P.A.), que también se denomina plano medio largo o plano de 3/4, encuadra desde la cabeza hasta las rodillas.

Un género corresponde al discurso narrativo de la película en cuestión. Y que además, dicho discurso narrativo tendrá un patrón de repetición que garantizará al espectador lo que espera ver y reafirmará la coherencia de su pensamiento o ideas previas a ver el film. Todos los conflictos surgidos durante el discurso, se arreglarán acorde al género de una forma satisfactoria. Por tanto, todas aquellas películas que mezclan dos o más géneros corren el peligro de no ser comprendidas por el público en general. Es por ello que por aquellas décadas, las películas pertenecen a o sólo género. Aunque como veremos más adelante, hoy en día tenemos asumido que existen largas listas de subgéneros que parten de un ente mayor llamado género.

Si bien los géneros han ido evolucionando en función de países y sobretodo del tiempo, en las décadas de los 20 y 30 sólo se aceptaban los géneros de la comedia o los melodramas. En los 40, se ampliaron a melodrama-comedia, comedia juvenil o fantasía-comedia. Y ya en los setenta aparecieron nuevos géneros como los *road-movie*, el cine de catástrofes, etc.

En género en sí no es un ser inerte o muerto. Más bien todo lo contrario. El género cinematográfico está vivo y éste evoluciona según llegan las nuevas generaciones de cineastas y productores (también público) que revisa y retoma los géneros clásicos. Por lo tanto, los géneros se desarrollan, reaccionan, adquieren autoconsciencia y se autodestruyen (o bien porque queda obsoleto o porque para el público ha dejado de tener razón de ser).

A lo largo de la historia del cine, los críticos han categorizado las películas en función de muchas variables, sin embargo, la que mejor ha funcionado ha sido a través del género. Por lo que es natural preguntarse ¿Cuántos géneros existen? ¿Existen los subgéneros y de ser así, cómo los delimitamos? Quizás el mejor modo de responder a estas y otras muchas cuestiones reside en el tema de la película. Sin embargo, no sólo el tema será clave para clasificar una película, ésta se considerará dentro de un género si

además del tema recibe un tratamiento similar a las pertenecientes de su grupo e incluye una estructura determinando un corpus específico compartido.

La génesis del género se basa en una unión concreta de un tema y una estructura filmica por lo que el género suele concebirse como un corpus de películas.

Resulta evidente concluir que la generalización de esquemas y estructuras para la creación de films provocó que estos tuvieran un parecido peligroso. De tal modo que a los productores y ejecutivos de Hollywood parecía no importarles la calidad artística del film o de cuán arriesgado era la película. La inmensa mayoría pretendía obtener el mismo film con caras diferentes con tal de satisfacer la demanda del público en general. «El poder del cine de género consiste en el efecto *acumulativo* de las situaciones, temas e iconos frecuentes y repetidos a lo largo del film», señala Altman (1999: 47).

Parece que el género tenga a su vez una función para la sociedad. Es decir, como si el final no fuera importante para el espectador, pues es predecible, tampoco parecía importarle el desarrollo pues era esperado, ya que le garantizaban cierto estilo, atmósfera y comportamientos de los personajes que conocían de antemano. Contradictoriamente, el espectador quiere vivir fuertes emociones en un entorno que ya conoce y en el que se siente protegido.

Con el paso del tiempo, los géneros no sólo eran un arma de entretenimiento de masas, sino que en ocasiones se convirtió en un arma ritual e ideológica. Así pues, en los años sesenta y principios de los setenta, el género se comportó como herramienta ideológica de gobiernos e industrias. En ocasiones depositaron sistemas simbólicos que ellos mismos producen transmitidos a través de la gran pantalla. En el s. XX, encontramos películas como *La chinoise* (Jean- Luc Godard, 1967) y *La guerra ha terminado* (Alain Resnais, 1966), directores como Jean Luc Godard, Kluge y los hermanos Taviani y movimientos como *Free cinema*, Tercer Cine y *Cinema Novo*.

Las grandes compañías de producción cinematográfica comenzaron a entender que la mezcla de géneros atraería a un mayor número de espectadores a las salas. En efecto, las campañas publicitarias de películas incluyeron en los pósters y trailers hasta al menos tres géneros diferentes para vender una misma película. Para los productores esta idea fue un reclamo seguro para ambos sexos, atrayendo a distintos grupos demográficos. Por ejemplo, se emparejaron del siguiente modo; romance *western*, aventura romántica y drama épico. Tal y como podemos ver, solían ir en pares utilizando siempre un nombre acompañado de un adjetivo.

Por otro lado, los grandes estudios procuraron apropiarse el mayor número de géneros. Esto se tradujo en que a una compañía como la Metro Goldwyn Mayer o Monogram Pictures se asociaran por el público a productoras de *westerns*. Por tanto, buscaron a estrellas para que protagonizaran este género creando un icono para la productora. En el caso de Monogram Pictures y sus múltiples películas *western*, se le caracteriza por las protagonizadas por el actor John Wayne. Aunque esto no sólo sucedía con el tándem productora-actor, sino que también se amplió al trío productora-actor-director, como por ejemplo; Metro Goldwyn Mayer-Cary Grant-Alfred Hitchcock en *Con la muerte en los talones* (*North By Northwest*, 1959).

Otros estudios imitaban las producciones de género de los que gozaban de éxito en taquilla procurando seguir la estela de éxito. Sin embargo, la gran mayoría no lo conseguían. Este hecho dejó al descubierto a los géneros, que aunque los estudios lo quisieran evitar, cuando su película de género de estrenaba, dicho género pasaba automáticamente a dominio público. No hay forma de quedarse con la autoría o copyright de un género, como si fueran axiomas o formaran parte de la naturaleza tal y como defendía Horacio.

Por ese motivo, las compañías comenzaron a contratar en exclusiva a actores y actrices de éxito sin posibilidad de que estos pudieran trabajar para otras compañías. Esto supuso el toque final para que los estudios fueran reconocidos por determinados géneros.

Desde un punto de vista comercial, el género pasa a ser un producto capitalista al servicio de las grandes compañías cinematográficas con tal de vender una película y diferenciarlas del resto. En cualquier caso, parece un juego sin fin que no pretende en ningún caso responder a la cuestión que tratamos de abordar aquí acerca del género cinematográfico.

Existe otro modo de encajar una película dentro de un género. Este modo no es puramente comercial, sino que trata de hacerlo a través de proximidades semánticas. Esto quiere decir que dependiendo de qué elementos representativos vemos en la película la asociamos a un género u otro. Por ejemplo, en el *western* encontramos ciertos elementos inseparables del género: caballos, revólveres, paisajes del oeste, etc. Por tanto, por cada género encontramos una iconografía común en los films.

En segundo lugar, un análisis sintáctico nos ayudará a determinar el film. Aunque haya elementos semánticos comunes, hay que revisar la naturaleza y comunidad del género y que no haya contraposición entre ellos.

Por tanto, un análisis semántico-sintético determinará el género de un film si estos van coordinados entre sí, ya que no pueden funcionar independientemente. Sin embargo, parece que la cuestión del género ha quedado desligada del marco teórico y se ha redefinido a través de los críticos que trabajan para las grandes corporaciones, gobiernos poderosos y grandes productores de cine.

Autores de reflexión crítica sobre el cine, a través de prestigiosas revistas de cine (Reverse Shot, Sense of Cinema, Cinema Scope, etc.) y páginas web (Rotten Tomatoes o Collider), son los que realmente determinan los géneros que están de moda así como su empleo y denominación. No pueden ser desmentidos debido su poder de influencia sobre las masas y son precisamente éstos (junto a los grandes productores) los que deciden qué géneros sobreviven, mueren y por consecuencia, determinan qué es el género y que no. Aún así ellos tienen el poder de revivir un género y volver a ponerlo en la cartelera.



Los gobiernos también ha influido en la producción de determinados géneros a través de subvenciones públicas. Durante los procesos de aplicaciones, en los formularios se da a elegir qué género o géneros pertenece la película objeto de financiación. Admitiendo qué géneros son subvencionables y cuáles no.

Los géneros están enunciados por alguien y dirigidos a alguien. Los estudios lo usan como herramienta de *marketing* y no de forma pura y objetiva. Los productores los usan para influir en las masas y no para concienciar acerca del significado del género.

#### 5.1.1. La ciencia ficción como género cinematográfico

La ciencia ficción como género cinematográfico representa ser como uno de los más recientes. Teniendo en cuenta la antigüedad de géneros como la comedia o la sátira, provenientes de la antigua Grecia, la ciencia ficción no parte de una tradición teatral ni siquiera de una tradición cinematográfica en origen. La ciencia ficción es la fusión de la literatura de ficción y la literatura fantástica y/o de terror.

Definir qué es y qué no es ciencia ficción es tarea ardua, por la cantidad de matices y de enfoques que se pueden y deben tenerse en cuenta.

De acuerdo con los autores Sánchez y Gallego (2003, apartado 9) definen:

La ciencia ficción es un género de narraciones imaginarias que no pueden darse en el mundo que conocemos, debido a una transformación del escenario narrativo, basado en una alteración de coordenadas científicas, espaciales, temporales, sociales o descriptivas, pero de tal modo que lo relatado es aceptable como especulación racional.

Teniendo en cuenta esta definición, podríamos aventurarnos a mencionar la novela *Somnium*, de Johannes Kepler, publicada en 1634 (cuatro años después de su muerte) cuya obra nos presenta un universo más bien perteneciente a la ciencia ficción. Kepler es conocido por sus aportaciones a la ciencia, astronomía y a las matemáticas. Especialmente por su leyes sobre el movimiento de los planetas sobre su órbita alrededor

del Sol. Sin embargo, su faceta relacionada con la ficción resulta menos conocida. En su citada novela, que pasó desapercibida hasta que volvió a publicarse en 1870, un científico viaja a la luna durante un eclipse lunar. Una vez en ella, encuentran habitantes del satélite que almacenan el agua en cuevas para protegerlas del sol.

Resulta interesante saber que ya en el s. XVII se escribió esta novela de ciencia ficción digna del propio Julio Verne o de Georges Méliès. Sin embargo, aún era demasiado pronto como para que pudiera ni siquiera soñarse el género de ciencia ficción. Memba (2008) argumenta: «Todo lo anterior a la novela de Frankenstein es proto-ciencia ficción», (Clute *apud*. Memba, 2008:13). Aquellas novelas pasaron desapercibidas hasta que en el s. XIX llegó la revolución industrial, de las grandes ciudades y de las máquinas.

En 1818, Mary Shelley escribió *Frankenstein o el moderno Prometeo*, una de las más famosas novelas de ciencia ficción. Es una obra reñida con el género de terror, sin embargo, lo que le hace incluirse en la ciencia ficción es que es la primera novela en la que se presenta la figura de un científico como personaje. Obras en las que se creaban vida hubieron con anterioridad, pero ninguna de ellas creaba a un ser vivo a través de la ciencia.

De acuerdo con Memba (2008:13), «ciencia ficción -tanto literaria como cinematográfica- es la narración en la que los prodigios y las maravillas se presentan como si en verdad pudieran formar parte de un mundo real que anticipa, para exaltar o condenar, el futuro de la ciencia, de la técnica o de la sociedad».

Con la llegada de las novelas de Julio Verne, el género de ciencia ficción vuelve a ponerse de moda y la expansión de sus obras que incluso llegan a traducir al japonés, revolucionan el concepto y lo introduce en países en donde el género era prácticamente desconocido. Así pues, en 1864, llega la obra *Voyage au centre de la Terre* (*Viaje al centro de la Tierra*) en la que una expedición liderada por un profesor de mineralogía

viaja al centro de la Tierra. Sin embargo, si una de sus obras pone de relieve los principales elementos de la ciencia ficción, al igual que lo hizo Kepler, esta es sin duda su obra *De la Terre à la Lune Trajet Direct en 97 heures (De la Tierra a la Luna)*. Publicada en 1865, esta obra se basa en tecnología en cierto modo plausible en la época pero que combinada entre sí alcanza un nivel inalcanzable. Por ejemplo, el cohete que es enviado a la luna está propulsado por la potencia de un enorme cañón.

A finales del s. XIX, en 1895, el escritor Herbert George Wells utiliza de un modo más preciso la tecnología y la maquinaria de la época con tal de iniciar la carrera a través de los viajes en el tiempo. Este sería, a partir de su publicación, uno de los temas más recurrentes y emblemáticos que definiría al género de ciencia ficción.

Con la llegada del cine y su generalización paulatina a partir de la segunda década del s. XX, el género literario de la ciencia ficción se ramificó en su habitual formato en papel a una nueva forma de expresión llamada cine.

La ciencia ficción tuvo un proceso largo hasta que fue aceptada como género independiente. Esto sucedió tanto en la literatura como en el cine. Tanto la crítica como el público las encajaban en relatos de aventuras o de fantasía. Sin embargo, la gran avalancha de historias basadas en la ciencia y con personajes científicos consiguió que poco a poco el género se reconociera como tal.

La ciencia ficción como género cinematográfico nace a través de las películas de Georges Méliès tales como *Viaje a la luna* (1912), en donde el público puede ver por primera vez como un cohete que alberga una tripulación de exploradores llega a la superficie lunar. Otros ejemplo son *Aelita* (Yákov, 1924) en donde los rusos exportan la revolución del proletariado a Marte ó *Things to Come (La vida futura, 1936)*, de William Cameron Menzies, en la que la ciencia salva a la humanidad.

Sin embargo, con la llegada del cine sonoro el género alcanza su esplendor en Hollywood, especialmente tras el crack del 29 época en la que se produjeron las más

memorables producciones del género fantástico; *Dracula* (Tod Browning, 1931), la ya citada *King Kong*, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Rouben Mamoulian, 1931), *Bride of Frankenstein* (James Whale, 1935), etc.

La ciencia ficción como género cinematográfico se establece a partir de 1950 con los estrenos de las producciones *Rocketship X-M (Expedition Moon)* (Kurt Neumann, 1950) y *Destination Moon* (Irving Pichel, 1950). Podríamos considerar que todos los anteriores relatos mencionados se basan en argumentos pseudocientíficos ya que las bases de la ciencia ficción como género las asentaron estas dos producciones contemporáneas.

*Rocketship X-M (Expedition Moon)* trata sobre un viaje espacial en donde los tripulantes de la nave se encuentran con un poblado extraterrestre que había visto el final de sus días a manos de una hecatombe nuclear. Esta película arrasó en taquilla por lo que en gran parte definió el camino de la ciencia ficción por muchas décadas. Fue una película de entretenimiento que alimentó los miedos colectivos de la sociedad de aquellos días: las invasiones alienígenas, la llegada de un apocalipsis inevitable basado en el miedo atómico, etc. La población de los 50 ya no encuentra el miedo en fantásticas leyendas o en momias que despiertan. Ya no resultaban creíbles. En los cincuenta el miedo está basado en la ciencia, en que mañana mismo pueden caer bombas atómicas a causa de la guerra fría. Por eso las apariciones de los monstruos, en general, están justificadas en la radioactividad y en los experimentos científicos. Por ejemplo, en *Amazing Colossal Man* (Bert I. Gordon, 1957) relata una historia en la que un soldado de la armada estadounidense acude al rescate de un niño en un campo de pruebas nucleares. Cuando estalla la prueba atómica, el soldado se encontraba salvando al niño. Las consecuencias radioactivas son el crecimiento del soldado hasta proporciones descomunales.

Este subgénero engloba a todas las producciones que narran historias postapocalípticas, como por ejemplo *The Day After* (Nicholas Meyer, 1983) una película

exitosa que relata un bombardeo masivo nuclear en Estados Unidos y cómo los supervivientes se adaptan a la hecatombe.

Todo ello sumado a la paranoia de los platillos volantes que realmente ya venía publicado en cientos de revistas populares, especialmente en 1947 cuando se registra oficialmente el avistamiento de un OVNI. La psicosis del miedo extraterrestre no viene de un único factor, sino de varios. Uno de ellos es propio del ser humano: el miedo al extraño, al otro. Y que ese otro invada nuestro territorio y nos robe lo que es nuestro. Y no solo a lo físico sino que también a lo mental, como ocurre en *Invasion of the Body Snatchers* (*La invasión de los ladrones de cuerpos*, 1956) de Don Siegel. Aunque por otro lado, hay que destacar que funciona también como pancarta contra la amenaza comunista basada en el miedo a la invasión soviética o coreana. Tal y como defiende el director de cine Emmerich (C. Kuperberg & J. Kuperberg, (Directoras), 2015):

Durante la Guerra Fría, Estados Unidos sucumbió a la paranoia. Pero los motivos que la provocaron no eran algo nuevo. Los estadounidenses llevaban años sintiendo temor ante el comunismo. El país entero vivía con esa obsesión. Con ese miedo cervical con que los comunistas rusos terminarían invadiendo América. Y todos aquellos temores fomentaron una especie de paranoia colectiva que alcanzó en el cine su máxima expresión. Todas las películas de los años 50, especialmente las pertenecientes a los géneros de terror y ciencia ficción nacieron del miedo a la invasión comunista.

Se escuchaban en algunas películas como *The Thing from Another World* (1951) diálogos como “vigilad los cielos”, dando una señal de alerta a la población para alimentar los miedos de la Guerra Fría.

La implicación de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, con la utilización de Hollywood como una herramienta propagandística, hizo mermar las producciones fantásticas. Esta decisión no cambió con la victoria de los Aliados sobre el Nazismo, pues Hollywood priorizó las películas ideológicas y de hegemonía política, provocando un cambio de orientación a favor del cine *western*, apologías bélicas, comedias y musicales. Estos géneros se asociaban a los géneros exaltadores del espíritu

de conquista, colonización y estilo de vida *American Way of Life*<sup>17</sup>. En aquellos años, salvo por la paranoia de la caza de brujas<sup>18</sup>, no acechaba ningún verdadero peligro para la sociedad norteamericana.

Por aquel entonces, los productores de Hollywood veían como el desinterés por el cine fantástico o de terror decaía película tras película. Por ello, desde los departamentos de *marketing*, rediseñaron el género del terror y lo transformaron al género de ciencia ficción. De ese modo, las productoras vendían un producto muy similar pero con un envoltorio (o etiqueta) diferentes. Fue el caso de la Universal a la hora de comercializar la película fantástica y de terror titulada *Creature from the Black Lagoon* (*La criatura de la laguna negra*, Jack Arnold, 1954), en la que los anuncios de radio, trailers y cine la vendían como *thriller* de ciencia ficción.

No obstante, la ciencia ficción no se consideró fundamental para apoyar la victoria, por lo que sus producciones decayeron en bajos presupuestos y en ideas poco innovadoras.

Con la llegada de la Guerra Fría, la ciencia ficción se recupera. La URSS ya había lanzado varios satélites al espacio con éxito y con ello, la amenaza nuclear estaba por llegar. Se emplean recursos y guiones cinematográficos para crear propaganda anticomunista lanzando mensajes contra la invasión roja y el peligro atómico. Se explotan las películas de invasiones extraterrestres y en los 50 y 60 se empieza a reflexionar sobre el peligro que conlleva el uso de las bombas de destrucción masiva (como la bomba atómica) o las armas químicas.

La autora Sobchack (C. Kuperberg & J. Kuperberg, (Directoras), 2015), escritora y experta en ciencia ficción, añade:

---

<sup>17</sup> *American way of life*, en inglés estilo de vida americano, es una concepción de vida en los Estados Unidos de América que se fundamenta en las libertades públicas, tal como fuera anunciada por los fundadores de la nacionalidad, y la afirmación del «privatismo» en la actividad económica.

<sup>18</sup> Término popular por el cual se conoce la búsqueda y captura de comunistas norteamericanos y simpatizantes del mismo en territorio estadounidense.

La ciencia ficción hace algo diferente. Toma como base nuestro miedo a la ciencia, a la tecnología, a la poderosa industria militar, al nuevo orden mundial basado al consumismo de las masas populares y a cierto tipo de globalización [...] E incorpora el advenimiento de la televisión y la explosión de los medios de comunicación.

Sin embargo, a finales de la década de los 60, en 1968, Stanley Kubrick dirige *2001: Odisea en el espacio*. Con este film, Kubrick consigue revolucionar el género de ciencia ficción e incluso cambia el paradigma del cine pues nunca antes se había realizado una película de estas características.

Llegados a este punto, describamos las fronteras del género de ciencia ficción.

En sí mismo, el cine es una fantasía. Aunque sea ficción ambientada de nuestra época, utilizando nuestra tecnología y conocimientos, siendo realista, no deja de ser una fantasía irreal contada a través de la visión de los directores, guionistas y productores. Esto hay que dejarlo muy claro a la hora de hablar de cine de género fantástico. Dicho género narra relatos que incluyen elementos que rompen con nuestra realidad. No sólo se halla en el cine, sino que inicialmente lo encontramos en la literatura, pintura, escultura, mitología, etc.

Respecto al cine, este género no tiene por qué basar sus historias en ciencia, ni siquiera ha de tener personajes científicos. Estos relatos están relacionados con temas de fantasía, en donde suelen aparecer elementos como la magia, mundos fantásticos con criaturas ficticias que de algún modo nos recuerdan a nuestra realidad pero que están rediseñadas con tal de crear nuevos seres irreales. En cambio, la ciencia ficción y terror suelen tener una base realista o científica. Algunos ejemplos de cine fantástico son: *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (F.W. Murnau, 1921), *Dracula* (Tod Browning, 1931), *King Kong* (1933), *Blancanieves y los siete enanitos* (Walt Disney, 1937), *El mago de Oz* (Victor Fleming, 1939), *Furia de titanes* (Desmond Davis, 1981), *Indiana Jones* (Steven Spielberg, 1981-2008), *Willow* (Ron Howard, 1988), *El señor de los*

*anillos* (Peter Jackson, 2001-2003), la saga de Harry Potter (2001-2012) y *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006).

Existen tres elementos esenciales que caracterizan al género fantástico que lo diferencia de otros:

1. Son obras en las que las leyes de sus universos por lo general no coinciden con las nuestras necesariamente; mundos completamente mágicos, con monstruos y héroes como por ejemplo *Labyrinth (Dentro del laberinto, 1986)* de Jim Henson.
2. Obras en las que los universos fantásticos son difíciles de distinguir, o que dichos universos están mezclados con las leyes del nuestro y se camuflan. Como el universo de los vampiros o el zombie.
3. Obras basadas en la ciencia y de corte realista. Nace aquí una ramificación llamada ciencia ficción.

Actualmente el debate sobre si la ciencia ficción es un género o un subgénero sigue abierto, o al menos, en el campo teórico. De acuerdo con la teoría y escala de géneros de los autores Bassa y Freixas (1993), exponen una interesante división entre el género fantástico y de ciencia ficción que podemos apreciar en la siguiente figura.

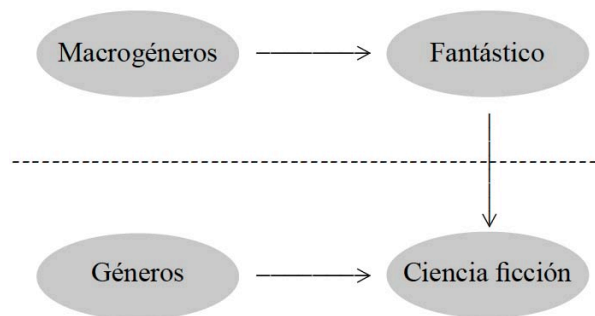


Figura 17: Posición genérica de la ciencia ficción según Bassa y Freixas (1993)



Tal y como vemos en el esquema, los autores parten de la idea de que si el género de ciencia ficción es independiente, el género fantástico que de por sí lo es, por propia naturaleza, no puede estar al mismo nivel o misma categoría. Por tanto, crean una categoría superior al género llamada macro-género en la que se encuentra el género fantástico. Y que a su vez, por debajo de este, nace el género de ciencia ficción, independiente del resto, pero que a su vez le debe su existencia al macro-género fantástico.

La reivindicación del género de ciencia ficción surge debido a la gran cantidad de películas existentes que comparten los mismos elementos, tanto a nivel semántico como sintético.

Como podemos apreciar en la siguiente figura, la ciencia ficción está rodeada de subgéneros que la parasitan debido a la amplitud del género. Especialmente por la incorporación de otras industrias alrededor del mundo, quienes intervienen y cultivan el género de ciencia ficción a través de su visión, creando nuevos subgéneros. Cabe destacar que Bassa y Freixas (1993: 14) rechazan utilizar el término subgénero: «El problema radica en la devaluación cualitativa seguida por el término género. Cuando lo leemos, no significa únicamente una temática subordinada a un modo más amplio o general, sino que añade un sentido netamente peyorativo».

Su argumento se basa más bien una cuestión lingüística (quizás subjetiva) que de una cuestión científica. Por tanto, en nuestra investigación, emplearemos el término subgénero para referirnos a aquellas películas que pertenezcan a este sin caer en connotaciones peyorativas y continuar con una línea de investigación científica.

Conozcamos la descripción de la ciencia ficción a través de otros autores:

Según Caillois, la ciencia ficción es una reflexión sobre los poderes de la ciencia y sobre su problemática. La ciencia, que ha cesado de representar una protección contra lo

inimaginable, aparece cada vez más como un vértigo que nos precipita en ello (Caillois *apud.* Bassa y Freixas, 1993).

Ledoux explica que la ciencia ficción es la combinación humana con métodos científicos motivando una narración de ficción y excluyendo así los documentales (Ledoux *apud.* Bassa y Freixas, 1993).

Por último, el autor Goimard (1976: 20) defiende: «la ciencia ficción es un género que comporta un cambio verosímil y desempeña una función mítica».

Podemos afirmar que la ciencia ficción no es un género estático, es dinámico y que a su vez aglutina diferentes discursos y universos en un sólo relato.

Si seguimos explorando la teoría de Goimard, encontramos que su planteamiento es ligeramente diferente al nuestro, ya que según su punto de vista la ciencia ficción viene del fantástico pero que a su vez, está dividido en dos: el fantástico y la ciencia ficción. Ocupando ambos la misma categoría. Para este autor, lo fantástico conlleva el carácter mágico frente al mítico-religioso de la ciencia ficción. Sin embargo, esto choca con nuestra definición de ciencia ficción, ya que como hemos expuesto, la ciencia ficción tiene una base realista y científica. En la ciencia ficción puede aparecer el personaje religioso que se encomienda a la Biblia y al credo con tal de establecer la paz con malignos alienígenas, como sucede en *La guerra de los mundos* (1951), en donde el sacerdote es fulminado por los extraterrestres, o el personaje religioso que representa la resignación, cuya única posibilidad es la de rezar frente a la inminente destrucción de la Tierra. Tal y como sucede en *Los monstruos invaden la Tierra* (Ishiro Honda, 1965), en la que un sacerdote, ante una actitud pesimista generalizada, dice: «Lo mejor sería que nos uniéramos en una oración conjunta», a lo que un político responde: «No creo que las oraciones nos vayan a ayudar».

Por tanto, la aparición de lo mítico y religioso en la ciencia ficción, especialmente lo religioso, es poco destacable ya que su papel no tiene relevancia frente a las

problemáticas de la ciencia. Quizás surgen más dudas con el tema mítico, puesto que muchas películas juegan con la existencia de un monstruo (según una antigua leyenda) pero que finalmente es derrotado mediante tecnología y ciencia como es el caso de *Varan, The Unbelievable* (Ishiro Honda, 1958). Parafraseando a Bassa y Freixas (1993), la combinación entre lo verosímil y lo mítico hará que lo mítico sea creíble y coherente lo imposible.

En un relato de ciencia ficción, normalmente la magia o la religión es sustituida por la ciencia. Por ejemplo, en el universo zombi, los muertos reviven mediante procesos científicos y no mágicos como en *Return of the Living Dead (La noche de los muertos vivientes, 1985)* en la que su director Dan O'bannon nos muestra cómo los muertos se levantan de sus tumbas cuando cae sobre ellos una lluvia contaminada por un experimento militar.

Estas películas no dejarán de ser fantásticas, pero la ciencia desplaza a la magia, ocupando su lugar y transformando la ficción “fantástica” en ciencia ficción. Como en cualquier género cinematográfico, en la ciencia ficción encontramos ejes temáticos compartidos para considerar una película como tal. A continuación vamos a tratar de describir la estructura fundamental de una película de ciencia ficción.

Basándonos en los autores Bassa y Freixas (1993), hemos resumido los ejes temáticos en siete puntos básicos.

El primer tema consiste en que al ‘bien’ se le opone el ‘mal’. Esto quiere decir que en la ciencia ficción es recurrente encontrar a un personaje o un grupo de ellos que en sí representan los valores culturales, los valores éticos y morales esperados en cualquier sociedad occidental o de donde proceda la producción. Este o estos personajes tendrán que librar una batalla para librarse del ‘mal’, del que hablaremos en el segundo punto.

Normalmente el ‘bien’ está representado por personajes humanos, generalmente científicos y generales de alto grado (si la película está producida en Hollywood), quienes pasarán toda la película inventando y creando artefactos con tal de destruir al monstruo o alienígena de turno. Sin embargo, esto no siempre fue así. Recordemos el ejemplo de *Ultimátum a la Tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, 1951), de Robert Wise, en la que el ser extraterrestre junto con su autómatas resultan ser bondadosos. Lo mismo ocurre en *E.T. el extraterrestre* (*E.T. the Extra-Terrestrial*, Steven Spielberg, 1982), en cuya trama un extraterrestre queda atrapado en la Tierra siendo perseguido por el gobierno para ser estudiado y puesto en cautividad.

El epicentro del segundo tema es el ‘mal’. Para comprender la importancia del ‘bien’ el ‘mal’ ha de oponerse con toda su fuerza contra el ‘bien’ y así dar credibilidad a sus malignos planes. Usualmente, en la década de los 50, el enemigo eran alienígenas provenientes de otros planetas como en *La guerra de los mundos* (1951) o *Invaders from Mars* (*Invasores de Marte*, 1953) de William Cameron. En ocasiones, los films de ciencia ficción japoneses, especialmente los de Honda, tratan de confrontar la amenaza exterior con el poder de todas las naciones del planeta, consiguiendo que el ‘bien universal’ triunfe ante el ‘mal extraterrestre’. Detallaremos los films de Honda en el capítulo octavo.

En tercer lugar, el tema lo ocupa la monstruosidad. En este género se enfrenta todo aquello establecido y por consecuencia lo enmarcamos dentro de nuestra normalidad contra todo aquello que no conocemos y que no controlamos, es decir la normalidad se enfrenta a la anormalidad. Generalmente, esta anormalidad se representa a través de los monstruos. Seres irreales terrestres o extraterrestres, o incluso mecánicos, que pretenden hacer el mal ya sea a pequeña escala o a nivel mundial. Esta monstruosidad desafía a las leyes convencionales de la sociedad o naturaleza. La integración del monstruo es más difícil cuando menos rasgos comparte con lo que denominamos normalidad.

Citando a los autores Bassa y Freixas (1993):

El monstruo tiene como razón de ser la puesta en evidencia de las contradicciones de un orden aceptado por todos. Este abismo conlleva el enfrentamiento. Su no aceptación, y mucho menos integración, le aboca a su irremediable eliminación. Esta destrucción colma los apetitos del espectador, pues identifica al (la) monstruo(sidad) como el lado negativo y caótico tanto del ser humano como de la sociedad. Muerto el monstruo las aguas vuelven a su (primitivo) cauce.

Contemplamos la monstruosidad desde dos ángulos: animal y moral. La monstruosidad de orden animal sería la englobada en los epígrafes gigantismo y bestialismo. La moral corresponde al mito de Jekyll y Mr. Hyde.

Por tanto, el temática de la monstruosidad está dividida en dos partes:

- a) El gigantismo: en este apartado englobamos todas aquellas criaturas de tamaño descomunal. Aquellas que rompen con la armonía creada por el hombre como la medida de todas las cosas. Este subtema será muy recurrente en la ciencia ficción, desde el inicio de su historia hasta la actualidad. Sin embargo, este es una característica que a nivel de realización depende mucho de los presupuestos de los que gozan las producciones. En Estados Unidos encontramos a los ya citados técnicos tales como Willis O'Brien, Ray Harryhausen o John P. Fulton, responsable de los efectos especiales de películas como *La momia (The Mummy)*, Karl Freund, 1932), *La novia de Frankenstein, (Bride of Frankenstein)*, James Whale, 1935), *La ventana indiscreta (Rear Window)*, Alfred Hitchcock, 1954) y en *Vértigo (Vertigo)*, Alfred Hitchcock, 1958). Otras películas que incluyen gigantismo son *The Amazing Colossal Man* (Bert I. Gordon, 1957), *Dr. Cyclops* (Ernest B. Schoedsack, 1940) y *The Deadly Mantis* (Nathan Juran, 1957). En el otro lado del globo, fue Eiji Tsuburaya el responsable de simular el gigantismo en películas como *Japón bajo el terror del monstruo, Varan, The Unbelievable*, entre otras muchas.
- b) El bestialismo: en este apartado tratamos películas que incluyen transformación del hombre en bestia y que por contra no son gigantes. Como ejemplos tenemos

películas como *La mosca* (*The Fly*, Kurt Neumann, 1958), *La mujer avispa* (*The Wasp Woman*, Roger Corman, 1959) y *La cosa* (*The Thing*, John Carpenter, 1982).

El cuarto tema es el antropomorfismo, es decir, aquellos relatos basados en la creación de robots como proyección del hombre, cuyo ejemplo icónico lo encontramos en el robot de *Planeta prohibido* (*Forbidden planet*, Fred McLeod Wilcox, 1956). Mientras que el quinto tema son las alteraciones del cuerpo humano.

El sexto tema tiene como centro la supervivencia de la humanidad, de un país o de un colectivo de seres humanos. El origen de la supervivencia se remonta a los orígenes del hombre y la mujer. En la ciencia ficción se representa de dos formas: la individual y la colectiva. En la individual, un pequeño grupo de personas o comunidad se enfrenta a una amenaza, como en *Matango* (Ishiro Honda, 1963), en donde un grupo de náufragos llegan a una isla en la que habitan una serie de hongos humanoides que tratan de acabar con ellos. En cuanto a la amenaza colectiva, la humanidad se enfrenta a una sola amenaza biológica, geológica o extraterrestre. Tal y como sucede en *Tarántula* (*Tarantula*, David Arnold, 1955) o en *La humanidad en peligro* (*Them!*, Gordon Douglas, 1954). Sin embargo, cabe destacar el punto de vista de Honda en esta temática. Pues en sus films, es muy corriente que la humanidad se transforme en un solo hombre (paterno) que luchará por la supervivencia de la especie. Vemos esta característica perfectamente reflejada en *Gorath* (*Yosei Gorasu*, 1962), en la que Honda reúne a las naciones del planeta para acabar con una amenaza superior a cualquier nación. Sin embargo, en otros films del mismo director, aunque sea un monstruo gigantesco que ataca Japón, el punto de vista global será siempre muy japonés, obviando que la amenaza del monstruo es internacional.

En general, las tramas que afectan a un colectivo es una amenaza que está llegando. Los gobiernos hacen lo posible por ocultarlo a la prensa, es decir a la opinión pública, aunque es inútil porque el monstruo termina haciendo acto de presencia

provocando el pánico en toda una nación. Ante la imposibilidad de luchar contra la amenaza de forma convencional (tanques, misiles, etc), los científicos pondrán a prueba su super arma por primera vez contra el monstruo para aniquilarlo. En casi la gran mayoría de ocasiones, los monstruos *made in Hollywood* podrán ser aniquilados incluso con armas convencionales. Sin embargo, los monstruos japoneses siempre requerirán de artefactos ficticios basados en la ciencia para acabar con ellos. En otras ocasiones, en su vasta mayoría, la única forma de vencerlos es con una lucha titánica de dos o más monstruos.

El peligro se presenta de dos modos: los biológicos y los extraterrestres. Para el primer grupo, englobamos en ellos cualquier amenaza llegada desde nuestro planeta, ya sea de forma natural o causada por la ciencia. Por ejemplo, en *Tarántula*, es un científico quien transforma animales e insectos corrientes en descomunales animales, en el caso que nos ocupa, se trata de una tarántula inmensa. Finalmente, el insecto, antes de atacar un poblado, será bombardeado por la aviación hasta provocarle la muerte. En el caso de Godzilla también representar la amenaza biológica, pues el monstruo dormía pacíficamente en las profundidades del océano hasta que las bombas H le despertaron y mutaron.

Respecto a la amenaza extraterrestre tenemos cientos de ejemplos que lo ilustran. Quizás el mejor ejemplo sea la película *La Tierra contra los platillos volantes* (*Earth versus the Flying Saucers*, Fred F. Sears, 1956) en la que alienígenas en platillos volantes amenazan al mundo entero. Este esquema será utilizado una y otra vez como es el caso de *Mars Attacks!* (Tim Burton, 1996).

Por otro lado, la supervivencia se divide en dos subcategorías más: el enfrentamiento a la máquina y el peligro que viene del propio hombre.

El último y séptimo tema que define las características de la ciencia ficción es el viaje. Es un tema que atraviesa la morfología de la ciencia ficción, ya sean por objetivos

colonizadores, de conquista o de descubrimiento. Es un tema inseparable y que se relaciona con el viaje de la raza humana.

Otra clave fundamental que nos da pistas para definir y delimitar el género de ciencia ficción son sus personajes. Existen una serie de ellos que son una constante y que conforman un soporte narrativo en este género. Las descripciones que leeremos a continuación son genéricas y nos serán útiles para describir los personajes del universo *kaiju eiga* en el próximo apartado.

A continuación hemos dividido esta tipología de personajes en las siguientes categorías universales:

### **El hombre ciencia:**

Personaje fundamental para que una película pretenda ser ciencia ficción. Este personaje suele ser primordial para el desarrollo del relato. De hecho, en muchas ocasiones suele ser el motor del mismo debido a que ha desarrollado la fórmula de convertir pequeñas especies en descomunales criaturas. En decenas de producciones tenemos a este personaje interpretado por un actor masculino que suele tener brotes de locura generalmente contra la humanidad. Otras veces, este personaje es el encargado de crear super armas que acaban con la amenaza que se cierne sobre ellos. Estos roles suelen cumplirse en la mayoría de casos de producciones de ciencia ficción de los años 50 y 60. Para establecer un criterio que describa la tipología del ‘hombre ciencia’ hemos dividido en tres subgrupos a este personaje pero que cumple diferentes roles y misiones.

#### a) El sabio loco:

Como su nombre indica, engloba a aquellos científicos que están obstinados en desarrollar un experimento con una metodología macabra y que muy probablemente, dicho experimento se volverá en contra suya. Este personaje está sumido en sus investigaciones científicas que está enajenado de la realidad y



de la sociedad en la que vive. Podemos destacar esta característica en el científico cruel de *Metrópolis* o en el de *El enigma de otro mundo*, en la que el personaje llega a afirmar que no importa lo que les pase a ellos siempre y cuando la ciencia avance puesto que es más importante que un individuo. En la actualidad este rol ha sustituido al mago nigromante que encontrábamos en los relatos fantásticos. Por ejemplo, en *Encuentros en la tercera fase* (*Encounters in the Third Kind*, Steven Spielberg, 1977) el director nos presenta a un personaje científico (interpretado por François Truffaut) que es prácticamente un fantasma de aquel científico loco arquetípico en los años 50 y 60. En nuestros días, este papel parece haberse transformado en una ‘broma’ ya que en producciones como *Guerra Mundial Z* (*War World Z*, Marc Forster, 2013), el científico que parece tener el rol de salvar a la humanidad muere por un disparo de pistola que él mismo se propina al resbalarse contra el suelo.

Tal y como hemos defendido hasta ahora, la base científica aporta ese ‘realismo’ en las historias de ciencia ficción frente a la base mágica o mística.

b) El aprendiz de brujo (o peligro interno):

Denominamos a este personaje de este modo ya que corresponde a aquel científico que crea una super arma o a un monstruo involuntariamente. De hecho, incluimos también a aquellos que realizan alguna acción que despiertan a alguna criatura que yacía en su letargo. Incluimos en este listado a películas como *La humanidad en peligro* (1954) o *El monstruo de tiempos remotos* (1953) ya que las detonaciones nucleares han despertado o mutado a criaturas prehistóricas. En definitiva, ya sea por error humano o por un efecto no deseado, un monstruo aparece y destruye a su paso.

c) El sabio patriota y mártir:

Aunque no es muy frecuente en la ciencia ficción de Hollywood, este personaje pretende acabar con la amenaza él mismo aunque esta hazaña le cueste la vida. Un ejemplo de esto, como veremos detalladamente en el capítulo sexto, lo encontramos en *Japón bajo el terror del monstruo*.

### **El malo:**

Este personaje es fundamental y aparece en todas las películas del género. Sea animal u objeto, como el meteorito de *Cuando los mundos chocan* (Rudolph Maté, 1951), por lo general, con la aparición del ‘malo’ queda visible ante los protagonistas y los espectadores quién es el antagonista del relato. En la ciencia ficción este personaje está representado mediante alienígenas, platillos volantes, monstruos mutados por la radiación e incluso por robots.

El ‘malo’ es la representación del mal y en ocasiones de la incompreensión. Algunas criaturas se muestran atónitas al no comprender por qué la sociedad los repudia y pretenden destruirlos. Un claro ejemplo de esto es el propio Frankenstein. Sin ir más lejos, éste mal es un reflejo de la humanidad encarnado en un monstruo descomunal, como es el caso de Godzilla. Un monstruo que personifica los horrores de las bombas atómicas. Su aniquilación significa el restablecimiento de la paz que anteriormente se gozaba, se establece de nuevo el Bien obviando en la mayoría de los casos las víctimas y consecuencias desastrosas ocasionadas por el monstruo. Esto sucede especialmente en la ciencia ficción de Hollywood en la que la función termina cuando el monstruo ha sido aniquilado.

### **El héroe:**

Si existe un antagonista es porque existe un protagonista. Y éste es un personaje clave para comprender la verdadera amenaza que supone el ‘malo’. Cuando el protagonista se enfrenta al antagonista y éste le derrota, el protagonista se convierte en el héroe de la película. Este personaje cumple con una serie de requisitos para convertirse



Además aparecen personajes femeninos sin oficio o trabajo. Por ejemplo, el personaje femenino en *La humanidad en peligro* resulta ser la hija y ayudante del científico principal de la narración y que a su vez, ésta en un principio muy reacia al personaje masculino (héroe) queda enamorada a lo largo del film.

Encontramos otros personajes femeninos sin mayor relevancia en películas como *La guerra de los mundos* (1951), *Tarántula* (1955), *Vinieron del espacio* (*It came from Outer Space*, Jack Arnold, 1953), *Beginning of the End* (Bert I. Gordon, 1957), etc. Sin embargo, un ejemplo muy interesante está en la película *El increíble hombre menguante* (*The Incredible Shrinking Man*, Jack Arnold, 1957), en donde la mujer cuida del protagonista (su marido) como si fuera su madre. Cumpliendo la imagen ideal de la mujer *perfecta made in USA*.

Con esta perspectiva del género de ciencia ficción hemos pretendido aportar a nuestra investigación una base sólida que respalde el objeto principal a estudiar. Con esta panorámica histórica acerca del género cinematográfico nos hemos adentrado en el género fantástico y especialmente en el de ciencia ficción. Por el momento, nos reservamos los subgéneros que parten de la ciencia ficción para más adelante.

A continuación vamos a abordar uno de los temas clave de esta tesis doctoral: el *kaiju eiga*.

### 5.1.2. Definiendo el *kaiju eiga*, ¿género o subgénero cinematográfico?

Hasta el momento hemos partido de lo macro y poco a poco hemos estado indagando en las entrañas de la ciencia ficción. Pues bien, ahora vamos a adentrar un poco más y vamos a descubrir el concepto más importante de esta investigación conocido popularmente bajo el nombre de *kaiju eiga*. Hagamos hincapié en el significado de este término compuesto: *kaiju eiga* proviene del japonés y son dos palabras que por separado tienen su propio significado. Significando *kaiju* (*kaijū*) extraño monstruo o bestia gigante

mientras que *eiga* (*eiga*) significa “película” o “cine” en el mismo sentido que le damos nosotros cuando vemos un film. La unión de ambas palabras nos lleva a entender que su significado literal es “películas de monstruos extraños” o “películas de bestias gigantes”. Sin embargo, el término más extendido es el de “películas de monstruos”.

El universo *kaiju eiga* comprende una serie de características compartidas entre film y film. Tal y como indica su nombre, estas películas comparten categóricamente una condición. Y es que en ellas ha de aparecer al menos un monstruo de al menos 40 metros de altura. Aunque ese monstruo tenga nombre propio o no, éste será designado como *kaiju*, es decir, monstruo. Además, hay otra característica indivisible de estas películas. Y no es que tenga que ver con su universo, sino que tiene que ver con el origen de su producción. El *kaiju eiga* es una tipología de película autóctona estrictamente *made in Japan*.

¿Son estos elementos suficientes como para determinar el *kaiju eiga* como género cinematográfico? ¿es este independiente o está unido a la ciencia ficción? Si es así, el *kaiju eiga* sería un subgénero que orbita entorno a la ciencia ficción. En este apartado analizaremos los antecedentes del *kaiju eiga* así como sus características artísticas y de producción para responder a la pregunta de la investigación.

El *kaiju eiga* es la respuesta directa a la ciencia ficción producida en masa a principios de la década de los 50 del s. XX. Sin embargo, los japoneses tuvieron su propia visión del género y lo transformaron, o mejor dicho, lo adaptaron a sus costumbres y cultura. Por ejemplo, en diversos *kaiju eiga* de esa década, apreciamos secuencias en donde los personajes acuden a un acontecimiento festivo de estilo japonés. Además, un Japón el cual aún estaba traumatizado por la derrota de su Imperio estaba deseando disfrutar de películas del género de puro entretenimiento. Si bien esto no llega a suceder en todo su esplendor hasta 1953 con la desaparición del gobierno de transición norteamericano que controlaba la producción de cine japonés.

Como ya hemos citado, la avalancha de películas de ciencia ficción en Estados Unidos se debió a varios factores. Entre ellos encontramos: el avistamiento oficial de un OVNI, el desinterés por la fantasía y su sustitución por la ciencia, el poder del átomo expresado por el miedo atómico y la inminente Guerra Fría. Efectivamente estos elementos marcaron sobre la sociedad japonesa que se sentía vulnerable tras la guerra. En especial, el miedo a la bomba atómica era el particular miedo colectivo con el que vivían los japoneses. Pues ellos vivieron el verdadero impacto de dos bombas atómicas sobre dos ciudades de su nación. La destrucción de Hiroshima y Nagasaki creó una brecha en la mentalidad no solo japonesa si no que en la de todo el mundo. Por primera vez la humanidad había alcanzado la tecnología de aniquilarse a sí misma con tal solo pulsando un botón. A esto había que incluir el miedo a la radioactividad, ese elemento mortífero invisible a nuestros sentidos pero que puede matarnos dolorosamente. Como ya hemos visto, muchas producciones de Hollywood trataron este tema. Sin embargo, fueron dos películas las que definieron al *kaiju eiga*, no en cuanto a universo, pero sí en cuanto a la similitud arquetípica. Es decir, en ambas aparecen monstruos gigantes y estos quedan libres entre grandes ciudades desatando el pánico entre la población. Estas películas fueron las exitosas *King Kong* y *El monstruo de tiempos remotos*.

Tal y como hemos descrito en el capítulo cuarto, *King Kong* tuvo un reestreno en Japón a principios de los 50, aprovechando el tirón de *El monstruo de tiempos remotos*. Aquellas criaturas cautivaron a los cineastas objeto de investigación, por lo que el productor Tomoyuki Tanaka decidió producir una película de similares características.

No solo estas películas, o la temática de la energía atómica suscitaron el interés, sino que un incidente revivió la amenaza nuclear. En 1 de marzo de 1954 tuvo lugar una prueba nuclear en el atolón de Bikini. Esta prueba fue llevada a cabo por el ejército estadounidense en secreto. Cuando la bomba estalló, tal y como hemos leído en el capítulo tercero, el pesquero japonés Dragón afortunado nº5 se encontraba faenando a 63 kilómetros de la explosión. La bola de fuego fue contemplada por los 23 tripulantes ante una atónita mirada. Pocas horas después, una ceniza blanca inodora e insípida comenzó a

caer sobre ellos. Se trataba de la ceniza de la superficie de la isla que la bomba pulverizó así como miles de kilómetros cuadrados de coral. Por supuesto esta ceniza estaba contaminada altamente por radioactividad. Lo que significó la muerte de uno de los tripulantes así como la enfermedad que provocó la muerte lenta de los pescadores. Este hecho fue un trauma nacional que hizo tambalear la forzada alianza entre Estados Unidos y el gobierno japonés.

Por aquel momento, Tomoyuki Tanaka ya estaba en preproducción de la que sería, sin él mismo saberlo, la primera película *kaiju eiga* de la historia. Por supuesto, el incidente del pesquero fue una inspiración para película. Pues ésta comienza representando un incidente idéntico al descrito renglones atrás.

Nació así la película objeto de investigación en esta tesis bajo el título de *Japón bajo el terror del monstruo* (Ishiro Honda, 1954) o conocida en Japón como *Gojira* (Godzilla). Hemos dedicado el capítulo sexto al análisis de esta película en donde retomamos todo su contexto histórico al máximo detalle. Por lo que vamos a continuar la cuestión planteada en este apartado.

Comprobemos si existen elementos que definan el *kaiju eiga* como género independiente.

Según defiende Altman (1999), se puede definir género cinematográfico a una serie de películas que sean producidas en masa por una misma productora con el fin de crear un sello o un género. Siendo esto así, el *kaiju eiga* cuenta con decenas de películas producidas en Japón. La gran mayoría de ellas están producidas bajo la marca de Toho Company, Ltd. Mientras que la segunda mayor productora es Daiei, llamada hoy en día Kadokawa Pictures, Inc.

Con el éxito internacional de *Japón bajo el terror del monstruo*, la Toho aprovechó el tirón para estrenar año tras año al menos una o dos películas *kaiju eiga*. Esta

masiva producción abarca desde 1954 a 1965. Aunque hoy en día, la productora sigue produciendo *kaiju eiga* como la reciente *Shin Gojira*.

Sólo la saga de Godzilla hasta a día de hoy cuenta con 29 títulos de producción japonesa mientras que dos más son producidas en Hollywood. Actualmente, esta saga representa la cuarta saga de películas protagonizada por un mismo personaje más larga de la historia del cine, yendo por delante la saga del agente 007 que ocupa el quinto puesto.

Si la producción de estas películas ha correspondido principalmente a la Toho es porque esta ha sido desde su fundación, la productora de cine más importante de Japón hasta nuestros días por ser la que mayores presupuestos ha destinado a la producción de películas. El *kaiju eiga* requiere de amplios presupuestos para representar a los enormes monstruos así como las detalladas maquetas que destruyen. Probablemente, este hecho es el que también ha reducido la producción de estas películas a partir de mediados de los 70, cuando el *kaiju eiga* perdió el interés del público japonés que ya miraba la nueva forma de hacer ciencia ficción tras el estreno de *Star Wars: Episode IV - A New Hope* (*Star Wars: Episodio IV - Una nueva esperanza*, George Lucas) en 1977. Una prueba de ello, dentro de la saga de Godzilla, podemos encontrarla en la película *Godzilla vs King Ghidorah* (Kazuki Ohmori, 1991), en la que el director utiliza elementos de *Terminator* (James Cameron, 1984), como por ejemplo el empleo de androides con aspecto humano y el juego de los saltos en el tiempo.

Otro punto a tener en cuenta para definir al *kaiju eiga* como género es su aceptación por el público. El éxito, según Altman (1999), es fundamental para medir la popularidad del hipotético género (Altman, 1999). El *kaiju eiga*, especialmente la saga de Godzilla fue muy exitosa en entre 1954 a 1965. Godzilla se convirtió en todo un símbolo del país y hoy en día es un símbolo reconocido mundialmente. Kato (2011: 3) nos recuerda:

*From 1954 to 1955, an astonishing 9,610,000 people went to see the film—about a tenth of the population of Japan. And it is estimated that between 1954 and 2004, approximately 100 million Japanese have watched that first film and its 27 sequels.*



Otro elemento a tener en cuenta que puede definir al *kaiju eiga* como género, según Bassa, Freixas (1993) y Altman (1999), es que se pueden considerar género aquellas películas que siguen un mismo patrón y ciclo.

Este punto es interesante pues el *kaiju eiga*, como veremos más adelante, está repleto de patrones que se repiten sucesivamente con tal de crear una identidad propia. En cuanto al ciclo, el *kaiju eiga* también posee varios ciclos. En concreto, la saga de Godzilla tiene tres ciclos.

Esto quiere decir que encontramos tres etapas en las que englobamos la saga de Godzilla. Cada una de ellas están muy bien diferenciadas, aportando diferentes elementos al universo de este personaje. Tal y como hemos descrito y definido en el capítulo cuarto, la primera etapa es conocida como la serie *Showa* (1954-1975), la segunda etapa como *Heisei* (1984-1995) mientras que la tercera etapa fue bautizada como *Millennium* (1999-2004).

Si tomamos la saga de Godzilla como mayor exponente de *kaiju eiga*, podemos deducir que la constitución de ciclos y de género cinematográficos es un proceso sin principio ni fin. Ligado a la necesidad capitalista de diferentes productos entre sí. Aunque de base estén contando las mismas ideas.

De acuerdo con Altman (1999), un ciclo de películas de un estudio, como es Godzilla para Toho, es un producto claramente diferenciado y de éxito. Puede convertirse en un género *adjetivo* que dependiendo de su acogida con el público y del nivel de inversión del estudio incluso puede convertirse en un género *sustantivo* practicado a gran escala. Es decir, se convertirá en un género propiamente dicho (Altman, 1999).

Por ejemplo, Toho comenzó a crear una serie de ciclos que reinventaron el *kaiju eiga*. A medida que emprendieron nuevas producciones, éstas estaban enmarcadas en una serie de conceptos novedosos para la época. Estos fueron los *daikaiju*, los *uchu daikaiju* y los *space operas*. Básicamente, los *daikaiju* hacían referencia a aquellas películas en los

que aparecían monstruos gigantes. Claro que esto es una redundancia en sí mismo, pues sólo con la palabra *kaiju* se entendía por el público que iban a ver monstruos gigantes en la pantalla. Si traducimos el término japonés, *dai* significa gigante o grande, mientras que *kaiju* como ya hemos visto anteriormente significa monstruo. Por otro lado, el término japonés *uchu* significa espacio exterior, por lo que *uchu daikaiju* hacía referencia a los monstruos gigantes que procedían del espacio exterior.

Respecto a los *space operas*, término anglosajón que define aquellas películas cuyas tramas se desarrollan en el espacio exterior. En ellas no aparecían monstruos gigantes necesariamente, aunque sí trataban sobre invasiones alienígenas.

Sin lugar a dudas estamos ante un caso en el que el poder de la producción define los géneros. Así como las grandes compañías de Hollywood hacían, como la Universal, los estudios japoneses Toho también tenían el poder de crear sus propios ciclos y “géneros” con tal de influir en las masas. Al fin y al cabo el propósito era captar el mayor número de espectadores. Esto supuso un juego entre los productores y los espectadores, pues los productores producían películas de género (o no) en función de la demanda del público. Si esta demanda significa que la película es un éxito, el esquema de la película se recrea una y otra vez del mismo modo. Se imita hasta la saciedad para obtener la máxima rentabilidad.

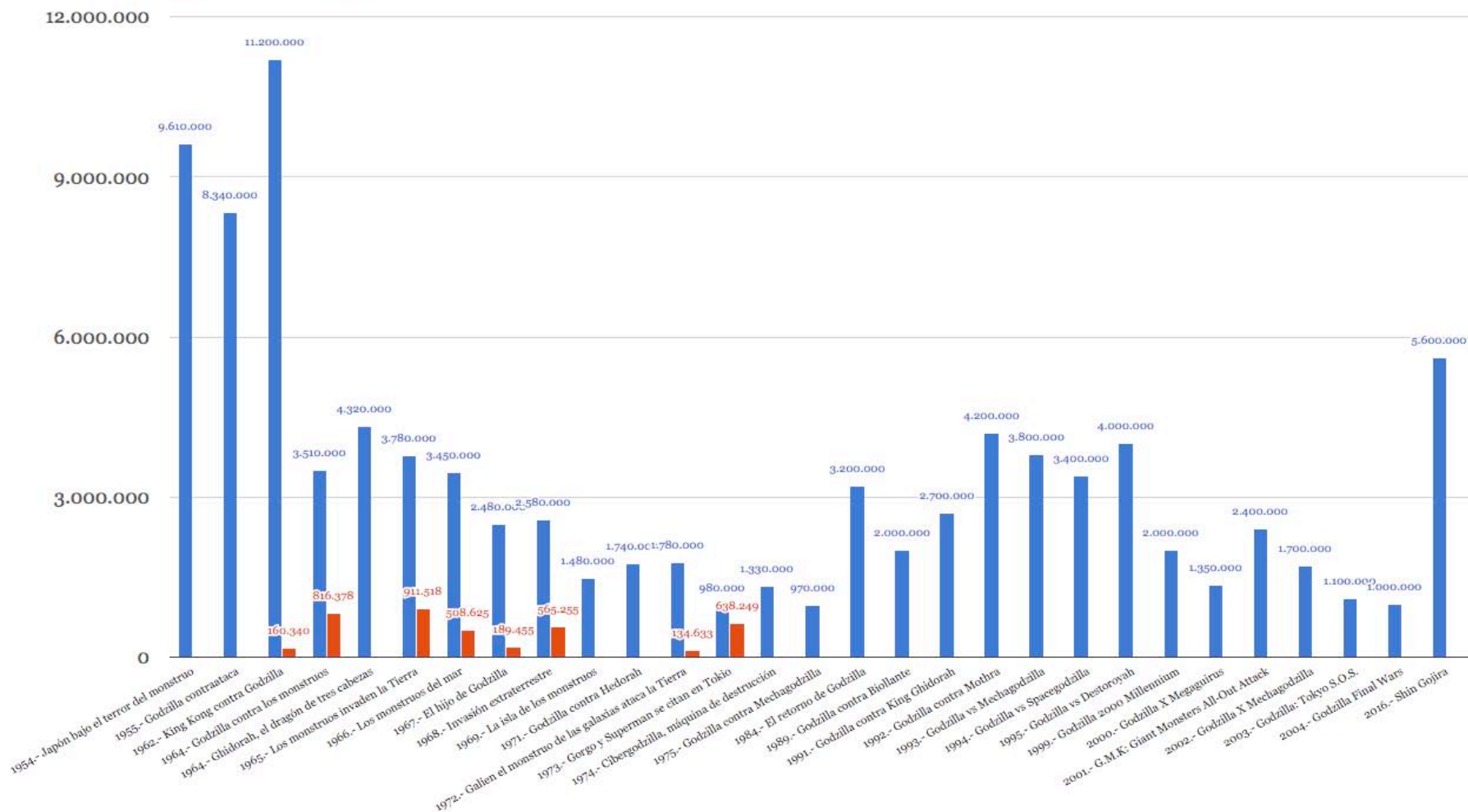
Sin embargo, esta repetición, a corto plazo, consigue todo lo contrario. La recaudación mengua considerablemente porque el público se cansa de ver lo mismo una y otra vez. De esa forma se dejan de producir películas de un género o subgénero en concreto. Por ejemplo, en el caso de la saga de Godzilla, resulta interesante, basándonos en la tabla de espectadores (figura 18), como el número de ellos decrece a medida que cada producción es lanzada al mercado. Esto sucedió así porque los patrones se repetían una y otra vez. La tabla refleja los espectadores en Japón (color azul) y en España (color rojo), aunque no todas las películas de Godzilla fueron estrenadas en nuestro país, tampoco lo hicieron en las fechas de estreno en Japón. A continuación, vamos a detallar

las fechas de estreno en España: *Japón bajo el terror del monstruo* fue estrenada el 6 de noviembre de 1956, *Godzilla contraataca* el 14 de mayo de 1958, *King Kong contra Godzilla* el 19 de diciembre de 1978, *Godzilla contra los monstruos* el 27 de febrero de 1967, *Los monstruos invaden la Tierra* el 17 de junio de 1968, *Los monstruos del mar* el 31 de julio de 1975, *El hijo de Godzilla* el 11 de abril de 1979, *Invasión extraterrestre* el 16 de junio de 1978, *Galien, el monstruo de las galaxias ataca la Tierra* el 28 de marzo de 1980, *Gorgo y superman se citan en Tokio* el 20 de diciembre de 1974 y *Shin Gojira* el 20 de enero de 2017. Tanto los datos de estreno y espectadores en España están extraídos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, sin embargo, los dos primeros títulos no ha sido posible determinar el número de espectadores. Cabe destacar que el número de espectadores de *Shin Gojira* en España tan sólo ha sido de 56 espectadores, por lo que no se incluyó en la siguiente figura 18.

Si sumamos los espectadores en España, tenemos que 3.924.509 de espectadores han ido a las salas de cine españolas a ver una película de Godzilla. Mientras que si sumamos las cifras en Japón, la cifra asciende a 96 millones de espectadores.

### Espectadores en Japón y en España

■ Espectadores en Japón ■ Espectadores en España



18 Espectadores de Godzilla a lo largo de su historia (Fuente: elaboración propia)

Productores como Tanaka probaron a reparar este daño con nuevas formas de *marketing*. A partir de 1964 y hasta 1975, el productor introdujo en cada película de Godzilla un mínimo de tres monstruos, siendo el mayor exponente *Invasión extraterrestre* (Ishiro Honda, 1968) en donde aparecen hasta 11 monstruos gigantes en pantalla. Esta fórmula es conocida como *monster mash*, debido al gran número de monstruos aparecidos al mismo tiempo. Esta idea fue retomada por el productor Shogo Tomoyama en su película *Gojira: Fainaru Wōzu* (*Godzilla: Final Wars*, Ryuhei Kitamura, 2004). Sin embargo, esta fórmula no consiguió desplazar al público hasta las salas de cine, suponiendo una serie de fracasos por cada intento de Toho.

Tanaka adoptó otras medidas a partir de 1965, como por ejemplo la incorporación de actores occidentales que gozaban de cierta popularidad. De esta forma, Tanaka creyó que sus películas no serían tan “japonesas” y tendrían más visibilidad alrededor del mundo. De hecho no se equivocó, esta fórmula le sentó muy bien al subgénero que estaba cultivando. El productor firmó contratos con productores de Hollywood cuya finalidad era la de cubrir los gastos de los actores norteamericanos como lo fueron Nick Adams y Russ Tamblyn.

Tanaka también incorporó entre 1961 a 1964 a las famosas cantantes *The Peanuts* en el *kaiju eiga*, cuyo papel es el de guardianas de la mariposa gigante Mothra. Ambas aparecen en los títulos *Mothra* (1961), *Godzilla contra los monstruos* (1964) y *Ghidorah: el dragón de tres cabezas* (1964). La estrategia del productor fue la de atraer al género femenino al *kaiju eiga* incorporando a las cantantes y a su vez, al único *kaiju* femenino: Mothra. La estrategia funcionó muy bien, siendo estas las películas más exitosas de su momento. Tanaka repitió la fórmula Mothra+guardianas en *Godzilla contra Mothra* (Takao Okawara, 1992), si observamos la figura 18 comprobamos que fue la entrega más exitosa de Godzilla en su ciclo *Heisei*.

Desde esta perspectiva, los géneros cinematográficos constituyen un punto de unión entre la película y el espectador debido a que puede anticipar lo que va a

encontrarse durante el relato. Como hemos mencionado anteriormente, los estudios de Hollywood comenzaron a publicitar sus producciones con al menos dos o tres géneros diferentes. Tanto en tráilers como carteles de cine encontrábamos películas encasilladas en el romance *western*, en la aventura romántica o el drama épico. La estrategia se basaba en acompañar al género (nombre) de un adjetivo que otorga una sensación de novedad a un género cuyos patrones ya estaban establecidos y explotados.

En el *kaiju eiga* los productores utilizaron la misma estrategia. Un ejemplo claro de ello lo encontramos en *Rodan, los hijos del volcán* (1956), relato cuya estructura está dividida en dos partes. Durante la primera parte del relato, Honda nos presenta un pequeño poblado minero que vive aterrorizado por las repentinas muertes de varios mineros. La fotografía es oscura y los monstruos asesinos (unas larvas de 4 metros de longitud) son representados a través de las sombras arrojadas sobre sus víctimas. La segunda parte del relato, comienza cuando descubrimos que las larvas son el alimento de los pterodáctilos gigantes llamados Rodan. A partir de entonces, Honda abandona el género de terror para adentrarse a un subgénero poco explorado hasta la fecha: el *kaiju eiga*. Con el paso de los años, la Toho fusionó el *kaiju eiga* con géneros que estaban en auge, por ejemplo, a mediados de los 60, Toho retoma la típica estructura *kaiju eiga* para fusionarla con el género de gánsters. En 1964 encontramos dos ejemplos muy interesantes: *Ghidorah, el dragón de tres cabezas* y *Dogorah, the Space Monster*. En ambos títulos, las tramas giran en torno a persecuciones entre detectives y gánsters envueltas en la llegada de los monstruos espaciales Ghidorah y Dogorah.

Dicho esto, la pregunta clave es, ¿podemos considerar el *kaiju eiga* como género (nombre) independiente y añadirle un adjetivo? La respuesta resulta ser ambigua. En primer lugar, vamos a adjetivar a el *kaiju eiga* con algunos ejemplos y, posteriormente, vamos a tratarlo como nombre.

Si decimos que *Japón bajo el terror del monstruo* es una película de género *kaiju eiga* ciencia ficción (nombre + adjetivo), estamos contradiciendo nuestra jerarquía del

género. Elevamos el término *kaiju eiga* a género independiente mientras que la ciencia ficción la relegamos a un adjetivo que en la teoría se traducen en un subgénero. Afirmar este enunciado es contraproducente ante los autores y críticos del cine. Además, hemos descrito detalladamente las características de la ciencia ficción en términos universales, que se dan en la inmensa mayoría de las producciones norteamericanas, asiáticas y europeas. Por tanto, no podemos elevar a la categoría de género independiente al *kaiju eiga* porque éste forma parte de un territorio particular, no general, y que está basado, tal y como veremos más adelante, en la propia base de la ciencia ficción y en parte en el macro género fantástico.

Por tanto, si tomamos el mismo ejemplo y definimos la película como una película de género ciencia ficción acompañándolo del adjetivo *kaiju eiga*, por supuesto concuerda con nuestro estudio del género. Por tanto, desde este prisma hemos de definir al *kaiju eiga* como subgénero que se alimenta de la ciencia ficción y que a su vez, rescata elementos fantásticos.

Tal y como podemos observar en la figura 19, apreciamos el macro género (o género puro) fantástico, ramificado en la ciencia ficción como género independiente y que a su vez, está ramificado por el subgénero *kaiju eiga*. Este subgénero se ha ganado este puesto gracias a su distinción ideológica y cultural frente a las múltiples producciones estándar de ciencia ficción internacional. Existen una serie de factores que lo diferencian del resto. Como por ejemplo los modos de representación basado en maquetas y disfraces, el comportamiento de los personajes protagonistas, antagonistas y sus roles. En los siguientes apartados analizaremos esto con minuciosidad.

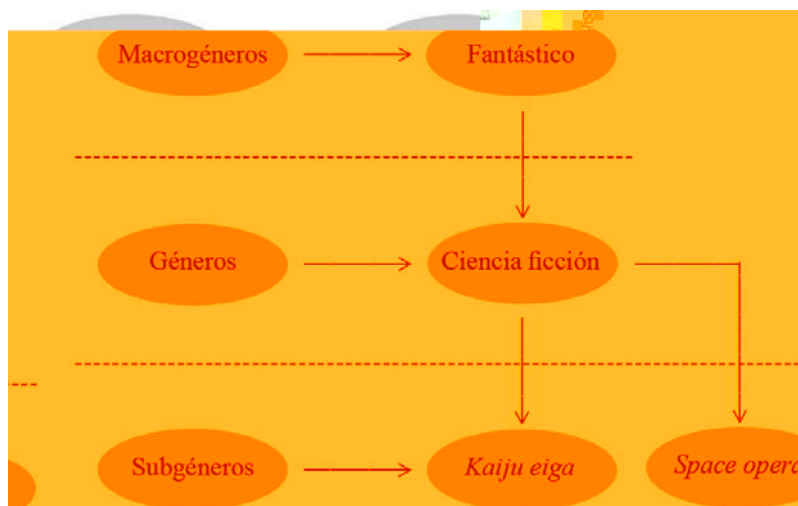


Figura 19: Categoría genérica del *kaiju eiga* (elaboración propia)

En el mismo gráfico podemos observar un segundo subgénero hallado en la misma categoría que el *kaiju eiga*. El *space opera*, que no tiene orígenes japoneses, aunque sí ha sido utilizado por los productores japoneses como base para crear sus particulares relatos. Como describiremos en futuros apartados, el *space opera* tendrá un lugar importante en la filmografía de Honda, por lo que en todo momento debemos tenerlo en consideración.

En cierto modo, el *kaiju eiga* también bebe del género fantástico. Esto podemos verlo muy bien representado en personajes capaces de controlar a la mariposa gigante *Mothra*. Por ejemplo, este control se basa en cánticos que de algún modo telepático la mariposa escucha y que sirve como llamada. En las películas en donde hacen acto de presencia no se explica cómo logran establecer esta comunicación, simplemente se da por hecho su existencia y esta, de modo mágico, cumple su función.

Encontramos que el *kaiju eiga* está subdividido en dos categorías creadas por el estudio Toho. Si observamos la siguiente figura podemos apreciar estas divisiones.



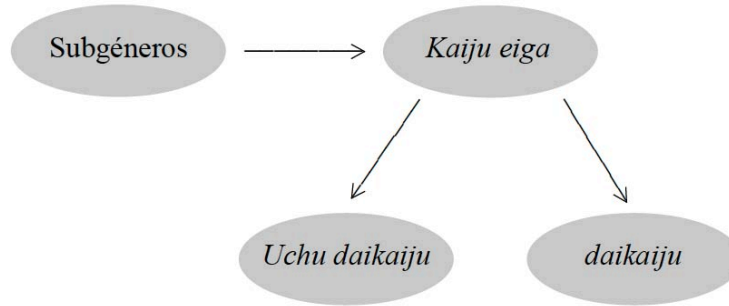


Figura 20: ramificación del kaiju eiga (elaboración propia)

Dentro del universo *kaiju eiga* encontramos dos subcategorías que describimos con anterioridad y que añaden diferentes matices al propio subgénero. En los *uchu daikaiju* la premisa que ha de cumplirse es que un monstruo ha de provenir del espacio exterior y que además ataque a la Tierra, tal y como ocurre en *Ghidorah, el dragón de tres cabezas* y *Dogorah, the Space Monster*. Este elemento, en muchos casos arrastra la amenaza extraterrestre por una raza superior tecnológicamente a la nuestra. Dos de los mejores ejemplos son *Los monstruos invaden la Tierra* o *Invasión extraterrestre*. En ambas producciones, los alienígenas son capaces de controlar mediante ondas de radio a los *kaiju*. Además, en el primer ejemplo, la raza alienígena llamada Xianos, son capaces de viajar a un décimo de la velocidad de la luz.

En cuanto al *daikaiju*, la amenaza no llega desde el espacio exterior, sino que proviene de la Tierra. Como es el caso de *Godzilla*, *Rodan* o *Varan*, que son criaturas que llevan viviendo en la Tierra mucho antes de que la especie humana se desarrollara.

Antes de finalizar este apartado, cabe mencionar la clasificación de géneros que plantea Sánchez en la que encaja el *kaiju eiga* en un apartado muy peculiar. Para este autor, el *kaiju eiga* es una ramificación de un subgénero que nada tiene que ver con la ciencia ficción. De acuerdo con Sánchez (2012), el *kaiju eiga* parte del género de aventuras y a su vez del subgénero aventuras futuristas (Sánchez, 2012: 101). Según este planteamiento, tendríamos que crear una categoría más por debajo del subgénero, sin embargo, esto difiere de nuestras conclusiones a cerca de la categoría del *kaiju eiga* ya

que para nosotros es un subgénero y no una vertiente de subgénero. Veamos que elementos sostienen nuestro argumento.

La inmensa mayoría del *kaiju eiga* producidos en Japón están basados en los elementos que constituyen el género de ciencia ficción, bien sea porque están motivados por argumentos científicos o porque se inspiran en los avances científicos de la época para desarrollar súper armas.

Por tanto, si la base del *kaiju eiga* es la ciencia ficción, no queda más remedio que confirma que el *kaiju eiga* es un género adjetivo que define una subcategoría de la ciencia ficción. Por el momento, el *kaiju eiga* no tiene la suficiente autonomía como para convertirse en género cinematográfico independiente. Sin embargo, cabe destacar que tras el éxito de *Japón bajo el terror del monstruo* y otros *kaiju eiga*, otras productoras trataron de apropiarse del estilo japonés. Podemos mencionar como ejemplo a la película *Gorgo* (Eugène Lourié, 1961), una producción de la compañía británica King Brothers Productions que pretendió crear su propio Godzilla. En dicha producción, un monstruo gigante llamado Gorgo ataca la ciudad de Londres. Anecdóticamente, al igual que los *kaiju* japoneses, este ser también es inmune a las armas convencionales. A pesar de los grandes medios de los que dispuso la compañía, en la que utilizaron a un hombre disfrazado del monstruo, la película no triunfó en taquilla, reafirmando la potencia de los *kaiju eiga*, que por aquel entonces se erigió como subgénero autóctono de Japón.

La posibilidad de que el *kaiju eiga* se convierta en un género y se independice de la ciencia ficción es una incógnita. Hoy por hoy resulta difícil imaginarlo, sin embargo, un tiempo atrás la ciencia ficción tampoco fue reconocida como tal, por lo menos por los autores. Lo cierto es que se siguen creando películas del subgénero en Japón y, en los próximos años, seguirán produciéndose títulos sobre Godzilla tanto en Japón como en Estados Unidos, por ejemplo, Hollywood ya han confirmado la producción de *Godzilla: King of Monsters* en 2019 y *Kong vs Godzilla* en 2020. Quien sabe si estamos en vías del

reconocimiento de un género que ha sabido traspasar las barreras de su país (Japón) y que se reproduce en Estados Unidos (Hollywood) al mismo tiempo.

## 5.2. CARACTERÍSTICAS CINEMATOGRAFICAS DEL *KAIJU EIGA*

A continuación vamos a tratar de describir los universos del *kaiju eiga* a todos los niveles y en su caso, crearemos un paralelismo con los patrones del género de ciencia ficción. Nuestro objetivo será el de establecer los elementos que el *kaiju eiga* toma prestados de la ciencia ficción y detectar sus características comunes del lenguaje audiovisual.

Para este apartado hemos utilizado *kaiju eiga* comprendidas entre 1954 a 1965 con tal de ilustrar nuestros argumentos. Dado el gran volumen de películas del subgénero, sólo haremos mención a aquellas que fueron dirigidas por el director Ishiro Honda. Sin embargo, haremos referencias a algunas películas posteriores a la línea temporal establecida para apoyarnos en ciertos argumentos y facilitar ejemplos visuales al lector.

### 5.2.1. Elementos del lenguaje audiovisual en el *kaiju eiga*

Toda forma de comunicación, por muy primitiva que sea, está compuesta por una serie de signos que sirven para expresar una serie de ideas y sentimientos al receptor. Lo mismo ocurre en el lenguaje audiovisual.

#### 5.2.1.1. Elementos de la puesta en escena

La realización de una película necesita de un espacio real (a excepción de las producciones de animación 2D o 3D) en el que se desenvuelve el rodaje de una película.

Esto requiere de que todos los elementos que formen parte del universo diegético de la película o no (extradiegéticos) para que ésta pueda llevarse a buen término.

La puesta en escena está basada en la escenografía y en la caracterización de los personajes. En cuanto a la escenografía, nos adelanta el lugar donde las escenas serán rodadas. En primer lugar, encontramos espacios reales, como lo es un plató o un espacio natural, también pueden contener elementos artificiales o naturales y que además pueden estar iluminados con luz natural o artificial. En segundo lugar, hay que tener en cuenta los objetos elegidos para ambientar la escenografía y la disposición del espacio. En tercer lugar, los actores y su ubicación concreta en ese espacio, en el que serán apoyados mediante maquillaje, peluquería y vestuario. Es decir, un escenario en el que los actores han de estar caracterizados según su personaje. Y en cuarto lugar, los efectos especiales “físicos” como lo son el humo, fuego, lluvia y explosiones controladas.

Como es lógico, en la ciencia ficción y en el *kaiju eiga* encontramos todas estas características de la puesta en escena. Especialmente, en el cuarto punto, depende del presupuesto de la producción para poder recrear los efectos especiales de lluvia o pirotecnia. En el *kaiju eiga* es básico encontrar escenarios artificiales que se desmoronan con actores dentro de ellos simulando la destrucción ocasionada por un monstruo. Por ejemplo, en *Frankenstein conquers the World*, cuando la explosión atómica de Hiroshima tiene lugar, el escenario a escala natural del laboratorio en el que los científicos están explorando el corazón de Frankenstein queda destrozado.

Ishiro Honda fue un director que combinaba eficazmente los escenarios reales y artificiales. Por supuesto para lograrlo hace falta una excelente dirección de fotografía. Honda habituaba situar sus personajes en la montaña en los momentos de investigación. Por mencionar un ejemplo, en *Ghidorah, el dragón de tres cabezas*, Honda sitúa a los personajes en la falda de una montaña cuando van a explorar la caída de un meteorito. Sin embargo, a medida que el equipo se aproxima al mismo, apreciamos cómo los actores se encuentran en un escenario artificial montañoso en el que transcurren las

acciones. Rodar en exteriores naturales aporta una belleza a las imágenes muy interesante aunque requiere de un mayor gasto de producción. Por eso, se prefería rodar en platós para facilitar la captación del sonido y además no depender de factores atmosféricos. Para Sánchez (2012) los escenarios pueden dividirse por: a) realistas, b) cualificantes, ordenadores, simbólicos e interiores; c) reguladores de los vínculos entre las funciones narrativas; d) íntimos, personales, sociales y públicos; e) intelectuales, morales, políticos e ideológicos; f) mágicos; g) homogéneos y sintéticos; h) referenciales y culturales; e i) imaginarios (Sánchez *apud*. García, 2012). Vamos a tratar de relacionar esta clasificación los escenarios del *kaiju eiga*.

En el caso del *kaiju eiga* dirigido por Honda, destacan los escenarios de tipología a) *realistas* debido a que la mayoría de sus universos se desarrollan en el presente. Abundan en ellos laboratorios científicos, despachos y naturaleza. También encontramos de la tipología d) *íntimos, personales, sociales y públicos*, como por ejemplo el despacho del Dr. Yamane en *Japón bajo el terror del monstruo*, el cual utiliza para reflexionar y refugiarse en sus investigaciones. También encontramos de la categoría e) *intelectuales, morales, políticos e ideológicos*, especialmente los escenarios políticos cuando se nos presentan los personajes del gobierno y generales. En estos escenarios siempre se convocan asambleas cuyo fin son las de establecer medidas de contención, seguridad y de ataque militar. Por último, encontramos una gran mayoría de la categoría i) *imaginarios* ya que encontramos escenarios artificiales que simulan ser el interior de bases o naves alienígenas. A su vez, también recrean interiores de naves espaciales terrestres y escenarios espaciales como la superficie de un satélite de Júpiter. Una de las películas que aglutina todas estas características es *Los monstruos invaden la Tierra* porque combina escenarios de la categoría i (naves espaciales extraterrestres y terrestres) y de la categoría e (grandes salas donde suceden reuniones de políticos).

En cuanto a la caracterización de los personajes en el *kaiju eiga*, encontramos similitud con la ciencia ficción. En ambos universos encontramos personajes que en todo momento son portadores de la arquetípica bata blanca científica, tomando notas de sus

avances científicos, etc. Este estereotipo suele compartirse en todas las películas que se definan como ciencia ficción para que el público identifique elementos en común. Por tanto, todos los personajes tendrán un comportamiento psicológico y social, vestimenta y maquillaje similares. Siendo así: el protagonista y aspirante a héroe vestirá con traje y corbata y con corte de pelo corto, especialmente si sirve al gobierno o al ejército. La chica tendrá pelo largo y vestirá por lo general con ceñidos vestidos de múltiples colores. Además, mientras que el papel masculino acostumbra a vestir uniforme con tonos neutros, el vestuario femenino desprende mayor viveza al estar compuesto de múltiples colores.

No sólo el vestuario, la caracterización y la psicología nos aportan información sobre los personajes, sino que también recae importancia en el escenario en el que se encuentran. Por ejemplo, los científicos no abandonan fácilmente el escenario natural que les corresponde: su laboratorio (categoría d). Los militares y altos cargos del gobierno se desenvuelven en grandes despachos (categoría e).

En cierto modo, los escenarios también son personajes en las películas, y, a propósito del género, éstos nos dan pistas para etiquetar una película dentro de un género. Como hemos ido explicando, en la ciencia ficción y en el *kaiju eiga*, es fácil detectarlo a través de sus escenarios imaginarios (categoría i): cohetes, centros espaciales, naves extraterrestres, etc.

#### 5.2.1.2. Códigos visuales

Los códigos visuales hacen referencia a los elementos que componen los planos o cuadros, la iluminación, el color y los movimientos de cámara. En el cine encontramos múltiples fórmulas para expresar ideas y emociones ya sea a través de personajes, a través de atmósferas o por medio de la cámara.

### **El cuadro:**

El cuadro es el “marco” de un plano. Ninguno de ellos puede tomarse a la ligera, pues han sido estudiados por el director y director de fotografía con el objetivo de expresar la imagen deseada. Para ello, nos podemos hacer valer de diferentes elementos que a continuación describiremos:

### **La composición:**

Es primordial establecer una correcta composición en cada cuadro con tal de establecer jerarquías entre personajes y/o los elementos de la escena.

En la filmografía de Honda, encontramos composiciones muy equilibradas. Fue un director que apostó por la simetría y la geometría en escenarios artificiales. Para ilustrar este hecho, veamos las figuras 21 y 22. La primera corresponde a la película *Batalla en el espacio exterior* y que, como podemos comprobar, el interior de la nave espacial es simétrica. En el segundo ejemplo, correspondiente a la película *Los monstruos invaden la Tierra*, vemos como las instalaciones de la base subterránea también lo son. Además, en ambos casos el punto de fuga es central.



Figura 21: Fotograma de *Batalla en el espacio exterior* (1959)



Figura 22: Fotograma de *Los monstruos invaden la Tierra* (1965)

En cuanto a la composición, cabe destacar otro rasgo típico en la filmografía de Honda. Este es la composición de planos en cuyo primer término encontramos a los personajes principales de la película (normalmente compuestos por dos hombres y una mujer) rodeados en un segundo y tercer término de un gran número de observadores miembros del equipo de investigación o periodistas. Vemos un claro ejemplo en las figuras 23 y 24, *Frankenstein Conquers the World* y *La batalla de los simios gigantes* respectivamente. Además, Honda parecía tener “miedo” al vacío, por lo que siempre componía sus planos con algún curioso o trabajador en el fondo de los mismos. Tal y como podemos observar en las figuras mencionadas.



Figura 23: fotograma de *Frankenstein Conquers the World* (1965)



Figura 24: fotograma de *La batalla de los simios gigantes* (1966)

### - el ángulo

El ángulo es el nivel de altura que adapta la cámara teniendo como referente canónico la referencia de la estatura humana o del personaje de ficción del relato en cuestión. El ángulo más común es el que el eje óptico es paralelo al suelo. Es decir, corresponde a la mirada y altura de un ser humano. Digamos que corresponde a un ángulo de 90 grados sobre el suelo creando una línea invisible paralela con el mismo. En el *kaiju eiga* predominan estos ángulos. Sin embargo, este ángulo varía en función de lo



que quiere expresarse. Siendo este un valor muy subjetivo que premeditadamente ha sido estudiado para reforzar un concepto o el carácter de un personaje. Estas variables son; el ángulo contrapicado, picado y cenital.

El contrapicado es un recurso fundamental en el *kaiju eiga*. Aunque no es exclusivo de este subgénero, se emplea para engrandecer a los monstruos gigantes, dándole importancia visual y expresiva. Demuestra poder sobre los demás, poniendo de manifiesto la jerarquía entre la fuerza y grandeza del monstruo sobre la inferioridad del ser humano.

No obstante, este recurso no fue explotado como pudo serlo por las dificultades técnicas que planteaba. Por aquellos tiempos, los estudios Toho no contaban con fondos de escenarios que cubrieran los techos de los platós, ya que estaban siendo utilizados por decenas de focos. Por tanto, cuando bajaban el nivel de la cámara al suelo y elevaban el eje óptico se encontraban que en los extremos de los planos se apreciaba más allá del decorado. Esto supuso el escaso uso de dicho recurso en platós cerrados. Podemos hallar un contrapicado ejemplar en *Japón bajo el terror del monstruo* (figura 25).



Figura 25: Fotograma de *Japón bajo el terror del monstruo* (1954)

Cuando los realizadores de Toho se toparon con este problema, decidieron rodar planos contrapicados en exteriores. Uno de los mejores ejemplos lo encontramos en *The Mysterians*, en donde vemos despegar los cohetes espaciales en contrapicado. Para lograrlo, los técnicos de la Toho colgaron con cables desde lo alto de un puente las naves en miniatura. Podemos apreciar este trucaje en las figuras 26a y 26b. Otro método para conseguir contrapicados fue rodarlos en exteriores, por ejemplo en *Ghidorah: el dragón*

*de tres cabezas* vemos al final de la película un plano de Godzilla, Mothra y Rodan en contrapicado en un entorno real.



*Figura 26a: maqueta de la nave espacial*



*Figura 26b: técnicos a lo alto del puente*

Al contrario que el ángulo contrapicado, el picado expresa debilidad ante lo que le rodea o ante uno o varios personajes. Su función es la de empequeñecer e aislar al personaje. Para ello, es necesario elevar la altura de la cámara más allá de la altura humana y picar su eje óptico al menos 45 grados. De este modo, se nos está induciendo a pensar que el personaje no tiene fuerzas o tiene una posición inferior. A menudo ambos ángulos están seguidos el uno del otro con tal de crear un juego expresivo muy sugerente.

Si retomamos el ejemplo de Godzilla lanzado fuego radiactivo de la figura 25, vemos como el siguiente plano está en ángulo picado (figura 27). En él hay una serie de calles y casas que comienzan a ardiendo con el impacto del rayo atómico del monstruo. Con este ejemplo, ilustramos el poder de las imágenes mediante la posición del ángulo, nivel y altura de la cámara.



*Figura 27: edificios ardiendo*

Por último, cabe mencionar el ángulo cenital, cuyo eje óptico está perpendicular al suelo. El resultado es una toma en la que vemos el escenario y a los personajes desde arriba. Encontramos un ejemplo clásico de ángulo picado en la película *Crimen perfecto* (*Dial M for Murder*, 1954) de Alfred Hitchcock, sin embargo en el *kaiju eiga* no encontramos pocos casos destacables salvo los que podemos encontrar en *Los monstruos invaden la Tierra* (figura 28) y *Invasión extraterrestre* (figura 29).



Figura 28: Fotograma de *Los monstruos invaden la Tierra* (1965)



Figura 29: Fotograma de *Invasión extraterrestre* (1968)

La escala viene dada por la distancia desde la que contemplamos la acción. Cuanto más abierto sea el plano más información se nos da y más general resulta la mirada. Mientras que cuanto más cerrado está el plano más detalles concretos se nos dará sobre una situación u objeto. Este es el abecedario del lenguaje cinematográfico. Desde los inicios del cine, la escala viene dada por una serie de unidades definidas como planos. A continuación, vamos a enumerar la tipología de planos básica:

- a) plano general, en el *kaiju eiga* abundan planos generales debido al gran tamaño de los *kaiju*. Sin embargo, esta escala se readapta cuando dependiendo del entorno de

estos personajes, es decir, que si Godzilla se encuentra rodeado de una ciudad o paisaje natural, será un plano general, mientras que si sólo vemos la cabeza del monstruo, diremos que es un primer plano del personaje. El plano general también sirve para contextualizar, situar al espectador en un espacio e inaugurar y clausurar una escena.

- b) plano americano, este plano es inexistente en el *kaiju eiga* ya que pertenece al lenguaje audiovisual de las películas de género *western*. En estos planos los actores aparecen en el plano desde la cabeza hasta las rodillas.
- c) plano medio, corresponde a la escala más utilizada en el cine. Es un estándar y se usa en cualquier tipo de cine incluyendo el *kaiju eiga*. Este plano muestra a un personaje desde la cintura hasta la punta de la cabeza. Normalmente con un poco de espacio entre marco del plano y personaje.
- d) primer plano, otro de los planos más empleados de la historia del cine. Esta escala muestra desde la punta de la cabeza hasta la barbilla o los hombros de un personaje. Sirve para destacar la mirada, expresión y diálogo de un personaje en concreto.
- e) primerísimo primer plano, muestra un objeto o un fragmento del mismo. También puede mostrar el fragmento de un personaje; una boca, una nariz, un ojo, etc. La intencionalidad con la que se aplica esta escala es para ahondar aún más en la expresión de un personaje. En el *kaiju eiga*, encontramos el plano detalle como modo de presentar al monstruo Godzilla en la película *Los monstruos de mar* (*Gojira, Ebirâ, Mosura: Nankai no daiketto*, Jun Fukuda, 1966).

Por último, cabe destacar que la escala puede variar en una misma toma por cualquiera de los movimientos de cámara que explicaremos posteriormente. Por ejemplo, el director Honda utiliza el *travelling* para cambiar de un primer plano a un primerísimo

primer plano del comandante Xiliano para subrayar la expresión del personaje (figura 30ª y 30b).



*Figura 30a: inicio del travelling in*



*Figura 30b: final travelling in*

### **Objetivos y profundidad de campo**

La elección de los objetivos para capturar la realidad a través de la cámara es de suma importancia. Los objetivos también pueden aportar diferentes texturas y valores a una toma. Existen las focales cortas o grandes angulares que proporcionan panorámicas en donde todos los elementos se encuentran igualmente enfocados. Las focales normales son las que más se aproximan e imitan a la visión humana, mientras que las focales largas o teleobjetivos tienen poca profundidad de campo, lo que significa que aquello que no esté enfocado queda desenfocado en primer y/o tercer término.

#### **a) la luz:**

Elemento imprescindible en el cine, pues sin la luz no habría película. Gracias a la luz, ya sea artificial o natural, vemos la puesta en escena así como todos los elementos que hay en ella. La luz representa el principio de la existencia del cine.

Gracias al dominio de la técnica de la luz, se han obtenido resultados expresivos sin precedentes a lo largo de la historia. La luz puede tener tonalidades diferentes con las que pueden expresarse emociones. Por ejemplo, el verde es comúnmente utilizado para escenas en las que se quiere expresar desasosiego, miedo o asco. Por contra, los tonos rojos han sido muy empleados para describir escenas románticas o eróticas. Por ejemplo,

en *Matango* (Ishiro Honda, 1963), el director utiliza una claraboya tintada de colores vivos, como el rojo, para que la sala se tiña de color rojo cuando la luz la atraviesa. Crea así una puesta en escena que transmite peligro.

Las películas de Ishiro Honda habitan a tener una iluminación muy luminosa, que descubre la mayor parte de la escena. Salvo en algunos casos en donde la iluminación es muy oscura y con la ausencia de la misma pretende ocultar, por ejemplo, el rostro de un personaje malvado. En *Batalla en el espacio exterior*, un miembro del equipo es rodeado por una serie de alienígenas iluminados por una luz rasante que contornea sus siluetas, impidiendo descubrirles sus rostros.

#### **b) el color:**

Los dos primeros *kaiju eiga* de la historia se fotografiaron en blanco y negro. Estos títulos son *Japón bajo el terror del monstruo* y *Godzilla contraataca*. A partir de esas producciones, el *kaiju eiga* disfrutó del uso de un magnífico color en películas como *Rodan*, *los hijos del volcán* y *The Mysterians*. No obstante, en 1958, la película *Varan, The Unbelievable* fue rodada en blanco y negro porque fue ideada como una serie de cuatro capítulos destinada para la televisión.

En general, el color en la filmografía *kaiju eiga* de Honda mantiene colores vivos y expansivos. En ellas hay escenarios naturales, verdes y cielos despejados de azul claro. Las batallas suelen sucederse a plena luz del día salvo en algunas ocasiones, como en *La batalla de los simios gigantes* o *Frankenstein Conquers the World*, películas dirigidas a un público adulto. En otras ocasiones, el color juega un importante papel como en *Los monstruos invaden la Tierra*, debido a que en todos los escenarios extraterrestres predominan la escala de grises. Esto denota la mente fría de los alienígenas que inicialmente aparentan ayudar a la Tierra pero que a medida que avanza el relato descubrimos que tienen planes de conquista y esclavización de la raza humana. Sin lugar

a dudas, su vestuario y los escenarios grises son una advertencia al espectador sobre el contraste que produce los trajes de color naranja de los astronautas.

En *The Mysterians*, los alienígenas tienen un diseño de vestuario y de naves espaciales multicolor, colores cálidos como el rojo, azul o amarillo. Al contrario que el caso anterior, parecen ser seres bondadosos pero que realmente también tienen propósitos de colonización.

En cuanto a los personajes *kaiju*, cabe destacar dos ejemplos en donde se emplea el color de forma simbólica. En el caso del monstruo Mothra, sus alas de mariposa incluye colores muy vivos como el amarillo y rojo que contrastan con el azul marino de Godzilla en *Godzilla contra los monstruos*. Los colores de los monstruos indican parte de su psicología y define los roles de protagonista y antagonista en la película.

El segundo ejemplo es el dragón alado Ghidorah, cuyo color es el amarillo muy próximo al dorado. Este color indica peligrosidad y por muchos es asociado al popular dragón chino. Teniendo en cuenta que este monstruo llega a Japón para destruirlo, no es difícil leer que su asociación pueda deberse a la invasión de China, país enemigo de Japón, y que dicho personaje sirva de vehículo para alimentar estas diferencias interculturales al igual que lo fueron los alienígenas de Marte o del planeta rojo en las películas de ciencia ficción de Hollywood. Hoy en día sabemos que la idea de esa invasión extraterrestre roja está basada en los miedos de una invasión soviética o del ejército rojo a Estados Unidos.

### **c) movimientos de cámara:**

Con el paso de las décadas y con los avances tecnológicos, las cámaras de cine fueron resultado más ágiles y fáciles de movilizar. Esto significó un salto cualitativo en cuanto la riqueza visual de las películas. La cámara comenzó a desprenderse de su soporte clásico (el trípode) y comenzó a incorporarse en otros dispositivos como las grúas o cabezas caliente, las *steadycam* e incluso sobre *drones*.

- el *zoom* o *travelling* óptico

Aunque este desplazamiento de cámara no supone el movimiento del a misma, si supone el movimiento físico del eje óptico. Esta tecnología permitió subrayar acciones u objetos durante una escena o servía para reencuadrar un personaje en el campo sin necesidad de desplazar la cámara.

En *La batalla de los simios gigantes* encontramos un *zoom* que a su vez representa la visión subjetiva de uno de los monstruos. Este recurso es empleado cuando uno de los *kaiju* humanoide se percata de que su compañero se ha comido a varios seres humanos. Para subrayar este hecho, Honda realiza un rápido *zoom in* (aproximación a un objeto) en el que vemos distintas prendas de vestir desgarradas y, por si no fuera suficiente, cuando el *zoom in* se detiene, comienza a sonar un tema musical dramático compuesto por Akira Ifukube.

El *zoom* también se ha empleado en el *kaiju eiga* para pasar de una toma grabada en un determinado lugar y tiempo a otra toma que no corresponde al mismo lugar de realización pero que una vez juntas tienen un sentido narrativo. Es el caso de una escena en *Ghidorah: el dragón de tres cabezas*, en la que el equipo de investigación científico está en búsqueda de un meteorito que ha impactado en un valle de difícil acceso. Esta escena está grabada en escenario montañosos reales. Sin embargo, cuando el equipo localiza el meteorito desde una colina, un investigador señala con el dedo indicando el lugar. Acto seguido un plano de las montañas con un *zoom in* muy rápido comienza. Este *zoom in* está cortado abruptamente mostrando un plano rodado en un plató de la maqueta de dicho meteorito. Este efecto podríamos definirlo como un barrido, tal y como contrastamos a continuación en el apartado panorámica.



- la panorámica

Este movimiento de cámara implica un giro de la misma sobre su propio eje. Esto puede ofrecer diversas variables: el paneo horizontal de izquierda a derecha, el paneo vertical de arriba a abajo o viceversa y los paneos en diagonal. Por lo general, en los *kaiju eiga* lo paneos horizontales nos describen lugares, espacios (paisajes urbanos o naturales), mientras que los verticales los presentan a personajes (el paneo recorre el cuerpo del monstruo hasta la cabeza para expresar gigantismo, como sucede en *El retorno de Godzilla* [Koji Hashimoto, 1984]).

Como hemos nombrado anteriormente, el barrido es un efecto producido por los paneos a alta velocidad. Para hacernos una idea, en la película *The Mysterians*, Ishiro Honda aplica el barrido a toda velocidad cuando los soldados lanzallamas lanzan el fuego contra el robot gigante Moguera. El barrido que enfoca al soldado gira rápidamente hacia la derecha hasta que la pantalla se cubre por el naranja de las llamas. Acto seguido, el siguiente plano, está rodado en plató y en él vemos a Moguera que recibe las llamaradas que simulan llegar del lanzallamas cuando en la realidad fueron provocadas por otro tipo de artefacto. Podemos ver este ejemplo ilustrado en las figuras 31a, 31b y 31c.



Figura 31a

Figura 31b

Figura 31c

- el *travelling*

El *travelling* consiste en la incorporación la cámara sobre un soporte con ruedas guiadas por un tramo de vías. Estos movimientos pueden ir hacia adelante o hacia atrás.

Aunque también existen raíles circulares, muy utilizados por Alfred Hitchcock en las escenas románticas como en *Vértigo* (*Vertigo*, 1958).

El *travelling* es empleado para el seguimiento de uno o varios personajes. Por ejemplo, en el *kaiju eiga* encontramos *travelling* laterales en escenas de *La batalla de los simios gigantes* y en *Godzilla contra los monstruos*. En el segundo ejemplo, probablemente tengamos el mejor ejemplo de este movimiento de cámara cuando tiene lugar el ataque con tanques contra Godzilla. El *travelling* sigue a las maquetas de tanque a la vez que simulan disparar contra el monstruo. Este movimiento incorpora dramatismo a la escena. Por otro lado, este movimiento es usado repetidas veces en los planos en los que aparecen miniaturas de aviones de guerra disparando contra los monstruos. Otros *travelling* que siguen al monstruo Godzilla los encontramos en la película *Godzilla vs Biollante* (Kazuki Ohmori, 1989), durante el ataque nocturno del monstruo a Osaka, la toma, en ángulo contrapicado acusado (como si fuera el punto de vista de un civil), sigue el lento paso del monstruo mientras arrasa la ciudad. En *Shin Gojira*, los realizadores parecen imitar el mismo plano cuando la criatura ataca Tokio. A diferencia del primer ejemplo, y aunque no tenemos referencias físicas, parece que el *travelling* simula el punto de vista humano desde un vehículo en movimiento.

Aunque quizás el recurso del *travelling* no sea característico a la hora de representar a Godzilla, si ha sido empleado para agregar dramatismo a las escenas de destrucción.

- grabación a monocámara y multicámara

El *kaiju eiga* de la Toho, debido a sus altos presupuestos, se caracteriza por ser de las pocas productoras japonesas con el poder de grabar las escenas de acción y destrucción con al menos dos e incluso tres cámaras rodando simultáneamente. Esta técnica se conoce como grabación a multicámara. Las escenas de destrucción a través de pirotecnia y maquetas eran las más caras de elaborar. Por ello, el equipo de operadores de

cámara de Eiji Tsuburaya se aseguraba no perder ningún registro de dichas escenas a la vez que la *cámara A* filma al monstruo, la *cámara B* graba un plano conjunto o general de la escena y la *cámara C* recoge detalles de la destrucción como pueden ser las casas pisoteadas por el monstruo. De acuerdo con H. Nakajima (comunicación personal, 8 de noviembre de 2013), «En mi caso, fuese el plano que fuese, me filmaban con tres cámaras a la vez. Una en contrapicado, otra en plano medio y la otra desde más arriba, en plano general».

A menudo, este sistema corría el riesgo de que una misma acción quedara repetida hasta dos ocasiones en una misma secuencia. Claro que al ser encuadres diferentes resulta muy difícil percatarse de ello a no ser que se observe premeditadamente. Podemos encontrar estas repeticiones en la película *Ghidorah: el dragón de tres cabezas* y en *Rodan: los hijos del volcán*.

Al contrario que el sistema multicámara y como su nombre indica, el sistema monocámara significa que se emplea una sola cámara para rodar una escena o secuencia. Este es el sistema más empleado en las producciones cinematográficas que no requieren de escenas de acción real demasiado especializadas. Mientras que el sistema multicámara garantiza un mínimo error de continuidad, por no decir ninguno, el sistema monocámara es propenso, debido a las pausas largas de rodaje entre plano a plano, encontrar errores de continuidad también conocidos como errores de raccord.

En el *kaiju eiga*, el sistema monocámara se empleó eficazmente en las escenas que requerían únicamente la aparición de actores en platós interiores o escenarios naturales. Por esa razón, tal y como narra Nakajima (2013), se siente tan orgulloso de haber sido rodado por tres cámaras simultáneamente:

[...] Por eso, solamente con los tres operadores principales, ya estamos hablando de tres fotógrafos. Y cada uno de estos tres, lleva dos ayudantes, así que son nueve personas. Así que como hasta para las más famosas estrellas bastaba con una sola cámara y en cambio para mí utilizaban tres, me sentía muy importante, a decir verdad. Porque lo cierto es que para mí usaban el triple de cámaras que para las estrellas de las otras películas. En todos los planos. Por tanto, si lo piensas en metraje de película, es impresionante. Porque yo gastaba el triple de película. [...] En

cambio, una vez que yo dejé el trabajo, incluso las películas de Godzilla se filmaban ya con una sola cámara. Todas se apañaban con una sola cámara. Por eso, todos hacen una distinción (Nakajima, 2013).

- velocidades de grabación

El registro de la realidad a través de una cámara nos permite jugar con el tiempo. Tal y como dijo el director de cine ruso Tarkovski, los directores de cine juegan con el tiempo a través de la película. Son escultores del tiempo y lo modifican para contar un relato según su visión (Nostalgia, 2010).

Nuestra velocidad de movimiento viene reflejada en la cámara a través de 24 fotografías o fotogramas por segundo. Con esto obtenemos representar la ilusión del movimiento natural en la pantalla.

La inmensa mayoría de producciones cinematográficas (incluidos los *kaiju eiga*) están rodadas entre 24 y 25 fotogramas por segundo. Esta variable se emplea para grabar a los actores y cualquier elemento que rodee su universo.

No obstante, en el *kaiju eiga*, se empleó la velocidad lenta o *slow motion camera record* para las escenas en las que aparecían los monstruos gigantes. Con esta idea se pretende ensalzar y potenciar el peso y la dimensión del *kaiju* por que el movimiento natural queda anulado por uno lento. Esta idea dramatiza considerablemente el realismo de las bestias. De acuerdo con Nakajima (2013):

[...] En el caso de Honda, se dedicaba solo a filmar a los actores. Las escenas con *kaiju* no las hacía. Tsuburaya era el especialista para los *kaiju*. Por eso, la manera de rodar era distinta. Por eso, en mi caso, si lo normal es filmar a 24 imágenes por segundo, lo mío se hacía a 72 imágenes por segundo. Y la parte normal con los actores se rodaba a 24 imágenes por segundo. Pero si lo piensas, aunque la manera de rodar fuera distinta, la forma en que nos movíamos todos era la misma. Entonces, había un equipo especializado en filmar a las personas, y luego el nuestro, especializado en filmar los *kaiju*, por lo que, bueno, para decirlo claramente, cada uno rodaba por separado. Por eso, por ejemplo Honda podría estar rodando al aire libre, en un lugar muy alejado, mientras que nosotros estábamos rodando dentro de los estudios. Por eso, la forma de rodar era totalmente distinta, por la diferencia de lugares.

Encontramos un claro ejemplo en *Ghidorah: el dragón de tres cabezas*, en la escena en la que monstruo dorado comienza a destruir un pueblo con sus mortíferos rayos. Cuando estos alcanzan una construcción sagrada de piedra cae en cámara lenta, simulando el peso de la piedra del que en la realidad estaría construido. En el mismo film, la cámara lenta también se emplea con el derrumbamiento de montañas provocados por el paso de los monstruos.

El opuesto a la cámara lenta es la cámara rápida o *fast motion camera record*. Con ella acortamos el tiempo normal en el que se desarrolla una acción o escena. Ya que hemos descrito el sistema multicámara de Tsuburaya, podemos destacar una anécdota que ocurrió durante el rodaje de *Godzilla contraataca*. Según nos cuenta Teshio Arikawa, director de fotografía de esta película, durante el rodaje de las secuencias en las que los monstruos Godzilla y Angirus luchan en pleno corazón de Osaka, Tsuburaya utilizó el sistema de tres cámaras simultáneas. Teóricamente, las tres cámaras debían estar grabando sobre los 48 fotogramas por segundo para crear el efecto de cámara lenta. Sin embargo, en uno de los días de rodaje, uno de los operadores configuró mal la cámara y en vez de grabar a cámara lenta, grabó a cámara rápida. Cuando Tsuburaya supervisó el metraje rodado quedó disgustado. Sin embargo, a medida que vio el metraje, aseguró que el efecto dramatizaba la pelea de los monstruos. Por lo que a lo largo de la película se jugó a diferentes velocidades para seguir experimentando con los resultados (Kabushiki apud. Ryfle, 1998: 63).

### 5.2.1.3. Códigos sonoros

Desde la llegada del cine sonoro y su implantación internacional a finales de la década de los 30, los códigos sonoros han jugado en muchas ocasiones un papel clave para el desarrollo de un relato. Tal y como podemos constatar en *M, el vampiro de Düsseldorf* donde el personaje psicópata silba una melodía cuando va a cometer un crimen.

En general, la banda sonora está compuesta por tres códigos sonoros que intercaladas entre sí crean el sonido propio de cada universo narrado. Es habitual encontrar determinados sonidos en cada género cinematográfico, así como los elementos visuales lo expresan, del mismo modo lo hacen los elementos sonoros. Por ejemplo, se presupone que en un *western* vamos a escuchar con frecuencia disparos de revólveres.

A continuación, vamos a explorar estos tres códigos sonoros en el *kaiju eiga*:

#### 5.2.1.3.1. La voz

La voz es el medio básico por el cual se transmiten los mensajes y permite avanzar la historia. En el *kaiju eiga* este recurso sonoro es utilizado siempre. La voz tratará de construir psicológicamente a los personajes revelando su mundo interior y sentimientos. Además la lengua que emplean determinará el origen geográfico de la película. El tono de la voz significa el estado del personaje. Por ejemplo, una voz tono dulce como el registrado en la escena romántica en *Gorath*, apoyado de la iluminación, nos da a entender que existe una relación emocional entre ambos personajes. O una voz rota, pronunciada a través de llantos, como la escena en la que el personaje Junko (interpretado por la actriz Yuriko Yoshi) expresa el dolor que siente sobre los japoneses que están sufriendo el ataque de Godzilla en *Godzilla contra los monstruos*.

El grito también es muy habitual en el *kaiju eiga*. O bien por parte de una gran masa de ciudadanos que huyen de un monstruo o gritos desgarradores como el de Emiko en *Japón bajo el terror del monstruo* cuando se topa a Godzilla cara a cara.

#### 5.2.1.3.2. El sonido

Si para el *western* lo habitual es escuchar disparos de rifle o de revolver, para los *kaiju eiga* es común escuchar explosiones, derrumbamientos de edificios, corrimientos de tierra y disparos de artillería. En ocasiones también escuchamos extraños sonidos

agudos y de estilo futurista para representar el sonido que produce las naves espaciales alienígenas o el sonido que emite el funcionamiento de un arma de rayos x.

En *Los monstruos invaden la Tierra*, uno de los personajes principales inventa un artefacto que emite un sonido muy agudo que neutraliza la tecnología y mente de los alienígenas que quieren invadir la Tierra. Aunque este recurso no es novedoso, pues ya se empleó del mismo modo en *La Tierra contra los platillos volantes*, Ishiro Honda utiliza este sonido como si se tratara de un personaje en la película debido a su importancia.

#### 5.2.1.3.3. La música

Elemento fundamental en el *kaiju eiga*. No porque influya en los relatos de manera definitiva, si no porque acompaña a la intención de cada secuencia. Como hemos mencionado anteriormente, Akira Ifukube fue el compositor más tiempo trabajó componiendo música para los *kaiju eiga*.

Ifukube es caracterizado por utilizar el *leit motiv* (tema musical recurrente que se convierte en el tema central en una obra cinematográfica o teatral) en sus composiciones. Sin embargo, cabe destacar que estos *leit motiv* no estaban compuestos para los personajes humanos sino que estaban creados para los monstruos gigantes. Únicamente las gemelitas (las guardianes de Mothra) gozaron de su propio tema musical. El ejército también tiene sus propias marchas que se contraponen a las marchas de los monstruos. Godzilla tiene sus propios temas hasta que a partir de 1962, en *King Kong contra Godzilla*, Ifukube definió el tema que le acompañaría hasta nuestros días. El monstruo Ghidorah también tiene su propio tema, así como Mothra y Rodan, definidos en 1964. Ifukube dotó de un carácter propio a la música de los personajes *kaiju*. Por ejemplo, mientras que el *leit motiv* de Godzilla parece inspirado en la V Sinfonía de Mahler (1902), expresando monstruosidad, poder y destrucción, el tema de Mothra es todo lo contrario, mostrando cierta nostalgia y pacifismo. Durante el análisis de *Japón bajo el*

*terror del monstruo*, dedicaremos un apartado a la música de Akira Ifukube, en donde ampliaremos la información expuesta.

### 5.2.2. Códigos sintácticos: el montaje

El montaje es la unión de los planos rodados durante un rodaje. Es un proceso técnico y creativo cuyo objetivo es reorganizar las piezas del “puzzle” llamados planos, que de modo individual no tienen significado global, pero que unidos coherentemente conforman y construyen la película. El montaje está basado en un previo guión literario y en un guión técnico elaborado antes del rodaje. A veces, el proceso de montaje puede cambiar el sentido y ritmos de una película.

Pero el montaje no sólo es la banda visual del film. El montaje también incluye su espacio a la banda sonora que como ya hemos visto antes está compuesta por la música, los efectos sonoros y la voz.

#### 5.2.2.1. Plano y secuencia

Un plano en sí no tiene un sentido filmico. El significado llega gracias a la unión de una serie de planos que conforman una secuencia. En ella, ocurre una acción o varias que permiten avanzar en la narración. Por ejemplo, en el *kaiju eiga* es natural rodar las escenas con personajes humanos y las escenas de monstruos en localizaciones diferentes. Pero entonces, ¿cómo garantizaban la unión entre el monstruo y el personaje humano en una misma secuencia? Honda y Tsuburaya unían esfuerzos para lograrlo. Tal y como veremos en el apartado dedicado a los efectos especiales en los *kaiju eiga*, existen diferentes técnicas para conseguirlo. Sin embargo, no siempre habían medios técnicos para llevarlos a cabo, ya que requerían recursos muy caros.



El recurso más empleado y a su vez más económico era el de indicar que los actores miraran muy alto cuando supuestamente se encontraban frente a un kaiju de 50 metros de altura. Honda siempre indicaba que debían de expresar asombro e impotencia. El plano consecutivo debía ser el de un monstruo peleando o destruyendo una ciudad. A la hora de ensamblar estos planos, que por sí solos no funcionan, se crea la ilusión de que realmente los personajes están ante una criatura inmensa. Este es un método antiguo conocido como efecto *kuleshov*, descubierto por Lev Kuleshov a principios de la década de los 20. De este modo, obtenemos el siguiente esquema:

**Rostro humano asustado + monstruo destruyendo = emoción de amenaza e impotencia.**

Este es el esquema de montaje básico en el *kaiju eiga* que unifica ambos “mundos”. Para lograr una coherencia visual era imprescindible que los directores de fotografía tanto de las tramas humanas como el de las tramas de monstruos se compenetraran perfectamente para que no hubiera un salto de *raccord* en cuanto iluminación y atmósferas. A continuación podemos ver un ejemplo incorrecto de este esquema.

Si observamos con atención la figura 32, vemos como en el plano del monstruo Gaira está lloviendo, mientras que en el plano siguiente (figura 33), que corresponde a un marinero que observa al monstruo desde la cabina del timón, vemos claramente como no está lloviendo.



Figura 32



Figura 33

Por último, el plano secuencia, que es una combinación entre el plano y secuencia, es aquel en el que la acción de desenvuelve en una sola toma. En el *kaiju eiga* no encontramos ningún ejemplo al respecto, pero podemos mencionar el plano secuencia inaugural de *Sed de mal* (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1957) o el que encontramos en la película *Hijos de los hombres* (*Children of men*, Alfonso Cuarón, 2006) cuya acción sucede entorno a un coche en funcionamiento.

#### 5.2.2.2. Transiciones físicas

El montaje ofrece la posibilidad de incluir una serie de transiciones entre secuencias con tal de enriquecer la narración. Podemos encontrar diferentes tipos de transiciones entre planos:

- a) **Corte.** Es la transición básica que unifica las secuencias respetando (o no) la continuidad del *raccord*, movimiento, sonido y música.
- b) **Entradas y salidas de campo.** Esto sucede cuando un personaje u objeto en movimiento sale y/o entra en campo. Esta transición, a diferencia del corte, permite elipsis espaciales, temporales o paralipsis.
- c) **Fundidos.** Utilizada para empezar y terminar una película, secuencia o bloque de planos, pudiendo ser a negro, o cualquier otro color. Esta transición puede aplicarse por degradación química del negativo desde un software de edición. Aunque también puede realizarse por el acercamiento y alejamiento de un personaje al objetivo de la cámara y por el enfoque de la cámara hacia una zona oscura. Estos dos últimos estilos empleados por Alfred Hitchcock en su obra *La soga* (*The Rope*, 1958).
- d) **Encadenados y sobreimpresionados.** Esta transición consiste en superponer el final e inicio de dos planos que van seguidos uno detrás del otro. El efecto puede

ser variado, como por ejemplo, la ilusión del paso del tiempo o a su vez, para cambiar de escenarios de una forma sutil.

- e) **Enfoque y desenfoco.** Consiste en terminar una secuencia desenfocando la puesta en escena a través del objetivo siguiéndolo de otra secuencia que empieza con el escenario desenfocado y que poco a poco se enfoca.
- f) **Cortinillas.** Son aquellas transiciones que tienen un efecto visual especial. Por ejemplo, el director François Truffaut emplea en diversas ocasiones esta tipología de transición en su película *Fahrenheit 451* (1966) para centrar la acción en un punto del plano.
- g) **Barridos.** Como ya hemos explicado anteriormente, el barrido consiste en un movimiento extremadamente rápido de la cámara con tal de confundir al espectador.

En el *kaiju eiga* encontramos en abundancia la transición física del tipo corte, encadenados y fundidos (*fade in/fade out*).

### 5.2.2.3. Tipología de montajes

Considerando al montaje como un “guión” en el que se suceden las secuencias una de tres de otra, podemos distinguir el *montaje analítico*, que es aquel que divide en muchos planos las acciones que transcurren en la pantalla y el *montaje sintético*, aquel que se emplean muchos planos secuencia y tomas de larga duración. Sin lugar a dudas, el *kaiju eiga* está basado íntegramente en el tipo de *montaje analítico*. Todas sus acciones están fragmentadas por unidades individuales o planos que adquieren sentido con la unión de los mismos.

- a) **montaje interno.** Este tipo de montaje es aquel en el que el movimiento de los actores hace que el plano cambie. Por ejemplo, el plano inicial es un plano conjunto de un grupo de actores en el que a medida que se desarrolla la acción, la cámara se mueve (sin corte) hasta terminar la toma con un primer plano de uno de los actores.
- b) **montaje lineal.** Llamamos montaje lineal a aquellos en los que la trama se desarrolla en un orden cronológico ordenado basado en la causa-efecto.
- c) **montaje paralelo o alterno.** Por contra, este montaje mezcla acciones que no están sucediendo en un mismo lugar y que conllevan una serie de acciones independientes o no a la trama principal de la película.
- d) **montaje contínuo.** Es aquel que respeta el *raccord* temporal, de movimiento, sonoro, luminoso y óptico. Imaginemos que tenemos una historia en la que somos testigos de la vida de un personaje desde que se levanta de la cama hasta que se acuesta a dormir y en todo momento la cámara sigue al personaje de forma continua, sin saltos espaciales ni temporales.
- e) **montaje discontinuo.** En sentido opuesto, el montaje discontinuo se salta las normas del *raccord* entre planos consiguiendo la ruptura de la ilusión cinematográfica. Por tanto, el montaje narra los hechos saltándose la cronología causa-efecto, la espacio-temporal, etc.

En el *kaiju eiga* en general, incluyendo los producidos entre 1954 a 1965 se caracterizan por un montaje lineal en donde la trama avanza a través de las acciones que suceden cronológicamente en el tiempo. Además están basadas en la fórmula causa-efecto.

Podemos afirmar que en este subgénero el motivo de la película es la aparición de uno o varios monstruos que amenazan Japón. A partir de la irrupción de este descomunal

personaje, tienen lugar una sucesión de tramas que giran entorno al monstruo. En ocasiones este drama humano tendrá efectos sobre el monstruo o directamente el monstruo resolverá sus peripecias por sí solo, siendo el personaje humano un mero espectador de la función.

El desenlace suele ser muy rápido, una vez el monstruo y/o raza alienígena es derrotada, normalmente el personaje científico de la película enuncia una serie de advertencias acerca de los peligros que corre el ser humano si no cuida de sus semejantes o del medio ambiente en el que vive.

#### 5.2.2.4. Funciones de los montajes

El montaje significa “jugar” con el tiempo. De repente, un editor de películas tiene un *timeline* digital con el que construir el tiempo de una película. Es como si tocara un acordeón con la capacidad de estirar o comprimir las escenas del film. Por ejemplo, si se trata de una escena de acción, el recurso habitual es introducir muchos planos de escasa duración (de incluso un segundo) con tal de aumentar dramatismo en la acción. Por otro lado, una escena relajada, en donde sus personajes yacen sentados en un sofá tranquilos, puede representarse en un solo plano conjunto, con la cámara inmóvil.

En el montaje también puede jugarse con los tiempos. Encontramos figuras retóricas tales como la elipsis, que consiste en la eliminación de planos evidentes, o la prolepsis (planos que anuncian sucesos futuros).

Otras figuras retóricas son el *flashback*, que consiste en contar un suceso ocurrido en el pasado o el *flashforward*, que narra un suceso que ocurre en el futuro del relato. En el *kaiju eiga* de los 50 y 60 no encontramos ejemplos de *flashforward*. Sin embargo, sí encontramos ejemplos de *flashback* en los siguientes films: *Japón bajo el terror del monstruo*, cuya figura retórica analizaremos en el capítulo sexto, y en *Rodan, los hijos del volcán*. En la que el personaje desvela al espectador la existencia de un monstruo gigante a través de un *flashback*.

Según Sánchez (2012: 45), el montaje tiene hasta tres funciones esenciales:

- a) **Función narrativa.** Es la función básica que organiza las secuencias del relato narrativamente, sea en el orden que sea y utilizando los recursos retóricos que se necesite.
- b) **Función rítmica.** El montaje puede crear su propio ritmo, en ocasiones sincronizando la transición por corte con golpes sonoros o con el ritmo de la propia música.
- c) **Función productora de sentido.** Esta función la encontramos cuando en el montaje se usan las figuras retóricas audiovisuales (elipsis, paralelismos, antítesis, metáforas, etc). Todas ellas provocan un nuevo significado a partir de su uso.

La función de montaje que predomina en los *kaiju eiga* es la función narrativa porque en sus relatos prima el interés de contar una historia mediante acciones y diálogos aunque en ella encontremos saltos en el tiempo del relato del tipo *flashback* o *flashforward*. Existen muy pocos ejemplos en las siguientes dos categorías, podríamos incluir tan sólo un *kaiju eiga* con ejemplo de función rítmica, siendo esta la película *Hedorah, la burbuja toxica* (Yoshimitsu Banno, 1971), la cual posee secuencias con montajes surrealistas. Por ejemplo, la secuencia de la discoteca en el que encontramos una puesta en escena psicodélica con un montaje que corta con los picos musicales.

En cuanto a la tercera tipología, la función productora de sentido, podemos citar un ejemplo: *Shin Gojira* (2016). Para explicarlo con propiedad, vamos a compararlo con la película *Godzilla, Mothra and King Ghidorah: Giant Monsters All-Out Attack* (2001) cuyo montaje es narrativo. En ambas, en general, encontramos una retórica audiovisual que transmiten mensajes políticos, el primer caso que nos ocupa, es una película profundamente antibélica y habla de responsabilizarse de los crímenes de la Segunda

Guerra Mundial, mientras que el segundo ejemplo filmico habla de la excesiva burocratización de la política japonesa y del revisionismo histórico de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, hemos de descartar *Godzilla, Mothra and King Ghidorah: Giant Monsters All-Out Attack* y situarla en función de montaje del tipo narrativo por que el mensaje lo transmite en su totalidad mediante el diálogo. Prueba de ello lo tenemos cuando un personaje expresa verbalmente el tema de la película: Japón ha olvidado los desastres y a los muertos de la guerra, motivo por el cual ha aparecido Godzilla. En contraposición, en *Shin Gojira*, no es necesario el diálogo para entender que un personaje esta hablando sobre los desastres de Hiroshima y Nagasaki, el director lo resuelve con una fotografía de cada una de las ciudades destruidas tras las bombas atómicas. A través del montaje, el espectador entiende que el personaje esta pensando en ambas ciudades.

### 5.3. EL RELATO DEL *KAIJU EIGA*

Después de analizar los elementos básicos del lenguaje cinematográfico en el *kaiju eiga* de mediados de los 50 hasta mediados de los 60, vamos a adentrarnos en su relato y sus características comunes, describiremos su universo, por lo que analizaremos también la tipología de personajes que habitan en el *kaiju eiga* y por último veremos el caso de los film que han sido adaptados de la literatura.

#### 5.3.1. La estructura narrativa de los *kaiju eiga*

Podemos decir que la estructura narrativa de los *kaiju eiga* no se inició en 1954 con *Japón bajo el terror del monstruo*, si no que comenzó un año más tarde, en 1955, con *Godzilla contraataca*. La estructura del segundo ejemplo filmico es la base de la mayoría de los *kaiju eiga* producidos en los años 50 y 60. Entendemos que una estructura está sujeta a las tramas de un relato. De acuerdo con Prósper y Canet (2009: 117), «La trama

principal es la protagonizada por el personaje principal, conocido como protagonista, y es la que estructura la parte central del relato convirtiéndose en su columna vertebral. Por su parte, la trama secundaria o subtrama es la protagonizada por los personajes secundarios».

Según Prósper y Canet (2009: 118), encontramos dos tipos de categoría: estructuras monotrama y estructura multitrama. Vamos a detenernos en la definición de la estructura monotrama:

La estructura base de un largometraje sería la compuesta por una única trama principal, acompañada por una o varias tramas secundarias subordinadas a la anterior, que representarían la relación del protagonista con otros personajes o las tramas protagonizadas por éstos. Todo ello desarrollado siguiendo las pautas establecidas en la estructura en tres actos (Prósper & Canet, 2009: 118).

Esta definición de estructura monotrama nos encaja a la perfección con la estructura de los *kaiju eiga*. En cualquier *kaiju eiga*, la trama principal siempre gira entorno a la llegada de un monstruo gigante. Cuando esto ocurre, las tramas que se presentan como principales (protagonizadas por personajes humanos) en la primera parte del relato, se subyugan a la trama de los monstruos, quedando como tramas secundarias. Además, la estructura entre actos es la predominante en este subgénero:

1. **Planteamiento:** Basados en las apariciones de monstruos gigantes que provocan misteriosas desapariciones de embarcaciones, civiles, etc.
2. **Nudo:** Tras la confirmación de la aparición del *kaiju* en cuestión, los escenarios más comunes son grandes salas donde se reúnen los ministros, conferencias internacionales donde se reúnen la ONU u otras organizaciones, etc. Después, el drama humano adquiere fuerza y toma parte del control del relato. En ocasiones los personajes están envueltos en tramas humanas, a “espaldas” de los personajes *kaiju* y en otras ocasiones, estas tramas sí estarán interconectadas. Además, durante el nudo los monstruos luchan hasta al final del relato.



3. **Desenlace:** Caracterizados por ser muy breves. Una vez la amenaza del monstruo o de los alienígenas es neutralizada, apenas unos minutos de diálogos por parte de los personajes humanos de la película clausuran el film.

#### **5.4. LOS PERSONAJES EN EL *KAIJU EIGA***

Los personajes que habitan el universo *kaiju eiga* provienen del género de ciencia ficción en su mayoría. Encontramos hasta tres categorías en las que podemos englobar todos los personajes del *kaiju eiga*. A su vez, algunas de estas categorías pueden subdividirse. No olvidemos que siempre estamos basándonos en las producciones dentro del marco temporal objeto de estudio.

Vamos a describirlas a continuación:

##### 5.4.1. Los *kaiju*

En este subgénero encontramos a los personajes *kaiju*, que como ya sabemos, son los monstruos. Estos personajes han de tener al menos una característica fundamental: que adquiera tamaños descomunales, entre los 45 metros a 60 metros de altura durante los años 50, 60 y 70. Y posteriormente, entre 120 metros a 150 metros de altura en los años 90 y 2000 hasta los 110 metros en la actualidad.

Encontramos *kaiju* de origen terrestre (que poseen grandes alas y que viven en las profundidades marinas), de origen extraterrestre (incluidos los robots construidos por una raza alienígena).

El primer *kaiju* vé la luz en 1954 en *Japón bajo el terror del monstruo*. Como ya hemos dicho en otras ocasiones, este monstruo es Godzilla. Se trata de un *kaiju* cuyos orígenes son terrestres cuya característica especial es capaz de lanzar un rayo atómico que le otorga la bomba atómica.

A raíz del éxito de este monstruo, la productora Toho comenzó la producción de películas de monstruos gigantes. Desde 1954 hasta la actualidad, en los *kaiju eiga* de la Toho han aparecido alrededor de treinta monstruos gigantes. Siendo 10 los creados entre 1954 a 1965. A partir de 1964, la compañía comienza a utilizar en sus películas sus monstruos estrella (Godzilla, Mothra, Rodan y Ghidorah) enfrentándolos a nuevos monstruos. Aunque Godzilla es derrotado con el arma experimental conocida como el eliminador de oxígeno, este hecho no interrumpirá la producción de más películas protagonizadas por el monstruo.

Angirus es el segundo *kaiju* creado por los estudios y que se enfrenta a *Godzilla en Godzilla contraataca*. Este monstruo, al igual que Godzilla, es un dinosaurio sobreviviente al paso de los millones de años y que ha despertado en mitad del s. XX. A parte de su tamaño gigantesco y de su espalda cubierta de pinchos, no posee ninguna característica especial. Angirus es destruido por Godzilla durante una lucha en Osaka.

El tercer *kaiju* aparecido en las pantallas japonesas fue en la película *Rodan, los hijos del volcán* en 1956. Aunque este monstruo es de origen terrestre, está incluido en la subcategoría de los monstruos alados ya que su principal característica es volar a velocidades supersónicas. Rodan es un *kaiju* que originalmente no pertenece al universo de Godzilla, pero que en 1964 la Toho reutiliza para enfrentarlo a Godzilla. En la película de 1956 aparecen dos monstruos Rodan cuyo desenlace se resuelve cuando uno de ellos queda atrapado en un volcán en erupción. Es esos momentos, el segundo Rodan, al ver que su compañero alado muere, se suicida quemándose con la lava del volcán.

El cuarto *kaiju* creado fue en 1957 para la entrega *The Mysterians*. Este *kaiju* llamado Moguera resulta ser un robot gigante proveniente del espacio exterior. Fue construido por una raza alienígena que le otorgó la habilidad de disparar rayos láser por los ojos. A diferencia de cualquier otro *kaiju*, este robot es destruido eficazmente por las fuerzas de autodefensa japonesas.

Varan es un monstruo que pertenece al grupo de los monstruos terrestres. Apareció en la película *Varan, the Unbelievable* en 1958. Al igual que Godzilla, Rodan o Anguirus, el monstruo Varan también llevaba millones de años viviendo en la Tierra. Dormía en las profundidades del océano hasta que una pruebas militares basadas en bombas marinas le despertaron. La habilidad de este monstruo es que puede desplegar unas membranas situadas entre sus patas que le permiten volar. Varan ocupa la quinta posición en el *ranking* de *kaiju*. Varan también es destruido por la invención de una nueva arma militar.

El sexto *kaiju* es la mariposa gigante Mothra, aparecida por primera vez en las pantallas en *Mosura* en 1961. Junto a Godzilla, Mothra es el monstruo más popular de la saga de Godzilla y probablemente de todo el *kaiju eiga* japonés. Mothra posee la habilidad de provocar fuertes vientos y de expulsar un polvo venenosos desde sus alas. Aunque sus orígenes son terrestres, este *kaiju* entra dentro de la subcategoría de monstruos alados. Mothra sobrevive en la entrega de 1961, pero es destruida por Godzilla en *Godzilla contra los monstruos*.

Aunque aparece escasos minutos en la película *Atoragon: agente 04 del imperio sumergido* (Ishiro Honda, 1963), Manda es el séptimo *kaiju*. Se trata de una serpiente gigante acuática que protege al Imperio Mu de sus enemigos. Manda es destruida por un super submarino japonés Atoragon. Se trata de un monstruo terrestre que no posee ninguna característica especial.

El octavo *kaiju* se llama Dogorah y aparece en la película *Dogorah, The Space Monster*. Sus orígenes son extraterrestres y cuando hace acto de presencia, tiene la capacidad de sostenerse en el aire. Tiene largos tentáculos que le permiten arrancar edificios y puentes mientras permanece oculto entre las nubes. Finalmente, Dogorah es destruido por un nuevo tipo de veneno fabricado a partir del veneno de avispa. Este es un *kaiju* que nunca más ha vuelto a aparecer en pantalla.

Sin embargo, el dragón tricéfalo alado Ghidorah aparece en multitud de producciones de Toho. Siempre enfrentándose a Godzilla y otros monstruos. Ghidorah es el noveno monstruo creado por Toho cuyos orígenes provienen del espacio exterior. Aun así, esta criatura también pertenece a la subcategoría de los monstruos alados. Ghidorah tiene tres largos cuellos con tres cabezas capaces de lanzar rayos cada una. Tiene dos enormes alas y una cola que se ramifica en dos. Este *kaiju* siempre logra escapar de las luchas contra Godzilla hasta que es derrotado en 1968. Ghidorah es un destructor de planetas, siendo la Tierra su último objetivo.

El décimo *kaiju* corresponde a Baragon. Este monstruo también es de origen terrestre cuya habilidad es la de dar enormes saltos y excavar grandes túneles subterráneos en los que vive. Baragon es derrotado en *Frankenstein conquers the World* por el monstruo de Frankenstein.

Como podemos comprobar existen una gran cantidad de monstruos gigantes japoneses. Todos ellos, a diferencia de los monstruos aparecidos en las producciones norteamericanas de ciencia ficción, están dotados de un nombre propio y poseen una serie de habilidades especiales para defenderse del enemigo. Otra característica exclusiva del *kaiju eiga* a tener en cuenta es que son inmunes a las armas convencionales, no pueden ser derrotados por tanques ni misiles. La única forma de derrotarlos, tal y como hemos visto, son por factores tales como: desastres naturales, luchas entre *kaiju* o gracias al empleo de una nueva arma. Estas características se mantendrán a lo largo de la historia hasta nuestros días.

#### 5.4.2. *Honpen*

*Honpen* es una palabra que proviene del japonés y que hace referencia a la ‘parte principal’ de una película. Aplicado al *kaiju eiga*, el término *honpen* designa a las partes de la película que no incluyen personajes *kaiju*, es decir, son aquellos segmentos en los que sólo aparecen actores. Este concepto es el contrario al *tokusatsu*, del cual hablaremos más adelante.

A continuación, vamos a enumerar la tipología de personajes más recurrentes en el subgénero de 1954 a 1965. Con ello, vamos a tratar de establecer un rol común al *kaiju eiga* y relacionarlo con la ciencia ficción.

En el subgénero que nos ocupa hay tres grupos de personajes que podemos dividir en: gobierno (militares y altos cargos), masa (civiles, científicos) y los *kaiju* (los monstruos gigantes o seres no existentes). Estos tres bloques forman un triángulo que interacciona entre sí. De tal modo que, para el bloque del gobierno, encontramos a los únicos personajes que realmente pueden ejercer una fuerza contra las amenazas del tercer bloque, los *kaiju*. Esto quiere decir que a través de las órdenes del gobierno, quienes tienen el poder de movilizar a los ejércitos, hay una confrontación entre la armada (militares) contra los monstruos. De acuerdo con Á. Sala (comunicación personal, 12 de diciembre de 2012):

Todo el *kaiju eiga* es muy militarista, es decir, el papel de los militares tiene mucha importancia a lo largo de las películas y cuando surgen las escenas aparece las típicas marchas militares de que componía Ifukube. Muy militarista y que además el *kaiju eiga* crea una virtualidad totalmente falsa como es hacer creer que Japón tenía un ejército, cuando tras la Segunda Guerra Mundial, su ejército fue reducido a la mínima expresión. Y era un protectorado dominado completamente por los EE.UU. Era crear una ilusión a través de una mentira. Japón en esos momentos ya no tenía un ejército.

A propósito de Ifukube, Sala (2012) observa:

El ejército es prácticamente protagonista e Ifukube se encargaba de ensalzarlo con su música militar. Marchas con fuerza, poder y concentración tienen un intento de vamos a hacer canto a nuestra gloria militar aunque sabemos que se nos ha ido todo al carajo con esta guerra. Pero sí, de cara a este pueblo deprimido darles un poco de entusiasmo nacionalista.

Realmente el ejército no deja de ser un personaje fundamental pero que a su vez, es anónimo. A menudo vemos escuadrones, grupos de tanques explotando, aviones estrellándose, pero siempre en planos abiertos, sin rostros particulares. No sería hasa ya entrados en el siglo XXI cuando en una película de Godzilla el protagonista es una mujer militar. Pero centrándonos en la época objeto de estudio, tal y como ha argumentado Sala, el ejército no deja de ser una ilusión, una representación de juguete. En cambio sí tenemos el rostro del primer ministro y de sus ministros que generalmente quedan atónitos ante el avance del monstruo sin que puedan ponerle remedio.

En cuanto al segundo grupo, la masa, compuesta por los protagonistas humanos y una atemorizada sociedad que huye de una amenaza, corresponde en cierto modo a la tipología de los personajes en el género de la ciencia ficción descritos anteriormente.

En *Japón bajo el terror del monstruo*, tal y como veremos en el capítulo sexto, tenemos al protagonista Ogata, interpretado por Akira Takarada, quien interpreta otros personajes en *Godzilla contra los monstruos* y en *Los monstruos invaden la Tierra*. En el primer film mencionado, Takarada es un miembro de la seguridad marítima. No obstante ningún título importante, ni es jefe, director ni si quiera recae sobre él la figura de la ciencia. Sin embargo, a diferencia del papel femenino, el personaje Emiko, interpretado por Momoko Kochi, no tiene un perfil profesional definido. En resumidas cuentas, es la chica que ama a dos varones, siendo un papel muy estereotipado. Por otro lado, en los dos siguiente ejemplos, Takarada interpreta a un periodista y a un astronauta respectivamente. En este caso, el protagonista tampoco representa la cara de un gobierno o de un poder militar, si no que representa al pueblo, en el caso del periodista a la voz del pueblo. Esto se distancia mucho de las producciones de ciencia ficción de Estados Unidos ya que en su vasta mayoría los personajes son altos cargos del gobierno. En cuanto al papel de la mujer, la actriz Momoko Kochi interpreta a Emiko, quien no ostenta

ningún tipo de rango ni peso social. Este personaje está condenado a amar a dos varones al mismo tiempo que a traviesa un dolor desmesurado. Este personaje resulta ser muy estereotipado ya que como figura femenina, se espera un comportamiento predecible, como por ejemplo, desarrollar el papel de la víctima de la tragedia.

En la película *Rodan, los hijos del volcán*, el actor Kenji Shahara interpreta a un minero en un pueblo construido entorno a una manería subterránea. Al igual que Takarada, este personaje no representa ningún poder social, pero todavía menos significa la pareja de este personaje, interpretada de nuevo por Kochi. Este personaje femenino está desdibujado cuya papel está relegado a ser ama de casa, muy lejos de la trama principal de la película. Sin embargo, en *La batalla de los simios gigantes* (1966), el actor Shahara y la actriz Kumi Mizuno interpretan a dos personajes científicos que investigan a cerca de los monstruos Sanda y Gaira. No obstante, cabe destacar que aunque se le otorga la misma importancia al actor y a la actriz, quien realmente marca las pautas de las acciones durante la película es el actor occidental Russ Tamblyn. Una forma muy peculiar de observar la apertura de la industria japonesa a la norteamericana.

Volviendo al ejemplo de *Japón bajo el terror del monstruo*, no podemos olvidar a Akihiko Hirata, personaje llamado Dr. Serizawa que representa a la ciencia. Como sabemos, este personaje se suicida para acabar con la amenaza de Godzilla. De acuerdo con R. Fortes (comunicación personal, 23 de febrero de 2013):

Los conceptos *giri* y *ninyo* son básicos en la cultura japonesa. *Giri* y es el deber, es decir, la obligación y *ninyo* es lo que uno mismo quiere hacer, lo que a ti te gustaría llevar a cabo pero que no puedes por una serie de condicionantes sociales, familiares, etc. En occidente solemos ser lo contrario, más individualistas, queremos hacer aquello que nos motiva independientemente del resto. [...]. También el tema del grupo es importante, frente a la individualidad occidental que también podemos ver en el arte. [...]

El tema del sacrificio por el grupo en la película *Japón bajo el terror del monstruo* alcanza unas cotas mesiánicas por que claro, es el personaje que se sacrifica para salvar precisamente a la nación. Por tanto, que mayor muestra de gratitud de heroicidad, claro que está muy bien documentado en la cultura japonesa. [...] Por ejemplo, en el kabuki podemos ver que un padre ha de sacrificar la vida de su hijo para salvar la vida del hijo de su señor. Ahí, los conceptos de *gira* y *ninyu* se ven claramente, con todo el dolor de mi corazón yo he de sacrificar a mi hijo. En esta

película es igual, nadie quiere morir, pero has de sacrificarte para salvar a algo que está por encima de ti. Un gran grupo, en este caso, la nación.

En este film no sólo aparece un personaje que representa a la ciencia, si no que también juega un rol importante el actor Takashi Shimura, quien interpreta al personaje Dr. Yamane, un científico que sí tiene enlace con el gobierno de Japón. A diferencia del Dr. Serizawa, que actúa como científico independiente, el Dr. Yamane tiene la posibilidad de comunicarse con el gobierno ante la amenaza de Godzilla.

Como podemos ver, durante la época dorada del *kaiju eiga*, que se desarrolló paralelamente al boom de la ciencia ficción norteamericana, encontramos que los personajes principales son masculinos, relegando a la mujer en un segundo plano. La mayoría de los varones poseen empleos cercanos a la sociedad en general, como lo son los periodistas y profesores, otorgando a estas películas cercanía al espectador. No son personajes uniformados con corbata y con gorro militar, a menudo, les vemos en escenas cotidianas, como una cena improvisada en familia y amigos.

#### 5.4.3. Alienígenas

Si existe una mitología para la ciencia ficción son extraterrestres. Estos personajes son un punto clave no sólo para este género sino que también para el *kaiju eiga*.

Los extraterrestres creados por la Toho se caracterizan por poseer una tecnología superior en cientos de años a la de la Tierra. Por tanto, también poseen grandes conocimientos y perspectiva del avance del ser humano. Para ellos, somos como primates jugando con el átomo, muy lejos de la carrera espacial y muy lejos de ser una amenaza para ellos.

Los alienígenas tienen claros sus objetivos cuando estos se oponen en contacto con los representantes de Japón o de Estados Unidos. Ellos tienen diseñado una estrategia con tal de llevar adelante sus planes que básicamente radican en la conquista y en la



colonización por la fuerza. Además, cabe destacar que estas razas invasoras tienen la necesidad de conquistar rápidamente la Tierra porque en su planeta de origen escasea algún elemento primordial que nosotros poseemos en abundancia.

Para cumplir sus objetivos, los alienígenas del *kaiju eiga* suelen emplear mecanismos de control mental de los monstruos con tal de controlarlos y usarlos como armas de defensa y de aniquilación de la Tierra.

De 1954 a 1965, encontramos tres razas alienígenas que aparecen en las películas *The Mysterians*, *Batalla en el espacio exterior* y *Los monstruos invaden la Tierra*.

En el primer ejemplar, los extraterrestres son bautizados bajo el nombre ‘los misterianos’. Estos provienen de un planeta muy alejado de nuestro sistema solar que ha sido destruido por un hecatombe nuclear. De hecho, los platillos volantes y base asentada en la falda del monte Fuji son lo único que queda de esta civilización extinta.

Estos extraterrestres convocan a los mayores expertos en ciencia de Japón con tal de exponerles su situación (la explicada arriba) y además para dictaminar sus condiciones: para la supervivencia de la raza, exigen unas decenas de kilómetros cuadrados de terreno para ampliar su base en la Tierra y además, la entrega de un grupo reducido de mujeres con tal de utilizarlas como herramienta de procreación. Esto es debido a que por culpa del uso de las bombas atómicas, las mujeres extraterrestres dan a luz retoños malformados o subnormales. Por tanto, exigen esas mujeres con tal de asegurar su raza.

Sin embargo, el gobierno decide no aceptar sus condiciones porque los alienígenas se asentaron bajo la tierra del monte Fuji sin permiso (provocando el hundimiento de un pueblo entero), raptaron a otras mujeres y el robot Moguera atacó un poblado ocasionando muchas bajas. A partir de ese momento, la película se centra en una batalla por supervivencia entre Japón, Estados Unidos y ‘los misterianos’.

En el segundo caso, *Batalla en el espacio exterior*, se nos plantea cómo al igual que en *The Mysterians*, unos extraños accidentes tienen lugar alrededor del globo. Sus

propósitos también son los de conquista aunque para ello, estos se posicionan desde la cara oculta de la Luna. Desde allí, llevarán a cabo sus operaciones contra la Tierra. Sin embargo, antes de que puedan provocar grandes daños, las principales naciones de la Tierra envían una misión a la luna con la que pretenden destruir la base lunar. Después de librar una dura batalla obtienen la victoria. Cuando esto sucede, la raza alienígena envía sus últimas naves de guerra y su nave nodriza a atacar la Tierra. Comienza una batalla espacial en la que la Tierra sale victoriosa.

En el tercer y último caso, *Los monstruos invaden la Tierra*, dos astronautas que tienen como misión explorar un satélite recién descubierto perteneciente a Júpiter, hallan una raza de extraterrestres que viven bajo la corteza de dicho satélite. Durante el encuentro, los alienígenas llamados Xianos, proponen a la Tierra darles el fármaco definitivo para la cura del cáncer a cambio de “quedarse” con los monstruos Godzilla y Rodan en su satélite para hacer frente al malvado Ghidorah. Sin embargo, toda esta negociación es un patraña para que dichos monstruos queden al control de los alienígenas con tal de controlar sus mentes y así destruir la Tierra. Finalmente, un inventor japonés crea un artefacto que mediante un sonido estridente y agudo consigue detener los planes de los Xianos.

Estas no son las únicas razas que pretenden destruir la Tierra a lo largo del *kaiju eiga*, por ejemplo, en *Invasión extraterrestre*, la raza de los Kilaakianos, pretenden sin éxito hacer lo mismo que los Xianos usando ondas de control cerebral.

El personaje extraterrestre es arquetípico en la ciencia ficción y en el *kaiju eiga*. Es un gran número de los casos el motivo de la película. Son los personajes que determinan que una película sea de ciencia ficción o no. El uso de avanzadas naves espaciales, la posesión de armas bélicas futuristas.

#### 5.4.4. Marcos temporales y espaciales del universo *kaiju eiga*

**a) Temporales:**

Hace referencia a aquellos en los que el universo filmico esté situado en el presente o en futuros hipotéticos no más de 50 años desde el punto de partida del relato. En el *kaiju eiga* de la etapa *Showa* encontramos este ejemplo: *Invasión extraterrestre*, una película producida en 1968 pero que su universo nos sitúa en el año 2000.

**b) Espaciales:**

Como su nombre indica, los marcos espaciales determinan el lugar físico donde se desarrollan los universos filmicos. En el caso de la saga de Godzilla, estos están desarrollan en Japón, en las que hay poca o nula relevancia del extranjero. Y en caso de tener un papel secundario, el país que representa la figura del marco espacial extranjero son los Estados Unidos de América. Ahora bien, hay casos excepcionales, como por ejemplo en la película citada anteriormente, los monstruos atacan no sólo Japón, si no que destruyen ciudades como París, Nueva York, Moscú y Pekín. En la película *El retorno de Godzilla* (Koji Hashimoto, 1984), tanto el gobierno de los Estados Unidos de América como el ruso tienen el mismo peso cuando los respectivos presidentes se reúnen con el Primer Ministro japonés para poner una solución conjunta contra Godzilla. Sin embargo, y por primera vez, el ejército estadounidense ataca a Godzilla en territorio japonés, en el centro de Tokio. Esta ofensiva tiene lugar en la película *Shin Gojira* (Hideaki Anno y Shinji Higuchi, 2016).

Los *kaiju eiga* en general y la saga de Godzilla también se desarrollan en marcos espaciales fuera del planeta Tierra. Por ejemplo, en *Los monstruos invaden la Tierra* gran parte del relato se desenvuelve en una satélite del planeta Júpiter mientras que en *Invasión extraterrestre*, tienen lugar en nuestro satélite, la luna.

## 5.5. TÉCNICAS DE REPRESENTACIÓN FÍLMICAS

El *kaiju eiga* siempre ha sido muy fiel en cuanto a su modo de representación. A pesar del avance tecnológico que ha ido incorporándose en las producciones a lo largo del s. XX, los directores de efectos especiales siempre conservaron la base representativa del universo *kaiju eiga*: el técnica del actor disfrazado de monstruo.

### 5.5.1. *Stopmotion vs suitmation*

El *stop motion* es una de las técnicas de animación más antiguas de la historia del cine. Aparecida por primera vez en 1896 de la mano de Georges Méliès. A grandes rasgos esta técnica consistió en animar fotograma a fotograma uno o varios objetos inanimados. En cierto modo, mediante esta se consigue dar vida a aquello que no la tiene. El primer director de efectos especiales que mejoró la técnicas fue Willis O'Brien, que animó a los dinosaurios de *El mundo perdido* y al mismísimo King Kong de 1933. Durante los años 50 y 60, el director de efectos especiales Ray Harryhausen perfeccionó la técnica en películas como *Simbad y la princesa* (*The 7th Voyage of Sinbad*, Nathan Juran, 1958), *El Valle de Gwangi* (*The Valley of Gwangi*, Jim O'Connolly, 1969) y *Furia de titanes* (*Clash of the Titans*, Desmond Davis, 1981).

Esta técnica requiere de sumo cuidado, requiere de tiempo y de altos presupuestos. En contraposición, la técnica del *suitmation* choca de lleno con el *stop motion* debido a que cambia radicalmente el modo de representación y los resultados en la pantalla. Básicamente el *suitmation* es una técnica en la que el monstruo es animado mediante un actor disfrazado. Esta técnica fue la escogida por los japoneses a la hora de dar vida a Godzilla. Desde *Japón bajo el terror del monstruo* hasta la película *Godzilla: Final Wars* se ha empleado esta técnica. Esto significa que durante 50 años y en 28 películas ha sido la forma de mostrar a los monstruos japoneses.

A propósito de Harryhausen, y de acuerdo con Vézina (2011: 98), se declaró detractor de las películas de Godzilla por el uso de la técnica *suitmation*. Durante una entrevista al técnico de efectos especiales en 2005, le dijeron que su película *El monstruo de tiempos remotos* había inspirado la creación de Godzilla. Harryhausen replicó: «¡Pero si han utilizado a un hombre dentro de un disfraz! Hasta un niño de cinco años sabe que eso no es un dinosaurio. ¡Rechazo esta aproximación!». Más tarde, en otra entrevista, Harryhausen declaró: «El mayor insulto que he recibido, fue en Alemania, me compararon con alguien que hacía películas de Godzilla» (Vézina, 2011: 98).

Los japoneses utilizaron el *suitmation* no sólo en las películas de Godzilla sino que en todos los *kaiju eiga* tanto de la productora Toho como sus rivales. Este hecho creó una tendencia entre las producciones de ambos países, en donde el *stop motion* predominó en los Estados Unidos mientras que en Japón se impuso el *suitmation*. A decir verdad, Japón no podía atribuirse la técnica *suitmation* como propia, ya que también fue muy usada en producciones fantásticas de los años 30 y 40 o incluso en los 70 en la película *King Kong* (Dino de Laurentiis, 1976) en la cual el simio fue representado mediante un actor disfrazado.

El propio Ishiro Honda reconoció que la técnica *stop motion* se adapta mejor que la *suitmation* en un caso muy determinado: «El sistema de los disfraces que utilizamos permite rapidez de movimiento y naturalidad, pero no siempre queda bien, porque, claro, hay que adaptar la forma de los monstruos a la de las personas que están en el interior. En ese sentido, creo que el *stop motion* es preferible » (D. Aguilar *et al.*, 2001: 307).

Hay que subrayar que el *kaiju eiga* incorpora tímidamente nuevas tecnologías en la serie *Millennium* en la que introduce efectos digitales 3D. Por ejemplo, en *Godzilla 2000: Millennium* (Takao Okawara, 1999) podemos ver una escena en la que Godzilla está representado mediante gráficos generados por ordenador.

Hubo que esperar hasta la entrega número 29 de Godzilla titulada *Shin Gojira* (2016) para ver a un nuevo Godzilla representado en su mayoría mediante imágenes generadas por ordenador (en inglés *Computer-generated Imagery* abreviado como CGI). Sin embargo, cabe destacar que esta no ha sido la primera vez que Godzilla ha sido generado mediante CGI, recordemos la escena de *Godzilla vs Destroyah* (1995) en la que Godzilla muere, la solución visual fue CGI. Al igual que en algunos planos de la saga Millennium (1999-2004), en una película no *kaiju eiga* titulada *Always: Sunset on Third 2* (Takashi Yamazaki, 2005), el personaje principal tiene un sueño en el que Godzilla destruye Tokio. El modo de representación del monstruo fue mediante CGI. Aunque ha sido tardío, lo cierto es que este salto evolutivo viene a ser natural. Sigue la corriente de las nuevas tecnologías y modos de representación que Hollywood lleva utilizando desde finales de los 80 siendo su primer éxito *Parque Jurásico* (*Jurassic Park*, Steven Spielberg, 1993).

Este modo de representación implantado en las películas de Godzilla, que tradicionalmente siempre se habían realizado mediante el *suitmation* se ganó la enemistad de la vieja escuela. Del mismo modo el actor K. Satsuma (comunicación personal, 18 de febrero de 2014), que interpretó a Godzilla entre 1984 a 1995, declaró:

En la situación actual del cine, si comparamos el Godzilla hecho mediante trajes de monstruo con el Godzilla realista hecho mediante CGI, la gente joven dirá probablemente que prefiere el Godzilla hecho por CGI. Cierto. Pero aquello a los que de verdad les gusta Godzilla, que se han criado viendo Godzilla, y lo mismo pasa con los americanos o gente de otros países, si les damos a elegir, creo que se quedarían con el Godzilla tradicional. Por eso, para mí que he estado dentro del monstruo, obviamente me parece que resulta mejor si hay alguien que interpreta al personaje. Si se hace mediante CGI, deja una sensación de insatisfacción, de que le falta algo. Yo, como actor encargado de animar a Godzilla desde el interior del traje, me quedo con el procedimiento nuestro de *suitmation*, el antiguo. Entiendo que la gente moderna, que son muy listos, digan “pero si solo es un tío con un disfraz andando”, etcétera. En general, ellos ven las cosas de una manera diferente a nosotros. A nosotros nos gusta el Godzilla tradicional, hecho mediante trajes, como siempre. Y además yo lo he vivido, he estado dentro. Pero la gente de hoy posiblemente no escogería eso. Ese es uno de los motivos por los que las películas de Godzilla están decayendo. Comentarios tipo “pero si no son más que gente con disfraces”, y demás. Hay un cambio generacional y un cambio en la manera de ver las cosas. Y más porque en Hollywood hacen las cosas de esa manera. Ante eso, es inevitable que las nuestras parecen hechas con poco dinero. Esa es la diferencia.

Por otro lado, el director de efectos especiales E. Asada (comunicación personal, 11 de febrero de 2014) expresó:

[...] Pero yo he usado tanto gráficos de ordenador como el llamado *motion caption*, donde vas fijando el objetivo en cada movimiento. El actor que interpreta a Godzilla se mueve, realiza los movimientos del monstruo, y esa interpretación suya, se registra en un ordenador. Reproduciendo luego ese movimiento mediante los gráficos, tienes un Godzilla que se mueve exactamente igual que el Godzilla interpretado por un actor embutido en el disfraz. En ese sentido, las películas que usan gráficos de ordenador para Godzilla, al igual aquellas en las que Godzilla entra en escena mediante un actor enfundado en el traje de monstruo a la manera tradicional, pueden reproducir la misma forma de moverse, por lo que desde ese punto de vista no creo que haya gran diferencia. Sin embargo, lo que podríamos decir que es la mayor diferencia, y además yo también pertenezco a la generación que vivió esos tiempos. Es que, a la hora de rodar, tengas realmente a Godzilla en el estudio junto con las maquetas en miniatura, lo cual creo que va muy bien con el personaje, o por lo menos es la forma de rodar que más me gusta. Ahí mismo, ante ti, haces que por ejemplo se mueva de diferentes maneras, decides aquel movimiento que más te ha gustado, y luego, mediante los efectos especiales, utilizando por ejemplo esos aparatos que producen niebla u otros, o jugando con la intensidad de la luz, etc, filmando siempre con todo ello ante la vista, es la forma en que mejor puedes controlar el rodaje. Y la forma que más me gusta. Por eso, en resumen, si me preguntan por las diferencias, mediante la creación del ambiente y el uso del espacio, como he dicho antes, se pueden crear una serie de impresiones en el lugar de rodaje, por lo que, personalmente, creo que la forma de rodar todo ante tus ojos es la que mejor va con mi modo de trabajo y por eso es la que he utilizado. Por todo esto, creo que la diferencia de resultados según el modo de filmar tenderá a desaparecer en el futuro. Tanto si se rueda con gráficos de ordenador como si se rueda todo en el plató, el resultado será el mismo.

Independientemente de las cuestiones personales o de gusto, lo cierto es que todo apunta a que las producciones de Godzilla no volverán a representarse con la técnica *suitmation* así como las producciones norteamericanas abandonaron el *stop motion* como modo de representar personajes y elementos fantásticos en los años 80 en películas como *El imperio contraataca* (*Star Wars: Episode V - The Empire Strikes Back*, Irvin Kershner, 1980).

## 5.6. OTRAS TÉCNICAS DE REPRESENTACIÓN RELACIONAS

### 5.6.1. *Matte painting*

Al igual que el *stop motion*, el *matte painting* también es una técnica que se funde con los orígenes de la realización cinematográfica. Comenzó a usarse a principios del s. XX y consiste fundamentalmente en pintar un paisaje, un escenario o una imaginaria localización que permite a los directores crear la ilusión de una atmósfera ficticia en la vida real. Se recurrió a esta técnica o bien porque no pueden construirse por limitaciones

presupuestarias o porque sencillamente es imposible construir o visitar. En ocasiones, esta técnica permitía la incorporación del escenario pintado fusionado en un entorno real e incluso con actores reales.

En nuestro país destacó un brillante profesional de los *matte painting* llamado Luis Emilio del Río. Este técnico trabajó para múltiples películas en las que el director de efectos especiales Harryhausen animaba a sus criaturas. Aunque también realizó excelentes trabajos en: *Alejandro Magno* (1956), *Espartaco* (1960), *El coloso de Rodas* (1961), *El Cid* (1961), *Lawrence de Arabia* (1962), *Doctor Zhivago* (1965), *Patton* (1970), *El viaje fantástico de Simbad* (1973), *Conan el Bárbaro* (1982), *Dune* (1984), etc. Para encontrar más información acerca de Luis Emilio del Río véase el documental *El último truco* (Sigfrid Monleón, 2008).

A continuación ilustramos con imágenes esta técnica. (figura 34 y 35). En la actualidad esta técnica es totalmente digital.



Figura 34

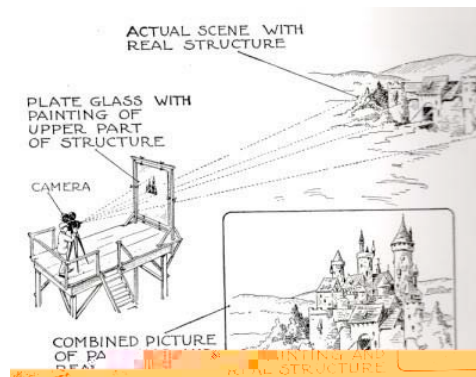


Figura 35

Aunque vamos a detallarlo en el capítulo sexto, adelantamos que en *Japón bajo el terror del monstruo* se empleó esta técnica para representar panorámicas en las que se mostraba destrucción urbana. Por ejemplo, los planos en los que vemos el pueblo de la isla de Odo arrasado por Godzilla, vemos casas aplastadas e incluso huellas del monstruo.



### 5.6.2. Animación

En el *kaiju eiga* la animación tiene un pequeño papel aunque relevante. La animación se utilizó para representar los ataques especiales de los monstruos. Por ejemplo, el aliento radioactivo de Godzilla se representaba de dos formas: a) a través de vapor de agua a presión o b) animándolo *frame a frame*. Por lo general, la técnica (a) se empleaba para los planos cortos del personaje en el que se empleaba una marioneta. Esto permitía colocar el tubo y la bombona para preparar el efecto especial. Por contra, la técnica de animación (b) se utilizaba para los planos generales en los que se utilizaba el traje con el actor dentro. No era posible utilizar el método (a) dentro del traje debido a que no podía instalarse el sistema del tubo y la bombona a la vez que el actor era portador del disfraz por falta de espacio y excesivo peso.

Como veremos en venideros capítulos, la pirotécnica también fue muy importante en el *kaiju eiga*. La mayoría de veces las explosiones estaban controladas a distancia. Por un lado, se rodaba la explosión de una maqueta y en post-producción se animaba el aliento del monstruo.

A lo largo del capítulo sexto analizamos la película objeto de estudio en donde profundizaremos en las técnicas de presentación exponiendo ejemplos en el film. Dado que no se dispone todos los detalles de la producción de *Japón bajo el terror del monstruo*, algunos de los efectos especiales no pueden ser determinados.

## 5.7. EL TOKUSATSU

El *tokusatsu* es una palabra utilizada por los japoneses para referirse a las escenas cinematográficas que contienen efectos especiales como el *suitmation*. Necesariamente estas producciones han de ser películas y series de televisión de acción en el que se apliquen efectos especiales. De acuerdo con el director de cine Yoshikatsu (2014):

El llamado *tokusatsu*, en sentido amplio, no necesita que aparezca ningún *kaiju*, por ejemplo tenemos una película sobre el hundimiento del Japón. Bueno, puede ser una película sobre el hundimiento del Japón o sobre un gran terremoto, o también por ejemplo, normalmente en las películas sobre la II Guerra Mundial, se utilizan efectos especiales, como aviones en miniatura que vuelan. Todas esas películas tienen una parte importante de efectos especiales, por lo que nosotros las llamamos *tokusatsu eiga* (cine de efectos especiales). Y el *kaiju eiga* se llama así, porque son películas donde salen *kaiju*. Ahora bien, lo cierto es que en un *kaiju eiga*, lo fundamental suele ser los efectos especiales, pero si hablamos de un *kaiju* pequeño, bueno, quiero decir de un *kaiju* de tamaño humano, no sé si se puede hablar de *tokusatsu*, por lo que entiendo que pueda haber dudas.

El *tokusatsu* se remonta en el Japón de las obras de teatro *kabuki*<sup>19</sup>. Estas piezas contenían escenas de acción empleando títeres y marionetas. Con el paso del tiempo, este primitivo *tokusatsu* fue trasladado como medio de trucaje en el cine. Las primeras películas en el que se rodaban escenas *tokusatsu* fueron en las de género bélico en los años 40 y 50. El primer cineasta que perfeccionó los efectos especiales fue Eiji Tsuburaya, que se encargó de dirigir las escenas *tokusatsu* en múltiples películas bélicas. Además, Tsuburaya creó las series de televisión *Ultra Q (Urutora Q, 1965)*, *Ultraman (Urutoraman, 1966)* y *Ultrasete (Urutoraseven, 1967)* en las que las escenas con efectos especiales (*tokusatsu*) eran la base de estas producciones. Por tanto, Tsuburaya fue el precursor del *tokusatsu* a través de *Japón bajo el terror del monstruo* a partir de 1954 y por sus tres series.

La técnica por la cual se identifica el *tokusatsu* es el *suitmation* y, entorno a esta, giran toda una serie de “sub” técnicas que complementan al actor disfrazado. Estas técnicas complementarias suelen ser: la pirotécnica y el uso de maquetas a escala de ciudades, parajes naturales, objetos e incluso marionetas de seres vivos.

#### 5.7.1. El *tokusatsu* como género

A menudo encontramos referencias al *tokusatsu* en internet en las que elevan a este concepto a la categoría de género contenedor de los subgéneros del *kaiju eiga*, series de *mechas* (como por ejemplo *Neon Genesis Evangelion*) ó los *Super Sentai Series*

---

<sup>19</sup> Teatro tradicional japonés inaugurado en 1603 y que perdura hasta nuestros días.

(*Kamen Rider*). De acuerdo con el artículo de la web Hipertextual, su autor A. Rodríguez (2015) apunta: «los Power Rangers, Godzilla y Ultraman comparten ciertas características, pues todas estas series pertenecen a un mismo género: el *tokusatsu*». Incluso a lo largo del artículo el autor menciona que el género *tokusatsu* abarca diferentes temas como la ciencia ficción, fantasía y horror y que además sus subgéneros son entre otros, el *kaiju eiga*.

Según nuestros análisis y teorías expuestas sobre el género fantástico, la ciencia ficción y el *kaiju eiga* como subgénero que parte de la ciencia ficción, este planteamiento de Hipertextual es erróneo. De acuerdo con la declaración de Yoshikatsu (2014): «el *tokusatsu* es una forma de definir un conjunto de técnicas para representar universos inexistentes». Como podemos ver en la siguiente figura, la posición del *tokusatsu* queda fuera de los límites de nuestra la categoría de géneros.

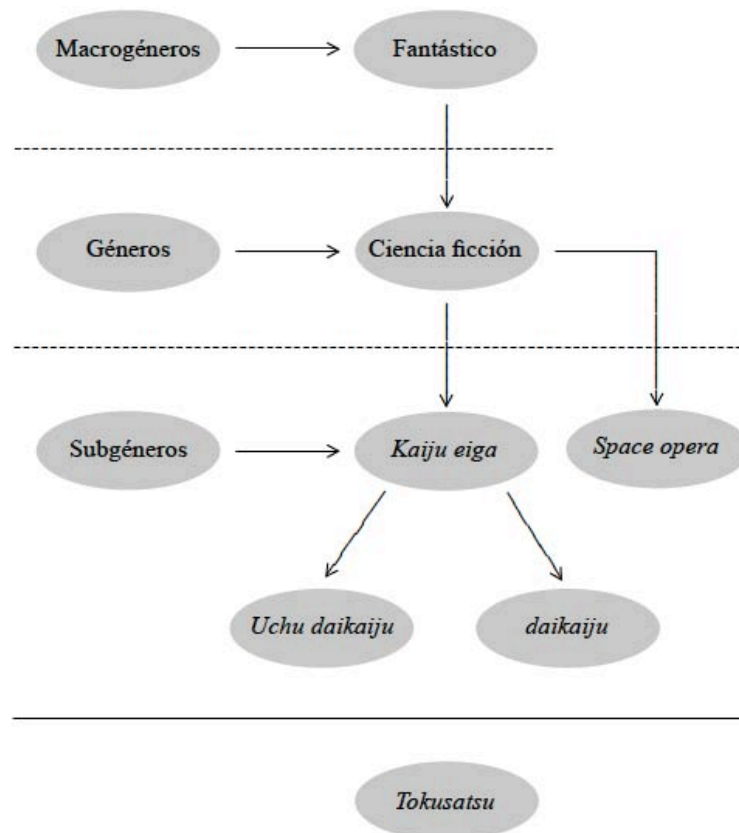


Figura 36, gráfico de género y posición del tokusatsu (elaboración propia)

En resumen, podemos afirmar que el *tokusatsu* es un modo de representación filmica (o conjunto de técnicas) que sirve al “macro” género fantástico y al género de ciencia ficción pero que en ningún caso es un género o subgénero cinematográfico.

### 5.7.2. *Tokusatsu vs honpen*

Por otro lado, existe una problemática en el *tokusatsu* a nivel formal. De acuerdo con Honda (*Unused Special Effects Clips* [Vídeo], 1986) «Lo más difícil siempre fue la unión de las escenas *tokusatsu* con las *honpen*».

Esta problemática gira en torno al cómo representar en un mismo plano las escenas *tokusatsu* con las escenas con actores reales. Aquí entra el término *honpen*, que traducido del japonés significa “trama principal” y en este caso concreto, se refiere a las escenas rodadas con actores reales que no tienen efectos especiales. Podríamos decir que en cierto modo es lo opuesto al *tokusatsu*.

En los años 50 y 60, la técnica más utilizada fue el *blue screen* o fondo azul. Este método, que todavía hoy en día es utilizado, permite combinar distintos planos en uno sólo. Por lo general, los planos con actores reales se graban en un plató con un fondo azul que permite sustituirlo por un plano (que funciona como fondo) con maquetas de pequeño tamaño. En los años 60, esta técnica estaba lejos de ser perfecta, pues casi siempre dibujaba una línea azul en la silueta de los actores u objetos. No obstante, era el mejor método para la época y es el que se utilizaba tanto en la industria cinematográfica de Hollywood como en la japonesa.

Por ejemplo, en la película *La batalla de los simios gigantes*, en la secuencia del ataque de las fuerzas de defensa al monstruo Gaira, vemos un fondo de las calles de Tokio en los que los tanques se aproximan a sus posición de ataque (todo esto es una detallada maqueta), mientras que en primer plano vemos a algunos soldados corriendo.

Estos soldados son actores filmados en plató sobre fondo azul, lo podemos averiguar ya que por zonas distinguimos un borde azul sobre ellos.

Como hemos indicado, el término *honpen* también se refiere a la trama principal de una película. En este sentido, existe una segunda problemática en una película *tokusatsu*. Esta es la combinación de tramas entre las escenas *tokusatsu* y las escenas *honpen*. De acuerdo con el director Kaneko (2014) esta problemática debe solucionarse del siguiente modo:

También soy consciente del punto de vista del espectador, y sé que el espectador quiere ver los monstruos y quiere que le muestren un espectáculo de efectos especiales, lo comprendo perfectamente. Pero para llegar hasta ahí, es importante que haya una historia, con una perspectiva concreta. Es posible que el espectador no sea del todo consciente de esto, pero cuando estás en el lado de los que tienen que hacer la película, lo cierto es que es necesario que haya un enfoque coherente en todo el metraje, y creo que las escenas con los *kaiju* tienen que encajar dentro de ese enfoque, para que de esa manera el total presente una apariencia armónica.

Mientras que el director Tezuka (2014) resuelve la problemática en sus películas de Godzilla del siguiente modo:

En los Godzilla anteriores a los que yo dirigí, la parte de efectos especiales era la principal. Y a mí no me gustaba eso. Por eso, mi idea es que la parte de efectos especiales y la parte dramática deben tener el mismo peso. Y... bueno, prefiero no decir nombres, pero hubo una época en que el director de efectos especiales y el director de la parte dramática se llevaban muy mal. En aquel entonces, yo era el ayudante de dirección y odiaba esta situación. Por eso, como a mí también me gustan mucho los efectos especiales, pensaba que, cuando el director fuese yo, tenía que hacer un rodaje agradable, donde me llevase bien con el director de los efectos especiales. El *motive* está claro y es que la película es una sola y, en definitiva, el que firma como director es el que asume la responsabilidad del total, por lo que, hasta el último momento, se debe cuidar por igual tanto la parte de los efectos especiales como la parte de los actores. Personalmente, tuve especial cuidado en que de ninguna manera resultase una película donde solo destacasen los efectos especiales o donde solo destacasen los actores.

Como podemos deducir de ambas declaraciones, la combinación de las tramas con actores reales y las que están protagonizadas por monstruos han de tener un peso temporal similar para obtener una película en su conjunto equilibrada.

## **CAPÍTULO SEXTO**

### **6.1 ANÁLISIS FÍLMICO DE JAPÓN BAJO EL TERROR DEL MONSTRUO (1954)**

Este apartado, tal y como indica su título, está centrado en el análisis completo del principal film en el cual se basa esta investigación doctoral.

Hemos procurado realizar un análisis fílmico extenso con tal de extraer la mayor información acerca del film. La película a analizar es *Japón bajo el terror del monstruo*, producida en 1954 por los estudios Toho y dirigida por el cineasta Ishiro Honda. Se trata del primer *kaiju eiga* del cine japonés así como de la Historia del cine, además es la película que sentará las bases de esta tipología de películas que comenzarán a producirse en masa tras el estreno de *Japón bajo el terror del monstruo*. Por medio de este análisis estaremos más cerca de responder las hipótesis planteadas ya que vamos a buscar los elementos que puedan vicularlas con el film. Para ello, el doctorando ha elegido analizar en profundidad esta película.

Para una correcta disposición de los elementos analizados, se ha creado su propia metodología basada en una estructura que organiza los diversos puntos.

#### 6.1.1. La estructura del análisis fílmico

Este extenso análisis está dividido en 10 apartados: en primer lugar tenemos la ficha técnica completa, que incluye el máximo número de detalles técnicos así como el reparto y resultados en taquilla. En segundo lugar, la sinopsis de las tramas principales por las cuáles se compone la película. En tercer lugar, tenemos el contexto histórico, los antecedentes y la repercusión del film. En cuarto lugar, comienza en análisis fílmico propiamente dicho, que está dividido en cuatro subapartados: análisis formal por secuencias, análisis conceptual, análisis formal de modos de representación y efectos especiales. En quinto lugar encontramos el análisis musical de *Japón bajo el terror del monstruo*. En sexto lugar tenemos dos extractos de las entrevistas realizadas por el autor

al actor Akira Takarada, que interpreta al protagonista Ogata, y al actor Haruo Nakajima, quien interpretó a Godzilla dentro del disfraz de monstruo. En los anexos incluimos un completo *decoupage* en el que se detallan todos los aspectos técnicos encontrados desde el primer al último plano.

En cuanto a las fuentes, se han recurrido a diferentes autores, destacando el libro *Atomic Dreams and the Nuclear Nightmare: The Making of Godzilla (1954)*, de Peter H. Brothers. Para el *decoupage*<sup>20</sup> por secuencias del film. Por otro lado, se han consultado diversas páginas web, como la web oficial del compositor Akira Ifukube ([www.arkiraifukube.org](http://www.arkiraifukube.org)). Y también se han apoyado los argumentos del análisis musical gracias a la colaboración de los músicos Makoto Inoue y Carla Ortega Bellver. Por último, se han empleado múltiples figuras para ilustrar adecuadamente el presente análisis.

#### 6.1.2. Ficha técnica

**Título original:** *Gojira*

**Título en inglés:** *Godzilla: King of the monsters!*

**Título en español:** *Japón bajo el terror del monstruo*

**Productora:** Toho Film (Eiga) Co., Ltd.

**Presupuesto:** ¥100,000,000 (estimado)

**País:** Japón

**Formato:** 35 mm

**Aspect ratio:** 1.37:1

---

<sup>20</sup> [...] Por último un sentido diferente se sumó a la palabra desde el ámbito académico, al crecer en precisión y ambiciones la práctica del análisis fílmico. Desde allí, se llama *découpage* a la partición en planos y encuadres *a posteriori*, en el interior de una secuencia, para su mejor observación [...]. Eduardo A. Russo. (1998). *Diccionario de cine*. Buenos Aires: Paidós, p. 8.

**Color:** blanco y negro

**Rollos:** 10; 2.663 metros

**Idioma original:** Japonés

**Duración montaje original:** 1:36:03

**Duración montaje de Estados Unidos:** 80 minutos

**Año de estreno en Japón:** 3 de noviembre de 1954

**Año de estreno en Estados Unidos:** 27 de abril de 1956

**Año de estreno en España:** 5 de noviembre de 1956

**Distribuidora en Japón:** Toho

**Distribuidora en Estados Unidos:** Trans World

**Distribuidora en España:** desconocido

**Taquilla en Japón:** ¥152,000,000 (1954)

**Taquilla en Estados Unidos:** \$2,423,423 (1956)

**Taquilla en España:** desconocido (1956)

**Espectadores:** 9,610,000 (Japón)

**Equipo de producción y realización:**

**Asistencia:** Kaijo Hoan Cho (Maritime Safety Bureau)

**Director:** Ishiro Honda

**Productor ejecutivo:** Iwao Mori

**Productor:** Tomoyuki Tanaka

**Historia original:** Shigeru Kayama

**Guionistas:** Takeo Murata, Ishiro Honda Basada en una historia de Shigeru Kayama

**Director de fotografía:** Masao Tamai

**Director de arte:** Takeo Kita



**Diseño de producción:** Satoshi (Satoru) Chuko

**Asistente de arte:** Shoichi Murakami

**Sonido directo:** Hisashi Shimonaga

***Stunt Choreographer:*** Haruo Nakajima

**Peluquería y estilismo:** Juniro Yamaguchi

**Foto fija:** Kazukiyo Tanaka, Masao Tamai (Toba location)

**Contable:** Masami Sueyasu

**Relaciones públicas:** Kazuya Uda

**Relaciones de producción:** Yoroshi Uda

**Apoyo:** Maritime Safety Agency

**Procesado:** Toho Genzo Sho (Toho Laboratory)

**Equipo de realización de efectos especiales:**

**Director de efectos especiales:** Eiji Tsuburaya

**Director de fotografía:** Samadasa (Teisho) Arikawa

**Iluminación:** Kuichiro Kishida

**Primer asistente de cámara:** Yoichi Manoda

**Segundo asistente de cámara:** Sokei Tomioka

**Tercer asistente de cámara:** Hajime Tsuburaya

**Proceso *matte*:** Hiroshi Mukoyama

**Director de arte:** Akira Watanabe

**Disfraz de monstruo:** Teizo (Sadami) Toshimitsu, Kanji (Kanji) Yagi, Yasue (Koei)

**Yagi Pirotecnia:** Fumio Nakadai

**Manipulador de cola:** Shoji Okawa

**Ópticas:** Taka Yuki

***Conceptual Art:*** Wasuke (Kazusuke/ Kazuyoshi) Abe

**Modelos a escala:** Shinji Hiruma, Eizo Kaimai

**Jefe de producción:** Yasuaki Sakamoto

**Special Effects Technical Advisor:** Fuminori Ohashi

**Special Effects Assistant Camera:** Teisho Arikawa

**Special Effects Assistant Camera:** Yuzuru Aizawa

**Stunt Choreographer:** Haruo Nakajima

**Reparto principal:**

Takashi Shimura.....Profesor Kyohei Yamane

Momoko Kochi.....Emiko Yamane

Akira Takarada.....Hideto Ogata

Akihiko Hirata.....Doctor Daisuke Serizawa

**Reparto secundario:**

Yu Fujiki: operador de radio del *Eiko maru*, Masakichi (Sokichi) Moku (Maki): jefe de la subdivisión *MSA* Sunao Imazumi, Akira Kicchoji, Hideo Otsuka: oficiales *MSA* Ren Imaizumi, Kamayuki Tsubono: *MSA* radio operators Jiro Mitsuaki: empleado *MSA* Toranosuke Ogawa: Presidente de *Southern Seas Shipping Company*, Sachio Sakai: reportero Hagiwara, Hideo Shibuya: reportero, Yu Fujiki: operador de radio del *Eiko maru*, Masakichi (Sokichi) Moku (Maki): jefe de la subdivisión *MSA*, Sunao Imazumi, Akira Kicchoji, Hideo Otsuka: oficiales *MSA*, Ren Imaizumi, Kamayuki Tsubono: radio operadores *MSA*, Jiro Mitsuaki: empleados *MSA*, Toranosuke Ogawa: Presidente de *Southern Seas Shipping Company*, Sachio Sakai: reportero Hagiwara, Hideo Shibuya: reportero, Masako Oshiro, Yasumasa Onishi, Sumiyo Katono, Matsue Ono, Minoru Omi: Distraught relatives, Ren Yamamoto: Masaji Seiji, Toyoaki Suzuki: Shinkichi Seiji, Tsuruko Mano: madre de Shinkichi y Masaji, Keiji Sakakida: alcalde de la isla Odo (ó jefe del pueblo), Inada Kokuten (Kuninori) Kodo: Elderly Fisherman Gisaku Tamae Sengo (Kawai): mujer que desafía a Gisaku, Hiroshi Akitsu, Jiro Suzukawa, Fumiko Homma (Motoma): habitantes de la isla de Odo, Yasuhisa Tsutsumi: habitante en Odo/soldado, Eisuke Nakanishi: tripulante del *Shikine*, Fuyuki Murakami: Dr. Tanabe (Tabata), Tadashi Okabe: asistente del Dr. Tanabe, Hiroshi Hayashi: Diet Committee

Chairman, Keiichiro Katsumoto: Diet member Seiji Onda: Parliamentary Member Oyama Kin Sugai: Parliament Member Ms. Ozawa Shoichi Hirose: Diet member supporting, Oyama Kamayuki Tsubono: Diet member supporting Ozawa Kenji Sahara (Masayoshi Kato): cruise ship passenger Tadashi Ishihara/ reporter Kiyoshi Kanda (Kamota aka Kamata): hombre en el tren/ bailarín en crucero, Shizuko Azuma (Higashi): mujer en el tren/ bailarina en el crucero, Takeo Oikawa: jefe de la central de emergencia, Jiro (Takuzo) Kumagai (Kumatani): Emergency Headquarters undersecretary, Ito Rinsaku Ogata: empleado en la central de emergencia, Haruo Nakajima: Godzilla nº 1/ periodista/ técnico de central eléctrica, Katsumi Tezuka: Godzilla nº 2/ editor de periódico, Yamada Junpei (Junpei) Natsuki: ingeniero de central eléctrica, Teruko Mita: mujer con niñas, Masaaki Tachibana: reportero de TV A (en la torre que cae), Ichiro Tate (cola): reportero de TV B (GHK narrador TV), Saburo Iketani: reportero de noticias de TV C (reportero del *Shikine maru*), Haruya Sakamoto: fotoperiodista, Mitsuo Tsuda: capitán de policía de Tokio.

Ishiro Honda.....mano que activa las torres de alto voltaje (sec. 35.a)(Imdb.com)

**Monstruos que aparecen en la película: Godzilla**

Cartel japonés (1954)



Cartel de EE.UU. (1956)



Cartel español (1956)



### 6.1.3. Argumento

La extraña desaparición de varios pesqueros japoneses en los mares del sur provocan la alarma y pánico en Japón. La compañía marítima de rescate acude a socorrer a los pocos marineros supervivientes. Sin embargo, estos barcos también son hundidos en circunstancias inexplicables. El gobierno japonés enviará inmediatamente un helicóptero de reconocimiento en el que el equipo de investigación comenzará a buscar pistas de lo sucedido. Todos los habitantes de una isla llamada Odo, próxima a los hundimientos, confirman de que los siniestros han sido provocados por el legendario monstruo Godzilla.

Mientras tanto, Ogata, un joven marinero perteneciente a la compañía marítima, es requerido para formar parte de una expedición a la isla sureña Odo encabezada por el Doctor Yamane, quien tratará de encontrar las explicaciones a dichas desapariciones. La situación se complica cuando el equipo de investigación encuentra un sendero de radioactividad que atraviesa el poblado. Aunque poco después descubren que la causa es debida a la aparición del monstruo Godzilla.

El debate está abierto en la sede del gobierno japonés en Tokio cuando los diversos partidos políticos han de tomar la decisión de ocultar la existencia del monstruo o darlo a conocer a la opinión pública. Finalmente, la noticia es publicada a pesar de que pueda provocar el caos en Japón e irrumpir de forma negativa en las relaciones internacionales del país. Además, el Pr. Yamane confirma que Godzilla es un ser altamente radioactivo.

Al mismo tiempo, el Dr. Serizawa es el inventor de una nueva arma de destrucción masiva que podría matar al monstruo. Este arma elimina el oxígeno del agua provocando la muerte de cualquier ser vivo que se encuentre en ella a miles de kilómetros a la redonda. Sin embargo, el doctor se niega a emplearla para evitar que su fórmula caiga en manos de gobiernos. La única persona que conoce la existencia de este arma, aparte del doctor, es su prometida Emiko, quien está enamorada del marinero Ogata.

El gobierno japonés blindó Tokio por un inminente ataque del monstruo. Éste irrumpe en la bahía de Tokio como un tifón o terremoto. La ciudad es reducida a cenizas casi por completo. Tras la catástrofe aparecen miles de víctimas y heridos entre los que se encuentran civiles y soldados. La situación es un desastre y Japón está fuera de control. Ante tanta desolación, Emiko no puede evitar seguir guardando el secreto del arma de destrucción masiva y ésta se lo cuenta a Ogata, quien fuerza sin éxito al Dr. Serizawa a emplear el arma contra Godzilla. Sin embargo, al igual que Emiko, éste no puede soportar ver el dolor de las miles de víctimas que ha dejado Godzilla tras de sí. Por lo que finalmente accede a emplear el arma contra el monstruo.

El arma, que sólo funciona bajo el agua, es dirigida por el propio Dr. Serizawa, acompañado por Ogata. Al activar el arma frente a Godzilla, Ogata escapa, mientras que el Dr. Serizawa se suicida con su propia creación para evitar que gobiernos la usen tal y como hicieron con las bombas atómicas. Así mismo, Ogata consigue destruir a Godzilla, deteniendo por completo la amenaza sobre Japón.

## **6.2. CONTEXTO HISTÓRICO, ANTECEDENTES FÍLMICOS Y REPERCUSIÓN**

Antes de comenzar nuestro análisis cabe reseñar que para referirnos a la película objeto de estudio, nos referiremos a ella con el título español para evitar confusiones. Esto significa que distinguiremos el film con el título *Japón bajo del terror del monstruo* y no bajo el título original *Gojira* o el norteamericano *Godzilla: King of the monsters!*

### 6.2.1. Contexto histórico

Para contextualizar históricamente *Japón bajo del terror del monstruo* es necesario remontarse a la década que más marcó al mundo entero: la Segunda Guerra Mundial y su consecuente postguerra. Concretamente, nos situamos en un eje temporal

comprendido entre 1945 a 1954. En cuanto al eje espacial, nos movemos claramente dentro de las fronteras del archipiélago japonés.

Muchos años antes de que la concepción de Godzilla naciera en la mente del productor Tomoyuki Tanaka, su futuro director, Ishiro Honda combatía hasta en dos ocasiones en China (la primera en 1939 y la segunda en 1944) durante la guerra sino-japonesa, que dieron comienzo el 7 de julio de 1937 y que terminaron el 9 de septiembre de 1945 con la victoria aliada. El director de cine Ishii (2014) nos relata: «Tal y como dijo, volvió, volvió delgado y extenuado, pero a pesar de eso, por lo visto no dijo ni una palabra a su esposa sobre todas las cosas horribles que había visto en la guerra». Antes de los años de la guerra y que ésta interrumpiera temporalmente la carrera de Honda, había adquirido experiencia como asistente de dirección en esporádicas producciones como por ejemplo *Tadano Bonji: Jinsei Benkyô* (Sotoji Kimora, 1934).

Este trabajo le dota de habilidades como director de actores y poco a poco, va encaminado a convertirse en director de dramas como *The Man Who Came to Port* (1952), película que realizó tras la previa colaboración con Akira Kurosawa en el film *Stray Dog* (1949). Durante aquellos años, cabe destacar que Kurosawa fue un amigo y mentor del aprendiz y aspirante a director Ishiro Honda, que por aquel momento tan sólo había dirigido cinco películas frente a las 14 que su mentor había dirigido:

Inicialmente, cuando Honda entró en Toho, bueno, él entró en Toho a la vez que el director mundialmente famoso Akira Kurosawa, en el mismo año. Kurosawa hacía una película tras otra con Toshiro Mifune... y mientras, Honda, bueno, era un director que filmaba dramas de contenido sobrio, basados en la interpretación de los actores (Takarada, 2014).

La producción de *The Man Who Came to Port* (1952) es realmente importante para Honda, pues fue durante la producción de la misma cuando conoció a uno de los más destacados productores de la Toho: Tomoyuki Tanaka. Y aunque por aquel momento aún no fueran conscientes, este sería el punto de partida del éxito profesional de ambos.

Cabe destacar que durante la época del conflicto bélico, Honda fue hecho prisionero en China durante seis meses tras el fin de la Segunda Guerra Mundial. Por fin es liberado y llega a hogar en 1946, a la edad de 35 años. Fue entonces cuando decidió visitar las ciudades más devastadas de Japón: Hiroshima y Nagasaki. Ambas ciudades fueron víctimas de un experimento que consistió en dejar caer sobre ellas dos bombas nucleares que costarían la vida de entre 155.000 a 246.000 civiles. Anonadado por lo que ve en las devastadas ciudades y tras lo vivido durante la Segunda Guerra Mundial, experimenta un sentimiento que propone trasladar a la pantalla, aunque todavía no sabe cómo ni cuándo. No hay que olvidar que la ocupación norteamericana en Japón se prolongó desde 1945 a 1952. Durante ese período, estaba completamente prohibido producir películas sobre samuráis y cine bélico, los principales géneros que otorgan identidad propia a los japoneses, que en aquellos momentos vivía una fuerte censura cinematográfica.

En 1954, el productor Tomoyuki Tanaka pretendió crear la producción más costosa de su carrera. Se trataba del film llamado *Eiko kage-ni (Behind the Glory)*, una superproducción entre Indonesia y Japón. Cuando todo parecía estar a punto para iniciar el rodaje, un grave problema con los visados de las estrellas japonesas provocó que el sueño de Tanaka se desvaneciera para siempre.

Tanaka, que en el momento de la ruptura se encontraba en la búsqueda de escenarios para rodar la película en Filipinas e Indochina, temía ser aseverado por los presidentes de la compañía Toho. No quería volver con las manos vacías al estudio.

De vuelta a Tokio, mientras sobrevolaba el Océano Pacífico, se dijo así mismo: «Japón es el único país que realmente ha sufrido los daños de la bomba atómica. ¿Qué pasaría si un dinosaurio dormido en las profundidades del océano despertara y se transformara en un gigante por la bomba atómica? ¿Y si este ataca Tokio?» (Takarada, 2014). A partir de ese momento, imaginó que un ser monstruoso cobraba vida en las profundidades del mar.

Tanaka buscó al experimentado Honda para proponerle un film protagonizado por un monstruo de dimensiones descomunales. Él no tenía ni idea de cómo iba a ser, qué aspecto tendría o de qué trataría el film. Pero lo que sí tenía claro es que él quería su propia producción de un monstruo que ataca los humanos. Honda aceptó el reto y le propuso un film sobrio, dramático, oscuro y que transmitieran ideas maduras y profundas acerca de la guerra.

Sin embargo, durante la preproducción de la película *Japón bajo el terror del monstruo*, tuvo lugar uno de los sucesos que más conmocionó a la sociedad japonesa tras los desastres de Hiroshima y Nagasaki.

Como ya sabemos, este suceso es el incidente con el pesquero Dragón afortunado nº 5 y la bomba H. Esta bomba explotó en el atolón Bikini, y dado que el sonido de la explosión fue escuchado ocho minutos después de la bola de fuego, el pesquero debió encontrarse a unos 160 kilómetros de la detonación. A pesar de la distancia, una hora después y durante tres horas, un polvo grisáceo, muy fino, comenzó a caer sobre la barca y sobre la tripulación. Sin conocimiento, los pescadores tocaron con sus manos el polvo para limpiarlo de la cubierta, incluso lo olieron y probaron. No sabía a nada, aquello les resultaba desconocido. Cuando el barco regresó a Japón 14 días después y atracó en el muelle de Yaizu, inmediatamente, la tripulación fue asistida por los enfermeros y médicos de diferentes hospitales de la ciudad.

Todos ellos presentaban los mismos síntomas: náuseas, dolores de cabeza, quemaduras en la piel expuesta, dolor en los ojos, sangrado de encías. Las hipótesis de los doctores eran ciertas. Toda la tripulación fue expuesta a la radiación de una bomba. El polvo grisáceo pasó a llamarse *shi no hai* (cenizas de la muerte). Mano (2014) nos detalla:

La potencia de esa explosión fue tan terrible que los arrecifes de coral, que estaban 50 metros por debajo, fueron arrancados por completo hasta una profundidad de 70 metros y un diámetro de 2 kilómetros [...] Dentro de ese hongo, el coral de los arrecifes se hallaba reducido a polvo, que



luego se convirtió en las cenizas de la muerte, que llovieron como un polvillo blanco sobre la superficie del Océano Pacífico.

Seis meses después, el 23 de septiembre de 1954, falleció Kuboyama Aikichi (el radio operador jefe de 40 años de edad). Antes de morir declaró que rezaba para ser la última víctima de una bomba atómica o de hidrógeno» (M. Oishi, 2011). Este suceso tuvo un gran impacto en la sociedad japonesa.

Tan solo nueve años antes, Japón había sido sometido a dos bombardeos atómicos sobre poblaciones civiles. Ahora tenían de nuevo la amenaza con este suceso ya que el pescado proveniente del pesquero fue vendido por Japón con altas dosis de radiactividad.

Estos hechos marcaron profundamente el rumbo de la película *Japón bajo el terror del monstruo*, en donde Honda y Tanaka representan la amenaza que suponen las armas de destrucción masiva.

#### 6.2.2. Antecedentes filmicos

*Japón bajo terror del monstruo* no sólo fue influenciado y basado en los eventos históricos mencionados anteriormente, existe en este film una fuerte influencia del cine de monstruos o más bien del cine de ciencia ficción de Estados Unidos. Concretamente, fueron dos títulos los que influenciaron al productor de la primera película de Godzilla.

La “apertura” japonesa a Occidente (en realidad a EE.UU.) significó la llegada, entre los modelos propios del consumismo norteamericano, del cine *made in Hollywood*. En Estados Unidos, la industria de Hollywood llevaba asentada al menos 25 años. El *star system* estaba en su auge. Respecto al cine de monstruos, los cineastas norteamericanos producían películas de monstruos surgidos por la electricidad o llegados del espacio exterior. Se realizaron decenas de ellas en donde se justificaban las apariciones de estos seres mediante un elemento controlable como es la electricidad, energía invisible que daba juego y rienda suelta a la imaginación. Sin embargo, hay ejemplos excepcionales a estos como las películas *King Kong* de la *RKO* y *The Lost World* de la *First National*

*Pictures*. En ambas producciones, el elemento humano no crea al monstruo, estos ya existen por la propia naturaleza, sin embargo, el hombre es el descubridor de mundos y seres desconocidos. Habitualmente, la intervención del hombre o de las leyes de la civilización arremeten contra estas bestias hasta que son extintas. A menudo, los productores conseguían que los espectadores se compararan por sus bestias como el asesinato de King Kong.

Sin embargo, la Warner Bros produjo uno de los films fantásticos más impresionantes realizados hasta la fecha. Este honor se le debe a la película *El monstruo de tiempos remotos*. A diferencia de los dos films mencionados anteriormente, esta película introduce por primera vez el elemento nuclear en el cine de monstruos. El *storytelling* es evidente: un dinosaurio prehistórico congelado en el polo norte es despertado repentinamente tras una prueba nuclear llevada por EE.UU. De nuevo tenemos la historia de un ser que es despertado de su destino por la intromisión del hombre y su evolución tecnológica.

Volviendo al panorama japonés, el productor Tomoyuki Tanaka acudió en 1953 al estreno en salas japonesas de la película *El monstruo de tiempos remotos* y a un re-estreno de *King Kong*. Ambos estrenos tuvieron un gran éxito en todo Japón y Tanaka no vaciló con la idea de producir un film de estas características.

#### 6.2.4. Repercusión

El rodaje de *Japón bajo el terror del monstruo* transcurrió tal y como estaba previsto y la película estaría lista para su lanzamiento el día 3 de noviembre de 1954. El film rebasó por mucho las expectativas creadas por la compañía Toho. Sólo en Japón, acudió casi el 10% de la población a ver el film. Eso supuso, en 1954, alrededor de 9.610.000 espectadores. Además, recaudó 152.000.000 yenes (1.134.797€). Fue la película más taquillera de la época en Japón y compitió por los premios de la academia de cine japonesa. Fue nominada a mejor película y a mejor película de efectos especiales.

De ambos premios obtuvo el de los mejores especiales, ya que fue la película *Shichinin no samurai (Los siete samuráis)*, de Kurosawa, la que obtuvo el premio al mejor film de 1954.

La verdad es que en aquellos momentos, para Toho el proyecto era como intentar atrapar una nube. Podía funcionar o podía no funcionar, creo que las probabilidades estaban al cincuenta-cincuenta. Hacer una película siempre es algo parecido al mundo de las apuestas. No hay manera de estar seguro de si va a funcionar o no. Sin embargo, el caso es que la productora Toho empleó todas sus energías en hacer esta película. Bueno, por supuesto que debe tenerse en cuenta la pasión puesta en ella. [...] En aquel entonces, hace 60 años, la población de Japón era de unos 88 millones de personas. La población actual de Japón es de unos 136 millones de personas, pero hay que pensar que nueve millones son como el 12% de 88 millones, y fueron algo más, casi diez millones. En la actualidad, sea el tipo de película que sea, que tenga en Japón 9 millones de espectadores es algo por completo impensable (Takarada, 2014).

La película fue rápidamente exportada al mundo entero. El monstruo pasó de llamarse *Gojira* a *Godzilla* por cuestiones de transcripción fonética y de ortografía y no por cuestiones de censura como se rumorea. Eso sí, tal y como leeremos en detalle en el apartado 7.1. *Escenas eliminadas* de este análisis, el film sufrió grandes cortes respecto a las alusiones a la bomba atómica. Aunque sigue investigando, la versión oficial explica que *Trans World*, la distribuidora norteamericana del film, justificó que era una película demasiado japonesa como para ser aceptada por el público norteamericano.

*Japón bajo el terror del monstruo* tuvo su estreno en los Estados Unidos de América el 27 de abril de 1956 bajo el título *Godzilla: King of the Monsters* con una recaudación de 2.423.423 dólares norteamericanos.

Sin serlo, Tanaka y Honda habían sido los creadores de un éxito el 69 diesn

monstruos» (Aguilar et al., 2001: 75). Además, parafraseando al director, «Los monstruos nacen demasiado grandes, demasiado fuertes, demasiado pesados, ésa es su tragedia» (Tucker, 1996: 127).

La película *Japón bajo el terror del monstruo* de 1954 supone el primer *kaiju eiga* de la historia del cine. A partir de esta producción, el cine fantástico japonés, y también la ciencia ficción, se verá inmerso en un cambio de paradigma y beberá de las principales características que posee Godzilla como *kaiju eiga*. Es el inicio de una época dorada de películas de monstruos japoneses en donde lucen altos presupuestos, ideas arriesgadas y originales.

Tras el inesperado éxito de Godzilla, la compañía Toho ordenó una nueva producción del monstruo para continuar el éxito del primer film. Significó el principio de lo que popularmente comenzó a llamarse *kaiju eiga*.

Tanaka y Honda se verán comprometidos en crear un nuevo universo entre fantasía y ciencia ficción que buscará ocupar su lugar en la historia del cine.

Tras este film, nacen decenas de nuevas películas de monstruos gigantes que amenazan a Japón. Algunos de los títulos más destacables del *kaiju eiga* (incluyendo los films de Godzilla y los protagonizados por otras bestias) son: *Godzilla* (1954), *Rodan* (1956), *Mothra* (1961), *King Kong contra Godzilla* (1962), *Godzilla vs Mothra* (1964), *Godzilla vs Astro-monsters* (1965) y *Frankenstein vs Baragon* (1965). Respecto a los films de ciencia ficción influenciados por el *kaiju eiga* son: *The Mysterians* (1957), *Battle outer space* (1959) y *Gorath* (1962). El *kaiju eiga*, concretamente la saga de Godzilla es la cuarta saga de películas más longeva de la historia del cine. Cuenta con 29 títulos japoneses, 2 norteamericanos y con más de 60 años de historia.

### 6.3. ANÁLISIS FÍLMICO

Tras conocer los elementos más destacados que giran entorno a *Japón bajo el terror del monstruo*, es el momento de adentrarnos de lleno en el análisis filmico de esta película. Cabe recordar que hemos elaborado un detallado y extenso *decoupage* del film con tal de exponer en detalle toda la película, desde el número de secuencias al número de planos totales así como una descripción técnica de las tomas. El citado *decoupage* está disponible en los anexos de esta investigación. Además, adelantamos que la película contiene un total de 43 secuencias articuladas por 864 planos.

El presente análisis filmico ha sido diseñado por el autor de la investigación y con él, pretende expresar y mostrar el mayor número de elementos que puedan extraerse de esta película. Esto quiere decir que se han analizado cuidadosamente los aspectos técnicos y artísticos así como los efectos especiales que se han utilizado.

Para ello, este bloque titulado *Análisis filmico* lo hemos dividido en el subapartado *Análisis formal por secuencias*, que está relacionado con la descripción de la película en un amplio sentido, en el subapartado *Análisis conceptual: el terror atómico*, enfocado en el análisis de las secuencias que incluyen metáforas visuales, relaciones históricas, etc. Y por último, en el apartado *Métodos de representación*, constituido por un detallado análisis de las secuencias que incluyen modos de representación y efectos especiales.

#### 6.3.1. Análisis formal por secuencias

A continuación vamos a proceder a analizar formalmente *Japón bajo el terror del monstruo*. Esto quiere decir que secuencia tras secuencia, descubriremos los diferentes elementos visuales y sonoros por los que está compuesta la película que nos ocupa.

Para facilitar la lectura de este análisis, lo hemos segmentado entre todas las secuencias por las que la película está compuesta. Hemos detallado el nombre de la secuencia, la

duración que ocupa en el film y las páginas en la que podemos ver el *decoupage* de la misma.

A su vez, hemos procurado seguir el siguiente esquema de análisis para homogeneizar y organizarlo: tramas, personajes, fotografía, música y sonido.

**Secuencia #1 / Pánico en los mares del sur (01:57-03:18 = 01:21) / Pág. decoupage: 740 a 742.**

Tras el *opening credits* del film, Ishiro Honda inaugura su historia con un plano que nos muestra el camino de agua formado por las olas que provocan la hélice de un barco. Inmediatamente, nos sitúa sobre él. Podemos comprobar que se trata de un pequeño pesquero de madera. Un pequeño grupo de pescadores están tocando algunos instrumentos musicales, con un plano conjunto posterior, podemos observar casi la totalidad de la cubierta, en la cual vemos una decena de pescadores descansando y siguiendo el ritmo de la música. Repentinamente, un halo de luz ilumina a todos los pescadores, que anonadados detienen su descanso y se acercan a la borda. Acto seguido vemos como de las profundidades del océano surge una potente luz seguida de una ebullición que parece tragarse el mar. Acto seguido, los marineros son cegados por la potente luz y envueltos por un denso polvo blanco que les engulle. El barco comienza a arder y en cuestión de segundos se hunde sin remedio. Esta secuencia constituye el *opening* de la película, el motor que será la primera importante trama: el misterio hundimiento de decenas de barcos en los mares del sur.

La valoración del blanco y negro en esta escena es oscura y muy contrastada. Podemos deducir que el incidente ocurre durante los últimos rayos de luz de la tarde. La música extradiegética, que comienza con la explosión de dicha bomba de hidrógeno, es frenética y nos sumerge en la pesadilla que están viviendo los pescadores del pesquero *Eiko-maru n° 5*.

**Secuencia #2 / Emiko y Ogata (03:19 - 04:19 = 01:00) / Pág. decoupage: 742 a 743.**

Tras el accidente, una llamada telefónica inaugura la segunda secuencia del film. La cual nos servirá para presentarnos a los actores principales del reparto. En primera instancia, es el oficial Ogata (un jovencísimo Akira Takarada), quien acude a atender la llamada telefónica. Vemos una magistral fotografía, en la que la luz del sol es filtrada por las persianas venecianas que están dispuestas a lo largo de la oficina de Ogata. Durante la breve conversación, se nos presenta mediante un plano medio que incluye a Ogata, a la segunda estrella de la función: Emiko Yamane (interpretada por la actriz Momoko Kochi). Ogata y Emiko serán, durante un importante período del film, quienes llevarán las tramas principales de la película.

Al finalizar la llamada, Emiko pregunta preocupada a Ogata qué sucede. Ogata le informa que ha ocurrido un accidente marítimo por lo que tiene que acudir a una reunión con el resto del equipo. Cabe aclarar que Ogata trabaja para la compañía marítima de seguridad y ostenta un puesto importante en dicha empresa, por lo que por el momento, siempre actuará bajo el paraguas de ésta. Ogata informa a Emiko que han de cancelar el concierto al que habían planeado de cuarteto de cuerda de Budapest. Seguidamente, Ogata menciona que ha de ir a la oficina de la guardia marítima, por lo que abandonan la estancia.

Cabe destacar la calidad fotográfica en esta escena, cómo los actores se mueven en una atmósfera muy bien conseguida y cómo las sombras de las persianas venecianas recortan los cuerpos de los actores. Hay que destacar como en el plano nº20, los ojos de Emiko están encajados en la luz del Sol filtrada entre el hueco provocado por las persianas venecianas. Además, su ropa en esa escena es muy delicada, muy femenina, frente al torso masculino de un Takarada atlético que en ese momento lleva una camiseta de tirantes. Esto nos conduce a pensar que entre ellos hay una relación más allá de la amistad. Una relación de mucha confianza e íntima.

**Secuencia #3 / Agencia de seguridad marítima I. (04:20 - 05:16 = 00:56)**

**Pág. decoupage: 743 a 744.**

Esta secuencia nos sitúa en la sede principal de la Agencia de seguridad marítima para la que trabaja Ogata. La secuencia comienza con un plano que nos muestra el archipiélago principal por el que está compuesto Japón. A continuación, un plano conjunto, nos muestra ese mismo mapa en un segundo plano mientras que en primer término, aproximadamente media docena de oficiales trabajan rápidamente sobre los informes del accidente ocurrido.

En todo momento escuchamos las incesantes llamadas y telecomunicaciones de las radios de la oficina, aumentando la tensión y la desesperación por momentos. Ogata entra en la sala acompañado por uno de sus superiores, el cual pregunta a un oficial cuál es el estado de la situación. Todo lo que pueden decir es que el *Eiko maru n° 5* ha desaparecido en los mares del sur y que otro barco de la compañía marítima ha ido a su rescate.

La escena acaba tal y como había empezado, mostrándonos el mapa de Japón. Sin embargo, esta vez no se trata de un plano general, si no que se trata de una porción de la Bahía de Tokio y alejado de él, vemos cómo los oficiales han marcado el lugar del siniestro del barco. Un encadenado nos conduce a la siguiente secuencia.

**Secuencia #4 / El hundimiento del *Bingo maru* (05:16 - 05:38 = 00:22)**

**Pág. decoupage: 744.**

El elemento por el cual sitúan en lugar del accidente del *Eiko maru n°5* es un pequeño barco dibujado y pegado en el mapa. Tras el mencionado encadenado, la secuencia 4 nos sitúa en alta mar, con el barco de rescate llegando al lugar del siniestro. Esta transición no es casual, y podríamos decir que Honda usa la imagen del barco dibujado sobre el mapa para transportarnos al barco de rescate real.

Segundos después de ver al barco en alta mar, el siguiente plano (n°35.a), nos muestra como una especie de erupción submarina provoca que el barco, al pasar sobre ella, explote inmediatamente. Poco a poco se hunde en el fondo del océano. La secuencia



contiene música extradiegética que acentúa la inminente muerte. Ésta empieza desde la erupción hasta el hundimiento del barco.

**Secuencia #5 / Agencia de seguridad marítima II. (05:39 - 06:16 = 00:40)**

**Pág. decoupage: 744 a 745.**

El primer plano de esta secuencia nos muestra a un grupo de periodistas comunicando la noticia del segundo hundimiento a sus redactores. Este plano tiene en primer término al periodista Hagiwara (interpretado por Sachio Sakai), quien tendrá un papel secundario a lo largo de todo el film. Hay que destacar que Honda casi siempre incluye en sus películas uno o varios personajes que trabajan para un periódico. Esto nos da pistas para entender lo importante que era para él la voz del periodista para comunicar y divulgar a la opinión del público frente a los poderosos que lo quieren ocultar. Como por ejemplo en *Godzilla contra los monstruos* (1964), donde Akira Takarada juega el rol de periodista cuya misión es denunciar una serie de acontecimientos que entiende como no éticos.

Si observamos atentamente, el plano del periodista Hagiwara (nº36.a), la cámara retrocede hacia atrás mediante un *travelling out* en el que podemos ver fugazmente al superior de Ogata sentado. Sin embargo, éste es interrumpido abruptamente por el siguiente plano, un plano fijo en el que una mujer (probablemente la esposa de alguno de los marineros desaparecidos) pregunta a un oficial el paradero de los pescadores. Sin embargo, en el siguiente plano (nº 38.a), vemos como el plano arranca con un *travelling out* que con un plano conjunto acoge toda la acción. Si nos fijamos, en la parte izquierda del cuadro, el superior de Ogata yace sentado. Esto nos indica que el plano 36 y 38 es una misma toma que se interrumpió con el primer plano de la mujer que reclama el paradero de los marineros.

Si algo caracteriza a este film objeto de estudio es cómo Honda baja a la calle para observar las consecuencias de las acciones principales del film y hacernos sentir en la piel de las víctimas. Afortunadamente, el director de la cinta nos muestra las caras de los familiares de los desaparecidos. Nos cuentan sus inquietudes y sus mayores temores.

Es un vivo retrato de la realidad que muchos pescadores han vivido. La incertidumbre es un buen adjetivo para calificar la primera parte del film.

**Secuencia #6 / Rescatando a los supervivientes (06:20 - 06:39 = 00:19)**

**Pág. decoupage: 745 a 746.**

En esta breve secuencia compuesta por cuatro planos (del nº42 al 45), vemos cómo la tripulación de un tercer barco consigue rescatar a tres supervivientes del segundo naufragio. En el plano 45, el director nos presenta a otro personaje llamado Seiji Shinkichi (interpretado por Ren Yamamoto) que tendrá un destino fatal en la película. Se trata de uno de los tripulantes que rescatan a los náufragos. Dos de ellos yacen en cubierta muy mal heridos y un tercero, en brazos de Seiji, cuenta que el barco explotó sin motivo aparente.

**Secuencia #7 / Agencia de seguridad marítima III (06:40 - 07:53 = 1:13)**

**Pág. decoupage: 746 a 746.**

De nuevo estamos en las oficinas de la Agencia de seguridad marítima. De nuevo, los familiares angustiados preguntan sobre los tres marineros encontrados. Cualquiera de ellos podría ser su esposo, padre, hermano. Sin embargo, el oficial responde que aún no tienen noticias al respecto.

En ese momento, un oficial entra en la sala y comunica al oído del oficial que atiende a los familiares algo que provoca que éstos arranquen corriendo a entrar en la oficina de comunicaciones. Los subordinados consiguen frenar a la avalancha de familiares en la puerta de la sala de comunicaciones. Sólo pasan los implicados, entre ellos, Ogata.

Ante tanta expectación, el jefe comunica atónito que el tercer barco, el mismo que ha rescatado a los tres supervivientes, se ha hundido también sin motivos aparentes.

De nuevo, la fotografía de esta escena se nos presenta igual que en la secuencia 2, en la que la luz que ilumina la sala es la que las cortinas venecianas dejan pasar entre sus

huecos. ¿A caso está siendo un patrón por parte de la dirección de fotografía para indicarnos que un peligro aún mayor está por llegar? Sin lugar a dudas el halo de misterio envuelve la atmósfera no sólo de la sala, si no que de toda la trama.

La dirección de fotografía de *Japón bajo el terror del monstruo* fue realizada por Masao Tamai, quien plasma las sensaciones que Honda quiere transmitir. Cabe destacar que en este film hubieron dos directores de fotografía, hecho insólito y poco corriente. Sin embargo, esto tiene explicación. Para las escenas que Honda dirigió (aquellas relacionadas con las tramas humanas) fueron fotografiadas por el citado director de fotografía. Sin embargo, para las escenas con efectos especiales fueron fotografiadas por Samadasa (Teisho) Arikawa<sup>21</sup>.

Esto fue así porque las escenas en las que el monstruo Godzilla aparecía fueron realmente dirigidas por Eiji Tsuburaya, director de efectos especiales del film. De hecho, Honda, nunca dirigió las escenas de monstruos en ningún *kaiju* a excepción de *La isla de los monstruos* (Ishiro Honda, 1969) debido al repentino fallecimiento de Tsuburaya a principios del rodaje.

Por último, cabe mencionar que en el plano 56 podemos ver un primer plano del periodista Hagiwara hablando por teléfono sobre el nuevo hundimiento. Pues bien, si nos fijamos en el tercer periodista, en tercer término, apreciamos que se trata del actor Kenji Shahara, quien tendrá papeles principales en futuros *kaiju eiga* como en *Rodan, los hijos del volcán* (1956).

La secuencia es clausurado con un plano en el que durante un forcejeo, los familiares de las víctimas acusan a los oficiales de la Agencia de no decir la verdad y se estar ocultado lo que realmente está ocurriendo. La situación está desbordada.

**Secuencia #8 / La isla de Odo (07:54 - 10:03 = 02:09) / Pág. decoupage: 747 a 750.**

Honda inaugura la secuencia 8 con dos planos de los periódicos de Japón dando a conocer el gran misterio de los hundimientos de los barcos. Los titulares de los periódicos

---

<sup>21</sup> Con el tiempo, Arikawa (1925-2005) fue el encargado de supervisar los efectos especiales de diversos *kaiju eiga* de la Toho bajo las órdenes de Eiji Tsuburaya. Finalmente, ocupó el cargo de director de efectos especiales.

hablan de minas submarinas o quizás volcanes submarinos para tratar de explicar los tres hundimientos en la misma zona. De hecho, en el segundo titular se indica que no hay supervivientes.

A partir del plano 60 nos situamos por primera vez en la isla de Odo. En estos planos, vemos a los habitantes de la isla expectantes, observando desde la playa el horizonte del mar en busca de restos del barco o de supervivientes.

Desde lo alto de una colina, el personaje Shinkichi (interpretado por Toyooki Suzuki), junto a un habitante de la isla, observan el mar. De repente, el joven Shinkichi divisa una balsa a la deriva. Algunos habitantes saltan al mar en busca de la balsa y la dirigen hacia la orilla. Mientras tanto, Shinkichi corre velozmente a la balsa y al llegar, se percató de que es su hermano mayor llamado Masaji (interpretado por Ren Yamamoto). Él es el único superviviente de los tres barcos siniestrados.

#### **Secuencia #9 / La advertencia del anciano (10:04 - 10:45 = 00:41)**

**Pág. decoupage: 750 a 751.**

Esta secuencia nos sitúa en el momento en el que los pescadores de la isla de Odo llegan de faenar en sus pequeñas barcas. El drama llega poco después cuando los pescadores comunican que ninguno ha conseguido capturar ni un solo pez. En ese momento, uno de los ancianos de la isla evoca que la situación debe estar provocada por la aparición del monstruo Godzilla, un personaje terrorífico que forma parte de las tradiciones de la isla de Odo, aparentemente transmitida generación tras generación.

Honda usa esta secuencia para hablar por primera vez del monstruo Godzilla en forma de leyenda, un personaje maligno que provoca las hambrunas en la isla al comerse los peces del alrededor.

Sin embargo, una chica joven se mofa del anciano que evoca la leyenda, explicando que es solo una antigua tradición. Y como leyenda que es, el anciano sólo puede defenderse diciendo a la joven que como se ría de las tradiciones, acabará por echarla como alimento a Godzilla tal y como se alimenta a una vaca. En ese momento, se escucha aproximarse un helicóptero.

**Secuencia #10 / La visita oficial (10:46 - 11:24 = 00:38) / Pág. decoupage: 751.**

En esta breve secuencia, Honda nos cuenta la llegada de un helicóptero de prensa a la isla para cubrir la noticia de la llegada del superviviente Masaji.

De hecho, en el plano 86, vemos como el periodista Hagiwara entrevista a Masaji. En ella, Masaji da a entender que un monstruo enorme es el causante de los hundimientos de los barcos y la desaparición de los peces. Finalmente, Masaji termina la entrevista abruptamente ya que al parecer Hagiwara no le cree. Masaji vuelve con su hermano Shinkichi a trabajar en el campo.

**Secuencia #11 / La ceremonia Shinto (11:24 - 12:31 = 1:07) / Pág. decoupage: 751 a 752.**

Cae la noche. Y somos testigos de una ceremonia sintoísta que es celebrada por los habitantes de la isla para aplacar la ira del monstruo Godzilla. El anciano (el mismo que ha mencionado la leyenda de Godzilla en la secuencia nº9), cuenta a Hagiwara que antiguamente sacrificaban a una joven muchacha dejándola a la deriva en medio del océano cuando todos los peces desaparecen y así evitar que Godzilla se alimentara de los habitantes de la isla. Después, bailaban un ritual de exorcismo tal y como hacen en esos momentos.

**Secuencia #12 / Llega el tifón (12:32 - 14:47 = 2:15) / Pág. decoupage: 752 a 755.**

Esta secuencia arranca con la llegada de un tifón durante la noche. De repente vemos como el fuerte viento zarandeada los árboles así como la llegada de grandes olas que comienzan a azotar las costas de la isla Odo.

Durante la escena en la que nos situamos en la casa de Shinkichi, podemos ver como su hermano mayor, Masaji, está tumbado, sin poder conciliar el sueño tras su experiencia vivida durante el hundimiento del barco. En este momento, él yace junto a su madre y su hermano pequeño Shinkichi.

De repente, la casa entera se tambalea. Comenzamos a escuchar unos timbales que marcan el cadente paso de la llegada de la destrucción. Cabe abrir un paréntesis respecto a este patrón creado mediante timbales que en primera instancia crean la tensión de las pisadas del monstruo Godzilla. Sin embargo, si analizamos detenidamente en los momentos en los que este patrón se repiten, no son pisadas. Realmente se trata de un patrón rítmico creado por el compositor Akira Ifukube para crear tensión, avisar al espectador que el peligro se acerca. Podemos concluir de que se trata de un elemento auditivo extradiegético. Volviendo a la secuencia, los tres personajes, asustados, se incorporan en sus respectivas camas. Un plano exterior de la casa nos muestra cómo cada vez se tambalea más y más. Rápidamente, el pequeño Shinkichi se pone en pie y comienza a correr hacia la puerta de salida de la casa y sale de ella mientras su madre grita en vano que no salga. Su hermano mayor, que sale tras él, ve algo terrible tras la puerta lo que hace que acuda a proteger a su madre. En ese momento, la casa entera se viene abajo sobre ellos y mueren.

Shinkichi, que observa la escena bajo la lluvia, llora y llama a su familia desesperadamente. Otros habitantes de la isla le evacúan de la zona.

A nivel fotográfico, podemos destacar la brillante fotografía contrastada que ambienta la tormenta y la llegada del monstruo. Destacamos el plano 105, en el que vemos como Masaji es iluminado por la luz de un rayo sobre su rostro. Está asustado al ver la imponente presencia de Godzilla ante él. Finalmente, la secuencia se cierra con varios planos de gigantes olas barriendo las costas de la isla y con la destrucción del helicóptero de los periodistas que vuelca por los fuertes vientos del tifón.

### **Secuencia #13 / Conferencia en el edificio de la Dieta (14:48 - 16:53 = 02:05)**

**Pág. decoupage: 755 a 756.**

A lo largo de esta secuencia vamos a ver cómo algunos testigos hablan en el edificio de la Dieta<sup>22</sup>. Estos testigos son los representantes de los habitantes de la isla, el

---

<sup>22</sup> Este edificio terminó de construirse el 7 de noviembre de 1936 y acoge las sesiones de la Cámara de Representantes (Cámara Baja) que se realizan en el ala izquierda, mientras que las de la Cámara de Consejeros (Cámara Alta) se realizan en el ala derecha del edificio.

propio Shinkichi y el periodista Hagiwara, que afirma rotundamente la existencia de un monstruo gigantesco. Tras los testimonios, el presidente de la cámara (interpretado por Kan Hayashi), solicita la opinión del experto y paleontólogo Profesor Kyōhei Yamane (interpretado por Takashi Shimura). El Prof. Yamane, a partir de esta primera aparición en la película, tendrá una vital importancia en la misma. En primer lugar por ser el director de las investigaciones acerca del desastre en la isla, además de ser el padre de Emiko Yamane, quien será la asistente de su padre a lo largo de todo el film.

El Profesor Yamane declara que es vital organizar una investigación científica en la isla de Odo para determinar que ha producido el caos en la misma. La cámara aprueba la expedición con un fuerte aplauso.

Por primera vez, Ishiro Honda, presenta en su película el elemento de la ciencia. La ciencia es vital en su filmografía y en *Japón bajo el terror del monstruo* la explora como elemento cinematográfico que determina el género de esta película. El Prof. Yamane representa la ciencia en sí, la ciencia frente a la creencia, frente a las leyendas. A propósito de la leyenda de Godzilla, el Prof. Yamane está dispuesto a estudiar y determinar si realmente dicha leyenda es real y si un monstruo de tales características merodea por la isla Odo.

**Secuencia #14 / Comienza el viaje (16:53 - 17:22 = 00:29) / Pág. decoupage: 756-757**

Esta secuencia está acompañada por un tema de Ifukube muy cantarín y festivo. Se trata de un tema extradiegético que sonará en varias ocasiones. El tema celebra el viaje del equipo de investigación a la isla de Odo. Desde el muelle, vemos a un gran número de personas despidiéndose del equipo efusivamente. Muchos de ellos sostienen en sus manos una cinta fina que están sujetas por el equipo investigador desde el otro extremo, creando una alianza entre los familiares que se despiden y el equipo que está en el barco. Esto es un rasgo muy común en la cultura japonesa que incluso hoy se sigue practicando.

Lo más destacable de esta secuencia es que Honda nos presenta mediante un plano medio (plano 125), al tercer personaje angular de la trama principal: el Doctor

Serizawa. El Dr. Serizawa también representa, al igual que el Prof. Yamane, a la ciencia. A diferencia del resto de personajes, que no tienen ningún rasgo característico, el Dr. Serizawa lleva un parche en el ojo derecho y una especie de eccema en la piel que a pesar de llevar gafas de sol se puede distinguir. Emiko se despide del Doctor, sin embargo, éste la mira serio, sin decir una palabra. Por su gesto parece indicar que está preocupado. Quizás por los peligros del viaje en alta mar tras los hundimientos sucedidos.

**Secuencia #15 / Durante el viaje (17:22 - 18:09 = 00:47) / Pág. decoupage: 757 a 758.**

Esta secuencia nos sitúa en el barco de la expedición. En ella, Ogata y Emiko hablan sobre la sorpresa que les ha llevado encontrarse a Serizawa en la despedida. Posteriormente, Ogata menciona que existen muchos peligros en la expedición, sin embargo, argumenta seguro de sí mismo que han tomado muchas precauciones. Emiko, temerosa, mira hacia el mar desde la borda.

**Secuencia #16 / La expedición de Yamane (18:10 - 20:52 = 02:42)**

**Pág. decoupage: 758 a 761.**

Tras un encadenado, la secuencia 16 es inaugurada con tres maravillosos planos generales (135-137) realizados mediante la técnica *matte painting*. Una tradicional técnica que describiremos en el apartado de los efectos especiales de *Japón bajo el terror del monstruo*. En el plano 135 vemos un plano general de la isla de Odo y en los dos sucesivos observamos cómo el equipo de investigación que ya ha tomado tierra, observa los desastres del supuesto tifón. En el plano 137, vemos en la parte superior izquierda del cuadro lo que podría ser una huella del monstruo Godzilla.

Si nos fijamos bien, tanto el Profesor Yamane como su hija Emiko, sostienen algunas flores en sus manos. Esto no es casual, y tal y como veremos en el apartado de escenas eliminadas, comprobaremos que este detalle está muy ligado a una escena que finalmente no se incluyó en el montaje final. Podemos ver más detalles en profundidad sobre esta secuencia de la página.



En los sucesivos planos, vemos cómo los periodistas (personaje que como ya hemos indicado siempre forma parte de la filmografía de Honda), toman fotos y notas del grupo de investigación. Por un lado, el Profesor Yamane, junto a hija y otros miembros de la investigación, toman notas y medidas de lo que parece ser una huella de Godzilla. Por otro lado, el segundo grupo de investigación, liderado por el asistente del Profesor Yamane, el científico Tanabe (interpretado por Fuyuki Murakami) y que está acompañado por Ogata, mide la radiación de la zona con un contador geiger. Tras comprobarla, comunica que los pozos de agua están contaminados con altos niveles de radiactividad. Sin embargo, sólo unos pocos lo están, por lo que se extrañan y descartan la posibilidad de una lluvia radiactiva. Un grupo de mujeres habitantes del poblado hablan asustadas sobre qué van a hacer sin agua potable. De nuevo Honda baja la cámara y nos muestra el drama humano.

Seguidamente, Tanabe es conducido con el contador geiger hacia una huella de Godzilla, la misma en la que se encuentra el Prof. Yamane y su hija.

En ese mismo momento, el Profesor encuentra en la pisada del monstruo un fósil de trilobite, lo cual significa el mayor descubrimiento de su vida. Tanabe insiste al Profesor que no lo toque sin guantes dado su alto nivel de contaminación radiactiva.

**Secuencia #17 / La aparición de Godzilla (20:53 - 23:10 = 2:17) / Pág. decoupage: 761 a 764.**

Acto seguido, Honda inicia esta nueva secuencia con un habitante de la isla dando la alarma. Al mismo tiempo, el patrón rítmico que sonó por primera vez en la secuencia #12 (la llegada del tifón), suena. Indicando que algo grave está a punto de suceder.

Tanto el equipo de investigación de Tokio como los habitantes, suben en largas filas los caminos que les conducirán a un gran encuentro. Cuando Hagiwara, Shinkichi, Tanabe y el resto del grupo consiguen llegar casi al pico de la colina, el Profesor Yamane había llegado previamente, quien ajustando su cámara para tomar una nueva fotografía, afirma que una inmensa criatura está detrás de la montaña.

En ese mismo instante, el monstruo Godzilla asoma la cabeza y rugie con todas sus fuerzas. El equipo toma diferentes fotografías de la criatura y huyen. Godzilla gira la cabeza y observa a la muchedumbre. Emiko cae y mira hacia el monstruo. Éste abre sus fauces y vuelve a rugir ensordecedoramente. Emiko responde con un grito aterrador. Es rescatada entre los brazos de Ogata. Entre el alboroto, la muchedumbre se esconde entre los arbustos. Cuando quieren observar al monstruo, ésta ya no está. Seguimos escuchando el patrón rítmico indicando que el peligro aún no ha pasado y aumenta la tensión durante la escena.

Finalmente, el equipo sube a lo alto de la colina y desde ahí observan las pisadas del monstruo a lo largo de la playa. El monstruo Godzilla ha desaparecido en las profundidades del mar.

**Secuencia #18 / *Feedback* en el edificio de la Dieta (23:11 - 28:00 = 4:49)**

**Pág. Decoupage: 764 a 768.**

Tras el encuentro, el equipo vuelve al edificio de la Dieta en Tokio para exponer ante la cámara los resultados de la expedición. Tras la conferencia, el Prof. Yamane confirma que una gigantesca criatura de unos 45 metros de altura realmente existe. Probablemente, éste estuviera viviendo en las profundidades del mar. La conclusión del Profesor es aplastante: el monstruo Godzilla (al que llaman así por la tradición de la isla Odo), está aquí porque las pruebas nucleares llevadas a cabo en el Pacífico sur han despertado a Godzilla. Rápidamente, un periodista pregunta al Profesor qué relación tiene la aparición del monstruo con las bombas de hidrógeno. El Profesor explica que tras las pruebas realizadas al fósil de trilobite, Godzilla es un ser altamente radiactivo, y está sacando a la superficie elementos termonucleares altamente peligrosos como el estroncio-90<sup>23</sup>. Cabe abrir un paréntesis y detenernos en esta argumentación, ya que será la primera

---

<sup>23</sup> [...] El estroncio-90, uno de los muchos productos radiactivos de las explosiones de armas nucleares, [...]. Durante los años 50, cuando varios países realizaban pruebas con armas nucleares sobre el terreno, el estroncio-90 se encontraba presente en las partículas que caían en las plantas, que fueron comidas por las vacas y pasó a su leche. [...], parte de este estroncio-90 terminó en los huesos de los niños. Las partículas beta emitidas pudieron destruir algunas de las células de la médula ósea en las que se producen los glóbulos rojos, pudiendo causar anemia o leucemia. (VV.AA, 2005:180).

vez en la película que directamente se relaciona al monstruo con la bomba de hidrógeno (la bomba H). Este es el punto que ha dado tanto que escribir a críticos de cine y a cinéfilos sobre la relación de la bomba H y Godzilla y cómo estos elementos representan una misma idea y concepto.

A partir de ese momento, los representantes de las cámaras se dividen en dos bloques: los que están en contra de publicar la existencia del monstruo a la opinión pública (representado por hombres), argumentando que afectará negativamente a la diplomacia japonesa y desatará el caos en Japón frente al bloque que defiende la idea de que hay que sacarlo a la luz porque el pueblo tiene derecho a saberlo (bloque representado por mujeres). A lo largo del capítulo 6.3.2. *Análisis conceptual: el terror atómico*, indagaremos con mayor profundidad en esta discusión.

La secuencia se cierra con una discusión muy fuerte entre ambos bloques y ante la mirada atónita del Prof. Yamane y su equipo.

**Secuencia #19 / Reacción pública (28:01 - 28:50 = 00:49) / Pág. decoupage: 768.**

En esta secuencia podemos ver los grandes titulares de los periódicos japoneses. En ellos, leemos el nombre Godzilla y la principal medida del gobierno frente al monstruo: la creación del *Centro de respuesta al desastre establecido*, ó, de vuelta al tema de los misteriosos hundimientos, se expresa: *Grandes pérdidas en el mar, 17 barcos hundidos hasta la fecha*.

Tras leer los titulares, Honda vuelve a colocar la cámara en la calle y nos muestra la reacción de tres civiles hablando en el tranvía sobre la situación. Ellos no se han enfrentado cara a cara a Godzilla, por lo que hablan de la situación con mucha distancia, casi en broma. Sin embargo, una chica expresa su preocupación ante un ataque del monstruo en Tokio. Argumenta que después de escapar del desastre de la bomba atómica sobre Nagasaki y de la amenaza del atún contaminado no quiere volver a vivir una situación similar a aquello. En el capítulo 6.3.2. *Análisis conceptual: el terror atómico*, analizamos esta conversación con detenimiento.

Podemos concluir que el bloque liderado por las mujeres, que quieren hacer pública la existencia de Godzilla y la amenaza que conlleva, ha resultado y ahora, la población entera lo sabe. Honda genera de nuevo una situación de caos e incertidumbre.

**Secuencia #20 / Briefing militar (28:50 - 29:37 = 00:47) / Pág. decoupage: 769.**

Esta secuencia, compuesta únicamente por tres planos, nos sitúa en el mismo Centro de respuesta al desastre establecido por el gobierno japonés. En él, vemos un pasillo repleto de familiares de los múltiples pescadores desaparecidos que hablan pesimistamente sobre la situación. Ya no vemos a un grupo reducido de víctima, si no que esta vez vemos docenas de ellos congregados en dicho centro gubernamental. Desde la sala de comunicación, se está llevando una rueda de prensa en la que el gobierno ha decidido emprender la primera medida contra Godzilla: un ataque con cargas de profundidad.

**Secuencia #21 / Ataque con bombas marinas (29:38 - 30:11 = 01:35)**

**Pág. decoupage: 769 a 770.**

Mediante tres planos generales (223-225), y a ritmo del mismo tema con tintes victorianos que escuchábamos en la **secuencia 14**, vemos varias fragatas de guerra. A partir de ese momento, desde las mismas, los soldados disparan las cargas de profundidad contra Godzilla, a quien no vemos en ningún momento. Sin embargo, contemplamos las explosiones en la superficie del mar, indicándonos que sí están impactando contra él.

Por la textura de todos los planos que se nos presentan, así como su deterioración, podemos intuir que dicha secuencia está realizada mediante imágenes de archivo, probablemente cedidas por el gobierno japonés o los departamentos de la autodefensa cuando realizaban ensayos militares.

**Secuencia #22 / La depresión de Yamane (30:12 - 31:38 = 1:26) / Pág. decoupage: 770 a 772.**

A través de la pantalla de un televisor, vemos como el noticiero de la noche emite la noticia del ataque a Godzilla con las fragatas. En el siguiente plano, vemos como el Profesor Yamane, su hija Emiko, Ogata y Shinkichi observan en silencio la noticia frente al televisor. Poco después, el Profesor se levanta y abandona la sala sin decir una palabra. Emiko mira preocupada a Ogata y sin decir nada, sale en busca de su padre. En ese momento, Shinkichi pregunta a Ogata si algo va mal. Ogata le explica que como paleontólogo y zoólogo no quieren que maten a Godzilla.

En ese momento, Emiko llama a la puerta del despacho de Yamane, la abre y observa a su padre al fondo del mismo sentado de espaldas a ella. La fotografía es muy oscura, con luz rasante que contornea la figura del actor y de algunos elementos de la escena, como una maqueta de un esqueleto de Estegosaurio.

Emiko enciende la luz del despacho descubriendo a su padre, que permanecía oculto entre las sombras. Su padre insiste en que le deje a solas y que apague la luz. Emiko obedece, dejándole absorto en su depresión.

Por el momento aún no sabemos por qué Yamane se comporta así, sin embargo, Honda nos presenta por primera vez un personaje que quiere que un monstruo se mantenga con vida.

**Secuencia #23 / Incidente con el crucero (31:38 - 32:50 = 01:12) / Pág. decoupage: 772 a 774.**

En pleno centro de Tokio, una vez cae la noche, la ciudad es una auténtica fiesta. Vemos cientos de personas paseando por la ciudad, iluminada por grandes carteles publicitarios. La ciudad vive ajena a la amenaza del monstruo, es el caso de los civiles que festejan la noche en un crucero en plena bahía de Tokio. Algunos coquetean, otros toman cerveza y otros muchos bailan al ritmo de la música.

En un plano medio largo, de entre la muchedumbre, sale una pareja que se acerca a la borda del barco. Se trata de la misma pareja que aparecía en la **secuencia 19**, aquella en la que un personaje masculino se mofaba de la amenaza de Godzilla. Tanto él como la chica están pasándose en grande. De repente, en el horizonte, la cabeza de Godzilla emerge de la superficie. De nuevo escuchamos el patrón rítmico que advierte la presencia de Godzilla. La pareja y el resto de personas huyen despavoridos al interior del barco. Finalmente, Godzilla vuelve a ocultarse en el fondo del a bahía.<sup>24</sup>

**Secuencia #24 / Antetodo, no maten a Godzilla (32:51 - 34:07 = 1:10)**

**Pág. decoupage: 774.**

En esta secuencia, el Profesor Yamane es citado con los dirigentes del Centro de respuesta al desastre. Cuando el profesor llega a la sala de reuniones, dos altos cargos le expresan que la situación es un caos y si no la solucionan pronto, tendrán que cortar sus rutas internacionales. Saben que las cargas de profundidad no han destruido a Godzilla, por lo que no saben cómo matarle. La respuesta de Yamane es concisa: ante todo, no le maten. La razón que da es que se pregunta cómo un ser vivo ha podido sobrevivir a la radiación de la bomba H. Por tanto, es una oportunidad única de estudiarlo y poder aprender de sus secretos. Además, Yamane sentencia que Godzilla fue bautizado con el fuego de la bomba H y sobrevivió, ¿cómo podría matarse? Él lo da como imposible.

**Secuencia #25 / La misión de Hagiwara (34:07 - 34:46 = 00:39) / Pág. decoupage: 774 a 775.**

La prensa no tarda en hacer eco del punto de vista del Profesor Yamane en los periódicos del país. Dentro de una sala de redacción de un periódico, vemos a varios periodistas sentados y hablando sobre el punto de vista del profesor. Entre ellos, está el

---

<sup>24</sup> Cabe destacar en esta secuencia, que si nos fijamos en el plano 250, el hombre que está sentado a la izquierda es el mismo actor que interpretaba a un periodista anónimo. Se trata del actor Kenji Sahara. Así mismo, en el plano 251, en el centro del plano conjunto, podemos ver una pareja que baila. El chico es el actor Ryô Ikebe (1918-2010), quien interpretará el papel principal en el film de ciencia ficción *Yōsei Gorasu* (*Gorath*, Ishiro Honda, 1962).

periodista Hagiwara, a quien su jefe le encomienda la misión de entrevistar al Doctor Serizawa imperativamente. El jefe le detalla que Serizawa será el futuro yerno del Prof. Yamane ya que está prometido con su hija Emiko. Esta es la primera vez que se menciona la relación entre los personajes, sus silencios y miradas. Poco a poco, Honda nos dará más pista acerca de esta situación personal de los personajes y ajena a la trama del monstruo.

Cabe destacar en esta secuencia que si nos detenemos en el plano 270 y nos fijamos en el actor que está sentado frente a la cámara, en el lado izquierdo del cuadro, vemos al actor Haruo Nakajima, quien interpretó a Godzilla dentro del disfraz en la película que nos ocupa. Nakajima también realizó otro cameo en la primera secuencia de la película *Galien, el monstruo de las galaxias ataca la Tierra* (Jun Fukuda, 1972). Además, este actor continuó interpretando a Godzilla y a otros monstruos hasta 1972.

**Secuencia #26 / La petición de Hagiwara (34:47 - 36:52 = 02:05)**

**Pág. decoupage: 775 a 776.**

En esta secuencia, Ishiro Honda continúa la trama de los personajes que los periodistas habían introducido anteriormente. Ahora, vemos a Ogata y a Emiko hablando en su despacho, tal y como había comenzado la presentación de los personajes en la secuencia 2. De hecho, la fotografía es idéntica. De nuevo, las sobras de las persianas venecianas son proyectadas sobre los personajes debido al atardecer. Esta idea es utilizada por tercera vez en la película. Probablemente, Honda y el director de fotografía vuelva a jugar con la idea de misterio y secretismo. Probablemente de represión que viven los personajes ante su situación personal.

En esta secuencia, Emiko dice a un reflexivo (y dándole las espaldas a ella) que su padre (Yamane) lo entenderá. Ogata dice que no tienen nada de qué avergonzarse, sin embargo, cada vez que piensa en Serizawa, pierde el valor. Explica que a causa de la guerra, Serizawa perdió un ojo. A lo que Emiko responde que piensa en él como a un hermano mayor desde siempre, de hecho aún lo siente hoy en día. Ogata la sujeta con

fuerza y le agradece sus palabras. De repente, ambos son interrumpidos cuando Shinkichi abre la puerta del despacho y les comunica que el periodista Hagiwara quiere verles. Por el momento, Honda juega de nuevo al misterio. Ahora tenemos más información acerca de la relación entre los tres personajes aunque no la suficiente para determinar qué está pasando.

Cuando el periodista entra, le comunica a ambos que lo que quiere es entrevistar a Serizawa a través de Emiko, ya que el propio Doctor había rechazado la entrevista. Emiko se disgusta por la presión, sin embargo, Ogata dice que es el momento ideal para comunicarle lo suyo. Sin embargo, Emiko accede sólo si va ella, ya que conoce a Serizawa desde siempre y le será más fácil afrontarlo. Cuando el periodista sale del despacho, Emiko comunica a Ogata que tras la entrevista de Hagiwara, tratará de romper su relación con Serizawa. Este es el elemento motor que Honda se había reservado para la trama de los personajes. El triángulo amoroso entre Ogata-Emiko-Serizawa. Deducimos pues que de quién está realmente enamorada Emiko es de Ogata y no de su prometido Serizawa, con quien ha pasado toda la vida junto a él.

**Secuencia #27 / De camino (36:52 - 37:17 = 00:25) / Pág. decoupage: 776 a 777.**

Esta secuencia tan sólo nos narra cómo Shinkichi y Ogata van de camino a la casa de Yamane y cómo Emiko va en coche con el periodista Hagiwara para entrevistarlo en su laboratorio.

**Secuencia #28 / La entrevista (37:17 - 39:49 = 02:32) / Pág. decoupage: 777 a 779.**

Esta secuencia nos sitúa directamente en la entrevista que intenta realizarle Hagiwara sin éxito a Serizawa. Serizawa, al que ya podemos apreciarlo por completo su parche en el ojo derecho, permanece sentado y de brazos cruzados frente al periodista. Esta disposición nos presupone que las respuestas del doctor van a ser negativas y evasivas. Y así es, tras varios intentos fallidos, el periodista no obtiene ningún dato sobre en qué está trabajando Serizawa en esos momentos. Según un corresponsal de Suiza,



había escuchado decir a un científico alemán que Serizawa está trabajando en un invento que podría aniquilar a Godzilla. Serizawa lo niega, así como cualquier vínculo con científicos alemanes. Probablemente, Honda nos muestra cómo la alianza entre Japón y Alemania (el Eje), que se había constituido durante la Segunda Guerra Mundial, ha quedado aniquilada y ocultada.

Emiko, que está al fondo de la sala, niega con la cabeza al periodista indicando que no insista, no va a decirle nada al respecto. Emiko acompaña al periodista a la puerta mientras que Serizawa enciende la radio y escucha algo de música clásica. La entrevista le ha provocado mucho estrés y ha de calmar sus nervios.

A la vuelta de Emiko, ésta insiste en saber en qué está trabajando, menciona que su padre también lo está deseando saber. Acto seguido, Serizawa apaga la radio y le menciona que va a enseñarle en qué está trabajando. Sin embargo, le dice que lo guarde en secreto y no se lo comparta a nadie. Se dirige al sótano, donde está su laboratorio.

**Secuencia #29 / La demostración (39:50 - 42:49 = 02:59) / Pág. decoupage: 779 a 781.**

Mediante un paneo de derecha a izquierda, vemos el laboratorio de Serizawa (hay que destacar que Serizawa sólo había aparecido en pantalla en la **secuencia 14** y que no había vuelto a aparecer en la trama hasta la pasada **secuencia 28**). Esto representa muy bien su estado anímico. Se siente encerrado en su laboratorio, en sí mismo. Honda guarda el motivo por el momento, manteniendo una vez más intriga y misterio, sensaciones que predominan a lo largo del film.

Podemos apreciar otro gran trabajo de fotografía en el plano 308, en el que Emiko se adentra poco a poco en el oscuro laboratorio mientras ella luce un vestido blanco que destaca sobre el fondo de sombras negras. La inocencia y pureza están muy bien representadas en esta toma.

Emiko se aproxima a Serizawa, quien sin decir ni palabra, arroja una pequeña bola (del tamaño de una canica) en el interior de un gran acuario en el que habitan alrededor de una docena de peces de tamaño mediano. Emiko mira atentamente y se

acerca al acuario. Serizawa activa una palanca y de repente un estridente sonido inunda la sala. Este sonido fue recreado por Ifukube tocando las cuerdas posteriores al puente de un violín. Serizawa indica que se aleje de la pecera y éste arroja a Emiko entre sus brazos. Mediante un primer plano corto, Honda recoge los rostros del doctor y de su prometida. Un sombra tapa parte del rostro de ambos, los sumerge en la oscuridad. De repente, Emiko da un grito desgarrador que le provoca tapar su rostro en el regazo de Serizawa. Cuando salen del laboratorio, Emiko se encuentra muy angustiada por lo que ha visto. Honda nos oculta intencionadamente que ha visto, en qué consiste el experimento del doctor. Finalmente, Emiko promete que guardará el secreto.

Un encadenado nos lleva al interior de la casa de Yamane. Ha caído la noche y Emiko acaba de llegar. Ogata se acerca a Emiko y ésta le rechaza. Ogata, preocupado, no insiste en saber qué le ha pasado.

**Secuencia #30 / El primer ataque de Godzilla (42:50 - 47:48 = 04:58)**

**Pág. decoupage: 781 a 786.**

En un plano conjunto, Honda nos sitúa a los personajes Yamane, Emiko, Shinkichi y Ogata en el mismo salón de la casa. Todos permanecen en silencio, en cierta tensión. De repente, el silencio se rompe cuando las alarmas antiaéreas comienzan a sonar. Los personajes levantan sus cabezas y se miran entre ellos. El Prof. Yamane es el primero en salir de la casa diciendo de que Godzilla ha llegado. Tras él, va Shinkichi. Antes de que Ogata salga, Emiko le confiesa que no ha tenido oportunidad de cortar el compromiso con Serizawa. Ogata le coge por sus brazos y la reconforta. Acto seguido sale de campo dejando a Emiko sólo en la casa.

Desde el inicio de las alarmas antiaéreas, Ifukube nos recuerda que el peligro está cerca empleando una vez más los timbales, que siguen un patrón rítmico.

En el siguiente plano (326), apreciamos la bahía de Tokio y, en el horizonte, la cabeza del monstruo Godzilla dirección a la derecha del cuadro. Un puesto de vigilancia compuesto por ametralladoras comienza a abrir fuego contra él sin efecto alguno.

En ese momento, vemos al Prof. Yamane que insiste en que no disparen ni usen focos hacia Godzilla, ya que eso le pondría más furioso. El soldado no puede abandonar su puesto, por lo que no comunica a su oficial el argumento del profesor. Finalmente, Ogata, Shinkichi y el profesor se van a la colina a observar la situación.

Apreciamos por primera vez a Godzilla de cuerpo entero. Está avanzando por la estaciones de trenes de Tokio. La noche ha caído, provocando que la oscuridad funda su cuerpo con el manto nocturno. Decenas de personas corren sin control frente al gigantesco monstruo. Cabe destacar que Godzilla está fuera de cuadro, en concreto su cabeza. Este es un detalle muy interesante ya que probablemente el efecto que quiso conseguirse es el de gigantismo. Godzilla es tan grande que no cabe en los planos generales. Podemos observar esta idea en dos planos de esta mis secuencia (figura 37 y 38). Además, Godzilla se funde con el negro de la noche (figura 39). Nota: los planos han sido retocados digitalmente (aumentando el brillo y contraste) para apreciar mejor los detalles descritos debido a que la fotografía oscura lo dificulta.



*Figura 37: Plano 342*



*Figura 38: Plano 340*



*Figura 39: Plano 363*

En ese preciso instante, un tren de pasajeros que llega a la estación impacta contra un pie de Godzilla, provocando su descarrilamiento así como la muerte de cientos de civiles. Godzilla mordisquea y chafa algunos vagones. Algunos pasajeros escapan por las ventanillas de los vagones accidentados.

Cabe destacar los planos 360 y 364. En el primero, un *travelling in* pasa de un plano conjunto a un plano medio. Lo que tiene de especial el plano es la gran carga dramática que expresan tanto a nivel fotográfico y a nivel actoral. En el plano, apreciamos a varios civiles escondidos tras escombros. La luz es muy contrastada, predominando los negros. Todos los detalles en el plano están cuidados, como por ejemplo la luz proyectada desde una ventana inclinada con tres barrotes. Cuando el *travelling in* nos acerca a un detalle del plano, vemos a tres mujeres llorando dramáticamente mientras observan la muerte y destrucción que provoca el monstruo. Escuchamos sollozos y suspiros de desesperación (figuras 40a y 41b). De nuevo, Honda nos sumerge en el drama humano bajando la cámara a las víctimas de la catástrofe.

En el plano 364, Honda repite el drama con otro grupo de civiles anonadado ante tanta destrucción. En él, un hombre protege bajo sus brazos a dos mujeres y a otro hombre. El efecto que consigue Honda es personificar, poner rostro al desastre.



Figura 40a: Plano 360



Figura 41b: Plano 360

Mientras tanto, el monstruo, lentamente avanza entre decenas de cables eléctricos hasta destrozar por completo un puente de la estación. Ante la mirada atónita de Yamane, Godzilla da media vuelta y regresa al mar rugiendo.

Toda la escena, desde la aparición del monstruo en el mar hasta su desaparición suena un tema de Ifukube que expresa musicalmente el drama que están viviendo las personas que se encuentran allí. Una música catastrofista, lenta como el propio monstruo y que también parece acompañar al monstruo en su drama.

**Secuencia #31 / Llegadas internacionales (47:49 - 48:51 = 01:02)**

**Pág. decoupage: 786 a 787.**

Tras el primer ataque de Godzilla que recibe la ciudad de Tokio, Honda inaugura la secuencia con los rótulos de los periódicos del país. En dichos rótulos podemos leer: *Equipos de investigación llegan desde todo el mundo*. Un encadenado nos lleva al aeropuerto de Tokio en donde diversos aviones han tomado tierra. Podemos apreciar que los aviones son militares de la *Military Air Transport Service* y otros comerciales de la *Japan Air Lines* y *Pan American World*.

En el siguiente plano, nos situamos en el Centro de respuesta del desastre, en donde en una gran sala entran señores uniformados. Este grupo son personas occidentales y no orientales. Aunque no se explica, podemos deducir que se tratan de los expertos llegados de otros países, probablemente de Estados Unidos. Sin embargo, lejos de que tomen ninguna acción, éstos se sientan y se limitan a escuchar el plan de acción del gobierno japonés. Este plan consiste en la construcción de una alambrada de 50.000 voltios alrededor de toda la bahía de Tokio para así electrocutar a Godzilla en caso de que quiera adentrarse en la capital de Japón.

La participación de gobiernos extranjeros en los conflictos que suceden en las películas dirigidas por Ishiro Honda son muy recurrentes. Sin embargo, en *Japón bajo el terror del monstruo*, tan sólo esta secuencia dedica unos segundos a la internacionalización de un evento de tales características. El mayor ejemplo de cooperación internacional lo podemos ver en *Gorath*, película en la que la trama engloba a múltiples gobiernos para acabar con una amenaza global.

**Secuencia #32 / Evacuaciones en masa (48:52-49:33 = 00:41) / Pág deco.: 787 a 788.**

Tras anunciar la construcción de unas alambradas de alta tensión en la costa de Tokio, la Compañía de salvamento marítimo colabora con el ejército para evacuar a todos los habitantes cercanos a dicha alambrada.

En esta secuencia podemos ver calles repletas de residentes de todas las edades huyendo con algunas maletas y carruajes. Todos ellos son bien dirigidos hacia los vehículos de transportes que, posteriormente, los depositarán en grandes espacios cubiertos, en donde tendrán que vivir hasta que termine la contienda.

Esta secuencia está compuesta de siete planos (379-385), de los cuales, podemos percibir que varios tienen una textura diferente al resto (planos 379, 381 y 382). Son tres planos que mantienen las mismas características que los planos de archivo de la secuencia 21 (planos 223-234). Probablemente, estos tres planos son tratan grabaciones reales de evacuaciones de pueblos japoneses, debidas a la guerra. De hecho, todas las tomas podrían encajar en la evacuación de los ciudadanos durante la Segunda Guerra Mundial. Vemos como ríos de familias son conducidos hacia los refugios, vemos como soldados suben a los camiones a niños de entre 4 a 5 años. Honda puso todo su empeño en hacer que fuera lo más realista posible. Trató de imaginarse si un monstruo como Godzilla qué ocurriría. Y como él mismo vivió durante la guerra, las principales víctimas siempre son los civiles.

Además, esta secuencia 32, será una constante y un patrón que se repetirá a lo largo de toda la filmografía de Honda así como en el *kaiju eiga* en general. Para dramatizar la narración, Honda nos muestra a cientos de civiles corriendo entre las calles normalmente huyendo de un monstruo que se aproxima. Es el caso de *Godzilla contra los monstruos* donde apreciamos a lo lejos, entre edificios, al propio Godzilla dirigiéndose hacia la torre de Nagoya mientras que en primer término, tenemos a cientos de civiles huyendo por una gran avenida de la ciudad.

Por lo general, y *Japón bajo el terror del monstruo* es un ejemplo, en pocas ocasiones veremos a civiles corriendo en direcciones contrarias o sin control. Es decir, Honda siempre creyó en la autoridad, en el orden establecido por la misma, por lo que

veremos, por increíble que parezca, policías y soldados dirigiendo a las masas histéricas hacia los refugios más cercanos.

**Secuencia #33 / Movilizaciones militares (49:34-51:16=01:42) / Pág. decoupage: 788 a 791.**

Al finalizar la operación de evacuar a los civiles, se pone en marcha la segunda parte de la misma: la construcción del tendido eléctrico. Para ello, esta secuencia nos muestra cómo el ejército abandona sus bases para tomar sus puestos en la costa. En primer lugar, vemos camiones que transportan soldados, a continuación, los tanques salen de la base militar y marchan en fila. También vemos camiones que transportan cañones y desde el mismo punto donde parten los soldados vemos diferentes vehículos pesados como grúas y excavadoras para la construcción de las torres de alta tensión. Marchan ambulancias que cuidarán de los heridos.

Tras el desfile, una transición de tipo encadenado nos lleva a ver cómo los equipos de construcción están levantando la torres de alta tensión. En el plano 401 se nos presenta un plano general donde podemos ver parte del tendido eléctrico terminado. Así como en el plano 402, que tras ver las torres, un paneo de derecha a izquierda nos conduce al puesto de control del cableado. Ya en el interior del edificio, podemos ver cómo un grupo de operarios están haciendo los últimos controles y comprobando cómo la electricidad funciona por áreas.

Por último, escuchamos una radio en la sala indicando que todo está listo.

Al igual que la secuencia 32 se convirtió en un patrón en el universo *kaiju eiga*, esta secuencia 33 podemos decir con total seguridad que también lo es. Es decir, en múltiples películas de Godzilla o de monstruos japoneses, Honda y otros directores nos ofrecen una secuencia al menos en la que vemos la movilización del ejército para enfrentarse contra el monstruo en cuestión. Y es que, sin pretenderlo, *Japón bajo el terror del monstruo* nos asienta las bases del *kaiju eiga* tal y como lo conocemos en la actualidad.

Claro que dependiendo de los presupuestos, estas marchas militares podían limitarse tan sólo al desfile de maquetas a escala de artillería y tanques o directamente la secuencia en cuestión estaba constituida por planos de películas anteriores a la que se estaba empleando. Es el caso de *Galien, el monstruo de las galaxias ataca la Tierra* o de *Gorgo y superman se citan en Tokio*. En el film que nos ocupa, como ya hemos mencionado previamente, se dispuso de un altísimo presupuesto que permitió que su contara con la colaboración de las fuerzas de autodefensa japonesas. Teniendo así planos con maquinaria bélica real.

Por último, otro elemento importante a destacar de esta secuencia es su música. Akira Ifukube utiliza un tema que podemos definir como marcha militar y que además, el compositor emplea a lo largo del film siempre que las fuerzas de autodefensa entra en acción. De hecho, es el mismo tema que escuchamos en el *opening credits* de la película.

Las marchas militares serán una constante en la música para el *kaiju eiga*, especialmente para los films en los que Ifukube compuso la banda sonora original. Éste será un patrón musical que se utilizará en estas secuencias con presencia militar y que tendrá su mayor exponente en películas como *Frankenstein Conquers the World* ó *La batalla de los simios gigantes*.

En el apartado 6.3.2. *Análisis conceptual: el terror atómico* ahondaremos más en esta cuestión y comprobaremos si las marchas militares tanto a nivel visual como a nivel musical tenían otras funciones secundarias.

### **Secuencia #34 / La discusión entre Yamane y Ogata (51:17 - 53:47 = 02:30)**

**Pág. decoupage: 791 a 792.**

Esta secuencia arranca con el plano 406, en el que en primera instancia vemos a Ogata de espaldas a la cámara y observando en silencio las potentes luces producidas por los reflectores de los puestos de vigilancia del ejército. Esta escena es realmente similar a las que vivieron los tokiotas durante los bombardeos por parte del ejército de Estados Unidos sobre la capital japonesa. Estos reflectores se utilizaban para detectar los aviones enemigos que volaban en la oscuridad de la noche. Hay que destacar que la alarma



antiaérea que suena en la secuencia 30 por la llegada de Godzilla (plano 324), también se usaba durante la Segunda Guerra Mundial, cuando los bombardeos B-29 se aproximaban a Tokio.

En esta secuencia se nos presenta a Ogata, que tras observar los potentes chorros de luz, da media vuelta y le comunica a Emiko que piensa decirle a su padre Yamane que quiere pedirle la mano a su hija. Emiko se alegra y acude a recibir a su padre que acaba de llegar a casa. Yamane entra cabizbajo, muy deprimido. Al sentarse en la mesa del comedor, donde están los tres juntos, Yamane dice resignado que sólo piensan acabar con Godzilla. A partir de ese momento, se inicia una discusión muy interesante entre el debate de si es necesario o no matar a Godzilla.

Ogata dice abiertamente a Yamane que está en desacuerdo con mantener a Godzilla con vida. Esto asusta a Emiko, quien escucha la conversación sin ningún tipo de voz ni voto. Yamane contesta a Ogata diciendo: «No sigas. Te aseguro que sé lo que estoy diciendo. Godzilla está en Japón, ¡está aquí! No permitamos que lo maten. Nuestro deber como científicos es estudiarlo». La respuesta de Ogata es: «¿A caso no es Godzilla un producto de la bomba atómica que aún persigue a muchos japoneses?». De nuevo Honda alude al peligro de la bomba y sus terribles heridas que siguen abiertas. Yamane opina que eso es lo que hace especial a Godzilla: «¿Cómo ha podido sobrevivir a los altísimos niveles de radiación a los que fue expuesto?». Tras su argumento, Yamane le dice a Ogata que no vuelva a su casa si está a favor de matar a Godzilla. Acto seguido se marcha de la sala, quedándose Emiko y Ogata a solas en ella. Ogata, que no ha podido expresarle a Yamane lo que siente por su hija, tranquiliza a Emiko diciéndole que lo intentará en mejores circunstancias. En esos momentos, la radio comunica que Godzilla sigue avanzando a la costa entre Tokio-Yokohama.

El último plano de la secuencia, el número 416, es un primer plano de una pequeña jaula con dos canarios en su interior. Inicialmente, podemos pasarlo desapercibido, sin embargo, si vamos más allá y creamos un paralelismo con la trama amorosa entre los personajes, este plano es realmente simbólico. Teniendo en cuenta que la pareja no consigue expresar públicamente su amor, ni siquiera en la intimidad, ante los espectadores del film, el amor en *Japón bajo el terror del monstruo* está reprimido, no

cabe en su universo. Está completamente enjaulado en un mundo que cambia ante la presencia del monstruo Godzilla. Si tenemos en cuenta en plano 414, en el que la pareja está distante y preocupada ante cómo podrán por fin demostrar que se aman, no distan demasiado de la situación en la que viven los canarios en la jaula, prisioneros y privados de libertad. Probablemente estamos ante una metáfora visual muy potente que muestra el estado emocional de nuestros protagonistas Emiko y Ogata.

De hecho, en la venidera secuencia 35, entre los planos 525 a 527, podemos ver cómo Godzilla arremete un coletazo a una jaula enorme con varios pájaros en su interior. Quizás Honda quiso elevar a un mayor exponente la idea de que la libertad, no sólo la de Emiko y Ogata, si no que la de la población de Tokio, está sentenciada a sufrir y vivir privada de sus emociones. Godzilla está ahí para recordarlo.

**Secuencia #35 / Japón bajo el terror del monstruo (53:48 - 01:09:02 = 15:14)**

**Pág. decoupage: 793 a 821.**

La secuencia 35 está compuesta por un total de 7 escenas. Sin embargo, las hemos agrupado en una sólo para facilitar su análisis ya que pertenece a un mismo bloque: el ataque de Godzilla a Tokio. Vamos a analizar los siguientes bloques en función de su orden cronológico según el film. Cabe mencionar que los métodos de representación así como las técnicas de efectos especiales serán catalogadas y analizadas en el subapartado *6.3.3. Métodos de representación.*

La **primera parte (A)** de esta secuencia comprende entre los planos 417 a 468 y en ellos nos cuentan cómo Godzilla toma tierra en la costa de la bahía de Tokio y cómo atraviesa las torres de alta tensión que con tanto esfuerzo habían construido las fuerzas de autodefensa (secuencia 33). Hay que destacar que el ataque de Godzilla ocurre en plena noche. De hecho, debido a la poca sensibilidad de la película empleada, la gran mayoría de planos nocturnos en esta película crean en los límites de los cuadros un degradado oscuro que parece envolver la película en una atmósfera terrorífica sin límites artificiales.

Esta sensación es creada debido a que ese degradado se pronuncia en los bordes del cuadro, dejando un dibujo circular y no cuadrado como el propio formato de la película.

De hecho, hay planos realmente oscuros, pronunciando el dramatismo de la secuencia en su totalidad. Es interesante cómo, por ejemplo, el director de fotografía Arikawa, encargado de las escenas con efectos especiales, ilumina los tanques que se aproximan a la línea de defensa en el plano 419. Sobre una calle que es una reproducción a escala, tres tanques atraviesan el plano. Pues bien, la iluminación es rasante, podemos apreciar tan sólo el contorno de los tanques ya que el dintorno aparece negro. Este tipo de recurso de iluminación es empleado a lo largo de la película para aumentar la sensación de realismo sobre las maquetas empleadas.

Al otro lado de las torres eléctricas se encuentran depositadas enormes filas de artillería, tanques y puestos de ametralladoras con tal de afrontar la amenaza llamada Godzilla. Recordemos que cuando los pescadores Dragón afortunado nº5 toman tierra después del incidente con la bomba H, llegan al muelle de Tokio. Concretamente en el puerto Yaizu, en la bahía de Tokio. En esta película no se menciona si estamos en dicho puerto, como si los fantasmas o los ecos de aquel incidente llegan a las costas de Tokio. Sin embargo, el director de cine Shusuke Kaneko va más allá en su película *Godzilla, Mothra and King Ghidorah: Giant monsters All-Out Attack* (2001). En la que intencionadamente su Godzilla llega a Tokio a través del puerto de Yaizu. De hecho, en la secuencia, podemos ver un cartel con una foto del pesquero Dragón Afortunado nº5 en el que podemos leer: *No dejemos que la historia se repita*. Tal y como nos lo corrobora Kaneko (2014):

En mi caso, en la película de Godzilla que dirigí, la llegada del monstruo a Japón tiene lugar en el puerto de Yaizu, y ese es el puerto al que volvió el barco afectado por la prueba de la bomba de hidrógeno, el puerto de Yaizu. A la hora de hacer mi Godzilla quise utilizar eso de manera simbólica.

La música extradiegética en esta secuencia comienza con el avistamiento del monstruo en la superficie del mar. Su ritmo es lento y pausado tal y como se mueve

Godzilla. Sin embargo, la música tiene un carácter que simula que “algo grande” se aproxima.

La luz rasante predomina en toda la secuencia. Por ejemplo, podemos ver en los planos 338 y 439 (los soldados que componen los puestos de ametralladoras) que la luz principal llega desde sus espaldas, dibujando su silueta sobre el cielo negro de la noche. Para la llegada de Godzilla a las torres de tensión se usa la misma estrategia, aprovechando la luz que recrean los reflectores antiaéreos, vemos como la silueta de Godzilla es contorneada por detrás y, posteriormente, por delante, cuando un chorro de luz impacta sobre su pecho e indica a los soldados el punto al que han de disparar. Justo cuando el monstruo está enfrente de los cables de alta tensión, se detiene tanto él como la música extradiegética, aumentando el dramatismo y prolongando el tiempo diegético. Al momento, vemos como una mano de uno de los operarios activa la luz de la zona en la que está Godzilla y éste los atraviesa sin obstáculo alguno. La electricidad comienza a electrocutar a la bestia sin efecto alguno.

Cabe abrir un paréntesis en este momento dado que el plano del brazo del operario activando la luz es el brazo del propio director Ishiro Honda. No tenemos datos sobre la intención del director con este semi-cameo. Podemos extraer que el director pretende, simbólicamente, detener la amenaza del monstruo despertada por el ser humano. Sin embargo, como *kaiju* que se trata, es imparable e indestructible. Como un tifón o un tsunami que azota todo allá donde llega.

Mientras el monstruo está entretenido destruyendo las torres de alta tensión, la artillería y los tanques abren fuego de forma indiscriminada. Los proyectiles impactan contra una masa negra que continúa destruyendo sin parar.

Los planos utilizados hasta el momento son contrapicados, planos prácticamente tomados desde el suelo como si fuéramos testigos directos de lo que estamos presenciando.

Escuchamos disparos de cañón e impactos de los mismos sobre el cuerpo de la enorme criatura.

Finalmente, Godzilla destruye todas las torres de su alrededor. Algunas de ellas las destruye con su aliento radiactivo, el cual usa por primera vez en su filmografía (plano 464). El aliento radiactivo o aliento (rayo) atómico será un rasgo característico y

especial que caracterizará al personaje y del cual encontramos una lectura: podemos atribuir que el rayo atómico de Godzilla es causado por que Godzilla absorbió el poder de la bomba H y lo incorporó como mecanismo de defensa. Este rasgo especial también nos expresa los problemas de la mutación de la radiactividad. Si tenemos en cuenta que Godzilla era una criatura prehistórica, la exposición a la bomba H es lo que le provoca la mutación de la inmunidad y la aparición de su aliento radiactivo capaz de destruir todo lo que toca. Como las torres que son alcanzadas por el aliento, que caen por la fundición del hierro al contactar con el aliento (plano 467).

Esta primera parte de la secuencia termina con un contrapicado acusado (plano medio) de Godzilla rugiendo con todas sus fuerzas tras destruir la barrera de seguridad que da acceso a Tokio.

En la **segunda parte (B)** de la secuencia 35, Godzilla llega a Tokio con total inmunidad. Destruyendo todo a su paso con su aliento radiactivo. Los planos contrapicados siguen usándose y sobre Godzilla, en primer término, podemos ver cableado de las líneas de telefonía o tranvías, dando la sensación de realismo y gigantismo. Tal y como podemos ver en el plano 471, en donde Godzilla lanza su aliento atómico con la particularidad que antes de lanzarlo por la boca, sus crestas dorsales se iluminan previamente. Esta es la primera vez que vemos esta característica en Godzilla y que se repetirá a lo largo de su saga. Cabe destacar que tras disparar su aliento, en el plano 474, vemos claramente a un grupo de civiles que corren huyendo de Godzilla y de repente, el aliento les alcanza provocándoles la muerte. Esto es importante ya que es la primera vez que se ve a Godzilla matar a personas explícitamente. Esto se repetirá en más de una ocasión a lo largo del film, aún así, será una característica que no volverá a repetirse dado a la evolución del personaje.

A continuación, vemos calles enteras ardiendo sin control alguno y explosiones de tanques de almacenamiento.

Estos fuegos nos dan paso a la presentación de las unidades de bomberos que pretenden apagar los incendios. Con la aparición de los camiones de bomberos, Honda utiliza de nuevo el tema empleado durante el desfile militar (secuencia 33), por lo que podemos deducir que este tema se emplea en el film cada vez que las fuerzas del estado o

de autodefensa entran en acción para luchar contra el monstruo. En concreto, son dos camiones de bomberos que a toda prisa, se aproximan a los fuegos. Sin embargo, las grandes explosiones de los tanques de almacenamiento, provocan el accidente de ambos, matando a los bomberos de los camiones.

Tras los accidentes, Honda vuelve a bajar la cámara a nivel de la calle y nos muestra cómo Godzilla mata a más civiles conforme avanza. De nuevo somos testigos de cómo la muerte azota a los tokiotas (plano 493). En esos momentos de muerte, la música que parece el himno a los miembros de autodefensa acaba sin esperanza.

La **tercera parte (E)** de esta secuencia está protagonizada por el ataque con tanques a Godzilla. De entre las oscuras calles, aparecen tres tanques que toman posiciones y abren fuego contra el monstruo. Tras recibir una docena de cañonazos, Godzilla se aproxima sin detenerse a la línea de defensa. Los tanques no tienen más remedio que retroceder. Sin escapatoria, los tanques comienzan a arder cuando Godzilla lanza su aliento atómico sobre la calle y el fuego les alcanza. Destacamos que los tanques son las armas más frecuentes en los *kaiju eiga* para detener el avance de los monstruos, generalmente inútiles frente ellos. Cabe destacar los planos 496, 500 y 503. En los tres, los tanques abren fuego en primer término y en último, vemos a Godzilla recibir los impactos. Claro que esta técnica de pirotecnia es una ilusión ya que realmente los cañones solo expulsan humo a cada disparo (acompañados de un fotograma insertado en el que se ha dibujado el fuego del cañonazo) y los proyectiles que explotan en el monstruo son pequeñas cargas colocadas en el disfraz del monstruo que explotan mediante control remoto inmediatamente el tanque abre fuego. Esta es una difícil tarea de sincronización muy costosa que no volveremos a ver en una película de Godzilla hasta *Godzilla: 2000* (Takao Okawara, 1999).

En la **cuarta parte (D)**, estamos situados en una de los puntos de control del gobierno en el que van enviando las órdenes a las tropas y éstas van informando de los resultados de los ataques. Como si de una imagen extraída de los cuarteles improvisados de los japoneses durante la Segunda Guerra Mundial, vemos a decenas de oficiales

planificando nuevos ataques y revisando la situación actual. Si nos fijamos bien en el plano 508, el general que está sentado en la mesa de operaciones y el personaje que permanece a la derecha, de pie, son los dos directores del *Centro de respuesta al desastre*. Ambos parecen muy preocupados por el estado de la situación.

En el siguiente plano (509), podemos ver a los operadores de telecomunicaciones sentados frente a las radios comunicando las nuevas órdenes que básicamente se centra en rescatar y cuidar de los heridos, ya que Godzilla ha acabado con todas las líneas de defensa.

En este plano la iluminación, que crea una bella composición al tener una luz muy contrastada y ver cómo un arco atraviesa al mismo, focalizando la atención en el operador del centro, el que está transmitiendo las nuevas órdenes. Es una fotografía realmente dramática y oscura que advierte de los pocos recursos de los que están contando debido al caos que está viviéndose en la ciudad. Probablemente, avencine el fracaso del ejército, que está en retirada.

Esas nuevas instrucciones nos sirven para conectar con una patrulla de policía que las escucha desde la radio de un coche de policía. En ese mismo momento, Godzilla aparece tras un edificio lleno de civiles que se asoman por las ventanas. Al rugir, la policía abandona la calle rápidamente. Sin embargo, uno de ellos, el que permanecía dentro del coche, muere quemado al recibir el impacto directo del aliento de Godzilla provocando la destrucción del coche. Una vez más, vemos muertes directas ocasionadas por el monstruo. Godzilla avanza por la ciudad. El plano general 515 nos sitúa en primer término a un grupo de bomberos, observando al monstruo que avanza sin control detrás de los edificios del horizonte que configura la ciudad. Todo a su paso es fuego y destrucción.

En la **quinta parte (E)** de la **secuencia 35**, Honda nos presenta a la ciudad de Tokio como una ciudad fantasma. Vemos sus principales avenidas iluminadas por los carteles de la publicidad, pero completamente vacías. Todo lo contrario a la **secuencia 23**, en la que veíamos planos (248 y 249) de la ciudad a rebosar de civiles paseando y festejando por una ciudad viva.

Sin lugar a dudas, estas panorámicas fantasmagóricas representan muy bien la amenaza aérea que vivieron los japoneses durante la Segunda Guerra Mundial. No hay nadie en las calles y porque escuchamos alarmas de los camiones de bomberos sin cesar.

Tras estos planos, Honda vuelva a bajar a la calle y nos presenta a una mujer joven, con tres niñas abrazadas a ella.

En el siguiente plano podemos ver una gran jaula llena de pájaros en primer término y, en segundo, a Godzilla rugiendo y molesto por el pío de los pájaros alborotados. Godzilla aplasta la jaula y los almacenes en donde están de un coletado, acabando con los pequeños animales. ¿Acaso Honda está volviendo a jugar con la idea de la opresión que están viviendo los habitantes de Tokio desde la aparición de Godzilla? O más allá de Godzilla, ¿no será el sentimiento enturbiado que vivieron los tokiotas durante la Segunda Guerra Mundial y los bombardeos masivos? Probablemente, Honda está utilizando la misma idea de la **secuencia 34**, cuando los personajes Emiko y Ogata no saben cómo expresar su amor públicamente y Honda nos introduce a dos pájaros enjaulados. Aunque no tengamos de esta lectura una confirmación por parte de los entrevistados, sí podemos hacer esta doble lectura y paralelismo dado los ingredientes que Honda nos ofrece.

Tras observar como Godzilla sigue destruyendo edificios y prendiendo fuego a la ciudad con su aliento radiactivo, Honda incide por segunda vez a la mujer joven con sus niñas. Esta vez, mediante un *travelling in*, nos cambia de un plano conjunto a un plano medio largo (plano 533). La luz sigue siendo muy contrastada y vemos como sobre la escena caen cenizas de los edificios en llamas. Honda vuelve a introducir drama humano con esta toma cuando escuchamos decir a la madre joven a sus niñas: «no os preocupéis, pronto estaremos con vuestro padre». ¿Quiere decir esto que su marido está en algún refugio? ¿O quiere decir que está muerto y que pronto ellas correrán la misma suerte, porque según nuestras creencias religiosas pronto nos volveremos a ver con él en algún lugar tras la muerte?.

Tras el drama, vemos el edificio contiguo a la escena ardiendo masivamente y sin ningún tipo de control. De nuevo, Honda refleja el horror de la población ante una amenaza que les supera por completo.



En la **sexta parte (F)**, Godzilla sigue avanza por el barrio de Ginza, en el que destruye la torre del reloj (también conocido como edificio de Mitsukoshi). Uno de los símbolos arquitectónicos del Tokio moderno. Durante la destrucción de la torre, varias personas son aplastadas por los escombros que esta genera.

Después, vemos un primer plano de un periodista (podemos ver a su alrededor que hay más periodistas), que comienza a narrar lo que él bautiza como el “milagro del siglo”. Parece estar ubicado en un edificio o torre alta, con lo que tiene una panorámica de lo que está ocurriendo. Prueba de ello es el plano 545, en el que vemos el barrio de Ginza, en el horizonte, completamente destruido y del que salen kilométricas llamas que queman todo a su paso. En el plano 547, vemos a Godzilla en el horizonte y cómo a su paso, todo queda envuelto en llamas.

A partir de ese momento, Godzilla sigue destruyendo acompañado de la música de Akira Ifukube. Un tema de desolación, de tragedia inminente, de muerte y desolación. Cabe destacar que en el plano 553, Godzilla aplasta un puente de trenes con tendido eléctrico y en el plano 554, podemos ver como al monstruo la electricidad le daña de algún modo. Finalmente, éste consigue atravesar el puente. Esto es contradictorio si tenemos en cuenta que cuando Godzilla cruza el tendido eléctrico no podemos apreciar que se electrocute, siguiendo su camino sin dificultad. Sin embargo, una descarga de menor intensidad sí le afecta hasta el punto de detener su paso durante unos segundos.

A continuación, el monstruo sigue destruyendo la ciudad con su aliento atómico sin oposición. Cabe destacar el plano 558, en donde vemos a un Godzilla completamente oscuro. Sólo apreciamos su silueta que resalta por el cielo más claro. Es un ejemplo visual de lo que se pretende transmitir con el monstruo: terror, monstruosidad.

Volvemos a situarnos en el puesto de control del ejército: el *Centro de respuesta al desastre*, esta vez vemos una situación muy diferente a la que veíamos en el plano 508, **cuarta parte (D)** de la **secuencia 35**, en la que los oficiales aún tenían algunas líneas de defensa disponibles. Ahora, en la gran mesa de la sala, no están los directores del Centro de respuesta al ataque, si no que vemos a varios subordinados recogiendo apresuradamente toda la documentación posible de la mesa para posteriormente dirigirse

a los refugios. No obstante, es tarde, Godzilla está ahí y comienza a derribar el edificio. Vemos como el techo cae sobre la gran mesa de operaciones del ejército y queda destruida por completo. Podemos concluir que las líneas de defensa, así como la “cabeza pensante” han quedado reducido a cenizas.

Godzilla avanza sin resistencia. Esta vez se aproxima al edificio de la Dieta, símbolo y máximo poder político de Japón de acuerdo con la Constitución japonesa. Este es el mismo lugar donde el Pr. Yamane y su equipo de investigación se reunían en las **secuencias 13 y 18** para determinar a qué estaban enfrentándose. Tras el paso de Godzilla, el edificio queda parcialmente destruido y con serios daños en su estructura. Godzilla barre el máximo poder político de Tokio y de todo Japón. Es un duro golpe para los japoneses pues el edificio simboliza cualquier signo de progreso y modernización del país.

En la **séptima parte (G)**, Godzilla sigue avanzando mientras deja el edificio de la Dieta atrás. De nuevo, vemos a los periodistas, fotógrafos y operadores de cámara que veíamos en los planos 544 y 546. pero esta vez, Godzilla está aproximándose a ellos. Sin tiempo para escapar, Godzilla zarandea la torre en la que el equipo de reporteros se encuentra y la agarra con sus mandíbulas. Tras unas palabras de despedida del reportero al mundo entero, Godzilla derriba la torre matando a todos los periodistas y técnicos que se encontraban en ella.

Seguidamente, vemos como el Dr. Serizawa está contemplando toda la destrucción ocasionada por Godzilla a través del televisor de su laboratorio. Está atónito.

De nuevo volvemos al verdadero escenario de destrucción. Toda la ciudad está en llamas. Tras dos encadenados que nos conducen poco a poco hasta Godzilla, vemos como el monstruo avanza lentamente por el mar, cerca de un puente. Al otro lado, se nos presenta un grupo de civiles que miran impotentes y asustados al monstruo. Entre ese grupo, podemos distinguir a Emiko, Ogata, al Pr. Yamane y a Shinkichi, quien está maldiciendo al monstruo. Godzilla termina por destruir el puente, que provoca grandes tsunamis que impactan contra el muelle de la zona.

La última parte de la secuencia, **octava parte (H)**, comienza con la aparición de un escuadrón aéreo que se dirige a toda velocidad a atacar a Godzilla. Comienza a abrir fuego contra el monstruo mientras éste avanza sin impunidad. Poco a poco se adentra al mar. Los pilotos continúan disparando contra él al ritmo de la marcha militar que escuchamos cada vez que el ejército ataca al monstruo. Finalmente, el monstruo se oculta bajo el mar de la bahía sin que haya recibido un solo proyectil. La fotografía de la escena es rasante ya que los reflectores se encuentran frente a la cámara, por lo que recortan la silueta de Godzilla y dibujan el humo de los proyectiles en el cielo, dejando una atmósfera terrorífica. Los civiles, asustados, exclaman que el monstruo sigue vivo. Un fundido a negro nos conduce a la siguiente secuencia.

**Secuencia #36 La desolación (01:09:02 - 01:10:52 = 01:50) / Pág. decoupage: 821 a 822.**

Esta secuencia comienza con un lento *travelling* lateral de derecha a izquierda que nos presenta una panorámica de Tokio totalmente destruido. Es la mañana siguiente al ataque de Godzilla. La secuencia está seguida de música extradiegética muy diferente a los temas anteriores. Se trata de una música que transmite paz, armonía después de la hecatombe. Un tema musical que describe la desolación que viven los tokies tras una noche de muerte.

Tal y como veremos en el apartado 6.3.2. *Análisis conceptual: el terror atómico*, esta panorámica no difiere de las imágenes reales que vivieron los japoneses durante los ataques atómicos en Hiroshima y Nagasaki o de los múltiples bombardeos sobre Tokio en los años de la guerra. Honda, que había vivido la guerra en primera persona, quiso dejar su huella en *Japón bajo el terror del monstruo*. Como un memorándum personal.

Tras el *travelling* lateral, nos situamos en las puertas de un hospital improvisado, donde ambulancias traen a decenas de heridos en camillas o en brazos de los auxiliares de enfermería. Un paneo de izquierda a derecha sigue el río de heridos hasta conducirnos a la entrada de dicho hospital provisional. En la entrada, un doctor con su asistente contabilizan la cantidad de heridos que llegan a las instalaciones.

Una vez dentro del edificio, un paneo de izquierda a derecha nos muestra la entrada de las víctimas y cómo las enfermeras atienden a los heridos, que la gran mayoría yacen tumbados o sentados en el suelo. La música de carácter dramática sigue sonando. La fotografía es de nuevo se supera, siendo el principal foco de luz el Sol, que entra por los grandes ventanales de la sala, recortando las siluetas y creando una atmósfera de postguerra con el ambiente cargado de polvo. El ambiente que se respira con esta fotografía nos hace sentir que estamos ante una escena celestial, un momento de ascensión a los cielos. El paneo se detiene cuando en un plano conjunto, se nos muestra a un grupo de heridos y a Emiko observando como el Dr. Tanabe está chequeando con un contador *geiger* la radiactividad de un niño de entre siete u ocho años. Detrás de él hay una mujer y una niña pequeña, probablemente la madre y la hermana pequeña del niño que está siendo examinado. De repente, mediante un *travelling in*, el plano conjunto se transforma en un plano medio del niño. Escuchamos el medidor midiendo los niveles de radiactividad. En un plano medio que engloba al Profesor y a Emiko, vemos como el Doctor mira a Emiko mientras niega con la cabeza. Todo indica que el niño no sobrevivirá a los altos niveles de radiación. Emiko mira al niño con lástima y se aleja entristecida junto al Doctor. Toda esta acción ocurre entre los planos 643 y 644, probablemente los planos más dramáticos de toda la película que estamos analizando. Honda vuelve a bajar la cámara y nos muestra la realidad, los efectos y consecuencias de los gobiernos que juegan con las armas atómicas y que han despertado a un terrible monstruo que castiga a la humanidad por su arrogancia y descuido hacia sus semejantes. Realmente parece que estamos ante una filmación recogida pocas horas después de la explosión nuclear en Hiroshima y en Nagasaki. Un auténtico terror que los japoneses vivieron en primera personas en múltiples ocasiones, como, por ejemplo, con el atún contaminado del Dragón afortunado nº 5.

Tras ver un pasillo del edificio totalmente desbordado de heridos, el rostro de una niña joven aparece en pantalla. Está observando a su madre, que yace tumbada en el suelo, con los ojos cerrados y con un chorretón de sangre que emerge de la cabeza y que atraviesa su rostro hasta el cuello. En ese momento, dos auxiliares recoger el cuerpo de la mujer con una camilla y se la llevan tapándole el rostro con un pañuelo blanco. La hija

comienza a llorar irremediamente. Acto seguido, Emiko coge en brazos a la recién huérfana e intenta consolarla. Una enfermera recoge a la niña de los brazos de Emiko y se la lleva. Segundos más tarde, aparece Ogata, desolado por lo que está viendo es conducido por Emiko a hablar en privado por un secreto que no puede seguir manteniendo en silencio.

**Secuencia #37 / La confesión de Emiko [Incluyendo flashback] (01:10:52 - 01:15:25 = 04:33) / Pág. decoupage: 822 a 827.**

Los dos personajes, Emiko y Ogata, se sitúan al lado de una ventana, entre las escaleras del hospital improvisado. Es interesante resaltar, a nivel fotográfico, como Emiko, quien guarda el secreto, tiene una luz desde la ventana que corta en diagonal su rostro, dejando un porción del mismo iluminado y el otro en sombra. Este es un recurso muy interesante pues nos indica cómo este personaje está ocultando información de valor. Sin embargo, la luz está indicando que está tomando el camino “correcto” al querer contárselo a Ogata. La cámara realiza un *travelling in* sobre Emiko cuando va a contar el secreto y tras un encadenado, el secreto se va a contar a través de un *flashback*.

El recurso de *flashback* nos servirá para comprender qué ocurrió en el pasado, concretamente en la laguna de la **secuencia 29**, en aquella en la que Serizawa le mostraba a Emiko su experimento, pero que, sin embargo, era ocultado para el espectador. A través de este *flashback*, obtendremos esta información.

Si revisamos la **secuencia 29**, sabíamos hasta el punto en el que el Doctor deposita una pequeña bola en el interior de un gran acuario lleno de peces. El *flashback* comienza en este mismo punto. Vemos como la pequeña bola comienza a expulsar burbujas de su interior y, a continuación, todos los peces quedan hasta sus huesos hasta hacerlos desaparecer por completo. Tras lo sucedido, Emiko grita de terror.

El plano 670, en el que Serizawa ayuda a Emiko a reponerse, podríamos considerarlo como un plano aberrante al estar ligeramente desequilibrado e inclinado hacia la izquierda. Este recurso es muy interesante ya que expresa y acompaña al estado anímico en el que se encuentra el personaje femenino.

Durante la conversación que mantienen los dos, Serizawa explica a Emiko que nunca quiso inventar un arma mortífera, únicamente quería investigar a cerca del agua con fines pacíficos. Sin embargo, accidentalmente, inventa un arma muy poderosa a la que bautiza Eliminador de oxígeno y que es capaz de aniquilar cualquier vida bajo el mar a kilómetros a la redonda. Tal y como indica su nombre, su acción se basa en eliminar el oxígeno del agua hasta “evaporar” a los seres vivos que alcanza.

Para Serizawa, su invento es terrible. Se siente avergonzado y apenado. Explicando que permaneció durante días sin comer. Finalmente, le pide a Emiko que le guarde el secreto a cualquier persona, incluso a su padre Yamane. De lo contrario, si su experimento sale a la luz, sería capaz de dar su vida con tal de que no sea descubierto por los gobiernos, ya que podría caer en malas manos y usarse como arma de destrucción masiva. Tras un encadenado, el *flashback* termina y un encadenado nos vuelve a mostrar a Emiko, arrepentida de contarle a Ogata el secreto. Ogata felicita a Emiko por haberlo contado y reconfirma a Emiko diciendo que han de hablar con Serizawa.

**Secuencia #38 / La confrontación / 01:15:26 - 01:20:33 = 05:07 / Pág. decoupage: 827 a 830.**

La secuencia 38 está marcada por la confrontación del triángulo amoroso: Ogata, Emiko y Serizawa. Sin embargo, esta confrontación que teóricamente tendría que haber sido desencadenada por el amor que sienten Emiko y Ogata entre sí, se aleja debido a que la confrontación está relacionada con el experimento resultante de Serizawa. Probablemente, Serizawa al ver a Emiko y a Ogata en su salón piensa que están ahí para hablar de los verdaderos sentimientos de Emiko hacia Ogata, sin embargo, Serizawa se lleva una sorpresa (probablemente mayor) al descubrir que Ogata es conocedor del *eliminador de oxígeno*. El plan de Ogata es usarlo contra el monstruo Godzilla. Serizawa lo rechaza por completo y se escabulle rápidamente por la escalera que da a su laboratorio. Ogata consigue abrir la puerta y descubre que Serizawa está tratando de destruir su invento. Rápidamente, Ogata quiere impedirselo mediante la fuerza. En ese momento, vemos a Emiko que contempla la escena asustada. Cuando corre a separarles,

la cámara hace un paneo hacia la pecera de Serizawa, ocultando la pelea. De nuevo, Honda juega a la idea de animales enjaulados, como los canarios o, esta vez, los peces. Tan sólo escuchamos gritos y forcejos. Finalmente, Serizawa consigue derribar a Ogata, quien sufre una herida superficial en la cabeza. Cabe destacar que en esta película, los personajes masculinos no se pelean por el personaje femenino, como ocurre típicamente en las producciones norteamericanas, como por ejemplo, en King Kong de 1933, el varón “pelea” contra el gorila macho para conseguir a la chica (de prototipo rubio). No obstante, en *Japón bajo el terror del monstruo*, la pelea adquiere un matiz muy diferente, ya que es decisiva para salvar al mundo de la amenaza de Godzilla.

Serizawa, arrepentido, mira impotente a Ogata mientras es atendido por Emiko. Serizawa empieza a argumentar que no utilizará su arma para destruir a Godzilla ya que ésta es peor que Godzilla o que incluso la propia bomba H. Según el Doctor, si el *eliminador de oxígeno* es utilizado una sola vez, los políticos del mundo entero no dudarán en utilizar este arma de destrucción masiva. Bombas A contra bombas A, bombas H contra bombas H, concluye.

Por lo que Ogata replica sobre el terror que Godzilla supone en el presente. A lo que suma que si él usa su invento una sola vez y no publica su experimento, nunca se haría público. Sin embargo, Serizawa responde: «Ogata, el ser humano es una criatura débil. Aunque destruya mis notas, la fórmula sigue en mi cabeza. ¿Cómo puedo estar tan seguro de que no volveré a utilizarla?. Tras la respuesta, entra en una crisis emocional y rompe en lamentos y lloro».

**Secuencia #39 / Ruego por la Paz / 01:20:34 - 01:23:04 = 02:30 / Pág. decoupage: 830 a 832.**

Durante los lamentos de Serizawa, comenzamos a escuchar la voz de un noticiero sobre el desastre que ha ocasionado Godzilla a la vez que escuchamos un réquiem titulado *O peace, O light, hasten back to us* y que ha sido realizado para volver a traer la paz a lo largo de Japón. Los tres personajes observan la pantalla de televisión en la que

vemos imágenes de Tokio devastadas y de nuevo heridos llegando a los hospitales improvisados. vemos como enfermeras cuidan de los niños en las puertas de los hospitales esperando la llegada de sus padres o familiares. Un *travelling* lateral picado recorre una larga estancia de derecha a izquierda mostrándonos una decena de heridos de gravedad que yacen tumbados en el suelo y siendo atendidos por enfermeras. Algunos de ellos están acompañados de sus hijos e hijas (plano 721). Una vez más, Honda retrata el drama humano del universo de *Japón bajo el terror del monstruo*. Seguidamente, un *travelling out* nos lleva desde un primer plano de una radio en la que suena el réquiem y algunos japoneses rezando a un plano conjunto de decenas de personas rezando por que vuelva la paz (plano 723). Honda nos presenta un plano general de una gran sala diáfana en la que están alineadas en perfecto orden decenas de niñas que cantan el réquiem que se retransmite por la radio y televisión de todo el país. Tal y como analizaremos en el subapartado 6.3.5. *Análisis musical*, ahondaremos en profundidad este réquiem y lo contrastaremos con el resto de la banda sonora de *Japón bajo el terror del monstruo*. De este modo comprenderemos su papel y la importancia en esta película.

La secuencia cuenta con un *travelling* lateral de izquierda a derecha, lento y con un ángulo contrapicado ligero en el que vemos a las jóvenes cantar el réquiem. Como si se tratara de un ejército de la paz, todas cantan al unísono para traer la paz y la luz a Japón. Es una escena con mucha luz, muy luminosa que prácticamente no contiene ninguna sombra, como si la escena proviniera del mismo cielo.

Sin lugar a dudas podemos decir de que se trata de un momento álgido en el film. Una de las escenas más dramáticas emocionalmente hablando pues tiene varias lecturas que estudiaremos en el apartado 6.3.2. *Análisis conceptual: el terror atómico*.

Tanto Ogata, Emiko y Serizawa, observan las escenas. Doloridos por lo que están viendo y sintiendo. Serizawa no soporta tanto dolor y apaga el televisor.



**Secuencia #40 / La decisión de Serizawa (01:23:04 - 01:24:30 = 01:26)**

**Pág. decoupage: 832 a 834.**

Tras ver el réquiem a la paz y a la luz, Serizawa se dirige a su armario y comunica a Emiko y a Ogata que utilizará el Eliminador de oxígeno para acabar con Godzilla. Aunque ésta será la primera y última vez que será usado en el mundo. Emiko se emociona y comienza a llorar mientras Serizawa quema todos los documentos relacionados con la fórmula de creación del arma.

**Secuencia #41 / Preparativos (01:24:31 - 01:27:53 = 03:22) / Pág. decoupage: 834 a 838.**

A ritmo de una marcha militar de carácter victoriana, Ifukube nos adelanta, musicalmente, el éxito de la misión que está apunto de llevarse a cabo.

En el primer plano de la secuencia (741), vemos una fragata que avanza en la bahía de Tokio. En el horizonte, distinguimos dos más, probablemente cubriendo a ésta en primer término. Ya en cubierta, vemos a un grupo de periodistas narrando por radio lo que va a suceder: el Doctor Serizawa emplea un arma desconocida llamada Eliminador de oxígeno con la que pretende acabar con el monstruo y la amenaza que supone Godzilla. Seguidamente, vemos al Prof. Tanabe que, mediante el contador geiger, mide el nivel de radiactividad bajo el mar. Es el único modo de localizar al monstruo Godzilla, que yace en algún lugar de la bahía de Tokio.

A lo largo de la filmografía de Godzilla, veremos como en la película *Los monstruos invaden la Tierra*, Honda utiliza el mismo sistema para detectar la presencia de Godzilla que yace durmiente en las profundidades del lago Miojin. Y aunque no con el mismo sentido, Honda también utilizará el contador geiger para detectar anomalías en los niveles de radiación segundos antes de la aparición de Godzilla en *Godzilla contra los monstruos*. Cuando el Prof. Tanabe detecta a Godzilla, detienen los motores del barco y da comienzo los preparativos de la operación.

En primer lugar, Serizawa comunica a Ogata que quiere sumergirse con él. Ogata le dice que no porque no tiene experiencia en submarinismo. Sin embargo, Serizawa contesta que él no sabe utilizar su *eliminador de oxígeno* y no pueden arriesgarse a perder la oportunidad. Por lo que, finalmente, deciden bajar juntos.

A diferencia de las anteriores secuencias, esta secuencia está ambientada en un día despejado y soleado. Parece que por el momento las plegarias han sido escuchadas. Vemos un primer plano del *eliminador de oxígeno*, una esfera del tamaño de un balón metida en una urna de cristal cilíndrica. Tanto el Prof. Yamane como Emiko le dan al mismo tiempo el arma al Dr. Serizawa, quien está sentado junto a Ogata ultimando los preparativos del traje de buzo.

En un primer plano de Serizawa (763), confiesa que nunca soñó que usaría su invento de esa forma. Se queda en silencio durante unos segundos levantando la mirada hacia el cielo. Poco después, ambos se sumergen bajo el mar.

**Secuencia #42 / Activando el Eliminador de oxígeno (01:27:53 - 01:34:21 = 06:28)**

**Pág. decoupage: 838 a 848.**

Probablemente, esta secuencia sea una de las más poderosas visualmente en la época en la que esta película fue estrenada. Por aquel año, tan sólo el director de cine Akira Kurosawa había rodado una vez bajo el agua, empleando la tecnología más avanzada de la época. Gracias a que Honda mantuvo muy buena relación de amistad con Kurosawa, éste le solicitó que le mostrara cómo rodar escenas acuáticas.. Y así fue como a través de esta alianza Honda pudo contar con una escena subacuática tan importante para su film.

La escena se desarrolla con un ritmo lento al que le acompaña la penúltima partitura de Ifukube. Ambos elementos indican el dramático final que está a punto de ocurrir. Y no estamos refiriéndonos a la muerte de Godzilla, sino más bien al suicidio del Dr. Serizawa cuando éste activa el arma mortífera. Sin que nadie pueda remediarlo ni

esperarlo, cuando el Doctor activa su artefacto, Ogata ya estaba de camino a la superficie. Sin embargo, el personaje permanece bajo el mar, a la espera de ser aniquilado por su propia invención. De nada sirve que Ogata insista por radio para que éste vuelva a la superficie. Serizawa únicamente comunica a Ogata que sea feliz con Emiko. Seguidamente, corta la cuerda que le mantiene sujeto al barco para morir en paz.

El Doctor aprovecha esta situación dramática para cerrar dos tramas: el fin de la amenaza de Godzilla gracias y la trama de los personajes Ogata y Emiko. Honda nos da a entender que aunque ni Ogata ni Emiko se lo hubieran comunicado, el Doctor ya había intuido que entre ellos existía un amor profundo que no compartían él y su prometida Emiko. Sin embargo, tras la bendición de Serizawa y su posterior muerte, Honda cierra y ata esta trama y deja a los dos jóvenes la posibilidad de comenzar una nueva vida tras la desaparición de Serizawa. Ya no existe ningún impedimento entre ellos dos, tan sólo han de comenzar a explorar sus sentimientos. Aun así, ni Ogata ni Emiko pueden celebrar su amor debido al suicidio de Serizawa. Ambos comienzan a llorar y a lamentarse, marcando de por vida a la posible relación conyugal.

En cuanto al personaje Godzilla, ésta será la última vez que le veamos en vida. Tras la destrucción de Tokio, el monstruo se había ocultado en las profundidades de la bahía de la capital japonesa. Probablemente reponiendo fuerzas (al verle recostado sobre los grandes arrecifes y altibajos marinos). Es en ese momento, es cuando Serizawa activa su arma y ésta le destruye a él y a Godzilla.

Durante la violenta muerte, Godzilla emerge de las profundidades y asoma su cabeza por encima del mar, rugiendo por última vez ante la mirada atónita de los protagonistas y observadores situados en la fragata. El monstruo muere y poco a poco se hunde hasta tocar fondo marino, donde, finalmente, éste, al igual que los peces que mueren en el estanque del laboratorio de Serizawa, comienza a quedarse en su esqueleto hasta que se desvanece entre una gran inmensa multitud de burbujas ocasionadas por el infalible *eliminador de oxígeno*.

La trágica y dramática secuencia se cierra cuando escuchamos al Prof. Yamane decir que no es posible que Godzilla sea el único en el mundo. Según alecciona, siguen experimentándose con armas mortíferas (como la bomba H) y que será de este modo cómo muy posiblemente, otros “Godzillas” aparecerán en cualquier parte del mundo. Sin lugar a dudas, Ishiro Honda vuelve a poner de relieve el peligro atómico, advirtiendo a través de este personaje al mundo entero que de seguir así, la humanidad corre el riesgo de autodestruirse por su afán de poder y dominación.

**Secuencia #43 / Un saludo firme ante el mar (01:34:22 - 01:36:02 = 01:40)**

**Pág. decoupage: 848 a 849.**

Tras el epílogo del Prof. Yamane, los protagonistas, soldados y periodistas se ponen en pie, permanecen cabizbajos, se quitan las gorras (algunos realizan el saludo militar) y todos ellos guardan silencio frente al mar al momento que la música se hace cada vez más palpable. Culmina con un coro y la imagen del horizonte del mar sobre el que aparece el rótulo *The end* en japonés. Finalmente, un fundido a negro clausura la función.

### 6.3.2. Análisis conceptual: el terror atómico

Si algo hace que *Japón bajo el terror del monstruo* sea una película primordial para que esta investigación se desarrolle es, precisamente, la gran cantidad de interpretaciones que podemos encontrar en ella. No sólo su contexto histórico, tal y como hemos comprobado hace de esta película una obra interesante, si no que como explicaremos a continuación, resulta muy atractivo poder analizar los conceptos de la película.

Son muchos los que se han aventurado a escribir sobre el trasfondo de esta película. Podemos encontrar mucha información al respecto en internet y también en formato libro. En los siguientes párrafos nos proponemos a poner encima de la mesa todos aquellos elementos encontrados, así como los recogidos por el propio autor a través

de sus entrevistas realizadas a algunos cineastas y artistas que estuvieron -y están- involucrados en *Japón bajo el terror del monstruo*. Hemos encontrado elementos muy interesantes en las principales secuencias del film:

**Secuencia #1. Pánico en los mares del sur (01:57 - 03:18 = 01:21)**

¿Acaso *Japón bajo el terror del monstruo* sería lo mismo sin la amenaza nuclear? Y más concretamente, ¿sería lo mismo sin el incidente del pesquero Dragón afortunado nº5? Como hemos visto anteriormente, la preproducción de esta película coincidió con uno de los eventos más frustrantes para la sociedad japonesa de la década de los 50. Habían pasado casi nueve años después de la caída de las bombas atómicas sobre Nagasaki y Hiroshima y en pleno preludio de la Guerra fría, tiene lugar el incidente más desafortunado del año. Tras que el pesquero fuera expuesto a la radiación de la bomba H el 1 de marzo de 1954, el escándalo recorrió todo el país a través de la prensa y otros medios de comunicación.

Los fantasmas de la guerra y los fantasmas de Hiroshima y Nagasaki estaban sintiéndose por aquellos días. No era de extrañar que para aquel grupo de cineastas que pretendían hacer su primer film de monstruos quisieran incorporar en él, de alguna manera, la asfixia y la desesperación que vivía el pueblo japonés tras la noticia del Dragón afortunado nº 5.

Tras el *opening credits* del film, Ishiro Honda inaugura su historia con un plano que nos muestra el camino de agua formado por las olas que provocan la hélice de un barco. Inmediatamente, nos sitúa sobre él. Podemos comprobar que se trata de un pequeño pesquero de madera, como bien podría ser el Dragón afortunado nº5. Un pequeño grupo de pescadores están tocando diferentes instrumentos musicales, con un plano conjunto posterior, podemos observar casi la totalidad de la cubierta, en la cual vemos una decena de pescadores descansando y siguiendo el ritmo de la música. Repentinamente, un halo de luz ilumina a todos los pescadores, que anonadados detienen su descanso y se acercan a la borda. Acto seguido vemos como de las profundidades del

océano surge una potente luz seguida de una ebullición que parece tragarse el mar. Los marineros son cegados por la potente luz y envueltos por un denso polvo blanco que les engulle. Finalmente, el barco comienza a arder y en cuestión de segundos se hunde sin remedio. ¿Qué nos quiere decir Honda con esta violenta introducción?

Un detalle, si nos fijamos en la parte superior central del plano nº5.a, podemos ver en un flotador de rescate el nombre del barco siniestrado: *Eiko-maru No. 5*. Sería demasiado presuponer que el nombre otorgado a este barco fue azaroso si tenemos en cuenta el nombre del verdadero barco que fue afectado similares circunstancias: *Daigo fukuryu-maru No. 5*.

Según Takarada (2014), quien con 25 años de edad interpretó a Hideto Ogata en el film que nos ocupa, este incidente tiene un papel muy importante a la hora de plantear el tema de la película:

La inspiración provino del incidente con el Dragón afortunado nº 5. Todavía hoy se recuerda lo que en aquel momento sintieron los pescadores. Cuando estaban faenando, surgió ante ellos una enorme luz por el oeste. Entonces, los marineros exclamaron “¡Cómo, pero si ha salido el sol otra vez por el oeste!”. Se quedaron estupefactos. Luego, tres horas después, comenzó a llover sobre ellos una ceniza blanca. Realmente es una descripción muy visual. Imaginemos la fuerza que debió tener el resplandor para que pensarán que el sol salía de nuevo por el oeste y la enorme sorpresa que se debieron llevar .

Fácilmente, podemos relacionar los elementos que nos cuenta el actor Takarada; “enorme luz” y “ceniza blanca” con la secuencia objeto de análisis. Tal y como expresaremos en siguientes secuencias, durante el film acabará por explicarse que dicha terrible luz blanca será provocada por una explosión de una bomba de hidrógeno. Vamos, poco a poco, a desarrollar estos conceptos que nos conducirán a las posteriores conclusiones.

El incidente ocurrido con el Dragón afortunado nº 5 provocó reacciones sociales que se llevó a cabo en 1955 la recogida de más de 32 millones de firmas por parte de los habitantes de Japón con tal de detener las pruebas nucleares. Sin embargo, esto no detuvo el avance de dichas pruebas por parte del gobierno de los Estados Unidos de América.

Como hemos podido comprobar, la intención de plasmar el horror que los 23 marineros del pesquero realmente accidentado fueron intencionadas en el arranque del film. De hecho, la obsesión del director Ishiro Honda en recordar este incidente nos remontará en futuras películas firmadas por él, como, por ejemplo, apreciamos en las primeras secuencias de *Mothra* (1961), en las cuales un pesquero y su tripulación son contaminados por las pruebas nucleares del pacífico. Las escenas en las que los doctores chequean la radiactividad acumulada en los pescadores (figura 42) nos recuerdan a las verdaderas imágenes de los chequeos de la tripulación del Dragón afortunado nº5 (figura 43).



Figura 42



Figura 43

Durante la **secuencia #2** no podemos destacar nada señalable conceptualmente. Nos sirve para presentarnos a la pareja protagonista de la función: Emiko Yamane y Hideto Ogata. Durante las venideras **secuencia #3**, **secuencia #4**, **secuencia #5**, **secuencia #6** y **secuencia #7** (03:19-07:53), Ishiro Honda alarga la tensión y el sufrimiento de los familiares de los pescadores que, impotentes, preguntan desesperadamente a los oficiales de la guardia marítima la situación de sus familiares en alta mar. A lo largo de estas secuencias, incluso los barcos de rescate son hundidos bajo extrañas circunstancias (como por ejemplo el bien llamado *Bingo-maru*).

A partir de la **secuencia #8**, tras el rescate de uno de los supervivientes a los hundimientos, el paisaje de la historia cambia. Ahora nos situamos entre Tokio (como sede central) y la isla de Odo, lugar en donde se sitúa la acción de las próximas tramas.

Las **secuencias #9, #10 y #11** nos sirven para continuar la trama. Los personajes comenzarán sus investigaciones para determinar qué ha ocurrido con los barcos siniestrados. En la **secuencia #9**, por primera vez se escuchará hablar de la leyenda sobre el monstruo Godzilla. Nos detenemos en la **secuencia #12** ya que es interesante observar cómo Ishiro Honda representa la primera aparición del monstruo. Tras la ceremonia Shinto representada en la **secuencia #11** para apaciguar la ira de Godzilla, la **secuencia #12** arranca con la llegada de un tifón durante la noche. De repente vemos como el fuerte viento zarandea los árboles así como la llegada de grandes olas que comienzan a azotar las cosas de la isla Odo.

Durante la escena nos situamos en la casa de Shinkichi. Su hermano mayor está tumbado, sin poder conciliar el sueño tras su experiencia vivida en el hundimiento del barco en el que estaba rescatando a los supervivientes del *Bingo-maru*. En este momento, él yace junto a su madre y su hermano pequeño Shinkichi.

De repente, la casa entera comienza a tambalear. Comenzamos a escuchar timbales que marcan el cadente paso de la llegada de la destrucción. Asustados, los tres se incorporan en sus respectivas camas. Una toma exterior de la casa nos muestra cómo cada vez se tambalea más y más. Rápidamente, el pequeño Shinkichi se pone en pie y comienza a correr hacia la puerta de salida de la casa y sale de ella mientras su madre grita en vano que no salga de ella. Su hermano mayor, que sale tras él, ve algo terrible al asomarse por la puerta lo que hace que acuda a proteger a su madre. En ese momento, la casa entera se desploma sobre ellos. Shinkichi, que observa la escena bajo la lluvia, llora y llama a su familia desesperadamente. Otros habitantes de la isla le evacúan de la zona.

Lo interesante de esta secuencia es observar cómo Honda nos presenta al personaje Godzilla. Aunque no podemos verle ni escuchar su rugido, tan sólo vemos, si nos fijamos bien, una porción de su pata que está chocando contra la casa (ver plano n° 107.b), esta aparición del monstruo bien podría confundirse con el propio tifón y no con Godzilla en sí. Cabe destacar que esta es la primera vez que escuchamos en el film unos



timbales que podrían ser las pisadas del monstruo aproximándose. Sin embargo, por diferentes motivos que veremos más adelante, comprobaremos que no se tratan de las pisadas del monstruo, sino que se trata de un ritmo musical que advierte de la llegada del peligro ocasionado por el monstruo. Por lo que podemos decir que es un elemento auditivo completamente extradiegético.

Volviendo a la idea del tifón, podemos deducir que, con su llegada, ha traído consigo a nuestra civilización un monstruo de épocas prehistóricas.

Según el director de cine M. Tezuka (comunicación personal, 18 de febrero de 2014), para él, Godzilla es:

Entiendo que Godzilla es una metáfora de la furia del átomo. Me preguntan a menudo qué es Godzilla para mí. Siempre contesto que para mí Godzilla es como un dios o como un desastre natural. Como un tifón, una tormenta o un *tsunami*. Es algo exactamente igual. Los seres humanos no podemos presentar resistencia ante ello.

Según Tezuka, podemos deducir que Godzilla podría ser, entre otras cosas, la representación de los desastres naturales más salvajes y destructivos de la Tierra. No es de extrañar que una criatura como Godzilla se haya pretendido representar con la fuerza de un tifón teniendo en cuenta la cantidad de tifones u otros desastres a los que Japón ha sido atacado a lo largo de su historia. Con esta secuencia, Honda nos advierte que Godzilla no será fácil de derrotar, pues parece llevar consigo la fuerza de los *kami*, quizás encarne el del poderoso viento.

A lo largo de las **secuencias #13, #14 y #15**, la trama gira entorno al *feedback* de lo ocurrido en la isla Odo y a los preparativos para llevar a cabo una investigación oficial en la isla con tal de aclarar lo ocurrido durante el tifón. Aún no se sabe si se trata de una tormenta o sobre la llegada de una criatura gigantesca.

Durante la **secuencia #16**, el equipo de investigación liderado por el Prof. Yamane comienzan a investigar el desastre. Cabe detenerse aquí ya que esta secuencia está basada en un accidente nuclear que ocurrió al mismo tiempo que el rodaje de la película. El 14 de septiembre de 1954 tuvo lugar una prueba nuclear en el polígono de

Totskoye (campo de pruebas militares), ubicado en el norte de la aldea de Totskoye (Rusia). Dicha prueba nuclear consistió en detonar una bomba atómica a 350 metros de altura sobre las inmediaciones de un campo de batalla con alrededor de 45.000 soldados rusos que simulaban una guerra en campo abierto. El objetivo fue establecer y medir el poder de esta arma en una hipotética guerra nuclear. El resultado fue catastrófico, pues miles de personas murieron (entre soldados y civiles) inmediatamente después de la explosión y en los años sucesivos por la contaminación radiactiva.

Durante décadas, dicha prueba fue clasificada y ocultada al público. Sin embargo, según hemos podido verificar en la hemeroteca del diario *El País*<sup>25</sup>, dichos documentos y filmaciones de la prueba fueron desclasificados por completo en 1993.



Figura 44: La bomba atómica de Totskoye.

Si estamos introduciendo esta prueba nuclear es porque está ligada a la película objeto de estudio. Durante el mes de septiembre de 1954 tuvo lugar el rodaje de la secuencia 16 que estamos describiendo.

Poco después de la detonación, se hizo eco de la noticia y la contaminación nuclear se propagó por el mundo, alcanzando el norte de Japón. La radiactividad llegó hasta la isla de Hokkaido en forma de lluvia radiactiva, contaminando ríos, campos y montañas. Este hecho volvió a estremecer a los japoneses, que volvían a sufrir el terror atómico. Aunque no contamos con suficientes datos objetivos para demostrarlo, según IMDB, esta lluvia pudo haber inspirado a Honda en la secuencia 16 cuando el Dr. Tanabe

---

<sup>25</sup> [http://elpais.com/diario/1993/11/08/internacional/752713224\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1993/11/08/internacional/752713224_850215.html)

advierte a los habitantes de la isla Odo de no beber agua de los pozos debido a los altos niveles de radiación tras el paso del tifón.<sup>26</sup>

Lo que no se explican los científicos es cómo puede ser que sólo algunos pozos están contaminados de radiactividad. Lo natural sería que todos los pozos de la isla lo estuvieran. Sin embargo, algo no encaja. Inmediatamente después de que el Doctor indique que no puede beberse el agua potable de los pozos, Honda nos muestra un plano de un grupo de mujeres que habitan la isla, asustadas junto con sus niños lamentando lo difícil que va a ser su vida sin agua potable de sus pozos.

Honda no está inventando nada. Está, claramente, basándose en hechos reales que los mismos habitantes de Hiroshima o Nagasaki sufrieron en primera persona. El director vuelve a retratar la amenaza nuclear que tan latente estaba por aquellos momentos.

En la **secuencia #17**, sucede la primera aparición pública del monstruo. Tras el encuentro, la **secuencia #18** abre el debate sobre la amenaza de Godzilla. Durante la conferencia expositiva del Prof. Yamane sobre su descubrimiento (refiriéndose a Godzilla), éste aporta suficientes evidencias como para determinar que Godzilla es un ser prehistórico que ha sido bombardeado por las pruebas nucleares de las bombas H del pacífico y que éstas han alterado su paz y estilo de vida marina. Estas evidencias son los altos niveles de radiación en la isla, especialmente del elemento mortífero estroncio 90, componente de las bombas H, y el hallazgo de un trilobite contaminado por radiación en una huella de Godzilla. Por lo tanto, las conclusiones de Yamane son concisas: Godzilla es un ser altamente radiactivo tan poderoso como las bombas H.

Durante esas palabras, vemos planos de los diputados de la cámara del edificio de la Dieta negando con la cabeza. Se escuchan voces alteradas de fondo. En ese momento, uno de los representantes expresa al Presidente de la sala que no puede hacerse pública esta noticia debido a que dañará las delicadas relaciones internacionales de Japón (1). Además, el representante argumenta que generará el caos entre la población (2). Sin embargo, desde el otro lado de la sala, una mujer diputada expone ferozmente su desacuerdo con las palabras del hombre. Ella defiende que hay que contar al pueblo la

---

<sup>26</sup> [http://www.imdb.com/title/tt0047034/trivia?ref\\_=tt\\_trv\\_trv](http://www.imdb.com/title/tt0047034/trivia?ref_=tt_trv_trv)

verdad y no ocultar nada al respecto ya que los hechos son los hechos y el pueblo tiene derecho a saber (3). La polémica está servida.

Si nos percatamos, el grupo de representantes que aboga por la censura y por ocultar al mismo Godzilla es un grupo formado por hombres uniformados. Sus miradas son altivas, inquisitivas y directas. Mientras que el grupo parlamentario que defiende contar la verdad al pueblo y al panorama internacional es mixto aunque, principalmente, liderado por mujeres que no dudan en exponer sus argumentos.

Estamos siendo testigos de un debate político conducido por las ideas conservadoras (representado por la figura masculina) y progresistas (representadas por la figura femenina).



*Figura 45: Plano 209*



*Figura 46: Plano 214*

Sin embargo, el último plano de la secuencia es el grupo de investigadores, que miran atónitos cómo discuten los políticos entre ellos sin parecer que les importe la aparición de un monstruo o valorar el por qué su existencia. Tan sólo se centran en debatir a cerca de la imagen de Japón hacia el exterior. Les preocupa la imagen diplomática y mostrar al mundo que Japón es un país amistoso y seguro en el que poder desarrollar empresas.

En apariencia, esta secuencia puede pasar desapercibida, sin embargo, si extraemos los diálogos principales del enfrentamiento político y tenemos en cuenta las conclusiones del Prof. Yamane, podemos extraer interesantes lecturas.

La conclusión que desata el enfrentamiento en la cámara emitida por el Prof. Yamane dice así: «Las pruebas físicas nos permiten concluir que Godzilla está emitiendo altos niveles de radiación provenientes de la bomba H».

En la página anterior, durante la descripción de la secuencia, hemos marcado algunas frases con números del 1 al 3. A continuación analizaremos cada uno de esos puntos.

- 1) En primer lugar, el representante Oyama menciona que las graves conclusiones del Prof. Yamane no deben hacerse públicas en ningún caso. Ante tal propuesta al Presidente de la cámara, la líder del otro partido le grita: «¡Precisamente lo que hay que hacer es hacerlo público!». Ante ello, Oyama argumenta que si esta “cosa” llamada Godzilla es el resultado de las pruebas de la bomba H, se romperán nuestras delicadas relaciones diplomáticas. El representante insiste diciendo que esto es demasiado serio como para publicarlo.

Si tenemos en cuenta que el representante Oyama está tratando a Godzilla como a la misma bomba H, podemos leer en sus palabras que lo que se pretende es censurar al pueblo los incidentes nucleares que han afectado a Japón. Probablemente, este debate se libró en la propia cámara del edificio de la Dieta en los mismos meses cuando tuvo lugar el incidente del Dragón afortunado nº 5. O quizás sobre la lluvia radiactiva sufrida en Hokkaido, ambos incidentes ocurridos en marzo de 1954 y septiembre del mismo año respectivamente.

Además, es interesante el punto en el que dice que las “relaciones diplomáticas son delicadas”, ya que este punto también puede trasladarse a la realidad del Japón de 1954. Tras la Gran derrota japonesa<sup>27</sup>, Japón se vio así mismo como un país debilitado y humillado, controlado absolutamente por el gobierno de transición impuesto por EE.UU. Por esa razón, el representante Oyama argumenta que sus “débiles” relaciones (internacionales) verían peligrar y perder todo lo ganado políticamente hablando desde el fin de la Segunda Guerra Mundial. Este es, realmente, un punto interesante que procura crear un escenario realista en el universo de *Japón bajo el terror del monstruo* pues es

---

<sup>27</sup> Modo por el cual los japoneses se refieren a la rendición incondicional tras la Segunda Guerra Mundial.

una película que tiene en cuenta el desastre y las consecuencias de que Japón estuviera involucrado en la Segunda Guerra Mundial.

- 2) El argumento con el que Oyama basa su conclusión apela a los instintos primarios del ser humano: el miedo. El representante, lejos de argumentar consecuentemente, insiste que esta noticia provocará el caos en Japón, provocando una gran crisis en su economía, vida política y en sus relaciones internacionales.

Es muy frecuente encontrarnos argumentos políticos apelando al miedo u otros instintos básicos de supervivencia para obtener sus objetivos. De hecho, es insostenible ocultar a Godzilla o el problema de la bomba H porque tarde o temprano éstos aparecerán públicamente por sí solos. Por ejemplo, la prueba de la primera bomba H llevada a cabo en el atolón Bikini fue ocultada al mundo entero. Era un experimento de alto secreto por parte de EE.UU., sin embargo, el incidente con el pesquero Dragón afortunado nº 5 fue el escape, la fuga de este secreto. No podemos controlar todos los elementos, por lo que se vuelve irremediable y naturalmente incontrolables.

- 3) Por otro lado, el argumento de contraataque liderado por la representante femenina, está basado en los derechos del pueblo. Tal y como ella misma expone: *“la verdad deber ser publicada”*. Todo por el bien del pueblo y su seguridad ante una situación insostenible e impredecible.

Lo que la representante expresa es la idea fundamental de cualquier democracia parlamentaria. Tenemos que tener en cuenta que los años de la democracia parlamentaria japonesa eran tempranos y que ésta sólo llevaba vigente desde la ocupación norteamericana en septiembre de 1945 y que terminó de desarrollarse al final de la ocupación en 1952. Hasta 1945, Japón vivió en una monarquía absoluta que fue abolida a partir de la ocupación y se transformó en la soberanía nacional con una nueva

Constitución aprobada el 3 de mayo de 1947 y que permitió reconocer internacionalmente el Estado de Japón.

Si tenemos en cuenta que la monarquía absoluta había reinado durante siglos y que ésta fue abolida tras la firma de rendición incondicional de Japón a Estados Unidos en el tratado de San Francisco de 1952, no podemos obviar que Japón cambió radicalmente en un breve período de tiempo toda su tradición política y social. La década de los 50 fue la época de la recuperación de Japón y su renovación estaba en pleno proceso. Estos son los hechos que deben perturbar a Oyama y a su partido. La aparición de los “fantasmas” de la bomba H o la aparición de un monstruo que lo represente, supone una amenaza internacional para el “nuevo” Japón.

Sin embargo, esto es una contradicción, ya que la base de la democracia parlamentaria está basada, al menos en teoría, en los derechos del pueblo. Ocultar al monstruo Godzilla significa obviar o violar esta ley constitucional que pone en entredicho el anterior Japón absolutista frente a las nuevas generaciones y visiones políticas del país.

Según argumenta N. Kato (comunicación personal, 16 de febrero de 2014), profesor titular en la Universidad de Waseda (Tokio), Godzilla, inclusive el *kaiju eiga*, contienen contradicciones:

Creo que, ante todo, este tipo de películas, de *kaiju* y posteriormente los robots, son el reflejo en la sociedad en una serie de contradicciones que se dan en el Japón de posguerra. Contradicciones como, por ejemplo, ser un país derrotado, ser un país que ha experimentado la bomba atómica, que ha experimentado la invasión norteamericana igual que países como Irán o Irak, donde se quiere imponer la democracia. A Japón también se le impuso una democracia. El hecho de imponer una democracia es en sí mismo una contradicción, ya que la democracia ha de surgir de la voluntad popular y no ser impuesta. Creo que el género *kaiju eiga*, o los *kaiju* en general, reflejan como ninguna esta serie de contradicciones de la sociedad japonesa de posguerra que, de alguna manera, han seguido continuando hasta hoy.

Lo que Kato pone en relieve es la contradicción en la que se han formado los pilares de la “moderna” estructura política japonesa y cómo esta se representa a lo largo del *kaiju eiga*, y en consecuencia, especialmente, en el propio personaje Godzilla en *Japón bajo el terror del monstruo*. Aunque analizando los diálogos de los parlamentarios, no sólo Godzilla en sí es una contradicción, si no que los personajes humanos viven inmersos en ella. Preocupados en la imagen que dan de Japón al mundo tras la Gran

derrota. Por otro lado, Kato (2014) nos habla de una contradicción que manifiesta el hecho de que durante la Segunda Guerra Mundial, Japón fue enemigo de Estados Unidos y, tras la rendición, inmediatamente, fue su aliado y un país al que debían confiar el pueblo japonés.

Una cosa curiosa es que Godzilla siempre aparece por los mares del sur, volviendo hacia Japón. Creo que de alguna manera Godzilla es la representación de aquellos japoneses que vuelven a Japón y gritan: ¿dónde está ese país por el que yo luché?. ¿Aquel país por el que yo entregué mi vida? Resulta que nos han vendido la idea de que América son los enemigos y ahora cuando vuelvo me encuentro un país donde Estados Unidos es un país amigo del nuestro. ¿Qué ha pasado con el Japón en donde yo nací? Creo que este sentimiento está oculto en las películas de Godzilla, y es uno de los motivos por los cuales ha seguido viviendo esta saga.

Kato (2014) nos da una nueva perspectiva sobre Godzilla que encaja con el Godzilla creado por el director de cine Kaneko (2014):

[...] Pero no solo en lo relativo a las víctimas japonesas, sino en general, incluyendo las americanas. Las emociones de las personas que murieron en la guerra... esas emociones que permanecen en este mundo tras la muerte, las relacioné con el *kaiju* (se refiere a Godzilla)... Esa era la visión que quería transmitir.

Respecto a la discusión política, podríamos englobar estas lecturas en una idea: ocultar o no ocultar la existencia de Godzilla significa lo mismo que ocultar o no la existencia de la bomba atómica o bomba H. Mientras que las contradicciones expuestas reflejan el sentimiento que se atribuyó o las múltiples lecturas que pueden leerse sobre el personaje Godzilla especialmente en *Japón bajo el terror del monstruo*.

### **Secuencia #19:**

Ishiro Honda arranca con titulares con el nombre Godzilla. Esto quiere decir que, finalmente, el partido que abogaba (liderado por mujeres) por la publicación de la noticia del monstruo ha triunfado frente al conservadurismo tradicional. Y la prensa nacional ha hecho pública la existencia de Godzilla y su problema a cerca de la contaminación radiactiva. Para ver las reacciones del público, Honda nos acerca a un grupo de tres civiles que se hallan en el interior de un tren en funcionamiento y lleno de pasajeros.



Ambos están hablando seriamente sobre el asunto de Godzilla. Sin embargo, uno de los chicos subestima y mira por encima del hombro este monstruo y su relación con la bomba H. El diálogo dice así: «¡Esto es terrible, primero el atún radiactivo, segundo la lluvia radiactiva, y ahora Godzilla! ¿Qué pasaría si llegara a la bahía de Tokio?». El acompañante, mirándola despreocupado e incluso riéndose, le contesta: «Probablemente tú seas su primera víctima». La chica, asustada, cuenta: «A duras penas puede escapar de la bomba atómica de Nagasaki y ahora esto!». Al mismo tiempo, el chico parece hurgarse la nariz, enajenado del peligro y sin escuchar con demasiada atención a la chica. El tercer acompañante responde: «Yo encontraré un lugar donde refugiarme». Inmediatamente, la chica le dice: «Encuétrame uno para mí también». El chico despreocupado dice: «Evacuarnos otra vez? ¡Ya he tenido suficiente» a la vez que se mira el reloj de muñeca. La escena es muy corta, pero, a su vez, con muchos matices en el diálogo que nos plantean diversos puntos. En primer lugar, tal y como decíamos, para ver que las generaciones que crecieron durante la guerra parecen querer borrar ese período y no volver a pasar por él. ¿De qué forma? Obviándolo. Como si no pudiera volver a pasar nunca más.

El director juega con la idea de que Japón ha superado, o mejor dicho, ha borrado de su memoria el pasado. No obstante, la chica que acompaña a los chicos está preocupada porque según leemos en el diálogo, ella misma vivió en primera persona el horror de la bomba atómica de Nagasaki. Una vez más, Honda retrata el horror y amenaza atómica que vivieron los japoneses. La película hace múltiples referencias al estado actual o referencias a la guerra tal y como estamos analizando. Por ejemplo, el primer diálogo de la secuencia nos habla del incidente del Dragón afortunado nº 5, cuando la chica hace referencia al atún contaminado por la radiación. De hecho, por aquél entonces, el pescado fue vendido en las lonjas de Tokio, donde muchos ciudadanos lo comieron contaminado.

Luego, la chica menciona la lluvia radiactiva. ¿Acaso no estará haciendo referencia a la lluvia radiactiva proveniente de la prueba atómica rusa Totskoye de septiembre de 1954 que provocó lluvias radiactivas sobre campos y ríos de Hokkaido?

Esto nos da más pistas que confluyen hacia un mismo punto y que nos ayuda a responder nuestra hipótesis G1.

### **Secuencia #35:** el ataque de Godzilla a Tokio

Tal y como hemos descrito con anterioridad, esta secuencia está basada en el ataque central de Godzilla a la ciudad de Tokio. Aunque el ejército se prepara y se despliega por toda la bahía y blinde la ciudad, no es suficiente para detener el avance del monstruo, que penetra en la ciudad sin dificultad alguna cuando toma tierra.

Es interesante observar cómo en los planos generales de la bahía, momentos en los que se espera la llegada del monstruo, el cielo está atravesado por los potentes chorros de luz proyectados por los reflectores antiaéreos, los mismos que indicarán a la artillería apuntar al objetivo con mayor visibilidad. Esta es la misma estrategia llevada a cabo por los países involucrados en la Segunda Guerra Mundial para defenderse de los ataques aéreos nocturnos. Lo podemos ver en las figuras 47 y 48. La primera corresponde a los reflectores alemanes que emplearon durante el conflicto para detectar la aviación enemiga y, en la segunda figura, podemos ver un plano de la película en la que se emplean dichos reflectores para detectar al invasor.



*Figura 47: Fotografía real*

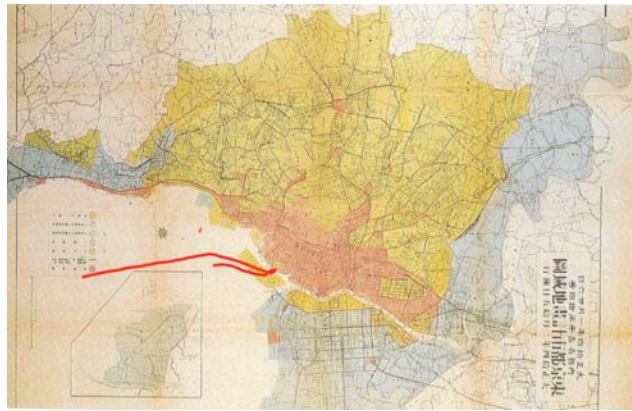


*Figura 48: Plano 418*

Esto nos da una idea de hasta qué punto trataban a Godzilla como una criatura colosal, desconocida por el ser humano e impredecible. Por tanto, en la película, se le

trata como a un enemigo poderoso portador de la partícula mortífera llamada estroncio-90 y que ya hemos explicado con anterioridad.

Cuando Godzilla logra entrar en la capital, comienza su senda de destrucción. El Profesor Kato nos ha facilitado dos planos en los que se detalla el recorrido de Godzilla por la ciudad de Tokio. En la figura 49, vemos un plano general de Tokio incluyendo la bahía en donde mediante un trazo de color rojo, hemos señalado el camino que toma Godzilla de principio a fin.



*Figura 49:* Mapa de Tokio en 1954 con recorrido de Godzilla marcado.

De acuerdo con Kato y los diálogos de los periodistas que narran el camino de Godzilla a los telespectadores, este plano de referencia es correcto. A gran escala, podemos ver cómo el trazo más adentrado al mar es el camino de llegada a Tokio. El punto más adentrado a tierra es el punto máximo al que llega Godzilla y el mismo punto al que “decide” regresar al mar, para quedarse en la bahía de Tokio, concretamente representado por el segundo trazo más corto que termina en el mar. Y lugar donde Serizawa destruye a Godzilla.

En el segundo plano (figura 50), Kato nos ofrece un plano más cercano de la ciudad de Tokio y vemos en detalle el recorrido del monstruo.

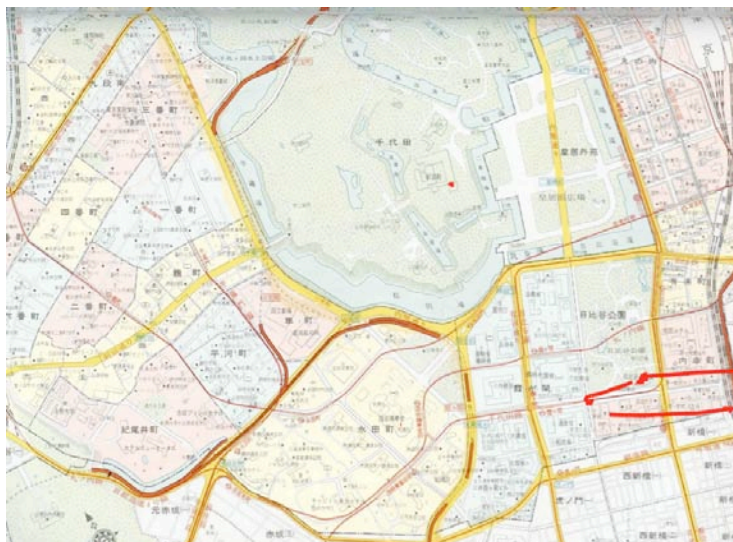


Figura 50: Detalle de mapa de Tokio en 1954 con recorrido de Godzilla marcado.

Tal y como podemos apreciar en el plano, Godzilla se adentra en la ciudad arrasando con los barrios más simbólicos de Tokio. En primer lugar destruye Shinagawa, en segundo lugar atraviesa Shibaura, continuando por Owari-cho, Shinbashi, Tamachi, Shiba, Sukiwabashi, Ginza y finalmente el punto más alejado del mar: Chiyoda.

En dos de estos barrios, Godzilla destruye dos significativos símbolos del Japón del s. XX. Cuando Godzilla llega al barrio de Ginza destruye la mundialmente conocida Torre del reloj, también conocida como Torre Hattori (figura 51). Esta torre, que originalmente estuvo construida desde 1894 a 1921, fue demolida en 1921 para construir una nueva. Pero la construcción se demoró debido al Gran terremoto de Kanto. La nueva torre se completó en 1932, construida por el fundador de Seiko, la que sería la empresa más grande de relojes del mundo. Además, esta torre sobrevivió a los múltiples bombardeos que sufrió Tokio por parte de los Estados Unidos a finales de la Segunda Guerra Mundial. Por tanto, su destrucción representa que realmente Japón está hundiéndose tras el paso del monstruo.



*Figura 51: A la izquierda, la torre Hattori*

En segundo lugar, Godzilla destruye el símbolo más importante no sólo para Tokio si que para todo Japón (figura 52). Estamos hablando del edificio de la Dieta, situado en el barrio de Chiyoda, el punto más alejado del mar que alcanza Godzilla.



*Figura 52: Godzilla destruye el edificio de la Dieta.*

Godzilla arremete contra el edificio más emblemático del Japón del s. XX. Ataca el corazón político del país y lo arrasa en cuestión de minutos. Lo que para los japoneses han sido siglos de historia hasta llegar a la democracia parlamentaria, Godzilla acaba con ella en un momento. Hemos de tener en cuenta que es en este edificio donde se reúne el primer ministro de Japón, así como sus ministros y parlamentarios que representan la oposición y partidos minoritarios. Es aquí donde se deciden las leyes que regularán el funcionamiento de Japón por medio de los políticos elegidos mediante el sufragio universal.

Además, es en este edificio, donde los políticos discutían sobre si ocultar al pueblo o no la verdad acerca de Godzilla en la **secuencia 18**. No se daban cuenta que mientras discutían, la amenaza se les veía inevitablemente encima.

Que Godzilla destruya este emblema de la democracia es muy interesante. Si observamos el segundo plano presentado antes veremos por qué. ¿Qué hay justo detrás del edificio de la Dieta? ¡El Palacio Imperial! En ningún *kaiju eiga* se menciona el Palacio Imperial ni al Emperador, como si estuviera en otro plano, como si no “existiera”. De hecho, Kato (2014) nos confirma este salto espacial en el recorrido de Godzilla:

Creo que hay dos películas sobre Godzilla que nunca se han hecho o que nunca se han atrevido a hacer. Una de ellas es una en la que Godzilla destruye el santuario Yasukuni<sup>28</sup> o el Palacio Imperial. Nadie ha tenido el valor de hacer esto a pesar de que Godzilla es un personaje que lo destruye absolutamente todo [...].

---

<sup>28</sup> El santuario Yasukuni en Tokio es uno de los lugares más polémicos de Japón. Su construcción fue posterior a la guerra civil japonesa (Guerra Boshin) que tuvo lugar entre los partidarios del gobierno Tokugawa y los partidarios de la devolución del poder al emperador. Una vez terminado el conflicto se levantó el santuario para honrar el espíritu de los fallecidos en combate, pero solo a los ganadores, ya que a los partidarios de Tokugawa se les consideró enemigos del emperador. El santuario fue un referente Sintoísta de Japón y albergó los restos de los fallecidos en las guerras venideras en las que participó Japón como las de China, Corea o Taiwán. Así como las víctimas de la 2ª Guerra Mundial, las cuales son las más numerosas en el templo.

La polémica en este santuario llegó porque se reza por los muertos de las guerras, algunas de ellas en la época más dura e imperialista de Japón, y entre los que aparte de víctimas civiles y soldados que murieron en diferentes guerras, se encuentran también criminales de Guerra de los de más alto rango que cometieron atrocidades en esos conflictos. Entre ellos destacan el primer ministro de Japón durante la segunda guerra mundial, el cual ordenó el ataque a Pearl Harbour junto con otros oficiales de alto rango que fueron sentenciados a muerte por los aliados después de la segunda guerra mundial.

Con todo esto no es de extrañar que el santuario en sí esté en medio de la polémica, pero todavía hay algo más. En la constitución que los americanos redactaron para los japoneses se pedía la separación de la religión del estado con lo que el santuario tuvo que decidir entre ser un ente público o privado, y optó por esta última. Ahora está financiado con capital privado y se ha convertido en un símbolo de la derecha japonesa la cual alaba al emperador y los tiempos en que éste era el cabeza de estado. Por este motivo es frecuente ver por allí a gente con banderas japonesas, algunas de ellas imperialista, aparte de que el santuario en sí tiene muchas colgando. Una cosa muy rara ya que en la mayoría de templos no suele haber banderas japonesas ondeando.

Dada la controversia que podría suceder si Godzilla destruye tanto el Palacio Imperial como el santuario Yasukuni, probablemente, los presidentes de la compañía Toho prohibieron cualquier mención en *Japón bajo el terror del monstruo*.

Pero Ishiro Honda no sólo se centra en la destrucción de símbolos, sino que se preocupa más por mostrar el lado humano y dramático del universo que nos presenta. Durante el ataque nocturno de Godzilla, son numerosas ocasiones en las que vemos cómo soldados y civiles mueren directamente a causa de Godzilla. De hecho, esta será la primera vez que lo veamos en una película de Godzilla de Honda, a excepción si Godzilla mata “casualmente” al antagonista de la función. Como por ejemplo en *Godzilla contra los monstruos*.

*Japón bajo el terror del monstruo* es una película que se concibió como un drama humano o dicho de otro modo, como un drama universal porque, Godzilla (las bombas atómicas), nos afecta a todos. Es uno de los motivos por lo que esta película está rodada en su gran mayoría cuando cae la noche. Aumentando así el dramatismo de las escenas.

Como ya hemos hablado, Honda “baja la cámara” a la calle para retratar el sufrimientos de los civiles ante el ataque. De hecho, tenemos un ejemplo excelente que ilustra esto. Tal y como vemos en la figura 53, vemos a un mujer y a sus hijas abrazadas a ella mientras la calle arde por completo, la madre, entre lágrimas, dice que pronto se reunirán con su padre. Al lado de este drama, hemos colocado una imagen real de una madre con su hijo extraída momentos después de la explosión atómica en la ciudad de Hiroshima (figura 54).

De esta forma, podemos ver hasta qué punto Honda, que vivió en primera persona la Segunda Guerra Mundial en los frentes de China, quiso retratar los dramas que vivió durante la contienda.



Figura 53: Plano 533



Figura 54: Fotografía real tras la bomba de Hiroshima

Sin embargo, no sólo podemos hacer paralelismos con las consecuencias de la guerra con este plano, si no que a lo largo del ataque de Godzilla hay varios planos generales de los barrios que destruye Godzilla transformados en auténticos ríos de fuego (figura 55). Y que también podemos compararlas con imágenes reales de los bombardeos masivos que sufrió Tokio desde 1943 y, especialmente, en 1945. Recordemos que tan sólo en un bombardeo nocturno del 9 de marzo de 1945, Estados Unidos organizó un ataque contra Tokio formado por bombarderos B-29 (el mismo modelo de avión empleado para arrojar las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki), mataron a más de 100.000 civiles y destruyeron un total del 50% de todas las infraestructuras (edificios gubernamentales, casas, escuelas, hospitales, etc.) de Tokio (figura 56). Además, las bombas empleadas fueron incendiarias, provocando mayores daños.



Figura 55: Plano 534



Figura 56: Fotografía real del bombardeo sobre Tokio.



Cabe destacar que no sólo Tokio fue bombardeada durante el conflicto, otras ciudades como Yokohama sufrieron el mismo destino. De hecho, cuando el ejército comienza las movilizaciones y evacuan los civiles, lo hacen tanto en Tokio como en Yokohama respectivamente.

Podemos trazar un paralelismo muy interesante entre el recorrido de Godzilla y los B-29 que azotaron Tokio. Este paralelismo se basa en el hecho de que como ya hemos mencionado, Godzilla aparece en los mares del sur y entra en Tokio para arrasarla y después regresar al sur. Teniendo en cuenta los movimientos aéreos del ejército estadounidense, los B-29 también aparecieron desde los mares del sur, bombardearon Tokio y otras ciudades para posteriormente dar media vuelta y regresar a los portaaviones que se encontraban en los mares del sur.

### **Secuencia #36:** Desolación de Tokio

Tras la devastación ocasionada por Godzilla, Ishiro Honda nos presenta un Tokio que amanece reducido a cenizas y escombros. Si prestamos atención a estas imágenes y las comparamos con las imágenes resultantes de las destrucciones de Hiroshima y Nagasaki, podríamos crear un nuevo paralelismo entre ambas panorámicas. Sin embargo, tras las entrevistas realizadas por parte del investigador, podemos concluir de antemano que el director se basa más bien en las consecuencias de los B-29 que bombardearon Tokio la noche del 9 de marzo de 1945. A continuación, mostramos la figura 57, que pertenece a un plano de la película después de la destrucción de la ciudad. La figura 58 es una fotografía real del barrio de Ginza (Tokio) tras los bombardeos masivos.



*Figura 57: Plano 641*



*Figura 58: Fotografía real después del bombardeo.*

Como podemos observar, la similitud entre ambas imágenes es enorme. Y no es menos el drama que sentimos cuando Honda nos muestra en uno de los hospitales improvisados al Dr. Tanabe y a Emiko comprobando con un contador geiger los niveles de radiación que tiene un niño de apenas diez años de edad (figura 59). Es una de las escenas más dramáticas de todo el film. Desafortunadamente, no es una imagen ajena al colectivo de la sociedad japonesa, pues tras los ataques nucleares, era muy frecuente este tipo de control. Tras el paso de Godzilla en Tokio, al igual que sucedió en la isla de Odo, el monstruo contamina todo aquello que hay a su alrededor. Y esto no excluye a los niños o niñas. De hecho, más impactante es comparar una imagen auténtica de doctores comprobando el nivel de radiactividad de dos niños pequeños tras el tsunami de Fukushima de 2011 y la posterior fuga de la central nuclear *Dai-ichi* (figura 60). Ocasionando miles de desplazamientos y contaminados por la radiactividad.



*Figura 59: Plano 643*



*Figura 60: Fotografía real después del Fukushima.*

A su vez, la secuencia continúa con planos del hospital con decenas de heridos que yacen moribundos en los pasillos del edificio. Decenas de doctores y enfermeras les atienden en la medida de sus posibilidades. Al igual que el plano del niño contaminado, estas tomas también encajan perfectamente en los escenarios vividos durante la guerra o tras los bombardeos nucleares o de los B-29.

### **Secuencia #38:** la confrontación

Cuando Emiko cuenta a Ogata el secreto que había jurado a Serizawa, tanto Emiko como Ogata acuden al laboratorio de Serizawa para insistirle en usar su

experimento secreto contra Godzilla, ya que existen muchas posibilidades de que éste pueda acabar con él. Sin embargo, Serizawa rechaza la opción dado que no quiere dar a conocer al mundo su arma mortífera. Incluso está dispuesto a dar la vida para que así sea. Finalmente, Serizawa acepta usar su arma contra Godzilla y matarle.

Merece la pena detenernos en los dos elementos que convencen a Serizawa de usar su Eliminador de oxígeno. De hecho, podríamos decir que sólo hay un elemento que le convence, sin embargo, uno precede al otro.

- 1) El primer elemento está subyugado al vínculo emocional que existe entre Ogata y Emiko, su prometida. Tras un forcejeo en el que Ogata sale mal parado, Serizawa, a pesar de la culpabilidad que siente por haber pegado a un amigo, niega por completo el uso de su arma, aunque sea por un buen fin, ya que no deja de ser un arma de destrucción masiva. Ogata responde que si no acaban con Godzilla, qué será de ellos. Serizawa expone que si los políticos (gobiernos) se apoderan con la fórmula del *eliminador de oxígeno* sería un desastre debido a que volverían a usarlo como un arma de guerra entre humanos. «Bombas A contra bombas B, bombas H contra bombas H», concluye. Tras un breve silencio, Ogata le pregunta: «Entonces, ¿qué hacemos contra el horror que tenemos enfrente de nosotros ahora mismo? [...] Incluso si usar el arma contra Godzilla sin publicar tu fórmula, ¿cómo iban a volver a utilizar tu arma?», ante este argumento, Serizawa responde que los seres humanos son criaturas muy débiles. Por lo que teme que mientras siga con vida, acabe revelando su fórmula a los gobiernos y entonces sea demasiado tarde. A partir de ese momento, Ogata comienza a llorar y a lamentarse de haber inventado algo tan horrible. Al mismo momento, suena un réquiem retransmitido por televisión.

Antes de analizar el segundo punto, ponemos detenernos en este diálogo e hacer nuevos paralelismos con acontecimientos reales. ¿Acaso este sentimiento que experimenta Serizawa no sería el mismo que experimentaron los creadores de la bomba atómica?

[...] las personas que habían desarrollado la energía nuclear, doctores en física que habían recibido el premio Nobel como pudiera ser en Japón Hideki Yukawa, o en EE.UU. gente como Oppenheimer o también como Einstein, ese tipo de físicos reconocían que ellos habían desarrollado la energía nuclear, la habían ideado, pero que si la Humanidad hacía un uso equivocado de ella, los resultados serían terribles. De esta manera, lanzaron un aviso al mundo, y fueron los primeros que llamaron a crear un movimiento internacional para detener el armamento nuclear y su proliferación. Sin embargo, ahora hay aquí y allá gente que sigue poniendo todos sus esfuerzos en la fabricación de armamento nuclear, ahora ya no es Este y Oeste, sino Norte y Sur, como por ejemplo ciertos países muy cercanos a Japón. Por eso, aquí conocemos muy bien qué terribles experiencias nacen del armamento nuclear, que puede matar en un instante a 300.000 personas de una vez (Takarada, 2014).

El personaje de Serizawa nos plantea un dilema que efectivamente los padres de la bomba experimentaron personalmente. Sin lugar a dudas, Robert Oppenheimer es considerado mundialmente como “padre de la bomba atómica” debido a su alta participación en el Proyecto Manhattan, que consistió básicamente desarrollar la bomba atómica. Años más tarde después de la exitosa explosión de la primera prueba nuclear en Nuevo México, denominada Prueba Trinity, Oppenheimer confesó haberse sentido: «Ahora me he convertido en la muerte, el destructor de mundos». Ahora mismo nos encontramos en el mismo punto en el que se encuentra el personaje de ficción Serizawa. Nos está planteando el mismo dilema. Sin embargo, Oppenheimer no se detuvo. A pesar de conocer los efectos devastadores de la bomba, prefirió convertirse en el “destructor de mundos”. Aunque como él mismo declaró posteriormente, siempre expresó su pesar por el fallecimiento de las víctimas de las bombas atómicas lanzadas sobre Hiroshima y Nagasaki. Sin embargo, miembros del equipo estaban en desacuerdo con utilizar la bomba atómica sobre personas, argumentaban que con una simple película mostrando los efectos de la bomba bastarían con convencer al gobiernos japonés de rendirse. Oppenheimer fue uno de los científicos que se opuso a esta idea. No obstante, continuó su carrera, logrando que los presidentes John F. Kennedy y Lyndon B. Johnson le concediera el Premio Enrico Fermi con tal de rehabilitar su figura.

Jóféz Rotblat fue el único científico que abandonó el proyecto Manhattan por cuestiones morales, ya que se opuso desde el principio a utilizar el arma contra seres humanos. Afirmó que se hallaba preocupado por el futuro de la humanidad al completo. Posteriormente, Rotblat apoyaría el Manifiesto Russell-Einstein firmado en Londres en

1955 por sus redactores Bertrand Russell y Albert Einstein cuya finalidad tuvo la de alertar y advertir la peligrosidad de la proliferación del armamento nuclear. Solicitaban a los líderes mundiales buscar soluciones pacíficas a los conflictos internacionales.

Ishiro Honda nos está planteando el mismo dilema a través de Serizawa y su creación destructora de mundos: el eliminador de oxígeno. De hecho, tal y como lo plantea Serizawa, Godzilla es una amenaza menor que su invento. En este punto, el personaje aún no está convencido en usar su arma. Veamos el segundo elemento que terminará por convencerle.

**Secuencia #39:** Cantos a las víctimas

2) En el momento que escuchamos el réquiem diegético, tanto Emiko, como Ogata y Serizawa miran atentamente la televisión.

En ella, un noticiero muestra imágenes de Tokio completamente devastada. De nuevo, volvemos a las referencias visuales de las panorámicas destruidas por los bombardeos/Godzilla. El réquiem, protagonizado por voces de niñas que ruegan que la Luz y la paz vuelvan sobre todos ellos, acompaña a nuevas imágenes de hospitales repletos de heridos y moribundos, víctimas de la radiación de Godzilla.

Probablemente, el plano más impactante es el travelling lateral que muestra una docena de heridos de gravedad yacentes en el suelo del hospital, siendo éstos atendidos por auxiliares o por sus propios hijos o hijas (figura 61). Es un duro reflejo dramatizado de lo que realmente vivieron los japoneses, tal y como podemos ver en la fotografía de abajo (figura 62):



Figura 61: Plano 720



Figura 62: Fotografía real después de Hiroshima.

La secuencia culmina con planos del coro femenino compuesto por un centenar de chicas jóvenes que ruegan una y otra vez la vuelta de la Luz y la Paz.

De vuelta al laboratorio de Serizawa, los tres personajes miran la escena en televisión. Finalmente, sin decir palabra, Serizawa apaga el aparato y dice a Emiko y Ogata que han ganado. Comienza a quemar sus formular a la vez que dice que utilizará una única vez su invento para destruir a Godzilla.

**Secuencia #42:** Activando el eliminador de oxígeno

Después de la decisión de Serizawa, los personajes de su alrededor lo respetan y mantienen silencio entre ellos. Como es el caso del Prof. Yamane (plano 764). ¿Acaso Honda juega con el silencio en los primeros planos de los personajes cuando miran a Serizawa por que están pensando que, probablemente, vaya a suicidarse? Sin embargo, nadie dice nada y tanto Serizawa y Ogata se lanzan en el mar en busca de Godzilla. Cuando activan el arma, Ogata sale a la superficie, pero Serizawa decide quedarse bajo el mar y suicidarse con el objetivo de asegurarse de que la fórmula del eliminador de oxígeno nunca se hará pública.

Irremediablemente, pensar en el suicidio en Japón nos lleva a pensar en los kamikazes japoneses de la Segunda Guerra Mundial. Aquellos jóvenes que dieron su vida por una guerra perdida. De hecho, si nos percatamos en el modo en el que Serizawa se ata la cinta en su cabeza, todo apunta a que intencionadamente se le puso de este modo haciendo referencia directa a los kamikazes. Tal y como podemos ver en la figura 63, en donde vemos a Serizawa con la cinta en la cabeza justo antes de lanzarse al agua y en la figura 64, vemos a un kamikaze antes de pilotar un avión con la que se suicidaría contra el enemigo (Estados Unidos).



Figura 63: Plano 763



Figura 64: Fotografía real de un piloto kamikaze.

Sin embargo, Y. Ishii (comunicación personal, 12 de febrero de 2014), plantea la distinción entre kamikazes y el Dr. Serizawa:

«[...] Los kamikazes japoneses en realidad no querían suicidarse. En su mayor parte iban obligados, porque en el Japón de entonces mandaba el militarismo, y si decías que no querías ir a la guerra, eras calificado de antipatriota [...]. Tiene una connotación muy fuerte, era como decir que no merecías ser considerado japonés. Viviendo en ese ambiente, aunque nadie quería ir a la guerra, no quedaba más remedio, porque así estaba organizado. Me parece que es diferente el caso de los kamikazes, a los que se obligaba a ir, que el caso de Serizawa, donde lo que sucede más bien es que él ha fabricado un ingenio tan terrible, que mientras él mismo siga con vida, por culpa suya puede dársele un mal uso como arma, y eso le aterroriza, por lo que tal como yo lo veo. Para mí el caso de los kamikazes y el caso del suicidio del Dr. Serizawa cuando corta el tubo, tienen diferencias de concepto.

Ahora bien, es cierto para los japoneses que hay una cierta estética moral en estas actitudes. Es innegable que existe la idea de salvar a los demás convirtiéndose uno mismo en víctima. Es algo que, posiblemente, tiene su origen en la moral samurai. No niego que exista la influencia de este concepto, pero para mí, el fenómeno de los kamikazes es algo que no es digno de alabanza porque se trató de algo forzado por otros, algo forzado por el país, forzado por la cúpula estatal japonesa, mientras que Serizawa decide por sí mismo que para evitar mayores sufrimientos a la Humanidad por mal uso de su invento, debe poner fin a su vida, lo cual me parece una postura muy diferente.

Teniendo en cuenta el argumento de Ishii, es muy probable que no se trate de un hecho intencionado, por lo menos hacia los kamikazes. Sin embargo, la cuestión vuelve a plantearse cuando vemos el modo en el que Ogata se pone la cinta (figura 65). Según la tradición japonesa, la cinta se coloca de ese modo cuando la persona tiene un objetivo, un trabajo con una meta a alcanzar. Se dice que la cinta sirve para que el “sudor” del esfuerzo no interrumpa tu duro trabajo que queda por delante. De acuerdo con Sala (2012):

Este personaje es muy corriente en el cine japonés, la mentalidad del sacrificio, el personaje que prefiere el sacrificio que antes que el deshonor incluso por ser un científico que ha creado un arma de destrucción masiva que puede ser utilizada contra los suyos. Es una figura muy arraiga a la cultura japonesa. El sacrificio, el suicidio como forma de escape al honor. En el cine de los 50 de EE.UU., militares y científicos tienen una visión más optimista por ser el país vencedor. Aunque sabemos que lo podemos pasar muy mal con el ataque de los marcianos, sabes que incluso por las caras o el sentido de humos de los militares y científicos sabemos que de ahí vamos a salir muy bien. Una *camaderia* muy propia e influenciada por Howard Haks. Sabemos que siempre EE.UU. saldrá bien parado aliándose con la ciencia contra el mal, como por ejemplo extraterrestres con valores antidemocráticos y con ideales de acabar con el estilo de vida norteamericano.



Figura 65: Ogata con la cinta

Ponerse una cinta en la cabeza recibe el nombre en japonés de *hachimaki*, y hoy en día pueden emplearse ambos modos de colocarse la cinta. El significado sigue siendo el mismo: el de esfuerzo y constancia. Sin embargo, es muy significativo que el modo en el que Serizawa se la pone sea en modo en la que los japoneses kamikazes se la ponían. Según sus creencias, esta cinta, con a menudo el símbolo del sol naciente, les infundía valor y les protegía de los espíritus malignos tras su muerte.

### 6.3.3. Métodos de representación

A lo largo de este apartado, vamos a analizar los aspectos formales relevantes de la película que nos ocupa. Esto quiere decir que vamos a exponer en detalle el máximo número posible de factores técnicos que articulan las secuencias. En el primer bloque, vamos a destacar todo tipo de técnicas que hacen posible la representación de un mundo que en sí es irreal. Estamos hablando de los modos de representación y los efectos



especiales en *Japón bajo el terror del monstruo*. Para ello, y respetando el orden secuencial, vamos a desglosar y describir todas las secuencias que contienen efectos especiales y, a su vez, indicaremos a qué técnicas corresponden cada una. En primer lugar describiremos los modos de representación, aquellos que no contienen ninguna técnica que manipule el celuloide y, en segundo lugar, analizaremos los planos que contengan una o varias técnicas dentro de los efectos especiales, es decir, aquellos que han sido manipulados para construir el universo que analizamos.

*Japón bajo el terror del monstruo* es una película que recurre a métodos de representación artesanales y analógicos correspondientes a su tiempo. Es decir, que para poder representar su universo diegético se basa en una serie de trucajes y efectos especiales englobados en el marco que ofrecía la técnica cinematográfica en 1954. Encontramos tres modos de representación en esta producción que acabaron caracterizando en gran medida al universo *kaiju eiga*.

#### 6.3.3.1. *Suitmation*

El primer modo de representación es el *suitmation*, también conocido como “hombre disfrazado”. Método tradicional y que por siglos se ha utilizado en la cultura de masas japonesa. Su principal lugar de utilización fue en las obras de teatro *kabuki*, en las que los intérpretes principales de dichas obras eran portadores de elaborados disfraces con vibrantes colores. Sin embargo, el hombre disfrazado en el cine de monstruos, como el caso que nos ocupa, no es exclusivamente japonés. Si revisamos la filmografía de monstruos norteamericana, encontramos múltiples ejemplos filmicos en donde por cuestiones técnicas y presupuestarias, la elección del disfraz era un hecho obligatorio y no una elección estética.

Podríamos decir que en el caso de *Japón bajo el terror del monstruo* fueron otros factores los que llevaron a la selección de esta técnica. No sólo el económico, sino el temporal, esta producción contó con un elevado presupuesto que rondó los 900.000



monstruo. Su cabeza quedaba a la altura del cuello de Godzilla, por lo que el actor podía ver con mucha dificultad a través de unos pequeños orificios a la altura de sus ojos.

La cola del disfraz estaba atada en el extremo de la misma por un cable y éste, a su vez, estaba sujeto en un mástil que el asistente Shoji Okawa levantaba y movía de un lado para otro para recrear el movimiento de la cola. Además, la mandíbula inferior estaba conectada a un sistema eléctrico que permitía limitadamente el abrir y cerrar de las fauces del monstruo así como mover los ojos del monstruo. Este sistema contaba con un cableado que controlaba el asistente Kaimai Eizo.

Por la falta de recursos, el cuello de Godzilla no podía moverse, provocando que en todo momento quedará rígido y sin movimiento, lo que creaba una sensación de artificialidad que no pudo solucionarse de ningún modo. El disfraz fue construido principalmente de caucho y posteriormente fue pintado de color marrón, aunque este detalle no puede apreciarse ya que el film es el blanco y negro. El actor Nakajima (2013), quien interpretó a Godzilla, apunta:

En aquel entonces, solo habían pasado 9 años desde que terminó la guerra. Nos faltaba todo tipo de materiales. Lo único que había era cosas como plásticos. También caucho. De eso había de sobra. No había ninguna otra cosa. Por eso, lo que me encontré era algo totalmente distinto, aunque yo había pedido una serie de cosas, porque no había suficientes materiales. En cualquier caso, era una situación de postguerra, muy difícil. No había nada, una falta total de materiales por la guerra. Por eso, los creadores, a la hora de pensar qué tipo de monstruo podían hacer, lo pasaron muy mal. Por eso, aquello que construyeron con tantas dificultades, no se ajustaba a mi cuerpo. El cuello no giraba. El cuerpo no se movía. Era algo como un robot. Por eso, no es una cuestión de interpretación. No hay nada similar a una interpretación. [...].

El primer disfraz de Godzilla pesaba 91 kilogramos, lo que provocó que el actor Nakajima perdiera varias tallas y peso. Además, tan sólo podía andar alrededor de nueve metros y en su interior hacía mucho calor. Por si fuera poco, el actor sufría accidentes debido a la pirotecnia que le rodeaba en las escenas de destrucción. Podemos encontrar más detalles al respecto en el apartado 6.4. *Entrevistando a Akira Takarada y Haruo Nakajima* de este análisis.

A continuación, veremos un listado en el que mostramos todas las escenas en las que se usó el disfraz de cuerpo completo. Cabe destacar que numerosos planos contienen

diferentes técnicas superpuestas de las que hablaremos posteriormente y que hemos identificado en el *decoupage* que acompaña este análisis. Algunas técnicas son mixtas, por lo que aquellas que lo sean están repetidas en el grupo de técnicas correspondientes. En el siguiente listado tan sólo hemos destacado aquellos planos con técnicas mixtas más representativas. Véase el *decoupage* para encontrar detalles.

**Secuencia 12, plano:** 107 (la casa cede, sólo vemos una porción del pie de Godzilla).

**Secuencia 30, planos:** 335 (Godzilla en la estación de trenes), 340 (Godzilla avanza), 342 (Godzilla sigue avanzando), 346 (Godzilla avanza), 347 (Godzilla avanza), 349 (pie de Godzilla tren choca con él), 355 (Godzilla se agacha), 356 (cola del disfraz), 361 (pie del disfraz aplastan los vagones de tren), 362 (cola del disfraz), 363 (Godzilla avanza), 366 (Godzilla se acerca a un puente), 367 (Godzilla destruye el puente), 368 (Godzilla da un coletazo al puente), 370 (Godzilla regresa al mar).

**Secuencia 35, planos:** 433 (Godzilla toma tierra en la bahía de Tokio), 437 (Godzilla se aproxima al tendido eléctrico), 440 (continuación del plano 437), 443 (continuación del plano 437), 445 (continuación del plano 437), 447 (Godzilla siendo electrocutado), 450 (repetición plano 447), 453 (Godzilla atacando las torres), 454 (cola de Godzilla con explosiones), 457 (Godzilla derribando una torre), 458 (pies de Godzilla atacando a una torre), 459 (cola de Godzilla derribando una torre), 462 (continuación toma 447), 463 (pies y cola de Godzilla con explosiones), 468 (Godzilla rugiendo entre el humo), 472 (calles ardiendo, uso de doble técnica: disfraz y pirotecnia controlada), 473 (Godzilla lanza rayo atómico, triple técnica: disfraz, animación y pirotecnia), 477 (pies, cola y explosión. Doble técnica), 490 (Godzilla avanza), 494 (Godzilla sigue avanzando), 496 (tanques se detienen enfrente de Godzilla), 500 (Godzilla está frente a los tanques, triple técnica; disfraz, pirotecnia sincronizada y maquetas), 503 (repetición de la toma 496, Godzilla avanza hacia los tanques, triple técnica; disfraz, pirotecnia sincronizada y maquetas), 506 (Godzilla lanza su aliento y provoca un incendio), 526 (la cola de Godzilla), 527 (la cola de Godzilla impacta contra un edificio), 528, (Godzilla derriba un

edificio), 540 (Godzilla destruye la torre Hattori), 542 (pies de Godzilla), 549 (Godzilla avanza por la ciudad), 550 (Godzilla cruza un canal, triple técnica; disfraz, maquetas y superposición), 551 (Godzilla avanza), 553 (Godzilla se electrocuta, doble técnica con animación), 556 (la cola de Godzilla impacta contra un edificio), 557 (Godzilla rompe el puente y vemos descargas eléctricas animadas), 558 (Godzilla lanza su aliento), 559 (Godzilla lanza su aliento e incendia la calle), 563 (cola de Godzilla a través de una ventana), 566 (Godzilla se aproxima al edificio Diet doble técnica con disfraz), 570 (Godzilla destruye el edificio Diet), 572 (Godzilla avanza), 591 (Godzilla avanza por el muelle), 593 (continuación plano 591), 594 (Godzilla agarra un puente), 596 (continuación plano 591, Godzilla coge el puente), 597 (Godzilla derrumba el puente), 607 (proyectiles pasan a Godzilla, doble técnica con disfraz), 611 (proyectiles pasan a Godzilla, doble técnica con disfraz), 613 (proyectiles pasan a Godzilla, doble técnica con disfraz), 615 (proyectiles pasan a Godzilla, doble técnica con disfraz), 618 (proyectiles pasan a Godzilla, doble técnica con disfraz), 620 (proyectiles pasan a Godzilla, doble técnica con disfraz), 623 (proyectiles pasan a Godzilla, doble técnica con disfraz).

**Secuencia 42, planos:** 785 (Godzilla está bajo el mar), 798 (Godzilla avanza), 804 (Godzilla sigue avanzando), 812 (Godzilla sigue avanzando), 819 (Godzilla pies avanzando), 822 (Godzilla sigue avanzando), 823 (pies de Godzilla), 824 (pies de Godzilla con el eliminador de oxígeno activado),

Por otro lado, se construyó un segmento del monstruo para agilizar tomas que por dificultades técnicas no podía cubrir el disfraz de cuerpo entero. En primer lugar, el disfraz de Godzilla tenía escasa movilidad de sus principales articulaciones. Por ejemplo, Nakajima tenía serias dificultades para caminar, por lo que era inviable que pudiera avanzar con normalidad y aplastar los elementos de la escena. Por ello, se construyeron dos piernas del monstruo que se unían en la cintura. Esta reproducción no contaba con la cola, sólo las piernas.

**Secuencia 35, planos:** 491 (Godzilla aplasta un almacén) y 529 (Godzilla derriba edificios).

Por otro lado, se construyó un disfraz de Godzilla que abarcaba de cintura a cabeza (incluyendo brazos) para que pudiera resistir las condiciones del agua los momentos en los que el monstruo estaba en la bahía de Tokio. Era completamente inviable que el disfraz de cuerpo entero se emplea para las escenas acuáticas, pues hubieran puesto en riesgo la durabilidad del disfraz. Además, el peso del disfraz se hubiera multiplicado, por lo que el actor hubiera sido incapaz de controlarlo.

**Secuencia 23, planos:** 255.b (Godzilla emerge la cabeza del mar), 258.a (Godzilla observa a su alrededor) , 260.b (Godzilla se zambuye bajo el mar).

**Secuencia 30, planos:** 326 (Godzilla emerge del mar), 328 (Godzilla avanza en el mar), 330 (Godzilla sigue avanzando).

#### *6.3.3.2. Marionetas*

Así mismo, se empleó el uso de varias marionetas de pequeña escala que representó el torso del monstruo (incluyendo brazos) con tal de hacer primeros planos de Godzilla en los que rugía, abría la boca y además lanzaba su aliento radiactivo. Para distinguirlas, las hemos denominado del siguiente modo: marioneta G1, G2, G3, G4 y G5.

En la primera marioneta de Godzilla se podía, literalmente, introducirse la mano de un operador para cerrar y abrir las fauces del monstruo (**marioneta G1**) (figura 66). También se empleó una marioneta en la que se introdujo un tubo que expulsa vapor a presión para así simular su aliento radiactivo (**marioneta G2**) (figura 67). Nótese que cuando Godzilla lanzaba su aliento en planos medio o planos generales, el aliento estaba recreado mediante otra técnica que hablaremos próximamente.

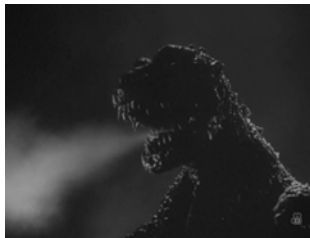
También se construyó hasta dos marionetas de cuerpo entero para emplearlo en las tomas generales, tal y como podemos observar en las figuras 68 y 69 (marioneta G3 y G4 respectivamente). A continuación podemos ver un fotograma de cada una de las marionetas con tal de distinguirlas.



*Figura 66: G1*



*Figura 67: G2*



*Figura 68: G3*



*Figura 69: G4*

Finalmente, hemos desglosado los planos en los que fueron empleadas dichas marionetas.

**Secuencia 17, planos:** 161 (Godzilla gira la cabeza, **G1**), 163 (Godzilla ruge, **G1**), 169 (Godzilla vuelve a rugir, **G1**), 171 (Godzilla sigue rugiendo, **G1**).

**Secuencia 30, planos:** 358 (Godzilla lleva un tren en la boca, **G1**).

**Secuencia 35, planos:** 421 (repetición del plano 326, Godzilla emerge en la bahía de Tokio), plano 423 (repetición del plano 326), 426 (continuación plano 326), 465 (Godzilla lanzando aliento radiactivo), 466 (Godzilla continúa lanzando su aliento), 476 (Godzilla lanza su aliento), 482 (Godzilla lanza su aliento), 499 (Godzilla es impactado

por los misiles doble técnica con pirotecnia), 505 (repetición toma 476, Godzilla lanza su aliento), 511 (Godzilla aparece tras un edificio real, doble técnica con marioneta), 512 (continuación toma 511, Godzilla lanza su aliento, doble técnica con marioneta), 515 (Godzilla está en el horizonte de la ciudad, marioneta diferente), 516 (Godzilla lanza su aliento, repetición de la toma 466), 525 (Godzilla rugiendo, técnica doble con superposición), 531 (Godzilla tras un edificio lanza su aliento doble técnica con proyección), 536 (Godzilla se gira y ruge), 538 (Godzilla ruge a la torre Hattori), 547 (Godzilla en el horizonte, triple técnica: *painting*, marioneta y pirotecnia), 552 (Godzilla se detiene, doble técnica con proyección), 554 (Godzilla rugiendo, vemos la electricidad, doble técnica con marioneta), 578 (Godzilla muerde la torre con los periodistas), 580 (continuación plano 578, Godzilla dobla la torre), 628 (Godzilla se adentra en el mar), 635 (Godzilla se sumerge en el mar, repetición toma 624),

**Secuencia 42**, planos: 829 (Godzilla se asfixia), 830 (sigue asfixiándose, es un muñeco no la marioneta de primeros planos), 832 (continuación del plano 830), 835 (Godzilla se asfixia, repetición plano 829), 846 (Godzilla emerge a la superficie del mar muriendo), 848 (Godzilla muere y se hunde en el mar), 849 (Godzilla se hunde, muñeco), 849 (Godzilla se hunde, muñeco), 851 (Godzilla yace muerto en el fondo del mar), 852 (aparece el esqueleto de Godzilla), 853 (el esqueleto desaparece).

### 6.3.3.3. *Maquetas y reproducciones a escala*

Si algo se distingue *Japón bajo el terror del monstruo*, así como al *kaiju eiga*, es por que convive con un universo lleno de maquetas y reproducciones a escala. El equipo de Eiji Tsuburaya, que trabajaba para él en un departamento de efectos especiales que él mismo había fundado en Toho, podía reconstruir cualquier elemento y detalle a escala. Desde una ciudad entera, a tanques, barcos, aviones, personas e incluso animales. Cabe destacar que todos los carros de combates, aviones de guerra y barcos habían sido tomados como referencia a los modelos reales de la época. Así como la ciudad de Tokio, sus principales calles y monumentos fueron reproducidos.



En la película objeto de estudio sabemos que Godzilla, en su universo, mide aproximadamente 45 metros de altura. Esto significa que hubo que reducir las calles de Tokio a una escala menor que la nuestra. La escala elegida fue la de 1:25, es decir, estuvieron trabajando con un modelo 25 veces más pequeño que el real. Por ejemplo, si se requiere representar un objeto de un metro (100 centímetros) en una escala de 1:25 deberás dibujar (o modelar) de un tamaño de 4 centímetros. Esta sería la regla: 4 cm/100 cm = 1:25.

A continuación, señalamos los planos que contienen las reproducciones a escala.

**Secuencia 1, planos:** 10 (barco ardiendo), 12 (barco ardiendo, continuación plano 10), 15 (barco hundiéndose, continuación plano 10).

**Secuencia 4, planos:** 33 (barco *Bingo maru*), 35 (*Bingo-maru* estalla).

**Secuencia 12, planos:** 95 (olas desbordan la orilla), 96 (barcos arrastrados por las olas), 97 (árboles cayendo por el viento), 101 (casa tambaleándose), 107 (la casa cede, pie de Godzilla), 111 (casas destruidas), 112 (olas inundando la costa), 113 (olas inundando casas), 114 (helicóptero siendo derribado).

**Secuencia 30, planos:** 350, 351, 352 y 353 (vagones de tren explotando), 359 (el tren cae al suelo),

**Secuencia 35, planos:** 486 (camión de bomberos a escala impacta contra edificio), 489 (camión de bomberos se estrella), 495 (tanques avanzan por las calles), 496 (tanques se detienen enfrente de Godzilla), 504 (los tanques se retiran), 507 (las llamas queman los tanques), 517 (una torre en llamas se derrumba), 532 (Godzilla incendia un edificio), 534 (continuación plano 532 con el edificio completamente en llamas), 537 (reproducción de la torre Hattori Clock), 543 (la plataforma queda destruida, continuación plano 535), 550 (Godzilla cruza un canal, triple técnica; disfraz, maquetas y superposición), 564 (edificio colapsando), 565 (edificio derrumbándose), 575 (torre con periodistas a escala), 581 (la torre se derrumba), 583 (la torre va cayendo, periodistas en miniatura), 584 (zoom cenital

hacia las casas), 585 (la torre impacta contra el suelo), 598 (las olas inundan el muelle), 601 (aviones se aproximan), 602 (más aviones llegan), 603 (más aviones llegan), 604 (los aviones avanzan), 605 (avión dispara proyectiles, doble técnica con pirotecnia), 609 (avión dispara proyectiles, doble técnica con pirotecnia, repetición plano 605), 610 (avión dispara proyectiles, doble técnica con pirotecnia), 612 (avión sobrevolando), 614 (avión dispara proyectiles, doble técnica con pirotecnia), 616 (avión dispara proyectiles, doble técnica con pirotecnia), 617 (los proyectiles avanzan con avión de fondo doble técnica con modelo), 619 (avión dispara proyectiles, doble técnica con pirotecnia), 621 (avión dispara proyectiles, doble técnica con pirotecnia), 625 (avión dispara proyectiles, doble técnica con pirotecnia), 626 (avión sobrevolando), 627 (avión dispara proyectiles), 629 (avión dispara proyectiles), 630 (avión sobrevolando), 631 (avión dispara proyectiles), 632 (avión dispara proyectiles), 633 (avión dispara proyectiles), 638 (avión sobrevolando), 639 (avión sobrevolando), 640 (bahía de Tokio).

**Secuencia 36, plano:** 641 (Tokio devastada).

**Secuencia 39, planos:** 718 (Tokio devastada), 719 (Tokio devastada).

**Secuencia 41, plano:** 741 (barco sobre mar).

**Secuencia 42, planos:** 834 (burbujas balanceando el barco), 840 (burbujas saliendo a la superficie), 843 (burbujas bajo el mar), 834 (burbujas balanceando el barco), 854 (burbujas saliendo a la superficie).

Por otro lado, las maquetas se construyeron con materiales que se rompían con facilidad y, que al añadirle los efectos sonoros correspondientes, creaban la sensación de que realmente un edificio de 50 metros se estaba viniendo abajo. Para los edificios que Nakajima tenía que destruir directamente se emplea el vidrio en polvo, que se destruía con mucha facilidad sin causarle ningún daño.

Otras maquetas fueron construidas con cera, como es el caso de las torres de alta tensión que Godzilla funde con su aliento radiactivo. El método empleado fue exponer las reproducciones de estas torres bajo el calor de los focos del estudio. Durante un largo periodo de tiempo, estas maquetas se derretían por el calor. En la película, podemos ver

que esta grabación se aceleró, es decir, se puso en cámara rápida para que el efecto de fusión del hierro fuera inmediato. Tal y como podemos ver en la **secuencia 35.a**, en los planos nº 465 (en cámara rápida) y 467 (velocidad normal). Estos son los únicos planos en toda la película en el que se empleó la cera.

#### 6.3.4. Efectos especiales

Tras identificar los planos basados en modos de representación no alterados mediante técnicas fotográficas, analicemos ahora con más detalle qué efectos especiales se emplearon para recrear este particular universo. Este grupo suele agruparse en los **efectos ópticos**.

##### 6.3.4.1. *Stop motion*

Tal y como hemos mencionado anteriormente, esta técnica no fue viable para *Godzilla, Japón bajo el terror del monstruo* por cuestiones económicas aunque fuera la preferida de Eiji Tsuburaya. Esto no frustró la idea de incluir dos breves escenas creadas mediante esta técnica.

**Secuencia 35.b, plano:** 488 (camión de bomberos reproducido a escala se descontrola)

**Secuencia 35.f, plano:** 555 (la cola de Godzilla se mueve rápidamente tras recibir una descarga eléctrica).

##### 6.3.4.2. *Matte painting*

*Japón bajo el terror del monstruo* no escapa de esta técnica y podemos encontrarla en diferentes escenas como por ejemplo en cuando los investigadores llegan a la isla de Odo. En los planos generales, las pisadas del monstruo y la destrucción son un

*matte painting*. Esta técnica nos ayuda a introducirnos en su universo apoyando los diálogos y las situaciones con escenarios difíciles de recrear por cuestiones económicas y temporales. En la siguiente selección únicamente nos limitaremos a indicar qué método se ha empleado en cada plano. Podemos encontrar esta técnica en las siguientes secuencias:

**Secuencia 16, planos:** 136, (Yamane y su equipo), 137 (Yamane y huellas de Godzilla).

**Secuencia 17, planos:** 183 (pisadas de Godzilla sobre la orilla)

**Secuencia 33, planos:** 399, 400, 401 y 402 (construcción del tendido eléctrico).

**Secuencia 35, planos:** 518 (gente corriendo entre la ciudad fantasma), 519 (la ciudad está vacía), 545 (ciudad pintada con un fondo superpuesto en llamas, doble técnica).

#### *6.3.4.3. Pirotecnia*

Esta técnica, tal y como su nombre nos indica, recoge todas aquellas escenas en las que el arte de la pirotecnia está actuando. Esto incluye escenas con fuego en el set de rodaje, efectos de humo y, sobre todo, pequeñas y grandes explosiones detonadas a control remoto o mediante un sistema complejo de cableado.

*Japón bajo el terror del monstruo* cuenta con múltiples planos con explosiones controladas. Esta es una técnica imprescindible para el universo *kaiju eiga*, pues necesita de la representación de la destrucción de la escenografía urbana. En el caso que nos ocupa, es necesario para poder reflejar el poder del monstruo, así como los peligros de la bomba atómica al imitar sus efectos en este film.

**Secuencia 4, planos:** 34 (explosión bomba H submarina), 35 (Bingo-maru estalla).

**Secuencia 35, planos:** 472 (calles ardiendo), 478 (casas ardiendo), 480 (calle ardiendo), 483 (dos tanques de almacenamiento explotan), 499 (Godzilla es impactado por los misiles doble técnica con pirotecnia), 506 (Godzilla lanza su aliento y provoca un incendio), 541 (las ruinas de la torre Hattori aplasta al grupo de personas), 547 (Godzilla en el horizonte, triple técnica: painting, marioneta y pirotecnia), 559 (Godzilla lanza su aliento e incendia la calle), 605 (avión dispara proyectiles, doble técnica con pirotecnia), 606 (los proyectiles avanzan), 607 (proyectiles pasan a Godzilla, doble técnica con disfraz), 609 (avión dispara proyectiles, doble técnica con pirotecnia, repetición plano 605), 610 (avión dispara proyectiles, doble técnica con pirotecnia), 611 (proyectiles pasan a Godzilla, doble técnica con disfraz), 613 (proyectiles pasan a Godzilla, doble técnica con disfraz), 614 (avión dispara proyectiles, doble técnica con pirotecnia), 615 (proyectiles pasan a Godzilla, doble técnica con disfraz), 616 (avión dispara proyectiles, doble técnica con pirotecnia), 617 (los proyectiles avanzan con avión de fondo doble técnica con modelo), 618 (proyectiles pasan a Godzilla, doble técnica con disfraz), 619 (avión dispara proyectiles, doble técnica con pirotecnia), 620 (proyectiles pasan a Godzilla, doble técnica con disfraz), 621 (avión dispara proyectiles, doble técnica con pirotecnia), 622 (los proyectiles avanzan), 623 (proyectiles pasan a Godzilla, doble técnica con disfraz), 625 (avión dispara proyectiles, doble técnica con pirotecnia), 627 (avión dispara proyectiles, doble técnica con pirotecnia), 628 (Godzilla se adentra en el mar), 629 (avión dispara proyectiles), 631 (avión dispara proyectiles), 632 (avión dispara proyectiles), 633 (avión dispara proyectiles), 636 (misiles impactan contra el agua).

#### 6.3.4.4. Animación *frame a frame*

Esta animación, a diferencia del *stop motion* que también cuenta con la animación fotograma a fotograma, no consiste en animar un objeto en tres dimensiones, sino que trata de animar elementos en dos dimensiones, es decir, sobre el celuloide de 35

milímetros. Es el caso del aliento radiactivo de Godzilla, en los planos generales, se pintó sobre el negativo de la película uno a uno. De esta forma, se crea la ilusión de que el aliento surge de la boca y es expulsado con fuerza hacia las calles de la ciudad.

Pero no todas las animaciones pintadas sobre los fotogramas se basan en el aliento. Encontramos una técnica que de todo el *kaiju eiga*, tan sólo volvió a repetirse en la secuela *Godzilla contraataca* (Motoyoshi Oda, 1955). Se trata de la simulación de los cañonazos y disparos de los tanques. Podemos observar en la figura 70 (sin disparo), momentos antes de que el tanque abra fuego, el plano tan sólo contiene la maqueta de dicha arma. Sin embargo, justo en el momento que el tanque abre fuego, podemos observar cómo la simulación del disparo no es un efecto pirotécnico sino que es un dibujo del fuego del cañonazo pintado sobre el fotograma de la maqueta que dura entre uno o dos fotogramas. Con los efectos sonoros adecuados, la sensación de cañonazo está muy lograda (figura 71 (con disparo)). Bien es cierto que este recurso técnico no es exactamente una animación, lo hemos agrupado en este bloque dado que parte de la misma base técnica. Tal y como veremos a continuación, señalaremos los planos que se han realizado de este modo.



Figura 70: maqueta sin inserto



Figura 71: maqueta con inserto

Estos planos corresponden a la **secuencia 35** y a los planos: 449, 451, 452, 455, 456 y 461 (tanques y artillería durante el ataque al tendido eléctrico) y 471 (aliento atómico), 496, 497, 498, 500, 501 (repetición plano 497), 502 (repetición plano 498) y 503 (durante el ataque con tanques a Godzilla), 553 (Godzilla se electrocuta, doble técnica con animación), 554 (Godzilla rugiendo, vemos la electricidad, doble técnica con

marioneta), 557 (Godzilla rompe el puente y vemos descargas eléctricas animadas), 558 (Godzilla lanza su aliento).

#### 6.3.4.5. Retroproyección

Una técnica clásica empleada en esta película es proyectar un fondo, normalmente un paisaje, y sobre él, los actores interpretan la acción. Tal y como podemos ver en la figura 72, el esquema nos aproxima a una idea del método de esta técnica. Desafortunadamente, desconocemos si en el caso que nos ocupa, se usó la misma técnica o directamente el proyector se situaba enfrente de la cámara.



Figura 72

A continuación, enumeramos las secuencias y planos en los que encontramos esta técnica:

**Secuencia 1, planos:** 2 (pesqueros sobre fondo proyectado), 3 (pesqueros sobre fondo proyectado).

**Secuencia 19, plano:** 219 (tres civiles hablando sobre Godzilla).

**Secuencia 25, planos:** 270 (periodistas en la redacción) 271 (periodistas hablando).

**Secuencia 34, plano:** 406 (Ogata mira los reflectores en el cielo).

**Secuencia 35, planos:** 484 y 486 (cuando vemos un primer plano del conductor del camión de bomberos que en ese momento pierde el control del vehículo), 531 (Godzilla tras un edificio lanza su aliento doble técnica con proyección), 550 (Godzilla cruza un canal, triple técnica; disfraz, maquetas y superposición), 552 (Godzilla se detiene, doble técnica con proyección), 576 (periodistas en primer término y Godzilla en segundo), 582 (periodistas caen).

#### *6.3.4.6. Rotoscopia*

**Secuencia 35, planos:** 469 (Godzilla se adentra en la ciudad), 474 (aliento mata a civiles, imágenes superpuestas), 492 (Godzilla avanza por las calles), 493 (Godzilla avanza), 566 (Godzilla se aproxima al edificio Diet doble técnica con disfraz), 574 (Godzilla ruge), 592 (la muchedumbre observa a Godzilla con el horizonte en llamas), 600 (continuación plano 592), 608 (muchedumbre animando a los pilotos, continuación plano 592),

**Secuencia 39, planos:** 718 (Tokio devastada), 719 (Tokio devastada), 720 (gente herida),

#### *6.3.4.7. Superposición*

Tal y como dice el nombre de esta técnica, la superposición implica la unión de dos planos uno encima de otro, para crear la ilusión de un elemento irreal en la pantalla.

**Secuencia 1, planos:** 6 (explosión de bomba H superpuesta en el mar), 9 (humo radiactivo sobre el barco *Eiko maru No. 5*).



**Secuencia 17, planos:** 159 (Godzilla aparece tras la colina), 161 (Godzilla gira la cabeza), 163 (Godzilla ruge), 169 (Godzilla vuelve a rugir), 171 (Godzilla sigue rugiendo), 177 (Godzilla no está en la colina).

**Secuencia 30, planos:** 335 (Godzilla en la estación de trenes), 340 (Godzilla avanza), 342 (Godzilla sigue avanzando), 363 (Godzilla avanza).

**Secuencia 35, planos:** 511 (Godzilla aparece tras un edificio real, doble técnica con marioneta), 513 (continuación toma 511, Godzilla lanza su aliento, doble técnica con marioneta), 514 (el coche explota con el aliento), 515 (Godzilla está en el horizonte de la ciudad), 525 (Godzilla rugiendo, técnica doble con superposición), 535 (gente superpuesta en una maqueta), 539 (continuación del plano 535), 545 (ciudad pintada con un fondo superpuesto en llamas, doble técnica), 547 (Godzilla en el horizonte, triple técnica: painting, marioneta y pirotecnia), 567 (un dibujo de plantas están superpuestas al derrumbamiento de un muro del Diet), 568 (un dibujo de plantas están superpuestas al derrumbamiento de un muro del Diet), 569 (un dibujo de plantas están superpuestas al derrumbamiento de un muro del Diet), 571 (un dibujo de plantas están superpuestas al derrumbamiento del Diet), 586 (la ciudad en llamas a través de una televisión), 588 (ciudad con horizonte en llamas), 589 (ciudad con horizonte en llamas), 590 (ciudad con horizonte en llamas),

**Secuencia 42, planos:** 836 (burbujas superpuestas a Serizawa), 837 (burbujas superpuestas al brazo de Serizawa), 839 (burbujas superpuestas mientras Serizawa corta el tubo).

En definitiva, la técnica del *stop motion*, *matte painting*, pirotecnia, animación *frame a frame*, retroproyección, rotoscopia y superposición son las siete técnicas que conforman los efectos especiales y que crean el universo en *Japón bajo el terror del monstruo*.

### 6.3.5. Análisis musical

Sería muy descuidado por nuestra parte no incluir un análisis musical de la película que nos ocupa. *Japón bajo el terror del monstruo* no sería lo mismo, al igual que la gran inmensa mayoría de películas, sin su banda sonora original.

Para ello, hemos tratado en este subapartado la música como a “un personaje” más del film que trata de dar voz musical al universo de *Japón bajo el terror del monstruo*.

Como ya hemos mencionado, la banda sonora está firmada por el compositor japonés Akira Ifukube.

Es su trabajo N° 84 de su carrera cinematográfica, con un legado de 274 partituras creadas por él para la gran pantalla. Su último trabajo fue en 1995, cuando compuso para la película *Godzilla vs Destroyah* (Dir. Takao Okawara, 1995). Posteriormente, debido a su avanzada edad (81 años), anunció su retirada oficial.

La banda sonora de *Japón bajo el terror del monstruo*, está compuesta por 26 temas, de los cuales dos son pistas de efectos sonoros y cuatro son *bonus track*. Esta banda sonora tiene una duración total de 46 minutos y 13 segundos.

Con su partitura, Akira Ifukube pretende transmitir una serie de emociones en función de lo que vemos en pantalla, es decir, refuerza y enfatiza las acciones de la película.

Ifukube crea una serie de patrones que serán utilizados por él como una constante a lo largo de su trayectoria. Teniendo como punto de arranque *Japón bajo el terror del monstruo*.

Para ser más precisos en este análisis, el doctorando ha contado con la colaboración del músico y crítico musical japonés Makoto Inoue, discípulo del maestro Akira Ifukube, y de la violista española Carla Ortega Bellver, quien ha colaborado en este detallado análisis musical de *Japón bajo el terror del monstruo*.

Este análisis está estructurado mediante las secuencias que contienen música extradiegética y diegética para una fácil localización sobre nuestro *decoupage*. Aquellas secuencias que no contienen ningún tipo de pista musical han sido descartadas y aquellas

otras en las que el tema se repite, han sido resumidas y relacionadas con el tema principal al que pertenecen.

A continuación, mostramos un listado con los nombres de las pistas que componen la banda sonora del film que nos ocupa.

Título de la pista	Duración en minutos
1. <i>Godzilla Approaches (Sound Effects)*</i>	0:49
2. <i>Godzilla Main Title</i>	1:31
3. <i>Ship Music / Sinking of Eikou-Maru</i>	1:06
4. <i>Sinking of Bingou-Maru</i>	0:23
5. <i>Anxieties on Ootojima Island</i>	0:50
6. <i>Ootojima Temple Festival</i>	1:21
7. <i>Stormy Ootojima Island</i>	1:53
8. <i>Theme for Ootojima Island</i>	0:34
9. <i>Japanese Army March I</i>	0:42
10. <i>Horror of the Water Tank</i>	0:42
11. <i>Godzilla Comes Ashore</i>	1:52
12. <i>Godzilla's Rampage</i>	2:25
13. <i>Desperate Broadcast</i>	1:12
14. <i>Godzilla Comes to Tokyo Bay</i>	1:25
15. <i>Intercept Godzilla</i>	1:27
16. <i>Tragic Sight of the Imperial Capital</i>	2:18
17. <i>Oxygen Destroyer</i>	3:11
18. <i>Prayer for Peace</i>	2:48
19. <i>Japanese Army March II</i>	0:21
20. <i>Godzilla at the Ocean Floor</i>	6:20
21. <i>Ending</i>	1:41

22. <i>Godzilla leaving (Sound Effects)*</i>	1:04
23. <i>Main Title (Film Version)*</i>	3:37
24. <i>First Landing (Film Version)*</i>	3:37
25. <i>Tokyo in Flames (Film Version)*</i>	2:17
26. <i>Last Assault (Film Version)*</i>	2:21

Duración total de la BSO: 46:13

*\*Bonus track*

Ahora que ya tenemos una panorámica de la banda sonora, damos comienzo con el análisis musical por secuencias.

### **Secuencia #0 / *Opening credits***

**Título del tema:** *Godzilla Approaches (Sound Effects) / Godzilla Main Title:*

**Número de tema:** 01 y 02

Akira Ifukube comienza su partitura con dos efectos sonoros de gran importancia. Sobre un fondo negro, y de abajo arriba, aparece el rótulo con el título de la película: *Gojira*. Sobre el título, escuchamos el rugido del monstruo Godzilla, que como ya explicamos con anterioridad, fue creado a partir de un contrabajo. Cuando desaparece el título, comienzan a aparecer los créditos del equipo técnico, de producción y artístico. A su vez, escuchamos un patrón rítmico que tendrá su papel a lo largo de la película. Se trata de lo que aparentemente parecen los sonidos producidos por el paso del monstruo al caminar.

Este efecto sonoro creado por el compositor fue logrado gracias a lo que él mismo llamó “La caja mágica”: un amplificador primitivo que se encontró en los estudios Toho y, que tras la petición del técnico de sonido Minawa, decidió emplear para recrear las “pisadas” del monstruo. Dicho amplificador había sido construido por uno de los técnicos de sonidos de la productora Toho llamado Kitaro Tonegawa. Durante la grabación de una banda sonora a principios de 1954, Ifukube chocó accidentalmente con dicha “caja

mágica” produciendo un alarmante “boom”. Dentro de la caja había una decena de rollos de alambre. Si las bobinas contactaban entre ellas, producían un zumbido. No obstante, en vez de este efecto, las bobinas hicieron un sonido ensordecedor. El compositor se acercó a Tonegawa y le preguntó si podría usar su invento, golpearle y grabar el sonido. Tonegawa no entendió qué uso quiso darle, sin embargo, acabó prestándoselo. El “boom” grabado desde el amplificador fue procesado por Minawa, añadiendo algunas capas de efectos de sonido como detonaciones de bombas. El resultado final es el que podemos apreciar en el film.

Tal y como podemos ver en la figura 73, Ifukube anota primero las pisadas con un barítono. Anota 4/4 con un acento (<) toda la nota que demuestra cómo la “caja mágica” de Tonegawa debería golpear. Tras tres barras, el rugido de Godzilla (realizado a partir de un contrabajo), entra en acción. El rugido se distingue como un punto de partida “E” con un *glissando* (gliss) descendente. Aunque el rugido de Godzilla está anotado de este modo, no hay valor escrito en la partitura. Simplemente describe dónde está el sonido de efecto en relación al *timing*.



Figura 73: partitura de pisadas y explosiones

Cabe destacar que si observamos la partitura, Ifukube escribe en inglés *Song of Godzilla*, refiriéndose al rugido del monstruo. Probablemente, estaba pensando en componer su propia canción, su propio llanto.

A partir del minuto 01:00 (contando con los logotipos iniciales), comienza a sonar la masa orquestal compuesta por: flautas traveseras, oboes, clarinetes, fagots, corno inglés, trompas, trombones de vara, tubas, timbal (timpani), tam-tam, piano, violines 1º, violines 2º, violas, violonchelos y contrabajos.

El tema que comenzamos a escuchar corresponde a la pista 2. *Godzilla main title* (1:31 min) y que como indica el nombre, será el tema principal de la película y por el cual, Ifukube basará casi el total de su banda sonora.

El tema orquestal empieza. El primer compás son los vientos (como vimos en la partitura) y toda la cuerda empieza a la vez al siguiente compás. Los vientos contrabajos y cellos hacen la unidad del tiempo que es la negra, violines 1º, 2º y violas hacen la melodía rítmica DO-SI-LA = God-zi-lla.

Podemos decir que este tema tiene más bien poca melodía, ya que está basado en juegos rítmicos, especialmente en la parte final del mismo, creando una incertidumbre musical. Akira ifukube adquiere este carácter a lo largo de su trabajo, yendo en la línea de los sentimiento que Honda quiso expresar en su película, de hecho, este tema está utilizando el compás de amalgama o artificial, 5/4 con distribución (3+2), por lo que no es estable, como por ejemplo un 4/4. Al utilizar el 5/4, está transmitiendo inseguridad. Esto nos conduce a relacionar este tema con la música folclórica de los balcanes, que a su vez, si ahondamos en su historia, ésta está ligada profundamente con la música folclórica española. Ambas, por lo general, son arritmias. Según la música C. Ortega (comunicación personal, 15 de enero de 2016):

Posiblemente este tema está basado en ritmos españoles. Una de las bases rítmicas españolas más popular es el 5/8 (aparte del 6/8) característico en la vascongada. Es otro de los núcleos más ricos del folklore español; resaltan entre sus danzas el Aurreescu y el Zorzico, con un ritmo muy original provocado por su compás de 5/8. Por estos motivos, el tema de ifukube nos remite a la música folclórica española.

Sin que en ese momento Ortega lo supiera, y después de realizar el análisis junto al investigador, éste le contó a la músico que efectivamente hay indicios de que la obra de Ifukube estaba influenciada por la música española, francesa y de Europa del este.

Especialmente por Manuel de Falla . El músico Inoue (2014) nos ayuda a corroborar esta información:

Creo que Ifukube también recibió una gran influencia de los músicos de la Francia de aquella época, cuya forma de componer resultaba entonces muy novedosa. Por cierto, [...] El maestro fue influenciado mucho por Manuel de Falla.

Como anécdota, podemos reseñar a propósito de la música de Europa del este que, durante el film, en la **secuencia 2**, plano 22, vemos un primer plano de un *flyer* sobre un cuarteto de cuerda de Budapest. Quizás esto tenga alguna relación con lo mencionado anteriormente.

Tras finalizar el tema principal, un encadenado nos da paso al comienzo del film. Aunque este tema está relacionado hoy en día con Godzilla como personaje, inicialmente. Ifukube lo creó pensando en las fuerzas militares que combaten contra Godzilla. Aparte del uso de este tema en el opening credits, tan sólo es usado cuando el ejército entra en acción. Además, podemos crear un paralelismo muy interesante: las tres primeras notas del tema, C-B-A, las cuales corresponden al silabario de solfeo Do-Si-La (o Do-Shi-Ra, como se pronunciaría en japonés) parece que podamos “cantar” el nombre del monstruo: Go-ji-ra!».

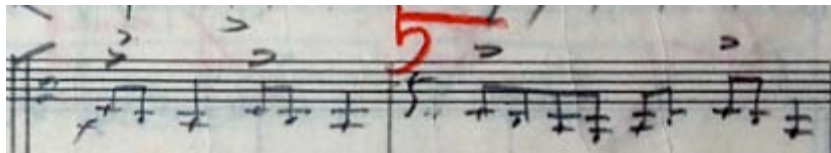


Figura 74: El silabario de solfeo Do-Si-La

A veces, a los compositores les gusta hacer este tipo de juegos. Componían con números, se basaban en poemas para componer música (utilizando versos y juegos rítmicos de palabras para su fin), también con pigmentos, ya que ciertos compositores tenían el don de la sinestesia y relacionaban colores con notas. Otro caso es utilizar las letras de sus nombres para componer, y uno de sus pioneros más importantes fue Johann Sebastian Bach. He aquí que esto haya pasado a la formación de compositores más

contemporáneos como Ifukube, que utiliza el nombre Godzilla o *Gojira* para componer su BSO.

**Secuencia #1 / Pánico en los mares del sur (01:57-03:18 = 01:21)**

**Título del tema:** *Ship Music / Sinking of Eikou maru*

**Número de tema:** 03

**Secuencia #4. El hundimiento del *Bingo maru* (05:16 - 05:38 = 00:22)**

**Título del tema:** *Sinking of Bingou-Maru*

**Número de tema:** 04

Hemos agrupado las **secuencias 1 y 4** en un mismo bloque, ya que Ifukube emplea en ambas el mismo efecto sonoro. Hablamos de las explosiones marinas que provocan los hundimientos de los barcos *Eiko maru* y del *Bingo maru*.

La simbólica secuencia de apertura comienza con una música diegética que los propios marineros del *Eiko maru* interpretan, concretamente dos marineros tocando a dúo con una armónica y una guitarra.

La pieza que interpretan es una **serenata**, que deriva del nombre “serenar”, “calmar” o “reposar”, tema que acompaña perfectamente a la escena en la que vemos a todos los marineros del pesquero en cubierta descansando. Históricamente, la serenata es un movimiento o una forma musical (divertimento), interpretada por orquesta de cuerda, de viento, orquesta mixta (cuerda y viento), un piano o agrupaciones de cámara (dúos, tríos...), que ya sería más típico de la serenata popular tradicional hispana o de Latinoamérica, sobre todo con instrumentos típicos del país.

Se tocaba al atardecer (coincidiendo con la hora de la secuencia en el film), normalmente en actos públicos (de alto rango) como música de ambiente y surgió como forma para que el amado le expresara sentimientos a su amada.

Normalmente, la serenata pretende hacernos reflexionar, tranquilizar, etc. Sentimiento compartido por los marineros después de una dura jornada de pesca en alta mar.



La explosión que hunde el barco pesquero *Eiko maru* (causado por el aliento atómico de Godzilla) es producto de la combinación de sonidos de efecto de una explosión “real” y dos instrumentos que refuerzan la potencia de la explosión: un piano y un tam-tam

En la figura 75 podemos ver un extracto de la partitura que recrea la explosión del pesquero y que ésta misma se reutilizaría para la explosión del pesquero *Bingo maru* en la **secuencia 4**.

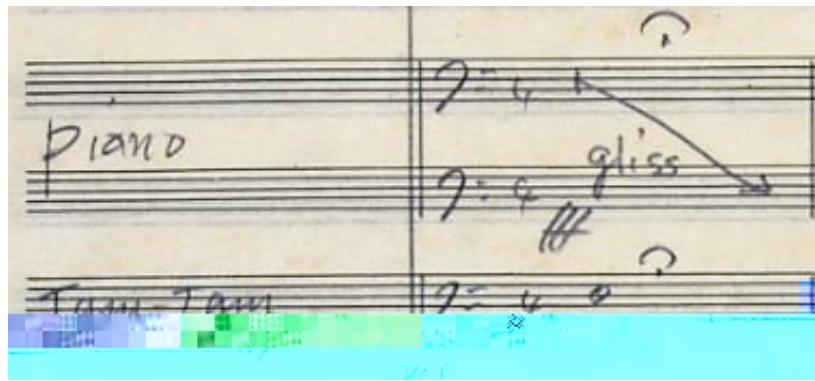


Figura 75: partitura de la explosión

Este sonido de “explosión” que presenta Akira Ifukube está concebido de una manera sencilla y efectiva. Empleó un triple *forte* “*fff*” (fuerte) y un *glissando* “*gliss*” (efecto sonoro que consiste en pasar rápidamente de un sonido grave hasta otro más agudo o viceversa y se puede usar en cualquier instrumento, pero es menos típico en los de percusión).

Este efecto es realmente similar a lo que Ifukube emplea para recrear la explosión de la bomba atómica en la película *Hiroshima* (Dir. Hideo Sekigawa, 1953). Esto está apoyado por un *mezzo-forte* “*mf*” (medianamente fuerte) tocando un Tam-Tam. El símbolo de *fermata* sobre el piano y el tam-tam, indica que ambos sonidos de estos instrumentos han de estar sostenidos tanto como les sea posible. Tal y como podemos ver, la *fermata* se encuentra sobre la barra de compás, lo que significa que hay una pausa entre las medidas.

Desde que comienza la explosión y el hundimiento del *Eiko maru*, comienza un nuevo tema musical extradiegético y que finaliza al final de la **secuencia 1**.

**Secuencia #8 / La isla de Odo (07:54 - 10:03 = 02:09)**

**Título del tema:** *Anxieties on Ootojima Island*

**Número de tema:** 05

<https://www.youtube.com/watch?v=0iefXvRXokQ>

Tras el hundimiento del tercer barco, cerca de las costas de la isla sureña japonesa Odo, los habitantes de la misma permanecen vigías en las playas para detectar cualquier anomalía o superviviente a los naufragios. Hay que tener en cuenta que el tercer barco hundido pertenece al muelle de la isla, por lo que aumenta el drama entre los isleños.

La secuencia comienza con varios titulares de periódicos en los que informan sobre los hundimientos, así como el misterio del por qué han sido tragados por el mar. Posteriormente, un encadenado nos lleva a dicha isla, donde los habitantes aguardan la llegada de supervivientes.

Para esta situación, Akira Ifukube comienza su tema o *leit motiv* con un piano sobre la imagen de los periódicos, que lo encadena con una transición, dando paso a las violas, interpretando con un *tremolo* (“tembloroso” que se ejecuta con el arco mediante un movimiento muy rápido del brazo derecho) y el contrafagot, haciendo instrumento bordón o pedal.

Musicalmente, la trama está resuelta con un piano que crea tensión y que se relaja cuando aparecen las cuerdas y el viento. El piano toca la melodía principal del tema con notas adorno, con lo que crea la sensación de nerviosismo, inseguridad y de tensión, formando una tormenta de notas que se calma cuando entran las violas, luego las cuerdas y el contrafagot. Es un cúmulo de notas que crea excitación a través de una melodía simplificada.

Cabe destacar que se trata de un tema musical cuyas notas van decayendo (de agudo a grave). Esto es muy significativo porque será el carácter que adquiere prácticamente la

totalidad de la banda sonora, excepto en las últimas secuencias que analizaremos posteriormente.

Por último, también debemos mencionar que este tema está compuesto con el tema principal del *opening credits* debido a que su base musical es la misma, pero con variación de notas y rítmica (en este caso de aumentación, doble de *tempo*), por lo tanto se le denominaría Tema' (Tema (A) prima) o Tema<sup>1</sup>.

### **Secuencia #11 / La ceremonia Shinto (11:24 - 12:31 = 1:07)**

**Título del tema:** *Ootojima Temple Festival*

**Número de tema:** 06

<https://www.youtube.com/watch?v=y5TAUuqx1WA>

En esta secuencia Ishiro Honda equipara a Godzilla con el concepto “leyenda” a través del personaje Gisaku, que afirma la existencia de Godzilla desde tiempos inmemorables. Por esa misma razón, se atribuyen a este ser legendario la falta de peces, los hundimientos y desaparición de los marineros. Tal es la creencia que el único superviviente a los naufragios asegura que los hundimientos son provocados por el monstruo Godzilla.

Ante tal situación, la población de la isla de Odo convoca a la caída de la noche una ceremonia para aplacar la ira de Godzilla. Ishiro Honda acude al shintoísmo o ceremonia shinto. El shintoísmo es el nombre de una religión nativa en Japón. Incluye la adoración de los *kami* o espíritus de la naturaleza. Inicialmente, esta religión indígena no tenía nombre hasta la introducción del budismo en Japón durante el siglo VI desde China a través de Corea. Este nombre, *Shin-to*, procede de una antigua palabra china que significa El camino de los Dioses. Finalmente, tras el desarrollo de la propia lengua japonesa, el significado de la frase *Shinto* pasó a ser a *Kami no michi*.

Para representar esta ceremonia shintoísta desde el punto de vista musical, Ifukube recurre a un tema compuesto por un arpa, gong, flautas traveseras y una *suona*. La *suona* (*suǒ nà*) es un instrumento chino tradicional también conocido como *laba* o *haidi*. Se trata de un instrumento de viento de la etnia han de China. Este instrumento

tiene un timbre alto y se utiliza en la música tradicional china, particularmente en interpretaciones al aire libre. Estas características encajan muy bien con la idea principal de la secuencia: música de ceremonia asiática, en este caso china, interpretada al aire libre.

El compositor utiliza la escala *pentatónica mayor asiática*, que es una escala o modo musical que aglutina hasta cinco sonidos o notas diferentes en una octava. En este caso, al ser una escala mayor se distribuye en: *tono-tono- [tono y medio]-tono-[tono y medio]*.



Figura 76



Figura 77

La que se escucha en el audio es exactamente esta, con una afinación pentatónica justa (tono-tono-[tono y medio]-tono-tono)) que proviene de la música de *Gamelan* (Indonesia) y deriva de la pentatónica mayor asiática.

En la banda sonora divide esta escala en dos, empezando con la nota *E* o *Mi* y adornándola con floreos descendentes, pasando luego a la otra mitad de la escala empezando con la nota *F#* o *Fa #*, también con floreos descendentes pero variándola con el ritmo, provocando una *aumentación (al doble de tempo)* como derivación contrapuntística, reforzando cada mitad de la escala con instrumentos de cuerda tocando como nota pedal o bordón la fundamental de las mitades correspondientes de la escala. Por lo tanto, el compositor crea una composición o un movimiento de la obra, o en este caso de la BSO, con una simple escala.

Finalmente, podemos decir que la escala pentatónica mayor es la básica en la música de China y música de Mongolia, además, se suele emplear instrumentos japoneses como la flauta *shakuhachi*.

En conclusión, estamos ante un tema de corte oriental basado e influenciado por la música asiática tradicional, concretamente la música de China por sus características que hemos detallado y por el uso de la *suona*. Probablemente, estemos ante el tema con más características orientales de toda la banda sonora de *Japón bajo el terror del monstruo*. Cabe destacar que Ifukube fue hijo de un monje Shinto y su mayor parte de su niñez la vivió junto a grupos étnicos de los ainu. Quizás estos hechos influenciaron a Ifukube queriendo jugar con los elementos tradicionales y religiosos a la hora de abordar un tema tan ancestral como las propias creencias o leyendas más terribles como la de *Gojira*.

**Secuencia #12 / Llega el tifón (12:32 - 14:47 = 2:15)**

**Título del tema:** *Stormy Ootojima Island*

**Número de tema:** 07

<https://www.youtube.com/watch?v=viR6-IFX2B0>

Tras la ceremonia shintoísta, al caer la noche, un tifón comienza a azotar la isla Odo. En el interior de una casa, vemos acostados en sus camas a la madre de Shinkichi, su hijo mayor y al hermano pequeño. No pueden conciliar el sueño. La escena está acompañada desde el principio por un contrafagot, tocando como melodía con movimiento *retrogrado descendente* la mitad de una escala menor pentatónica (más típica de Japón, no como la pentatónica mayor, que provenía de China) en modo Jónico, poniéndole como notas adorno el E o Mi (como nota de paso) y el B o Si (como nota floreo) para acentuar el modo Jónico (es decir, está en *C o Do*), la camufla con notas adorno para que parezca música occidental, pero en verdad estamos escuchando música oriental. A su vez, acompaña al contrafagot, como sonido de fondo el *tremolo* de un contrabajo, creando una atmósfera siniestra, anticipando que algo terrible va a suceder. De repente, la casa comienza a tambalearse y, simultáneamente, escuchamos las

“pisadas” de Godzilla. Esta es la segunda vez, después del *opening credits*, que Ifukube introduce este efecto sonoro, que más que representar las pisadas de Godzilla, parecen ser un sonido extradiegético que evoca al espectador que el peligro está acercándose.

Cuando los tres personajes se incorporan y uno ellos, el pequeño Shinkichi, salva su vida de ser aplastado por Godzilla, como ha sido el destino de su hermano mayor y su madre, el contrafagot da paso a la masa orquestal de cuerdas, interpretando escalas cromáticas ascendentes y en crescendo, que darán lugar al tema que estaba interpretando el contrafagot pero interpretado por la orquesta, con disminución, como derivación rítmica contrapuntística e interpretando del mismo modo la otra mitad de la escala, que está estrechamente relacionada con el tema principal del film (va todo en movimientos descendentes), pero sin el ritmo español.

A partir del segundo 00:48 de este mismo tema, el compositor introduce trompetas, trombones de vara y lo concluye con bombos. Por lo tanto tenemos esta escala pentatónica menor camuflada: (Si, N.Floreo) [Do-Re# (Mi, N. Paso)-Fa-Sol (La, N.Paso)-La#-Do].

Cabe destacar que la mayor parte del tema está acompañado por un efecto sonoro que parece simular los fuertes vientos del tifón.

Sin lugar a dudas, Ifukube nos presenta un tema que representa el caos, la destrucción, la hecatombe inminente frente a la impotencia del ser humano. Como si de un tifón se tratara, Godzilla arrasa con todo el poblado de la isla, confirmando los miedos de los habitantes de Odo y confirmando, desde el punto de vista de la leyenda, que Godzilla siempre ha existido oculto en los mares del sur.

#### **Secuencia #14 / Comienza el viaje (16:53 - 17:22 = 00:29)**

**Título del tema: -**

**Número de tema: -**

<https://www.youtube.com/watch?v=QID42mVM3ag>

Tras la catástrofe en Odo y la petición al gobierno para iniciar una investigación científica a lo ocurrido, Honda muestra en esta secuencia el punto de partida del equipo

científico por barco. Situados en un muelle, probablemente de Tokio, escuchamos un tema extradiegético realmente cantarín y folclórico.

Este tema está compuesto por trompetas, tambores, platillos, flautas traveseras y tubas. Estos son los instrumentos que suelen usarse en las marchas militares o en música de procesión, en especial las trompetas, que son las más importantes y las que más suelen tener protagonismo en este tipo de marchas al igual que los platillos. Nunca hay instrumentos de cuerda.

Podemos ver que es una marcha militar por el compás binario 2/4 a tempo (*andante-moderato*) que es el tempo que el ser humano suele usar cuando camina, de ahí la palabra *andante*, que viene del italiano.

Tiene su nacimiento en Estados Unidos, pero luego se expandió sobre todo en países como México, Tailandia, Japón y Colombia, he aquí a que el compositor nos presenta un tema de estilo occidental. Tal y como la músico Ortega (2016) afirma:

En las marchas militares no encontraremos una característica esencial de diferentes regiones o países y es que por lo general, corresponde más bien al estilo de música occidental, ya que la música de las marchas militares surgió en Estados Unidos. Gracias a esto podemos darnos cuenta inmediatamente de que es una marcha militar, ya que es una música que nunca ha tenido una variación de estilo, por lo tanto es música virgen que mantiene un lenguaje propio. Es música de guerra.

Las marchas militares serán una constante en las *kaiju eiga*, especialmente las producidas por Toho Studios. Como no puede ser de otra forma, Ifukube asocia estas marchas militares con música de estilo marcha militar y que compondrá decenas de ellas para estas películas. *Japón bajo el terror* del monstruo será su primera contribución al *kaiju eiga*. En este análisis, veremos el primer ejemplo al respecto, concretamente en la **secuencia 33**.

Aunque en la imágenes que acompañan esta música no son militares, están basadas en el momento en el que la tripulación zarpa y se despide de los familiares desde el muelle. Ifukube reutilizará este tema en posteriores secuencias compuestas por imágenes del ejército.

**Secuencia #16 / La expedición de Yamane (18:10 - 20:52 = 02:42)**

**Título del tema:** *Theme for Ootojima Island*

**Número de tema:** 09

[https://www.youtube.com/watch?v=Blokq0CC\\_eA](https://www.youtube.com/watch?v=Blokq0CC_eA)

Cuando el equipo de investigación toma tierra, exploran las calles del poblado devastadas por una fuerza desconocida. Los paisajes muestran casas destruidas, caos e incertidumbre.

Esta secuencia comienza acompañada por un tema interpretado por un trombón de vara, en el que la melodía está inspirada con la escala pentatónica menor asiática que habíamos escuchado anteriormente en *Stormy Ootojima Island*. Como fondo del tema solista, tenemos a las violas (interpretando un F o fa natural) y a los violonchelos (un C o Do) que suenan a dúo una 4ª justa (muy típica de los cantos gregorianos) cuya función es una nota bordón o nota pedal y la solían usar los monjes para meditar y rezar. Además, son las notas fundamentales de las dos divisiones de esta escala menor pentatónica camuflada. Este tema introduce la llegada del equipo a la isla y suena hasta que le vemos en plena investigación. Es un tema calmado, sin embargo, tenso, indicando que acontecimientos están por llegar.

**Secuencia 21: Ataque con bombas marinas (29:38 - 30:11 = 01:35)**

**Título del tema:** *Japanese Army March I*

**Número de tema:** 09

Este tema es exactamente el mismo que escuchamos en la **secuencia 13**. Bautizado como *Japanese Army March I*, es la primera marcha militar que contiene imágenes del Ejército en el *kaiju eiga*. Tal y como hemos descrito anteriormente, este está compuesto pensando en las marchas militares occidentales y busca dar el “apoyo” a las fuerzas de autodefensa cuando luchan contra Godzilla. En este caso, la Marina japonesa, mediante una docena de fragatas, disparan cargas de profundidad contra Godzilla, que yace oculto bajo el mar.

Las marchas militares son una constante en Ifukube, sin embargo, nos reservamos detalles para desarrollarlos en la **secuencia 33**.



**Secuencia 29 / La demostración (39:50 - 42:49 = 02:59)**

**Título del tema:** *Horror of the Water Tank*

**Número de tema:** 10

Aunque este tema más bien pertenece al grupo de efectos sonoros creados por instrumentos, siempre forma parte de las listas oficiales de la banda sonora, por lo que pasamos a analizarlo.

En escena tenemos al personaje Emiko en el laboratorio del Dr. Serizawa, en el momento que éste decida a mostrarle a su prometida su experimento sin que se le muestre al público. Cuando el Doctor acciona la palanca que activa su experimento Eliminador de oxígeno, escuchamos un estridente sonido diegético que asusta a Emiko por su violencia y tensión. El sonido inicial que Ifukube creó para acompañar la activación del Eliminador de oxígeno fue un *tremolo sobre el puente “sul. ponticello”* de cuerda, seguramente interpretado por un violonchelo, pero también podría ser por tsesitura, un *tremolo “detrás del puente”* ejecutado por un contrabajo (puede que este se relacione más, ya que el compositor relaciona a Godzilla con el contrabajo) Casi al finalizar el tremolo, el piano ejecuta un acorde acentuado disonante (acorde clúster), mantenido con el pedal central para crear una fermata y corta la fermata unas claves (instrumento de percusión) con dos golpes. La técnica *dissonant tone cluster*, fue empleada por el compositor tanto para conciertos como bandas sonoras. Encaja perfectamente en las imágenes del film, que acontecen que algo terrible está a punto de suceder.

Para crear el tono o el acorde clúster, hay varias técnicas, pero para crear este inmenso acorde disonante, la mejor técnica es que el pianista deje todo su peso a través de sus antebrazos sobre las teclas del piano, tocando en su mayoría las teclas negras del piano, ya que es donde están todas las notas alteradas, sin su modo natural, creando así disonancias cromáticas, pero también, a su vez, las blancas, para crear la mayor cantidad de disonancias posibles.

El pionero de esta técnica fue Giuseppe Verdi en 1887, aunque ya hubo indicios en 1600 (seguramente por equivocación compositiva). Pero no fue hasta mediados del s. XX cuando se hizo un importante uso, sobre todo en occidente.

Ciertamente, esta primera versión del efecto de sonido del Eliminador de oxígeno no transmitía eficazmente el terror que la escena requería. Ifukube pensó lo mismo.

Por esa misma razón, el compositor revisó la grabación de los instrumentos para hacerla mucho más estremecedora haciendo los siguientes ajustes: las cuerdas tocan dolorosamente disonancias (sin importar cuales sean) y de tesitura aguda ejecutándose con un *tremolo* desgarrador, sobre o cerca del puente (*sul. ponticello*) y esto es seguido por el tono clúster del piano, pisando el pedal tonal o *sostenuto* (situado en el centro y que sirve para mantener el sonido lo máximo posible, creando así *fermatas*).

Ifukube decidió desechar la primera versión que incluía el *glissando* y emplear esta segunda.

Finalmente, la secuencia culmina con el acorde del piano en fermata que marca el estado anímico de ansiedad que está sintiendo Emiko tras ver el terrible resultado del Eliminador de oxígeno.

### **Secuencia 30 / Primera ataque de Godzilla (42:50 - 47:48 = 04:58)**

**Título del tema:** *Godzilla Comes Ashore*

**Número de tema:** 11

<https://www.youtube.com/watch?v=yoDDiQupO2Q>

Para el primer ataque de Godzilla en este film, el compositor Ifukube crea el primer *leit motiv* para un *kaiju*. Esto quiere decir que crea un tema musical que se identifica con el monstruo que aparezca en pantalla. Esta será una característica común a todas las *kaiju eiga* en las que Ifukube componga música. Tal y como matiza Inoue (2014) en nuestra entrevista:

[...] Tenemos otras características distintivas, como es el uso del *leit motiv*, concepto que procede originalmente de la técnica para la ópera y que él aplica de manera repetida para el *kaiju eiga*. Esto es algo que apenas puede verse en otros compositores distintos de Ifukube. Creo que es algo específico del estilo de las bandas sonoras de Ifukube. Por ejemplo, si se trataba de Godzilla,

cuando éste entraba en escena, sonaba el tema de Godzilla. Siempre que aparece el monstruo, suena su tema musical. [...] De esa manera, a todos y cada uno de los *kaiju*, le asociaba un leit motiv, de manera que cuando aparecieran en pantalla, produjese una asociación sencilla pero muy efectiva cinematográficamente a la hora de componer la escena. Creo que esto es algo muy característico del estilo de Ifukube.

Podríamos decir que este es el segundo leit motiv en esta película, ya que el primero es el tema principal que aparece en el *opening credits* y que se emplea cada vez que el ejército entra en acción. Quizás Ifukube juega con el concepto del *leit motiv* indicando que el ejército en sí es un personaje más de la película. De hecho, cada *kaiju eiga* en el que Ifukube trabaja, si aparecen marchas militares, éste les compone una nueva marcha militar que refuerza la potencia de las fuerzas de autodefensa.

Este tema musical, salvo por la introducción interpretada por contrafagot y luego la intervención del piano (también con acordes clúster en un 4/4), es el mismo tema de la **secuencia 12** (tema nº 07, título: *Stormy Ootojima Island*). Esto nos da pistas de hasta qué punto Ifukube quiso que el público asocie este tema con la llegada inminente de Godzilla.

Como su propia banda sonora o su estado anímico, bien es cierto que este tema interpretado en primera instancia con un contrafagot, que anuncia la llegada de Godzilla desde las profundidades de la bahía de Tokio y posteriormente el piano, tocando acordes clúster, marca la aproximación del monstruo. Después, entra la orquesta de cuerdas, viento y percusión, tal y como sucede en el tema 07. Sin variaciones.

Sin embargo, a partir del minuto 45:52 (del film), cuando vemos el primer plano general con Godzilla en el horizonte, Ifukube continúa con un tema de carácter catastrófico, que expresa la llegada de la hecatombe a la que nadie tiene escapatoria. Para ello, el compositor, hábilmente, continúa empleando notas decadentes. Analizaremos musicalmente este tema en la **secuencia 35.f**, tema 12, título: *Godzilla's Rampage*.

### **Secuencia 33 / Movilizaciones militares (49:34 - 51:16 = 01:42)**

**Título del tema: -**

**Número de tema: -**

Como ya hemos repasado anteriormente, sabemos que el Ejército Imperial Japonés utilizó varias marchas militares de Akira Ifukube a finales de la Segunda Guerra Mundial. Este hecho fue determinante es su estilo musical para el *kaiju eiga* debido a que la presencia militar en esta tipología de films es muy frecuente y juega en ocasiones, un papel fundamental, tanto, que podría considerarse como un propio “personaje”.

La asociación de Ifukube a las marchas militares es indisociable y es por ello que se ha tachado al *kaiju eiga* o incluso a su propia obra partidista al militarismo. A pesar de ello, su discípulo, Inoue (2014), desmiente tales afirmaciones. Más bien, según nos confirma, Ifukube, quiso transmitir paz en sus partituras:

Ifukube nunca adoptó un punto de vista que elogiase el militarismo. Más bien al contrario, puesto que tras la guerra, las películas cuyas bandas sonoras compuso Ifukube tienen todas un fuerte sentido anti-belicista, que indica claramente la postura con que fueron hechas. Por ejemplo hay dos películas que tratan acerca de Hiroshima (se refiere a *Hiroshima*, de 1952 y a *Children of Hiroshima*, de 1953), y también una sobre las penalidades en Asia de los soldados japoneses titulada *El arpa birmana*, de 1956, con la que Ifukube ganó el premio a la mejor banda sonora en un certamen internacional. [...] Normalmente, las marchas militares se centran en los instrumentos de viento como base, realzando en sus partituras un tono heroico, pero Ifukube, aunque se tratara de marchas militares para un *kaiju eiga*, siempre buscaba cómo introducir instrumentos de cuerda. Según la teoría de Ifukube, el sonido de los instrumentos de cuerda tenía un gran poder a la hora de estimular la inteligencia, la capacidad de pensar, y por eso mismo, aunque estuviera componiendo música para películas, por ejemplo si hay una escena en que el protagonista está reflexionando o tiene grandes dudas sobre algo, a menudo elige componer una música basada en instrumentos de cuerda.

Aunque este tema también ha sido suprimido de las listas oficiales de la banda sonora debido a que la marcha militar que escuchamos en esta secuencia es el mismo tema principal del opening credits o el primer *leit motiv* de la película, no podemos obviar su relevancia. Tal y como Inoue nos explica, si Ifukube no elogió a los fuerzas de autodefensa, lo que sí transmitía era una música militar que procuraba “apoyar” y dar “ánimos” a los soldados que se dirigían a una muerte segura. Probablemente, tal y como pudieron sentir muchos soldados japoneses cuando se dirigían al campo de combate durante la Segunda Guerra Mundial. Esto es muy factible si tomamos al personaje de Godzilla como un símbolo o como la representación de los Estados Unidos de América. «Cuando vi la primera película, pensé que representaba al ejército americano atacando. Me pareció que la película de Godzilla quería decir eso» (Ishii, 2014).

En cualquier caso, a lo largo de la secuencia vemos desfilar camiones que transportan soldados, tanques, transportes de artillería pesada, ambulancias, etc. Estas imágenes dan a entender que a pesar de las dificultades y fuertes condiciones impuestas por los Estados Unidos, indicaba que Japón aún contaba con una gran armada terrestre.

Estas secuencias serán un característico patrón a lo largo de los *kaiju eiga* producidos por Toho a lo largo de la década de los 50 y mitad de los 60, en pleno apogeo del *kaiju eiga*. Además, siempre vendrán acompañadas por distintas marchas militares que aunque en el caso de *Japón bajo el terror del monstruo* sus notas sean decadentes, probablemente porque el ejército perecerá a la confrontación de Godzilla, el compositor tratará de reforzar la llegada de la armada como única esperanza para el pueblo japonés.

### **Secuencia 35 / Japón bajo el terror del monstruo (53:48 - 01:09:02 = 15:14)**

Al igual que en el *decoupage* hemos fraccionado la **secuencia 35** en ocho escenas (de la A a la H), hemos partido del mismo planteamiento para el análisis musical de esta secuencia.

A grandes rasgos, la secuencia 35 engloba todo el ataque por parte de Godzilla a Tokio y, durante él, diferentes acontecimientos ocurren, acompañados de diferentes temas en función de lo que Honda quiere expresar. A pesar de que es una de las secuencias principales de toda la película, grandes bloques de la misma no contienen música. Sin embargo, el silencio en sí también forma parte de la música. Tal y como nos argumenta la músico Ortega (2016):

El silencio, “la ausencia de sonido”, es una de las sensaciones más profundas y características que podemos tener. En la música, el uso del silencio es esencial, pues es agradable encontrar un descanso en una sucesión de sonidos y un momento de silencio tras un acorde de tensión, nos da una sensación increíble. Como primer ejemplo del uso del silencio, pondré a Beethoven, quien creó esta frase sobre ello: “Nunca rompas el silencio si no es para mejorarlo”. En su novena sinfonía, en la parte coral del último movimiento, la sucesión de melodías, y el camino que sigue el maravilloso poema de Schiller, nos lleva a un momento culminante: se trata de un acorde monumental, en que la orquesta y el coro, al unísono, gritan la palabra “God” (Dios). Es un inconmensurable acorde tenso, en el que los pelos de los oyentes se ponen como escarpas, mientras los escalofríos recorren de arriba a abajo todo nuestro cuerpo, pero no es sólo el acorde lo que provoca esa sensación. Ese acorde no sería nada si al momento se produjera una resolución del mismo, una relajación tras la tensión. Beethoven, como gran maestro no solo de la música, sino de los entresijos del espíritu humano, supo que lo que más podía mellar en los corazones de los

humanos era el “silencio”. Ese monumental silencio después del monumental acorde hace que la tensión resuene en nuestras cabezas. La música no sería música si no tuviera un reposo después, un momento para recordar todo lo escuchado, un momento de reflexión y que mejor modo que respetar el silencio.

A continuación, y de forma cronológica, comenzamos el análisis musical de cada escena.

### **35. a) Godzilla destruye las líneas de defensa**

**Título del tema: -**

**Número de tema: -**

Este tema, que no está incluido en las listas oficiales, es la repetición y parte inicial del *leit motiv* del monstruo Godzilla. Ifukube repite esta parte del *leit motiv* para asociar de nuevo esta música con Godzilla. De hecho, la situación es idéntica: Godzilla emerge de las profundidades de la bahía de Tokio y poco a poco se aproxima a la bahía de la capital. Si escuchamos el tema nº 11 titulado *Godzilla Comes Ashore* confirmamos de que se trata de la misma situación a excepción de una gran diferencia: cuando Ifukube termina la introducción de su *leit motiv* en el tema nº 11 interpretado por un clarinete contrabajo y un piano, éste lo enlaza con la masa orquestal del tema nº 07, título *Stormy Ootojima Island (secuencia 12)*. Sin embargo, esta vez, el compositor detiene a la orquesta cuando el monstruo se encuentra a escasos metros del tendido eléctrico que el ejército le ha preparado para electrocutar a Godzilla. Sin lugar, a dudas este silencio juega un papel esencial, pues ni siquiera escucharemos sonidos diegéticos de la propia escena. Este silencio dura escasos segundos que crean y elevan el nivel de tensión y drama justo antes de saber si el tendido eléctrico acabará con la amenaza que se cierne sobre Godzilla.

Cuando Godzilla atraviesa el tendido y destroza las torres de alto voltaje, las líneas de defensa compuestas por tanques y artillería pesada abren un fuego indiscriminado sobre el monstruo. Como sería habitual a partir de esta película, Ifukube añade música, generalmente la compuesta para el ejército, mientras éste ataca al monstruo de turno. Sin embargo, en esta película, Ifukube se reserva la música para otra ocasión, manteniendo

una “banda sonora” compuesta por efectos sonoros que simulan los cañonazos, explosiones y el rugido de Godzilla.

### **35.b) Godzilla penetra en Tokio**

**Título del tema:** *Tokyo in Flames (Bonus Track)*

**Número de tema:** 25

En esta segunda escena, encontramos dos temas ya escuchados anteriormente. En primera instancia, tras la violenta destrucción de las líneas de defensa, Godzilla penetra en la ciudad de Tokio sin encontrar resistencia alguna. Lo destruye todo a su paso y lo contamina todo como si se tratara de una bomba H viviente.

Para tal drama, Akira Ifukube emplea la segunda parte del tema nº 11 escuchado en la **secuencia 30**. Al acabar dicho tema, Ifukube guarda silencio y en lugar de música escuchamos el fuego provocado por los incendios incontrolados de calles enteras. Sin embargo, la música volverá a escucharse en el preciso momento que vemos aparecer en el cuadro dos camiones de bomberos que se dirigen a apagar los incendios ocasionados por Godzilla. Cómo podemos predecir tras lo analizado hasta ahora, el compositor vuelve a emplear el tema principal del film, ya que de nuevo las fuerzas defensoras de la ciudad entran en acción. Sin embargo, antes de que los equipos de bomberos lleguen a los incendios, son completamente destruidos por el monstruo, terminando simultáneamente la vida de los bomberos con la vida de la marcha militar. De nuevo, aunque esta música pretende “animar” a los ejércitos y al espectador, otorgando esperanzas de victoria, toda esperanza siempre se desvanece cuando este tema suena. Recordemos que las notas del mismo son descendentes, anticipándose al desenlace de las acciones que vemos en pantalla.

Este tema suele encontrarse en entre los *bonus track* de los CDs de música, correspondiendo normalmente a la última pista bajo el título *Tokyo in Flames (Bonus Track)*.

### 35.f) Destrucción del edificio de la Dieta

**Título del tema:** *Godzilla's Rampage*

**Número de tema:** 12

[https://www.youtube.com/watch?v=\\_xPKolXdyiM](https://www.youtube.com/watch?v=_xPKolXdyiM)

Este tema significa lo que para el ejército es su marcha militar. El tema *Godzilla's Rampage* es la propia marcha de Godzilla en el sentido opuesto, que la marcha militar, ya que esta “marcha fúnebre” del monstruo evoca el avance de una gran masa destructora e imparable sembrando el caos allá por donde pasa. De hecho, es interesante la lectura de Ortega (2016):

Lo que suena en esta secuencia es como instrumento solista el trombón de vara, que luego refuerza con la fundamental (re) más trombones, creando una melodía a través de la escala re menor. Se usan tonos menores en este tipo de marchas y en cualquier composición melancólica para transmitir eso, melancolía, tristeza etc... es como el lado oscuro de la música. El tempo es calmado, un 2/2, como unidad de tiempo la blanca, con subdivisión de negra, tempo de procesión. Al ser una marcha, usa también instrumentos de viento. También usa aquí el tam-tam y el piano hace algo importante: toca la parte más grave y la más aguda a la vez, puntos extremos (sin logística de notación) marcando el pulso base, pero a medida que va pasando la secuencia, el piano va a contratiempo, sin un pulso exacto, para coincidir en algún momento con el pulso base y luego vuelve a ir a contratiempo, por lo tanto no va sincronizado ¿Qué aspecto da esto? Caos, inestabilidad y debilidad. Cuando el pulso cae en el tempo da sensación de estabilidad, fuerza y seguridad, a contratiempo todo lo contrario, como si fueras andando cojo, te da la sensación que puedes caer en cualquier momento, pues eso es lo que consigue Ifukube con el piano, junto con la marcha fúnebre.

Es interesante anotar que Ifukube emplea este tema hasta en tres ocasiones: la primera durante el ataque en tierra en la estación de trenes (primer ataque), en segundo lugar, cuando Godzilla penetra en Tokio (inicio del segundo ataque) y en tercer lugar en el que nos ocupa ahora: los último coletazos del ataque a Tokio (fin del segundo ataque).

Para esta “terrorífica marcha de la muerte” (que Ifukube titula en su partitura *Entree*), el compositor acompaña al monstruo con percusión (tam-tam, tímpano y piano), viento de madera (clarinete bajo, fagot y contrafagot) y viento metal (bajos) (trombones, cuernos y tuba). El tema excluye todas las cuerdas excepto el contrabajo. El resultado de esta profunda música evoca la “marcha fúnebre” de Godzilla a través de la ciudad. Representando el sentimiento de que verdaderamente un cataclismo de muerte y destrucción está en ocurriendo ante la pantalla.



**35.g) La muerte de los reporteros****Título del tema:** *Desperate Broadcast***Número de tema:** 13<https://www.youtube.com/watch?v=6Gfs5NxRbws>

Este es el último tema que escuchamos antes de que Godzilla abandone Tokio por mar. En él, Godzilla se aproxima a una torre repleta de periodistas filmando y retransmitiendo en directo el ataque del monstruo. Godzilla derriba la torre asesinando a todos los periodistas en ella. Para esta escena tan violenta, Ifukube retoma el ritmo y el pulso español del *opening credits*, utilizando los mismos instrumentos pero ralentizando su *tempo*, con movimiento contrapuntístico de aumentación. Además, los acentos de cuerda están sincronizados con los acentos de los vientos y el bombo, que marcan el tempo base del tema.

**Título de la pista:** *Last Assault (Bonus Track)***Número de tema:** 26<https://www.youtube.com/watch?v=Rw3k0jNsyT0>

En esta misma secuencia, Ifukube incorpora un tema corto que marca la retirada de Godzilla. Aunque este tema no está incorporado en las listas oficiales, sí se puede encontrar en los *bonus track* de los CDs de música.

En esta secuencia, la música que suena esta compuesta en un 4/4 (binario) (*lento*). Encaja bastante bien, porque al ser la retirada de godzilla, simulan sus pasos yéndose, como nosotros cuando andamos, muchos no lo saben, pero lo hacemos con base de compás binario, un 2/4 para ser exactos. Supongo que al tratarse de un monstruo enorme, lo compone en 4/4 para simular dos pulsos en un paso y los otros dos en el otro paso, ya que su retirada es lenta y cansada. Al principio, marcando como los pasos, usa el piano en su registro más grave y como instrumentos solistas usa a dúo dos clarinetes contrabajos y, como música de fondo, repite el mismo tema 2 veces y, en la segunda vez usa el tam-tam, al que luego le sigue el mismo tema o *leit motiv* de godzilla (do-si-la= god-zi-lla) del *opening credits*.

La duración del tema es de 2:22 min, incluyendo, por última vez, el tema del opening credits para acompañar el ataque a Godzilla con aviación convencional.

### **35.h) Ataque aéreo**

**Título del tema:** *Godzilla Comes to Tokyo Bay / Intercept Godzilla*

**Número de tema:** 14 y 15

Cuando Godzilla decide abandonar Tokio y volver a las profundidades de la bahía, es sorprendido por sus espaldas por un ataque aéreo de las fuerzas de autodefensa. Sin embargo, lejos de causarle ningún daño, Godzilla se sumerge bajo el mar y desaparece.

Para esta escena, Ifukube emplea de nuevo la marcha militar, volviendo a ofrecer posibilidades de victoria frente al monstruo. Sin embargo, una vez más, el ataque fracasa. Cabe destacar que en esta misma secuencia, en la escena 35.c, el ejército bombardea a Godzilla con un ataque con tanques. Curiosamente, este es la única vez que Ifukube no incorpora su marcha militar aunque el ejército esté interviniendo.

### **Secuencia #36 / La desolación (01:09:02 - 01:10:52 = 01:50)**

**Título del tema:** *Tragic Sight of the Imperial Capital*

**Número de tema:** 16

<https://www.youtube.com/watch?v=b8yyynlV0d-Y>

Tras la desolación y la oscuridad, el amanecer trae la luz y la esperanza. Mediante panorámicas de Tokio derruido y decenas de heridos moribundos, Honda traduce los horrores no sólo del monstruo, si no que retrata las consecuencias del uso de las armas atómicas.

Para este clímax y momento álgido del film, Ifukube ha preparado un tema celestial que contrasta fuertemente con el resto de la banda sonora. El compositor abandona las notas descendentes y crea una partitura con notas ascendentes, que van en ascenso poco a poco, que interpreta la cuerda de la orquesta y parte del viento madera y viento metal (flautas traveseras, trombones, fagots...) tocando al unísono la mayor parte

de los instrumentos de viento, en especial la flauta travesera con la cuerda, la misma melodía y algo muy importante, es que abandona las tonalidades menores y aquí compone en Sib Mayor, por eso crea esa atmósfera de paz y esperanza, las tonalidades mayores son la parte de luz, (como poner un ejemplo, el yin y el yang) el yin sería como las tonalidades menores y el yang las mayores. La melodía contiene un tempo lento, transmitiendo paz. Es el primer momento en *Japón bajo el terror del monstruo* que escuchamos música de este carácter. Tal y como hemos analizado hasta el momento, la mayor parte de los temas compuestos han transmitido “nerviosismo”, “intranquilidad”, “desequilibrio”, etc. A partir de este momento, la obra de Ifukube da un “giro” de 180 grados en cuanto a la melodía y a los sentimientos que expresan.

Cuando Ishiro Honda nos presenta el interior de un hospital improvisado desbordado de heridos, escuchamos un oboe que hace la melodía principal. De hecho, cuando el oboe comienza a sonar, es cuando una niña, que observa a su madre muerta, arranca a llorar. Sin lugar a dudas, Ifukube está enfatizando el drama que vemos en pantalla, como si el oboe fuera la voz de la niña (como un llanto del propio instrumento). En el momento que la niña es atendida por las enfermeras auxiliares y se la llevan, la niña deja de llorar y momentáneamente, la música (incluyendo el oboe), deja de sonar inmediatamente. Tras esta pausa musical, la música continúa, esta vez sin el oboe. Tal y como hemos mencionado anteriormente, el silencio es considerado para algunos músicos y compositores como música. En este sentido, podemos decir que el oboe “reemplaza” o es “convertido” en la voz de la niña, convertida en su llanto al ver a su madre fallecida. El tema “celestial” termina cuando Emiko pretende contarle a Ogata el secreto que ha guardado hasta el momento, dando paso al *flashback*.

**Secuencia #37 / La confesión de Emiko [Incluyendo flashback] (01:10:52 - 01:15:25 = 04:33)**

**Título del tema:** *Oxygen Destroyer*

**Número de tema:** 17

<https://www.youtube.com/watch?v=MHGa0MMPTD8>

En esta secuencia, Ifukube vuelve a usar la tonalidad menor, re menor en este caso. Comienza un violonchelo con un tremolo doloroso (*sul ponticello*) al que luego se le van uniendo más violonchelos, hasta que el piano corta el tremolo con un acorde clúster con fermata, hasta que corta la fermata con la nota re (4 veces) y da paso al maravilloso tema del violonchelo solista, en tempo adagio.

Aquí, Ifukube crea lo que sería un lamento (o *lamentazione* en italiano), cuyo origen lo encontramos en la ópera seria. Se utilizaba para transmitir dolor, pena, culpa, vergüenza...) y siempre en estos movimientos lo acompañaban instrumentos de cuerda. Qué mejor, en este caso, que el melancólico sonido del violonchelo. Además, podemos deducir que Ifukube querría simular el tempo base que crea el piano con la nota re acompañando el chelo, como campanadas, para potenciar las características del lamento, ya que en su historia, uno de los usos de las campanas en las iglesias era para pedir auxilio a Dios. Por lo tanto, aquí juega con las emociones de lo terrenal (que sería el violonchelo) y con las emociones de lo espiritual (que sería el piano, haciendo de campana).

Además, hay que añadir que la melodía está relacionado con el tema que usa para la marcha fúnebre, sólo que está un poco variada, para darle la característica de lamento. Por lo tanto si habláramos de la BSO en general, ya dijimos que había un Tema A, su variación, Tema A', y ahora la marcha fúnebre haría de Tema B, su variación, Tema B'. O incluso podríamos hablar de un tema C para el lamento con características del B, ya que se trata de un tema individual que no está conectado con el B. Se hablan de temas cuando no han tenido nada que ver con los principales y surgen temas nuevos y sus variaciones. Lo demás es relleno relacionado con las exposiciones principales, sea de la exposición de la obra, su desarrollo y su conclusión o coda.

**Secuencia #39 / Ruego por la Paz (01:20:34 - 01:23:04 = 02:30)**

**Título del tema:** *Prayer for Peace*

**Número de tema:** 18

<https://www.youtube.com/watch?v=njDSd8e6o70>

Este tema fue el primero en grabarse para Japón bajo el terror del monstruo. Además, se grabó en el mismo lugar donde fue rodado. No fue un doblaje ni se empleó ninguna técnica en especial. A la vez que los operadores de cámara rodaban la secuencia, Ifukube dirigía el coro de chicas desde un escenario lo suficientemente alto como para que todo el coro femenino pudiera verle sin dificultad.

La función de esta secuencia es muy importante, puesto que el coro que canta para que la paz vuelva a Japón, hará que el Dr. Serizawa cambie de opinión y emplee su Eliminador de oxígeno contra Godzilla.

El compositor contactó con el *Toho Gakuen School of Music* para solicitar un numeroso grupo de chicas para su tema *Prayer for Peace (Heiwa no inori)*. Tal y como dijo Ifukube: «Necesito un tema que sea cantado por mucha gente para conseguir expresar el sentido de la tragedia. No es suficiente expresar tristeza. Este tema tiene que transmitir gravedad hasta el punto de que Serizawa arriesgue su vida [...]» (rescatado de: [www.akiraifukube.org](http://www.akiraifukube.org)).

Durante la grabación, Honda y su equipo estuvieron presentes. Finalmente, estas imágenes fueron insertadas en la película como un canto a la paz que retransmite la radio y televisión nacional de Japón después del ataque de Godzilla a Tokio. Finalmente, este cántico convence a Serizawa a dar su vida por acabar con Godzilla y así librar a Japón de esta amenaza. La orquesta que acompaña a este coro fue grabada más tarde, durante la grabación del tema principal de la película. Este tema podría considerarse como un réquiem. Tal y como menciona Inoue (léase **secuencia 42**).

El Réquiem (en latín, «descanso») - conocido también en latín como *Missa pro defunctis* o *Missa defunctorum* - se ha empleado desde sus orígenes en la misa de difuntos como ruego por las almas de los muertos, reproducido justo antes del entierro o en las ceremonias de conmemoración o recuerdo.

Sin lugar a dudas, Akira Ifukube ha utilizado este tema con toda su lógica. Cuando alguna sociedad se ve afectada gravemente por alguna catástrofe natural

(terremotos, tsunamis, etc) o provocada por el ser humano (guerras, terrorismo, etc), por lo general los máximos representantes realizan durante los días posteriores a una tragedia actos conmemorativos, de duelo o de ruego. En *Japón bajo el terror del monstruo* nos encontramos con el mismo escenario. El gobierno, a través de un coro que es retransmitido por todos los medios convencionales de la época, emite un mensaje de paz a la sociedad, que reza frente a las radios y televisores con la esperanza de que sus ruegos sean escuchados por el más allá.

La letra del réquiem *O peace, O light, hasten back to us* (Oh, Paz, oh, Luz, date prisa en volver a nosotros) es la siguiente:

*Hasten back to us.* (Date prisa en volver a nosotros)

*Our hearts are filled* (Nuestros corazones están llenos)

*With prayer* (De rezos)

*This we pray* (Este rezo)

*Hear our song* (Escucha nuestra canción)

*And have pity on us* (Y siente lástima de nosotros)

*O peace!* (¡Oh, Paz!)

*O light!* (¡Oh, Luz!)

*Hasten back to us!* (Date prisa en volver a nosotros)

La lectura más interesante de esta secuencia y de su música es que este tema puede estar dirigido a dos ideas diferentes aunque entre ellas pueden tocarse y fusionarse en una.

En primera instancia, dentro del universo de *Japón bajo el terror del monstruo*, este coro, como ya hemos mencionado, hace referencia al ruego por el retorno de la paz. A su vez, rinde tributo a las víctimas del monstruo Godzilla que vemos en pantalla heridas y moribundas, a través de paneos y *travellings* que recorren hileras de heridos de gravedad. Sin lugar a dudas, estos son los momentos más dramáticos del film.

No obstante, la segunda lectura bien podría ser la siguiente. Teniendo en cuenta el contexto histórico en el que esta película fue concebida, tal y como hemos leído en su

apartado correspondiente, ¿no estarán rindiendo un homenaje colateral a las víctimas reales de los bombardeos atómicos de Hiroshima, Nagasaki, del incidente del Dragón afortunado nº5 y muy especialmente a las más de 100.000 víctimas de los bombardeos por parte de Estados Unidos a la ciudad de Tokio, destruyendo alrededor del 50% de la misma.

No cabe duda de que este es un interesante punto de vista si tenemos en cuenta que el propio Akira Ifukube emplea un tema muy similar a este en la película *Children of Hiroshima* (1952), cuando trata de representar el drama de la destrucción y muerte de los civiles de Hiroshima. ¿A caso no está creando un paralelismo musical y simbólico entre ambos escenarios? Por un lado, crea un réquiem para *Children of Hiroshima*, en donde el director Kaneto Shindo homenajea a las verdaderas víctimas de la tragedia. Sin embargo, no hay gran diferencia de significados cuando escuchamos un tema prácticamente idéntico en *Japón bajo el terror del monstruo* dos años después. Por lo que el coro de Ifukube juega a este doble sentido guardando relación entre las víctimas de Godzilla y las víctimas de las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki.

Por último, podemos destacar una función principal de este “réquiem”, y es que, normalmente su función es la de cerrar o indicar que “algo” está terminándose. Tal y como sucede en esta película, Ifukube adelanta al espectador con su tema que la función está cercana de encontrar su fin. Podríamos encajar este tema y los siguientes que está muy vinculados a Prayer for Peace, como música que encaja perfectamente con el último acto del film: **el desenlace**.

**Secuencia 41 / Preparativos (01:24:31 - 01:27:53 = 03:22)**

**Título del tema:** *Japanese Army March*

**Número de tema:** 19

Por tercera vez, Ifukube utiliza la segunda marcha militar compuesta para el film, utilizada para el arranque triunfal de la expedición a la isla de Odo por parte de los científicos y en segunda ocasión para el bombardeo mediante fragatas con cargas de profundidad por parte del ejército. En esta ocasión, como si Ifukube quisiera cerrar un

círculo, el compositor emplea este tema acompañando al grupo de científicos sobre una fragata localizando a Godzilla para posteriormente atacarlo con el Eliminador de oxígeno.

**Secuencia 42 / Activando el Eliminador de oxígeno (01:27:53 - 01:34:21 = 06:28)**

**Título del tema:** *Godzilla at the Ocean Floor*

**Número de tema:** 20

<https://www.youtube.com/watch?v=0GgqFxWom5E>

Ifukube acompaña al desenlace de la película que toca a unísono con la orquesta. Luego los bajos (en especial chelos y contrabajos) pasan a hacer con la melodía tremolo, para crear mayor densidad. Luego aquí Ifukube inteligentemente usa el efecto del piano que utilizó con el lamento, aquí (a mi parecer) también hace efecto de campanadas, marcando la fundamental de cada acorde.

Cuando los personajes Ogata y Serizawa se sumergen bajo el mar, la música extradiegética comienza acompañar a los personajes cuya misión es la de destruir a Godzilla con el Eliminador de oxígeno. En esos momentos, suena una orquesta de cuerda cuya nota pedal la mantiene un fagot. La música es tenue, sin embargo, cuando aparece Godzilla, la música va en *crescendo*. Después, el oboe, violines primeros y violas comienzan a tocar la misma melodía al unísono. Durante el *crescendo*, la melodía pasa a ser blancas para hacerlo más pesado, expresando que la trama de la secuencia está llegando a su fin. De hecho, la música termina de sonar cuando es sustituida por las burbujas potenciadas que produce el Eliminador de oxígeno cuando éste entra en acción y poco a poco acaba con la vida de Godzilla.

Cuando Godzilla está muriendo, escuchamos muy tenuemente un tema corto que Ifukube emplea para que el espectador relacione este tema con el motivo principal (opening credits), con la diferencia de que éste último suena el doble de lento. Transmitiendo decadencia al presenciar la muerte de Godzilla.



Al igual que el tema Prayer for Peace (secuencia 39), Ifukube vuelve a jugar musicalmente en la película, creando un nuevo doble sentido en el propio universo de la película. Teniendo en cuenta que Prayer for Peace es un tema que pretende conmemorar a las víctimas y muertos causados por el ataque de Godzilla, ¿por qué Ifukube emplearía un tema similar para la muerte inminente del monstruo? El músico Inoue (2014) tiene un interesante punto de vista al respecto:

La canción que mencionó usted antes que cantan las alumnas de bachillerato, que es un réquiem, (se refiere a la **secuencia 39**, nº 18, Prayer for Peace) tiene la misma melodía que la música que suena mientras en la televisión se nos van mostrando las imágenes de un Tokio abrasado, que luego enlazan con las del lugar que hace de refugio de emergencia, donde a varias personas les ponen un contador geiger, que de pronto marca altos índices de radiactividad. La canción de las chicas tiene una melodía casi idéntica a la de estas escenas (se refiere a la **secuencia 36**, nº 16, Tragic Sight of the Imperial Capital). Tal y como usted señala, en esas escenas la melodía funciona como un réquiem por esas personas que han sufrido la contaminación radiactiva por parte de Godzilla, aunque, según avanza la película, tenemos que para destruir a ese Godzilla que está oculto en el fondo del mar, el científico desciende del barco. Para destruir a Godzilla lleva consigo ese artefacto llamado destructor de oxígeno, y hay una música que suena en ese momento, que de nuevo es un réquiem que mantiene la misma melodía de antes. En esta ocasión es el científico quien, con objeto de destruir a Godzilla, se dirige hacia él, pero ahora el toque genial de la música de Ifukube, es que el papel que juega ahora el réquiem es que parece por completo que se le dirige a Godzilla. Se trata de un efecto muy elaborado, nada fácil, donde, desde ese punto de vista, se plantea si Godzilla mismo no será también una víctima del armamento nuclear. ¿No escogería Ifukube intencionadamente esa manera de utilizar la banda sonora porque él sentía así el personaje? Personalmente, así lo creo.

Teniendo en cuenta esta nueva lectura musical, podemos percatarnos de hasta qué punto el compositor Akira Ifukube pretendió expresar a través de su música el dolor de las víctimas de los bombardeos convencionales y atómicos que Japón vivió. Aunque, al igual que Ishiro Honda pretendió con *Japón bajo el terror del monstruo*, Ifukube quiso expresar más allá de estos bombardeos, el sinsentido de la guerra y rendir tributo a la paz y a la luz para que se instauren de forma permanente en Japón y/o en el mundo entero.

**Secuencia 43 / Un saludo firme ante el mar (01:34:22 - 01:36:02 = 01:40)**

**Título del tema:** *Ending*

**Número de tema:** 21

<https://www.youtube.com/watch?v=JHw0qiPEKac>

Para clausurar la función, Akira Ifukube crea un pequeño tema en el que de nuevo suena el coro de chicas. De nuevo, el compositor juega con las ideas de Godzilla como víctima de la bomba atómica, víctimas de Godzilla o víctimas reales de la guerra y esta vez, introduciendo un nuevo elemento: el suicidio de Serizawa para salvar a Japón de la amenaza del monstruo. En escena vemos a los protagonistas del film, soldados y periodistas guardando silencio por el desenlace. ¿A quiénes despiden?, ¿A Godzilla, a Serizawa, a ambos? Kato (2014) plantea la siguiente interpretación:

[...] Me gustaría señalar otro punto curioso y es que en la escena final, después de que el Dr. Serizawa muere y Godzilla también, todo el mundo en el barco guarda un minuto de silencio. [...]. Se puede interpretar este silencio tanto por la muerte de Serizawa como por la muerte de Godzilla. Hay un lamento por la muerte del monstruo también. [...].

Sin lugar a dudas, Ifukube juega muy bien con estos conceptos indefinidos y que dan libertad a una serie de dobles lecturas que consigue magistralmente a través de su partitura musical.

Para Ortega, la banda sonora de *Japón bajo el terror del monstruo* puede definirse como una música que está bien relacionada con las imágenes de la pantalla que llega a su punto álgido con el réquiem descrito, que transmite el fin de la guerra contra Godzilla. En general, adquiere un tono muy dramático conseguido a través de un equilibrio entre las cuerdas y vientos, utilizando los instrumentos de viento para los momentos de guerra. También destaca que sólo al final de la película el compositor utiliza, en el citado réquiem, la voz humana, mientras que en el resto de composición se basa íntegramente en instrumentos. Es más, Ifukube no se basa en cantidad sino en utilizar los instrumentos juntos para lograr expresar las sensaciones del film, por el contrario, los occidentales usan grandes masas de instrumentos para las composiciones musicales.

Además, Godzilla en sí, está representado por dos instrumentos, podríamos decir que, musicalmente hablando, Godzilla es la fusión de un piano y un bombo. Esta conclusión está basada en que las apariciones del monstruo están siempre acompañadas de estos dos instrumentos.

#### 6.4. ENTREVISTANDO A AKIRA TAKARADA Y HARUO NAKAJIMA

El autor de esta investigación tuvo el placer de conocer y entrevistar al actor protagonista de *Japón bajo el terror del monstruo*, el aclamado actor Akira Takarada (1934). En las siguientes líneas, presentamos un extracto de dicha entrevista que gira entorno a la película que nos ocupa. El encuentro tuvo lugar en sus oficinas en Tokio el pasado 14 de febrero de 2014 y la entrevista fue registrada audiovisualmente por el investigador, interpretada (japonés-español) y traducida por el escritor Daniel Aguilar.

##### 6.4.1. Akira Takarada

*Jonathan Bellés:* ¿Cómo conseguiste el papel protagonista en el film *Japón bajo el terror del monstruo* (1954)?

*Akira Takarada:* Pues... para mí, aparecer en esta primera película de Godzilla, que era la tercera de mi carrera como actor, el hecho de figurar como el protagonista era un honor tan grande, que me importaba mucho más que conocer qué tipo de película era, y la verdad es que no sabía muy bien de qué se trataba.

Y todavía más porque no tenía miedo de saber el significado de una palabra como Godzilla. Puesto que es una palabra inventada.

No me podía ni imaginar que se trataba de una película acerca de un *kaiju*.

En aquel entonces, Toho me pidió que estudiara el guión y me dijeron que esta era una película donde se jugaban el prestigio de la productora, pero que, si se convertía en un gran éxito de público, continuarán haciendo durante muchos años una serie cinematográfica en esta línea, así que añadieron: “como la tuya es la primera película de todas, tienes que hacerlo muy bien”.

Entonces yo era todavía un novato, pero el hecho de que me confiaran un papel tan grande, el que mi nombre apareciese el primero a la derecha en el poster, bueno, a la derecha según lo mira el espectador, figurar allí como el protagonista, era algo que

verdaderamente me hacía muy feliz, no podía remediarlo. Me dedicaba a ir con mis compañeros por todas las tabernas, los sitios baratos donde solía beber, llevando el cartel y pidiendo que lo pusieran en la pared.

Era lo único en que pensaba. Bueno, esto es lo que tengo que decir sobre las circunstancias en las que se decidió mi participación en aquel el rodaje. Para mí, me daba igual se tratase del tipo de película que se tratase, y la verdad es que estaba profundamente honrado de que me diesen la oportunidad de trabajar como protagonista por primera vez. Eso es.

*J.B.:* ¿Existe algún tipo de mensaje social en *Japón bajo el terror del monstruo*?

*A.T.:* Pues... creo que Toho buscaba apelar de alguna manera a la conciencia del público. El productor Tomoyuki Tanaka se había ido de viaje por Filipinas e Indochina con objeto de buscar localizaciones para un rodaje. A la vuelta de ese viaje para buscar localizaciones, en el avión de vuelta, mientras miraba el mar por la ventanilla, se le ocurrió: “ah, ahora que lo pienso, Japón es un país que ha sufrido la bomba nuclear”.

Y si en el fondo de este mar hubiera un monstruo gigante, y entonces, bueno es un monstruo imaginario, pero si ese monstruo, de alguna manera ... pudiera utilizarse para contra-atacar a esas dos potencias del este y el oeste que se pasan de la noche a la mañana pensando en enzarzarse en una guerra nuclear... Esta ocurrencia fue el punto de partida para la creación del proyecto de Godzilla. Por eso, la cosa es que ... no se trataba de algo tan sencillo, porque aunque las películas de Godzilla tengan un objetivo comercial y aparezcan peleas de *kaiju*, y aparezca Mosura, u otros seres como Mecha Godzilla y se enzarzan todos en una pelea, o cosas similares, la primera película era algo distinto, era un caso en el que... no podía reducirse simplemente a una película de monstruos gigantes.

*J.B.:* ¿En algún momento del rodaje del primer Godzilla se habló sobre la amenaza atómica?

*A.T.*: Tras terminar el rodaje en exteriores, a la noche volvíamos al hotel y allí, mientras comíamos todos juntos, de una manera natural surgía la conversación acerca de la bomba atómica. En aquel entonces, el bloque este y el oeste, o sea EE.UU. y la Unión Soviética, estaban inmersos en la competencia por la carrera nuclear.

Sin embargo, las personas que habían desarrollado la energía nuclear, doctores en física que habían recibido el premio Nobel como pudiera ser en Japón Hideki Yukawa, o en EE.UU.. gente como Oppenheimer o también como Einstein, ese tipo de físicos reconocían que ellos habían desarrollado la energía nuclear, la había ideado, pero que si la humanidad hacía un uso equivocado de ella, los resultados serían terribles. De esta manera, lanzaron un aviso al mundo, y fueron los primeros que llamaron a crear un movimiento internacional para detener el armamento nuclear y su proliferación. Sin embargo, ahora hay aquí y allá gente que sigue poniendo todos sus esfuerzos en la fabricación de armamento nuclear, ahora ya no es Este y Oeste, sino Norte y Sur, como por ejemplo ciertos países muy cercanos a Japón. Por eso, aquí conocemos muy bien qué terribles experiencias nacen del armamento nuclear, que puede matar en un instante a 300.000 personas de una vez.

Y por eso mismo, mientras nosotros hablábamos así de estas cosas, durante el rodaje, pensando en unas cosas y otras, fueron naciendo de forma natural algunos diálogos de la película.

Por ejemplo, cuando se dice “En Nagasaki... no, no, cuando en Hiroshima cayó la bomba atómica, me salvé de milagro huyendo a Tokio, y ahora que estoy en Tokio, nunca pensé que debido a Godzilla, otra vez tuviera que sufrir la radiación atómica”.

O cuando Takashi Shimura, ante la cámara de los diputados, o sobre todo al final, profetiza cosas como “si la humanidad continúa destruyendo la Tierra o sigue enfrentándose en guerras o utilizando el armamento nuclear, otra vez aparecerá un segundo o un tercer Godzilla”. Bueno, quiero decir que hay algunas frases que en realidad no estaban en el guión, sino que nacieron a partir de nuestras conversaciones durante el rodaje. En suma, gente como el productor o como el guionista, hablaban con nosotros con gran seriedad acerca del tema de esta película. Creo que estas

conversaciones, en cuanto a opiniones entre japoneses, o lo que pensábamos entonces los japoneses, están muy presentes en los diálogos de la película.

*J.B.:* ¿Esperaban los creadores de Godzilla y los estudios Toho el éxito comercial que supuso el primer film de Godzilla en 1954?

*A.T.:* La verdad es que en aquellos momentos, para Toho el proyecto era como intentar atrapar una nube. Podía funcionar o podría no funcionar, creo que las probabilidades estaban al cincuenta-cincuenta. Hacer una película siempre es algo parecido al mundo de las apuestas. No hay manera de estar seguro de si va a funcionar o no.

Sin embargo, el caso es que la productora Toho empleó todas sus energías en hacer esta película.

Bueno, por supuesto que debe tenerse en cuenta la pasión puesta en ella. Pero además, hay algo que creo que debe apuntarse de manera especial y es que lo cierto es que el primer Godzilla lo vieron 9.800.000 personas. En aquel entonces, hace 60 años, la población de Japón era de unos 88 millones de personas. La población actual de Japón es de unos 136 millones de personas, pero hay que pensar que nueve millones son como el 12% de 88 millones, y fueron algo más, casi diez millones. En la actualidad, sea el tipo de película que sea, que tenga en Japón 9 millones de espectadores es algo por completo impensable.

Para comprender el motivo de aquel éxito, hay que pensar que, en realidad, en el fondo de la génesis de esta película está el hecho de que, durante la II Guerra Mundial, Japón fue el único país que sufrió la bomba atómica, con la destrucción de Hiroshima y Nagasaki que aconteció en 1945.

Y 9 años después, ese hecho, pues... el productor Tomoyuki Tanaka de la Toho, pensando en ello, de alguna manera ... como un medio de evitar la proliferación de armamento, y que los japoneses éramos los únicos que podíamos transmitir de primera mano el terror atómico, se le ocurrió el personaje ficticio de Godzilla y entonces, pues se puede decir que lo usó como una venganza contra aquellos que a lo largo de todo el mundo no piensan más que en montar guerras de unos contra otros. Por eso, en cierto

sentido, puede tomar la forma de un defensor del Bien, o de un mensajero que lanza una señal a la humanidad, una señal de alarma, un personaje utilizado como un enviado especial. Por ese motivo, no podía convertirse, no había forma de que se convirtiera en un simple *kaiju eiga* sin sentido. Debido a ese trasfondo social que se hallaba firmemente enraizado en la película, es por lo que creo, en resumen, que tuvo esa gran aceptación de público. Eso es.

#### 6.4.2. Haruo Nakajima

Al igual que Akira Takarada, el actor Haruo Nakajima también juega un papel esencial en *Japón bajo el terror del monstruo*. Actualmente es considerado, junto a Takarada, una leyenda de los orígenes del *kaiju eiga*. Nakajima enfundó el traje de Godzilla en la película objeto de análisis y continuó haciéndolo hasta la producción *Galien, el monstruo de las galaxias ataca la Tierra* en 1972.

Nakajima fue entrevistado por el investigador en la ciudad de Essen (Alemania) el pasado mes de noviembre de 2013, cuando el actor, a sus 85 años de edad, acudía al festival internacional de cine de terror celebrado en la ciudad alemana de Oberhausen.

A continuación mostramos un extracto de la entrevista.

*Jonathan Bellés:* ¿Qué puede contarnos de la producción de *Japón bajo el terror del monstruo*?

*Haruo Nakajima:* Al principio todos llamaban a la película solamente “G”, no tenía todavía el nombre de Godzilla. La gente de alrededor, que se dedicaba a hacer películas con trasfondo cultural, nos decían con aire despectivo cosas como: “¿pero qué estáis haciendo? ¿una película de monstruos o qué?”, nos decían. Ellos iban con la cabeza bien alta, mientras que nuestro equipo era al que le decían “una película de monstruos”.

Entrábamos al estudio con la cabeza gacha, pidiendo perdón. Cumplíamos porque era nuestro trabajo. Pero estábamos como desganados, porque nos miraban por encima del hombro diciendo “una de monstruos”. Los otros equipos nos decían ¿pero cómo os atrevéis a hacer una película así, ¿qué estáis haciendo?. Pero una vez finalizada, Tsuburaya, los fotógrafos, y demás, fueron a mirar donde se estrenaba. Fue en el cine de Toho en Shibuya. Había una cola enorme, que llegaba hasta la estación. Algo así en una película de contenido cultural no se ha visto nunca. Esa cantidad de gente. Llegando hasta la estación. Tsuburaya se llevó una gran alegría. “Ah, hemos tenido éxito”, se dijo. Así que la película tuvo una muy buena acogida. ¿Qué te parece? Mira eso. Tú también, mira eso. A tú película esa tan culta, solamente entra el público con cuentagotas. En cambio, a Godzilla entraba el público a raudales. Todo el mundo se llevó una gran sorpresa. Godzilla tuvo un gran éxito. Es normal que todos nos sintiéramos orgullosos. Así que nosotros íbamos como diciendo a los demás “¿qué te parece, eh, ya no te ríes de nosotros, verdad? Ahí queda eso”. Después, el éxito de Godzilla no se detuvo en Japón. En el extranjero también fue muy bien acogida. Gracias a eso, aumentó su repercusión, y se pudieron pagar muchas facturas pendientes, porque una película de Godzilla cuesta mucho dinero. Como esto. Esas películas costaban muchísimo dinero. Date cuenta de que yo era como una gran estrella. Eso para empezar.

*J.B.:* ¿Cómo explicaría la evolución de Godzilla?

*H. N.:* Pues, hombre, tanto como explicar ... es que todas las veces era distinto. Yo he hecho doce películas de Godzilla, ¿no?. En cada una de ellas el guión era completamente distinto. En la primera era terrorífico, un *kaiju* que daba miedo. Entonces, por eso se lo dije a Tsuburaya. No me importa que cambies el disfraz, pero entonces tengo que cambiar también mi interpretación.

Godzilla pasa de ser un *kaiju* terrorífico a ser un personaje para niños. Y si es un personaje para niños, entonces no puedes hacer que de miedo. Los niños se echarían a correr. Se trataba de hacer un *kaiju* que no asustara a los niños. Para eso, los guiones cambiaban todo lo que fuera necesario.



Por eso, cuando ya habían pasado varios años, un miembro del equipo dijo: “¿qué tal si por una vez hacemos que sangre Godzilla?”. Entonces, Tsuburaya se enfadó mucho y contestó: “¿pero cómo vamos a mostrar sangre en un programa para niños?”. “No se debe mostrar escenas de sangre a los niños. Este no es un guión para una película así. Este guión es para una para un espectáculo de niños de cabo a rabo, por lo que ese tipo de cosas no deben incluirse. No podemos mostrar sangre”. Por eso...bueno, es normal que todas y cada una de las películas tengan un planteamiento distinto. Así que sería de tontos interpretar siempre con los mismos movimientos.

## **CAPÍTULO SÉPTIMO**

### **7.1. ESCENAS ELIMINADAS DE JAPÓN BAJO EL TERROR DEL MONSTRUO**

Como en cualquier producción que se precie, encontramos escenas rodadas que nunca se incluyeron en el metraje final de la película en cuestión. *Japón bajo el terror del monstruo* no es una excepción. Si bien encontramos hasta tres escenas eliminadas.

A continuación las describiremos en orden cronológico, es decir, por el mismo orden en el que dichas escenas iban a ocupar su lugar. Hay que tener en cuenta que oficialmente, no se conserva ninguno de los negativos de estas escenas, por lo que se dan por desaparecidos. Sin embargo, sí existen fotografías que acreditan las existencias de las mismas.

#### **a) Godzilla se come una vaca**

En primer lugar, la emblemática aparición de Godzilla, hablamos de la primera aparición en pantallas en su historia, hubiera tenido un significado muy diferente de haberse dejado en la versión final una escena muy peculiar.

Si nos situamos en la versión final de *Japón bajo el terror del monstruo*, la primera aparición del monstruo tiene lugar exactamente en el minuto 22:04, cuando asoma su dorso por la colina, siendo éste observado por los investigadores y los habitantes de la isla de Odo. En dicha versión, todas las personas que se encuentran en la colina corren despavoridos, incluida Emiko, que cae asustada, mientras mira gritando a la

criatura rugir. Es uno de los momentos de mayor terror en la película. Acentuado además por la ausencia de música y la presencia de los tambores que podrían bien simular las pisadas del monstruo. Pues bien, ahora sustituyamos ese atronador rugido del monstruo por una escena en la que la aparición del monstruo tras la colina se resumen en que Godzilla es portador de una vaca muerta entre sus fauces (figura 78).



*Figura 78*

El director Honda quedó tan desconcertado con dicha escena que el metraje fue ordenado ser destruido. Sin embargo, desde entonces, se conservan hasta dos fotogramas de la escena, en la que podemos ver claramente la marioneta de Godzilla con una vaca de plástico entre sus mandíbulas. No obstante, hay un rumor que existe desde aquel año: [...] un aprendiz de Toho o del estudio se llevó el metraje original y lo escondió, esperando a ser descubierto (fuente: *Media Lost Wiki*).

Que estuviera comiendo una vaca explicaría por qué de repente los pescadores de la isla no pescan ni un sólo pez en días. Gisaku, interpretado por el actor Kokuten Kodo, dice funfuñando a un grupo de jóvenes muchachas que se ríen de la leyenda de Godzilla, que si no se respetan las antiguas tradiciones, les echará como comida a Godzilla. La frase exacta es: “¡Os voy a echar como comida a Godzilla, vacas estúpidas!” (minuto 10:54) Tiene gracia que utilicen la palabra “vaca”. Naturalmente es por que Godzilla está comiéndose los a todo los peces. Esta escena también explicaría por qué en el plano en el que el reportero Hagiwara está entrevistando a varios habitantes y en el fondo, vemos a varias vacas (minuto 11:22). Y por último, también explicaría por qué, durante la conferencia en el edificio del gobierno, el presidente de la sala pregunta sobre cuántas redes se hallan desaparecidas, podemos comprobarlo en el minuto 15:42.

Además, la escena, tal y como estaba escrita originalmente, acabaría en la colina en llamas, oscureciendo a Godzilla en el humo aludiendo así a la explosión atómica (figura 78). Sin embargo, esto también fue cambiado y reemplazado por la barrera eléctrica que Godzilla destruye con su aliento radiactivo, penetrando así en Tokio.

Por último, tal y como vemos en el *storyboard*, tras la desaparición de Godzilla, el Pr. Yamane y su hija Emiko explorarán las huellas de Godzilla que éste deja a lo largo de la playa (figura 79). Esta escena también fue eliminada y colocada minutos antes, justo cuando el Pr. Yamane encuentra el trilobite en una huella del monstruo (minuto 20:44).

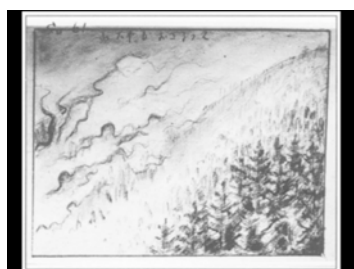


Figura 78



Figura 79

## b) Las primeras víctimas de Godzilla

En esta segunda parte de escenas eliminadas estamos haciendo referencia a un conjunto de escenas pertenecientes todas ellas al bloque de la expedición en la isla Odo. Como podremos ir comprobando en los *storyboard* y fotografa adjuntado, visualizamos mejor dichas escenas. De hecho, sólo una de las escenas que vamos a describir a continuación, nos estamos refiriendo a la figura 86, fue rodada. El resto de escenas nunca llegaron a traspasar el papel, es decir, del *storyboard*.

En la figura 81 podemos observar como Hagiwara (el periodista) está a bordo de un barco durante durante la colocación de una carga en las profundidad del mar. Probablemente para detener al monstruo. En las siguientes imágenes, correspondientes

enteramente a la expedición del Profesor Yamane y de su equipo a la isla de Odo, para determinar qué ha causado el desastre de la noche anterior, podemos ver que el Dr. Serizawa está envuelto en dicha expedición, mientras que en la versión final de la película este personaje permanece en Tokio y nunca pisa la isla de Odo. Así mismo, observamos como Emiko ayuda a los heridos de la isla en vez de asistir a su padre (figura 82), tal y como acabó siendo en la película. Emiko ayudará a las víctimas de Godzilla pero no en Odo, si no en Tokio.

Curiosamente, no podemos ver el encuentro con el trilobite en una huella de Godzilla, pues esto ocurre en la secuencia eliminada descrita anteriormente. En la película, ambas secuencias se superponen. Sin embargo, en vez de analizar el trilobite, vemos cómo los científicos, incluidos el Dr. Yamane comprueban con el contador Geiger cómo la balsa en la que llega uno de los supervivientes de los hundimientos de los barcos (al inicio del film) están contaminados de radiactividad (figura 83).

En la figura 84, vemos cómo el equipo científico también comprueba la radiación de los pozos de agua. En la película esta escena no aparece, sin embargo, los científicos sí mencionan que es extraño que sólo algunos pozos están contaminados de radiactividad y no todos los pozos de la isla. En consecuencia, prohíben que los habitantes de la isla beban agua proveniente de los pozos.

Claramente, todas estas escenas fueron condensadas, superpuestas o directamente excluidas. Así como ideas del guión que mostraban el desagrado por parte de los ciudadanos de Tokio a la hora de construir la barrera de alta tensión para proteger a Tokio de Godzilla.

La figura 85 nos muestra por un lado el campamento científico, en tiendas de campaña y por otro lado, vemos al Profesor Yamane hablando con su hija Emiko sobre qué criatura cree él podría ser.

Por último, la figura 86 corresponde a un fotograma de una escena que sí fue rodada. En ella podemos ver al Profesor Yamane visitando las tumbas de los padres de Shinkichi tras el ataque de Godzilla a la isla. Si esta escena no hubiera sido eliminada, quedaría más claro por qué Shinkichi es adoptado por el Profesor Yamane tras la pérdida de sus padres.



Figura 81



Figura 82

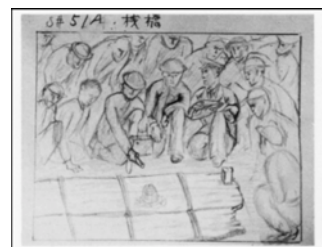


Figura 83



Figura 84



Figura 85



Figura 86

### c) Ogata y Emiko se topan con Godzilla

Esta secuencia, que también fue rodada, aunque desafortunadamente también desaparecida, al igual que la secuencia en la que el Profesor Yamane visita la tumba de los padres de Shinkichi. Trata de mostrar el primer contacto entre humanos y Godzilla. En este caso, esta escena nos sitúa una mañana en la isla de Odo, en los descansos de la investigación Ogata y Emiko están paseando por la playa de la isla (figura 87) cuando de repente creen haber visto que una de las grandes rocas del mar se ha movido ligeramente. Se aproximan a ella rápidamente (figura 88) y a los segundos, la hipotética roca se hunde bajo el mar. Tal y como podemos comprobar en el *storyboard* (figura 89), vemos que se trata de la cola de Godzilla lo que realmente están presenciado. Está claro que esta escena fue cortada a favor de incorporar la escena en la que el monstruo emerge detrás de la colina. Más impactante y terrorífica que esta escena eliminada.



Figura 87



Figura 88



Figura 89

#### d) La relación entre Emiko y Serizawa

Esta secuencia, la cual podría haber sido o no, fue pensada como un *flashback* que nos lleva a los años en los que Emiko y el Dr. Serizawa fueron adolescentes. Esta secuencia podría explicar definitivamente el triángulo amoroso entre Emiko, Ogata y Serizawa. Sin embargo, durante la versión final del film, encontramos múltiples carencias en esta relación de personajes.

Sin embargo, estas fotografías no fueron descuidadas y fueron empleadas como fotografías de promoción durante la fase de producción de la película, en las cuales, Hirata fue seleccionado para interpretar a Ogata. Véase las figuras 90, 91 y 92.



Figura 90



Figura 91



Figura 92

### 7.2. EL RE-MONTAJE NORTEAMERICANO: *GODZILLA: KING OF THE MONSTERS*

En los albores de la década de los cincuenta, al igual que en Japón existía un enorme resentimiento por los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki, así como por el incidente del Dragón Afortunado Nº 5, en Estados Unidos la animadversión ante todo lo que procediera del territorio nipón era contemplado con recelo, cuando no desdén. Los japoneses habían sufrido esa devastación atómica, pero los americanos no olvidaban el ataque “sorpresa” en Pearl Harbour. A nivel cinematográfico, el país del sol naciente había comenzado tímidamente a exportar sus producciones, con películas como la premiada *Rashomon, el bosque ensangrentado* (*Rashômon*, Akira Kurosawa, 1950), o unos pocos años más tarde, *Los siete samuráis* (*Shichinin no samurai*, Akira Kurosawa, 1954).

Por su parte, la productora Toho había enfocado su expansión también hacia tierras americanas, adquiriendo una sala de cine en Los Ángeles, La Brea Theater, en el barrio conocido como “Little Tokyo”, donde poder proyectar sus producciones directamente, sin tener que pasar por las manos distribuidores intermedios, tratando así de que algún ojeador del séptimo arte quedase prendado de las virtudes de sus películas y decidiese comprar los derechos correspondientes para una mayor distribución posterior.

Ese fue el caso de *Gojira*, que llegó a la citada sala de La Brea en 1955, gracias a las labores de distribución de Nagamasa Kawakita, miembro de la productora Toho encargado de dar salida internacionalmente a sus producciones. Fue en ese emplazamiento donde Edmund Goldman, presidente de la Manson International Film Distribution (compañía fundada en 1953 con el objetivo de distribuir precisamente películas extranjeras en suelo americano), tras contemplar la naturaleza del film de Ishiro Honda la identificó como una seria candidata para su emersión en territorio nacional. A fin de cuentas, los inicios cinematográficos del cine fantástico de la década de los años cincuenta se había caracterizado por una sed entusiasta por parte de la audiencia de películas de corte monstruoso. Producciones con buena recepción económica como *El monstruo de tiempos remotos, Tarántula* (*Tarantula*, Jack Arnold, 1955) o *Surgió del fondo del mar* (*It came from Beneath the Sea*, Robert Gordon, 1955) demostraban ese



interés por parte de los espectadores asiduos a los países al aire libre de esa etapa nostálgica de la cultura norteamericana.

Goldman procedió entonces a adquirir los derechos de distribución en la costa Oeste de Norteamérica por 25.000 dólares, y a continuación traspasó la licencia a los productores Harold Ross y Richard Key, representantes de la compañía Jewell Enterprise. Ambos contactaron con Joseph E. Levine, de Embassy Pictures, para que formase parte del proyecto de traslación, formando junto a la distribuidora Cinema Distributors Corporation liderada por Edward Barison, la asociación mercantil *Trans World Releasing Group*. Asimismo, el promotor Terry Turner se incorporó a la empresa, haciendo uso de la enorme cantidad de 50.000 dólares con los que realizó una campaña publicitaria equiparable al tamaño del monstruo.

Fue así como Terry Morse, cuyas habilidades para ejecutar arreglos en diversos montajes cinematográficos le habían labrado una buena reputación, llegó a continuación al proyecto, y cuya misión residía precisamente en realizar un nuevo montaje de la película original de Honda, rodando para tal efecto nuevas secuencias y realizando un doblaje anglófono de todo el film. El objetivo era, además de paliar en lo posible el choque cultural entre las barreras de América y Japón, también sortear un posible subtítulo en versión original de la película, compartiendo los americanos con los españoles esa misma tendencia.

Posteriormente Goldman, y también Paul Schreiber, de la compañía Topaz Film Distribution, procedieron a negociar con Toho la forma de realizar ese nuevo montaje, y para protagonizar las nuevas secuencias, contrataron a Raymond Burr, conocido entonces por su participación como espía en *La ventana indiscreta* (*The Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954), con un sueldo que oscilaba entre 100.000 o unos más plausibles 10.000 dólares, dependiendo de la voz que narre la historia. El rodaje de las nuevas secuencias se llevó a cabo en los extintos estudios de Visual Drama Studios Incorporated, en un período de cinco días, con Burr interviniendo en tres de ellos.

Asimismo, la productora Toho, siempre celosa hasta límites insostenibles de su criatura, supervisó y aprobó todo el proceso, cuyo título preliminar fue anecdóticamente *Godzilla the Sea Monster* (Godzilla, el monstruo del mar). Sin ir más lejos, la americanización del nombre del film “Gojira” en “Godzilla”, fue decisión de la compañía nipona, para facilitar la dicción correcta del nombre del titán nuclear.

El resultado formal del film, como anticipábamos, es un conglomerado narrativo donde asistimos a nueva forma de contar la historia del ataque de Godzilla a Tokio, con el periodista Steve Martin (el personaje interpretado por Raymond Burr) narrando en voz en off y haciendo uso de un flashback que aglutina gran parte del metraje, la terrible y devastadora pesadilla de la que ha sido testigo. Como veremos en detalle más adelante en el análisis exhaustivo del film, observamos al periodista llegar a Japón e interrelacionarse con los personajes del profesor Yamane o Emiko, en realidad dobles filmados de espaldas o haciendo uso de imaginativos saltos de *raccord*. Y si bien, como veremos finalmente, la película disipó un alto porcentaje de su mensaje antinuclear, se ha de mencionar la intención del director Terry Morse de elaborar secuencias donde el personaje occidental y el elenco oriental se den la mano, o mantengan las concernientes entrevistas, resultado un esfuerzo notable por dotar a este nuevo híbrido de *Godzilla: King of the Monsters* de una dinámica hasta cierto punto funcional. Ninguna película anterior y posterior de la que tenemos constancia se ha esforzado tanto en ese sentido de homogeneización. De hecho, incluso la banda sonora de Akira Ifukube, aunque cambiada de orden y duración en algunas secuencias, permanece prácticamente íntegra, sin incluir tampoco temas musicales procedentes de otros films norteamericanos

Toda una rara-avis si además la comparamos con otras “americanizaciones” que sufrieron otros films de Ishiro Honda mutilados posteriormente, donde se alternan secuencias originales con otras filmadas expresamente por el reducido equipo americano, sin relación directa y donde se observa claramente la diferencia de status de las dos producciones. *King Kong contra Godzilla* (1962) es un buen exponente de ello, donde en la versión americana, atendemos las explicaciones dadas por el periodista de las Naciones

Unidas Eric Carter, sobre las apariciones y su posterior reinado de terror de Kong y Godzilla. Rodadas en una plató de escaso presupuesto, estas secuencias rodadas ex-profeso resultan aún más esperpénticas cuando hace acto de aparición el Dr. Johnson, un dudoso experto que explica a la audiencia la naturaleza de Godzilla usando un libro infantil sobre la fauna del Mesozoico. Tanto o más antagónica resulta la versión occidental de *Varan the Unbelievable* (*Daikaijū Baran*, Ishiro Honda, 1958), con un vacío romance entre los dos personajes principales del comandante James Bradley (Milton Healy) y su esposa Anna (Tsuruko Kobayashi) y, donde con apenas relación y de las fórmulas más artificiales de continuidad, se van sucediendo los ataques del leviatán saurio. Estos engendros propios de la pluma de Mary Shelley, además concursaban con otras importantes taras, como la práctica eliminación de la banda sonora compuesta por Ifukube, en pos de una música incidental más acorde con lo supuestamente esperado por los americanos, rescatada en realidad de otros films fantásticos realizados anteriormente.

En cuanto a la secuencias expresamente rodadas para *Godzilla: King of the Monsters*, estas se llevaron a cabo en Los Ángeles, concretamente en el número 129 de North Vermont Avenue donde residía entonces el Visual Drama Studios Incorporated. Y al igual que su cambiante salario, existe la creencia que Raymond Burr filmó todas sus secuencias en un sólo día, si bien voces más consecuentes como la del vástago del propio director explican que el rodaje con el artista se prolongó durante cinco jornadas. En esa semana de trabajo, antes de iniciar el rodaje Morse analizaba exhaustivamente el guión traducido que Toho le había cedido. Una vez filmaba las secuencias con los actores en horario diurno, se enfrascaba en la sala de montaje durante la tarde para dar a luz a esa nueva mutación filmica. Un mestizaje cultural que examinaremos posteriormente, poniendo de especial relieve el contraste presente en las connotaciones atómicas en el largometraje original de Ishiro Honda frente a la versión protagonizada por Raymond Burr.

Precedida por una estruendosa campaña promocional, resaltando su majestuosidad frente al simio de la RKO, con frases tan ilustrativas como “makes King

Kong look like a midget” (*hace parecer a King Kong un enano*), el film se distribuye en la Costa Oeste por una filial de Jewell Enterprises Inc, con un nombre tan representativos Godzilla Releasing Corp. creada para tal fin, mientras que en la costa Este es distribuida por Embassy Pictures Corporation de Joseph E. Levine.

Finalmente, la película obtiene una premiere el 4 de abril de 1956, y es estrenada en el resto del país el 27 abril de 1956, concretamente en Loew’s State Theatre, entre Broadway y la 45th Street de Nueva York.

No obstante, este híbrido cinematográfico obtiene no pocas críticas negativas, siendo especialmente negativa la presente en el New York Times a cargo de Bosley Crowther, que no haciendo diferencias entre el metraje original japonés y el insertado americano, catalogaba al film de “horrible”.<sup>29</sup> La audiencia, que ese año nadaba a favor de la corriente en aguas invadidas por films de índole monstruosa como *La bestia de la montaña* (*The Beast from Hollow Mountain*, Edward Nassour, Ismael Rodríguez, 1956) o *Conquistaron el mundo* (*It Conquered the World*, Roger Corman, 1956) recibió entusiasta la propuesta que bautizaba a Godzilla como el rey de los monstruos, convirtiendo el film en un gran éxito con dos millones de recaudación. Como expone Peter H. Brothers, si actualizásemos esas cifras al año 2014, frente a una inversión de 872.000 dólares, supone un beneficio de 17.4 millones de la misma moneda (Brothers, 2015: posición 6308).

Ese recibimiento acalorado provocó que el personaje de Godzilla penetrase en las mentes de los espectadores norteamericanos de una forma extraordinaria, y pese a su adulteración, la repercusión que tuvo en el país multiplicó exponencialmente su popularidad mundial, siendo una parte muy importante del reconocimiento a nivel global que tiene el personaje en la actualidad. Convertido instantáneamente en icono, podríamos decir que fue el inicio que originó el entusiasmo por Godzilla que lleva existiendo en el país desde entonces. Así, además de dar a luz las dos producciones norteamericanas

---

<sup>29</sup> <http://www.nytimes.com/1956/04/28/archives/screen-horror-import-godzilla-a-japanese-film-is-at-state.html>

recientes, sembró en los seguidores del cine fantástico un interés por la figura del monstruo perenne, llevando a rescatar finalmente la versión original de Honda, estrenada de forma tardía en 2004 de mano de la distribuidora Rialto en Estados Unidos para aprovechar el cincuenta aniversario del citado film. Aunque en esas fechas, gracias a la era digital y la posibilidad de las compras globales ya era posible adquirir la película, no fue hasta ese momento que el público americano pudo acudir formalmente a un cine a presenciar el mensaje intacto de Honda.

Volviendo a a 1956, como decíamos el film fue un gran éxito por todo el país, lo que abrió fronteras para exhibir la versión de Morse en Australia, Austria, Bélgica, Corea, Cuba, Dinamarca, Filipinas,, Gran Bretaña, Francia, Hungría, Italia,, Malasia, México, Rumania, Polonia. En España, según consta en los recortes de La Vanguardia, pudimos presenciar la versión intacta de Honda, estrenada el 6 de noviembre de 1956.<sup>30</sup>

Tal fue la profusión de esta versión americanizada, que incluso obtuvo una distribución en el propio Japón a partir del 29 de mayo de 1957, con el título de *Kaiju-o Gojira*. Subtitulado en japonés, por desgracia el film fue exhibido simulando un falso aspecto panorámico, que llevó a cercenar sendas porciones de imagen por la parte superior e inferior en el formato original cuadrado de 1:37.1.

Una década más tarde, el film sufrió una nueva mutación italiana, de mano de Luigi Cozzi, pero dejemos eso para el final, y centrémonos ahora en desglosar la versión americana llevada a cabo por Terry Morse.

#### 7.2.1. Diferencias entre el montaje original y el re-montaje

El film se inicia con una imagen de Tokio devastada, en la que pronto aparece una voz en off, a la vez que se nos presenta a su autor, el periodista Steve Martin. Al personaje lo encontramos intentando recuperarse de algún tipo de catástrofe, en el suelo

---

<sup>30</sup> [http://godzillaencastellano.com/?page\\_id=357](http://godzillaencastellano.com/?page_id=357)

cubierto de escombros. A su lado, yace otro varón, que como comprueba el periodista, se encuentra sin vida. Según nos informa su narración, Martin se dirigía a una investigación a El Cairo cuando fue requerido en Japón para colaborar en un asunto de emergencia. Su voz nos sigue explicando que una fuerza, a la que aún no define, ha provocado toda la herrumbre que observamos. Tras esto, un fundido a negro nos desplaza a un hospital, donde Martin nos introduce el personaje de Emiko Yamane, que atiende a los heridos, y posteriormente, a él mismo.

Tras la conversación mantenida entre el periodista y Emiko, en la que Martin pregunta por el padre de la chica, el Dr. Yamane, éste vaticina que el terror que ha causado esa demolición de seguro regresará. Entonces da comienzo un largo flashback que tendrá una duración de una hora, hasta conectar de nuevo con la trama en tiempo real. Vemos de esta forma un recurso artificial para crear más suspense e interrogantes sobre qué ha ocasionado toda esa muerte y devastación, al contrario del film de Honda que apostaba por una narrativa lineal donde poco a poco iba mostrando sus horrorosas y cancerosas cartas. Asimismo, esa intención de dotar a todo el film de un hilo conductor - la voz en off de Steve Martin - además de emparentar levemente la producción con los estándares del cine negro de la época, sirve para simplificar los posibles problemas de continuidad que pudiesen detectarse al cobijar bajo el mismo manto cinematográfico las secuencias originales de Honda con las expresamente filmadas por Morse. De este modo, si alguna incoherencia surge de la hibridación, Martin puede pasar rápidamente sobre ella haciendo uso de su voz como herramienta cohesionadora.

El citado *flashback* se inicia con el periodista a bordo de un avión que se dirige a Tokio, donde se va a encontrar con un antiguo compañero universitario, el Dr. Serizawa. Una vez Martin explica los lazos que le unen con su antiguo amigo, nos indica que en ese momento no era consciente de lo que ocurría bajo sus pies. Esas escenas protagonizadas por Martin conectan entonces con la primera secuencia del film original de Honda, donde podemos observar el fatídico destino de la tripulación del *Eiko-maru n° 5*.

Tras esto, el metraje de Morse vuelve a hacer acto de presencia, mostrando a Martin atravesando una no muy convincente sección de aduanas del aeropuerto de Tokio. Allí, mientras es inspeccionado su equipaje, Shigerioto, un enviado del Dr. Serizawa, le pide disculpas ya que debido a un trabajo de campo del científico, no van a poder verse por el momento. Poco después, y en el mismo emplazamiento, Martin es obligado por un agente de policía a acompañarle. Aunque desconfiado, Martin accede, encontrando de inmediato el motivo: El inspector Tomo Iwanaga se encuentra totalmente desconcertado por la desaparición del barco *Eiko-maru n° 5*, y de cierta forma, necesita el asesoramiento del periodista. Nos encontramos aquí ante el principio de una relación japonesa-americana entre el periodista y el inspector, que como veremos más adelante, guarda un gran número de simbolismos. Conforme avanza la entrevista entre ambos hombre, y Iwanaga se va descubriendo más preocupado, éste se aproxima a la ventana de la oficina. La iluminación de la secuencia nos recuerda entonces a ese recurso muy similar, empleando por Honda hasta tres veces en su película original, como vimos anteriormente. Como en aquella, dicho mecanismo es utilizado por Morse para potenciar esa idea amenazante de misterio y secretismo. Desde luego, se atiende aquí a un elevado esfuerzo por parte del director americano en homogeneizar en lo posible sus secuencias con las originales japonesas, resultando una de sus mejores escenas por el clima de tensión y preocupación mostrada por Iwanaga, incapaz de encontrar una explicación al hundimiento de los barcos.

Tras esta primera reunión Tomo le pide a Martin que le acompañe hasta una oficina cercana, según explica el mapa de rutas de la naviera Kankai (en realidad, nos encontramos con la secuencia original que tiene lugar en la Agencia de Seguridad Marítima donde trabaja Ogata, intercalando dichas tomas con las americanas). De la misma forma, a continuación la acción se traslada a la secuencia original del naufragio del *Bingu-Marú*, para dar paso (después de un fugaz plano del momento en que el periodista Hagiwara comunicaba el suceso a sus superiores) a una secuencia filmada expresamente por Morse con varios corresponsales internacionales comunicando telefónicamente a sus agencias el nuevo desastre naviero.

La voz imperante de Martin toma el control de las siguientes secuencias remontadas a partir de la versión original: la reanudación de la historia en la Agencia Marítima, el rescate de los tres supervivientes, y el consecuente shock cuando reciben la noticia en la Agencia de Seguridad Marítima que el navío encargado del rescate también se ha hundido, todo ello de forma apresurado y abreviando sobremanera la narración.

Ahora, el metraje americano introduce una secuencia que originalmente tenía lugar más adelante, aquella en que Yamane ante el comité del Centro de Respuesta al Desastre solicita que no maten al monstruo, para incluir planos de Martin escuchando dicha charla. Si recordamos la secuencia original, Yamane llega a mencionar ya en este punto a *Gojira* (secuencia “Ante todo no maten a Godzilla”, en el capítulo anterior). Esto es algo que aún se puede escuchar en esta versión, donde el diálogo de Yamane y los expertos se mantienen en japonés, pero en lugar de eso (y puesto que su mención en inglés haría saltar por los aires la continuidad del film), la traducción que le ofrece Iwanaga es muy diferente. Según explica, Yamane sugiere que los habitantes de la isla de Odo, cercana al lugar de las desapariciones, pueden haber sido testigos de algo. Por supuesto, esta variación del mensaje de Yamane resulta en la eliminación de la preocupación del científico por la naturaleza de Godzilla y su radiactividad, obviando esas capas de la personalidad del paleontólogo que tanto enriquecía la versión original.

Tras esto, tienen lugar todas las secuencias en la Isla de Odo, con el rescate del hermano de Shinkichi, llamado Masaji. Si bien el metraje en estos momentos permanece prácticamente intacto, el monólogo lapidario de Martin (que deja entrever que en breve el superviviente fallece), continúa durante estos momentos, machacando la secuencia donde en la secuencia de la llegada de las barcas sin pesca se habla por primera vez de Godzilla y sus orígenes vengativos por parte del anciano. En su lugar, Martin explica el citado rescate, para continuar manifestando que un helicóptero había sido comisionado desde Tokio para investigar la zona. Gracias a Tomo, Martin ha encontrado pasaje en el mismo,



extremo que comprobamos al observar un fragmento del interior del vehículo con Martin haciendo un gesto cómplice a Iwanaga. Todo ese equipo de indagación aterriza en la isla.

Una vez vemos unos planos fugaces del periodista Hagiwara entrevistando a Masaji, a pesar de que se nos había vaticinado su muerte segundos atrás. De inmediato, Martin nos explica que junto a Tomo, se entremezclaron con la población nativa, hecho que pasamos a observar en una entrevista con un isleño atemorizado, que huye una vez concluye su testimonio.

A continuación se asiste a la ceremonia Shinto, y mediante un artificial pero efectivo plano, vemos a Martin y a Tomo observando dicho ritual. Durante la misma, el japonés le explica al americano el origen de ese baile (recordemos, en la original era el anciano quien se lo relataba a Hagiwara), para que llegado el momento en que Martin pregunta el nombre del monstruo, se inserte un plano del anciano exclamando “Godzilla”, que Tomo repetirá para la correcta comprensión de Martin.

La acción continua con Tomo y Martin descansando plácidamente en el interior de una tienda de campaña, para dejar paso a la tormenta que tiene lugar en el metraje original de Honda. Los dos actores realizan una buena labor, lástima que los errores de continuidad afloren lo bastante como para que, al inicio del tifón, a ninguno de los dos se les mueve ni un pelo a causa del viento. La película muestra el derrumbe de la casa de Shinkichi y su aplastamiento, tal como lo hace el film de Honda, añadiendo las siempre impresiones crípticas de Martin.

Después, Martin explica que al día siguiente del tifón, varios representantes de la isla de Odo acuden a Tokio para dar su testimonio. La narración, al igual que en el film de Honda, se traslada al edificio de la Dieta, donde vemos las manifestaciones de los implicados, mientras Martin y Tomo, intercalados con el metraje japonés, toman notas en otra parte de la sala, en una más esforzada simulación del edificio gubernamental. Tras el testimonio de Yamane (que ofrece en inglés, mientras todos los demás componentes

habían hablado en japonés), Martin se levanta de su asiento, comunicando a Tomo que quiere hablar con el científico. Mientras le espera en el pasillo, Martin mantiene una etérea charla con dos japoneses, de nuevo dando a entender cierta autoridad sobre sus manifestaciones. Al instante, sale al paso de Yamane, y mantiene una charla con él, expresándole su deseo de acompañarle. Por supuesto, esta secuencia está filmada con un doble de espaldas, y por ello nunca llegamos a verle la cara al Profesor.

La despedida de la expedición es la siguiente escena, donde podemos detectar la ausencia de los primeros planos de la mirada inquietante del Dr. Serizawa. En su lugar, se observan insertos de Martin oteando la muchedumbre, Durante la travesía, Martin también es incluido como observador de la charla entre Emiko y Ogata, relatándonos el propio periodista la relación a tres bandas entre ellos únicamente al observarlos en la distancia y sin llegar a escuchar la conversación, presagiando además de forma pesimista, como lleva realizando todo el metraje, una situación importante que depende del mencionado trío amoroso.

En breve, nos situamos en la investigación en la Isla de Odo, sustituyendo algunos momentos con planos insertados de Martin y Tomo, siendo testigos desde la altura de los descubrimientos del Dr. Yamane con las huellas de Godzilla y el Trilobites.

Justo cuando Martin inquiere a Tomo sobre el Trilobites, la voz de alarma y las campanadas avisan de la aparición de Godzilla. Paradójicamente, pese a que se sugiere que los personajes suben a lo alto de las colinas para resguardarse, los vemos correr hacia donde ruge Godzilla. Una vez aparece el monstruo en la famosa escena sobre el borde de la montaña, el caos y el terror se adueña de la expedición, que huyen despavoridos colina abajo.

Una vez se reúnen todos los testigos de la aparición del monstruo, suben a las cimas de las montañas para seguir la pista a la bestia. Y, a pesar de que Martin ya ha visto el tamaño del monstruo, no puede dejar de señalar el tamaño de sus pisadas dejadas en la playa.

Después de lo acontecido en la isla de Odo, pasamos a la conferencia realizada por el Dr. Yamane tras su descubrimiento monstruoso. Así como su exposición se encuentra reducida a unos breves dos minutos, entre la que observamos planos de un Martin presente en un decorado que simula ser parte de la sala, atendemos a uno de los cambios más significativos de esta nueva versión. Aunque en primer lugar, señalaremos que el discurso en inglés del paleontólogo contiene un buen número de inexactitudes, algunas ya presentes en el original japonés, como que Godzilla (al que también bautiza, en honor a las leyendas isleñas) es una bestia del jurásico, período de la tierra que Yamane data de tan sólo dos millones de años, que es un espécimen intermediario entre un reptil terrestre y uno marino, u otorgándole una altura desproporcionada de 120 metros. Sin embargo, como comentábamos, la diferencia más abisal es que ahora Godzilla ha sido únicamente “resucitado” por las continuas pruebas de la Bomba H, como demuestra, según expone Yamane, la presencia de Estroncio-90 en sus huellas. Esto contrasta sobremanera con la versión original japonesa, donde la bestia era una mutación provocada por la radiactividad, con un poder mortífero equiparable a las mismas bombas, como describimos anteriormente en el análisis de la versión original.

Igualmente, la consecuente e interesante controversia mantenida entre dos de los bloques más representativos de esta cámara, entre publicar la existencia del monstruo y sus orígenes, u ocultar su existencia, se encuentra totalmente eliminada. Ahora, pasamos del ya reducido monólogo de Yamane a contemplar los últimos momentos de esta secuencia, con los asistentes gritando y los científicos bajando la mirada. De esta forma, todas las connotaciones políticas de la secuencia quedan suprimidas, y las posibles lecturas derivadas de esa conexión que hemos mencionado entre la figura de Godzilla y el pasado más reciente de Japón.

Transcurrida la conferencia, atendemos una nueva secuencia donde Martin llama a su supervisor en el periódico, informándole con su peculiar estilo grandilocuente sobre la existencia del monstruo y si será posible destruirlo. Justo después, el periodista recibe

un documento, y contacta telefónicamente con Serizawa. Aquí, se utiliza un extracto de la secuencia donde el científico japonés se levantaba originalmente para abrir a la puerta a Emiko y Ogata, para falsear que se levanta a coger el teléfono, introduciendo a continuación fragmentos rodados por Morse donde un doble de Akihiko Hirata descuelga el teléfono, camuflando pobremente este recurso al esconder la mayor parte de su rostro detrás de unos tubos de ensayo. El periodista y el científico mantienen entonces una conversación en el idioma natal del reportero, preguntando el primero si el segundo ha terminado su investigación. Éste, tras afirmarlo con aires misteriosos, le explica que le es imposible cenar con el periodista esa misma noche, como solicita, pues debe atender un asunto con Emiko.

Si en el original las manifestaciones de Yamane continuaban con esas secuencias tan relevantes como la reacción de tres civiles hablando en el tranvía sobre la situación, o los primeros síntomas de dilema que afectan a Yamane, así como el bombardeo marítimo y la aparición de Godzilla en la bahía, todo eso se omite en este punto (si bien se rescatará brevemente la secuencia de Yamane más adelante). No obstante, las sutilezas sobre cómo afecta al pueblo, y de no desear volver a pasar por situaciones tan catastróficas como las de Nagasaki, son eliminadas de esta forma.

El metraje nos conduce entonces a ese momento donde Emiko, Serizawa y Hagiwara se encuentran reunidos, tratando en vano por parte del representante de la prensa en averiguar sobre qué está trabajando el científico. Sin embargo, la acción comienza directamente después de la marcha de Hagiwara, enlazando de esta forma con el anunciado encuentro entre Serizawa y Emiko que habíamos escuchado en la conversación telefónica entre Martin y Serizawa. La eliminación completa de la conversación entre el periodista y el científico provoca, por otro lado, que se elimine las referencias a la Segunda Guerra Mundial, concretamente cuando Hagiwara sugiere un posible vínculo entre Serizawa y científicos alemanes. Una peculiaridad que se circunscribe a todo el film, en cuanto a rebajar cualquier referencia a dicha contienda.

Eliminando breves fragmentos, el resto del encuentro entre Serizawa y Emiko transcurre de la misma forma que en la original, así como la posterior llegada de la chica a su domicilio, con el recibimiento de Ogata y el joven Shinkichi.

Aquí la película produce una nueva intersección en cuanto al metraje japonés, y rescata partes de los fragmentos del bombardeo marítimo, y la consecuente reacción de lamentación del Dr. Yamane, recortando algún que otro diálogo y eliminando breves planos.

Posteriormente, la narración de Martin vuelve a escucharse, indicando que la población ha vuelto a su rutina, para a continuación mostrar la anteriormente seccionada aparición de Godzilla en la bahía. Después, breves extractos de secuencias anteriores, como instantes de los militares en la mesa de planificación, o donde los periodistas discuten sobre los titulares, son intercalados rápidamente para mostrar cómo la alarma empieza a cundir entre la sociedad. Por el camino se pierde toda la conversación que mantienen Ogata y Emiko previa a la llegada del periodista Hagiwara, donde se profundiza en el triángulo amoroso con Serizawa, suavizando de forma exponencial una de las características más reseñables de los protagonistas.

Tras mostrar fragmentos de la movilización de las tropas (momentos que ocurren después en la versión de Honda), el metraje vuelve al domicilio de los Yamane, y reengancha con el orden que portaba el metraje japonés ante de la intersección, como el vestido de Emiko nos delata.

En líneas generales, el primer ataque de Godzilla se reproduce de forma muy similar al original japonés, si bien encontramos un inserto donde aparece Martin y Tomo en lo alto de la colina, siguiendo los pasos de Yamane, Emiko. Aquí tiene lugar una alteración breve pero importante, la cual se produce en el momento en que Godzilla levanta el vagón de tren y mira en su interior. Si en el original, tras el descarrilamiento ferroviario, a través de ese *travelling in* observábamos a tres mujeres llorando ante la devastación del monstruo, aquí se inserta un plano, también un *travelling in*, donde

Martín observa atónito la catástrofe. El punto de vista de inexpresivo reportero resta toda esa fuerza contenida en el plano de Honda, con el sufrimiento y el dolor de los testigos convertidos en supervivientes. La secuencia concluye de forma similar al original, con el monstruo abandonando la zona tras la destrucción del puente, con la salvedad de los mencionados momentos donde vemos el rostro de Martin en la colina, mientras que voces fuera de plano aseguran que Godzilla volverá.

La posterior charla informativa sobre el plan militar para detener a Godzilla, se encuentra abreviada, con Tomo y Martin apareciendo en la secuencia con el citado recurso de los planos insertados. Tras un fundido en negro, observamos a Martin en una silla de oficina, junto a demás personal, preparando un telegrama, justo cuando Tomo aparece en la escena. Entonces, éste informa a Martin del plan de contención, haciéndole acompañar a la ventana donde vemos convenientemente insertados fragmentos de los planos de las torres de alta tensión.

Después, la escena de la movilización y evacuación se encuentran reducidas, mientras que Martin narra los pormenores de la actuación de emergencia, un trabajo colosal pero necesario, como expone el periodista. Extractos de la ciudad desértica y nocturna, extraídos de los momentos previos a la irrupción de Godzilla en el centro de la ciudad, son insertados aquí para mostrar el aparente estado de calma previo al ataque del monstruo.

Vemos a Martin a continuación junto a otros periodistas en el edificio que se ha habilitado para la prensa. Desde ahí, asegura Martin, podrá tener una panorámica completa de la llegada del monstruo. Observamos que también prepara un sistema de grabación para inmortalizar su descripción de los hechos.

De esta forma, comienza el ataque de Godzilla, y con el citado recurso del testimonio de Martin, se sustituye los comentarios iniciales de los periodistas japoneses de la televisión. La devastación del monstruo sigue en líneas generales la secuencia

original, abreviando en determinados momentos, como aquellos donde los ciudadanos se refugian en un callejón antes de ser sepultados, o directamente eliminando momentos como las transmisiones militares.

Llama la atención la alteración que sufre uno de los instantes más dramáticos de la secuencia; la concerniente al lamento previo a su muerte de la madre con sus hijos. La secuencia es desplazada de su lugar, en mitad del ataque de Godzilla a la ciudad, hasta el final. De esta forma, uno de los puntos más trágicos de la película, sirve como punto álgido del drama de la destrucción. Pero, por desgracia y paradójicamente, el inicio del *travelling in* está eliminado, y lo que es peor, las voces de la madre se han mantenido en japonés, por lo que para el espectador anglosajón se pierde el matiz de consuelo fúnebre que ofrece la madre a sus vástagos.

En la versión de Morse, cuando Godzilla alcanza el edificio que ocupa Martin, éste, de nuevo, se mantiene firme y asombrado ante la llegada del monstruo, frente a sus compañeros japoneses, que han intentando huir despavoridos ante la irrupción del titán.

El personaje de Martin en realidad está insertado en la secuencia del aplastamiento del *Centro de respuesta al desastre*, donde los subordinados militares recogen apresuradamente los papeles antes de esconderse en el sótano. El periodista americano se retrasa, maravillado y aterrorizado, para ser sepultado entonces cuando la bestia arrasa con el edificio, y enlazando con el principio de la película donde encontrábamos al personaje inconsciente entre las ruinas.

Por ello, tras contemplar los últimos momentos de destrucción por parte de Godzilla (recordemos, también de forma reducida), encontramos al periodista ya vendado en el hospital. Llama la atención que tras un encuentro tan cercano con el monstruo, no se haga mención alguna a la radiactividad que pudiese haber afectado al periodista.

Como explicábamos, Martin recibe la visita de Ogata y Emiko. Empleando planos de los rostros de los personajes japoneses, que en algunos casos como el saludo de Ogata invierte horizontalmente la imagen para hacer encajar los interlocutores, así como la

presencia de dos actores de espaldas junto a Martin, que yace postrado, la joven Emiko confiesa que guarda un secreto letal ideado por Serizawa. En lugar de ser la propia Emiko quien azotada por los llantos de los moribundos en la versión original decide confesar a Ogata, aquí es el periodista quien le hace ver que en un futuro inmediato la tragedia puede volver a repetirse, y que la única forma de detenerlo consiste en que Emiko haga lo correcto, y les cuente el descubrimiento de Serizawa. El personaje de Martin adquiere así más peso en la toma de decisiones del resto de protagonistas, y en general, del avance de la trama.

La joven se convence y relata el escalofriante suceso con el Destructor de Oxígeno y los peces, en la citada secuencia del *flashback*, ahora reducida en su duración casi a la mitad, y donde se emplea la narración de Emiko continuamente para solapar los cortes y dar más información. Uno de los aspectos más peculiares de este montaje norteamericano, constatable en este *flashback*, es que los personajes cambian espontáneamente y en varias ocasiones de recitar sus diálogos en japonés o inglés. Este bilingüismo se ejecuta para facilitar la comprensión del espectador americano, dándole énfasis a los momentos en inglés necesarios para entender la trama, pero no deja de ser confuso que Serizawa y Emiko, por ejemplo, cambien en de un idioma a otro, sin tener un nuevo interlocutor que sea motivo de algún cambio en la conversación, en los dos momentos diseminados en lugares diferentes del largometraje donde observamos la demostración del funcionamiento del Destructor de Oxígeno.

Tras la confesión de Emiko, volvemos al hospital, y Martin se lamenta por no ser él personalmente quien trate de hacer entrar en razón a su amigo Serizawa. Ante ello, es Emiko quien manifiesta que irá junto a Ogata para convencer al científico de usar el Destructor de Oxígeno contra Godzilla. Se despiden entonces, y se emplean instantes presentes en el original, previos a esa misma reunión entre Ogata y Emiko en el hospital, para dar la sensación de que abandonan el hospital.



La narración nos lleva a continuación al encuentro entre Serizawa, Ogata y Emiko, siendo en esta versión más compacta, y con menos diálogo. Sirva como ejemplo la conversación en el recibidor, donde Serizawa directamente se niega a facilitarles ayuda sin ofrecer esas palabras previas presentes en la versión original japonesa.

Frente a la reticencia de Serizawa, Ogata trata de persuadirle esgrimiendo la dicotomía de enfrentarse a un miedo intangible (el que caiga las armas en esas malas manos) o enfrentarse a un peligro ya real, el propio Godzilla. El científico accede finalmente tras escuchar el cántico del coro, y contemplar la barbarie ocasionada por el monstruo, manifestando que sólo se usará su invención una única vez. Mientras incinera sus documentos, Emiko rompe en llanto, pero curiosamente frente a la versión japonesa, aquí Serizawa no le ofrece unas palabras de ánimo, restando así un punto de humanidad al personaje del torturado científico.

La película acude entonces al tramo final, con los protagonistas a bordo del barco. Según nos informa un Martin con un brazo escayolado (intercalado como es habitual con secuencias filmadas aparte), han descubierto donde se encuentra Godzilla, y se va a proceder a la inmersión conjunta de Serizawa y Ogata para poner fin al monstruo. La versión americana nos priva de toda la discusión previa entre ambos personajes, y toda el intercambio de diálogo entre ellos, Emiko y Yamane, despojando de esos matices presente en el original. De hecho, la versión de Martin difiere totalmente a la original, donde Ogata insiste en acompañar a Serizawa. Aquí, la narración en *off* del periodista expone que ha sido el propio Serizawa quien le ha pedido a Ogata que le acompaña. Como decimos, es la única información que recibimos, y ambos personajes se sumergen en el océano. El resto de la secuencia submarina está prácticamente intacta, sin el monólogo de Martin y con planos insertados tanto de él observando impetrito la escena, o planos de Emiko y Yamane procedentes de los momentos previos a la inmersión. Uno de las diferencias más radicales entre la versión americana y japonesa reside en su mensaje final tras la muerte del monstruo, pero hemos decidido dejar eso para el

siguiente apartado, debido a su relación con el resto de variaciones temáticas presentes en el film.

### 7.2.2. La desvirtualización conceptual de Godzilla

Si bien a lo largo del texto hemos ido mencionando las variaciones más importantes en lo referente a la estructura del film original frente a su mutación, a continuación explicaremos en detalle las dos vertientes que más fuertemente presentan su contenido alterado. En primer lugar, el mensaje nuclear, y en segundo término, el rol de Estados Unidos.

#### *7.2.2.1. El adulterado mensaje nuclear de Godzilla, King of the Monsters.*

Justo cuando se nos presenta el personaje de Martin al inicio del film, en el hospital junto a Emiko, ya atendemos a uno de los mayores condicionantes que posee esta versión de Terry Morse: la suavización de las consecuencias del terror nuclear, que incluso conduce a la alteración del mensaje de Honda. Así, mientras que la película original de donde procede como hemos dicho esta secuencia del hospital, Emiko se alejaba entristecida al comprender, por los gestos de negación del Dr. Tanabe, que el niño que osculta con un detector Geiger no sobrevivirá debido a sus altos niveles de radiación, aquí eso se altera de forma notable. De hecho, cuando la cámara se detiene ante el niño, Martin en su monólogo se muestra esperanzado, vaticinando una recuperación del pequeño. Tras esto, manifiesta el periodista que “otros no tendrán tanta suerte”, y pasamos al plano de la madre de la niña fallecida. De esta forma, toda la carga dramática sobre la impotencia de ver en el corredor de la muerte nuclear a un inocente niño, se disuelve y transforma drásticamente. Asimismo, si recordamos la secuencia del film original, tras el fallecimiento de esa misma mujer, se llevaba en brazos a su hija, que lloraba desconsolada por la muerte de su progenitora. Todo ese clima de pesadilla hospitalaria sigue evaporándose en la versión de Morse, pues aquí Emiko, en lugar de

llevarse en brazos a la desgraciada niña, se dirige a atender a Martin, que se encuentra sentado en el suelo, y ambos proceden a mantener, sino una alegre charla, una conversación muy descargada de tintes apocalípticos. Y aunque en momentos previos oímos recordar a Martin que se percibía el olor a carne quemada, la llegada de Ogata se encuentra eliminada y su observación del entorno del hospital repleto de heridos, así como cualquier vestigio visual de quemaduras provocadas por la radiación, un elemento que si se encontraba presente en el encuentro de Ogata con Emiko, donde vemos en la esquina inferior izquierda una mujer con la cara carbonizada.

El discurso atenuado sigue presente a la llegada de la expedición a la isla de Odo, con Yamane a la cabeza. Así, la secuencia del descubrimiento del Trilobites está ciertamente simplificada, y resulta especialmente interesante que aquello que principalmente se ha suprimido son las referencias a la radiactividad y sus efectos en el agua. Si bien se llega a mencionar dicha palabra cuando Yamane hace su apreciación sobre el rastro de una criatura viva, el resto de alusiones se omite, incluido el diálogo de Ogata con el científico sobre la lluvia, y también las exclamaciones de los mujeres de la isla, que expresan su malestar ante la imposibilidad de utilizar un recurso tan esencial como el agua. Como vemos, se simplifica sobremanera tanto el mensaje como las repercusiones del metraje de Honda, aligerando las connotaciones negativas del poder nuclear.

De igual forma se debe poner de relieve la explicación que ofrece Yamane en el comité sobre el origen de Godzilla. El monstruo como expone el científico ha sido “resucitado”, y no mutado como en el original, diluyéndose así la capacidad de “engendrar” monstruos de la fuerza atómica, sirviendo únicamente como “mecanismo despertador” del animal, alejándolo en gran medida del mensaje original pretendido por Ishiro Honda y acercándolo al resurgir del Rhedosaurus de *El monstruo de tiempos remotos*, donde aquel dinosaurio era revivido de la misma forma. Como vemos, esa característica tan innovadora y acusativa se pierde, en favor de las pautas más corrientes del cine de ciencia ficción. Por tanto, el aspecto nuclear se utiliza únicamente como

detonante, despojando de ese simbolismo catastrófico presente en la película original de Honda. Esto, debido en parte a que la mayor parte de la audiencia norteamericana deseaba encontrar en este tipo de películas, y en la mayoría del cine fantástico, más una vía de escape de la realidad que una metáfora del peligro nuclear.

Sin embargo, como indicábamos, uno de los cambios más severos que afectan profundamente al significado global de la película, concierne directamente a la conclusión que ofrece Yamane al mundo sobre el uso de las armas mortíferas, tras haber aniquilado a Godzilla gracias al sacrificio de Serizawa y su Destructor de Oxígeno. Tanto es así, que directamente ese monólogo es eliminado en su totalidad del metraje. Tras las dramáticas últimas palabras de Serizawa y el posterior lamento de Emiko y Ogata, Martin vuelve a expresar en *off* palabras banales tanto sobre la desaparición de la amenaza y la pérdida de Serizawa, como que el mundo puede ahora despertar y vivir de nuevo. Son palabras de aliento sin apenas fuerza que no recogen de ninguna forma el espíritu del mensaje presente en el film de Honda, sin ningún tipo de vínculo con la energía atómica. Una conclusión ligera y traicionera al propio espíritu de Godzilla.

#### 7.2.2.2. *El rol americano en Godzilla, King of the Monsters.*

El otro pilar temático más relevante de esta versión concierne a la forma en que los americanos se representan a sí mismos, todo ello a través de las acciones del propio Steve Martin.

Podemos descubrir así, que ante el desastre naviero provocado por Godzilla, a la hora de comunicar los acontecimientos a sus correspondientes supervisores, mientras que los dos primeros periodistas (japoneses) se muestran nerviosos y exaltados, Martin conserva la calma en su comunicación, transmitiendo los sensacionalistas titulares y expresando que permanecerá en Tokio hasta nueva orden. Se manifiesta así, sutilmente, cierto grado de control de la situación por parte del americano, en contra de sus

estresados compañeros, lo que podría entenderse como un dominio más sólido de las catástrofes por parte de la nación norteamericana.

La actitud de Martin continúa alargándose incluso a su llegada junto a Tomo a la isla de Odo, donde se burla del testimonio de uno de los isleños. Martin, lejos de mostrarse comprensivo ante una fuente de información, se mofa de su temor, y a pesar de ser un periodista, toma las riendas de la situación, instando a seguir las pesquisas a Tomo, empleado policial y por tanto en principio quien debería asumir la toma de decisiones.

Se sigue ahondando en esta relación más adelante, cuando estalla la tormenta nocturna y Martin y Tomo comparten refugio. Si bien vamos a detenernos un momento en una situación que se da entre los dos testigos del tifón, los citados Martin y Tomo. De hecho, cuando el huracán que envuelve a Godzilla cobra fuerza, ambos se refugian agarrados en el tronco de un árbol. Llegado el momento, Martin pasa su brazo alrededor de Tomo, como protección. ¿Puede verse esto como una sutil muestra metafórica de cobijo por parte de los americanos hacia Japón? Su celeridad podría indicarnos lo contrario, pero en unos minutos la película reincidirá en estos mensajes mudos.

Así, cuando aparece Godzilla por primera vez asomando su testa detrás de la colina, es especialmente reseñable que Martin, aun mostrando asombro y terror en su rostro, es el último en abandonar su puesto, y cuando lo hace, casi podría decirse que es obligado por Tomo, que le coge del brazo. Asistimos de esta forma ante una postura más determinante del americano, más impasible ante la amenaza, lo que contrasta con el comportamiento de los japoneses, totalmente huidizos. Esto se solapa con otra lectura que preveníamos antes. Momentos después de la aparición de Godzilla, en su huida Tomo cae al suelo, y es Martin quien se detiene a auxiliarle, ofreciéndole ayuda, protección incluso podríamos decir. Por ello, podemos extraer de esta situación metafórica, la acción de la ayuda americana frente al drama japonés, una muy velada exculpación por su rol llevado a cabo en la barbarie nuclear, y un intento de estrechar ambas naciones.

Si bien estas interpretaciones pueden pecar de sutiles, más notorias son las que observamos en la posterior entrevista entre Ogata, Emiko y Serizawa, cuando el primero trata de evitar que el segundo se deshaga de su invención mediante un forcejeo. Si en la película original, tras la citada lucha entre Ogata y Serizawa en el laboratorio, el científico se negaba a usar su invención para que después nadie pueda reutilizarla, y no se repitan barbaries nucleares como la bomba H, en esta versión manifiesta que teme que el Destructor de Oxígeno caiga “en malas manos”. Ciertamente es una variación menor, pero se da a entender que hay un bando “bueno” y uno “malo”, frente a la versión japonesa que no expresa tales opuestos y globaliza cualquier banda. Es más, siguiendo esa pesquisa, y conociendo el pavor del pueblo americano frente al comunismo en pleno 1956, no parece descabellado intuir que se está refiriendo a que dicha invención caiga en manos de gobiernos de esta naturaleza. De hecho, esto sirve para poner de relieve una de las características fundamentales de esta americanización, como expone Brothers (2013):

Over the years it has been generally assumed that Morse’s cuts were purposely made to downplay or completely remove any and all references to the atomic bombs dropped on Hiroshima and Nagasaki, such as when Ogata mentions the weapon during his disagreement with Yamane. Allusions to the Bomb were made, but only in regard to hydrogen bombs which the Soviets had by that time also detonated, suggesting they were as likely as the Americans for waking-up the monster (Kindle Locations 6224-6228).

Por último, debemos mencionar el “encuentro” entre Martin y Godzilla. Mientras el periodista retransmite el acercamiento del monstruo, contemplando impávido su llegada, observamos una vez más cómo en contraste sus compañeros japoneses huyen rápidamente. Podemos detectar un nuevo y sutil recurso de representar a los americanos de forma más valiente y menos temerosa que los japoneses, siguiendo ese mensaje que podíamos intuir en la primera aparición del monstruo en la Isla de Odo.

Pero especialmente, una vez Martin es sepultado por la fuerza de Godzilla, y posteriormente es rescatado, nada se nos dice de la más que probable radiactividad latente que tanto esfuerzo hizo la versión japonesa en impregnar por todo el metraje, y que, como recordamos, la versión americana ya había diluido previamente. Como sabemos, la latencia del veneno atómico es una metáfora de la propia contaminación

nuclear dejada tras las detonaciones en Hiroshima y Nagasaki, por lo que esta omisión podemos entenderla como deliberada, con el fin de minimizar los estragos llevados a cabo por los americanos tras el lanzamiento de dichos artefactos.

### 7.2.3 Cozzilla: la versión italiana

Polifacético artista italiano, a mediados de los años setenta Luigi Cozzi empieza a percibir la atención que estaba despertando el remake llevado a cabo por Dino De Laurentiis de King Kong. Siendo también distribuidor cinematográfico, piensa que no sería mala idea recuperar alguna cinta protagonizada por titanes y reestrenarla en Italia para aprovechar las corrientes que iba a mover la nueva película basada en el antropoide de la RKO. En un primer momento, trata de hacerse con los derechos de Gorgo, pero los propietarios de los derechos exigen una cantidad monetaria demasiado elevada. Es entonces cuando decide apostar por rescatar a Godzilla, y acude por ese motivo a la oficina que la productora Toho posee en Roma. No obstante, la filial nipona sentencia que no puede proveerle de la versión original japonesa, siendo únicamente el remontaje llevado a cabo por Terry Morse, y del que tan ampliamente hemos hablado en el apartado anterior, el único disponible para su distribución norteamericana.

De acuerdo con Ryfle (1998), Cozzi compra los derechos de esta versión, pero en el momento que contacta con el resto de distribuidores italianos, éstos se llevan las manos a la cabeza, exponiendo que un film rodado en blanco y negro difícilmente atraería la atención de los espectadores en un mundo cinematográfico donde el color se había convertido en un elemento esencial de gran parte del público. Decide entonces Cozzi provocar una mutación a la ya de por sí alterada versión de Morse. Ahora, utilizando un sistema llamado *Spectrorama 70* (Ryfle, 1998: 208).

El técnico Armando Valcudia fue pintando cada fotograma con geles de color, en una suerte de stop-motion coloreando unas zonas básicas de la imagen de diferente forma, como podría ser el cielo de color rojo, la parte intermedia de color marrón, el

océano con tintes azules, o haciendo especial hincapié en las detonaciones de las armas, adosados con un rojo profundo. Así, se creaba un efecto extraño, casi alucinógeno, que conferían a las secuencias un halo peculiar de pesadilla multicolor y desenfocada. Esta técnica no se utilizó en ninguna otra producción, pero no quedaron aquí las innovaciones que sufrió esta versión.

Utilizando el sistema Futuresound (en realidad el sistema *Sensorround*, sólo que con otro nombre) se creó además una nueva pista de sonido, procesando en estéreo la pista original de 1956 para dar lugar una nueva banda magnética que podía incluir 8 pistas diferentes, creando una sensación auditiva mucho más profunda. De hecho, efectos de sonido como el rugido o cada pisada del monstruo, el derrumbamiento de edificios, o explosiones de tanques, se incluyeron en pistas de sonido que amplificaban dichos elementos, provocando que los bafles instalados en los cines proyectasen estos efectos en su aspecto más impactante, haciendo temblar el auditorio, muy similar a los subwoofers actuales.

Aún con estas variaciones auditivas, Cozzi añadió nuevas piezas musicales, compuestas por Vince Tempera (si bien el film figura con el seudónimo de *Magnetic System*), empleando un piano electrónico que seguía las corrientes musicales que grupos italianos como Goblin habían desarrollado gracias al éxito de su colaboración en proyectos como Rojo oscuro, o la posterior Zombi. el amanecer de los muertos. De esta forma, una atmósfera sonora estridente y con pizcas de subliminalidad invade algunos pasajes del film, e su mayor parte secuencias añadidas por Cozzi para aumentar el metraje de escasa hora y media que presentaba la versión de Morse. Una medida insuficiente para los estándares de la época y los distribuidores italianos, donde se estimaba necesaria una duración cercana a los 105 minutos.

Así, Cozzi introduce fragmentos aquí y allá, algunos procedentes de otras películas y otros de material de archivo y documental, especialmente para subrayar los efectos destructivos del monstruo. Podemos encontrar por ejemplo una secuencia de



*Godzilla contraataca*, aquella donde tres convictos son engullidos por una inundación, o la pelea entre un tiburón y un pulpo procedente del *El monstruo de tiempos remotos*. el derrumbamiento de glaciares de *El día en que la Tierra se incendió* (*The Day Earth Caught Fire*, Val Guest, 1961), o secuencias de descarrilamiento de *El tren* (*The Train*, John Frankenheimer, Arthur Penn, 1964).

Sin embargo, lo más llamativo de las nuevas secuencias añadidas por Cozzi residen en fragmentos de archivo donde se observan cuerpos reales de fallecidos, elevando el componente gráfico y visceral de la propuesta, así como la inclusión de todo un prólogo donde se narra el bombardeo de Hiroshima. Podemos ver hasta las ruinas de la ciudad, extraídas de filmaciones reales. Si el versión de Morse, como dijimos, supone un paso atrás en la denuncia (o al menos exposición) de los peligros de la energía atómica, la versión de Cozzi da un salto hacia adelante en esta dirección, haciéndose valer de elementos sangrientos y violentos, convirtiendo este nueva mutación filmica en la visión totalmente encarnizada y delirante, del film primigenio de Ishiro Honda.

Otros elementos empleados por Cozzi para potenciar lo cruento, son por ejemplo ralentizar las expresiones de los personajes que se asombran y aterrorizan ante la visión de Godzilla, así como hacer lo mismo con sus huidas, en un intento de que dichas secuencias adquieran aún más relevancia y trascendencia. Las imágenes que acompañan el réquiem que hacen cambiar de opinión a Serizawa, vienen acompañadas de filmaciones donde se extraen cadáveres reales de las ruinas, a lo que se añaden rostros de niños que lo han perdido todo. Igualmente, para elevar el nivel de espectáculo, el sacrificio final de Serizawa viene acompañado por una ráfaga de disparos de navíos cercanos, que “ayudan” a acabar con el monstruo cuando este sale a la superficie a lanzar su último rugido.

DeSentis (2009) explica después de entrevistar a Cozzi que el film, con una gran campaña publicitaria que lo vendían como “El más grande apocalipsis del cine” y con un póster donde se redibujó la figura de Godzilla con un enorme hongo nuclear al fondo, se

estrena en 1977 en Italia con una buena acogida monetaria. Curiosamente, esta versión fue adquirida por la propia Toho y remitida a los cines de Turquía.

Con el paso del tiempo, esta producción ha adquirido el pseudónimo de “Cozilla”, una contracción entre Cozzi y Godzilla que el propio director utilizaba en sus artículos en revistas de corte fantástico (y que puede leerse en los propios títulos de crédito del film). A día de hoy no se ha comercializado oficialmente, y resulta toda una rareza, onírica y agresiva, que sólo puede verse en plataformas de video gratuito de internet.



## **CAPÍTULO OCTAVO**

### **8.1. INFLUENCIA DEL *KAIJU EIGA* EN EL CINE DE CIENCIA FICCIÓN JAPONÉS (1954-1965)**

La llegada de la ciencia ficción literaria en Japón comienza a suceder a principios del s. XX. Los autores no eran, en su vasta mayoría, ni profesores ni escritores, sino que fueron generales de guerra quienes escribieron los primeros relatos de ciencia ficción japoneses. Por aquellos tiempos, las narraciones estaban basadas en grandes batallas mundiales en las que, por lo general, Japón obtenía la victoria gracias a revolucionarias máquinas bélicas de la época como por ejemplo, submarinos sofisticados así como aviones de guerra, influenciados por el éxito del primer vuelo en 1903 por parte de los hermanos Wright.

Sin embargo, otros generales contaron historias en los que Japón perdía guerras contra potentes naciones. El objetivo de dichas conclusiones fue para que los lectores se mantuvieran alerta de las hipotéticas debilidades del país y de ese modo, no confiaran en el enemigo.

Dentro de la primera década del siglo, y especialmente con la llegada de la literatura de Julio Verne, los relatos de los autores de ciencia ficción japonesa fueron variando. Los escritores de novela de ficción se aventuraron a escribir el nuevo género que estaba proliferando paulatinamente en Japón: la ciencia ficción. No solo grandes guerras ganadas por grandes inventos bélicos eran el tema principal, sino que además, se añadió la temática del tiempo. Es decir, comenzaron a escribirse libros que describen sociedades e inventos del futuro.

Durante las décadas 20 y 30, con la llegada desde Occidente de las películas de poca duración, pero muy ingeniosas, del mago Georges Méliès tituladas *Viaje a la Luna* (1902) y *El viaje imposible* (1904), en Japón comenzó a experimentarse la primera incursión de la ciencia ficción en el cine. Por lo que la ciencia ficción, como género literario, comenzó a cambiar de marco y a expandirse en narraciones y relatos cinematográficos. Las primeras películas que tímidamente introducían estos elementos pertenecían realmente al género fantástico. Como todas las leyendas y mitos que conocían los japoneses a lo largo de cientos de años. La ciencia ficción como tal dependía del

fantástico, dado que las historias aún se basaban en relatos no inspirados por argumentos o artefactos científicos. En 1929 llegó a Japón una de las películas que cambió el modo de ver la ciencia ficción: *Metropolis* (*Metrópolis*, 1926) de Fritz Lang. Sin embargo, ésta fue una película de altos recursos tecnológicos y de altos presupuestos. Elementos con los que las producciones japonesas de aquella época no contaban. Por tanto, todos los intentos de la época resultaron pobres y tan escasos que muy difícilmente pueden considerarse ciencia ficción. Además, esta película introdujo una nueva temática para los japoneses: la robótica.

De acuerdo con D. Aguilar (2016), la primera película japonesa que se tiene constancia y que puede considerarse como ciencia ficción fue *Akumu* (*Pesadilla*, 1921) de Uichiro Tamura, en cuyo film se tratan las guerras del futuro. Podríamos decir que la película pertenece al género de ciencia ficción más bien por su temática y no por sus escenas debido al poco presupuesto y escasos recursos empleados en esta película (D. Aguilar, 2016: 48).

Sin embargo, recientemente se encontró un cortometraje titulado *Hyakunnen go no aru hi* (*Un día de dentro de cien años*, 1932) rodado por un particular llamado Shigeji Ogino en la que ambienta a un Tokio moderno muy similar a las ciudades de *Metrópolis*. No obstante, a pesar de ser un cortometraje, la cinta que nos ocupa es tratada como la primera película de ciencia ficción japonesa.

Si destacamos a uno de los escritores de ciencia ficción ese es, sin lugar a dudas, Juzo Unno. Unno es considerado como uno de los mayores exponentes y pioneros de la ciencia ficción japonesa. Inicialmente, este escritor comenzó con novelas de misterio y poco a poco, comenzó a introducir elementos de ciencia ficción hasta que, finalmente, se sumerge en la ciencia ficción en estado puro.

Tal y como el autor D. Aguilar (2016) expone en su libro *Destellos de luna. Pioneros de la ciencia ficción japonesa*, vamos a marcar una línea roja que se encuentra a

partir de la creación de la Asociación de autores japoneses de ciencia ficción en 1963. Todos los autores anteriores a esta fecha, basándose en el esquema organizativo de Aguilar, son los autores de ciencia ficción pioneros. Mientras que los que se encuentran a partir de dicha fecha, que será cuando se reconoce a la ciencia ficción como género independiente, se considerarán autores de la ciencia ficción.

Volviendo al tema que nos atañe, hay que tener en cuenta que por aquel entonces la figura del realizador no existía, prácticamente de la realización de una película se ocupaba el productor o el *manager*. De hecho, en los carteles de las películas a duras penas aparecían los nombres de los protagonistas y ninguno del equipo técnico. Por lo que hoy en día es muy difícil encontrar información acerca de estas producciones.

La explosión del género ciencia ficción en formato celuloide tuvo lugar en la década de los 20, especialmente unos años después del trágico terremoto de Kanto del 1 de septiembre de 1923 que afectó a Tokio, Chiba, Kanagawa, Shizuoka y Yokohama. Este gran terremoto se cobró la vida de más de 140.000 personas según fuentes oficiales. Hasta la fecha es el mayor terremoto del que se tiene constancia en nuestra Historia. Por ende, esto supuso un trauma nacional que paralizó todas las corrientes del momento. Este *shock* nacional también afectó a las publicaciones de relatos y películas de ciencia ficción.

Tras el gran desastre, el epicentro del género se trasladó desde Tokio al área de Kansai, entorno Kyoto-Osaka. Momentos en los que Junichiro Tanizaki se instala en la zona. Sin embargo, tras la recuperación de la ciudad, así como por el pesimismo de la población a partir de 1924, este género retomó de nuevo su lugar e incluso con mayor fuerza. Por aquella década, llegaron a Japón películas de ciencia ficción de potencias como Alemania o Estados Unidos. Algunas de las producciones que marcaron a la sociedad japonesa fueron *El hombre y la bestia (Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 1922)* de John S. Robertson, y las ya citadas *El mundo perdido* y *Metrópolis* llegada a finales de la década.

Después de la I Guerra Mundial, la nueva aparición de armas mortíferas y experimentos con cuerpos humanos, estimula la imaginación de los escritores japoneses de ciencia ficción e incorporan temáticas como trasplantes de miembros y órganos, incluyendo cambios de sexo, enfermedades mentales e hipnotismo.

En definitiva, podemos decir que la ciencia ficción comenzó a extenderse por la sociedad japonesa a principios de siglo y que será entre 1924 y 1926, coincidente con el fin de la Era Taisho, los años en los que las producciones cinematográficas de ciencia ficción proliferan en Japón.

Ya entrados en la década de los 30 del s. XX, fue la llegada del serial *Flash Gordon* (1936) de Frederick Stephani lo que realmente volvió a reinventar casi por completo el concepto de la ciencia ficción. Ya que en ella, por primera vez, se incluían robots y extraterrestres llegados de otros planetas con planes de invadir la Tierra.

En consecuencia, como nos explica el autor D. Aguilar (2016), la productora Daito Eiga da a luz el primer serial de ciencia ficción japonés en el que aparece un robot. La aparición de robots en las pantallas japonesas provocó todo tipo de posibilidades, como por ejemplo, la aparición de robots en las películas de samuráis. Tal y como podemos comprobar en películas como *Muteki sankenshi (Los tres espadachines invencibles, 1938)* de Masao Yonezawa o en *Kotetsu ningen (El hombre de acero, 1938)* de Tappei Yamaguchi en la cual un investigador samurai descubre que una banda de proscritos usa un robot para hacer sus fechorías (D. Aguilar, 2016: 78).

A mediados de la década de los 40, la población japonesa vio con impotencia cómo los conflictos aislados en territorio ocupado por Japón en China eran imparables, por lo que la idea de que una guerra estaba a punto de sucederse estaba asumida. Además, los avances territoriales de la Alemania Nazi, del cual el gobierno japonés era simpatizante, atisbaba el inicio de una larga y violenta guerra. No son pocos los que se atreven a defender que para Japón, la Segunda Guerra Mundial no sólo abarca de 1941 a



1945, sino que la llaman “la guerra de los quince años” puesto que los primeros conflictos bélicos entre China y Japón comenzaron con la invasión y conquista de Manchuria a partir de 1931 por parte de Japón.

Así fue como dio comienzo una fuerte censura militarista, de la mano del emperador Hirohito y del gobierno, hacia la población japonesa que, por supuesto, afectaría a la producción y creación de nuevas obras literarias y cinematográficas de ciencia ficción. Por descontado que las producciones occidentales tanto del género que nos ocupa o no, fueron censuradas.

A través de La ley del Cine de 1939, se dictamina que las artes y la literatura deben estar al servicio de la causa nacional. Aunque parezca lo contrario, a pesar de los finales triunfantes del ejército japonés en las novelas de ciencia ficción japonesas, éstas fueron censuradas por completo. El gobierno determinó que nadie podía creer que un arma secreta provocaría la victoria sobre los enemigos de Japón ya que no podían construir armas fantásticas. Así pues, estas novelas se censuraron para no confundir a la población y darles el mensaje de que una guerra se gana con valientes soldados dispuestos a luchar por la patria.

Así pues, durante los años de la guerra, la producción cinematográfica y literaria de ciencia ficción en Japón es prácticamente inexistente. Estas producciones, en ocasiones de elevado presupuesto, son sustituidas por las producciones bélicas y propagandísticas. Lo que le interesaba al gobierno era que la sociedad japonesa fuera testigo de los grandes logros del ejército japonés con tal de elevar la moral de civiles y soldados. Sin embargo, en tiempos de guerra, se estrena *Songoku* (Sun Wu Kung) de Kaijo Yamamoto. Una superproducción de ciencia ficción en un contexto bélico. En dicho film trabajó como director de efectos especiales Eiji Tsuburaya, unos de los autores objeto de estudios de esta investigación.

Para mayor control de la censura cinematográfica, el gobierno decide agrupar todas las productoras de cine japonesas en tres grandes compañías llamadas: Toho, Daiei y Shochiku. De las tres, las dos mejores paradas fueron la primera y la segunda. Actualmente, Toho es la productora de cine y publicidad más importante del país. Es responsable de producir los mayores iconos cinematográficos japoneses como los grandes títulos de Akira Kurosawa, películas de ciencia ficción y de la saga del monstruo Godzilla. Seguida de ésta, encontramos Daiei, que bajo su marca se encuentra la popular saga del monstruo gigante Gamera y la trilogía del dios diabólico Daimajin (1966-1967). Sin embargo, Shochiku no tuvo tanta suerte y entró en graves crisis financieras que mermaron su presencia en la industria. Especialmente, durante el asentamiento de la televisión en Japón a partir de 1965. Además, la repentina muerte de la estrella de la productora llamado Kiyoshi Atsumi, provocó el cierre de una popular serie que Shochiku estaba produciendo. Esto factores supusieron que la productora no sería una rival para Toho en cuanto a cine de ciencia ficción.

Volviendo a nuestro marco temporal, apenas siete meses después de que Japón perdiera la batalla contra Estados Unidos en Midway en 1942, la posibilidad de ganarla para el bando nipón era prácticamente nula. Estados Unidos rechazó sistemáticamente todas las ofertas de armisticio por parte de los japoneses con tal de obtener la rendición incondicional. Punto al que los japoneses no estaban por la labor de aceptar.

Sin embargo, los violentos bombardeos sucedidos en agosto de 1945 en Tokio (descritos con anterioridad), sumado a los bombardeos atómicos de Hiroshima y Nagasaki, convirtieron la ciencia ficción en realidad. Como una premonición, autores japoneses pronosticaron que esto podría suceder, tal y como podemos observar en la novela de ciencia ficción *Hi (El fuego)*, 1942) de Komatsu Kitamura, en la cual, este autor ya presentó el escenario de la bomba atómica como una realidad.

Por primera vez, la ciencia ficción quedará sometida a la dura realidad que supuso no solo las explosiones atómicas, sino también la derrota incondicional de Japón en 1945.

Este sometimiento a la autoridad estadounidense provocará un cambio sustancial en la forma de ver la ciencia ficción tanto en novela como en formato cinematográfico. La fuerte censura impuesta por el gobierno de ocupación en Japón continuará la suspensión de películas y novelas del género ya que no pudo, durante siete años (de 1945 a 1952), producirse películas de índole propagandística ni de género samurái ni de ciencia ficción, pues eran los relatos que ensalzaban a la derrotada gloria del Imperio de Japón.

#### 8.1.1. Temas recurrentes de la ciencia ficción japonesa

Tal y como hemos ido esbozando, la ciencia ficción japonesa va introduciendo tímidamente novelas de principios del s. XX de géneros tales como las aventuras, de misterio e incluso detectivescas. Sin embargo, cabe destacar que la gran mayoría de estas novelas estaban dirigidas a un público infantil. Es decir, a los niños, niñas y adolescentes de la época. Esto se debió en parte porque el género no fue tomado en serio porque se basaba en ideas y artefactos inexistentes por aquel entonces. Fue gracias al ya citado escritor Juzo Unno, quien progresivamente introducirá argumentos científicos a sus novelas y otros elementos de corte adulta, como por ejemplo el erotismo y sexo, con tal de ampliar los seguidores del género y explorar nuevos caminos en él, y que además introduce elementos cómicos muy cercanos al humor negro. Para estos escritores, sus novelas no eran puro entretenimiento de ciencia ficción. Ellos pretendieron advertir a los japoneses de que si no estaban preparados, si no estudiaban, si no avanzaban en el campo científico, enemigos podrían invadir Japón y tomar el control, al igual que los norteamericanos hicieron o incluso yendo más allá, alienígenas podrían hacer desde el espacio. Por tanto, es natural que partiendo de este pretexto, los primeros escritores del género fueran generales del ejército, produciendo novelas y relatos de ciencia ficción con un tema predominante: el belicismo.

Cuando el género fue escrito por autores de novelas no relacionados con el ejército, aparecieron otros temas como las operaciones quirúrgicas, influenciados por los nuevos avances en el campo descubiertos durante la I Guerra Mundial. El bombardeo indiscriminado y masivo de Japón, que como ya hemos descrito tuvo lugar en verano de

1945 con los bombardeos en Tokio y los nucleares en Hiroshima y Nagasaki. Otro tema muy recurrente fue el uso de nuevas armas (en especial el gas venenoso, probablemente también influenciado por la I Guerra Mundial) con las que Japón se defiende de amenazas internas y externas. Estas armas se solían tratar como armas futuristas ya que en por el momento no se habían desarrollado. Y por último, el tema de lo inevitable de la guerra con seres procedentes de otros planetas que provocaba la unión de las naciones de la Tierra con tal de combatir la amenaza conjuntamente a través de una gran organización gubernamental y un ejército internacional que frenase el ataque alienígena. Este tema puede partir también de las dos guerras mundiales, ya que en ambas, se crearon grandes alianzas internacionales que combatía entre sí. como por ejemplo, los dos bloques de la II Guerra Mundial: las Potencias del Eje y los Aliados.

Estas dos últimas temáticas son las más recurrentes en el cine de ciencia ficción japonés. Especialmente son las que más empleó el director Ishiro Honda, cuya filmografía analizaremos a continuación con tal de vincular y extraer los elementos de la ciencia ficción aplicados al *kaiju eiga*.

#### 8.1.2. Temas recurrentes de la ciencia ficción japonesa aplicados al *kaiju eiga*

Teniendo en cuenta la autocensura japonesa que abarca de 1940 a 1945 y la consiguiente censura de Estados Unidos en la producción cinematográfica de 1945 a 1952, significa que la producción de ciencia ficción japonesa quedó paralizada casi en su totalidad durante 11 años. A finales de los 30, comenzaron a producirse grandes producciones de ciencia ficción, pero debido a la guerra y censura, todos los posibles caminos de exploración quedaron truncados hasta la firma del tratado de San Francisco en 1952 (conocido también como Tratado de Paz con Japón), que poco a poco levantó la censura sobre el cine autóctono japonés. Se volvieron a producir películas de samuráis, el género por antonomasia y con el que más se reivindicó la nación nipona.

Sin embargo, a causa de la guerra, los materiales, grandes presupuestos y el desarrollo de grandes trucajes para producir películas, era inexistente. Así pues, se tardaron algunos años hasta que se reactivara la aparición del género en las grandes pantallas.

Afortunadamente, las pequeñas y grandes salas de cine hicieron una gran inversión en adquirir proyectores y sistemas de audio con tal de reproducir películas sonoras. Recordemos que a principios de los años 40 todavía quedaban muchas salas que no estaban equipadas con estos dispositivos, por lo que retrasó la llegada de películas del extranjero así como la producción de cine sonoro de marca japonesa.

Las futuras generaciones de cineastas y productores cinematográficos aguardaban a un mejor momento para contar historias de ciencia ficción a través de la pantalla. Pues ellos, muy probablemente, crecieron de niños y adolescentes leyendo las obras de escritores del género tales como el citado Unno, de su discípulo Ujiri Ran, de Yoichiro Minami y de muchos más.

Esto significó la existencia de un gran océano lleno de historias de ciencia ficción esperando a ser rescatadas y contadas al público a través del cine. Además, a este factor había que sumarle que, durante la ocupación norteamericana, se crearon los circuitos de exhibición de películas occidentales en Japón. Por supuesto, también llegaron las primeras películas de ciencia ficción producidas en Hollywood. Hecho que volvió a influir en el modo de ver la ciencia ficción entre los japoneses.

Ishiro Honda, que contaba con alrededor de 8 a 10 años cuando la ciencia ficción literaria comenzó a expandirse en Japón, muy probablemente caló en lo más hondo de sus fantasías artísticas. Teniendo en cuenta que, tal y como hemos descrito en la biografía del director, Honda estudió artes en la ciudad de Tokio, eje cultural de la literatura y cine de ciencia ficción.

Así pues, cuando Honda llega a dirigir sus propias películas, no tardó en decantarse por los melodramas cotidianos (probablemente a causa de sus vivencias en durante la II Guerra Mundial) tales como *Minato e kita otoko* (*The Man Who Came to Port*, 1952) o *Aoi shinju* (*The Blue Pearl*, 1951).

Sin embargo, dio un gran paso al género de ciencia ficción cuando dirige el film del *kaiju* Godzilla en 1954. Esta película, que en un inicio podríamos catalogarla como ciencia ficción pura y dura, pronto debemos desmarcarla de esta opción y catalogarla en el subgénero de la ciencia ficción popularmente conocido como *kaiju eiga*. Esto fue debido a que no fue la única en su especie, sino que creó una serie amplia de películas de mismo corte en donde elementos se repetían como un patrón, como la aparición de monstruos gigantes de origen mítico. De este modo, en este subapartado no citaremos directamente los films que pertenezcan a este subgénero, sino que identificamos las temáticas y elementos principales de las películas puramente de ciencia ficción dirigidas por Ishiro Honda entre 1957 a 1963 y, a su vez, relacionamos sus *kaiju eiga* y cómo combina los elementos del género y subgénero entre sí. Las películas de *kaiju eiga* que mencionamos pertenecen a la época dorada comprendida, como ya es sabido, entre 1954 a 1965.

Los desastres de la II Guerra Mundial trajeron todos los males que de ésta podían esperarse: hambrunas, enfermedades, sin techos, paralizaciones políticas y culturales, etc. La posguerra fue dura también para los símbolos del Imperio japonés. Por este motivo, la posguerra no sólo fue una derrota militar sino que también atacaba directamente al orgullo característico de la patria nipona. Durante la ocupación estadounidense se democratizó el país. Esto supuso la suspensión de la monarquía absoluta así como la instauración de la soberanía nacional para la redacción de una nueva Constitución (llamada, la Constitución del Estado de Japón). Por lo que desde el 3 de mayo de 1947, el Estado de Japón se formó legalmente siendo éste reconocido por los países del bloque occidental.

El objetivo del mando aliado posicionado en Japón fue la de impedir que el país se convirtiera en otra amenaza para su seguridad. Por eso mismo, se priorizó la desmilitarización del país, se clausuraron las fábricas de material bélico, se desmovilizó al ejército además de que en la nueva constitución se comprometió a que Japón no volvería a los medios bélicos para resolver hipotéticos conflictos con otros países.

La ocupación aliada, tal y como hemos mencionado en otras ocasiones, terminó en 1952 tras la firma del Tratado de San Francisco de 1951. A partir de entonces, Japón entró a formar parte del grupo de las potencias occidentales estando así sometida a los Estados Unidos. Es a partir de entonces cuando Japón comienza a transformarse rápidamente y en tan sólo seis años a contar desde la entrada en vigor de dicho tratado, Japón percibe los primeros efectos del popularmente conocido «milagro japonés» o crecimiento económico. Esta etapa alberga especialmente desde 1960 a 1980, encontrando su máximo pico entre los años 1964 a 1970. En 1960, Japón ya había superado a cualquier nación de Europa Occidental en el producto nacional bruto. En 1964 Japón ya seguía a Estados Unidos como potencia industrial mundial además de ser el año en el que los XVIII Juegos Olímpicos se celebraron en Tokio, lo que significó el perfeccionamiento de sus infraestructuras. La Exposición Mundial de Osaka, que tuvo lugar en 1970, demostró una vez más la fuerza con la que la potencia japonesa sostenía en cuanto al comercio internacional.

Con todo ello, a finales de la década de los 50, eran palpables cambios sustanciales de la vida en las grandes ciudades japonesas. No es de extrañar que a pesar de la posguerra, las grandes productoras se lanzaran a la producción de películas del género ciencia ficción. La gran mayoría de estas nuevas producciones influenciadas por las tres tecnologías de origen alemán creadas durante la guerra: el uso de la energía atómica, la carrera espacial (especialmente tras los exitosos lanzamientos de los satélites rusos y norteamericanos) y el uso generalizado de los ordenadores.

La ocupación norteamericana supuso la creación de un circuito en el que llevaban películas del continente americano a Japón. Durante la década de los 50, con la popularización de la energía atómica, llegaban múltiples títulos del género ciencia ficción que influenciaron a los cineastas japoneses y que, a su vez, éstos combinaron a raíz de sus escritores del género, creando así un cine original y en gran medida autóctono.

Algunos títulos que influenciaron a los cineastas japoneses fueron; *Forbidden Planet* (*Planeta prohibido*, 1956) de Fred McLeod Wilcox, que retoma el tema de los autómatas, *The War of the Worlds* (*La guerra de los mundos*, 1953) de Byron Haskin y *When Worlds Collide* (*Cuando los mundos chocan*, 1951) de Rudolph Maté, cuya trama inspira al film de Ishiro Honda que describiremos más adelante titulado *Yosei Gorasu* (*Gorath*, 1962).

Ishiro Honda dirigió hasta 18 títulos pertenecientes al género de la ciencia ficción enmarcados en la época dorada objeto de estudio. De las que 10, en gran parte, forman parte de los *kaiju eiga*, tres son *space operas*, mientras que cinco, son obras de ciencia ficción. Respectivamente, en el primer bloque encajan *Japón bajo el terror del monstruo* (1954), *Rodan, los hijos del volcán* (1956), *Varan: the Unbelievable* (1958), *Mothra* (1961), *King Kong contra Godzilla* (1962), *Godzilla contra los monstruos* (1964), *Ghidorah: el dragón de tres cabezas* (1964), *Dogorah: Monster from the Space* (1964), *Frankenstein Conquers the World* (1965) y *Los monstruos invaden la Tierra* (1965). En el segundo bloque, respecto a las *space operas*, incluimos *The Mysterians* (1957), *Batalla más allá del espacio exterior* (1959) y *Gorath* (1962). Mientras que el tercer bloque lo ocupan las películas que no contienen en su mayoría ningún elemento de los subgéneros arriba mencionados, por lo que tenemos *Ju jin yuki otoko* (*Half Human*, 1955), una película cuya trama gira entorno al descubrimiento del hombre de las nieves, un enorme homínido que acosa a los protagonistas del film. *Bijo to Ekitainingen* (*The H Man*, 1958), *Gasu Ningen dai Ichi-go* (*The Human Vapor*, 1960), *Matango* (*The Attack of the Mushroom People*, 1963), una de las obras cinematográficas cumbres del director y *Atoragón, agente 04 del Imperio sumergido* (*Atragon*, 1963).



La película *Rodan, los hijos del volcán* contiene una primera parte de la película basada en el género de terror y una segunda parte basada en los elementos del *kaiju eiga*. En 1956, año de producción de este film, el *kaiju eiga* todavía estaba en fase de exploración, por lo que no estaban definidos sin límites que marcaban a qué tipo de público estaban dirigidas. Esto provocó que los productores apostaran por combinar géneros reconocidos por la audiencia al que incluían monstruos gigantes.

Aún en la década de los 50, la literatura y el cine de ciencia ficción estaban menospreciados e incluso cuando autores de prestigio escribían sobre este género, sus obras se tildaban de vanguardias, resistiéndose a llamarlas por el nombre de ciencia ficción. La gran mayoría de producciones de ciencia ficción de Estados Unidos de los 50 estaban dirigidas a un público adolescente e infantil. Además, se realizaban con bajísimos presupuestos, lo que ni una cosa ni la otra ayudaba a los pioneros de la ciencia ficción japonesa. Ishii (2014) añade:

[...] en su momento, la gente miraba por encima del hombro las películas de Godzilla. Se despreciaba el hecho de filmar un *kaiju eiga* incluyendo la primera película de Godzilla. Según escuché de Noriaki Yuasa, director de *Gamera*, con quien me llevaba bastante bien, “Si haces la película de Gamera, se ha acabado tu carrera de director de por vida”, le decían por todas partes en los estudios. [...]. Era visto como el cine de nivel más bajo, y para la mayoría de la gente las películas de Godzilla o el *kaiju eiga* estaban consideradas como de lo peor. [...]. En su momento no hubo ni un solo crítico de cine que hablase bien del género. Lo único que decían de estas películas es que eran basura. Por eso, la verdad es que ningún director quería encargarse de hacerlas. Bueno, quizá en el caso de Godzilla puede que fuera diferente, pero películas como las de Gamera nadie quería hacerlas, entonces le solían decir a los directores novatos, “encárgate tú”. Y, encima, una vez que les asignaban la película, les decían, “si la diriges, ya no vas a tener más trabajo en la empresa, ¿aun así quieres hacerla?” Esa era entonces la posición en que estaban los directores, las condiciones en las que nacieron los primeros *kaiju eiga*.

Volviendo al director Ishiro Honda, vamos a continuar repasando su filmografía cronológicamente con tal de analizar sus títulos de ciencia ficción con tintes de *kaiju eiga* y *space opera*.

Como podemos apreciar en su largometraje de ciencia ficción titulado *Chikyū Boeigun (The Mysterians, 1957)*, Ishiro Honda realiza esta película cuyo tema principal es

la invasión no amistosa de una pequeña colonia de extraterrestres procedentes de un planeta que ellos mismos han aniquilado por su afán de poder. Así pues, nos presenta a un Japón totalmente incapacitado para hacer frente a la tecnología de estos seres extraterrestres. Japón posee un ejército de mayor número, sin embargo, las sofisticadas armas de los invasores son, en primera instancia, invencibles.

Esta película supone su primer film de ciencia ficción encasillado en el subgénero *space opera* y, en cierto modo, en el *kaiju eiga*. Este film inaugura otro concepto, o mejor dicho, se vale de otra ramificación para desarrollar la trama. Recordemos que el *space opera*, u óperas espaciales, son un subgénero de la ciencia ficción donde se narran historias acerca de aventuras tratadas de forma futurista, tecnológica y en ocasiones romántica que, por lo general, se desarrollan en el espacio exterior.

Al primer subgénero pertenece debido a que una parte la trama principal gira entorno a seres del espacio, mientras que los elementos del *kaiju eiga* se deben a la aparición de un robot gigante.

Hasta ahora, podemos decir que Honda parte de dos de las temáticas más utilizadas en la ciencia ficción de los años 30. Por un lado, parte de una temática bélica en la que introduce una invasión extraterrestre (tal y como ya sucedía en el serial de *Flash Gordon* de 1936) y otro de los temas que les obsesionaba: el empleo de armas inexistentes en la realidad. En dicho film, aparecen todo tipo de armas capaces de lanzar rayos incandescentes que funden cualquier vehículo o nave de guerra japonés. Sin embargo, el arma más mortífera del relato es un robot de dimensiones descomunales llamado Mogera (Moguera en Occidente) y que el antagonista emplea al inicio del film para sorprender a los terrícolas. Para nuestra sorpresa, el ejército, tras muchas bajas y esfuerzos, consigue destruirlo al volar un puente por el cual el robot pretendía cruzar.

Llegados a este punto, no deja de sorprender cómo *The Mysterians* es una película que innova al incorporar un robot gigante en un film de ciencia ficción japonés. Hasta la fecha, nunca antes había sido realizado. Por el año 1957, los recursos técnicos y los altos

presupuestos estaban a la orden del día provocando que grandes ideas antes imposibles de realizar fueran concretando hasta alcanzar cotas inimaginables.

Ishiro Honda, consciente o no, inaugura un híbrido entre la ciencia ficción (género predominante en la película) con los recién llegados subgéneros *kaiju eiga* y *space opera* por el simple hecho de añadir un robot enorme en la trama. Aunque dicho robot no es el eje del film, no sucede así como en *Japón bajo el terror del monstruo* o *Rodan, los hijos del volcán*, que son claros ejemplos de *kaiju eiga*, estas películas se convertirán en un referente en el que la aparición de un ser gigantesco será parte de la ciencia ficción japonesa. Por lo menos en su gran mayoría.

En definitiva, *The Mysterians* bebe mayormente de la ciencia ficción, ramificándose en dos subgéneros que son el *kaiju eiga* y los *space opera*. Además, esta película será la primera de la *Space Opera Trilogy* (la trilogía de óperas espaciales) de Ishiro Honda.

En *The Mysterians*, el ejército japonés, junto con la ayuda y colaboración de científicos estadounidenses, crean y producen una serie de armas hasta entonces impensables con las que repelerá la ocupación de los extraterrestres. Aquí, si nos fijamos, de nuevo Honda nos presenta una temática recurrente que es ni más ni menos que la creación de super armas que al emplearlas logran vencer a los enemigos y salvar al país. Sin embargo, al final de la película, no todos los platillos son destruidos, dejando abierta la sensación de amenaza permanente que ciertamente los japoneses estaban viviendo en sus propias carnes tras la ocupación norteamericana.

Cabe destacar que, aunque es una película de invasiones extraterrestres, todas las batallas se libran en territorio japonés (en la falda del emblemático símbolo japonés Monte Fujiyama) y no en el espacio exterior. Eso sí, tímidamente, los gobiernos de Estados Unidos y Japón sitúan en el espacio un satélite cuyo objetivo es el de prevenir futuros ataques. Esto iría cambiando paulatinamente en futuras producciones de Ishiro

Honda en la que el ser humano se adentra a explorar el espacio exterior. Que, por cierto, muy paralelamente a la carrera espacial de la NASA y de la URSS si tenemos en cuenta que el primer satélite puesto en órbita fue el soviético Spunky el 4 de octubre de 1957.

En este film, también podemos extraer una temática que fue recurrente en la primitiva ciencia ficción japonesa: la unión de las grandes potencias del planeta con el fin de unir a científicos y grandes batallones que defendería a la Tierra de ataques de más allá del espacio exterior. Si bien en *The Mysterians* esta alianza con Estados Unidos se resume en unas pocas escenas, será la primera vez que dos potencias anteriormente enemigas se unen en la ciencia ficción para luchar contra un enemigo aún mayor (esto podría extrapolarse al enemigo que ambas naciones compartían: la Unión Soviética).

Este rasgo es uno de los que define a Ishiro Honda. Su obsesión por la que todas las naciones del planeta se unan con un fin que busca la paz, se repetirá en numerosas de sus cintas de ciencia ficción, siendo una de sus exponentes la película *Uchu Daisenso (Battle in Outer Space, 1959)*. En este film, Honda recurre nuevamente a la temática de invasiones extraterrestres sin que ésta tenga relación con su predecesora. La trama gira entorno a una raza alienígena que ataca simultáneamente diversas ciudades en todo el mundo sin que los atacantes sean vistos. Posteriormente, los gobiernos se percatan de que esta raza está asentada en un cráter lunar por lo que desde la Tierra envían dos naves espaciales para destruirla la base principal. Una vez destruida, los extraterrestres supervivientes toman la revancha de atacar las grandes ciudades del mundo hasta que son detenidos por las fuerzas terrestres mediante una gran batalla en el espacio.

A diferencia de *The Mysterians*, en *Battle in Outer Space* no aparece ningún monstruo gigante, por lo que estamos describiendo la película de ciencia ficción más pura del director Honda. Entre otras cosas, es una película en la que de nuevo, gracias a la creación de nuevas armas (esta vez naves espaciales), la Tierra resultará vencedora ante la invasión. Además, retomando el tema de las uniones internacionales, en esta película el director eleva este concepto aunando fuerzas internacionales de todo el planeta. Esta vez

no sólo Estados Unidos cobra importancia, si no que otros países, en mayor o menor medida, tendrán su protagonismo, como Irán, Canadá o Inglaterra. Es la primera vez en su filmografía que vemos enormes salas de conferencias presididas por representantes de diversos países, por decenas de periodistas, fotógrafos y cámaras de televisión.

Una vez más, gracias a los altos presupuestos, la película, al igual que *The Mysteries*, cuenta con elaborados decorados que simulan ser la Luna así como efectos especiales (*matte paintings* y *chromas*) de la mano de director de efectos especiales Eiji Tsuburaya y su equipo de artistas y técnicos.

Cabe destacar que esta película contiene escenas del espacio de una alta calidad visual y artística jamás visto con anterioridad. Todo ello parte de las informaciones más fieles de las que se disponía en 1959. Que, por cierto, tampoco es de extrañar que la película se sitúe entre el marco de la Tierra y la luna, pues por aquellos años ya se prevenía que en los próximos años (tuvieron que transcurrir diez) el hombre pisara la luna. Por tanto, los espacios se situaban en terrenos más o menos explorados por la civilización, obviando todos aquellos planetas en los que todavía no se tenía demasiada información.

En cierto modo, la ciencia ficción procura avanzar a las teorías y descubrimientos de cada época. Por ejemplo, si hablamos de *Interstellar* (Christopher Nolan y Jonathan Nolan, 2014), toda la base de la que parten, tal y como ellos reconocen, son de las últimas investigaciones de la NASA. A partir de entonces, los dos cineastas crean un universo de ciencia ficción que hoy por hoy sobrepasan nuestros logros científicos como por ejemplo, la posibilidad de viajar a través de un agujero de gusano. Aunque es muy probable que en el futuro, su ciencia ficción se convierta en realidad. Tal y como ocurre en *Battle in Outer Space*, en donde los personajes se adelantan en diez años a la llegada del hombre a la luna.

Hay que destacar que en dicho film, los alienígenas tienen la capacidad de controlar la mente de las personas para que éstos puedan comunicar mensajes, obedecerles telepáticamente y así cumplir sus objetivos. Realmente no es un elemento nuevo en la ciencia ficción, ya que fue utilizado en las novelas de los pioneros autores japoneses. Sin embargo, este recurso será empleado en repetidas ocasiones por Ishiro Honda (incluso no sólo a personajes humanos, sino que también a los propios *kaijus*). Similares ideas podemos encontrar más recientemente en películas como *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996) y en su secuela *Independence Day 2: Contraataque* (*Independence Day: Resurgence*, Roland Emmerich, 2016) en las cuales los alienígenas, llegado el momento, comunican sus mensajes amenazantes a través de varios personajes humanos, ya que ellos no pueden comunicarse directamente con nosotros debido a las diferencia fisionómicas.

Curiosamente, tanto en *The Mysterians* como en *Batalla en el espacio exterior*, los científicos japoneses desarrollan armas muy similares a las alienígenas para combatirlos, pistolas y armas pesadas capaces de disparar rayos láser son algunos ejemplos. Aunque también construyen enormes cohetes espaciales con los que alunizan o combaten a los platillos y naves nodrizas extraterrestres.

De acuerdo con los elementos recurrentes que podemos encontrar en la ciencia ficción japonesa, acabamos de describir una película de Honda que pertenece a la ciencia ficción, pero que también se nutre del subgénero del *space opera* en todo su esplendor. Será la única película en la que se librarán batallas en el espacio exterior. *Battle in Outer Space* corresponde a la segunda entrega que conforma la *Space Opera Trilogy* de Ishiro Honda.

Hay que destacar que a partir de 1960 a 1964, la compañía Toho lleva el estandarte de las producciones de ciencia ficción en todo Japón. No tenía competidores, ni siquiera Daiei con títulos como *Uchujin Tokyo ni arawaru* (*Asalto a la Tierra*, 1956) pudo hacerle frente. Los altos presupuestos y la contratación de excelentes técnicos de

efectos especiales y escritores de ciencia ficción, fueron parte de su éxito. Para estas películas se requería de una gran destreza a la hora de construir maquetas, detonarlas y dominar el arte del disfraz y la máscara.

La tercera y última parte de la *Space Opera Trilogy* lo ocupa *Yosei Gorasu*, también del director Honda. Enmarcamos esta película dentro del género de ciencia ficción dado que los elementos por los cuales la trama se desenvuelven así lo indican (a su vez bebe del *space opera* y comparte un rasgo de los *kaiju eiga*). Esta vez este relato no incorpora alienígenas y seres sobredesarrollados fuera de la Tierra. Sin embargo, la amenaza también viene del espacio exterior. Se trata de *Gorasu* (Gorath en Occidente) un enorme planeta cuya trayectoria coincide con la de la Tierra. Sus dimensiones son tan grandes que si chocara contra ella, nuestro planeta dejaría de existir para siempre. Afortunadamente, los astrónomos y científicos localizan tempranamente la aparición del meteorito, por lo que, una vez más, todas las principales naciones del mundo se organizan para desarrollar un plan conjunto que libere a la Tierra de esta situación pre apocalíptica. Probablemente esta película fue inspirada por *Cuando los mundos chocan* (1951).

Sin embargo, con una diferencia importante: en la producción norteamericana sólo un pequeño grupo de científicos es lanzado por un cohete espacial hasta un planeta potencialmente habitable, mientras que el resto de la civilización termina flotando por el espacio tras que un gran planeta choca contra la Tierra. En la versión japonesa, todas las naciones del planeta Tierra se alían para construir unos gigantescos reactores de propulsión instalados en el Polo sur. El objetivo es que éstos saquen a la Tierra de su órbita temporalmente, esquivando así la trayectoria de Gorath.

Hoy en día sabemos que es algo totalmente impensable, pues si esto sucediera, la Tierra quedaría a merced de cualquier meteorito así como de la inminente desaparición de la capa de ozono y consiguiente desaparición de cualquier rastro de vida.

Aunque esta vez esta película no cumple con las temáticas más recurrentes como la bélica y los ataques extraterrestres, sí conserva a un nivel como nunca antes visto, la unión de los países con un sólo objetivo. De nuevo esto nos recuerda a películas como *Independence Day: Contraataque*, ya que en el prólogo del film se explica que en el mundo no han vuelto a haber guerras entre países tras los masivos ataques extraterrestres en la primera entrega.

Además, encontramos el uso de tecnología (aunque conocida por el hombre) para salvar a la humanidad. Encontramos ambos temas de ciencia ficción en este film. Sin embargo, en una corta secuencia, Honda introduce a un ser gigantesco que vivía apaciblemente en el helado polo sur. Las altas temperaturas y el trabajo del hombre despiertan a una especie de morsa gigante que sorprende al grupo de científicos protagonistas del film. Finalmente, no tienen más remedio que matarle con un arma de rayo láser (único en la película) antes de que el animal destruya las bases y reactores para salvar a la Tierra.

Salvando las distancias, sucede similar a *The Mysterians*, con la diferencia de que éste es un animal que vive en la Tierra, no tiene poderes especiales y que únicamente aparece sin dar explicaciones. Probablemente, sea un animal que haya sobrevivido al paso de cientos de años. Realmente, la película puede funcionar sin esta secuencia al más puro estilo *kaiju eiga*, sin embargo, los productores como el de esta película, Tomoyuki Tanaka, tenía muy claro que los espectadores acudían a ver esta películas si en ella encontraban monstruos gigantes.

Un claro ejemplo de cómo la maquinaria de la industria puede afectar positiva o negativamente en una producción. En este caso, la escena es innecesaria, sí, pero tampoco desmerece a la totalidad del film y siendo una secuencia tan corta, no nos desmarca del género ciencia ficción.



En la filmografía de Honda, y dentro de la ciencia ficción, encontramos otro de los títulos más emblemáticos de su carrera, *Atoragón: agente 04 del Imperio sumergido*. Para esta producción, la Toho buscó en la recién creada Asociación de escritores de ciencia ficción a los guionistas de este film. Finalmente, recurren a los escritores Masami Fukushima y Shinichi Hoshi para que escriban la historia de esta película con la que a partir de ella se escribiría un guión cinematográfico. El resultado fue una de las mejores obras de ciencia ficción de la época.

En esta historia, Honda deja atrás las invasiones espaciales aunque retoma la guerra entre dos potencias (Japón y el Imperio sumergido Mu) así como el uso de armas secretas con las que obtener la victoria. Estas armas son submarinos secretos de la armada japonesa, una de las tipologías de armas más empleadas a principios del s. XX en las novelas de ciencia ficción primitivas.

Además, como ocurre en la cinta *The Mysterians*, los antagonistas del film tienen en su poder a un *kaiju* llamado Manda, una especie de serpiente marina descomunal que es liberada para acabar con el submarino de los protagonistas. Sin embargo, Manda resulta muerta durante el breve combate que llevan a cabo. Una vez más, encontramos el elemento *kaiju eiga* en una película que pertenece al género ciencia ficción. Este “adorno”, al igual que sucede con la morsa en *Gorath*, supone la atracción de moda de la época: la aparición de monstruos gigantes en la pantalla.

Estos cuatro títulos descritos son los más representativos en cuanto al género de ciencia ficción realizado por el director Ishiro Honda. Hay que tener en cuenta que realizó otras películas de corte muy científica pero de menor calado como por ejemplo *Bijo to Ekitainingen* (*The H Man*, 1958), *Gasu Ningen dai Ichi-go* (*The Human Vapor*, 1960) y *Uchu Daikaiju Dogorah* (*Dogora, the Space Monster*, 1964). Esta última, a diferencia de las otras dos, sí incluye a un *kaiju* proveniente del espacio exterior.

A partir de este film, Ishiro Honda se decantó definitivamente por la ciencia ficción en la que predomina la influencia del subgénero *kaiju eiga*.

A partir de 1965, se produce el fin de la época dorada del cine en Japón, por lo que menguará los presupuestos así como la calidad artística y técnica de los nuevos contratados por Toho. Las películas de ciencia ficción, como las analizadas con elevado presupuesto, dejarán de producirse en Japón, por lo que poco a poco el género degenera en producciones baratas y realizadas en muy poco tiempo. Un ejemplo claro son dos películas de Ishiro Honda que mezclan elementos *kaiju eiga* y de la ciencia ficción tituladas *Ido zero daisakusen (Latitude Zero, 1969)* y *Gezora, Ganimes, Kamoebas: Kessen! Nankai no Daikaiju (Space Amoebas, 1970)*.

A continuación, vamos a analizar a aquellas películas de Honda consideradas pertenecientes al *kaiju eiga* según nuestro estudio y analicemos qué elementos de la ciencia ficción han sido incorporados para contar los relatos de cada una. Recordemos que nos centramos en el marco temporal que abarca desde 1954 a 1965.

En primer lugar, tal y como hemos mencionado anteriormente, el subgénero *kaiju eiga* está inaugurado por la película *Japón bajo el terror del monstruo* de Ishiro Honda. A propósito de los escritores de ciencia ficción japoneses, este film parte de la base de una novela del género escrita por el japonés Shigeru Kayama, aficionado a contar relatos situados en remotos lugares cuyas temáticas se centran en la paleontología, la antropología y la arqueología. Aunque a menudo escribiera títulos en los que aparecían lagartos gigantes y científicos que experimentaban con ellos, lo cierto es que no se lo ocurrió escribir una historia acerca de Godzilla, sino que, más bien, la novela de este monstruo fue encargada por el productor e ideador del film Tomoyuki Tanaka. Aunque a Kayama, como al resto de escritores de la ciencia ficción todavía se les encasillaban en novelas de género del misterio y no de ciencia ficción como tal (ya que aún no se reconoce como género independiente) Kayama acepta escribir la novela y en ella, como viene siendo habitual en sus obras, presenta un trabajo basado en la paleontología y en las trágicas consecuencias del uso del armamento nuclear. Quizás sea Kayama quien realmente tuvo muy presente la advertencia de los peligros atómicos, probablemente

mucho más de lo que lo estaban Honda o incluso Tanaka. El caso es que la escritura de la novela, a principios de 1954, coincide con la prueba nuclear por parte de Estados Unidos en el atolón Bikini, siendo uno de los eventos más traumáticos la contaminación del pesquero Dragón Afortunado nº5. Pero no vamos a volver a reincidir en esta historia pues está detallada y explicada en anteriores capítulos. Saltamos esta parte del contexto histórico para centrarnos en lo propuesto anteriormente.

Hemos definido los elementos que pertenecen al *kaiju eiga* y a los que pertenecen a la ciencia ficción en *Japón bajo el terror del monstruo*. En cuanto al primero, nos basamos en la mayor característica que es la aparición de un monstruo gigantesco. Como ya hemos mencionado anteriormente, es indispensable la aparición de estos personajes para que la película pueda considerarse como tal.

Hasta la fecha, no habían sido creados monstruos imaginados en las grandes pantallas. Todos estaban relacionados con nuestro entorno, gorilas gigantes como por ejemplo el gorila King Kong, los dinosaurios de *El mundo perdido*, la gigantesca tarántula en *Tarantula* (1955) o *La humanidad en peligro*, en la que un ejército de hormigas de 3 a 4 metros amenaza Los Angeles.

A excepción del monstruo llamado Rhedosaurus de la película *El monstruo de tiempos remotos* de Eugène Lourié. Esta bestia fue creada por el propio Ray Harryhausen (que por cierto es una historia basada en un relato de Ray Bradbury titulado *The Fog Horn*) combinando diferentes dinosaurios hasta llegar al diseño definitivo. En Japón, el primer ejemplo lo encontramos con Godzilla en *Japón bajo el terror del monstruo*, refiriéndonos a un monstruo de nueva creación (léase capítulo cuarto).

Sin embargo, para que un *kaiju* sea considerado como tal, no basta con ser un simple monstruo que tras destruir alguna ciudad es aniquilado por el ejército como normalmente pasaba en los títulos norteamericanos. En *La humanidad en peligro*, las hormigas son aniquiladas por fuego de lanzallamas o por disparos de metralletas. Godzilla, por contra, es indestructible. Godzilla, al igual que la mayoría de *kaiju*

japoneses, son inmunes al armamento convencional. Además, son seres sobrenaturales que se asemejan más a los desastres naturales como los tifones o terremotos japoneses.

Probablemente, que el ejército logre derrotar al monstruo en Estados Unidos y en Japón siempre aparezca aplastado por los *kaiju*, se debe a esa misma sensación de desolación que vivió el pueblo japonés frente al fuerte optimismo que logró el norteamericano con la victoria de la guerra.

Por lo que respecta a las características de este *kaiju* llamado Godzilla, podemos aplicar las mismas al resto del bestiario japonés.

Centrándonos en los elementos de la ciencia ficción en *Japón bajo el terror del monstruo*, tenemos que destacar al personaje Doctor Serizawa, científico descubridor (por accidente) de una nueva arma de destrucción masiva llamada *eliminador de oxígeno*. Aunque esta película adquiriera los elementos esenciales de *El monstruo de tiempo remotos*, está lejos de alcanzar la profundidad de esta producción japonesa. Por un lado, el monstruo Godzilla destaca con personalidad propia, expresa eficazmente la maldad y el terror que le configura frente al vacío que expresa el Rhedosaurus, vacío en contenido y expresión. Del mismo modo, podemos trazar similitudes en los personajes humanos de las tramas de ambas películas. El citado Dr. Serizawa es un personaje con un pasado oscuro a causa de la Segunda Guerra Mundial (perdió además un ojo en el combate) y a su vez está atormentado por haber inventado un artefacto tan peligroso como la bomba atómica. Por contra, el militar que mata al Rhedosaurus (interpretado por un joven Lee Van Cleef) mediante un isótopo radiactivo, queda desdibujado, apareciendo en el último momento de la función.

El escritor Kayama incluye un triángulo amoroso (Serizawa-Emiko-Ogata) muy común en sus novelas, además de hacer que Serizawa se suicide a la vez que mata a Godzilla usando su nueva y secreta arma. Tal y como hace otro de sus personajes en la novela *Oran Pendek*. en donde un científico decide no revelar su invento hasta su muerte.

Por si no fuera suficiente, en *Japón bajo el terror del monstruo* aparece otro protagonista inmerso en el campo de la paleontología: el Dr. Yamane, quien se opone a la destrucción de Godzilla por ser único en su especie.

Podemos concluir que en *Japón bajo el terror del monstruo* predominan del mismo modo los elementos de ciencia ficción y de *kaiju eiga*. Ambos son de un peso equilibrado para que la historia se desarrolle conforme al guión. La parte *kaiju eiga* reside en la propia naturaleza de Godzilla y cómo la trama principal gira entorno al monstruo, siendo el epicentro del relato. La ciencia ficción reside principalmente en la invención de un arma masiva hasta ahora desconocida y que es ésta la única arma en todo el mundo capaz de matar al monstruo.

Tras el éxito del primer *kaiju eiga* de la historia, Toho produce en los años siguientes, no sólo las películas de ciencia ficción descritas con anterioridad, sino que también una gran cantidad de películas pertenecientes al subgénero. Así pues, nace *Gojira no Gyakushu* (*Godzilla contraataca*, 1955) de Motoyoshi Oda, la secuela directa de Godzilla, perteneciendo al *kaiju eiga* en su estado más puro pues en esta película no encontramos personajes científicos que logran acabar con el monstruo Godzilla, si no que será el propio ejército quien acabará con él arrojándole encima toneladas de nieve. Además, como novedad, será la primera vez que Godzilla se enfrenta a otro *kaiju*, conocido como Anguirus. Reafirmando las bases de las futuras *kaiju eiga*.

En *Rodan, los hijos del volcán*, el director nos presenta una película *kaiju eiga* con tintes del clásico género del terror, pero como telón de fondo y en la primera mitad del film. Así pues, dado la falta de elementos científicos en la película, la encasillamos también en el subgénero del *kaiju eiga*. Del mismo modo en *Varan, the Unbelievable*, se nos presenta a un monstruo que es despertado de su letargo en las profundidades de un profundo lago. La película, catalogada como *kaiju eiga*, está combinada con la fantasía dado que los orígenes del monstruo se remontan a una leyenda ancestral cuyos guardianes son los habitantes de una aldea que velan por su bien estar. Nos encontramos con un

similar caso en *Mosura* (*Mothra*, 1961), un *kaiju* en forma de mariposa gigantesca cuya misión es la de proteger a dos gemelas muy pequeñas que han sido secuestradas por un jefe explorador en una isla remota. Como castigo, la “diosa” alada *Mothra* acude a una ciudad occidental inventada para la ocasión con el fin de destruirlo todo a su paso. Sin embargo, el siguiente título es muy peculiar por no decir único. Quizás, el único elemento que puede formar parte de la ciencia ficción es un nuevo artefacto militar móvil capaz de lanzar rayos caloríficos concentrados sobre la crisálida de *Mothra* cuando esta va a transformarse del estado larvario a la mariposa final. Estos artefactos, que se emplearán en futuras *kaiju eiga*, no hacen más que adelantar el proceso de incubación sin provocar ni un solo rasguño a la gigantesca polilla. En *King Kong contra Godzilla*, comprobamos que estamos ante un *kaiju eiga* con tintes humorísticos. Se trata de un guión cómico para un público más bien infantil en el que dos colosales monstruos muy populares, King Kong y Godzilla, se enfrentan uno contra otro en el que sería el combate del siglo. De nuevo, en este film no encontramos elementos que nos hagan pensar que estamos en una película de ciencia ficción, más bien estamos ante un híbrido entre *kaiju eiga*-comedia-aventuras. Sin embargo, en *Godzilla contra los monstruos*, Ishiro Honda rebaja la comedia y realiza una de sus grandes obras *kaiju eiga* en la que mezcla ciencia ficción con fantasía. Además, es la segunda vez que Honda retoma como telón de fondo el peligro atómico y las pruebas nucleares creando una atmósfera dramática y similar, aunque no tan profunda, a la obtenida en *Japón bajo el terror del monstruo*. En esta película un fuerte tifón desentierra a un huevo gigantesco que queda flotante en el mar hasta que por las corrientes marinas y oleaje éste llega a las costas japonesas. Cuando es descubierto por un pequeño pueblo pesquero, el huevo es comprado a los pescadores y es incubado por una compañía privada que pretende exhibirlo al público masivamente. Sin embargo, pronto los planes se paralizan por la llegada del monstruo Godzilla que comienza a azotar Japón. A su vez, los protagonistas, un científico y dos periodistas, llegan a una isla del Pacífico asolada por las pruebas atómicas (sin lugar a dudas Honda toma estos hechos de la realidad) en donde se encuentran con unos pocos sobrevivientes que, finalmente, envían a *Mothra* para luchar contra Godzilla y así librar al mundo de un mal incluso mayor que la bomba atómica. Este es uno de los títulos más emblemáticos de

la saga en los que el director combina elementos fantásticos (el origen de Mothra) y elementos científicos (la aparición de Godzilla).

En *Ghidorah, el dragón de tres cabezas*, el monstruo enemigo de la humanidad (Ghidorah) proviene del espacio exterior con el objetivo de destruirla. Este es el mayor rasgo que hace referencia directa a la ciencia ficción, mientras que el resto de elementos aluden directamente a los *kaiju eiga*. Cabe destacar, que esta será la primera vez en donde aparecerán más de dos *kaiju* (de hecho cuatro en total) en una película de estas características. Esta es la primera vez que aparece el monstruo Ghidorah, un dragón alado de tres cabezas. A nivel de producción, para Tomoyuki Tanaka, la inclusión de tantos monstruos en un solo film se convirtió en un filón que a nivel comercial funcionó muy bien, ya que cada vez más niños acudían a ver estas películas. Sin embargo, esto producía que la calidad narrativa de los films *kaiju eiga* comenzaron a decaer. Comenzaba el declive de la etapa más gloriosa de la ciencia ficción y *kaiju eiga* japoneses.

En ese mismo año 1964, Honda dirige su tercera película bajo el título de *Dogora, the Space Monster*, una película que combina elementos pertenecientes a diferentes géneros. La trama principal está sujeta a la aparición de un monstruo llegado del espacio exterior que flota en nuestra atmósfera capaz de arrancar puentes y rascacielos con sus kilométricos tentáculos. Finalmente, el monstruo que se alimenta de carbono, es aniquilado por un veneno de avispa. En cuanto a la trama humana, perteneciente gran parte al género de detectives, no deja de crear una extraña película híbrida entre ciencia ficción, *kaiju eiga* y detectives. Por lo que dista de ser una película de ciencia ficción pura. Cabe destacar que la historia del film fue escrita por el escritor de ciencia ficción de prestigio Jojiro Okami y, que a su vez, esta sería la última vez que trabajaría para un *kaiju eiga*. En su filmografía, como escritor de historias para *kaiju eiga*, nos dejó grandes relatos como *Chikyu Boeigun* (1957), *Uchu Daisenso* (1959), *Yosei Gorasu* (1962). Con su desaparición en las producción de la Toho, la ciencia ficción se adentra en un fuerte retroceso que culminaría en 1965, entrando en un desgaste progresivo del que no volverá a recuperarse.

Sin embargo, en 1965, el *kaiju eiga* todavía pujaba y todavía estaba dispuesto a competir con las venideras superproducciones norteamericanas de ciencia ficción. Aunque poco a poco, la ciencia ficción occidental fue cambiando de rumbo, apartando a las invasiones extraterrestres e intentando cautivar a un público adulto en historias basadas en la conquista del espacio como por ejemplo en *2001: A Space Odyssey* (*2001: Odisea del espacio*, 1969) en la que Kubrick propone un futuro en el que el hombre ha alcanzado llegar a destinos como Júpiter. En Japón, los *kaiju eiga* todavía atraían al público, especialmente al más joven. Por cada producción que Toho estrenada, se daba un paso más a dicho público objetivo.

No obstante, Ishiro Honda todavía creía en un *kaiju eiga* con un tono adulto, con una fotografía oscura y con tramas enrevesadas. Llega así el título *Furankenshutain tai Chitei Kaiju Baragon* (*Frankenstein Conquers the World*, 1965). Estrenada en Japón el mismo día en el que se conmemoran los 20 años desde el bombardeo atómico de Hiroshima y no precisamente de forma casual, ya que el director toma como punto de partida del film la explosión de la bomba sobre Hiroshima el 8 de agosto de 1945. Este contexto de esta película ya nos presenta que la trama que va a contarnos Honda va a ser cuanto menos dramática. Tal y como analizaremos en posteriormente, esta será la última película del director que realmente pretende relacionar la ciencia ficción y el *kaiju eiga* con la sombra del terror atómico. Una de las obsesiones de este director. No obstante, a medida que la película avanza, los elementos nucleares se van abandonando cuando se confirma que Frankenstein es el resultado a la exposición de su corazón a la bomba atómica de Hiroshima. Esta evolución se debe a la aparición de un segundo monstruo subterráneo llamado Baragon, del cual no hay ninguna justificación por aparecer en escena. Por esa misma razón, a partir de la mitad del relato, la historia se sumerge en una persecución de los monstruos así como una pelea titánica entre ellos.

De nuevo tenemos a tres personajes, dos masculinos y un femenino, que forman parte de la ciencia. Este es un rasgo que como hemos visto hasta ahora, se repite en la filmografía de Honda.



A finales de ese mismo año, Honda lleva a las pantallas *Kaiju Daisenso* (*Los monstruos invaden la Tierra*, 1965). Una película de ciencia ficción protagonizada por Godzilla y otros monstruos que perfectamente podemos clasificar dentro del *kaiju eiga*. A diferencia de su predecesora, este film tiene una fotografía más luminosa y tiene un tratamiento más ameno e infantil. Una vez más, el guionista es Shinichi Sekizawa, autor de otras obras *kaiju eiga* como *Daikaiju Varan* (1958), *Mosura* (1961) y *Gojira tai Mosura* (1964). En *Kaiju Daisenso*, influenciado por la carrera espacial de la URSS y de Estados Unidos, Godzilla se embarca en una nave extraterrestre, junto a su compañero de batalla Rodan, y es enviado al satélite X que gira entorno a Júpiter. Los extraterrestres conseguirán entonces hacerse con el control de los monstruos a través de ondas cerebrales. De nuevo, en este film se rescatan los elementos de la ciencia ficción clásica: extraterrestres provenientes de otros planetas cuyas intenciones son las de acabar o someter a la humanidad (nótese la reacción de otros gobiernos sobre esta amenaza mundial se representa a través de medios de comunicación de forma muy superflua).

Otros elementos son la aparición de personajes del ámbito científico y del ámbito espacial, es decir, de astronautas. Además, las armas militares convencionales no son suficientes para acabar con los *kaiju*, por lo que a través de la ciencia y de la tecnología, los personajes humanos crearán un dispositivo electromagnético (un arma nueva) que destruirá el sistema por el cual los alienígenas controlan a los monstruos y de paso acabar con su presencia en el planeta Tierra.

Como podemos comprobar, es muy difícil enmarcar la filmografía de Honda en un sólo género puro. Teniendo en cuenta nuestros resultados acerca de la escala de géneros y subgéneros del capítulo V, y éstos aplicados a la filmografía del director, comprobamos que efectivamente todas ellas pertenecen a la ciencia ficción, pero que, a su vez, entre ellas se nutren de los subgéneros *kaiju eiga* y *space opera* para desarrollar los relatos y acciones de cada una de ellas. Por tanto, podemos concluir que las películas de Honda son híbridos que se basan en la ciencia ficción norteamericana, pero que están

escritas por novelistas japoneses de ciencia ficción, por lo que crean en sí, una riqueza argumental y visual sin precedentes en la historia mundial de la ciencia ficción.

### 8.1.3. Breve introducción al *kaiju eiga* a partir de 1965

Todavía en el Japón de 1965, los efectos del llamado «milagro económico» se palpaban. Tras la celebración de los XVII Juegos Olímpicos en Tokio en 1964, las mejoras de infraestructuras así como la llegada de nueva tecnología, inauguraron una nueva etapa en Japón. Uno de los factores más revolucionario fue la llegada masiva del televisor a la gran mayoría de los hogares japoneses. La televisión a color y sus seriales y programas comenzó a cambiar la visión del “cómo ver cine” en la nuevas generaciones nacidas a finales de los 50 y principios de los 60. Tal y como reconoce el actor H. Koizumi (comunicación personal, 19 de febrero de 2014):

[...] Aquella época fue la de mayor esplendor del cine japonés, concretamente hacia el año 1958. Aquel año fue el punto de mayor auge. Y como entonces, aquella era una época en que cualquier película funcionaba bien, yo mismo estaba realmente muy ocupado. A ver... en aquella época yo hacía más de diez películas al año, y casi siempre de protagonista o coprotagonista, por lo que verdaderamente estaba muy ocupado. En cualquier caso el cine era algo de gran éxito en todo Japón, era una época en la que realmente se ganaba dinero con el cine, por lo que por ejemplo también la productora Nikkatsu fue resucitada a toda prisa y comenzó a hacer películas. Entonces, cuando apareció la televisión, nadie del oficio del cine le dimos demasiada importancia. Se decían cosas como “es como un teatrillo de dibujos que funciona con electricidad”. Pero la realidad es que con la llegada de los años sesenta, la situación comenzó a invertirse por completo, y el mundo del cine entró en crisis, viendo disminuidos sus ingresos de manera definitiva.

Parece que ningún productor ni director podría imaginar en aquella época dorada del cine de ciencia ficción autóctono, creado en Japón, estaba llegando a su fin con la llegada de este medio de comunicación. La televisión, un artefacto por aquel entonces con una pequeña pantalla, parecía palidecer ante la gran pantalla de los cines de Japón. Sin embargo, muy rápidamente, la caída de los beneficios al estrenar una película cayeron considerablemente. Esto provocó que los presupuestos altísimos que la Toho ofrecía a cada película, especialmente a los *kaiju eiga* y ciencia ficción, mermaron a cifras bajísimas. Tal y como Sala (1998: 121-143) expone, mientras que *Ghidorah, el dragón de*

*tres cabezas* fue vista por 4.320.000 espectadores en 1964, mientras que películas como *Gorgo y superman se citan en Tokio* (Jun Fukuda, 1973) o *CiberGodzilla, máquina de destrucción* (Jun Fukuda, 1974) cuyas cuotas en taquilla fueron de 980.000 y 970.000 espectadores respectivamente.

El público en general comenzó a ir menos al cine y prefirió quedarse en casa para ver televisión. Una nueva era tecnológica y forma de entretenimiento había llegado. El cine no supo hacer frente a esta oleada de producciones baratas para programas baratos que igualmente eran consumidos masivamente por niños y adultos. Por lo que a partir de 1966, los productos *kaiju eiga* decayeron bruscamente en cuanto contenido como en calidad. Especialmente las películas de Godzilla, que aprovechando su tirón al público infantil, se realizaron muy rápidamente con tal de llenar sesiones dobles. De acuerdo con Kato (2006):

*This was the process by which a democratized Japan sanitized its uncanny war dead. Godzilla goods are everywhere in Japan, even today. If you visit Akihabara, the mecca of otaku culture, you will find dozens of Godzilla miniatures. The Internet is crawling with cute pictures of Minilla and other monsters from the series. It was only a matter of time before other cute monsters such as Pikachu, the best known of the "pocket monsters" (Pokémon) appeared, and it was just one step further from the cute monsters to the cute non-monster Hello Kitty. It is not an accident that Hello Kitty has no mouth. The small things Japan has been producing since the 1990s, of which Hello Kitty is the best representative, come at the end of a long process of "cutification": They are what remains after words and meaning have been reduced, erased, cast away.*

Fue una época en la que el milagro económico pareció borrar casi por completo los desastres de la guerra. Las nuevas generaciones japonesas no vivieron la II Guerra Mundial, ya que ellos llegaron en un momento de paz y de crecimiento económico. Esto fue aprovechado por las grandes productoras y cadenas de televisión, provocando una especie de amnesia a la sociedad japonesa con lo que respecta a la guerra. Prueba de ello fue la ya descrita evolución del personaje Godzilla, que pasó de ser un castigo para la humanidad a ser un héroe nacional propio de Japón. Otro ejemplo representativo fue la producción *Sekai Daisenso (The Last War, 1961)* de Shue Matsubayashi, producida por Toho. Esta película fue otra de las habituales superproducciones de ciencia ficción (sin ningún elemento *kaiju eiga*) en la que el mundo se involucra en una guerra nuclear a gran

escala, siendo bombardea atómicamente la ciudad de Tokio. A pesar de poseer un guión bien construido y de tener excelentes escenas de destrucción dirigidas por Eiji Tsuburaya, la película no respondió bien en taquilla. Esto reafirma la idea de que las nuevas generaciones japonesas preferían liberarse del miedo atómico, como cosa del pasado, y entretenerse en el cine viendo películas de corte cómica, aunque con ello estaban socavando la ciencia ficción de calidad cinematográfica. Hubo una rápida transición del pesimismo al optimismo debido al crecimiento económico del país.

Atrás quedó una época en la que los productores como Tomoyuki Tanaka y el director Honda creían en cine de ciencia ficción de calidad. Temas como la amenaza nuclear quedaron apartadas por siempre de la saga de Godzilla (hasta por lo menos en *El retorno de Godzilla* de 1984). Estas películas comenzaron a no tomarse en serio, de acuerdo con D. Aguilar (2014):

Yo creo que Tsuburaya es en buena parte culpable de que el género se fuera degradando. Porque con el auge de la televisión en 1965 formó su propia productora, Tsuburaya productions, y empieza a hacer películas para la televisión como Ultra Q y Ultraman.

Con el auge de la televisión y con el de las series de televisión *kaiju*, el público dice: bueno, ¿para que pagar una entrada de cine si ya tenemos lo mismo gratis en televisión? Por ese motivo, Toho y otras productoras van empleando menos presupuesto en el *kaiju eiga* porque la televisión les está comiendo terreno y no les compensa hacer una película de alto presupuesto. Por eso, Tsuburaya es el padre del *kaiju eiga* aunque a la vez es el principal culpable de que se fuera degradando.

Las producciones *kaiju eiga* se infantilizan con ideas poco maduras como por ejemplo, el comportamiento casi humano de los *kaiju* japoneses. Tomoyuki Tanaka adoptó esta estrategia a la gran pantalla, la cual funcionó en cuanto a ventas de entradas pero no en calidad cinematográfica. De acuerdo con A. Vézina (2011: 44), para Tomoyuki Tanaka: «el cambio del personaje ha sido la causa de su declive. Fue un error».

Parece como si los padres de la ciencia ficción japonesa fueran los responsables de su propia decadencia inevitable. Sin embargo, fue Ishiro Honda quien, progresivamente, se apartó de la dirección de obras de ciencia ficción y *kaiju eiga* por

motivos relacionados a los aquí expuestos. Él siempre prefirió historias dramáticas en donde sus *kaiju* eran en sí una tragedia.

#### 8.1.4. Los nuevos caminos de la franquicia Godzilla

No cabe duda que para los productores de la compañía Toho, el producto estrella es Godzilla. Este personaje hace décadas que atravesó las pantallas de cine y se comercializó en masa con la venta de miles de muñecos del monstruo. Muchos niños japoneses tenían un juguete del monstruo e incluso de otros *kaiju* como Ghidorah o Rodan. Con la llegada de los videojuegos, a partir de finales de los 80 y principios de los 90, se lanzaron los primeros videojuegos del monstruo. Además, la Toho vendió licencias de algunos monstruos para que la compañía de cómics norteamericana Dark Horse lanzara cómics del personaje. A parte de la inmensa bibliografía existente sobre el monstruo, todos estos elementos han provocado que se haya convertido en un icono de Japón.

Por si fuera poco, Godzilla se convirtió en una franquicia internacional cuando el monstruo fue vendido a Hollywood para que productores norteamericanos produjeran su propia versión del monstruo. Esta venta tuvo lugar poco tiempo después de la muerte de Tomoyuki Tanaka en 1997, que, como ya sabemos, fue el creador del monstruo.

Aunque la película resultante titulada *Godzilla* (1998), del director alemán Roland Emmerich, no fue aceptada por la crítica ni por los fans, permitió que la Toho se embolsara beneficios. Esta película fallida cometió el error más grande que podían haber cometido: cambiar el origen del monstruo. Como ya hemos analizado, el Godzilla original despierta de su letargo y muta por la explosión de la bomba H llevada a cabo por los Estados Unidos. En esta versión norteamericana, Godzilla es mutado de una iguana por culpa de las pruebas atómicas realizadas por los franceses. Para colmo, la víctima no es Tokio, si no que es Nueva York. Este cambio político voluntario hace que esta película de Godzilla no sea de Godzilla. Además, como ya hemos descrito en el capítulo cuarto, el

diseño del monstruo tampoco ayuda a relacionarlo con el Godzilla clásico. Asada (2014) expone:

Como película de entretenimiento, creo que puede disfrutarse sin problema. Sin embargo, si nos quieren decir que pensemos en ese monstruo como si fuera Godzilla, la verdad es que... bueno es algo que ya ha dicho mucha gente pero, lo único que parece es una iguana gigante. [...] Esa es la imagen que da, así que cuando nos lo quieren hacer pasar como Godzilla, sobre todo para alguien como yo, que ha trabajado en las películas de Godzilla, hay un sentimiento de rechazo. Lo siento mucho, pero es así, Sr. Director... ¿cómo era el nombre del director? ah, Roland Emmerich. Me pregunto por qué habrán hecho un Godzilla así, no me lo explico.

Del mismo modo, el actor Satsuma (2014) nos traslada su visión:

[...] En resumen, que parecía algo como una lagartija monstruosa. Esto es algo que he dicho a menudo públicamente, porque es lo que pienso. Godzilla es el Godzilla creado por Japón. El tema salió en la pregunta de antes, pero esta película es un ejemplo de romper la tradición. ¿Verdad? No es cuestión de si es una versión americana o no. Ese Godzilla americano está hecho a base de destruir todo aquello que no hay que cambiar de Godzilla. “Sí se puede hacer porque este es un Godzilla americano”... ¡Pero qué barbaridad! Godzilla es Godzilla. ¿Verdad? Se puede hacer perfectamente mediante CG manteniendo el personaje. Eso creo yo, vamos. Creo que destroza el personaje tradicional. Antes que ninguna otra consideración.

Afortunadamente, para lo que sí sirvió esta producción fue para rescatar al personaje y popularizarlo en occidente. Además, fue el pretexto para que la Toho volviera a producir films de Godzilla hasta el año 2004. Desde entonces, la franquicia ha permanecido en sombra hasta que en 2014 se estrenó una nueva versión hollywoodiense del monstruo. *Godzilla* del británico Gareth Edwards disfrutó de una buena acogida en taquilla (cerca de 600 millones de ingresos frente los 180 millones de coste de producción).

Aunque Edwards confirmó en 2015 que no volvería a dirigir un *blockbuster* tras el estrés generado dirigiendo el spinoff de la saga Star Wars (*Star Wars: Rogue One*, 2016), lo cierto es que los productores ha confirmado que producirán al menos dos películas más de la franquicia: *Godzilla: King of Monsters*, que se espera estrenar en 2019 y un remake de la mítica batalla *Godzilla vs Kong*, prevista para 2020.

Toda esta avalancha de producciones del popular monstruo ha conllevado al estreno de una nueva producción japonesa. Han pasado 12 años sin que Toho se decidiera a lanzar una nueva película de Godzilla, pero en 2016, *Shin Gojira*, dirigida por Hideaki Anno y Shinji Higuchi, ha dado mucho de qué hablar. En el siguiente subapartado vamos a tratar de analizar los elementos que nos interesan y aportar a la investigación.

## 8.2. ANÁLISIS DE *SHIN GOJIRA* (2016)

Aunque esta película se desmarca de la acotación temporal, creemos interesante incluir un análisis sobre la última producción japonesa del monstruo Godzilla. Esta revisión complementará el capítulo de las conclusiones otorgando un punto de vista actual. Este análisis contiene extractos de la entrevista que hemos realizado a Shinji Higuchi, co director de la película. Este análisis fue publicado en la revista *Scifiworld* nº94.

Al igual que en *Japón bajo el terror del monstruo* supuso un antes y un después en el modo de concebir las películas de monstruos gigantes, *Shin Gojira* produce otro un punto de inflexión que nos sumerge en un nuevo universo de ciencia ficción en el que la mayor amenaza sigue siendo Godzilla.

La primera versión del monstruo fue un producto hijo de su tiempo y esta nueva entrega sigue los mismos pasos. Si para la primera versión Godzilla fue el resultado del trauma japonés ante los escenarios de las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki, así como los bombardeos masivos en Tokio en 1945, *Shin Gojira* aglutina todos estos elementos a los que le añade un ingrediente actual: el desastre de Fukushima de 2011.

Desde que el desastre ocurrió, el profesor en literatura japonesa de la Universidad de Waseda (Tokio) llamado Takahashi (2014), defendió que jamás volveríamos a ver nuevas producciones de Godzilla en las pantallas japonesas. Ciertamente, con el paso del tiempo, Takahashi se equivocó, aunque, no en vano, argumentó que hacer una película

como *Shin Gojira* supondría avivar el dolor en la sociedad nipona y poner en tela de juicio al gobierno japonés.

*Shin Gojira*, entre muchas otras cosas que describiremos a lo largo de este análisis, pone de manifiesto la mala gestión del gobierno de Japón ante la catástrofe de Fukushima. Esta película plantea cómo actuarían los políticos del país ante una amenaza sin precedentes en la historia reciente (si contamos a partir del Gran terremoto de Kanto sucedido en 1923, el mayor terremoto registrado en Japón) y cómo el gobierno queda totalmente anulado en la toma de decisiones.

Sin embargo, no sólo tenemos este *background*. *Shin Gojira* es una película muy compleja que contiene mucha información dosificada a gran velocidad. Se recomienda verla varias veces para poder analizarla en su totalidad y percatarse de todos los elementos y detalles que encierra. Sin lugar a dudas estamos ante la película de Godzilla más compleja jamás producida hasta la fecha. Dista mucho de las estructuras de la serie *showa* y *heisei* basadas en los enfrentamientos de *kaijus* mientras que las fuerzas de defensa procuran detenerlos. De hecho, únicamente *Japón bajo el terror del monstruo* contiene un montaje particular, ya que las estructuras narrativas del *kaiju eiga* aún estaban sin delimitar. Parece como si a partir de *Shin Gojira* un nuevo universo dentro del *kaiju eiga* se haya inaugurado. Probablemente estemos presenciando un antes y un después en la saga de Godzilla.

Este análisis no tendría la misma rigurosidad si no contara con una entrevista realizada por el autor del análisis a uno de los directores de la película: Shinji Higuchi. A quien tuve el placer de conocer de la mano del escritor Daniel Aguilar. A lo largo del texto las intervenciones de Higuchi reforzarán y complementarán los argumentos expuestos.

Anteriormente, mencionamos que *Shin Gojira* rompe con el *kaiju eiga* tradicional. Sin embargo, esta ruptura está basada más bien en el modo de contar el relato



que en los elementos que aparecen en pantalla. Si a partir de *Godzilla contraataca* (Motoyoshi Oda, 1955) los esquemas en una película de Godzilla se forjaron como el esqueleto narrativo desde mediados de los 50 hasta 2004, los directores Shinji Higuchi y Hideaki Anno los retoman y representan según su visión actualizada del *kaiju eiga*.

La película conserva los mismos elementos básicos de cualquier película de Godzilla. Si suprimimos los “adornos” narrativos, las subtramas y tramas principales, nos quedamos con el “esqueleto” o estructura del *kaiju eiga* que podemos describir así:

En primer lugar, los planteamientos están basados en las apariciones de monstruos gigantes que provocan misteriosas desapariciones de embarcaciones o civiles.

En segundo lugar, los nudos comienzan cuando se confirma la aparición del *kaiju* en cuestión. Los escenarios más comunes son grandes salas donde se reúnen los ministros, conferencias internacionales donde se reúnen la ONU u otras organizaciones. Después, el drama humano adquiere fuerza y toma parte del control del relato. En ocasiones, los personajes están envueltos en tramas humanas a “espaldas” de los personajes *kaiju* y en otras ocasiones, estas tramas sí estarán interconectadas. Además, durante el nudo, los monstruos lucharán hasta llegados al final del relato. (En *Shin Gojira* el monstruo no se enfrentará a un adversario *kaiju*).

Y en tercer lugar, los desenlaces están caracterizados por ser muy breves. Una vez la amenaza del monstruo o de los alienígenas es neutralizada, apenas unos minutos de diálogos por parte de los personajes humanos de la película clausuran el film.

A groso modo, *Shin Gojira* utiliza los mismos recursos estructurales y crea una película en los que estos elementos están exponenciados de sobremanera. Por ejemplo, si Godzilla de la época *showa* tenía una altura aproximada de 60 metros, en este film Godzilla alcanza los 118 metros de altura. Si durante el desarrollo de los *kaiju eiga* de Honda aparecían secuencias de reuniones de ministros y funcionarios, en *Shin Gojira* la película en sí está basada casi en su totalidad en largas discusiones entre políticos y

funcionarios. Además, los escenarios en su gran mayoría son despachos en los que aparecen decenas de hombres y mujeres trajeados. Es como si la película cumpliera la función del *horror vacui* (expresión del latín que significa, literalmente ‘miedo al vacío’) en el que todo ha de estar recubierto de personajes en el escenario y de diálogos rápidos y continuos. Esto parece más bien un recurso para enganchar y mantener estimulado al espectador en el mayor período de tiempo posible.

Todo ocurre en un frenesí que imita visualmente la catástrofe de Fukushima. El co-director S. Higuchi (comunicación personal, 29 de octubre de 2016) nos aclara:

Para nosotros, el asunto de Fukushima es un tema que todavía está sin terminar. Entonces, más que presentar a Godzilla como una imagen sustituto de la catástrofe de Fukushima, lo que sí hemos utilizado como modelo es la manera que tuvo de actuar el gobierno japonés ante aquel desastre. Porque a nosotros nos interesó sobre todo retratar con verismo de qué manera se movería Japón si apareciese una amenaza como Godzilla.

Fukushima es el telón de fondo de esta película. Sin embargo, como iremos describiendo a lo largo de este análisis, esta película bebe también de los fantasmas de la amenaza de la bomba atómica que dieron origen al primer Godzilla, ya que se plantea lanzar una bomba atómica sobre Godzilla, lo que supondría la destrucción de Tokio y la contaminación radioactiva por décadas. *Shin Gojira* es ante todo una película política con personajes pertenecientes a la clase política y que encierra una fuerte dosis de crítica al funcionamiento interno de la burocracia japonesa. En algunos momentos se llega a ridiculizar a la democracia en sí y a lo largo de la trama, se nos deja entre ver la toma errónea de decisiones por el viejo mando político. La película nos presenta una idea un tanto *naive* en la que muestra un mensaje basado en la sustitución de los viejos políticos por las nuevas generaciones del país.

El propósito de Toho ha sido el de crear una película que no mantenga relación con las anteriores entregas del monstruo. De ahí que una de sus estrategias haya sido la de añadir la partícula “*shin*” (que del japonés significa “nuevo”) delante del nombre del monstruo, bautizándole *Shin Gojira*. Sin embargo, los orígenes del monstruo Godzilla siguen estando relacionados en la mutación radiactiva, concretamente por la

contaminación de barriles radiactivos lanzados en las profundidades marinas, lo que desemboca en la aparición de este monstruo. Aunque en este sentido no aporta novedad alguna al personaje Godzilla, puesto que la radiación y Godzilla son elementos indivisibles, Anno sí presenta una novedad importante en el nuevo amanecer de Godzilla: nos estamos refiriendo a que Godzilla muta a lo largo del film. De acuerdo con Higuchi (2016):

La idea de la evolución del monstruo es de Anno. A él le interesaba mucho este punto, es algo que aparte también en su serie de Neon Genesis Evangelion sucede. Le gusta mostrar un personaje que va evolucionando hacia una forma de vida perfecta. De alguna manera este Godzilla también deja abierta la idea de que Godzilla continuará evolucionando y que esta no es la forma definitiva. Todo este tipo de obsesiones son muy típicas en el cine de Anno.

Aunque Higuchi también nos confesó que los productores de Toho se opusieron a la idea de que Godzilla evolucionara, lo cierto es que consiguió convencerles. De este modo, encontramos a lo largo del film hasta tres fases muy bien diferenciadas.

En la primera fase, Godzilla es una criatura de tamaño reducido que no ha desarrollado ni brazos ni piernas, por lo que reptar por las calles de Tokio barriéndolas literalmente con su cola y largo cuello que también arrastra por el suelo. Cabe destacar que durante esta fase, las escenas de destrucción son una copia literal a las inundaciones de los poblados de Fukushima durante el tsunami. Sólo tenemos que comparar las imágenes para comprobar esos barcos y coches flotantes en ríos creados en las calles por los desbordamientos.

En la segunda fase, el monstruo consigue erguirse y caminar por sí mismo. Desarrolla unos brazos pequeños y desproporcionados, además de una mandíbula con la que emite el característico rugido de Godzilla que todos conocemos. De hecho, es el mismo rugido de la saga *showa*.

En la tercera mutación, el monstruo presenta a un Godzilla que cumple con los requisitos clásicos: aspecto fisiológico que corresponde a los dinosaurios terópodos bípedos con una cresta dorsal largo cuello y cabeza pequeña.

A lo largo de la película se deja caer que esta no es la evolución final de Godzilla, llegando a confirmar que el monstruo está desarrollando alas que le permitirían volar y desplazarse a cualquier lugar del mundo. Sin lugar a dudas, Anno abre un nuevo paradigma en el universo “Godzillano”: ¿veremos a Godzilla volar como lo haría Rodan o King Ghidorah? Las posibilidades son muchas y muy atractivas.

Este “nuevo” Godzilla tiene una larguísima cola jamás vista antes que usará como autodefensa. Realmente, a lo largo del film no queda claro por qué Godzilla llega a Tokio e insiste en volver esta ciudad una y otra vez. Esta cuestión, probablemente sea contestada en futuras secuelas. Lo que sí está claro es que Godzilla utiliza sus asombrosos poderes para un fin: autodefensa. Si el monstruo se siente amenazado usará una serie de armas perfectas para retener el ataque. Su punto débil es que cada vez que utiliza estos ataques necesita recargarse, y este será el talón de aquiles que el gobierno y los militares usarán para destruirle.

Respecto a sus mecanismos de defensa, este Godzilla no sólo se limitará a lanzar su aliento atómico de color azul, si no que como dijimos antes, esta película eleva exponencialmente el *kaiju eiga*. Por lo que no sólo expulsará aliento devastador (de color púrpura) si no que Godzilla podrá lanzar rayos super destructivos por la punta de su cola, por las crestas dorsales y que además tendrá la habilidad de desconectar cualquier dispositivo electrónico que se acerque a él.

La capacidad de evolución y mutación del personaje Godzilla es nueva. Siempre se nos ha presentado a Godzilla en su estadio final, salvo por *Godzilla contra King Ghidorah* (Kazuki Ohmori, 1991), en la que vemos a un Godzillasaurus que es mutado por la radiación nuclear. El estadio original de Godzilla siempre había quedado en la privacidad y en la imaginación de nuestras mentes.

En este sentido, Godzilla es tratado como una criatura perfecta, como a un dios del infierno que derrumba nuestra civilización. A lo largo de la saga del monstruo se le ha

definido de muchas formas. Según recoge las entrevistas realizadas por el autor de este análisis al director Kaneko (2014), su Godzilla es una reencarnación de los fantasmas de la Segunda Guerra Mundial y una advertencia a las nuevas generaciones que han olvidado el sufrimiento de sus antepasados. Por otro lado, el director Tezuka (2014) define a su Godzilla como un terremoto, un tsunami o un tifón. Una catástrofe natural impredecible e incontrolable, tal y como sucede en la realidad.

Curiosamente, Anno crea un Godzilla tan perfecto, que parece que él mismo cae en su propia trampa a la hora de forzar una más que poco creíble estrategia para detener a Godzilla.

El diseño del monstruo, y de acuerdo con el testimonio de Higuchi, tenemos que remontarnos a 1954, cuando el primer diseño de Godzilla fue presentado a los productores de Toho. Lo especial de este diseño radica en su cabeza, que básicamente nos recuerda a la forma de un hongo atómico explotando.

Sin embargo, a los productores de la Toho no les interesó este diseño ya que querían algo más reptiliano y no tan metafórico. Afortunadamente, esta idea ha sido rescatada por los responsables creativos de esta película y ahora podemos ver a un Godzilla amorfo, de aspecto despiadado y que no nos recuerda tanto a la mundología de los dinosaurios. En este sentido, Godzilla cumple muy bien su función como amenaza nuclear ya que allá donde va lo contamina todo con altas dosis de radioactividad, el origen de su existencia.

En cuanto a los personajes humanos, podemos englobarlos en dos grandes categorías: los políticos y funcionarios y el ejército. Aquí hay una diferencia frente a los personajes clásicos, pues en *Shin Gojira* hay ausencia de personajes civiles. No hay ni periodistas, ni policías ni tramas con personajes cotidianos. Aquí todos los personajes ostentan un cargo y una reputación a la que corresponder en función de los acontecimientos.

La trama política es la que lleva la batuta de las acciones del film en función de los avances de Godzilla. La película tiene un punto de inflexión muy importante que sucede con la muerte del primer ministro a manos de Godzilla. Según Higuchi, la muerte del primer ministro simboliza la muerte de la vieja política, la que ya no funciona y la que también gestionó negativamente el desastre de Fukushima. De hecho, poco después del desastre, el primer ministro Naoto Kan dimitió por su incapacidad de gestionar la crisis a la que se enfrentaba su gabinete. En la película, tras la muerte del primer ministro y de algunos ministros de confianza, el gobierno japonés entra en una mayor crisis que solventa dándole el cargo al ministro de agricultura. Frente a su incapacidad de liderazgo, la voz cantante pasa a ser el grupo de investigadores funcionarios y del gobierno que traman cómo destruir al monstruo Godzilla antes de que Estados Unidos lancen una bomba atómica sobre el monstruo y, en consecuencia, sobre Tokio.

Hasta que muere el primer ministro, la situación es realista en el sentido de cómo funciona el sistema en el Japón actual frente a una amenaza como Godzilla y a partir de que muere el primer ministro y se pasa la toma de decisiones a un equipo nuevo y joven, entra la fantasía de cómo podría funcionar Japón si la vieja guardia les dejara hacer las cosas de otra manera (Higuchi, 2016).

Cabe destacar que en ese grupo de investigadores se encuentra el personaje biólogo encarnado por el director de cine japonés Shinya Tsukamoto. Este personaje es el único del grupo que, por cuestión generacional, pertenece a la vieja guardia y, aún así, está en el grupo de los jóvenes investigadores. De acuerdo con Higuchi, Tsukamoto está reviviendo el personaje del Profesor Yamane de *Japón bajo el terror del monstruo*.

Revisando *Shin Gojira* da la sensación de que no existen protagonistas individuales. La película se esfuerza por transmitir los valores del buen trabajo en equipo y de la confianza del uno al otro evitando acaparar la atención o de crear a un héroe. Para los directores, los héroes no existen en la vida real, por lo que es el esfuerzo colectivo lo que construye la fuerza descomunal para enfrentarse a Godzilla. Podríamos decir que el personaje protagonista en sí está encarnado por una masa de políticos trajeados y científicos con un único propósito: acabar con Godzilla. Esta “falta” de protagonistas se

debe a la intencionalidad de los cineastas pero también, en gran medida, por la inexistencia de subtramas personales que susciten empatía al espectador.

En cuanto al segundo grupo, el ejército, es importante en esta película. El ejército es el brazo ejecutor de las órdenes de los políticos (por lo que los dos grupos de personajes están interconectados). Es natural que la única fuerza de defensa ante una amenaza como tal sea la del ejército. Sin embargo, al igual que si estamos sufriendo una catástrofe natural, como un tifón o un tsunami, el ejército tan sólo puede esperar a que pase lo peor y acuda al rescate de los civiles heridos. Con Godzilla sucede lo mismo. Aunque el ejército se enfrenta al monstruo, no consigue derrotarlo con las armas convencionales más sofisticadas (tan sólo el ejército estadounidense consigue dañar al monstruo, lo que desata la ira del mismo así como la destrucción de gran parte de la ciudad de Tokio). Eso sí, el ejército en esta película se comporta de un modo impecable. Aunque no consiga hacer ni un rasguño al *kaiju* a pesar de lanzar contra él el mejor de su artillería aérea y terrestre, en la secuencia del ataque comprobamos cómo el ejército tiene planificado su muro de defensa y lo ejecuta de una forma inmejorable. Desafortunadamente, los planes maestros contra Godzilla no funcionan y éste franquea la barrera bélica sin dificultades.

Si nos quedamos hasta el final de los créditos de esta película, podremos ver algunos logotipos pertenecientes a las fuerzas de autodefensa de Japón. Por lo que deducimos que esta película ha recibido algún tipo de colaboración, esponsorización o asesoramiento por parte del ejército.

Lo que sí es interesante analizar es el clímax de la película: momento en el que el grupo de científicos pone en marcha el plan que acaba por detener el avance del monstruo. Veamos a qué nos referimos. Como es sabido, el primer Godzilla de 1954 es desintegrado por el Dr. Serizawa mediante su invento accidental llamado *eliminador de oxígeno*. El dilema del personaje estriba en que si éste hace uso público de dicha arma, cuya potencia es igualada a la de una bomba atómica, este arma acabará en manos de

gobiernos que la utilizarán contra otros países. Ante tal tesitura, el Dr. Serizawa opta por suicidarse a la vez que acaba con Godzilla. Pues bien, en *Shin Gojira*, el grupo de investigadores logra una fórmula para detener el avance del monstruo. Idean un plan en el que ha de ser ejecutado por varias brigadas de soldados. Estas brigadas han de aproximarse a escasos metros del monstruo, poniendo en riesgo sus propias vidas mientras que los cabezas ideadores del plan quedan protegidos en la retaguardia. Este plan difiere por completo a la propuesta de Honda en *Japón bajo el terror del monstruo*. Por un lado, un personaje se suicida voluntariamente para evitar males mayores mientras que las brigadas de soldados mantienen una esperanza de vivir pese a que muchos de ellos encuentran la muerte. El director Higuchi (2016) nos lo plantea de un modo muy interesante:

Es muy diferente la actitud de aquellos que pueden morir luchando contra Godzilla a que a la actitud del Dr. Serizawa. El doctor Serizawa decide suicidarse para que su descubrimiento no sea mal utilizado en contra de la Humanidad. Sin embargo, en *Shin Gojira* lo hacen como parte de un trabajo que es peligroso, al igual que la gente que está luchando contra la contaminación de Fukushima. No tienen la certeza de si van a morir o no.

De nuevo tenemos un ejemplo de “protagonista colectivo” que planta cara al antagonista de la película.

Por último, cabe destacar al personaje Rando Yaguchi (interpretado por Hiroki Hasegawa), cuyo papel político va cambiando a medida que la trama avanza hasta convertirse en el primer ministro de Japón. Sin embargo, vamos a detenernos en el mensaje que la película lanza en su desenlace. Cuando Godzilla es petrificado como una escultura gigante en el centro de Tokio, Rando Yaguchi la observa desde un ático. Durante la conversación que mantiene con otro personaje, la película clausura con un mensaje directo a la sociedad japonesa: luchad contra las adversidades del sistema político y lograd vuestros objetivos sin doblegaros. Esto es realmente un mensaje novedoso en la saga de Godzilla, pues nunca se ha pretendido suscitar a la audiencia que se identifique con un personaje que logra cambiar las cosas con empeño y esfuerzo. La intencionalidad de los directores es que este mismo mensaje sea aplicado en la práctica por aquellos japoneses y japonesas que lo escuchan.



### Otros aspectos relevantes

A pesar de que la película ofrece un punto de vista actual (al estilo de Hideaki Anno) y pretende renovar la saga de Godzilla, el film en sí cae en las trampas y lastres de sus antecesores. Esto quiere decir que, durante la película, especialmente en los primeros ataques de Godzilla en la fase 1 y 2, los efectos sonoros de explosiones, sonidos de edificios derrumbándose e incluso los rugidos del monstruo están tomados directamente de los efectos sonoros de la saga Showa. Además, si nos detenemos a pensarlo, tanto el aspecto de la fase 1 y 2 del monstruo nos recuerda a las marionetas empleadas por Toho en los años 50 y 60. El diseño de este “pre Godzilla” tiene los ojos saltones y redondos como platos, sin mover el iris ni parpadear. Eso sumado a su inmóvil cuello nos hace pensar en los años en los que las marionetas y los disfraces de los *kaiju eiga* clásicos mostraban inmovilismo por falta de recursos y técnicas avanzadas. Todos estos elementos tienen la intencionalidad de remontarnos a los *kaiju eiga* clásicos para no perder la esencia originaria. Esta repetición de efectos sonoros termina de emplearse cuando Godzilla madura y nos adentramos en un sofisticado *kaiju*.

Anteriormente, hemos descrito que este Godzilla tiene capacidad de lanzar rayos por la punta de su cola. No obstante, al final del film, cuando el monstruo está petrificado, Anno nos muestra un primer plano que recorre la cola del monstruo hasta su punta, en la que se aprecian unas figuras humanoides petrificadas también. Acto seguido, se escucha un “click” dando a entender que antes de lo previsto Godzilla revivirá. Sólo el espectador es cómplice de este detalle ya que los personajes de la película lo ignoran. Este punto muy probablemente será explorado en la futura secuela del film.

Otro elemento utilizado en este film y que lo ata a sus antecesoras producciones es el empleo intermitente de algunas partituras del célebre maestro Akira Ifukube. Como es sabido por los seguidores de la saga, Ifukube fue el responsable de crear el rugido del monstruo así como de componer las famosas bandas sonoras del monstruo a lo largo de 1954 hasta 1995. Los temas seleccionados son en esencia de *Japón bajo el terror del*

*monstruo*, la marcha clásica de la serie Heisei y el tema militar de la película de Honda titulada *Batalla más allá del espacio exterior* (1959). E, igualmente, durante los títulos de crédito finales y como viene siendo habitual en las películas de Godzilla, podemos escuchar otros temas clásicos de Godzilla como la marcha militar de *Los monstruos invaden la Tierra* (1965).

El empleo de esta popular música combinada con la banda sonora original compuesta por Shiro Sagisu en la que se utiliza temas de *Evangelion* (al ser el mismo compositor), crea un híbrido musical extraño que no crea un conjunto cohesionado sino más bien todo lo contrario. Aunque cabe destacar el réquiem que el compositor compone para la película titulado “*Who will know*” tal y como lo hizo Ifukube (titulado “*Prayer for Peace*”) para el réquiem de Japón bajo el terror del monstruo. Ambos suenan tristes, melancólicos y cargados de tragedia. Curiosamente, este nuevo réquiem no está cantado en japonés como el de Ifukube, si no que está cantado en inglés por un coro masculino y femenino.

El uso de las marchas militares, a la vez que el ejército lleva a cabo sus ataques, son parte del discurso de la película. Este discurso es de índole nacionalista y es uno de los temas principales de *Shin Gojira*. Esto está apoyado por la eficacia con la que el “joven” gobierno japonés afronta la amenaza de Godzilla frente a una amenaza que para ellos supone aún peor que el propio Godzilla: que Estados Unidos lance una bomba atómica sobre Tokio para acabar con Godzilla. Ante esta tesitura, los personajes dan un giro en pro del nacionalismo japonés expresando que no quieren que su país, que ya ha sido bombardeado con bombas atómicas, tenga que revivir lo mismo. A partir de este momento, la película toma un tinte nacionalista y patriótico que no le favorece. Además, después de que los directores muestran tan detalladamente el funcionamiento de la democracia y burocracia japonesa, cuando se trata de la política exterior, ésta decae de nivel quedándose tan sólo en clichés superficiales. Aunque esto no es nuevo. En otros *kaiju eiga* de los 50 y 60, la representación de las potencias internacionales quedan desdibujadas y poco exploradas siendo en la mayoría de los casos escenas testimoniales sin mayor relevancia. Quizás en la única película de Godzilla que se explora mejor los asuntos de política exterior sea en *El retorno de Godzilla* (Koji Hashimoto, 1984), en la

que el primer ministro japonés ha de lidiar entre las presiones de Estados Unidos y de la URSS.

Es complicado encontrar planos atractivos en estos espacios austeros e institucionales en los que no caben elementos creativos. Aunque este reto está más que superado gracias al punto de vista de los directores Anno y Higuchi, que colocan la cámara en puntos inesperados. Como, por ejemplo, en más de una ocasión, el punto de vista que nos ofrecen es a través de la pantalla de portátiles o tablets de tal modo que tenemos en primer término las letras y gráficos que están representadas en el dispositivo y detrás vemos a los personajes leyendo, interpretando y comentado dichos documentos. La estrategia no solo se limita en lo visual sino que también en el ritmo de la película. El montaje es esencial en esta película. Para dinamizar los diálogos un mismo plano se mantiene muy poco tiempo en pantalla. En ocasiones una frase es un sólo plano y así por cada personaje que interviene. A pesar de este frenesí, la película puede llegar a cansar al espectador debido a la gran cantidad de diálogos condensados en tan poco tiempo. De forma hábil, los directores incorporan estratégicamente dosis de humor obteniendo resultados positivos para el espectador, que crea una pausa cómica para después retomar el denso ritmo del film. Por mencionar un ejemplo, poco después de que la primera fase de Godzilla se adentra tierra adentro, le siguen largas escenas de diálogos entre los ministros que finalmente concluyen con un repentino inserto de color negro en el que está escrito “Resumiendo...”. Es inevitable que este corte tan brusco no genere una carcajada o sorpresa al espectador.

*Shin Gojira* rompe con una tradición sagrada en la saga de Godzilla: la representación del monstruo mediante el hombre disfrazado en un traje de goma. Esta película, sin embargo, discrimina esta técnica que ha caracterizado a Godzilla hasta 2004. Esta decisión con llevó aumentar el presupuesto de la película hasta 15 millones de dólares lo que significa la segunda película más cara de Godzilla hasta la fecha (siendo la más cara *Godzilla: Final Wars* con un coste de 19,5 millones de dólares). Esta decisión, como el propio Higuchi reconoce, fue una decisión difícil y que les preocupaba porque el

equipo de producción no podía adivinar la reacción del público y, lo que es más importante, la reacción de los fans alrededor del mundo. En este aspecto, “asesinaron” al Godzilla tradicional, representado físicamente, por un Godzilla irreal, intangible. Toho no obtuvo buenos resultados con sus anteriores películas en las que aparecía Godzilla resuelto en 3D unos pocos segundos. La calidad técnica y artística dejaba mucho que desear. Sin embargo, en *Shin Gojira* los efectos digitales son de altísimo nivel (exceptuando dos o tres planos en los que el efecto digital canta bastante). No obstante, hoy por hoy los efectos en general cumplen con las expectativas gráficas del siglo XXI. No obstante, las animaciones de Godzilla fueron creadas a partir de la técnica conocida como *motion capture* que consistió en la filmación del actor Mansai Nomura interpretando a Godzilla entre un escenario de color verde. Posteriormente, el actor se sustituyó por el 3D de Godzilla respetando los movimientos naturales del actor.

En este sentido, la película inaugura una nueva forma de representar a Godzilla mediante los efectos digitales y mucho me temo que a partir de ahora, esta será la técnica empleada por los estudios Toho en futuras producciones del monstruo.

También es sorprendente apreciar el grado de realismo de los tanques y helicópteros que parecen reales en todo momento. Sin embargo, están creados mediante CGI.

Visualmente, la película es un espectáculo. Las escenas nocturnas en las que Godzilla avanza por el centro de Tokio son inmejorables técnica y artísticamente. Jamás se ha visto una resolución de tanto nivel en un film de Godzilla. En ciertos momentos, en estas escenas, Godzilla parece verdaderamente una especie de dios que ha llegado para aniquilarnos. Ese Godzilla avanza entre tal destrucción y en ciertos momentos nos recuerda al Godzilla errante de *Godzilla vs Destroyah* (Takao Okawara, 1995) ya que este nuevo Godzilla también tiene partes de su cuerpo en los que emana un rojo vivo, como si fueran cicatrices. Probablemente, uno de las mejores escenas del film es cuando Godzilla ataca Tokio durante la noche, con ese espectáculo de una ciudad fantasma teñida por el rojo de las bolas de fuego y el violeta de los rayos super destructivos de Godzilla.

## **Recepción y conclusiones**

*Shin Gojira* tuvo su estreno en Japón el pasado 29 de julio de 2016. Gracias al fichaje de Hideaki Anno y Shinji Higuchi, la película ha sido un éxito en taquilla sin precedentes. La unión de estos dos cineastas, especialmente Anno, con esa visión del cine tan particular, ha contribuido de forma positiva y ha atraído al público que este director de por sí trae tras él. La película ha recaudado 77.900.00 dólares (73.734.024 euros). En España se estrenó el 20 de enero de 2017 bajo el título español será *Shin Godzilla*.

Nuestro país tuvo el privilegio de ser uno de los primeros en los que se proyectó la película. Concretamente, este evento fue en el 49ª Festival Internacional de Cine Fantástico de Sitges. La proyección fue el 8 de octubre, mientras que en la XXVII Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián fue el pasado 29 de octubre en donde el propio Higuchi presentó la película. En Estados Unidos, el film se estrenó en salas de cine del 11 al 18 de octubre y, dado el éxito en taquilla, la película permaneció más tiempo en las salas de proyección. Hasta el 4 de noviembre, la película alcanzó cerca de los 2 millones de dólares en taquilla.

La película obtuvo una calificación muy positiva tras la premiere celebrada en 25 de julio en Tokio, siendo muy aclamada por la crítica japonesa. Sin embargo, recibió críticas positivas y negativas de los críticos occidentales argumentado que la película contiene demasiados diálogos confusos e irrelevantes aunque defendieron la película por poseer excelentes efectos especiales y una innovadora visión de Godzilla.

Hasta ahora, la película más exitosa de Godzilla había sido *King Kong contra Godzilla* (Ishiro Honda, 1962) con más de 12 millones de espectadores, sin embargo, *Shin Gojira* ha superado estas cifras convirtiéndola en la película más vista en las salas de cine.

Sin lugar a dudas, esta es una película compleja, madura y dirigida a un público adulto. Este film ofrece una historia con un punto tan personal que sólo Anno y Higuchi han podido hacerla. Cualquier otro director sin la trayectoria de estos no podrían haberse enfrentado a un guión tan denso y personal como este.

*Shin Gojira* abre las puertas a una nueva era de Godzilla que cae en manos de las nuevas generaciones de cineastas que crecieron viendo películas de Godzilla desde muy jóvenes. Tal y como nos confiesa Higuchi (2016): «Godzilla es un personaje al que tuve muy cerca de mí desde que era niño. Gracias a él participé en la industria del cine, por lo que de alguna manera, podría decir que Godzilla siempre ha caminado junto a mí».

## **CAPÍTULO NOVENO**

### **9.1. OBRA INÉDITA DEL AUTOR: GODZILLA: THE NUCLEAR THREAT.**

*Godzilla: The Nuclear Threat* es un proyecto documental de aproximadamente 60 minutos de duración producido y realizado por el autor que abarca las principales líneas de la investigación a través de las entrevistas realizadas para la misma.

Este documental comenzó a rodarse en octubre de 2012 y terminó a finales de 2016 entre España y Japón, destacando ciudades tales como Madrid, Barcelona, Tokio y Hiroshima. Cuenta con más de 30 entrevistados, la mayoría cineastas japoneses vinculados directamente al tema objeto de estudio así como expertos españoles. Aunque debido a la gran cantidad de entrevistas realizadas, no todas ellas están incluidos en el documental.

Durante los cuatro años de producción, el autor ha trabajado en la estructura narrativa cuyo hilo conductor es la voz en off así como la incorporación progresiva de los entrevistados. Además, se pueden establecer paralelismos entre este documental y la parte teórica de la investigación, ya que en la obra audiovisual recogemos dos de los tres problemas de la investigación: (1)¿Cuáles son los factores, si es que los hay, que indiquen que la película *Japón bajo el terror del monstruo* (1954) representa la amenaza nuclear en Japón? y (3)¿cuál ha sido la nueva identidad del personaje Godzilla tras el desastre de Fukushima? Además, el documental también responde a las hipótesis G1, G2 y G5. Por último, las conclusiones de esta investigación se reflejan en las del documental.

#### 9.1.1. Motivación e importancia para la investigación

La motivación por la realización de este documental surge por la necesidad de contar historias a través del lenguaje audiovisual. El autor comenzó a realizar a la edad de ocho años sus primeros audiovisuales y ha continuado haciéndolo hasta hoy en día.

Fue perfeccionando técnicas de rodaje, estudiando a sus referentes cinematográficos como François Truffaut e Ingmar Bergman durante sus estudios en Bellas Artes en la Universidad Politécnica de Valencia. Sin embargo, antes de comenzar a desarrollar su interés por la ficción, de muy joven se interesó por el género documental.

Cabe destacar que el autor conoció al personaje Godzilla a la edad de nueve años. Desde entonces, este encuentro se convirtió en una pasión el investigador, que encontró un mundo fantástico repleto de posibilidades. La pasión por el documental le llevó en 2009 ha realizar su primera obra del género sobre el pintor René Magritte en la casa museo del mismo pintor en la ciudad de Bruselas. Años más tarde, quiso volver a probar con tal de mejorar sus habilidades narrativas y de realización con un documental basado en su propia investigación académica. Así pues, en 2010 se planteó realizar la presente tesis y un documental que le acompañara.

En 2012, poco después de matricularse en el programa de doctorado en la UPV, comenzó a rodar las primeras entrevistas en la ciudad de Barcelona. Progresivamente, recolectó múltiples entrevistas que serían la base de dicho documental.

Para el autor, la realización de esta obra inédita es esencial para comprender la tesis doctoral. Entre otros aspectos, el documental “pone cara” a los protagonistas de la misma así como de resumir los principales puntos de la misma en formato audiovisual. Es una forma diferente de entender y de “leer” la tesis resultante.

### 9.1.2. Objetivos

- a) Podemos englobar los principales objetivos en los siguientes puntos:
- b) Producir y realizar una obra documental inédita de carácter audiovisual que contenga las principales líneas de la investigación.
- c) Realizar entrevistas a expertos en el territorio español y japonés, haciendo hincapié a los cineastas que han realizado y trabajado en las películas objeto de estudio.
- d) Crear una obra innovadora en cuanto al contenido. No sólo porque incluye el mayor número de cineastas y actores en un mismo documental,



sino porque es la primera vez que se aborda un documental sobre los orígenes de Godzilla en su profundidad fuera de Japón. Ahondando en la cuestión de este monstruo como la metáfora del horror atómico.

- e) Difundir los orígenes del personaje Godzilla en occidente para descubrirlos al público en general y al público especializado (interesados en la H<sup>a</sup> del cine y en la H<sup>a</sup> contemporánea dentro y fuera del ámbito académico).

## 9.2. DESCRIPCIÓN DEL DOCUMENTAL

*Godzilla: The Nuclear Threat* es un documental que se compone de una estructura lineal narrativa organizada cronológicamente y en la que se distinguen claramente un planteamiento, nudo y desenlace. Su principal estructura está basada en el nacimiento del *kaiju eiga* y el origen de la era atómica. A lo largo de su metraje, ambos bloques avanzan paralelamente, vinculándose entre sí y avanzando a lo largo de la década de los 40 hasta la actualidad.

Los elementos narrativos están enmarcados en las pistas de vídeo y audio. En cuanto al vídeo, tenemos claramente tres elementos:

- a) **Entrevistas:** se refiere a todas las intervenciones de los expertos y artistas que incluye en documental. Dado el alto número de entrevistas (30), en el documental se han seleccionado fragmentos de los entrevistados y se ha otorgado especial atención a un grupo reducido de ellos.
- b) **Imágenes de archivo (películas y reportajes):** este apartado engloba a todas las imágenes en movimiento que ilustran el documental. Pueden ser tanto extractos filmicos como extractos de escenarios reales: películas del gobierno estadounidense

(explosión de la primera bomba atómica en Alamogordo o los bombardeos a Tokio a finales de la Segunda Guerra Mundial).

c) **Fotografías:** al igual que las imágenes en movimiento, la fotografía es clave para ilustrar aquellas escenas que no fueron grabadas en celuloide o que han desaparecido con el paso del tiempo. Para añadir dinamismo a las fotografías principales que aparecen en el documental, se ha optado a realizar un efecto visual conocido como la **animación 2D y medio** que consiste en el movimiento de parte de una fotografía para destacar una acción o un personaje mediante la separación de los elementos a través de capas superpuestas digitalmente. El resultado es la ilusión del 3D.

d) **Animaciones 2D:** hemos incorporado en el documental un prólogo y un epílogo animados en 2D. Estas secuencias son un modo creativo de inaugurar y clausurar el documental con el rediseño de nuestro propio Godzilla.

Y en cuanto al audio o banda sonora encontramos los siguientes elementos:

a) **Voz en off:** a través de una voz narramos los acontecimientos de forma adecuada. Además, este recurso es muy útil para la cohesión de las secuencias. La voz en off es masculina y tiene un carácter grave y dura, acorde con el tono del documental y de las historias dramáticas que contamos. La voz en off también es una guía para el espectador que le transportará a lo largo de la obra.

b) **Música:** hay momentos en los que la música avanza conjunto a las imágenes, en toda su esplendor y en otros, la música queda subyugada a las entrevistas y voz en off.

c) **Efectos sonoros:** constituyen todos aquellos elementos auditivos que conforman la banda sonora (excluyendo la música) de este documental. Estos elementos varían en función de las escenas mostradas. En este caso pueden ser explosiones atómicas, atmósferas urbanas, golpes de efecto para resaltar escenas, etc.

9.2.1. Ficha técnica y artística completa

**Productor, guionista y director:** Jonathan Bellés

**Co-productora:** Beatriz Heredia

**Narrador:** Marce Valera

**Productor ejecutivo:** Jonathan Bellés

**Música:** (diversas fuentes online)

**Editor:** Jonathan Bellés

**Supervisor de montaje:** José Luis Romeu

**Director de fotografía y operador de cámara:** Jonathan Bellés

**Diseño de póster e identidad visual:** Rubén Bellés y Beatriz Heredia

**Animaciones 2D:** Amparo Sánchez

**Jefe de producción (España):** Jonathan Bellés

**Asistentes de producción (España):** Grupo Web Media S.C.P., Tomoko Miyamatsu (traductora japonés-castellano) y Rubén Ortiz (traductor inglés-castellano)

**Compositor (trailer):** Damián Sánchez, **músicos:** Carla Ortega (violista), Fernando Pascual (violinista) y Teles Moreno (trompeta), **diseño de sonido:** Joaquín Gimeno y Javier Ciudad.

**Jefa de producción (Bélgica):** Beatriz Heredia

**Jefe de producción (Japón):** Jonathan Bellés, **asistentes de producción (Japón):** David Muñoz, David H.E. Lin, Armand Vaquer y Fernando García.

**Servicios de producción (Japón):** Jim Cirronella y Kojima Shigeko

**Intérpretes de japonés-castellano:** Daniel Aguilar, Akihide Matsuki, Jessica Claros, Midori Uemura y Carlos A. Cabañó.

**Traductor de japonés-inglés:** Ayumi Miyano

**Traductores de japonés-castellano:** Daniel Aguilar, Satoe Sakai y Fernando García.

**Equipo de realización canadiense:** Jean Kavanagh (operador de cámara) y Philippe Lemieux (entrevistador).

### 9.2.2. Tratamiento de la obra

Este documental revela los orígenes del personaje Godzilla, un monstruo mutado por la bomba atómica que nos recuerda las atrocidades del ser humano. Hay que destacar que inicialmente, el documental tenía por título *Godzilla & Hiroshima: The Dawn of Kaiju Eiga*, sin embargo, este fue modificado por el autor a *Godzilla: The Nuclear Threat*.

En 1954, un barco pesquero japonés llamado Dragón afortunado nº 5 fue expuesto a la radiación de la prueba de la bomba H en el Pacífico. La tripulación fue contaminada y, a su regreso, la tripulación cayó gravemente enferma y el pescado fue vendido en la lonja de Tokio. Este evento marcó a la sociedad japonesa. Simultáneamente, el director de cine Ishiro Honda quiso expresar la tragedia nuclear a través de su monstruo Godzilla en el film *Japón bajo el terror del monstruo* (1954). Este personaje representaría la propia bomba atómica y la posguerra japonesa. Honda creó un icono del cine que continúa perdurando hasta nuestros días.

El documental, así como algunas de las películas de Godzilla más populares, nos advierte sobre los peligros de la amenaza nuclear. Han transcurrido más de 60 años tras el incidente del Dragón afortunado nº5, pero la reciente catástrofe de Fukushima ha revivido el trauma japonés. Si no reconocemos nuestros errores y se ponen medios para repararlos, Japón y el mundo entero podrían entrar en un universo propio de las películas de Godzilla.

### 9.2.3. Identidad visual

Para describir la identidad visual de este documental es esencial describir el póster del mismo (figura 93). En él, encontramos los elementos identificativos que distinguen a este audiovisual de otros. Este trabajo es vital para caracterizar al proyecto, creando así una pieza única que destaca por los colores empleados, las composiciones y sobre todo los elementos que aparezcan en el diseño. En este caso, los elementos del póster son aquellos elementos esenciales que se narran en el documental. A su vez, los grafismos, como colores y tipografía, son los mismos que se emplean a lo largo de la obra para unificar cartería y documental. Damos paso pues a la descripción del póster.

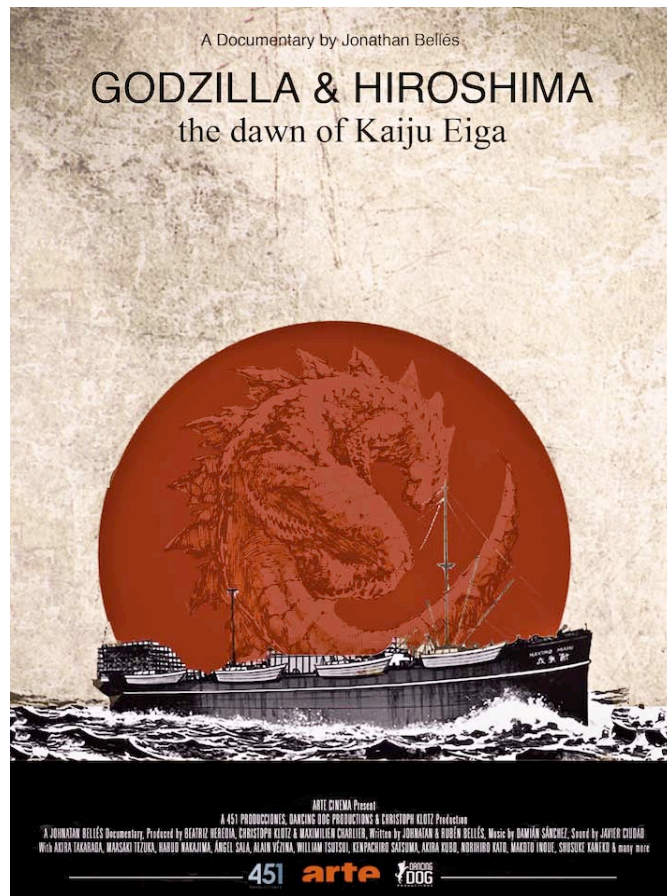


Figura 93: Póster provisional del documental.

Para *Godzilla: The Nuclear Threat* apostamos por un cartel simbólico en el que englobamos los conceptos a desarrollar en el propio documental. Son muchos los elementos principales que abarca el guión, no obstante, en el póster, hemos considerado usar hasta tres elementos clave que resumen visualmente el proyecto. Éstos son: Godzilla, principal protagonista de la historia, el pesquero Dragón afortunado nº5 como base de la composición y de la propia trama, y una figura circular que simboliza, al mismo tiempo, la bandera de Japón, la bomba atómica y el sol del amanecer. Más adelante explicaremos con mayor detalle esta compleja simbología.

Encontramos otros elementos que ayudan a completar la lectura del poster. Los principales reposan en la parte inferior de la composición, creando armonía y equilibrio entre ellos. La parte superior, en cambio, está reservada a la atmósfera, recordando a un mapa antiguo, ya que en la parte más alta apreciamos el mapa insinuado de Japón. Este es el perfecto fondo para el título del documental, escrito con una tipografía creada a propósito para este fin. Encontramos también el nombre del director y los productores principales, mientras que, en la parte más baja, se hallan los logotipos y créditos más detallados.

En definitiva, nos encontramos ante un poster donde el punto central es Godzilla y el barco que lo guía. Un póster de estilo oriental que nos traslada a la época en la que se inicia la era atómica y el nacimiento de Godzilla.

A continuación, vamos a definir los elementos y su simbología detalladamente: desde el primer momento, Godzilla surge como respuesta al uso macabro de la bomba atómica. Por lo tanto, la personalidad de Godzilla, originalmente, siempre fue feroz y terrorífica. A lo largo de sus sesenta años de vida, su carácter ha ido cambiando, llegando a ser, en las décadas sesenta y setenta, un personaje enfocado hacia un público infantil. Sin embargo, en nuestro documental, respetamos el espíritu del primer Godzilla, ya que uno de nuestros objetivos es advertir sobre los peligros de la energía nuclear. Partiendo de esto, es vital retomar a un Godzilla invadido por el rencor y movido por el afán de

castigar a la humanidad por el experimento de las bombas de Hiroshima y Nagasaki. Esta es la forma en la que Ishiro Honda concibió al monstruo.

Estos hechos se sitúan en los años cincuenta, no obstante, el mensaje sigue vivo. Los incidentes como el de Fukushima en 2011 nos recuerdan que el mundo entero sigue bajo la amenaza radiactiva.

En este documental, Godzilla nos recordará al original, aún habiendo sido rediseñado para la ocasión tal y como está reflejado en el poster. En él, vemos a Godzilla en posición fetal, creado con una luz contrastada que surge desde el inferior del círculo hasta su figura, aludiendo de esta forma a su nacimiento y al propio título de la obra. Godzilla está replegado en sí mismo esperando a nacer. Su cuerpo, además, está envuelto en un círculo perfecto y de color rojo que simboliza la bandera de Japón. A parte de este significado, que puede ser el más reconocido entre el público y el más llamativo, encontramos otras connotaciones más profundas asociadas a la circunferencia: el núcleo de la explosión atómica y la luz del alba. Hace falta añadir que el rojo es el color principal que identificará el proyecto. Alrededor de este círculo apreciamos un halo de niebla que representa la ceniza blanca que respiraron los tripulantes de Dragón afortunado nº5. Y es que, la silueta del barco que aparece en contraluz es la del mismo pesquero, alcanzado por la radiactividad de la bomba H. Este es un elemento fundamental para entender el nacimiento de Godzilla, pues este suceso inspiró a Ishiro Honda. Es un hecho que pocos conocen y por le otorga cierto misterio al poster y le hará preguntarse al espectador qué importancia puede tener. El agua sobre la cual está el pesquero asienta la composición y es importante porque es la guarida de Godzilla.

Para finalizar, nos centraremos en el ambiente que rodea los elementos explicados anteriormente. Tiene un aspecto de papel antiguo que señala su aspecto histórico, acentuado por el mapa de Japón situado en la parte más alta. Este mismo espacio está dedicado al título, al crédito del director y a los productores principales.

### 9.3. DESARROLLO Y FASES DE LA PRODUCCIÓN

Habitualmente, las fases de producción por las que se enmarca el desarrollo de un proyecto audiovisual son: la preproducción, la producción y la postproducción. Estas fases son muy comunes en la producción cinematográfica, sin embargo, para el documental que nos ocupa, vamos a prescindir de estas fases debido a que la producción de este proyecto ha sido muy orgánica y dada su naturaleza, estaríamos errando de describirlo bajo los tres parámetros mencionados. Esto no quiere decir que el realizador no ha procurado seguir una metodología organizativa, ni mucho menos, si no que los procesos de realización de entrevistas se han sucedido a lo largo de sus cuatro años de producción y su guión se ha reescrito en numerosas ocasiones a medida de que el realizador continuaba investigando, enriqueciendo tanto la estructura como contenidos del documental.

Por estas razones, la forma en la que el investigador expresa las fases de producción y desarrollo van marcadas en función de los espacios en los que se movía para la realización de la obra. Adelantamos que son cinco fases de producción por las que se basa la creación de *Godzilla: The Nuclear Threat*.

Este documental nació por la motivación de ilustrar mediante el audiovisual su tesis doctoral. Sin embargo, a medida de que la producción avanzaba, el proyecto crecía en un nuevo entorno hasta el momento desconocido para el autor.

La primera fase de producción, enmarcada desde la primera entrevista el 15 de diciembre de 2012 hasta marzo de 2013, engloba aquellas entrevistas de ámbito español. Los entrevistados son: Ángel Sala, José Montaña y Rubén Ortiz (Barcelona, 2012), Octavio López (Alicante, febrero de 2013), Raúl Fortes y Pablo Llorens (Valencia, febrero de 2013) y Carlos Aguilar y Carlos Maroto (Madrid, abril de 2013).



La segunda fase de la producción abarca desde mayo de 2013 a finales de febrero de 2014. Aunque esta etapa también está basada en la recolecta de entrevistas, está claramente diferenciada de la primera debido a que el territorio de investigación es japonés. Es decir, una vez terminadas las entrevistas en territorio español, se procedió a la búsqueda de los cineastas japoneses que aportarían el punto de vista más próximo al tema objeto de estudio.

A partir de mayo de 2013, el autor, gracias a la colaboración de Tomoko Miyamatsu, residente en Valencia y del californiano Armand Vaquer, comenzó a contactar con los futuros entrevistados. Bien de forma directa, o bien indirectamente a través de sus respectivos agentes.

Para sorpresa del autor, uno de los principales actores que pretendió entrevistar en Japón acudió al festival de cine de terror de Oberhausen (Alemania) en noviembre de 2013. Inmediatamente, el investigador organizó el viaje a dicha ciudad con tal de obtener una entrevista con Haruo Nakajima, el actor que interpretó a Godzilla durante 15 años. Simultáneamente, estaba organizando su viaje a Japón previsto para el mes de febrero de 2014. Meses antes, ya había obtenido una cita con el actor Akira Takarada, quien protagonizó *Japón bajo el terror del monstruo* en 1954 así como dos citas con dos profesores expertos en *kaiju eiga* de la Universidad de Waseda en Tokio: Toshio Takahashi y Norihiro Kato.

Gracias a la colaboración de Armand Vaquer, quien también se participó con el autor durante el viaje a Japón, obtuvo cita con otros cineastas de un calibre importante para la investigación. Además, el número de entrevistados aumentó considerablemente cuando el autor aterrizó en Tokio el 10 de febrero de 2014. Las entrevistas tuvieron lugar principalmente en Tokio, sin embargo, otras sucedieron en Osaka y en Hiroshima. El investigador tuvo el apoyo incondicional de múltiples colaboradores que le ayudaron con la interpretación simultánea de japonés-castellano. Estos colaboradores fueron: Daniel Aguilar, David Muñoz y Jessica Claros (en Tokio), Fernando (en Osaka) y Carlos A. Cabañó (en Hiroshima). Finalmente, los entrevistados en Japón fueron Akira Takarada, Kenpachiro Satsuma, Koichi Kawakita, Eiichi Asada, Teruyoshi Nakano, Makoto Inoue, Mano Setsuko, Hironobu Ochiba, Toomo Haraguchi, Maasaki Tezuka, Shusuke Kaneko,

Yukiko Kobayashi, Akira Kubo, Hiroshi Koizumi, Daniel Aguilar, Kazuki Ohmori, Norihiro Kato y Toshio Takahashi.

El autor regresa a Europa a principios de marzo de 2014. Una vez establecido en Valencia, inicia el montaje de un trailer de este documental. En mayo tiene lugar la grabación de la música original creada por el compositor Damián Sánchez.

Sin embargo, cuando parecía que el realizador daba fin a la etapa de producción para comenzar la postproducción (tercera fase), su socia Beatriz Heredia le invita a iniciar la búsqueda de fondos para el documental.

Durante la segunda mitad de 2014, Beatriz Heredia, invitó al autor y realizador a reunirse con varios productores de Bruselas debido a que ella, por aquel momento, trabajaba para una productora de cine bruselense. Fue así como en marzo de 2014, el productor alemán afincado en Bruselas, Christoph Klotz, se une a Jonathan Bellés y a Beatriz Heredia para la búsqueda de financiación para *Godzilla: The Nuclear Threat*. El objetivo estaba claro: aumentar considerablemente los presupuestos del proyecto, envolviendo a televisiones internacionales de gran calado para obtener mayor difusión en televisiones y *video on demand*. Para ello, Klotz invitó a sus nuevos socios a inscribirse en un máster de producción de documentales patrocinado por la Comisión europea. Dicho máster tiene el nombre de *Master School Documentary Campus* y tiene lugar en las ciudades alemanas de Colonia y Leipzig. Durante este máster, Jonathan Bellés aprende estrategias de producción y *fundraising* además de mejorar considerablemente el *storytelling* de su documental gracias a las tutorías del director de cine norteamericano afincado en Londres llamado Tom Roberts.

Finalizada la nueva versión del documental así como la totalidad del máster, en noviembre de 2014 se citaron a todos los alumnos en la ciudad de Leipzig con el objetivo de hacer un *pitch* de siete minutos ante 40 representantes de televisiones de todo el mundo, especialmente de Europa. La presentación fue un éxito al llamar la atención de muchos de los *commissioning editors*. A partir de este momento, la producción (montaje)

de *Godzilla: The Nuclear Threat* sufre un paréntesis al dedicarle entre los tres socios más de un año y medio a la captación de socios externos para la financiación del mismo.

Fue establecida una sede central en Bruselas con una estrategia de producción diseñada que consistió en atraer a los representantes de los canales de televisión. La lista de objetivos incluyó a las televisiones japonesas Wowow Inc. y NHK. Mientras que en Europa, establecimos contacto con la televisión nacional belga RTBF y el canal franco-alemán ARTE. Las productoras gestoras del presupuesto así como del proyecto serían la belga Iota Production, dirigida por Isabelle Truc y por Wild tulip GmbH, empresa de Klotz.

Desafortunadamente, esta estrategia no llegó a fraguarse debido a dos razones. En primer lugar, la productora Toho, propietaria de la franquicia de Godzilla, canceló las negociaciones que establecimos porque entendieron que nuestro proyecto era demasiado político. Y en segundo lugar, porque en esos momentos comenzaron con la preproducción de la película *Shin Gojira*. Este hecho, que creíamos nos sería beneficioso para nosotros resultó no serlo, ya que la productora Toho no quiso verse envuelta en la producción de su nueva película y en nuestro documental. Este hecho produce que las productoras y televisiones belgas se retiren del proyecto.

Aun así, el documental fue presentado por Klotz en los mercados de documental de Asian side of the doc (China, 2015), Berlinale International Film Market (Berlín, 2015), en Sunny side of the doc, (Francia, 2015) y en el Festival de Cannes (2016). A pesar de todos los esfuerzos económicos y de tiempo invertidos, Klotz abandona la producción de este documental a mediados de 2016 al no obtener resultados satisfactorios.

La ruptura con las estrategias internacionales de producción del documental dan paso a una nueva fase de producción. Ésta está caracterizada por la vuelta a los orígenes planteados por el autor: realizar un documental con fines culturales y sin ánimo de lucro.

A pesar de que el autor está en plena producción de su cortometraje *Ateneo* (2016) en la ciudad de Berlín y la coproducción y codirección del documental *No es cosa de risa* (2016), inicia la edición del documental *Godzilla: The Nuclear Threat* que llevaba casi dos años paralizado debido al trabajo de la producción internacional.

Al mismo tiempo que dedica a la escritura de la presente tesis doctoral, compagina este trabajo con el de la edición del documental que da comienzo oficialmente el 1 de noviembre de 2016.

### 9.3.1. Resultados obtenidos hasta la fecha

Actualmente esta obra no puede salir a la luz hasta que el autor realice, durante 2017 y 2018, una nueva ronda de entrevistas con los *commissioning editors* de las televisiones que contactó en 2014. Esto quiere decir que *Godzilla: The Nuclear Threat* se encuentra en la fase de distribución.

Durante la producción de este documental el autor impartió diferentes charlas que le valieron para difundir su proyecto de investigación. A continuación vamos a citar los ejemplos más representativos:

#### **Conferencias:**

2015. *Las mil caras del monstruo*. Universidad Autónoma de Barcelona

2014. *Godzilla & Hiroshima*. Fnac de Alicante

2013. *Los orígenes del kaiju eiga*. Noppon no michi, Ayuntamiento de Valencia

2013. *Fantascis'13: jornadas de literatura fantástica, ciencia ficción y terror*. Castellón

#### **Medios de difusión tradicionales:**

2014. *Doctorado en Godzilla*, por Daniel Borrás para El Mundo.

2014. *Godzilla & Hiroshima*, Imágenes de actualidad #345

2013. *Godzilla & Hiroshima*, Dirigido por... #439

2013. *Cuadern en blanc*, televisió de Castelló (TV CS).

2013. *Godzilla & Hiroshima, entrevista al director*, por Octavio López. Sci-fi World #67

**Publicaciones:**

2016. Análisis de *Shin Godzilla*, Sci-fi World #94

Terrades, E. (2016). *Kaiju! Cuaderno de campo*. España: Festival Nits de cinema oriental. Sección: *Eiji Tsuburaya, moldeador de sueños*. páginas 221-229.

**Internet:**

2014. *Godzilla And The Monsters of Nuclear War*, por David Know para Tested

2014. *Jonathan Bellés Making Progress on "Godzilla & Hiroshima" Documentary*, por Armand Vaquer para Armand's rancho

2014. *Documentary About Godzilla's Radioactive Origins*, por Nick Venable para Giant Freakin Robot

2014. *New Godzilla Documentary*, por Guy Edwards para *Everything kaiju*

2013. *Jonathan Bellés presenta su documental*, por Oscar Arias. La mansión del terror.

## **CONCLUSIONES**

A continuación vamos a retomar las hipótesis de la investigación con el objetivo de contrastarlas con los resultados obtenidos. Posteriormente, revisaremos los objetivos para verificar el grado de cumplimiento de los mismos.

### **CONCLUSIONES DE LAS HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN**

· **Hipótesis G1:** La película principal objeto de estudio *Japón bajo el terror del monstruo* (1954) constituye, de forma consciente, una representación y alegoría al uso de las bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki así como crítica a las pruebas atómicas en el Océano Pacífico.

**Conclusión:** Tal y como hemos analizado en *Japón bajo el terror del monstruo* y extraído de la bibliografía leída y de las entrevistas realizadas, podemos concluir con toda certeza que el personaje Godzilla es una representación cinematográfica del horror

nuclear. Para afirmar tal enunciado ha sido necesario, como hemos ido viendo a lo largo de la investigación, revisar y exponer los acontecimientos históricos que nos han servido de base y que dieron origen a la creación de Godzilla como un personaje que representa la amenaza atómica. Estos hechos son: los bombardeos nucleares sobre las ciudades japonesas de Hiroshima y Nagasaki en agosto de 1945, las pruebas atómicas en el Océano Pacífico llevadas a cabo a partir de 1946, y en especial la detonación de la bomba H (o bomba de hidrógeno) de 1954 en el atolón Bikini con su consecuencia directa: la contaminación radioactiva de la tripulación del pesquero japonés Dragón afortunado nº5. Para contrastar dichos acontecimientos y que afirman nuestra hipótesis revisemos tres aspectos reveladores del film *Japón bajo el terror del monstruo*.

En primer lugar, tal y como afirma el paleontólogo llamado Yamane, Godzilla es un ser que habitaba pacíficamente en las profundidades del Océano Pacífico hasta que las bombas de hidrógeno le despertaron, lo que le convirtieron en un ser radioactivo, mutado en apariencia y tamaño. De acuerdo con las teorías del Profesor Yamane, este ser es portador del elemento termonuclear llamado estroncio 90 y que, probablemente adquirió por estar expuesto a la bomba H. El profesor expresa su preocupación porque Godzilla está sacando a la superficie terrestre este elemento mortífero, poniendo en riesgo la supervivencia del ser humano. La creación del personaje Godzilla tal y como lo conocemos en la película es una consecuencia de la bomba de hidrógeno. Prueba de ello no es sólo su mutación física, si no que también es su poder de lanzar un aliento radioactivo desde su boca con la suficiente fuerza de provocar incendios y destruir vehículos. Godzilla es, con total seguridad, un producto de la bomba atómica, una mutación de un reptil a un nuevo ser, alterado por el progreso descontrolado de la ciencia y de la tecnología humana.

En segundo lugar, el vínculo entre la amenaza nuclear y la película objeto de estudio se halla en las reflexiones que plantean (a través de sus diálogos) los personajes Yamane, Serizawa y Ogata. Como sabemos, la posición del Profesor Yamane es la de mantener a Godzilla vivo, para estudiarle y aprender sobre sus recretos, refiriéndose a cómo es posible que haya sobrevivido a las altas dosis de radiación a las que fue expuesto. En este misterio el profesor ve una clave para encontrar la cura a los terribles

efectos de la radioactividad sobre el cuerpo humano. Sin embargo, Ogata se opone a dejar con vida a Godzilla, su interés es acabar con él cuanto antes para reestablecer la paz, de hecho, durante la discusión con el Doctor Serizawa, Ogata plantea que si no es el arma de destrucción masiva (el eliminador de oxígeno), será el propio Godzilla el que termine con la humanidad. No obstante, el doctor no lo ve tan claro, pues en un mundo donde todos se amenazan con armas nucleares, no hay esperanza de supervivencia. Además, al final del film, una vez Godzilla ha sido derrotado por el eliminador de oxígeno, el Profesor Yamane sentencia que se siguen experimentando con armas nucleares alrededor del globo, si esto continua así, es muy probable que otros “Godzillas” aparezcan en cualquier otra parte del mundo.

En tercer y último lugar, no podemos obviar las referencias al pesquero Dragón afortunado nº5 y a la bomba atómica lanzada en Nagasaki. La primera referencia, la película comienza con el hundimiento de un pesquero a causa de la explosión de una bomba H, un suceso que sin llegar al hundimiento, ocurrió en la realidad en 1954 con la explosión de una bomba H en el Océano Pacífico. La segunda referencia hace hincapié en un corto diálogo entre tres civiles que viajan en tren. El personaje femenino recuerda que ella escapó de la bomba atómica que fue lanzada sobre Nagasaki y que se trasladó a Tokio para estar a salvo pero que poco después ocurrió el desastre del atún radioactivo (se refiere al pesquero Dragón afortunado nº5) y ahora, en Tokio, le toca vivir la amenaza radioactiva del monstruo Godzilla.

En definitiva, los acontecimientos históricos están reflejados explícitamente a lo largo del metraje de *Japón bajo el terror del monstruo* a través de diálogos y sobre todo mediante el personaje Godzilla, que cumple la función de advertencia del progreso descontrolado al cual ha llegado la humanidad. Así mismo, los personajes Yamane, Serizawa y Ogata nos sirven, mediante sus diálogos, a transmitir el miedo ante la amenaza atómica.



· **Hipótesis G2:** El *kaiju eiga* es un género cinematográfico y ha influenciado a las películas de ciencia ficción japonesa entre 1954 a 1965.

**Conclusión:** Partiendo de la teoría desarrollada en esta investigación, hemos definido que el género cinematográfico fantástico es un macro género -o axioma- que se ramifica en subcategorías. Una de estas ramificaciones es el género de ciencia ficción, que parte de su predecesor macro género fantástico. Así pues, tal y como hemos representado en nuestros esquemas, la ciencia ficción como género esta dividido por subgéneros, siendo uno de estos el *kaiju eiga*, por tanto, concluimos que el *kaiju eiga* no obtiene la categoría de género. De acuerdo con nuestros análisis, es un subgénero cinematográfico que utiliza elementos propios de la ciencia ficción (esencialmente de la estadounidense) y que los *kaiju eiga* adoptan. Veámos cuales son estos elementos: en primer lugar encontramos al personaje topificado bajo la etiqueta de “el malo”, que suele ser un científico marginado, apartado de la sociedad y recluido en su laboratorio planeando un invento para agredir a la sociedad que le rechaza. En segundo lugar tenemos al “héroe”, que suele ser encarnado por un chico joven atlético que no solo salva a un colectivo o al mundo, si no que además salva al tercer personaje topificado: “la mujer”, interpretado por una chica joven, canónica, cuyo papel está caracterizado por ser la víctima y el agente pasivo frente al activo que representa “el bueno”. Estos tres tipos de personajes a menudo funcionan como un triángulo que interactúa entre sí durante el relato, tal y como hemos visto a lo largo de la investigación, bajo estas premisas están contruidos los personajes Godzilla, Ogata y Emiko en *Japón bajo el terror del monstruo*. El primer personaje se comporta como “el malo” porque es quien pone en jaque a Japón con su presencia, un personaje monstruoso y gigante que encarna las bombas atómicas. Por el contrario, Ogata desarrolla el rol de “el bueno” porque es el personaje humano que toma todas las iniciativas por tal de acabar con el monstruo y lograr reestablecer la paz, mientras que el personaje femenino, Emiko, es la chica joven, emocionalmente frágil y que sigue a Ogata como su amado líder.

El cuarto personaje de la función, el Doctor Serizawa, también podría encajar en el rol de “el malo” si no fuera porque inventa el arma de destrucción masiva sin

pretenderlo. Este personaje está dentro de otra categoría típica de la ciencia ficción norteamericana: “el sabio patriota y/o martir”. Como hemos visto con anterioridad, este personaje suele ser un científico que crea armas fantásticas para acabar con las bestias. El calificativo de patriota o martir se le atribuye a que, como hemos descrito anteriormente, el Dr. Serizawa se suicida con su arma utilizándola para matar a Godzilla, librando al mundo (a Japón) de su amenaza.

Otro rasgo que comparten las películas de ciencia ficción norteamericanas con los *kaiju eiga* son las historias basadas en apariciones de monstruos (gigantismo o bestialismo) que amenazan el mundo, un país o un colectivo, la aparición de monstruos gigantes (de los *kaiju*) es un rasgo imprescindible para que la película japonesa sea considerada *kaiju eiga*. Por otro lado, la llegada de extraterrestres en la saga de Godzilla, influenciado por las películas norteamericanas, tuvo lugar a mediados de la década de los 60, inaugurado con la película *Los monstruos invaden la Tierra* (Ishiro Honda, 1965), este rasgo se convirtió en una constante hasta mediados de la década de los 70.

Finalmente, destacamos otro aspecto básico: relatos que incluyen viajes a islas o viajes por el espacio. En el primer rasgo, *Japón bajo el terror del monstruo* nos vuelve a servir de ejemplo ya que los personajes han de viajar a una lejana isla para comprobar la existencia de Godzilla, o como sucede en *King Kong contra Godzilla* (Ishiro Honda, 1962), los personajes viajan a una isla para capturar al gorila, tal y como sucede en la versión original de 1933.

En cuanto a los viajes por el espacio, es el recurso primario utilizado por los norteamericanos para definir un film de ciencia ficción. Por ende, los japoneses también comenzaron a utilizar estos viajes espaciales en sus producciones como en *Batalla en el espacio exterior* (Ishiro Honda, 1959) y a partir de la citada *Los monstruos invaden la Tierra*, que será un recurso utilizado también en la filmografía de Godzilla.

Observando los argumentos expuestos, concluimos que el *kaiju eiga* es un subgénero de la ciencia ficción porque utiliza las bases de las producciones norteamericanas sin aportar ni innovar nuevas características en ellas. De este modo, el

*kaiju eiga* no influyó en la ciencia ficción de forma sustancial, aunque el género sí integró parte del *kaiju eiga*, concretado en la aparición de monstruos gigantes (en secuencias puntuales y sin un gran efecto sobre la trama principal) en las películas de ciencia ficción japonesas, como fue el caso de *The Mysterians* o *Gorath*. El término *kaiju eiga* es el modo de referirse a las películas de monstruos gigantes producidas en territorio japonés, por lo que es, en cierto modo, un género autóctono. Respecto a las producciones de monstruos gigantes norteamericanas, no adoptaron ninguna etiqueta genérica en concreto, porque por lo general, eran enmarcadas dentro de la ciencia ficción o sencillamente eran denominadas como *monster movies*, traducción literal del inglés que significa película de monstruos. Cabe destacar que durante la investigación se visualizó un film norteamericano titulado *Pacific Rim* (Guillermo del Toro, 2013) que sí emplea el término japonés *kaiju* para referirse de modo simbólico a los monstruos gigantes de la obra. No obstante, esta película no está considerada como un *kaiju eiga* como tal, si no como un film de ciencia ficción.

· **Hipótesis G3:** Entre los años 1954 y 1965 se han producido los *kaiju eiga* más exitosos (desde un punto de vista comercial) de su historia.

**Conclusión:** Tal y como hemos recogido en diversas declaraciones de cineastas y expertos, el *kaiju eiga* y la ciencia ficción japonesa vivieron su edad de oro a partir de 1954, con el estreno de *Japón bajo el terror del monstruo* y que perduró hasta el año 1965. El actor Hiroshi Koizumi, por citar a uno de los entrevistados, insiste en que aquellos años fueron los de mayor esplendor de la industria cinematográfica japonesa, no sólo la ciencia ficción triunfaba, si no que lo hacía cualquier película en cartelera. El actor recuerda que en aquellos años tenía mucho trabajo, sólo en esa década trabajó en más de 80 películas, mientras que a partir de 1965 a 2003, tan sólo actuó en 17 producciones. De un modo similar, Akira Kubo actuó en aproximadamente 53 películas entre 1954 a 1965, sin embargo, a partir de 1965 a 2008 interpretó personajes en hasta 27 películas. Como hemos analizado en el capítulo octavo, el *kaiju eiga* vivió el crecimiento económico japonés que comienza a finales de la década de los 50 y que afecta

favorablemente a la industria cinematográfica porque por aquel entonces los japoneses se adentraban a la sociedad de consumo. Con la llegada de la televisión en Japón a partir de los 60, el cine japonés, incluida la ciencia ficción, sufren una caída en cuanto a espectadores (ingresando beneficios mínimos) y como consecuencia, en calidad artística que se traduce en la reducción de los presupuestos considerablemente. La fórmula cambió, se pasó de invertir altos presupuestos en la ciencia ficción a invertir cada vez menos porque la televisión, con producciones *kaiju eiga* como *Ultraman* (1966), de muy bajo presupuesto y de éxito, les ganaba terreno. Aunque esta regla no siempre se cumplió, podemos decir que la inversión económica ha influenciado en la recepción del público, probablemente este hecho afecte positivamente a la calidad cinematográfica. Veámos algunos ejemplos para contrastar nuestra conclusión. Basándonos en la *Figura 18: Espectadores de Godzilla a lo largo de su historia*, observamos cómo las cotas más altas en cuanto a espectadores es mayor entre la década mencionada al resto. Por ejemplo, *Japón bajo el terror del monstruo* tuvo un presupuesto aproximado de 900.000 dólares, y una recepción en taquilla de 9.600.000 de espectadores. No obstante, el mayor éxito comercial lo obtuvo *King Kong contra Godzilla* (1962), con tan sólo un presupuesto de 200.000 dólares aproximadamente (700.000 dólares menos que el primer film) obtuvo un total de 11.200.000 de espectadores en Japón (sólo en su primer estreno). Sin embargo, pasados 1965, el *kaiju eiga* y la ciencia ficción dejan de ser un producto rentable para los productores porque la televisión se impuso al cine. Películas como *Invasión extraterrestre* (1968), que gozó de un presupuesto de 1.780.000 dólares, fue un fracaso en taquilla con una cifra de 2.580.000 espectadores (es decir, unos 2 millones de dólares recaudados en Japón). Posteriormente, *Gorgo y superman se citan en Tokio* (1973) tuvo un presupuesto de 760.000 dólares y atrajo tan sólo a 980.000 espectadores en Japón.

Si agrupamos en dos bloques las películas de Godzilla producidas entre 1954 a 1975 y entre 1984 a 2016, tenemos que, en un período de tiempo de 21 años, en el primer bloque constituye un total de 57.550.000 de espectadores en Japón, mientras que el segundo bloque, de 32 años, tiene un total de 36.050.000 de espectadores. Estos datos son muy significativos porque reflejan la evolución de la saga en función de su audiencia.

En conclusión, no siempre la norma de altos presupuesto se traduce en un éxito en taquilla. El *kaiju eiga* y la ciencia ficción en la época dorada fue una burbuja que duró once años, los espectadores fueron perdiendo el interés por la saga (tal y como vemos reflejado en la tabla 18) inmediatamente después del estreno de *King Kong contra Godzilla* en 1962. Como hemos visto con anterioridad, la estrategia de Tomoyuki Tanaka fue la de infantilizar las películas de Godzilla para atraer a un público infantil, con el objetivo de atraer a niños y adultos. Sin embargo, esta estrategia no funcionó pues la saga ni el *kaiju eiga* en general volvieron a disfrutar de los éxitos comerciales de sus primeros años de existencia.

· **Hipótesis G4:** Las películas de Godzilla y de *kaiju eiga* seguirán produciéndose en los próximos años.

**Conclusión:** Después del fracaso comercial de la película *Godzilla: Final Wars* (2004), la productora Toho decidió terminar con la saga de Godzilla. En 2010 la compañía hollywoodiense Legenday Pictures anunció que compró los derechos del personaje para una nueva producción que llegó a las salas de cine en 2014 bajo el título *Godzilla*. Un año después, Toho anuncia de forma oficial que ha dado luz verde a una nueva producción japonesa de Godzilla. Esta estrategia ya había ocurrido en 1995 cuando la compañía Toho decidió terminar con la saga de Godzilla vendiendo los derechos del personaje a Hollywood para producir *Godzilla* (1998).

Aunque no disponemos de una base sólida para demostrarlo, parece que Toho lanza sus películas de Godzilla aprovechando los estrenos internacionales de las versiones cinematográficas del personaje creadas en Estados Unidos, que hasta la fecha han sido dos. No obstante, desde Legenday Pictures ya se ha confirmado la producción de la película *Godzilla: King of Monsters* (que dirigirá Michael Dougherty), cuya fecha de estreno está prevista en marzo de 2019 y la producción de una nueva versión de la película *King Kong contra Godzilla* titulada *Godzilla vs Kong*, prevista para el próximo mayo de 2020. Por último, Toho lanzó un comunicado oficial a principios de 2017 en el

que ha previsto el lanzamiento de la que será la primera película de animación de Godzilla de su historia, cuyo estreno está previsto en 2017.

Ante este panorama podemos concluir que efectivamente las producciones de Godzilla continuarán en los próximos años con dos novedades: las producciones continuadas del monstruo en Hollywood a la vez que también se producen películas sobre este personaje en Japón y, en segundo lugar, la producción de un film de Godzilla realizado en técnicas de animación digital.

Esta conclusión desbanca el argumento del profesor Toshio Takahashi, que según argumenta en la entrevista realizada por el autor, vaticina la inexistencia de futuras películas de Godzilla tras la catástrofe de Fukushima. Su argumento se basa en que el *shock* que ha dejado esta catástrofe fue tan grande en la sociedad japonesa que difícilmente la compañía Toho se atrevería a lanzar una sólo película de Godzilla por todo su aspecto relacionado con la contaminación nuclear. Sin embargo, como acabamos de resumir y constatar con hechos confirmados (refiriéndonos a las películas venideras de Godzilla), el personaje Godzilla continuará siendo una parte de la industria cinematográfica japonesa. Además, tal y como hemos analizado, *Shin Gojira* es, en una parte, una crítica a la mala gestión del gobierno japonés durante y después de la catástrofe de Fukushima y retoma la amenaza de las bombas atómicas y añade la problemática de los residuos radioactivos.

· **Hipótesis G5:** Godzilla ha simbolizado durante décadas la amenaza nuclear, sin embargo, en los últimos años, el personaje ha cambiado paulatinamente su mensaje respondiendo a otras amenazas como el terrorismo y el cambio climático.

**Conclusión:** Como hemos descrito y analizado durante el capítulo cuarto, a lo largo de las seis décadas de existencia del personaje Godzilla, éste no ha simbolizado siempre la amenaza nuclear. Queda constatado en *Japón bajo el terror del monstruo* que Godzilla nace como respuesta al miedo a las bombas atómicas y a su proliferación, no obstante, este tema queda relegado a un segundo plano, a un telón de fondo, expresado a través de escuetos diálogos y reflexiones de los personajes, como es el caso de *King*

*Kong contra Godzilla* o *Los monstruos del mar* (Jun Fukuda, 1966). Durante la década de los 60 y 70, el tema nuclear queda arrinconado hasta que en 1984, el productor Tomoyuki Tanaka decide lanzar una nueva película del monstruo en la que el tema principal es el miedo a la guerra nuclear expresado a través de un Godzilla feroz y destructivo que llega en medio de la Guerra Fría. Además en esta película se plantea por primera vez que Godzilla se alimenta de la radioactividad que albergan las plantas nucleares, poniendo en peligro el equilibrio del ser humano. Como ya sabemos este personaje se vuelve inocuo e infantil en el resto de producciones hasta 1975, pero a partir de 1989 Godzilla conserva su carácter malvado y destructor aunque una vez más, los realizadores se centran en realizar películas de aventuras olvidando la temática original del personaje hasta que en 1995, Toho decide acabar con la saga. Para representar la muerte de Godzilla, los cineastas llegaron a la conclusión de que Godzilla sólo podía morir por sí mismo ya que es un reactor nuclear viviente, y éste, está apagándose. El clímax llega cuando los personajes se percatan de que con la muerte de Godzilla, una enorme explosión termonuclear (provocada por la fusión de su núcleo) Japón quedará totalmente destruido. Posteriormente, en *Godzilla 2000* (1999), se plantea una vez más el peligro de las centrales nucleares porque Godzilla se alimenta de ellas. El mayor ejemplo lo tenemos en *Godzilla vs Megaguirus* (2000), en cuya trama, Godzilla destroza una central nuclear, obligando a Japón a invertir en energías renovables y prescindiendo para siempre de la energía nuclear.

No será hasta 2016, con la llegada de *Shin Gojira*, cuando Godzilla vuelve a representar la amenaza de las bombas atómicas y el peligro de las centrales nucleares. Si hemos planteado en nuestra hipótesis los temas del terrorismo y cambio climático ha sido porque uno de los directores del film, Shinji Higuchi, expresó esto mismo durante una rueda de prensa en 2015 para el blog *Dispatch*. No obstante, tras entrevistarnos con este director y preguntarle a cerca de esto, negó cualquier vínculo (al menos intencionada) del personaje con lo que hoy en día representan los miedos universales: el terrorismo o el cambio climático.

En conclusión, tal y como hemos descrito el personaje Godzilla está vinculado con los miedos atómicos, sin embargo, no ha sido la temática en todas sus películas. De

toda la saga, podemos afirmar que este tema lo encontramos en tres films: *Japón bajo el terror del monstruo*, *El retorno de Godzilla* y *Shin Gojira*.

· **Hipótesis G6:** El objetivo del director de cine Ishiro Honda fue la de plasmar el miedo a la bomba atómica y crear un advertencia al respecto a lo largo de su filmografía.

**Conclusión:** La representación del miedo atómico en la filmografía de Honda es una característica vital aunque no necesariamente es una constante. Tal y como hemos analizado, esta temática se encuentra en algunas películas de su filmografía, especialmente entre la segunda mitad de la década de los 50 y 60.

La primera producción al respecto es *Japón bajo el terror del monstruo*, probablemente el mejor ejemplo en este sentido. A partir de ésta, Honda reintroduce el tema de los miedos sobre las bombas atómicas en su película de ciencia ficción (y no *kaiju eiga*) titulada *The Mysterians* (1957), en la que un pequeño grupo de extraterrestres llega a la Tierra con el propósito de colonizarla. Estos seres cuentan que su planeta ha sido destruido por una guerra atómica que ellos provocaron, dejando inhabitable su planeta debido a la contaminación radioactiva. Cabe destacar que los alienígenas tienen sus rostros deformados debido a las altas dosis de radiación a la que fueron expuestos durante la guerra nuclear, recordándonos a las víctimas de las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki. Por otro lado, esta raza alienígena necesita reproducirse con las terrícolas ya que sus hembras no son fértiles por la radiación, poniendo de manifiesto el fin de esta raza. Por segunda vez, Honda nos advierte sobre nuestro hipotético destino en la Tierra si viviéramos una guerra nuclear. El tercer ejemplo filmico en el que Honda representa los horrores de las bombas atómicas lo encontramos en la película *Godzilla contra los monstruos* (1964), en este film los personajes principales acuden a una isla localizada en el Océano Pacífico que ha sido asolada por las pruebas nucleares, tal y como ocurrió durante las pruebas atómicas norteamericanas que hemos estudiado con anterioridad. Una vez más, el director nos compromete y recuerda los desastres que ha conllevado el uso de las armas atómicas en islas cuyos habitantes han sufrido



directamente las consecuencias de la radiación. El cuarto ejemplo lo ocupa la película *Frankenstein conquers the World* (1965), en donde la creación de el monstruo de Frankenstein es debido a que su corazón, que estaba siendo examinado por científicos japoneses, queda expuesto a la explosión de la bomba atómica de Hiroshima. Honda aprovecha para reendir un tributo en el 20° aniversario de la hecatombe.

Existen otras dos producciones dirigidas por Honda que parten de la problemática de las bombas atómicas, estos títulos son *The H Man* (1958) y *The Human Vapor* (1955), aunque estas obras pertenecen al género de la ciencia ficción y no al subgénero que nos ocupa (no contienen la presencia de monstruos gigantes), las incluiremos en el listado definitivo.

En conclusión, de las siete películas de Godzilla dirigidas por Honda, dos de ellas, *Japón bajo el terror del monstruo* y *Godzilla contra los monstruos*, incluyen la temática de los horrores de la bomba atómica, mientras que las otras cinco películas, tal y como hemos visto con anterioridad se centran en la comedia y aventuras. Fuera de la saga de Godzilla, Honda dirige un total de once películas que basculan entre la ciencia ficción y el *kaiju eiga*. De entre ellas, tal y como acabamos de resumir, cuatro contienen la temática y telón de fondo de los miedos y consecuencias de las bombas atómicas.

De las 18 películas dirigidas por Honda, siete incluyen diferentes modos de recordar y advertirnos que el uso de las armas atómicas puede ocasionar daños irreversibles en la sociedad e incluso el fin de la misma. Así pues, no podemos afirmar que esta temática sea una constante en la filmografía de Honda, ya que ni el 50% de su obra de ciencia ficción y *kaiju eiga* incluye el tema en cuestión. No obstante, las películas que sí lo sustentan son cruciales en su obra, son las películas que han dado pie a los análisis más complejos por los investigadores y expertos en la materia, tal y como hemos visto en el aparatado del estado de la cuestión.

Además, Honda inauguró con esta temática un rasgo común entre parte de las películas de Godzilla que fueron dirigidas por otros directores, como por ejemplo *El retorno de Godzilla* (1984), *Godzilla vs Destroyah* (1995), *Godzilla vs Megaguirus* (2000) y más recientemente en *Shin Gojira* (2016).

## CONCLUSIONES Y GRADO DE CUMPLIMIENTO DE LOS OBJETIVOS

A continuación vamos a retomar los objetivos planteados en el apartado 1.1.5. *Objetivos de la investigación* (primer capítulo) para comprobar el grado de cumplimiento y las conclusiones alcanzadas en cada uno de ellos. Para evitar tener que exponer todos los enunciados de los objetivos, los hemos resumido con la palabra objetivo acompañado de la inicial G seguido de la numeración correlativa.

**Objetivo G1:** Se han establecido todos los vínculos posibles, directos e indirectos, sobre la relación de Godzilla y la bomba atómica.

Como hemos demostrado a lo largo de la investigación, el personaje Godzilla es producto del clima asfixiante que supuso la existencia del arma nuclear y su uso sobre las ciudades de Hiroshima y Nagasaki. También influyó de forma notable el incidente con el pesquero Dragón afortunado nº5, que según hemos comprobado a través de las entrevistas realizadas por el autor, fue la base e inspiración para la película objeto de estudio.

La película fue influenciada también por los bombardeos masivos sobre Tokio llevados a cabo por los B-29 de los Estados Unidos en 1945. Sin embargo, estos hechos no están relacionados con la amenaza nuclear, ya que estos bombardeos se hicieron con armamento convencional (recordemos que se emplearon bombas napalm). Este dato amplía la hipótesis planteada porque el personaje Godzilla de *Japón bajo el terror del monstruo* indica que no sólo representa las hecatombes nucleares y sus consecuencias, si no que además podría representar los horrores de la guerra así como el uso de nueva tecnología no nuclear de forma masiva contra la población civil. Esta es una interpretación que el autor tendrá muy en cuenta para sus futuras líneas de investigación.

En definitiva, aunque no en todas las producciones Godzilla ha simbolizado el terror nuclear, de acuerdo con la bibliografía consultada (especialmente *Godzilla, une métaphore du Japon d'après-guerre*, de Alain Vézina y *Atomic Dreams and the Nuclear Nightmare: The Making of Godzilla*, de Peter H. Brothers) y todos los entrevistados

podemos concluir con certeza que Godzilla es la metáfora de la amenaza nuclear sobre Japón.

**Objetivo G2:** Hemos obtenido un análisis a diferentes niveles acerca de Godzilla. Por un lado, basándonos en el autor Sanz, existen dos modos generales de representar a los dinosaurios en la pantalla. El primer lugar lo ocupan los *dinosaurios reales*, que implica aquellas representaciones realistas, basadas en los últimos avances en paleontología. El segundo bloque lleva por nombre *dinosauroides*, haciendo referencia a aquellas representaciones que se alejan intencionadamente de los modelos paleontológicos. Esta categoría, a su vez, está dividida en tres subcategorías: *paradinosauroides*, *sauriodinosauroides* y *dragodinosauroides*. Durante la investigación determinamos que la subcategoría de los *dragodinosauroides* es la que corresponde a Godzilla, ya que hace referencia a los dinosaurios que tienen elementos reconocidos de dinosaurio pero que no lo son. Cabe destacar que en este caso, Godzilla era un dinosaurio de la categoría de los *dinosaurios reales* pero que el poder de la bomba atómica le mutó en Godzilla, etiquetándole de *dragodinosaurioide*.

Respecto a los dos objetivos específicos, podemos afirmar que los acontecimientos externos que han influido en el carácter de Godzilla están relacionados con la amenaza nuclear, como por ejemplo el Godzilla del film *El retorno de Godzilla* (Koji Hashimoto, 1984), cuyo carácter es malvado, enemigo de la humanidad que simboliza el terror atómico durante la etapa más crítica de la Guerra Fría. Además, esta película también recoge el ambiente asfixiante entre los gobiernos de los Estados Unidos de América, la URSS y Japón ante una inminente guerra nuclear entre super potencias. Como hemos analizado en el capítulo cuarto, a partir de 1962, Godzilla se transforma en un héroe nacional, época que coincide con la recuperación de Japón de la Segunda Guerra Mundial y el crecimiento económico que vive la sociedad japonesa. Este carácter se mantendrá hasta el fin de la etapa *Showa* en 1975. Sin embargo, con las tensiones entre el bloque soviético y el norteamericano, se volvió a utilizar al personaje Godzilla como advertencia ante el apogeo de las armas nucleares. Cuando el muro de Berlín cayó en

1989, el personaje de Godzilla conservó su carácter destructor y benefactor al mismo tiempo (pues sólo aparecía cuando la Tierra era amenazada por monstruos enemigos) sin embargo el elemento de la amenaza nuclear se disipó con la caída del muro hasta que tímidamente fue recuperado como trasfondo en el film *Godzilla vs Megaguirus* (Maasaki Tezuka, 2000). Sin embargo, no fue hasta el desastre de Fukushima, en el que un gran terremoto sacudió dicha prefectura y dañó una planta nuclear, cuando de nuevo Godzilla representó el terror nuclear y volvía a poner de relieve el problema de la contaminación radioactiva. Como hemos visto en el capítulo octavo, esta película es *Shin Gojira*, estrenada en 2016.

Llegados a este punto, podemos afirmar que hasta la fecha, el personaje no ha cambiado de simbolismo y no ha sido transformado a los nuevos miedos colectivos como el terrorismo y el cambio climático. En definitiva, y a grandes rasgos, podemos concluir que Godzilla, como personaje cinematográfico, ha experimentado los siguientes cambios: durante la serie *Showa* (1954-1975), el personaje mantuvo un comportamiento hostil hacia la humanidad, como castigo por su despreocupación sobre la Tierra al crear las bombas atómicas. Sin embargo, a partir de 1965, el personaje se convierte en héroe de Japón, rasgo que ya comenzó a apreciarse en 1962 y que obtiene su mayor expresión a partir de 1971. En la segunda etapa, la serie *Heisei* (1984-1995) el personaje vuelve a convertirse en un ser malvado, azote de Japón por su progreso descontrolado. En estas películas, el personaje aparece siempre que hay una amenaza a su altura para reestablecer el equilibrio en la Tierra y salvar a la humanidad de forma colateral e involuntaria. En la serie *Millennium* (1999-2004), como hemos visto en el capítulo cuarto, el personaje adquiere diferentes posturas ya que cada película es independiente entre sí.

Ante este escenario, concluimos que Godzilla es un personaje que ha ido fluctuando entre dos puntos opuestos: Godzilla como villano y Godzilla como héroe. Dentro de esta polaridad, encontramos a este personaje como un ser ni villano ni héroe, si no que más bien se comporta (desde un punto de vista humano) como héroe porque combate contra los monstruos gigantes que pretenden destruir la Tierra. Ante este escenario, a Godzilla no le queda otro remedio que el de neutralizar esta amenaza, no por

por los seres humanos, si no por salvar su propio hogar: el globo terrestre. Encontramos ejemplos al respecto en la película *Ghidorah: el dragón de tres cabezas*, en la cual, Godzilla se alía con el monstruo Rodan y Mothra (este *kaiju* sí fue concebido como héroe de Japón) para acabar con la amenaza global del dragón Ghidorah. Podemos ver un caso similar en la producción norteamericana *Godzilla* (Gareth Edwards, 2014) en la que explícitamente se menciona que Godzilla ha despertado para reestablecer el equilibrio en la Tierra por la llegada del monstruo M.U.T.O. Otro caso interesante es el del film *El hijo de Godzilla* (Jun Fukuda, 1967), en el que Godzilla tiene el propósito de proteger la criatura Minilla y de sofocar la presencia del ser humano aplastando las instalaciones del control climático, un modo simbólico de representar la llegada de Godzilla como un protector de la Tierra frente a los terribles inventos humanos que ponen el equilibrio de la Tierra en jaque.

**Objetivo G3:** Tanto el objetivo general (la realización y producción de un documental) como los objetivos específicos derivados has sido completados con éxito. El documental inédito producido por el autor es el resultado audiovisual de su investigación. Este documental titulado *Godzilla: The Nuclear Threat* ha sido finalizado con éxito y se ha presentado conjuntamente a la investigación impresa con el objetivo de apoyar los elementos descritos y las conclusiones alcanzadas en la misma. Se trata de una obra audiovisual que aglutina las intervenciones más destacables de las entrevistas realizadas entre España, Alemania y Japón. Estas intervenciones nos han sido muy útiles para contrastar la veracidad de las comunicaciones personales expuestas a lo largo de toda la investigación, ha sido muy importante la obtención de las mismas para hacer uso directo de fuentes primarias. Cabe destacar que contiene entrevistas a los cineastas que han participado en la producción de las películas de Godzilla, desde *Japón bajo el terror del monstruo* hasta la actualidad. En primer lugar, el autor viajó a las ciudades de Valencia, Alicante, Barcelona, Madrid y San Sebastián para realizar hasta un total de 10 entrevistas a diferentes expertos en la materia tratada. En segundo lugar, viajó al Essen (Alemania) para entrevistar al actor Haruo Nakajima. Finalmente, viajó a Japón para entrevistar a los cineastas y mayores expertos sobre la investigación con un saldo de 20 entrevistas más

repartidos entre las ciudades de Tokio, Osaka y Hiroshima. Se recopiló mas de 15 horas de entrevistas en japonés y que fueron traducidas al castellano por el autor Daniel Aguilar.

A parte de este valor añadido existe otro de carácter circunstancial; *Godzilla: The Nuclear Threat* es el primer documental sobre Godzilla producido en España. Además, el documental contiene material gráfico, fotografías y material audiovisual de archivo y filmico, con el que apoyamos los argumentos expuestos por los entrevistados y por el arco narrativo que creamos con el recurso de la voz en off.

Finalmente, la producción de este documental brindó al autor la posibilidad de participar en el master de realización de documentales en Alemania con el objetivo de aprender las fases de producción y distribución en cines y televisión. Durante estos estudios mejoró considerablemente el *storytelling* del documental y le abrió la posibilidad de que este documental pueda ser emitido en televisión y distribuido en plataformas online y/o físicas (DVD, Bluray). Por lo que este es un objetivo que nace a raíz de la realización de *Godzilla: The Nuclear Threat* y que hemos de desarrollar de cara al futuro.

## **FUENTES**

### **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- Aguilar, D., Aguilar, C. y Shigeta, T. (2001). *Cine fantástico y de terror japonés (1899-2001)*. Madrid. Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián.
- Aguilar, D. (2016). *Destellos de luna. Pioneros de ciencia ficción japonesa*. Gijón. Satori Ediciones.
- Altman, R. (1999). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona. Paidós comunicación 114.
- Arias, F., Caracas, V. (2006) *Manual de Trabajos de Grado, de Especialización y Maestrías y Tesis Doctorales*. Upel. Universidad Pedagógica Experimental Libertador.

- Bassa, J. y Freixas, R. (1997). *El cine de ciencia ficción: una aproximación*. Barcelona. Editorial Paidós.
- Bishop, G. (1999). *Pika-Don: una historia real*. Lincolnshire (Inglaterra). Sal Terrae.
- Bordwell, D. (1998). *On The History Of Film Style*. Londres, Gran Bretaña. Harvard University.
- Brenes, R. (1993). *Introducción a los derechos humanos*. Costa Rica. Editorial Universidad a Distancia (UNED).
- Brothers, P. H. (2015). *Atomic Dreams and the Nuclear Nightmare. The making of Godzilla (1954)*. Seattle, Washington. CreateSpace Books.
- Brothers, P. H. (2013). *Mushroom Clouds and Mushroom Men: the fantastic cinema of Ishiro Honda*. (2º ed.). Seattle, Washington. CreateSpace Books.
- Burleigh, M. (2010). *Combate moral, una historia de la Segunda Guerra Mundial*. Madrid. Taurus.
- Calero J. L. (2000). *Investigación cualitativa y cuantitativa. Problemas no resueltos en los debates actuales*. Rev. Cubana Endocrinol.
- Cotta, M. (2014). *Godzilla: The Art of Destruction*. EE.UU. Insight Editions.
- Debus, Allen A. (2016). *Dinosaurs Ever Evolving The Changing Face of Prehistoric Animals in Popular Culture*, McFarland.
- Díaz, A. (2006). *King Kong: el rey del cine*. Madrid. Jaguar.
- Dudley, A. (1984). *Concepts in the Film Theory*. Londres. Oxford University Press.
- Dylan, M. (2009). *Pandemonium and Parade: Japanese Monsters and the Culture of Yokai*. California, EE.UU. The Regents of the California.
- Eco, U. (1977). *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. s.l. Editorial Gedisa, S.A.
- Edwards, M. (2015). *The Atomic Bomb in Japanese Cinema: Critical Essays*. s.l. Matthew Edwards.
- Edgar-Hunt, R., Marland, J. y Rawle, S. (2010). *The language of film*. s.l. s.n.
- Egaña, I. (2009). *Los crímenes de Franco en Euskal Herria*. Navarra. Txalaparta.
- Erb, C. (1998). *Tracking King Kong: A Hollywood Icon in World Culture*. Wayne State University Press.

- Eslava, J. (2015). *La Segunda Guerra Mundial contada para escépticos*. Barcelona. Planeta.
- Fernández, L. (2005). *Danza Traigo / I Bring Dance*. México. Castillo.
- Fowler, A. (1985). *Kings of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Inglaterra. Clarendon Press.
- Galbraith, S. (1998). *Monsters are Attacking Tokyo: Incredible World of Japanese Fantasy Films*. EE.UU. Feral House.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona. Lumen.
- Goimard, J. (1976). *Demain la Science Fiction, Cinéma d'aujourd'hui*. nº 7.
- Greenberger, R. (2005). *Famous Movie Monsters Meet Godzilla*. EE.UU. Rosen Publishing Group.
- Greimas, A. J. (1987). *Semántica estructural*. España. Gredos.
- Hayakawa, Y. (2001). *El mundo de los efectos especiales de Eiji Tsuburaya (Tsuburaya Eiji tokusatsu sekai)*. Tokio, Japón: Editorial Keibunsha.
- Hersey, J. (1989). *Hiroshima*. (ed. reimpressa). Londres, Inglaterra. Vintage.
- Jacobs, R. (2010). *Filling the Hole in the Nuclear Future: Art and popular Culture respond to the bomb*. Inglaterra, Lexington Books.
- Kalat, D. (2010). *NA Critical History and Filmography of Toho's Godzilla Series*. (2º ed.). Estados Unidos. McFarland.
- Lara Moreno, X. (1980). *El cine: género y estilos*. Bilbao, España. Ediciones mensajero.
- Lees, J.D. y Cerasini, M. (1998). *The official Godzilla Compendium: A 40 Year Retrospective*. EE.UU. Random House Books.
- López i Vidal, Ll. (2010). *La política exterior y de seguridad japonesa*. UOC. Barcelona.
- Memba, J. (2005). *La década de oro de la ciencia ficción 1950-1960*, Madrid, España. T&B Editores.
- Memba, J. (2008). *La edad de oro de la ciencia ficción 1950-1968*, Madrid, España. T&B Editores.



- Moore, R. (2014). *Dinosaurus by decades, A Chronology of the Dinosaurus in Science and Popular Culture*. Santa Barbara, California. Greenwood editions.
- Oishi, M. (2011). *The Day the Sun Rose in the West: Bikini, the Lucky Dragon, and I*. EE.UU. University of Hawai'i Press.
- Paz Gago, J. M<sup>a</sup>. (2001). *Teorías semiótica filmica*. Jujuy, Argentina. Universidad Nacional de Jujuy.
- Prósper, J. (2004). *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*. Valencia, España. Universidad Politécnica de Valencia.
- Prósper, J. y Canet, F. (2009). *Narrativa audiovisual. Estrategias y recursos*. Valencia, España. Editorial Síntesis.
- Raftery, Brian M. (2000). *Forty-four years ago, Godzilla, King of the Monsters invaded the U.S.* New York, N.Y.: Time, Inc.: *Entertainment Weekly*.
- Ragone, A. (2014). *Eiji Tsuburaya: Master of monsters*. (2º ed.). San Francisco, EE.UU. Chronicle Books.
- Ryfle, S. (1998). *Japan's Favorite Mon-Star: The Unauthorized Biography of "The Big G"*. EE.UU. ECW Press.
- Sadoul, G. (1949). *Historia del cine mundial: desde los orígenes*. Primera edición: París. Flammarion éditeur. Edición referenciada: (2004) Siglo xxi editores. México.
- Sala, Á. (2004). *Godzilla: Edición 50 aniversario*. (2º ed.). Barcelona, España. Calamar Ediciones.
- Sala, Á. (1999). *Godzilla y compañía*. Barcelona, España. Calamar Ediciones.
- Sánchez, J. L. (2012). *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. (2º ed.). s.l. Alianza Editorial.
- Sanz, J.L. (1998). *Mitología de los dinosaurios*. Madrid, España. Taurus.
- Sierra, R. (1992). *Técnicas de Investigación Social. Teoría y Ejercicios*. Madrid. Ed. Paraninfo.
- Takahashi, T. (1999). *The Night Godzilla Appears (Gojira ga Kuru Yoru ni)*. Shuei-sha, Tokyo. Ed. Kosaido shuppan.
- Tsutsui, W. (2004). *Godzilla on my mind: 50 years of king of the monsters*. EE.UU. St. Martin's Griffin.

- Tsutsui, W. (2006). *In Godzilla's Footsteps: Japanese Pop Culture Icons on the Global Stage*. EE.UU. Palgrave Macmillan.
- Tucker, G. M. (1996). *Age of the Gods : A History of the Japanese Fantasy Film*, Brooklyn, N.Y. Daikaiju Publishing.
- Vézina, A. (2011). *Godzilla: Une métaphore du Japon d'après-guerre*. (2° ed.). París. L'Harmattan.
- VV.AA. (2005). *Química: un proyecto de la American Chemical Society*. Barcelona. Reverté.
- VV.AA. *La enciclopedia del estudiante, tomo 07. Historia Universal*, Ed. Santillana. El país.
- Warren, B. (2016). *Keep Watching the Skies! American Science Fiction Movies of the Fifties*. EE.UU. McFarland; 21st Century Edition.

#### **BIBLIOGRAFÍA ACADÉMICA**

- Chang, A. (2008). *Reenvisioning Diaspora, Asian America Visual Arts Collectives: From Godzilla, Godzookie, to the Barnstormers*. Shanghai, China. Timezone.
- Chang, A. (2009). *The Japanification of children's popular culture: from Godzilla to Miyazaki*. Estados Unidos. Lanham, Md.: Scarecrow Press.
- Deamer, D. (2014). *Deleuze, Japanese cinema, and the atom bomb: the spectre of impossibility*. Nueva York, Estados Unidos: Bloomsbury Academic.
- Jones, J. C. (2015). *The atomic bomb in Japanese cinema: critical essays*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Naoto, S. (2010). *Nanyo-orientalism: Japanese representations of the Pacific*. Nueva York. Cambria Press.
- Noriega, C. (1996). *Hibakusha cinema: Hiroshima, Nagasaki, and the nuclear image in Japanese film*. Londres; Nueva York: Kegan Paul International; Nueva York: Columbia University.
- Phillips, A. & Stringer, J. (2007). *The Japanese Cinema: Texts and Contexts*. Lewiston, Nueva York, Estados Unidos. Routledge.

Rambelli, F. (2014). *The When the tsunami came to shore: culture and disaster in Japan*. Leiden, Boston. Global Oriental.

### PELÍCULAS REFERENCIADAS

A continuación, enumeramos todas las películas referenciadas a lo largo de la investigación a excepción de las producciones que encontramos en el listado *Filmografía completa de kaiju eiga (1954-2016)*.

Allen, I. (Director y productor). (1978). *El enjambre (The Swarm)*. [Película]. Estados Unidos: Warner Bros.

Allen, W. (Director). Aronson, L. (Productor). (2004). *Melinda y Melinda (Melinda and Melinda)*. [Película]. Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures, Gravier Productions, LF Hungary Films Rights Exploitation & Perdido Productions.

Arnold, D. (Director). Alland, W. (Productor). (1955). *Tarántula (Tarantula)*. [Película]. Estados Unidos: Universal International Pictures.

Arnold, J. (Director). Alland, W. (Productor). (1953). *Vinieron del espacio (It came from Outer Space)*. [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures.

Arnold, J. (Director). Alland, W. (Productor). (1954). *La criatura de la laguna negra (Creature from the Black Lagoon)*. [Película]. Estados Unidos: Universal Studios.

Arnold, J. (Director). Zugsmith, A. (Productor). (1957). *El increíble hombre menguante (The Incredible Shrinking Man)*. [Película]. Estados Unidos: Universal Studios.

Bang, P. & Pink, S. W. (Directores). (1961). *Reptilicus*. [Película]. Estados Unidos & Dinamarca: Saga Studios.

Browning, T. (Director). Laemmle Jr, C. & Browning, T. (Productores). (1931). *Drácula (Dracula)* [Película]. Estados Unidos: Universal.

Burton, T. (Director). Burton, T. & Franco, L. J. (Productores). *Mars Attacks!*. [Película]. Estados Unidos: Warner Bros.

Cameron, J. (Director). Hurd, G. A., Carroll, G. Giler, D. & Hill, W. (Productores).

- (1968). *Aliens: El Regreso (Aliens)*. [Película]. Estados Unidos: Brandywine Productions & 20th Century Fox.
- Cameron, W. (Director). Alperson, L. & Alperson Jr., J. (Productor). (1953). *Invaders from Mars (Invasores de Marte)*. [Película]. Estados Unidos: National Pictures Corp.
- Carpenter, J. (Director). Foster, D. & Turman, L. (Productores). (1982). *La cosa (The Thing)*. [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures, David Foster Productions & Turman-Foster Company.
- C. Cooper, M. y B. Schoedsack, H. (Directores). C. Cooper, M., B. Schoedsack, H. y O. Selznick, D. (Productores). (1933). *King Kong (King Kong)*. [Película]. Estados Unidos: RKO.
- Corman, R. & Hill, J. (Directores). Corman, R. (Productor). (1959). *La mujer avispa (The Wasp Woman)*. [Película]. Estados Unidos: Film Group Feature & Santa Cruz Productions Inc.
- Cottrell, W., Hand, D. Jackson, W., Morey, L. Pearce, P. & Vidor, K. (Directores). Disney, W. (Producer). (1937). *Blancanieves y los siete enanitos (Snow White and the Seven Dwarfs)*. [Película]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures & RKO Radio Pictures.
- Cuarón, A. (Director). Smith, I., Smith, T., Abraham, M., Newman, E. & Shor, H. (2006). *Hijos de los hombres (Children of men)*. [Película]. Reino Unido & Estados Unidos: Strike Entertainment.
- Davis, D. (Director). Harryhausen, R. & Schneer, C. H. (Productores). (1981). *Furia de titanes (Clash of the Titans)*. [Película]. Estados Unidos: Peerford Ltd.
- Del Toro, G. (Director). Cuarón, A., Agustín, Á., Navarro, B. & Torresblanco, F. (Productores). (2006). *El laberinto del fauno*. [Película]. España & México: Tequila Gang, Esperanto Filmoj, Estudios Picasso, OMM Productions, Sententia Entertainment & Telecinco.
- Del Toro, G. (Director). Del Toro, G., Jashni, J., Parent, M. & Tull, T. (Productores). (2013). *Pacific Rim*. [Película]. Estados Unidos & México: Legendary Pictures.
- Douglas, G. (Director). Weisbart, D. (Productor). (1954). *La humanidad en peligro (Them!)*. [Película]. Estados Unidos: Warner Bros.
- Edwards, E. (2018). *Godzilla 2 (Godzilla 2)*. [Película]. Estados Unidos: Legendary Pictures & Warner Bros.

- Edwards, E. (Director). Tull, T., Jashni, J., Parent, y Rogers, B. (Productores). (2014). *Godzilla (Godzilla)*. [Película]. Estados Unidos: Legendary Pictures.
- Emmerich, R. (Director). Devlin, D. (Productor). (1996). [Película]. Estados Unidos: Centropolis Entertainment, 20th Century Fox.
- Emmerich, R. (Director). Devlin, D. (Productor). (1998). *Godzilla (Godzilla)*. [Película]. Estados Unidos: Centropolis Entertainment y Sony Pictures Entertainment.
- Emmerich, R. (Director). Devlin, D., Emmerich, R. & Kloser, H. (Productores). (2016). *Independence Day: Contraataque (Independence Day: Resurgence)*. [Película]. Estados Unidos: Centropolis Entertainment, TSG Entertainment, Electric Entertainment.
- Fleming, V., Cukor, G. & Wood, S. (Directores). Selznick, D. O. (Productor). (1939). *Lo que el viento se llevó (Gone with the Wind)*. [Película]. Estados Unidos: Selznick International Pictures.
- Fleming, V., Cukor, G., LeRoy, M., Taurog, N. & Vido, K. (Directores). LeRoy, M. (Productor). (1939). *El mago de Oz (The Wizard of Oz)*. [Película]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Forster, M. (Director). Pitt, B., Kleiner, D. & Bryce, I. (Productores). (2013). *Guerra Mundial Z (War World Z)*. [Película]. Reino Unido & Estados Unidos: Skydance Productions, Hemisphere Media Capital, GK Films.
- Freund, K. (Director). Laemmle, Carl. (Productor). (1932). *La momia (The Mummy)*. [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Godard, J-L. (Director). (1967). *La chinoise*. [Película]. Francia.
- Gordon, B. I. (Director y productor). (1957). *Beginning of the End*. [Película]. Estados Unidos: AB-PT Pictures Corp.
- Gordon, B. I. (Director). Arkoff, S. Z. & Nicholson, J. H. (Productores). (1957). *Amazing Colossal Man*. [Película]. Estados Unidos: American International Pictures.
- Guest, V. (Director). (1970). *Cuando los dinosaurios dominaban la tierra (When Dinosaurs Ruled the Earth)*. [Película]. Estados Unidos: Hammer Productions.
- Guillermin, J. (Director). Allen, I. (Productor). (1974). *El coloso en llamas (The Towering Inferno)*. [Película]. Estados Unidos: 20 th Century Fox, Warner Bros., Irwin Allen Productions & United Films.

- Guillermin, J. (Director). De Laurentiis, D. (Productor). (1976). *King Kong (King Kong)*. [Película]. Estados Unidos: Dino de Laurentiis Company & Paramount Pictures.
- Guillermin, J. (Director). De Laurentiis, D., Schumacher, M. & Shusett, R. (Productores). (1986). *King Kong 2 (King Kong lives)*. [Película]. Estados Unidos: Dino de Laurentiis Company.
- Haskin, B. (Director). Pal, G. (Productor). (1953). *La guerra de los mundos (The War of the Worlds)*. [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Hawks, H. & Nyby, C. (Directores). Lasker, E. (Productor). (1951). *El enigma de otro mundo. (The Thing from Another World)*. [Película]. Estados Unidos: Winchester Pictures Corporation.
- Henson, J. (Director). Rattray, E. (Productor). (1986). *Labyrinth (Dentro del laberinto)*. [Película]. Reino Unido: The Jim Henson Company & Lucasfilm.
- Hessler, G. (Director). Schneer, C. H. & Harryhausen, R. (Productores). (1973). *El viaje fantástico de Simbad (The Golden Voyage of Sinbad)*. [Película]. Estados Unidos, Reino Unido: Columbia Pictures.
- Hitchcock, A. (Director y productor). (1954). *La ventana indiscreta (Rear Window)*. [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures, Patron Inc.
- Hitchcock, A. (Director y productor). (1959). *Vértigo (Vertigo)*. [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures, Alfred J. Hitchcock Productions.
- Hitchcock, A. (Director). Bernstein, S. & Hitchcock, A. (Productores). *La soga (The Rope)*. [Película]. Estados Unidos: Transatlantic Pictures.
- Hitchcock, A. (Director). Coleman, H. & Hitchcock, A. (Productores). (1959). *Con la muerte en los talones (North By Northwest)*. [Película]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Honda, I. (Director). Motoki, S. (Productor). (1951). *The Blue Pearl (Aoi shinju)*. [Película]. Japón: Toho Company.
- Howard, W. (Director). Johnston, J. Lucas, G. & Wooll, N. (Productores). (1988). *Willow*. [Película]. Estados Unidos: Lucasfilm & Imagine Entertainment.
- Hoyt, H. (Director). White, J. (Productor). (1925). *El mundo perdido (The Lost World)*. [Película]. Estados Unidos: First National Pictures.

- Imamura, S. (Director). Lino, H. (Productor). (1989). *Lluvia negra (Kurio ame)*. [Película]. Japón: Hayashibara Group, Imamura Productions, Tohokushinsha Film Co.
- Jackson, P. (Director). Blenkin, J., Cunningham, C. Walsh, F. y Jackson, P. (2005). *King Kong (King Kong)*. [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Juran, N. (Director). Alland, W. (Productor). (1957). *The Deadly Mantis*. [Película]. Estados Unidos: Universal Studios.
- Juran, N. (Director). Schneer C. H. (Productor). (1958). *Simbad y la princesa (The 7th Voyage of Sinbad)*. [Película]. Estados Unidos: Columbia Pictures.
- Kershner, I. (Director). Kurtz, G. (Productor). (1980). *El imperio contraataca (Star Wars: Episode V - The Empire Strikes Back)*. [Película]. Estados Unidos: Lucasfilm.
- Kinoshita, K. (Director). Kanazawa, H., Saito, M., Sasai, H. & Tojo, A. (Productores). (1983). *Los hijos de Nagasaki (Kno ko wo nokoshite)*. [Película]. Japón: Hori Production, Shochiku Eiga.
- Kubrick, S. (Director y productor). (1968). *2001: Una odisea del espacio (2001: a space odyssey)*. [Película]. Estados Unidos & Reino Unido: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Kubrick, S. (Director). Lewis, E. & Katz, J. C. (Productores). (1960). *Espartaco (Spartacus)*. [Película]. Estados Unidos: Bryna Productions.
- Kurosawa, A. (Director y productor). (1980). *Kagemusha: la sombra del guerrero. (Kagemusha)*. [Película]. Japón: Toho Studios & 20th Century Fox.
- Kurosawa, A. (Director). Hara, M. & Silberman, S. (Productores). (1985). *Ran*. [Película]. Japón: Greenwich Film Productions, Herald Ace Inc. & Nippon Herald Films.
- Kurosawa, A. (Director). Irie, Y., Yamamoto, Y. & Kurosawa, H. (Productores). (1993). *Madadayo (Maadadayo)*. [Película]. Japón: Daiei Film.
- Kurosawa, A. (Director). Kurosawa, H., Lizumi, S., Inoue, M. Y. & Okuyama, T. (Productores). (1991). *Rapsodia en agosto (Hachi-gatsu no kyoshikyoku)*. [Película]. Japón: Feature Film Enterprise II, Kurosawa Production Co. Shochiku Kinema, Kenkyu-jo.

- Kurosawa, A. (Director). Liebert, A. H., Kurosawa, H., Inoue, M. Y., Lizumi, S. & Spielberg, S. (Productores). (1990). *Los sueños de Kurosawa (Yume)*. [Película]. Japón: Warner Bros.
- Kurosawa, A. (Director). Tanaka, T, Kurosawa, A. & Kikushima, R. (Productores). (1961). *Yojimbo (Yojinbo)*. [Película]. Japón: Kurosawa Production Co.
- Kurosawa, A. (Director). Tanaka, T. & Kikushima, R. (Productores). (1962). *Sanjuro (Sanjuro)*. [Película]. Japón: Toho Studios, Kurosawa Production.
- Kurosawa, A. (Director). Tomoyuki, T., Kurosawa, A. & Kikushima, R. (Productores). (1963). *El infierno del odio (Tengoku to jigoku)*. [Película]. Japón: Toho Studios, Kurosawa Productions Co.
- Lang, F. (Director y productor). (1929). *La mujer en la luna (Frau im Mond)*. [Película]. Alemania: Fitz Lang Film.
- Lang, F. (Director). Pommer, E. (Productor). (1927). *Metrópolis*. [Película]. Alemania: UFA.
- Lean, D. (Director). Ponti, C., Lean, D. & Griffen, A. (Productores). *Doctor Zhivago*. [Película]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Lean, D. (Director). Spiegel, S. & Lean, D. (Productores). (1962). *Lawrence de Arabia*. [Película]. Reino Unido: Columbia Pictures, Horizon Pictures.
- Leone, S. (Director). Scaglione, M. (Productor). (1961). *El coloso de Rodas (Il colosso di Rodi)*. [Película]. Francia, España, Italia: Produzioni Atlas Consorziate, Cine-Produzioni Associate, Procusa, Comptoir Français de Productions Cinématographiques, Cinema Television Internacional.
- Louirè, E. (Director). Dietz, J. y E. Chester, Hal (Productores). (1953). *The Beast from 20,000 fathoms (El monstruo de tiempos remotos)*. [Película]. Estados Unidos: Warner Bros.
- Lourié, E. (Director). King, F. & King, M. (Productores). (1961). *Gorgo* [Película]. Reino Unido: King Brothers Productions.
- Lourié, E. (Director). Lloyd, T. (Productor). (1959). *El monstruo submarino (Behemoth the Sea Monster)*. [Película]. Estados Unidos: Artistes Alliance, Ltd.
- Lucas, G. (Director). Kurtz, G. (Productor). (1977). *Star Wars: Episode IV - A New Hope (Star Wars: Episodio IV - Una nueva esperanza)*. [Película]. Estados Unidos:



Lucasfilm.

- Lumet, S. (Director). Fonda, R. & Rose, R. (Productores). (1957). *Doce hombres sin piedad (12 Angry Men)*. [Película]. Estados Unidos: Orion-Nova Productions.
- Lynch, D. (Director). De Laurntiis, R. (Productora). (1984). *Dune*. [Película]. Estados Unidos: Universal Studios.
- Mamoulian, R. (Director y productor). (1931). *El hombre y el monstruo (Dr. Jekyll and Mr. Hyde)*. [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Mann, A. (Director). Bronston, S. (Productor). (1961). *El Cid*. [Película]. Estados Unidos, Italia: Samuel Bronston Productions, Dear Film Produzione.
- Maté, R. (Director). Pal, G. (Productor). (1951). *Cuando los mundos chocan (When Worlds Collided)*. [Película]. [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Matysubayashi, S. (Director). Tanaka, T. & Fujimoto, S. (Productores). (1961). *The Last War (Sekai Daisenso)*. [Película]. Japón: Toho Co., Ltd.
- McCay, W. (Director y productor). (1914). *Gertie el dinosaurio (Gertie the Dinosaur)*. [Película]. Estados Unidos: Box Office Attractions Company.
- Méliès, G. (Director y productor). (1902). *El viaje a la luna (Le Voyage dans la Lune)*. [Película]. Francia: Star.
- Méliès, G. (Director). Pathé, C. & Méliès, G. (Productores). (1912). *La conquista del polo norte. (À la conquête du pôle)*. [Película]. Francia: Pathé, Star Film Company.
- Menzies, W. C. (Director). Korda, A. (Productor). (1936). *La vida futura (Things to Come)*. [Película]. Reino Unido: London Film Productions.
- Meyer, N. (Director). Austin, S. (Productora). (1983). *The Day After*. [Película]. Estados Unidos: Greengrass Productions.
- Milius, J. (Director). De Laurentiis, R. & Milius, J. (Productores). (1982). *Conan el Bárbaro (Conan the Barbarian)*. [Película]. Estados Unidos: 20th Century Fox, Dino De Laurntiis Corporation.
- Murnau, F. W. (Director). Pommer, E. (Productor). (1924). *El último (Der letzte Mann)*. [Película]. Alemania: Universum Film AG.
- Murnau, F.W. (Director). Dieckman, E. & Grau, A. (Productores). (1921). *Nosferatu*,

- eine Symphonie des Grauens (Norferatu, el vampiro)*. [Película]. Alemania: Prana Film.
- Neuman, K. (Director y productor). (1958). *La mosca (The Fly)*. [Película]. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- Neumann, K. (Director y productor). (1950). *Rocketship X-M (Expedition Moon)*. [Película]. Estados Unidos: Lippert Pictures.
- O'Bannon, D. (Director). Daly, J. (Productor). (1985). *La noche de los muertos vivientes (Return of the Living Dead)*. [Película]. Estados Unidos: Hemdale Film Corporation.
- O'Connolly, J. (Director). Schneer C. H. (Productor). (1969). *El Valle de Gwangi (The Valley of Gwangi)*. [Película]. Estados Unidos: Warner Brothers, Seven Arts.
- Pichel, I. (Director). Pal, G. (Productor). (1950). *Destination Moon*. [Película]. Estados Unidos: George Pal Productions.
- Protazánov, Y. (Director). (1924). *Aelita*. [Película]. URSS.
- Reeves, M. (Director). Abrams, J.J. & Burk, B. (Productores). (2008). *Cloverfield*. [Película]. Estados Unidos: Bad Robot Productions.
- Resnais, A. (Director). (1966). *La guerra ha terminado (La guerre est finie)*. [Película]. Francia: Europa Film & Sofracima.
- Resnais, A. (Director). Halfon, S. & Dauman, A. (Productores). (1959). *Hiroshima mon amour*. [Película]. Francia & Japón: Argos Films, Como Films, Daiei Studios, Pathé Entertainment.
- Resnais, A. y Hessens, R. (Directores). (1950). *Guernica*. [Película]. Francia: Pantheon Productions.
- Roach, H. & Roach Jr. H. (Directores). (1940). *Hace un millón de años (One Million B.C.)*. [Película]. Estados Unidos: Hal Roach Studios.
- Rossen, R. (Director y productor). (1956). *Alejandro Magno (Alexander the Great)*. [Película]. España, Estados Unidos: C.B. Films S.A., Rossen Films.
- Schaffner, F. J. (Director). McCleary, G. (Productor). (1970). *Patton*. [Película]. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- Schoedsack, E. B. (Director). Cooper, M. (Productor). (1949). *El gran gorila (Mighty Joe Young)*. [Película]. Estados Unidos: Argosy Pictures.

- Schoedsack, E. B. (Director). Van Every, D. & Cooper, M. C. (Productores). (1940). *Dr. Cyclops*. [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Sears, Fred. F. (Director). Chneer, Charles H. (Productor). (1956). *La Tierra contra los platillos volantes (Earth versus the Flying Saucers)*. [Película]. Estados Unidos: Columbia Pictures.
- Shindo, K. (Director) Itoya, H., Noto, S. & Yamada, T. (Productores). (1959). *El dragón afortunado nº 5 (Daigo Fukuryu Maru)*. [Película]. Japón: Kindai Eiga Kyokai, Shinsei Eiga.
- Siegel, D. (Director). Wanger, W. (Productor). (1956). *La invasión de los ladrones de cuerpos (Invasion of the Body Snatchers)*. [Película]. Estados Unidos: Walter Wanger Productions.
- Spielberg, S. (Director). Kennedy, K. & Molen, G. R. (Productores). (1993). *Parque Jurásico (Jurassic Park)*. [Película]. Estados Unidos: Amblin Entertainment.
- Spielberg, S. (Director). Phillips, J. & Phillips, M. (Productores). (1977). *Encuentros en la tercera fase (Encounters in the Third Kind)*. [Película]. Estados Unidos: EMI Films.
- Spielberg, S. (Director). Spielberg, S. & Kennedy, K. (Productores). (1982). *E.T. el extraterrestre (E.T. the Extra-Terrestrial)*. [Película]. Estados Unidos: Amblin Entertainment.
- Sugie, T. (Director). Fujimoto, S. (Productor). (1960). *The Masterless 47 (Salarîman Chûshingura)*. [Película]. Japón: Toho Company.
- Sugie, T. (Director). Fujimoto, S. (Productor). (1961). *The Masterless 47: Part II (Zoku Salarîman Chûshingura)*. [Película]. Japón: Toho Company.
- Takizawa, E. (Director). Tanaka, T. (Productor). (1945). *Nihon kengô den (Hasta el día de la victoria)*. [Película]. Japón: Toho Co., Ltd.
- Tarkovski, A. (Director). Toscan du Plantier, D. (Productor). (1983). *Nostalgia (Nostalghia)*. [Película]. Italia & Unión Soviética: Rai 2, Sovinfilm & Opera Film Produzione.
- Truffaut, F. (Director). Allen, L. M. (Productor). (1966). *Fahrenheit 451*. [Película]. Reino Unido: Anglo Enterprises & Vineyard Film Ltd.
- Vogt-Roberts, J. (Director). Tull, T., Jashni, J. & Parent, M. (Productores). (2017). *Kong:*

*La Isla Calavera (Kong: Skull Island)*. [Película]. Estados Unidos: Legendary Pictures.

Welles, O. (Director). Zugsmith, A (Productor). (1958). *Sed de mal (Touch of Evil)*. [Película]. Estados Unidos: Universal Studios.

Whale, J. (Director). Faemmle Jr., C. (Productor). (1935). *La novia de Frankenstein (Bride of Frankenstein)*. [Película]. Estados Unidos: Universal Studios.

Wilcox, F. Mc. (Director). Nayfack, N. (Productor). (1956). *Planeta prohibido (Forbidden planet)*. [Película]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

Wise, R. (Director). Blaustein, J. (Productor). (1951). *Ultimatum a la Tierra (The Day the Earth Stood Still)*. [Película]. Estados Unidos: 20th Century Fox.

Yamamoto, K. (Director). Morita, N. (Productor). (1942). *Hawai Mare oki kaisen (The War at Sea from Hawaii to Malaya)*. [Película]. Japón: Toho Co., Ltd.

Yamazaki, T. (Director). Ando, C., Moriya, K. & Takahashi, N. (Productores). (2005). *Always: Sunset on Third Street. (Always san-chome no yuhi)*. [Película]. Japón: DENTSU Music and Entertainment, Imagica, Nippon Television Network (NTV), Robot Communications, Shogakukan, Toho Company, Yomiuri Telecasting Corporation (YTV).

## ARTÍCULOS

Norihiro, K. (2006). *Godbye Godzilla, Hello Kitty. The Origins and Meaning of Japanese Cuteness*. Japón. Asiaplex.

Norihiro, K. (2011). *From Godzilla to Hello Kitty: Sanitizing the Uncanny in Postwar Japan*. Tokio.

Sánchez, G y Gallego, E. (2003). *¿Qué es la ciencia ficción?* Artículo online disponible en: <https://www.ciencia-ficción.com>

Victoria Stevens, S. (2010). *The Rhetorical Significance of Gojira*. University of Nevada, Las Vegas. UNLV. University Libraries.

**AUDIOVISUALES**

- Burns, K. (Director). Ostlund, D. (Productor). (1999). *El ataque de los monstruos de 50 pies*. [Vídeo]. EE.UU.: 20th Century Fox Film Corporation.
- Buttgereit, J. (Director). Baumann-von Broen, E. (Productora). (2008). *Monsterland*. [Vídeo]. Berlín, Alemania: Avanti Media.
- Director y productor sin determinar. (1999). *De King Kong a Godzilla*. [Vídeo]. España: Canal Plus.
- Director y productor sin determinar. (1986). *Unused Special Effects Clips*. [Vídeo]. Tokio, Japón: Yukidaruma Pro.
- England, N. (Director). Godziszewski, E. y Ryfle, S. (Productores). (2008). *Bringing Godzilla Down to Size: The Art of Japanese Special Effects*. [Vídeo]. EE.UU. : Toho Company, Classic Media, Happy Enterprises Productions, Images from the iD.
- Jr. Lipartito (Director). Ballard, J. M. & Jr. Lipartito (Productores). (2014). *Smog Monster Director EXTRA*. [Vídeo]. EE.UU.: Sci-fi Japan. Disponible en : <https://www.youtube.com/watch?v=N1dL7IA7bss>
- Kuperberg, C., Kuperberg, J. (Directoras). Puisseux, M. y Jahn, F. (Productores). (2015). *Hollywood: entre la paranoia y la ciencia ficción* [Vídeo]. EE.UU.: Wichita Films. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=idi1VXqivZI>
- Marsh, E. W. (Director y productor). (1998). *Making of Godzilla*. [Vídeo]. EE.UU.: TrisStar Pictures, Inc. Disponible en : <https://www.youtube.com/watch?v=Jl7DUbRw3yc>
- Molesworth, M. (Director). Freand, N. (Productor). (1998). *Godzilla: King of the Monsters*. [Vídeo]. Londres, Inglaterra.: BBC. Disponible en: [https://archive.org/details/BBC\\_Godzilla\\_King\\_of\\_the\\_Monsters\\_1998](https://archive.org/details/BBC_Godzilla_King_of_the_Monsters_1998)
- Monleón, S. (Director). Santana, A. & Uribe, I. (Productores). (2008). *El último truco*. [Vídeo]. España: Aiete-Ariane Films
- Shinozaki, J. (Director). Shimazaki, J. (Productor). (2014). *World Godzilla's 60th Anniversary. The amazing world of Japanese Special Effects (Tokusatsu)*. [Vídeo]. Tokio, Japón: NHK.

- Watanabe, K. (Director). Mille, O. y Watanabe, C. (Productores). (2011). *La cara oculta de Hiroshima (La face cachée de Hiroshima)*. [Vídeo]. Francia: Kami Productions y Artline Films.
- Wild, B. (Producer). (2006). *Godzilla: It Came from Japan*. [Vídeo]. EE.UU.: Prometheus Entertainment y Fox Television Studios.

## ÍNDICE DE FIGURAS

- Figura 1. Manchuria en 1939, p. 56
- Figura 2. Ilustración promocional de King Kong, p. 67
- Figura 3. El productor de cine Tanaka, p. 68
- Figura 4. El director de cine Honda. Pág 71
- Figura 5. El director de efectos especiales Tsuburaya, p. 73
- Figura 6. El compositor Ifukube, p. 76
- Figura 7: Porción de Tokio destruida, p. 85
- Figura 8: La bomba Little Boy, p. 88
- Figura 9: La explosión de Hiroshima, p. 90
- Figura 10: La explosión de Nagasaki, p. 90
- Figura 11: El emperador firmando la rendición. , p. 91
- Figura 12: La bomba de hidrógeno, p. 96
- Figura 13: Bocetos de la cabeza de Godzilla descritas por M. Inoue, p. 115
- Figura 14: El Iguanodon (1950), según Zdenek Burian, p. 117
- Figura 15: Póster original del film El enjambre, p. 148
- Figura 16: Póster de la edición videográfica de Godzilla (1984), p. 148
- Figura 17: Posición genérica de la ciencia ficción según Bassa y Freixas (1993), p. 200
- Figura 18: Espectadores Godzilla a lo largo de su historia, p. 219
- Figura 19: Categoría generica del *kaiju eiga*, p. 223
- Figura 20: Ramificación del *kaiju eiga*, p. 224
- Figura 21: Fotograma de *Batalla en el espacio exterior* (1959), p. 230
- Figura 22: Fotograma de *Los monstruos invaden la Tierra* (1965), p. 230
- Figura 23: Fotograma de *Frankenstein Conquers the World* (1965), p. 231
- Figura 24: Fotograma de *La batalla de los simios gigantes* (1966), p. 231
- Figura 25: Fotograma de *Japón bajo el terror del monstruo* (1954), p. 232
- Figura 26a: Maqueta de la nave especial, p. 233
- Figura 26b: Técnicos a lo alto del puente, p. 233
- Figura 27: Edificios ardiendo, p. 233
- Figura 28: Fotograma de *Los monstruos invaden la Tierra* (1965), p. 234
- Figura 29: Fotograma de *Invasión extraterrestre* (1968), p. 234

- Figura 30a: Inicio del *travelling in*, p. 236  
 Figura 30b: Final *travelling in*, p. 236  
 Figura 31a, p. 240  
 Figura 31b, p. 240  
 Figura 31c, p. 240  
 Figura 32: Fotograma de *La batalla de los simios gigantes* (1966), p. 248  
 Figura 33: Fotograma de *La batalla de los simios gigantes* (1966), p. 248  
 Figura 34, p. 271  
 Figura 35, p. 271  
 Figura 36, gráfico de genero y posición *tokusatsu*, p. 274  
 Figura 37: Plano 342, p. 314  
 Figura 38: Plano 340, p. 314  
 Figura 39: Plano 363, p. 314  
 Figura 40: Plano 360, p. 315  
 Figura 41: Plano 360, p. 315  
 Figura 42, p. 342  
 Figura 43, p. 342  
 Figura 44: La bomba atómica de Totskoye, p. 345.  
 Figura 45: Plano 209, p. 347  
 Figura 46: Plano 214, p. 347  
 Figura 47: Fotografía real. Pág. 353  
 Figura 48: Plano 418. Pág. 353  
 Figura 49: Mapa de Tokio en 1954 con recorrido de Godzilla marcado, p. 354  
 Figura 50: Detalle de mapa de Tokio en 1954 con recorrido de Godzilla marcado, p. 355  
 Figura 51: A la izquierda, la torre Hattori, p. 356  
 Figura 52: Godzilla destruye el edificio de la Dieta, p. 356  
 Figura 53: Plano 533, p. 359  
 Figura 54: Fotografía real tras la bomba de Hiroshima, p. 359  
 Figura 55: Plano 534, p. 359  
 Figura 56: Fotografía real del bombardeo sobre Tokio, p. 359  
 Figura 57: Plano 641, p. 360  
 Figura 58: Fotografía real después del bombardeo, p. 360  
 Figura 59: Plano 643, p. 361  
 Figura 60: Fotografía real después del Fukushima, p. 361  
 Figura 61: Plano 720, p. 364  
 Figura 62: Fotografía real después de Hiroshima, p. 364  
 Figura 63: Plano 763, p. 366  
 Figura 64: Ilustración de un piloto kamikaze, p. 366  
 Figura 65: Ogata con la cinta, p. 367  
 Figura 66: G1, p. 374  
 Figura 67: G2, p. 374  
 Figura 68: G3, p. 374  
 Figura 69: G4, p. 374  
 Figura 70: Maqueta sin inserto, p. 381  
 Figura 71: Maqueta con inserto, p. 381

- Figura 72, p. 382  
Figura 73: Partitura de pisadas y explosiones, p. 388  
Figura 74: El silabario de solfeo Do-Si-La, p. 390  
Figura 75: Partitura de la explosión, p. 392  
Figura 76, p. 395  
Figura 77, p. 395  
Figura 78, p. 426  
Figura 79, p. 427  
Figura 80, p. 427  
Figura 81 (nº 1), p. 429  
Figura 82 (nº 2), p. 429  
Figura 83 (nº 3), p. 429  
Figura 84 (nº 4), p. 429  
Figura 85 (nº 5), p. 429  
Figura 86 (nº 6), p. 429  
Figura 87, p. 430  
Figura 88, p. 430  
Figura 89, p. 430  
Figura 90, p. 430  
Figura 91, p. 430  
Figura 92, p. 430  
Figura 93: Póster provisional del documental, p. 516

#### FILMOGRAFÍA COMPLETA DE *KAIJU EIGA* (1954-2016)

- Anno, H. & Huguchi, S. (Directores). Ichikawa, M. & Ueda, T. (Productores). (2016). *Shin Godzilla (Shin Gojira)*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
- Banno, Y. (Director). Tanaka, T. (Productor). (1971). *Hedorah: la burbuja tóxica (Gojira tai Hedorah)*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
- Fukuda, J. (Director). Tanaka, T. (Productor). (1966). *Los monstruos del mar (Gojira, Ebirâ, Mosura: Nankai no daiketto)*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
- Fukuda, J. (Director). Tanaka, T. (Productor). (1972). *Galien: el monstruo de las galaxias ataca la Tierra (Chikyû kogeki meirei: Gojira tai Gaigan)*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.



- Fukuda, J. (Director). Tanaka, T. (Productor). (1973). *Gorgo y Superman se citan en Tokio (Gojira tai Megaro)*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
- Fukuda, J. (Director). Tanaka, T. (Productor). (1974). *Ciber Godzilla, máquina de destrucción (Gojira tai Mekagojira)*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
- Fukuda, J. (Director). Tanaka, T. (Productor). (1967). *El hijo de Godzilla (Kaiju shima no kessen: Gojira no musuko)*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
- Hashimoto, K. (Director). Tanaka, T., Hayashi, N. y Kanazawa, K. (Productores). (1984). *El retorno de Godzilla (Gojira)*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
- Honda, I. (Director). Tanaka, T. (Productor). (1954). *Godzilla: Japón bajo el terror del monstruo (Gojira)*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
- Honda, I. (Director). Tanaka, T. (Productor). (1956). *Rodan: los hijos del volcán (Sora no daikajjū Radon)*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
- Honda, I. (Director). Tanaka, T. (Productor). (1958). *Varan: the Unbelievable (Daikajjū Baran)*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
- Honda, I. (Director). Tanaka, T. (Productor). (1961). *Mothra (Mosura)*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
- Honda, I. (Director). Tanaka, T. (Productor). (1962). *King Kong contra Godzilla (King Kongu tai Gojira)*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
- Honda, I. (Director). Tanaka, T. (Productor). (1964). *Godzilla contra los monstruos (Mosura tai Gojira)*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
- Honda, I. (Director). Tanaka, T. (Productor). (1964). *Dogorah, the Space Monster (Uchū Daikajjū Dogora)*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
- Honda, I. (Director). Tanaka, T. (Productor). (1964). *Ghidorah, el dragón de tres cabezas (San Daikajjū: Chikyū Saidai no Kessen)*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
- Honda, I. (Director). Tanaka, T. (Productor). (1965). *Los monstruos invaden la Tierra (Kajjū daisenso)*. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
- Honda, I. (Director). Tanaka, T. (Productor). (1965). *Frankenstein conquers the World (Furankenshutain tai chitei kajjū Baragon)*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.

- Honda, I. (Director). Tanaka, T. (Productor). (1966). *La batalla de los simios gigantes (Furankenshutain no Kaojû: Sanda tai Gaira)*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
- Honda, I. (Director). Tanaka, T. (Productor). (1967). *King Kong se escapa (Kingu Kongu no gyakushu)*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
- Honda, I. (Director). Tanaka, T. (Productor). (1968). *Invasión extraterrestre (Kaijû Sôshingeki)*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
- Honda, I. (Director). Tanaka, T. (Productor). (1969). *Latitude Zero (Ido zero daisakusen)*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
- Honda, I. (Director). Tanaka, T. (Productor). (1969). *La isla de los monstruos (Gojira-Minira-Gabara: Ôru Kaijû Daishingeki)*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
- Honda, I. (Director). Tanaka, T. y Tanaka, F. (Productores). (1970). *Space Amoeba (Gezora, Ganime, Kamēba: Kessen! Nankai no Daikaijû)*, [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
- Honda, I. (Director). Tanaka, T. (Productor). (1975). *El terror de Mecha Godzilla (Mekagojira no gyakushu)*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
- Hua Ho, M. (Director). Shaw, R. (Productor). (1977). *The Mighty Peking Man*. [Película]. Hong Kong: Shaw Brothers.
- Hyung-rae, S. (Director y Productor). (1999). *Yonggary (용가리)*. [Película]. Corea del Sur: Younggu-Art Movies y Zero Nine Entertainment.
- Kaneko, S. (Director). Ohno, S., Tsuchikawa, T. y Urishido, S. (Productores). (1995). *Gamera: guardián del Universo (Gamera: Daikaijû Kuchu Kessen)*. [Película]. Tokio, Japón: Daiei Studios.
- Kaneko, S. (Director). (1997). *Gamera 2: el ataque de la legión. (Gamera Tsū: Region Shūrai)*. [Película]. Tokio, Japón: Daiei Studios.
- Kaneko, S. (Director). Nanri, M., Sato, N., Tsuchiwaka, T. y Tokuma, Y. (1999). *Gamera 3: el despertar de Iris (Gamera Surī Jyashin Irisu Kakusei)*. [Película]. Tokio, Japón: Daiei Studios.
- Kaneko, S. (Director). Tomiyama, S. y Honma, H. (Productores). (2001). *Godzilla, Mothra and King Ghidorah: Giant Monsters All-Out Attack (Gojira, Mosura, Kingu Gidorâ: Daikaijû sôkôgeki)*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.

- Kawasaki, M. (Director). (2008). *The Monster X Strikes Back/Attack the G8 Summit (Girara no Gyakushū: Tōyako Samitto Kiki Ippatsu)*. [Película]. Tokio, Japón: Shochiku.
- Ki-duk, K. (Director). (1967). *Yonggary, Monster from the Deep (대괴수)*. [Película]. Corea del Sur: Keukdong Entertainment Company.
- Kitamura, R. (Director). Tomiyama, S. (Productor). (2004). *Godzilla: Final Wars (Gojira: Fainaru uōzu)*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
- Misumi, K. (Director). (1966). *Daimajin, el contraataque del dios diabólico. (Daimajin ikaru)*. [Película]. Tokio, Japón: Daiei Motion Picture Company.
- Miyoshi, K. (Director). Tomiyama, S. y Kitayama, H. (Productores). (1997). *Rebirth of Mothra II (Mosura Tsū Kaitei no Daikessen)*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
- Mori, K. (Director). (1967). *Daimajin, la ira del dios diabólico. (Daimajin gyakushu)*. [Película]. Tokio, Japón: Daiei Motion Picture Company.
- Nihonmatsu, K. (Director). Nakajima, W. (Productor). (1967). *The X from Outer Space (Uchū Daikaijū Girara)*. [Película]. Tokio, Japón: Daiei Motion Picture Company.
- Noguchi, H. (Director). Koi, H. (Productor). (1967). *Gappa: The Triphibian Monster (Daikyojū Gappa)*. [Película]. Tokio, Japón: Nikkatsu Corporation.
- Oda, M. (Director). Tanaka, T. (Productor). (1955). *Godzilla contraataca (Gojira No Gyakushu)*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
- Okawara, T. (Director). Tanaka, T. y Tomiyama, S. (Productores). (1992) *Godzilla contra Mothra (Gojira tai Mosura)*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
- Okawara, T. (Director). Tanaka, T. y Tomiyama, S. (Productores). (1993). *Godzilla versus Mecha Godzilla II. (Gojira tai Mekagojira)*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
- Okawara, T. (Director). Tanaka, T. y Tomiyama, S. (Productores). (1995). *Godzilla versus Destroyah (Gojira tai Desutoroia)*. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
- Okawara, T. (Director). Tomiyama, S. (Productor). (1999). *Godzilla: 2000 (Gojira Nisen: Mireniamu)*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
- Ohmori, K. (Director). Tanaka, T. y Tomiyama, S. (Productores). (1989). *Godzilla contra Biollante (Gojira tai Biorante)*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.

- Ohmori, K. (Director). Tanaka, T. y Tomiyama, S. (Productores). (1991). *Godzilla contra King Ghidorah (Gojira tai Kingu Gidorā)*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
- Sang-ok, S. y Gon Jo, C. (Directores). Jong-il, K. y Sang-ok, S. (Productores). (1985). *Pulgasari*. [Película]. Korean Film Studio: Corea del Norte y Japón.
- Tanaka, S. (Director). Nagata, H. (Productor). (1966). *Gamera. Los monstruos del fin del mundo (Daikaijū Kettō: Gamera Tai Barugon)*. [Película]. Tokio, Japón: Daiei Motion Picture Company.
- Tasaki, R. (Director). Nagata, H. (Productor). (2006). *Gamera: the Brave (Chīsaki Yūsha Tachi ~Gamera~)*. [Película]. Tokio, Japón: Daiei Studios
- Tezuka, M. (Director). Tomiyama, S. (Productor). (2000). *Godzilla x Megaguirus (Gojira tai Megagirasu: Jī shōmetsu sakusen)*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
- Tezuka, M. (Director). Tomiyama, S. y Morichi, T. (Productores). (2002). *Godzilla x Mecha Godzilla (Gojira tai Mekagojira)*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
- Tezuka, M. (Director). Tomiyama, S. (Productor). (2003). *Godzilla x Mothra x Mecha Godzilla: Tokyo S.O.S. (Gojira, Mosura, MekaGojira Tokyo Esu O Esu)*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
- Yamashita, K. (Director). Tanaka, T. y Tomiyama, S. (Productores). (1994). *Godzilla versus Space Godzilla (Gojira tai Supesugojira)*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
- Yasuda, K. (Director). (1966). *Daimajin, el dios diabólico*. [Película]. Tokio, Japón: Daiei Motion Picture Company.
- Yoneda, O. (Director). Tomiyama, S. y Kitayama, H. (Productores). (1996). *Rebirth of Mothra (Mosura)*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
- Yoneda, O. (Director). Tomiyama, S. (Productor). (1998). *Rebirth of Mothra III (Mosura Surī Kingu Gidora Raishū)*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
- Yuasa, N. (Director). Nagata, M., Saito, Y. y Nagata, H. (Productores). (1965). *Gamera: el mundo bajo el terror (Daikaijū Gamera)*. [Película]. Tokio, Japón: Daiei Motion Picture Company.
- Yuasa, N. (Director). Nagata, H. (Productor). (1967). *Gaos. El terror de la noche (Daikaiju Kuchusen: Gamera Tai Gyaosu)*. [Película]. Tokio, Japón: Daiei Motion Picture Company.

- Yuasa, N. (Director). Nagata, H. (Productor). (1968). *Gamera en Viras ataca la Tierra (Gamera Tai Uchū Kaijū Bairasu)*. [Película]. Tokio, Japón: Daiei Motion Picture Company.
- Yuasa, N. (Director). Nagata, H. (Productor). (1969). *Guirón: guardián del planeta fantasma (Gamera Tai Daiakujū Giron)*. [Película]. Tokio, Japón: Daiei Motion Picture Company.
- Yuasa, N. y Morrison, B. (Directores). Nagata, H. y Nagata, M. (Productores). (1970). *Jiger: el señor del caos (Gamera Tai Daimajū Jaigā)*. [Película]. Tokio, Japón: Daiei Motion Picture Company.
- Yuasa, N. (Director). Nagata, H. (Productor). (1971). *Zigra: la amenaza de los océanos (Gamera tai Shinkai Kaijū Jigura)*. [Película]. Tokio, Japón: Daiei Motion Picture Company.
- Yuasa, N. (Director). Nagata, H. (Productor). (1980). *Super monstruo Gamera (Uchu Kaijū Gamera)*. [Película]. Tokio, Japón: Daiei Motion Picture Company.

#### FILMOGRAFÍA COMPLETA DE LOS AUTORES PRESENTADOS

**Tanaka, Tomoyuki.** (*Tanaka Tomoyuki*, 26 de abril de 1910 - Tokio, 2 de abril de 1997).

1. *Three Women of the North* (1945)
2. *Those Who Make Tomorrow* (1946)
3. *Eleven Girl Students* (1946)
4. *Snow Trail* (1947)
5. *Four Love Stories* (1947)
6. *24 Hours of a Secret Life* (1947)
7. *Lady From Hell* (1949)
8. *Jakoman and Tetsu* (1949)
9. *Angry Street* (1950)
10. *White Beast* (1950)
11. *Escape at Dawn* (1950)
12. *Beyond Love and Hate* (1951)
13. *Foghorn* (1952)
14. *Sword for Hire* (1952)
15. *Adolensence* (1952)
16. *The Man Who Came to Port* (1952)

17. *Swift Current* (1952)
18. *My Wonderful Yellow Car* (1953)
19. *Last Embrace* (1953)
20. *Mother and Daughter* (1953)
21. *Adolescence Part II* (1953)
22. *Youth of Heiji Senigata* (1953)
23. *Red-Light Bases* (1953)
24. *Godzilla, Japón bajo el terror del monstruo* (1954)
25. *Farewell Rabaul* (1954)
26. *The Saound of Waves* (1954)
27. *Godzilla contraataca* (1955)
28. *Half Human* (1955)
29. *Love Makeup* (1955)
30. *Love Never Fails* (1955)
31. *No Response From Car 33* (1955)
32. *O-en-San* (1955)
33. *Hiba Arborvitae Story* (1955)
34. *Rodan, los hijos del volcán* (1956)
35. *The Legend of the White Serpent* (1956)
36. *Rainy Night Duel* (1956)
37. *Scoundrel* (1956)
38. *The Mysterians* (1957)
39. *The Lower Depghts* (1957)
40. *Yagyū Confidential* (1957)
41. *Knockout Drops* (1957)
42. *Man in the Storm* (1957)
43. *Untamed Woman* (1957)
44. *The Last Pursuit* (1957)
45. *H-Man* (1958)
46. *Varan, the unbeliavable* (1958)
47. *Ninjitsu* (1958)
48. *The Spell of the Hidden Gold* (1958)
49. *The Rijisha Man* (1958)
50. *Rat Kid on Journey* (1958)
51. *Josei S.O.S.* (1958)
52. *Batalla en el espacio exterior* (1959)
53. *The Three Treasures* (1959)
54. *Samurai Saga* (1959)
55. *The Big Boss* (1959)
56. *Desperado Outpost* (1959)
57. *Monkey Sun* (1959)
58. *The Doom of Night* (1959)
59. *Whistle in My Heart* (1959)
60. *Ishimatsu Travels with Ghosts* (1959)
61. *Dangerous Playing with Fire* (1959)

62. *The Human Vapor* (1960)
63. *The Secret of the Telegian* (1960)
64. *The Bad Sleep Well* (1960)
65. *The Storm of the Pacific* (1960)
66. *Westward Desperado* (1960)
67. *The Rascal of the Skies* (1960)
68. *Life of a Country Doctor* (1960)
69. *The Last Gunfight* (1960)
70. *Mothra* (1961)
71. *Yojimbo* (1961)
72. *The Last War* (1961)
73. *Daredevil in the Castle* (1961)
74. *The Scarlet Man* (1961)
75. *The Underworld Bullet Marks* (1961)
76. *Bandits on the Wind* (1961)
77. *Big Shots Die at Dawn* (1961)
78. *The Merciless Trap* (1961)
79. *Eternity of Love* (1961)
80. *The Crimson Sea* (1961)
81. *Witness Killed* (1961)
82. *Counterstroke* (1961)
83. *King Kong contra Godzilla* (1962)
84. *Sanjuro* (1962)
85. *Gorath* (1962)
86. *Chushingura* (1962)
87. *The Crimson Sky* (1962)
88. *The Hit Dairy* (1962)
89. *Operation X* (1962)
90. *Tatsu* (1962)
91. *Weed of Crime* (1962)
92. *Operation Enemy Fort* (1962)
93. *Atoragón, agente 04 del imperio sumergido* (1963)
94. *Matango, attack of Mushroom People* (1963)
95. *High and Low* (1963)
96. *Samurai Pirate* (1963)
97. *Warring Clans* (1963)
98. *Attack Squadron!* (1963)
99. *Siege of Fort Bismarck* (1963)
100. *Interpol Code 8* (1963)
101. *Young Swordsman* (1963)
102. *Outpost of Hell* (1963)
103. *Operation Mad Dog* (1963)
104. *The Legacy of the 500,000* (1963)
105. *Godzilla contra los monstruos* (1964)
106. *Dogorah, the Space Monster* (1964)

107. Ghidorah, el dragón de tres cabezas (1964)
108. *Oh! My Bomb!* (1964)
109. *The Rabble* (1964)
110. *Trap of Suicide Kilometer* (1964)
111. *Tiger Flight* (1964)
112. *Blood and Diamonds* (1964)
113. *The Rabble* (1964)
114. *Whirlwind* (1964)
115. Los monstruos invaden la Tierra (1965)
116. *Frankenstein Conquers the World* (1965)
117. *Red Beard* (1965)
118. *Crazy Adventure* (1965)
119. *The Retreat from Kiska* (1965)
120. *Iron Finger* (1965)
121. *Samurai Assassin* (1965)
122. *Fort Graveyard* (1965)
123. *Key of Keys* (1965)
124. *Judo Saga* (1965)
125. Los monstruos del mar (1966)
126. La batalla de los simios gigantes (1966)
127. *The Adventure of Taklamkan* (1966)
128. *Sero Fighter* (1966)
129. *Rise Against the Sword* (1966)
130. *The Mad Atlantic* (1966)
131. El hijo de Godzilla (1967)
132. King Kong se escapa (1967)
133. *Japan's Longest Day* (1967)
134. *Epoch of Murder Madness* (1967)
135. *Samurai Rebellion* (1967)
136. *The Killing Bottle* (1967)
137. Invasión extraterrestre (1968)
138. *Admiral Yamamoto* (1968)
139. *Booted Babe, Busted Boss* (1968)
140. *Kill!* (1968)
141. *Neck* (1968)
142. La isla de los monstruos (1969)
143. *Latitude Zero* (1969)
144. *Battle of the Japan Sea* (1969)
145. *Portrait of Hell* (1969)
146. *Siege of Fort Bismarck* (1969)
147. *Computer Free-for-All* (1969)
148. *Samurais Banners* (1969)
149. *Space Amoeba* (1970)
150. *Vampire Doll* (1970)
151. *Terror in the Streets* (1970)



152. *Will to Conquer* (1970)
153. *Mitsubishi Pavilion* (1970)
154. Hedorah, la burbuja tóxica (1971)
155. Galien, el monstruo de las galaxias ataca la Tierra (1972)
156. Gorgo y superman se citan en Tokio (1973)
157. *Submersion of Japan* (1973)
158. *The Human Revolution* (1973)
159. *Zone Fighter* (1973)
160. Ciber Godzilla, máquina de destrucción (1974)
161. *Prophecies of Nostradamus* (1974)
162. *ESPY* (1974)
163. Godzilla contra Mecha Godzilla (1975)
164. *Conflagration* (1975)
165. *Zero Pilot* (1976)
166. *The Human Revolution Continues* (1976)
167. *House* (1977)
168. *The War in Space* (1977)
169. *Mount Hakkoda* (1977)
170. *The Alaska Story* (1977)
171. *Kagemusha* (1980)
172. *magnitude 7.9* (1980)
173. *The Imperial Navy* (1981)
174. *The Makioka Sisters* (1983)
175. El retorno de Godzilla (1984)
176. *Bye Bye Jupiter* (1984)
177. *Zero* (1984)
178. *Ohan* (1984)
179. *Actress* (1987)
180. *Princes from the Moon* (1987)
181. Godzilla contra Biollante (1989)
182. *Gunhed* (1989)
183. Godzilla contra King Ghidorah (1991)
184. Godzilla contra Mothra (1992)
185. *Godzilla vs. Mechagodzilla II* (1993)
186. *Godzilla vs. SpaceGodzilla* (1994)
187. *Yamato Takeru* (1994)
188. *Godzilla vs. Destoroyah* (1995)

**Como conceptualista de películas producidas por Toho Co., Ltd.:**

1. *Zone Fighter* (1973)
2. *Caribe, Sinfonia de Amor* (1985)
3. *Rebirth of Mothra* (1996)
4. *Rebirth of Mothra II* (1997)

**Honda, Ishiro** (*Honda Ishiro*, 7 de mayo de 1911 en la prefectura de Yamagata - 28 de febrero de 1993).

1. *A Story of a Co-Op.* (1949)
2. *Ise Island.* (1950)
3. *The Blue Pearl* (1951)
4. *The Skin of the South* (1952)
5. *The Man Who Came to Port* (1952)
6. *Adolescence Part II.* (1953)
7. *Eagle of the Pacific* (1953)
8. *Farewell Rabaul.* (1953)
9. *Godzilla: Japón bajo el terror del monstruo* (1954)
10. *Half Human* (1955)
11. *Love Makeup* (1955)
12. *Night School.* (1956)
13. *Godzilla, King of the Monsters* (1956)
14. *People of Tokyo, Goodbye* (1956)
15. *Young Tree* (1956)
16. *Rodan, los hijos del volcán* (1956)
17. *The Mysterians* (1957)
18. *A Farewell to the Woman Called My Sister* (1957)
19. *A Rainbow Plays in My Heart* (1957)
20. *Be Happy, These Two Lovers* (1957)
21. *Song for a Bride* (1958)
22. *The H-Man* (1958)
23. *Varan: the Unbelievable* (1958)
24. *Batalla en el espacio exterior* (1959)
25. *The Human Vapor* (1960)
26. *Mothra* (1961)
27. *King Kong contra Godzilla* (1962)
28. *Gorath* (1962)
29. *Matango* (1963)
30. *Atoragón, agente 04 del imperio sumergido* (1963)
31. *Godzilla contra los monstruos* (1964)
32. *Dogorah, the Space Monster* (1964)
33. *Ghidorah, el dragón de tres cabezas* (1964)
34. *Los monstruos invaden la Tierra* (1965)
35. *Frankenstein conquers the World* (1965)
36. *La batalla de los simios gigantes* (1966)
37. *King Kong se escapa* (1967)
38. *Invasión extraterrestre* (1968)

39. *Latitude Zero* (1969)
40. La isla de los monstruos (1969)
41. *Space Amoeba* (1970)
42. Godzilla contra Mecha Godzilla (1975)

**Colaboraciones con Akira Kurosawa:**

1. Kurosawa, A. (Director). Honda, I. (*Assistant director*). (1949). *Perro rabioso*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
2. Kurosawa, A. (Director). Honda, I. (*Creative consultant, directorial advisor y production coordinator*). (1980). *Kagemusha*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
3. Kurosawa, A. (Director). Honda, I. (*Director's counseling*). (1985). *Ran*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
4. Kurosawa, A. (Director). Honda, I. (*Creative consultant*). (1990). *Los sueños de Akira Kurosawa*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
5. Kurosawa, A. (Director). Honda, I. (*Creative consultant*). (1991). *Rapsodia de agosto*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.
6. Kurosawa, A. (Director). Honda, I. (*Directorial advisor*). (1993). *Madadayo*. [Película]. Tokio, Japón: Toho Co., Ltd.

**Tsuburaya, E.** (*Tsuburaya Eiji*, Sugawara, 7 de julio de 1901 - Itō, 25 de enero de 1970)

**Como director de efectos especiales:**

1. *Atarashiki Tsuchi* (1937) – Director de efectos especiales
2. *Kaigun Bakugeki-tai* (1940) – Efectos especiales
3. *Moyuru ōzora* (1940) hgu – Efectos especiales
4. *Enoken no songokū: songokū zenko-hen* (1940) – Supervisor de efectos especiales
5. *Shiroi Hekiga* (1942) – Efectos especiales
6. *Nankai No Hanataba* (1942) – Efectos especiales
7. *Tsubasa No Gaika* (1942) – Efectos especiales
8. *Hawai Mare oki kaisen* (1942) – Director de efectos especiales
9. *Ahen senso* (1943) – Efectos especiales
10. *Ai No Sekai: Yamaneko Tomi No Hanashi* (1943) – Efectos especiales
11. *Ongaku Dai-Shingun* (1943) – Efectos especiales
12. *Hyoroku Yume-Monogatari* (1943) – Efectos especiales
13. *Otoko* (1943) – Supervisor de efectos especiales

14. *Ano hata o ute* (1944) – Efectos especiales
15. *Kato hayabusa sento-tai* (1944) – Supervisor de efectos especiales
16. *Tokyo Gonin Otoko* (1945) – Supervisor de efectos especiales
17. *Urashima Taro No Koei* (1946) – Efectos especiales
18. *A Thousand and One Nights with Toho* (1947) – Supervisor de efectos especiales
19. *Hana Kurabe Tanuki Goten* (1949) – Efectos especiales
20. *Invisible Man Appears* (1949) – Supervisor de efectos especiales
21. *The Lady of Musashino* (1951) – Supervisor de efectos especiales
22. *The Skin of the South* (1952) – Supervisor de efectos especiales
23. *Ashi Ni Sawatta Onna* (1952) – Supervisor de efectos especiales
24. *The Man Who Came to Port* (1952) – Supervisor de efectos especiales
25. *Anatahan* (1953) – Especialista (acreditado como Tsuburaya)
26. *Seishun Zenigata Heiji* (1953) – Efectos especiales
27. *The Eagle of the Pacific* (1953) – Director de efectos especiales
28. *Aijin* (1953) – Supervisor de efectos especiales
29. *Sound of the Mountain* (1954) – Efectos especiales
30. *Farewell Rabaul* (1954) – Director de efectos especiales
31. *Samurai I: Musashi Miyamoto* (1954) – Efectos especiales
32. *Godzilla* (1954) – Efectos especiales
33. *Tomei Ningen* (1954) – Director de efectos especiales
34. *Ginrin* (1955) – Efectos especiales
35. *Godzilla contraataca* (1955) – Director de efectos especiales
36. *Half Human* (1955) – Director de efectos especiales
37. *Meoto zenzai* (1955) – Supervisor de efectos especiales
38. *Godzilla, King of the Monsters!* (1956) – Efectos especiales
39. *Legend of the White Snake* (1956) – Director de efectos especiales
40. *Rodan, los hijos del volcán* (1956) – Director de efectos especiales
41. *Throne of Blood* (1957) – Efectos especiales
42. *The Mysterians* (1957) – Director de efectos especiales
43. *Song for a Bride* (1958) – Efectos especiales
44. *The H-Man* (1958) – Director de efectos especiales
45. *Varan the Unbelievable* (1958) – Director de efectos especiales
46. *The Hidden Fortress* (1958)
47. *Songoku: The Road To The West* (1959) – Director de efectos especiales
48. *Submarine I-57 Will Not Surrender* (1959) – Director de efectos especiales
49. *The Birth of Japan* (1959) – Director de efectos especiales
50. *Batalla en el espacio exterior* (1959) – Efectos especiales
51. *The Secret of the Telegian* (1960) – Efectos especiales
52. *Storm Over the Pacific* (1960) – Director de efectos especiales
53. *The Human Vapor* (1960) – Director de efectos especiales
54. *Osaka Jo Monogatari* (1961) – Director de efectos especiales
55. *Mothra* (1961) – Director de efectos especiales
56. *Blood On The Sea* (1961) – Director de efectos especiales
57. *Gen To Fudomyo-O* (1961) – Director de efectos especiales
58. *The Last War* (1961) – Director de efectos especiales

59. *Gorath* (1962) – Director de efectos especiales
60. *Kurenai No Sora* (1962) – Director de efectos especiales
61. King Kong contra Godzilla (1962) – Director de efectos especiales
62. *Chushingura: Hana no Maki, Yuki no Maki* (1962) – Director de efectos especiales
63. *Varan the Unbelievable* (1962) – Director de efectos especiales
64. *Attack Squadron!* (1963) – Director de efectos especiales
65. *Chintao Yosai Bakugeki Meir Ei* (1963) – Director de efectos especiales
66. *Matango* (1963) – Director de efectos especiales
67. *The Lost World of Sinbad* (1963) – Director de efectos especiales
68. Atoragón, agente 04 del imperio sumergido (1963) – Director de efectos especiales
69. *Shikonmado – Dai Tatsumaki* (1964) – Director de efectos especiales
70. *Kyomo Ware Ozorami Ari* (1964) – Supervisor de efectos especiales
71. Godzilla contra los monstruos (1964) – Director de efectos especiales
72. *Dogora, the Space Monster* (1964) – Director de efectos especiales
73. Ghidorah, el dragón de tres cabezas (1964) – Director de efectos especiales
74. *None but the Brave* (1965) – Director de efectos especiales
75. *War-Gods of the Deep* (1965) – Director de efectos especiales: material de archivo empleado desde Atoragón, agente 07 del imperio sumergido
76. *Taiheiyo Kiseki No Sakusen: Kisuka* (1965) – Director de efectos especiales
77. *Frankenstein Conquers the World* (1965) – Director de efectos especiales
78. *Crazy Adventure* (1965) – Director de efectos especiales
79. *Dr. Goldfoot and the Bikini Machine* (1965) – Director de efectos especiales: material de archivo usado de la producción Godzilla contra los monstruos
80. Los monstruos invaden la Tierra (1965) – Director de efectos especiales
81. *Ironfinger* (1965) – Efectos especiales
82. La batalla de los simios gigantes (1966) – Director de efectos especiales
83. *Zero Faita Dai Kusen* (1966) – Director de efectos especiales
84. Los monstruos del mar (1966) – Supervisor de efectos especiales
85. King Kong se escapa (1967) – Director de efectos especiales
86. El hijo de Godzilla (1967) – Supervisor de efectos especiales
87. Invasión extraterrestre (1968) – Supervisor de efectos especiales
88. *Rengō Kantai Shirei Chōkan: Yamamoto Isoroku* (1968) – Director de efectos especiales
89. *Kureji No Daibakuhatsu* (1969) – Supervisor de efectos especiales
90. *Latitude Zero* (1969) – Director de efectos especiales
91. *The Battle of the Japan Sea* (1969) – Director de efectos especiales
92. La isla de los monstruos (1969) – Efectos especiales

**Como director de fotografía:**

1. *Giketsu* (1925)
2. *Kaito Samimaro* (1928) (acreditado como Eiichi Tsuburaya)

3. *Kagaribi* (1928) (acreditado como Eiichi Tsuburaya)
4. *Castle Of Wind And Clouds* (1928) (acreditado como Eiichi Tsuburaya)
5. *Nogitsune Sanji* (1930) (acreditado como Eiichi Tsuburaya)
6. *Shintei Shiobara Tasuke* (1930)
7. *Fubuki Ni Sakebu Okami* (1931) (acreditado como Eiichi Tsuburaya)
8. *Beni-Komori – Dai Ippen* (1931)
9. *Beni-Komori – Dai Nihen: Yuyaku Kessen No Maki* (1931)
10. *Beni-Komori – Dai Sampen: Ketsurui Tonami Chohachiro No Maki* (1931)
11. *Hyakuman-nin No Gassho* (1935)
12. *Kaguya Hime* (1935)
13. *Sekido Koete* (1936)
14. *Major Nango* (1938)
15. *Kodo Nippon* (1940)
16. *Tomei Ningen* (1954)

#### **Como productor:**

1. *Ultra Q* (1965)
2. *Ultraman* (1966)
3. *Full-Length Monster Movie: Ultraman* (1967)
4. *Ultra Siete* (1967)
5. *Mighty Jack* (1968)
6. *Operation: Mystery!* (1968)

**Ifukube, Akira** (*Ifukube Akira*: Kushiro, 31 de mayo de 1914 - Tokio, 8 de febrero del 2006).

#### **Obras para orquestas:**

1. *Rapsodia Japonesa* (1935)
2. *Triptique Aborigène* para orquesta de cámara(1937)
3. *Sinfonía Concertante* para piano y orquesta (1941)
4. *Ballata sinfónica* (1943)
5. *Obertura a la Nación Filipina* (1944)
6. *Tambores Japoneses* (1951, revisado en 1984)
7. *Fantasia Sinfónica No. 1* (1954, revisado en 1983)
8. *Sinfonía Tapkaara* (1954, revisado en 1979)
9. *Rítmica Ostinata* para piano y orquesta (1961, revisado en 1972)
10. *Ronde in Burlesque* para orquesta de alientos (1972, revisado para orquesta 1983)
11. *Concierto para violín No. 2* (1978)
12. *Lauda concertata* para marimba y orquesta (1979)

13. *Fantasia Sinfónica No. 2* (1983)
14. *Fantasia Sinfónica No. 3* (1983)
15. *Gotama, el Buda* para coro mixto y orquesta (1989)
16. *Suite Japonesa* para orquesta (1991)
17. *Suite Japonesa* para orquesta de cuerdas (1998)

### **Música de Cámara o Instrumental**

1. *Suite para Piano* (1933)
2. *Tocatta* para guitarra (1970)
3. *Fantasia* para laúd (1980)
4. *Sonata para violín y piano* (1985)
5. *Ballata sinfónica* para kotos (2001)

### **Vocal**

1. *Minstrelsis antiguo de las tribus Gilyak* (1946)
2. *Tres canciones de cuna de las tribus nativas de la isla de Sajalín* (1949)
3. *Una cabaña de la península Shiretoko* (1960)
4. *El Mar de Ojotsk* para soprano, fagot, piano [o arpa] y contrabajo (1988)

### **Música cinematográfica**

1. *Snow Trail* (1947)
2. *Japón bajo el terror del monstruo* (1954)
3. *Rodan, los hijos del volcán* (1956)
4. *The Mysterians* (1957)
5. *Varan the Unbelievable* (1958)
6. *The Big Boss (El Gran Jefe)* (1959)
7. *Batalla en el espacio exterior* (1959)
8. *Zatōichi* (1962)
9. *King contra Godzilla* (1962)
10. *Atoragón, agente 04 del imperio sumergido* (1963)
11. *Godzilla contra los monstruos* (1964)
12. *Dogora the Space Monster* (1964)
13. *Ghidorah, el dragón de tres cabezas* (1964)
14. *Frankenstein Conquers the World* (1965)
15. *Los monstruos invaden la Tierra* (1965)
16. *Daimajin, el dios diabólico* (1966)
17. *La batalla de los simios gigantes* (1966)
18. *Daimajin, el contraataque del dios diabólico* (1966)
19. *Daimajin, la ira del dios diabólico* (1966)
20. *King Kong se escapa* (1967)

21. Invasión extraterrestre (1968)
22. *Latitude Zero* (1969)
23. *Space Amoeba* (1970)
24. Galien, el monstruo de las galaxias ataca la Tierra (1972)
25. Godzilla contra Mechagodzilla (1975)
26. Godzilla contra King Ghidorah (1991)
27. Godzilla contra Mothra (1992)
28. *Godzilla vs. Mechagodzilla II* (1993)
29. *Godzilla vs. Destoroyah* (1995)

## **ANEXOS**

### **SELECCIÓN DE ENTREVISTAS**

Aguilar, Carlos





Profesión: Escritor

Lugar de la entrevista: Oficina del escritor (Madrid, España)

Fecha: 13 de febrero de 2013

Director y autor de la entrevista: Jonathan Bellés

1) *Jonathan Bellés*: ¿Es el *kaiju eiga* un género o subgénero?

*Carlos Aguilar*: El *kaiju eiga* no es un género puro, bebe de una serie de influencias y tiene una serie de ingredientes ajenos. En este sentido bebe del cine bélico, de la fantasía sobrenatural, del terror luminoso o legendario y por supuesto de la ciencia ficción. El *kaiju eiga* y la figura de Godzilla en particular son importantísimos en el cine japonés y en la industria por que abrieron mercados, es decir, el cine japonés en el occidente se empieza a conocer de verdad gracias a las películas de Godzilla. Las películas de Kurosawa, de Mizoguchi, Ozu, etc. accedían de una manera muy minoritaria y en unos circuitos de arte y ensayo salvo alguna excepción como *Los siete samuráis* (1954). En cambio, las de Godzilla, no. Entonces fue una especie de ariete para abrir mercados involuntariamente que se convirtió en un símbolo para Japón y el cine japonés de cómo se podía penetrar en el mercado occidental gracias a una creación propia. En conclusión, el *kaiju eiga* no es un género, es más bien una manera de enfocar y de combinar diferentes influencias genéricas. Por tanto, una vez nacido en su pureza, comienza a contaminar otras variantes del cine fantástico como pueden ser la ciencia ficción, el *space opera*, las aventuras legendarias, etc. Bastaba con introducir a un monstruo que no tuviera nada que ver con nada para que la película ya adquiriera un saborcito, un tono a *kaiju eiga*.

2) *J.B.*: ¿Qué características puedes destacarnos de los efectos especiales?

C.A.: En el *kaiju eiga*, los efectos especiales son particularmente importantes y han derivado de la artesanía, esta cualidad digamos manual, maravillosa de las primeras películas a los efectos especiales actuales como computer Graphics, efectos de ordenador, etc. Pero lo que es más característico, lo que digamos simboliza a perpetuidad el *kaiju eiga* es el hecho de que sea un señor metido dentro de un disfraz, lo que los americanos llaman monster suite. No es la animación estilo Ray Harryhausen, no son los efectos por ordenador, lo que caracteriza al *kaiju eiga* es el señor metido en el disfraz.

3) J.B.: ¿Ha tenido algún tipo de influencia el éxito de Godzilla?

C.A.: Godzilla en Japón es un símbolo, un icono, es especialmente importante en la cultura popular del siglo XX. Lo encuentras por todas partes, hay camisetas, muñecos, merchandising, club de fans, etc. y es natural por que es la creación japonesa más emblemática y más conocida en occidente de los últimos 50 años. Y esto tiene una transcendencia que de ningún modo debe desdeñarse.

4) J.B.: ¿Qué puede decirnos del director Honda?

C.A.: Honda era un cineasta estupendo, un cineasta que había destacado en varios géneros, sobretodo en el bélico antes de cultivar el *kaiju eiga*. Es ese tipo de cineasta clásico que podemos llamar artesanal, que es capaz de convertir un buen guión en una película sólida sin ninguna ínfula, sin ninguna pretensión de autoría, simplemente sirviendo al planteamiento, adecuándose a la especificidad del producto. Podría ser este tipo de cineasta como podría ser en España Joaquín Romero Marchén o en Italia Ricardo Freda, una generación extinta y sin posibilidad de prolongarse.

5) J.B.: ¿Y qué puede destacar de Japón el terror del monstruo (1954)?

C.A.: La primera película de Godzilla tiene marcadas las diferencias con respecto a las siguientes, naturalmente, no solo por el carácter seminal si no por el tono. El tono es

mucho más duro, seco, agrio, inquietante, por momento se acerca al cine de terror por el sentido que tienen las apariciones del monstruo, como se valora la fotografía en blanco y negro, es decir, es una cuestión de tono y la puesta en escena que es absolutamente definitiva y decisiva. No olvidemos que a la hora de cultivar un género no es tan importante lo que marca el guión como donde colocas la cámara para expresar qué. En este sentido, Godzilla, sin ser en teoría una película de terror, lo parece. Posiblemente, la película de Godzilla, en su momento, como una suerte de catarsis colectiva quizás no de una manera del todo consciente. Aunque posiblemente los autores tenían en mente este aspecto. Muchas veces hay una especie de temores colectivos que sin ser exactamente concretos, se materializan de alguna manera en una obra de arte. Y en este sentido, Godzilla, es un buen ejemplo.

6) *J.B.*: ¿Tiene el *kaiju eiga* alguna transcendencia social e histórica?

*C.A.*: El *kaiju eiga* tiene un valor sociológico e histórico por que supone una cristalización metafórica pero al mismo tiempo carnal y auténtica y muy verdadera del pánico atómico. Es decir, si se quiere, la película se puede ver como una alegoría en la cual Godzilla simboliza no tanto el peligro atómico si no los propios EEUU de América. Toda película importante, interesante, especial tiene una serie de valores propios y después una serie de valores añadidos; coyunturales, circunstanciales pero en el mejor sentido del término, no estamos hablando de oportunismo. La película Godzilla lo combina todo, es un testimonio perfecto de la época tanto literal como alegórico y es una película que aglutina una gran diversidad de temores, desde los puramente legendarios a los tristemente actuales y auténticos. Godzilla tiene una serie de significados, entre ellos, por supuesto, está una afirmación nacional o si se quiere incluso nacionalista, es decir, Godzilla deriva a ser de la primera película una especie de alegoría nefasta y terrible y maléfica del terror atómico a constituirse como un emblema absoluto y totalmente positivo de Japón. Probablemente, el *kaiju eiga* no existiría sin la bomba atómica y en caso de existir, no tendría esa misma entraña, sustancia y no tendría la misma transcendencia.

7) *J.B.*: ¿Qué puede decirnos sobre Akira Ifukube?

*C.A.*: Akira Ifukube era un compositor excepcional y muy dotado, capaz de hacer composiciones de todo tipo y verdaderamente en las películas de Godzilla acertó con un sonido en particular muy especial y sin el cual la saga es inconcebible.

8) *J.B.*: ¿Cree Ud. que la primera película de Godzilla tuvo un efecto catalizador sobre las audiencias?

*C.A.*: El *kaiju eiga* documenta y refleja el masoquismo tradicional de la cultura japonesa, es decir, continuamente destruyen Tokio, paralizan todo, es un efecto psicológico catártico y liberador pero siempre teniendo en cuenta el sufrimiento cosustancial acorde con la cultura secular nipona. Masoquismo en el sentido de cuanto estamos sufriendo y qué difícil por no decir imposible no evitar si no por lo menos superar ese sufrimiento. La mentalidad torturada y autotorturada japonesa me temo que nunca desaparecerá de su cine por que forma parte de su cultura. Por más que el cine cambie, y últimamente, por culpa de la globalización, todas las películas ya se parezcan muchísimo en cuanto imagen, en cuanto a sonido. Muchas veces es indiferenciable una película americana a una australiana. Yo creo que esa mentalidad torturada, por que creo que es la palabra justa, de la cultura japonesa desaparecerá de su cine.

9) *J.B.*: ¿Qué puede decirnos del personaje *kaiju* Ghidorah?

*C.A.*: Ghidorah aclimata la tipología tradicional del dragón. Y el dragón como todos sabemos está asociado en particular al acerbo legendario chino. Obviamente, ya sabemos la gran rivalidad secular que ha existido entre Japón y China no solo política, no solo militarmente, nacionalmente si no que también culturalmente. Y entonces es muy interesante ver como el *kaiju eiga* incorpora a su manera algo que parecía reservado a la

cultura china matizándolo a su manera. Ahí está y ahí estriba el gran interés del bestiaro pop japonés.

10) *J.B.*: ¿Qué puede decirnos de la sexualidad de los personajes *kaiju*?

*C.A.*: Una de las características más interesantes de los *kaiju* japoneses, es su carácter asexual. Aquí no hay esas insinuaciones más o menos ligeras, más o menos fuertes de bestialismo o zoofilia que hay en muchos monstruos del cine americano, ya incluso en el cine mudo, en los años 30 como King Kong o el monstruo de los tiempos remotos, el monstruo de la laguna negra, etc. En cambio, los monstruos japoneses son perfectamente asexuados incluso el propio hijo de Godzilla nace de un huevo que aparece de repente pero no hay una madre de Godzilla. Esto es muy interesante y muy curioso y por supuesto se mantiene a partir de que las películas se van orientando poco a poco hacia el mercado familiar.

Asada, Eichii



Profesión: Director de efectos especiales.

Lugar de la entrevista: Studios Toho Studios (Tokio, Japón)

Fecha: 11 de febrero de 2014

Intérpretes: Jessica Claros y David Muñoz

Traductor: Daniel Aguilar

Director y autor de la entrevista: Jonathan Bellés

1) *Jonathan Bellés*: ¿Cuál fue el primer *kaiju eiga* en el que trabajaste?

*Eichii Asada*: La primera película del *kaiju eiga* en que trabajé fue Gorgo y Superman se citan en Tokio (1973). En aquellos tiempos no existían los gráficos por ordenador, por lo que todo se hacía de manera analógica, mediante transparencias o rodaje con pantalla azul de fondo. A continuación, ¿cómo explicarlo?, las imágenes que has filmado vuelves a revelarlas, y a partir del negativo creas otras imágenes, y todo eso lo mezclas con otro cuerpo distinto para hacer una sobreimpresión. En aquella época ese era el único modo de rodaje que había para los efectos especiales. Por eso en su mayor parte, consistía en filmar en el lugar de rodaje directamente, sobre la marcha, con la figura de Godzilla allí junto a las miniatura, creando efectos que pudieran filmarse en ese mismo momento. Sin embargo, ultimamente, en la mayor parte de las escenas se utilizan los gráficos de ordenador, por lo que, incluso Godzilla mismo, cada vez es menos frecuente que lo tengas en el estudio de rodaje o delante un fondo azul o verde, como se filmaba antes. Bueno, en el caso de Godzilla, también a mí me hubiera gustado hacerlo con sistema de captura de imágenes, pero no pude. En la mayor parte de los casos ahora se filma de la manera que he explicado. Mi impresión es que ahora se puede conseguir unos resultados muy próximos a la imagen buscada, a la imagen que desea el director, o al menos eso me parece. La principal diferencia es entre el sistema de rodarlo todo ante tus propios ojos como antes, o el de ahora, en el que se van superponiendo imágenes a posteriori hasta obtener la imagen completa. Creo que esa es la diferencia fundamental. ¿Lo entiendes?. Es bastante difícil de explicar. He visto muchas películas de stop motion. Me

parecen muy interesantes, todas aquellas películas de Hollywood hechas con stop motion. El porqué en Japón no se ha utilizado el stop motion y en cambio el *suitmation*, o sea vestir un traje de monstruo, quizá es algo que no sepamos a ciencia cierta si no preguntamos a Tsuburaya, pero me imagino, bueno lo que yo creo es que, el principal motivo debió ser el tiempo y los costes. En el caso de Japón, desde mucho tiempo atrás, y ahora también, el sistema de hacer cine se basa en rodar en muy poco tiempo, por lo que en la práctica en el lugar de rodaje, el estudio o donde sea, tenías que filmarlo todo de una vez. De una vez quiere decir que, por ejemplo, el fuego que aparece o el humo o la lluvia, todo eso se hace de una sola vez, filmando todo al mismo tiempo. No plano a plano, como en el stop motion, en que se tarda tantos minutos por toma y que necesita de muchísimo tiempo. Luego, tanto en el caso de los rodajes de Tsuburaya como en los míos está lo que llamamos la creación del ambiente en el lugar de rodaje, gracias al cual consigues transmitir en imágenes la sensación de que estás filmando algo de mucho mayor tamaño que lo que realmente tienes ante los ojos. Mediante este tipo de técnica de empleo del espacio, se puede aprovechar muy bien el decorado que tienes a la hora de rodar para dar una sensación de amplitud. En eso consiste la técnica de los efectos especiales. Por todo este tipo de razones, creo que, en cierto sentido, la técnica que comenzó Tsuburaya en Japón es la que mejor se ajusta a las películas de Godzilla. En el caso de Hollywood, por ejemplo hay películas como aquella de... ¿cual era?, “King Kong” sí, que son muy interesantes. La ví varias veces en el cine y también en la televisión y creo que es una película estupenda. Pero me parece adecuado que Godzilla viese la luz desde un sistema de creación totalmente distinto. Creo que, a grandes rasgos, la forma de Godzilla no ha cambiado demasiado, desde la primera con Tsuburaya como encargado hasta la última de *Godzilla Final Wars*, que estaba a mi cargo. Poco a poco sí ha ido cambiando. Poco a poco. Por ejemplo, las placas que salen de la espalda pueden ser más grandes o más pequeñas, ese tipo de cambios. O en la cara también, que la nariz sea más o menos redonda, o por ejemplo la boca, que los colmillos sobresalgan más o menos. Esas cosas. Ese tipo de cambios sí que se han dado siempre con cada nueva entrega. Si nos preguntamos quién es el que decide la forma final que va a tener Godzilla, pues, por supuesto, que es el director de la película. Sin embargo, el director no puede

fabricar el monstruo por sí mismo, por lo que habla con el diseñador artístico y, en última instancia, con el maquillador encargado de fabricar el traje o la figura en sí del monstruo, al que le da las indicaciones sobre esto y aquello, y de esa manera va creándose un Godzilla distinto para cada película.

2) *J.B.*: Tengo entendido que Ishiro Honda era una gran persona. ¿Qué puede contarnos de él durante su trabajo en los rodajes?

*E.A.*: Efectivamente, era muy buena persona. En el caso de Honda, al igual que en el mío, en sus películas de Godzilla, era la época en que, como he contado antes, no era como ahora en que el equipo que rueda las escenas de efectos especiales con Godzilla y el que rueda la parte con los actores es distinto, sino que cuando yo empecé a trabajar en el género, había lo que se llamaba equipo general, y las personas encargadas de filmar los planos con Godzilla eran las mismas que filmaban los planos con las escenas de los actores.

Cuando trabajé con Honda, también era la época de los rodajes con el sistema de equipo general, por lo que, verdaderamente, fue muy formativo estar a sus órdenes. En aquel entonces, a pesar de ser ya bastante mayor, tenía una gran fortaleza física, se conservaba muy joven. Por ejemplo, cuando había que ir a buscar localizaciones, él iba en cabeza, e iba subiendo a buena marcha por la montaña. Una persona muy enérgica, y extremadamente amable. Nunca le vi enfadarse durante los rodajes. Era... una persona muy amable, tanto con el equipo técnico de la película, como cuando daba indicaciones a los actores sobre la interpretación. Era extremadamente... ¿cómo diría? caballeroso. ¿Sabes lo que quiere decir la palabra “caballero”? Un *gentleman*, creo que lo llamáis.

3) *J.B.*: ¿Qué opinión tiene sobre la música de Ifukube? ¿Cree que funciona bien en las películas de Godzilla?



*E.A.:* La música de Ifukube, desde luego, es ideal para las películas de Godzilla. Después de fallecer Ifukube, varios músicos en su lugar se encargaron de componer las bandas sonoras de la serie, adaptándose como es natural a cada escena en concreto para componer sus temas, pero... No se puede comparar con aquel ya-ya-yan, ya-ya-yan, ya-ya-yan. No queda bien si no es aquella música, ¿verdad?. Especialmente cuando Godzilla entra en escena moviéndose lentamente paso a paso, si no es con aquella música... Por eso, cuando yo estaba filmando en el estudio, siempre hacía sonar esa música mentalmente en mi cabeza, ja-ja-jan, ja-ja-jan, ja-ja-jan. Creo que esa música es insuperable. No sé lo que harán en la película de Godzilla de Hollywood, pero creo que harían bien en utilizar esa música.

4) *J.B.:* ¿Cree que la película *Godzilla: Final Wars* (2004), en la cual trabajó como director de efectos especiales, fue un buen cierre a la saga Godzilla?

*E.A.:* Es una pregunta difícil (risas). Pues... pues... Desde el punto de vista de película hecha para mostrar al público, creo que los resultados son excelentes. Eso es lo que me parece siempre y eso es lo que digo. Sin embargo, una cosa es eso, y otra es el sentimiento particular de uno desde el punto de vista del rodaje. Lo que no pude hacer, o cosas del tipo “me hubiera gustado hacerlo de esta manera y no pudo ser” o “mejor habría sido de esta manera”. Esas cosas existen siempre, necesariamente. En cualquier obra que se trate, si nos preguntan si la consideramos perfecta desde el punto de vista de lo que hubiéramos querido que fuera, entonces creo que hay que contestar que no. Pero considerando su acabado como una obra para consumo del público, creo que la película sí quedó perfecta.

4) *J.B.:* ¿Prefiere trabajar con efectos especiales tradicionales, como las maquetas y el *men in suit* o los *CG*?

*E.A.*: Básicamente, creo que según como lo hagas, puedes conseguir resultados casi iguales. Antes también he hablado de ello, pero yo he usado tanto gráficos de ordenador como el llamado motion caption, donde vas fijando el objetivo en cada movimiento. El actor que interpreta a Godzilla se mueve, realiza los movimientos del monstruo, y esa interpretación suya, se registra en un ordenador. Reproduciendo luego ese movimiento mediante los gráficos, tienes un Godzilla que se mueve exactamente igual que el Godzilla interpretado por un actor embutido en el disfraz. En ese sentido, las películas que usan gráficos de ordenador para Godzilla, al igual aquellas en las que Godzilla entra en escena mediante un actor enfundado en el traje de monstruo a la manera tradicional, pueden reproducir la misma forma de moverse, por lo que desde ese punto de vista no creo que haya gran diferencia. Sin embargo, lo que podríamos decir que es la mayor diferencia, y además yo también pertenezco a la generación que vivió esos tiempos. Es que, a la hora de rodar, tengas realmente a Godzilla en el estudio junto con las maquetas en miniatura, lo cual creo que va muy bien con el personaje, o por lo menos es la forma de rodar que más me gusta. Ahí mismo, ante tí, haces que por ejemplo se mueva de diferentes maneras, decides aquel movimiento que más te ha gustado, y luego, mediante los efectos especiales, utilizando por ejemplo esos aparatos que producen niebla u otros, o jugando con la intensidad de la luz, etc, filmando siempre con todo ello ante la vista, es la forma en que mejor puedes controlar el rodaje. Y la forma que más me gusta. Por eso, en resumen, si me preguntan por las diferencias, mediante la creación del ambiente y el uso del espacio, como he dicho antes, se pueden crear una serie de impresiones en el lugar de rodaje, por lo que, personalmente, creo que la forma de rodar todo ante tus ojos es la que mejor va con mi modo de trabajo y por eso es la que he utilizado. Por todo esto, creo que la diferencia de resultados según el modo de filmar tenderá a desaparecer en el futuro. Tanto si se rueda con gráficos de ordenador como si se rueda todo en el plató, el resultado será el mismo.

En lo que respecta a las películas de Godzilla, lo cierto es que Godzilla se trata de una criatura de fantasía, ¿verdad?. Sin embargo, de cara al público, ¡está realmente vivo! Hay que transmitir la sensación de que realmente está vivo en ese mismo lugar. Teniendo en

cuenta esto, para que dé impresión de realidad, hay que trabajar con mucho detallismo, y filmar en consecuencia. Sin embargo, por otra parte, tiene que haber un componente distinto, no sé si “artístico” sería la palabra adecuada, pero trabajando solamente con realismo resulta aburrido, no tiene gracia. Hay que hacer trabajar más la imaginación, tiene que ser más, ¿cómo diría?, sorprendente, algo que sobrepase la línea habitual. Creo que dirigir de esa manera es también muy importante.

Por eso, por ejemplo, cuando en una escena hay que destruir algo, llega Godzilla y lo pisotea, ¿no? Baaaam!!!!. Entonces, en vez de romperse como de modo habitual, hay que hacer que se destrozase de una manera mucho más impresionante, para resaltar el gran tamaño de Godzilla y este tipo de cosas. Es una cuestión sobre si escoger un punto más realista o más artístico, aunque creo que no respondo exactamente a la pregunta. En definitiva, en el cine creo que es importante el equilibrio entre ambos puntos de vista. En cualquier caso, para las personas que ven la película, lo fundamental es que la escena resulte creíble, y esa es la cuestión básica a la que le doy importancia a la hora de dirigir.

5) *J.B.*: ¿Le parece interesante trabajar con miniaturas y ciudades a escala?

*E.A.*: Hay algo que ha salido antes en otra pregunta sobre la cuestión del realismo, ¿verdad?

En el caso de las películas de Godzilla, normalmente el monstruo aparece en alguna parte de Japón. Entonces, hay que reproducir lo más fielmente posible ese lugar, por ejemplo con maquetas en miniatura. De otra manera, no resultaría creíble, porque todo el mundo conoce ese lugar. Por eso, en mi caso sucede lo mismo, por lo que si se tratase de un lugar que uno no conoce, bueno, no hace falta mucho detallismo, como si se tratara de un lugar de fantasía. Sin embargo, en la práctica, Godzilla se aparece en algún lugar del Japón. Bueno, en el caso de la película mía aparecía en Shanghai un *kaiju* diferente y había escenas de este tipo, pero lo normal es que se aparezcan en alguna ciudad del Japón, por lo que el realismo de la escena va a depender de lo bien que consigas reproducir dicha ciudad. Para poder hacer eso, por supuesto hay que hacer muchas fotos,

calcular con un mapa la altura o la distancia entre los edificios, y averiguando todo ese tipo de detalles cuidadosamente, puedes llegar a una reproducción bastante exacta.

6) *J.B.*: ¿Se entristecía rompiendo sus maquetas durante los rodajes de sus películas?

*E.A.*: ¿Te refieres a romperlas? No, en absoluto. Para mí, romper esas maquetas es una sensación tan increíblemente placentera que me hace sentir casi como si yo mismo me hubiera convertido en Godzilla. Romperlo todo con un Baaaam!!! En especial el edificio del Parlamento Nacional, qué gran placer destrozarlo. ¿Sabes lo que es el Parlamento Nacional, no?. Par-la-men-to Na-cio-nal. El lugar donde están los políticos importantes de Japón. Lo mejor que se puede hacer con él es destruirlo. (risas y comentarios)

7) *J.B.*: ¿Con qué materiales construían las maquetas?

*E.A.*: Dentro de las miniaturas, hay muchos tipos. Las hay que se hacen para romperlas y las hay que no hace falta romper. En el caso de las maquetas que tiene que destrozar Godzilla, se hacen con materiales fáciles de romper, hay muchas clases. En el caso de reproducir casas de madera, se utiliza un tipo de madera de balsa, muy ligera y muy fácil de romper para hacer las maquetas.

Por contra, en el caso de reproducir edificios de hormigón como el del Parlamento Nacional, o ese tipo de edificios más sólidos, lo que se suele utilizar es yeso, que se disuelve en agua para formar una pasta. Con eso haces un molde, y a partir de ese molde le vas dando una forma más detallada raspando aquí y allá. Luego, en el caso de miniaturas que no va a ser necesario romper, que basta con que salgan en el plano, normalmente se utilizan materiales como la madera o la goma espuma, normalmente todos ligeros, aunque hay una variedad muy grande de materiales.

8) *J.B.*: ¿Qué opinión le merece la película Godzilla (1998)?

*E.A.:* Como película, me pareció interesante. Los efectos especiales también estaban muy bien hechos. Hay que tener en cuenta que no es lo mismo ver una película desde el punto de vista del trabajo que desde el punto de vista del entretenimiento. Como película de entretenimiento, creo que puede disfrutarse sin problema. Sin embargo, si nos quieren decir que pensemos en ese monstruo como si fuera Godzilla, la verdad es que... bueno es algo que ya ha dicho mucha gente pero, lo único que parece es una iguana gigante. ¿Sabes lo que es una iguana? El animalito ese. Esa es la imagen que da, así que cuando nos lo quieren hacer pasar como Godzilla, sobre todo para alguien como yo, que ha trabajado en las películas de Godzilla, hay un sentimiento de rechazo.

Lo siento mucho, pero es así, Sr. Director... ¿cómo era el nombre del director? ah, Roland Emmerich. Me pregunto por qué habrán hecho un Godzilla así, no me lo explico.

9) *J.B.:* ¿Cómo era trabajar con el *suit actor* Kitagawa?

*E.A.:* Te refieres al *suits-actor* Kitagawa, ¿verdad?. Fue muy agradable. (risas) Hay muchas anécdotas que contar. Hay una escena en que lanzan a Godzilla por los aires, y en la que el *kaiju* enemigo le golpea a modo. Es una escena en que le lanzan por los aires, da una voltereta, y baam, cae al suelo. Para mí, si no hay alguien dentro del traje, no da la sensación de un Godzilla vivo, por lo que le dije que deseaba que estuviera él dentro al rodar esa escena. Por eso Kitagawa, según me entere después, andaba diciendo de mí, “ese hombre estaba dispuesto a matarme”. (risas) Por supuesto que no era así. Pero el caso es que, finalmente, sin necesidad de que Kitagawa estuviera metido dentro, utilizamos cables para los movimientos, ¿conoces el sistema?. Son como las cuerdas de un piano, de las que cuelga, y hay unos técnicos especializados en manejarlas. Los técnicos tuvieron la idea de rellenar el traje de Godzilla con un material, que nosotros llamamos igual que el relleno de los pastelillos de judías, y aplicaron con habilidad esa pasta, gracias a lo cual, aunque no haya nadie dentro del traje, permite unos movimientos muy flexibles. Luego, utilizando además las cuerdas de piano para moverlo, pudimos filmar sin problemas a Godzilla como si realmente estuviera vivo cuando le lanzan por los aires. De esta manera, Kitagawa no tuvo que sufrir heridas ni que morirse, pero luego

iba diciendo eso. “Aquel director estaba dispuesto a matarme”. Eso decía. Así que, puesto que iba diciendo esas cosas, debe ser que efectivamente Kitagawa estaba enfadado de veras. Bueno, al final todo eso se quedó en una anécdota divertida. Kitagawa, tanto como cuando tenía que trabajar como cuando no le tocaba a él, siempre estaba en el plató de rodaje en todo momento. Entonces, empapándose del ambiente del rodaje, según se aproximaba la hora en que debía empezar a trabajar él, iba, ¿cómo diría?, poniendo todo su espíritu en situación, con una forma de trabajar que me ayudaba mucho. También preparaba por sí mismo miniaturas de Godzilla, de un tamaño más o menos así. Es una persona verdaderamente original y muy agradable. También, durante el rodaje de Final Wars, Kitagawa hizo una labor similar a la de un director de escenas de acción, dando indicaciones detalladas a los que se encargaban de interpretar los kaiju diferentes a Godzilla, por lo que fue una gran ayuda. Es una persona de muy buen carácter, y en cuanto a la acción, por supuesto me refiero a las escenas dentro de los trajes, aunque es difícil moverse así, es verdaderamente bueno. Fue un colaborador estupendo para mí.

10) *J.B.*: ¿En qué se basó para darle movimiento al personaje de Godzilla?

*E.A.*: Sobre eso, antiguamente, por ejemplo... Disney, Walt Disney, iba al parque zoológico, y observaba todo tipo de movimientos, y luego, daba indicaciones a los encargados de animación que hacían los dibujos, y por supuesto esas personas iban a también a ver esos movimientos. Tsuburaya también hacía lo mismo e iba al Parque Zoológico a ver por ejemplo las crías de elefante y luego daba instrucciones a los técnicos sobre la manera de andar u otros movimientos. Yo también hablaba con mi equipo de estas cosas. Lo que pasa es que cuando yo empecé a ver películas de Godzilla, el personaje ya estaba perfectamente definido. Por eso, si me preguntan que en qué me basé, pues se trata de la imagen que hasta entonces se había ido formando de Godzilla dentro de mí con las películas anteriores. En cuanto a la forma de moverse, durante todo el tiempo que he trabajado en las películas de Godzilla se ha ido grabando en mi cabeza una imagen de lo que es el kaiju y de la forma en que debe moverse. Pero hay una cosa más, y es que lo cierto es que al principio tenía 50 o 60 metros, luego pasó a tener 80, y

siguió creciendo, y luego otra vez volvió a tener 80 metros, etc, etc. En cualquier caso, es indudable que Godzilla es un ser de gran tamaño, ¿verdad? Algo así, cuando tienes que moverlo de verdad, hay que pensar de qué manera es mejor hacerlo para transmitir el peso que tiene, o su tamaño, de manera que resulte visual. Por supuesto que pensé en ese tipo de cosas. ¿Y qué era lo otro que preguntabas?

11) *J.B.*: ¿Y en cuanto a la personalidad y carácter?

*E.A.*: Ah, ¿su forma de ser? Sobre el personaje, ¿verdad?. Se trata de una cuestión muy difícil. Bueno, quizá no exactamente difícil. Al principio, cuando nació el personaje de Godzilla, estaba toda aquella cuestión de la bomba atómica y el experimento de la bomba de hidrógeno, y entonces, debido a esto. Desde el fondo del mar, Godzilla despertó de su sueño o resucitó o, bueno algo así creo que era el planteamiento inicial. Entonces, más adelante, ese planteamiento, en algún momento, ¿cómo decirlo? ... En general se mantiene pero, ahora ese Godzilla ya está en algún lugar como la isla de los monstruos o así. Y, saliendo de allí, llega hasta Japón o lo que sea, en este nuevo modo de planteamiento. En cuanto al carácter del personaje, ha tenido varias etapas, incluso una como ídolo infantil y todo. Cuando se planteó la resurrección del personaje de Godzilla, ¿qué año fue?, mil novecientos ochenta... mil novecientos ochenta y cuatro, ¿verdad?. Cuando se produjo la resurrección del personaje de Godzilla, se planteó devolver al monstruo a su concepto original. A partir de ahí y hasta la última entrega de la serie Godzilla, creo que el personaje de Godzilla en sí, básicamente, no ha cambiado gran cosa. El no es enemigo de los seres humanos, pero éstos sí ven a Godzilla como a un enemigo. Godzilla simplemente se limita a vivir como Godzilla. ¿Cómo podría explicarlo? Godzilla en sí mismo de ninguna manera tiene una intencionalidad de atacar a las personas o vencerlas, ni tampoco de destruir nada o de derribar edificios, nada de esto. Godzilla, simplemente, cuando desea algo, al dirigirse hacia su objetivo, se lleva por delante todo lo que encuentra de por medio. Creo que ese es el concepto del personaje. Por eso, en EE.UU. le llaman Godzilla, de God, dios. En cuanto a mí, si me preguntan, qué siento yo hacia Godzilla o cómo lo veo, Godzilla es una criatura de

fantasía y sin embargo, es como un dios. Muy alejado de los seres humanos. Eso es, es algo que vive muy alejado del mundo tal y como lo vemos los seres humanos... Algo que vive en un mundo diferente. Yo lo veo más o menos así. En cuanto al concepto del personaje.

12) *J.B.*: ¿Qué significado tiene para usted el monstruo Godzilla?

*E.A.*: Creo que la respuesta a esto va a ser muy parecida a la respuesta anterior. En realidad...creo que fue hacia el año 2002, cuando me ofrecieron Tokyo SOS, mi primera película de Godzilla como director de efectos especiales. Cuando el director Tezuka me dijo “¿te apetece hacer la película conmigo?”, llevaba muchísimo tiempo apartado del trabajo de la serie de Godzilla. A ver... creo que habían pasado más de diez años desde la última vez. Por eso, durante ese tiempo, o mejor dicho lo que pasó, es que cuando empecé estaba como director de efectos especiales Nakano. Luego vino como director Kawakita, y luego, cuando Kawakita dejó de encargarse del personaje de Godzilla, ocupó su puesto Suzuki, que había trabajado antes como ayudante de dirección, al igual que yo, en mi equipo, pero a mis órdenes. Y como ese Suzuki fue quien se convirtió en director de efectos especiales después de Kawakita en la serie de Godzilla. Entonces pensé, ah, se ha pasado mi turno de dirigir una. Durante todo ese tiempo pensaba que a mí no me tocaría ya dirigir los efectos especiales de una película de Godzilla. Por eso, cuando me hicieron aquella oferta, fue una gran alegría para mí. Ah, por fin ese trabajo que siempre me hubiera gustado hacer, dirigir una película de Godzilla, se ha hecho posible. ¿Será verdad?, me preguntaba. Hasta el día antes de empezar el rodaje, o mejor dicho hasta el mismo día del rodaje, me preguntaba si realmente iba a convertirme en el director de efectos especiales. Digamos que me lo creía a pies juntitas. Hasta ese punto, era Godzilla para mí algo valioso, algo muy importante, algo que ha marcado mi vida. Y además, conseguí hacer dos seguidas, Tokyo SOS y Final Wars, por lo que fue realmente estupendo. Fueron unos tiempos muy felices. Para mí, Godzilla, por supuesto que podemos llamarlo el trabajo de mi vida, es trabajo desde luego, pero mucho más que eso. Antes he hablado de ello, pero Godzilla, ¿cómo expresarlo?. Los seres humanos somos



imperfectos, ¿verdad?, las personas. Pero Godzilla, en cierto sentido, ¿cómo diría?, como he dicho antes, es como un *kami* o como un dios, una criatura perfecta. Esa es la imagen que yo tengo de él en mi interior. Es una criatura fuera del mundo racional, pero que debe estar ahí. Una criatura así es la que yo mismo, a la hora de dirigir las escenas de Godzilla, tanto en Final Wars como en Tokyo SOS también, he intentado poner en imágenes, es el tipo de Godzilla que quería representar, pero, ¿cómo diría? Si me preguntan si he conseguido transmitir bien esa imagen, bueno supongo que no del todo, pero a mi me gustaría que esa criatura llamada Godzilla continuara viviendo de esa manera para siempre en el mundo del cine.

Ishii, Yoshikazu



Profesión: Director de series de televisión *tokusatsu*

Lugar de la entrevista: Toho Studios Co., Ltd. (Tokio, Japón)

Fecha: 11 de febrero de 2014

Intérpretes: Jessica Claros y David Muñoz

Traductor: Daniel Aguilar

Director y autor de la entrevista: Jonathan Bellés

1) *Jonathan Bellés*: ¿Sabe si Ishiro Honda quiso transmitir de algún modo o de representar al terror de la bomba de Hiroshima en su film *Japón bajo el terror del monstruo* (1954)?

*Yoshikazu Ishii*: Bueno, antes que nada tengo que decir que yo nunca vi personalmente a Honda, sino que lo que sé de él lo he leído en libros, por lo que seguramente no paso de ser un fan de una personalidad del cine. Entonces, desde mi calidad de simple fan, diría lo siguiente sobre el tema de la guerra y el director Honda. Honda era un director de estos estudios Toho que fue hasta dos veces al frente de guerra, bueno, entonces era solo ayudante de dirección, y con ocasión de ello, tuvo que separarse de su mujer, a la que dijo que regresaría vivo con toda seguridad, y así lo hizo. Tal y como dijo, volvió, volvió delgado y extenuado, pero a pesar de eso, por lo visto no dijo ni una palabra a su esposa sobre todas las cosas horribles que había visto en la guerra. Entonces, como yo había oído aquella historia, luego, cuando vi la primera película de Godzilla, ya de adulto, noté que allí había una influencia de todo aquello que él experimentó. Estoy de acuerdo con que en el trasfondo de Godzilla está Hiroshima, pero más aún que eso, es la tragedia en general de la guerra, la llegada de Godzilla a Japón, la llegada del monstruo a Tokio, es igual que si estallase la guerra, y toda la gente que está ahí se viera envuelta en esa guerra. Para mí, como japonés, se superponen las dos situaciones. Creo que la primera película de Godzilla transmite de manera muy intensa una superposición entre el daño causado por Godzilla y el daño causado por la guerra.

2) *J.B.*: ¿Cree que este film influenció o impactó a la sociedad japonesa de la época?

*Y.I.*: Ha ejercido... qué influencia. Supongo que te refieres al *kaiju eiga* en sentido general... Yo nací en 1965. Por eso, ya existía entonces la primera película de Godzilla y también varias entregas posteriores del género *kaiju eiga*. Y bueno, por casualidad mi cumpleaños es el mismo día que el de Gamera. Bueno, esto es solo una casualidad, pero desde que yo era un niño, existían los *kaiju eiga*. Las primeras películas del género que surgieron, encerraban un contenido de crítica social, como es el caso de la primera entrega de Godzilla, tenían ese algo de sentido crítico... Poco a poco, en las películas que veía nuestra generación de niños, eran aquellas en las que Godzilla ya se había convertido en el defensor del Bien, por lo que en mi caso siento mucho más próximo ese Godzilla con carácter de héroe o esa Gamera con carácter de héroe, antes que ningún otro. Desde entonces, cuando me llevaban al cine, de niño, aquellas películas con las que me lo pasaba mejor eran las de monstruos gigantes, que me parecían muy entretenidas.

3) *J.B.*: ¿Qué opinión le merece el film norteamericano *Godzilla* (1998)?

*Y.I.*: Bueno, si comparamos con el primer Godzilla, si hablamos de la primera película de Godzilla, creo que el sentido de la americana es diferente. Se mire como se mire, la primera película que hicieron entre Ishiro Honda y Eiji Tsuburaya, la primera entrega de Godzilla de 1954, es una película en la que, como he dicho antes, verdaderamente los japoneses ven su vida zarandeada de un lado a otro por esa criatura llamada Godzilla, todos están sin saber qué hacer, en una situación límite... Mi sensación es que se trataba de una película que pone sobre la mesa el concepto mismo de “vivir”; Algo terriblemente terrorífico, algo que... verdaderamente daba miedo, no se puede decir de otra manera. Frente a eso, la versión que hicieron los americanos, el Godzilla de 1998, no me hizo experimentar esa sensación, y además, al fin y al cabo, tengo ya una imagen formada del personaje, como he dicho antes, por lo que lo cierto es que al cambiar el aspecto de Godzilla, me produjo una cierta sensación de rechazo. Por otra parte, hay partes comparativamente buenas en este Godzilla, pero en otras me resulta un tanto cómico. Es

posible que eso sea debido a una mentalidad muy japonesa, pero, por ejemplo, cuando Godzilla ataca un edificio, y en el centro del edificio baam se abre un agujero circular, me parece una escena un tanto cómica. En el trailer de ahora del nuevo Godzilla también hay un plano igual, pero a mí esa imagen me parece más bien cómica.

4) *J.B.*: Sabemos que las películas de Godzilla sufrieron un cambio de rumbo hacia películas con historias sencillas e infantiles. ¿Sabe por qué sucedió esto?

*Y.I.*: La realidad es que comenzaron a hacerse muchas películas de monstruos gigantes y poco a poco aparecieron personajes como Gamera, hechos para el público infantil, y los niños comenzaron a ir a ver películas del género. La primera película de Godzilla de ningún modo era así, creo que más bien puede decirse que era algo cercano a una película de terror. Pero luego fueron apareciendo películas como *King Kong contra Godzilla*, que, de alguna manera eran... Divertidas, eran *kaiju eiga* planteados como espectáculo divertido. Poco a poco se iba cambiando la manera de hacer esas películas para que le gustasen a los niños, y efectivamente los niños iban cada vez más a verlas, por lo que se planteaban cada vez más pensando en ese tipo de público. Y además creo que hubo otro factor, que es la influencia de la Televisión, se produjo una cantidad ingente de programas de televisión donde aparecían los *kaiju*. Incluyendo series como *Ultraman*, por lo que los niños se lanzaron a ver todo este tipo de *kaiju eiga* y entonces las compañías de cine, para no perder ese espectro de público, imitaron su estilo. En cuanto a los adultos, creo que es algo que no es muy conocido, pero en su momento, la gente miraba por encima del hombro las películas de Godzilla. Se despreciaba el hecho de filmar un *Kaiju eiga* incluyendo la primera película de Godzilla. Según escuché de Noriaki Yuasa, director de *Gamera*, con quien me llevaba bastante bien, “Si haces la película de Gamera, se ha acabado tu carrera de director de por vida”, le decían por todas partes en los estudios. O también, “pero hombre, si el *kaiju eiga* es lo más bajo de lo más bajo”, Algo considerado de nivel tan bajo que se trataba como se hace hoy con ese tipo de películas de terror donde no hay más que sangre por todas partes. Era visto como el cine de nivel más bajo, y para la mayoría de la gente las películas de Godzilla o el *kaiju eiga* estaban

consideradas como de lo peor. Por poner un ejemplo actual, se consideraban como hoy las películas de desnudos femeninos, o como las películas sanguinolentas de terror, algo similar. En resumen, como películas que no podían ser buenas. En su momento no hubo ni un solo crítico de cine que hablase bien del género. Lo único que decían de estas películas es que eran basura. Por eso, la verdad es que ningún director quería encargarse de hacerlas. Bueno quizá en el caso de Godzilla puede que fuera diferente, pero películas como las de Gamera nadie quería hacerlas, entonces le solían decir a los directores novatos, “encárgate tú”. Y, encima, una vez que les asignaban la película, les decían, “si la diriges, ya no vas a tener más trabajo en la empresa, ¿aun así quieres hacerla?” Esa era entonces la posición en que estaban los directores, las condiciones en las que nacieron los primeros *kaiju eiga*. Frente a eso, como he dicho antes, Tsuburaya Productions y demás comenzaron con sus series de televisión, que fueron ganándose progresivamente el favor del público infantil, y entonces el *kaiju eiga*, que empezó como cine de terror, poco a poco fue cambiando a una orientación infantil, donde los monstruos eran héroes cada vez más populares. Como a los niños les gustaba eso, las productoras fueron cambiando poco a poco a ese estilo, y de paso reduciendo el presupuesto, hasta terminar convirtiendo el género en combates de lucha libre entre monstruos, o así lo veo yo.

5) *J.B.*: ¿A qué se debe la popularidad de Godzilla?

*Y.I.*: Bueno, hay diferencias según la película que sea, pero creo que el personaje de Godzilla, realmente es una creación tremendamente buena. En el caso de la primera película de Godzilla, la relación con la bomba atómica era tan fuerte que creo que ayudó a que la película se quedase grabada en el espectador. Luego, hay que tener en cuenta que Godzilla es una criatura de tamaño colosal, y que algo así llegue como una tromba, a Japón, al mismo Tokio, bueno... Puede que resulte ofensivo decirlo así, pero para la gente normal era más fácil disfrutar de algo así que de las películas de Akira Kurosawa, también a nivel mundial. Creo que para el público extranjero, las películas de época como por ejemplo *Los siete samuráis* pueden resultar complicadas de entender. En cambio, si aparece un monstruo gigante como Godzilla, un *kaiju* surgido por culpa de la

bomba de hidrógeno, y destruye la ciudad, y vemos a la gente presa del pánico, que quiere huir, quiere huir pero no sabe dónde ni cuándo aparecerá el monstruo, ese tipo de terror es algo que resulta más fácil de comprender, es un sentimiento común en todo el mundo. Por eso mismo, creo que la fuerza del personaje del monstruo y la sencillez de la historia son los pilares por los que estas películas gozaron de tanta popularidad en todo el mundo.

6) *J.B.*: Antes nos ha hablado de la relación entre Godzilla y Hiroshima, ¿podría profundizar más en esta cuestión?

*Y.I.*: Antes he hablado de la relación con la guerra pero, creo que para Japón, la bomba atómica supuso algo tan terrible que hizo pensar en parar la guerra, hasta ese punto resultó algo espantoso. En un instante todo quedó abrasado, creo que no hay nada tan horrible. Pienso que esa influencia, existir, existe en el primer Godzilla. Lo que pasa es que como el paso de Godzilla no dura solo un instante, para mí hay mucho más parecido con una situación de guerra, que en este caso surge de improviso, ¿no es cierto?. Súbitamente. Sin que se sepa en dónde va a ser. Por ejemplo, en el caso de Hiroshima, en aquella época apenas había experimentado nada, ¿cómo diría?... Bueno, Tokio había sufrido bombardeos varias veces, pero Hiroshima u otros lugares nunca habían sido bombardeados y en una ciudad así, de pronto ¡boom!, EE.UU. dejó caer la bomba atómica. Y lo hicieron así para poder apreciar mejor la potencia de esa bomba atómica. De una manera más o menos similar, Godzilla supone lo mismo, o sea cuando por fin ha terminado la guerra, cuando por fin la ciudad empieza a recuperarse de sus heridas, de pronto algo terrible que nunca se ha visto hasta entonces aparece de pronto, y la gente se ve envuelta en ello sin quererlo, lo cual a mi me parece que es un paralelismo muy claro, porque la bomba atómica también era algo cuya existencia no conocía la mayoría de la gente, un nuevo tipo de bomba especialmente destructiva, y el hecho de dejar caer aquello en Hiroshima, creo que es algo muy similar a la aparición de Godzilla. Una tremenda sorpresa, de un calibre tal que posiblemente los altos cargos del Japón se vieron

obligados a reconocer que frente algo así no había la menor posibilidad de ganar la guerra. ¿Se entiende?. Bueno, me temo que ha sido una explicación un poco enrevesada.

7) *J.B.*: ¿Qué tiene de especial el personaje del Dr. Serizawa en *Japón bajo el terror del monstruo*?

*Y.I.*: Bueno, personalmente yo no lo interpreto así, sino que yo lo veo como que, simplemente, el Dr. Serizawa ha fabricado un arma especialmente terrible. Por eso, puede que esa arma sea un destructor de oxígeno, que al entrar en el agua destruya en un instante el oxígeno que allí se halla, o algo parecido y, entonces, por haber fabricado ese invento, se asusta de sí mismo porque es consciente de que él conoce cómo producir algo así. Se trata de algo con lo que se podría matar a Godzilla, pero él tiene miedo de que más adelante se haga mal uso de dicho invento y por eso toma la decisión de suicidarse. En cambio, en el caso de los *kamikazes*, bueno la verdad es que... Los *kamikazes* japoneses en realidad no querían suicidarse. En su mayor parte iban obligados, porque en el Japón de entonces mandaba el militarismo, y si decías que no querías ir a la guerra, eras calificado de antipatriota o ¿cómo explicarlo? ¿Entiendes la palabra antipatriota?. Tiene una connotación muy fuerte, era como decir que no merecías ser considerado japonés. Viviendo en ese ambiente, aunque nadie quería ir a la guerra, no quedaba más remedio, porque así estaba organizado. Me parece que es diferente el caso de los *kamikazes*, a los que se obligaba a ir, que el caso de Serizawa, donde lo que sucede más bien es que él ha fabricado un ingenio tan terrible, que mientras él mismo siga con vida, por culpa suya puede dársele un mal uso como arma, y eso le aterroriza, por lo que tal como yo lo veo. Para mí el caso de los *kamikazes* y el caso del suicidio del Dr. Serizawa cuando corta el tubo, tienen diferencias de concepto. Ahora bien, es cierto para los japoneses que hay una cierta estética moral en estas actitudes, es innegable que existe la idea de salvar a los demás convirtiéndose uno mismo en víctima, es algo que, posiblemente, tiene su origen en la moral samurai, no niego que exista la influencia de este concepto pero para mí, el fenómeno de los *kamikazes* es algo que no es digno de alabanza. Porque se trató de algo forzado por otros, algo forzado por el país, forzado por la cúpula estatal japonesa,

mientras que Serizawa decide por sí mismo que para evitar mayores sufrimientos a la humanidad por mal uso de su invento, debe poner fin a su vida, lo cual me parece una postura muy diferente.

8) *J.B.*: ¿Existen mensajes en todos los films de Godzilla?

*Y.I.*: No creo que existiera un mensaje en todas las películas de Godzilla. La primera película fue como un golpe muy fuerte, toda la relación con la guerra o con la bomba atómica y la bomba de hidrógeno, y esa impresión que deja es muy fuerte en esta película, pero ya la segunda me parece que se ha reducido a un combate de lucha libre entre monstruos gigantes.

Luego, como he dicho antes, poco a poco, las películas de Godzilla se convirtieron en algo que iban a ver los niños, y a partir de la mitad de la serie sucedió algo tan increíble como que el personaje se convirtió en un héroe. Pero como yo me crié con esas películas, de ningún modo me disgustan, pero bueno el caso es que se convirtió en un héroe, que, en contra de su imagen anterior, se dedicaba a salvar a los niños y, como ha dicho antes Asada, a partir del Godzilla de 1984 se vuelve a la tipología anterior. Sin embargo, la verdad es que para mí el Godzilla de 1984 tampoco quedó bien, y me sigue pareciendo que la primera de las entregas aquella fuerte impresión que causaba la película de Ishiro Honda, aquel impacto, es algo que no me hizo sentir la nueva. Es mi impresión personal.

9) *J.B.*: ¿Es algo intrínseco en el *kaiju eiga* que se emplee la técnica del *suitmation*?

*Y.I.*: Sí, creo que es muy importante. Bueno, creo que el sistema de usar trajes de monstruo es algo que también existe en el extranjero, pero lo cierto es que los especialistas que se han dedicado a ello desde la primera película, han conseguido transmitir la impresión de Godzilla como una criatura de gran peso, bueno es cierto que también hubo una época en que no fue así, y lo consiguieron con esos andares lentos, pero esto es algo que no se debe solo al *suits actor*, aunque antes Asada no lo mencionó. Sino también a los directores, porque normalmente el paso de cámara, quiero



decir la velocidad del disparador con que se rueda, es de 24 imágenes por segundo, pero no filmaban a esa velocidad, sino que la aumentaban un poco. Gracias a eso, entre todos intentaban transmitir el gran peso de Godzilla. Por eso, desde ese punto de vista, el sistema de monster suits para Godzilla también es importante, pero la técnica para filmar eso, la técnica de efectos especiales, también es tremendamente importante. Creo que eso también es parte de la técnica cinematográfica tradicional japonesa.

10) *J.B.*: ¿Se obtienen mejores resultados a través de los efectos generados por ordenador (CG) que mediante la técnica *suitmation*?

*Y.I.*: (Risas). Es una pregunta difícil. Bueno, antes Asada habló de la atmósfera mediante el uso del espacio y estoy de acuerdo pero, creo que, aunque se pueda decir que es una cuestión de edad, la verdad es que los de nuestra generación, las películas que vimos primero fueron aquellas con acción rodada en directo, con los actores metidos dentro de los *monsters suits*, ¿no es así? Por eso, estoy seguro de que aquel Godzilla, es el Godzilla que nosotros sentimos como auténtico, por eso, si se cambia por los CG, quizá se pueda conseguir mucha más libertad de movimientos, pero por otra parte, por ejemplo, puede producir una impresión más liviana, y resultar más difícil transmitir la sensación de una criatura muy pesada, o puede que no se ajuste tan bien como antes a las maquetas en miniatura, también puede que no se consigan explosiones con la fuerza espectacular de antes. Por ejemplo, esa sensación tan pesada de Godzilla al dar una pisada tras otra, todo eso son cosas que me pregunto si se pueden conseguir igual de bien con los efectos de animación por ordenador. Por contra, el lado bueno de los CG es que puedes presentar la imagen desde cualquier ángulo, y que puedes poner en pantalla prácticamente cualquier cosa. Por eso, no creo que los CG sean algo malo por completo sino que también tienen su lado bueno. En realidad, creo que lo mejor es seguir filmando con monster suits y maquetas en miniatura y luego utilizar parcialmente los CGI, porque si no se apoyan bien los unos en los otros. Si actualmente quieres hacer una película de Godzilla como antes, solamente con material filmado, y sin utilizar CGI, creo que vas a tener muchas posibilidades de encontrarte con que va a parecer una película muy antigua.

11) *J.B.*: ¿Qué simboliza para ti Godzilla?

*Y.I.*: Es difícil .... Esta pregunta sí que es difícil. Bueno, la primera vez en mi vida, de niño, en que fui al cine a ver una película de Godzilla, como he dicho antes, era una película donde el monstruo era el del héroe. Un Godzilla que protege a la gente, que nos protege de los *kaiju* malvados. Y la verdad es que ese personaje me gustaba. Al principio ese era el tipo de películas que vi, y luego, ya de adulto, como he dicho antes, vi por primera vez el Godzilla de 1954. Por lo que pasé realmente mucho miedo. Creo que estaba en el Bachillerato, así que debí verla con unos 17 o 18 años. Pasé muchísimo miedo. Me pareció una película de guerra. Por eso, como me dio mucho miedo, me hizo ver que, de alguna manera, el personaje de Godzilla encierra muchos aspectos. Por ejemplo, la tragedia de la guerra y, al mismo tiempo, aquella imagen primigenia que tenía de pequeño, esa fuerte imagen de Godzilla como un héroe, que forman un contraste brutal, pues una es lo contrario de la otra. Por eso, si me piden que diga en una sola frase qué simboliza Godzilla, resulta muy difícil, porque el personaje encierra muchas cosas. Es muy amplio, quiero decir que... Hay unas 28 películas de Godzilla, ¿verdad?, en esas 28 hay muchas... Bueno quiero decir que en todas es distinto, por lo que, por una parte está el fuerte impacto terrorífico de la primera película. Y por otra yo me crié viendo las películas a partir de los años 60 con Godzilla en el papel de héroe, por lo que dentro de mí coexisten las dos imágenes del monstruo.

12) *J.B.*: ¿Qué le parece el film *Godzilla: Final Wars* (2004) como final de la saga?

*Y.I.*: Bueno, bueno... En sí misma, creo que la película de *Godzilla: Final Wars*, relativamente, dentro de lo que es la serie *Millennium*, es la que más... ¿cómo decirlo?, creo que es la que más se acerca a las películas de Godzilla de los 60 y 70 que veíamos de pequeños. Salen muchos *kaiju*, y en cierto modo, Godzilla es un personaje nocivo para los humanos, pero hay toda una serie de monstruos mucho peores que él, y la lucha de Godzilla contra todos ellos, de alguna manera, la veo no como el terror de la

Guerra o de la bomba atómica de los que he hablado antes, no se trata aquí de ese Godzilla aterrador que hace pensar en la Guerra, sino del Godzilla como héroe, y creo que esa impresión la produce también el final de la película de *Final Wars*. Por eso, en ese sentido, a mí me gusta, quiero decir que... La historia no es muy distinta de las de las películas antiguas, y bueno, creo que no está mal que así sea. Por lo demás, creo que ese final donde Godzilla se marchan de regreso, esa manera de finalizar, me parece que es la mejor para la película. Me parece bien terminar con esa escena donde Godzilla y Minilla se alejan mar adentro. Bueno, también las antiguas como *Godzilla contra los monstruos*, o *King Kong contra Godzilla*, todas terminaban con el monstruo alejándose mar adentro. A mí eso me parece un buen final para las películas. Ahora bien, por otra parte, en cuanto a la serie de Godzilla, la verdad es que ... Bueno, entiendo que puede resultar difícil, pero... Siento que en algún momento, recuperando el punto de partida, sería necesario volver a hacer una película de Godzilla que dé miedo. Una película que, al igual que la primera, sea tremendamente terrorífica. Una película donde aparezca la Guerra, la bomba atómica o, introduciendo elementos actuales, las centrales nucleares. Creo que es necesario hacer una película de Godzilla así, aunque en nuestra sociedad actual puede que sea muy difícil, creo que estaría bien que se hiciera una película así. Entonces, por eso, a mí me gustaría que, en cualquier caso, se hicieran muchas más películas de Godzilla. Toho lleva ya más de 10 años sin hacer ninguna, pero a mí me gustaría que hicieran muchas, muchas más, tengo esa ilusión. Bueno, esa es mi opinión.

13) *J.B.*: ¿Qué espera encontrarse en el nuevo film de Godzilla norteamericano dirigido por el británico Gareth Edwards?

*Y.I.*: Mm..., creo que puede estar bien. Tengo muchas ganas de verla. Creo que será una película entretenida de ver. Me interesa ver cómo alguien no japonés, bueno antes he dicho que la verdad es apenas me gustó el anterior Godzilla americano, pero, tengo muchas ganas de ver cómo un director no japonés ha cocinado el personaje, ver qué tipo de Godzilla ha conseguido crear. Estoy muy ilusionado con ello y quiero ver la película cuanto antes. Además, supongo que para Godzilla no han empleado trajes de monstruo,

como es lo normal, sino CG. Me interesa mucho ver hasta qué punto han podido conseguir buenos resultados o con qué aspecto nos van a mostrar el monstruo. Estoy muy emocionado con la forma en que hayan podido crearlo. Ese director es un experto en trabajar con un equipo muy reducido, y luego resolver el resto de la película mediante CGI, ¿no es verdad?. Como es un método totalmente distinto del sistema de efectos especiales utilizado en los Godzilla japoneses, tengo ganas de ver cómo ha resuelto el desafío.

14) *J.B.*: ¿Qué diferencias habrá entre la versión norteamericana de Godzilla a las japonesas?

*Y.I.*: Bueno, creo que será totalmente distinta. A ver... hay una película llamada *Clover Field*, que me parece que tiene un gran mérito, y que está estructurada como si estuviera toda rodada con una pequeña cámara de video, ¿no es cierto?. En el caso de Godzilla es algo que creo que resulta totalmente imposible de hacer, aunque sea un sistema que le da una atmósfera muy realista a la película. En el caso de Godzilla, existen por parte de la productora muchas..., bueno, esto es algo que no sé si puedo contar, existen muchas directrices fijadas por la productora, por ejemplo que antes de que la película llegue al minuto X, tiene que haber salido Godzilla, el monstruo mismo, en pantalla. Estás obligado a que Godzilla mismo aparezca en escena. Pero en el caso de la otra película, ya lo viste, hay una serie de gente huyendo, huyendo en un lugar que no se sabe muy bien dónde es. Se trata de transmitir la sensación de pánico, de conseguir por completo hacer sentir al espectador como si él mismo estuviera en ese lugar, en eso se basa la manera en que está hecha la película, por lo que a mí me parece que cinematográficamente es algo por completo distinto. Ahora bien, si a mí me preguntan si me gustó o no aquella película, por un lado me parece muy conseguida, pero por otro la verdad es que terminó cansándome. Todo el tiempo rodando con cámara en mano, con ángulos incómodos de ver, y el monstruo solamente sale en la escena final, sin que se le vea en todo el metraje anterior. En suma, creo que el ¿POV es cómo se llama?, el sistema de rodar con cámara subjetiva, tiene muchas limitaciones a la hora de hacer un *kaiju eiga*. Creo que el sistema

en sí tiene muchos aspectos interesantes, y creo que en cuanto a la sensación de miedo, es mucho más efectivo que los Godzillas actuales, bueno que los Godzillas hechos en Japón, bueno, dejando aparte la primera de las entregas, claro. Ahora bien, ¿es un buen sistema? ¿es un sistema válido para rodar *kaiju eiga*? No sabría decirlo.

15) *J.B.*: Usted que ha participado y trabajado en diferentes rodajes de películas de Godzilla a principios de los años 2000, ¿cómo es un rodaje *kaiju eiga*?

*Y.I.*: (risas) ¿Que cómo es el rodaje de un *kaiju eiga*? Es emocionante. El rodaje de un *kaiju eiga* es muy diferente del rodaje de una película corriente. Bueno... cuando vas a los estudios, porque en la mayoría de los casos se ruedan dentro del estudio, normalmente, también en el caso de que estés rodando un drama convencional, hay un determinado lugar, y tú vas allí y ya está, ¿no es así?. En nuestro caso, la situación es otra. Depende de qué es lo que quieres hacer y, en principio, mientras que tú no pongas algo ahí, en el escenario no hay nada, incluyendo a Godzilla o los *kaiju* en general, por lo que, de entrada, tienes que ir construyendo todo el cuadro. Los actores... bueno, en el caso de un drama corriente, tienes ahí a los actores, tienes el lugar de rodaje y basta con que ellos estén allí para que puedas rodar. Con las escenas de efectos especiales del *kaiju eiga* no es así, sino que, para poder rodar, todo lo que aparece en pantalla, tienes que fabricarlo, y por eso resulta emocionante. Es agotador, pero muy emocionante.

16) *J.B.*: ¿Ha visto el re-montaje norteamericano de *Godzilla* (1954) estrenado en EE.UU. bajo el título *Godzilla: King of the monsters* en 1957? ¿Qué piensa sobre ella?

*Y.I.*: Pues... bueno... yo... Si me preguntan qué pienso de ella, tengo que reconocer que el miedo que daba la película original de Godzilla aquí por desgracia se ve reducido a la mitad, pero la verdad es que, en contra de lo previsto, cuando vi después esta versión, me pareció entretenida. Para empezar, sale un extranjero, un americano, que es el centro de la historia. Como en las películas japonesas de Godzilla no hay nada de esto, creo que puede disfrutarse si la ves como una película totalmente distinta. Ahora bien, si la

comparamos con la película original de Godzilla, me parece que la japonesa es muy superior.

17) *J.B.*: ¿Cree que el mensaje original de Honda fue desvirtuado en este re-montaje?

*Y.I.*: Bueno, el enfoque original, sí, fue desvirtuado. Diría que se diluyó un tanto el mensaje, esa es la impresión que me dio. Diluido, y también, bueno, la versión japonesa era mucho más terrorífica, por lo que todo ese aspecto, en fin, quedó como desdibujado, como si el mensaje quedara desenfocado. Mi impresión es que transformaron la película para que no se entendiera el mensaje.

18) *J.B.*: ¿Es cierto que hubo una eliminación del mensaje anti-belicista?

*Y.I.*: Sí, creo que así fue. Pero también, la verdad es que yo pensaba que Godzilla representaba al ejército americano. Cuando vi la primera película, pensé que representaba al ejército americano atacando. Me pareció que la película de Godzilla quería decir eso. Pero en esta versión, poniendo a un americano ahí en la escena del hospital, entre los japoneses, creo que querían vender la imagen de que los EE.UU. y Japón eran ahora países amigos, ese era el mensaje. Lo que pasa es que a mí, desde que era un niño, como japonés, me enseñaron ya que los EE.UU. eran un país de gente buena, por lo que creo que no tuve ningún sentimiento de rechazo al verla, aunque creo que, sin duda, la versión americana quería dar ese sentido. Hay unos occidentales ahí, entre la gente, si no me equivoco era en la escena del hospital, y de ahí hay como un *flash-back*, y se nos explica que Raymond Burr mismo también ha sido afectado por Godzilla, y por tanto sufre como los japoneses. No está solamente mirando el asunto de manera pasiva. Creo que esa era la imagen que se pretendía. La primera película de Godzilla estaba rodada en formato standard. O sea, en tamaño 1.33:1, proporción 4:3. Los americanos enmascararon el formato, para lo cual recortaron un poco por arriba y por abajo, con objeto de adaptarlo al cinemascopio, por lo que, si la ves en un cine, hay escenas en las que Godzilla tiene la parte superior de la cabeza cortada. La única diferencia es el nombre, porque el término

Cinemascope estaba registrado por la 20 Century Fox, y no podían utilizarlo. Como no podían utilizar el otro nombre, se inventaron lo de Tohoscope. Introduciendo alguna pequeña diferencia aquí y allí, pero poca cosa más. Bueno, puede que la versión americana fuera en Tohoscope, pero el caso es que, en definitiva, se hizo enmascarando el formato standard del film original, ocultando la parte superior e inferior de la pantalla y utilizando solo el resto. Por eso, da igual que fuera en Tohoscope o en Cinemascope, el caso es que de un formato 1.33:1, se pasó a uno de 2.35:1, para presentar la película como si fuera en pantalla ancha. Eso es.

19) *J.B.*: ¿Cómo elaboran los japoneses los efectos especiales que simulaban ser los rayos radioactivos lanzados por los *kaiju*?

*Y.I.*: Es como en el cine de animación, consiste en dibujar a mano plano por plano.

20) *J.B.*: ¿Cuál es la diferencia entre *tokusatsu* y *kaiju eiga*?

*Y.I.*: Pues... la diferencia es que, el llamado *tokusatsu*, en sentido amplio, no necesita que aparezca ningún *kaiju*, por ejemplo tenemos una película sobre el hundimiento del Japón. Bueno, puede ser una película sobre el hundimiento del Japón o sobre un gran terremoto, o también por ejemplo, normalmente en las películas sobre la II Guerra Mundial, se utilizan efectos especiales, como aviones en miniatura que vuelan. Todas esas películas tienen una parte importante de efectos especiales, por lo que nosotros las llamamos “*tokusatsu eiga*” (cine de efectos especiales). Y el *kaiju eiga* se llama así, porque son películas donde salen *kaiju*. Ahora bien, lo cierto es que en un *kaiju eiga*, lo fundamental suele ser los efectos especiales, pero si hablamos de un *kaiju* pequeño, bueno, quiero decir de un *kaiju* de tamaño humano, no sé si se puede hablar de *tokusatsu*, por lo que entiendo que pueda haber dudas. Si se trata de trajes... si son solamente gente con trajes, que se mezclan con la acción de imagen real, a lo mejor no se puede hablar de *tokusatsu*. Si me permitís añadir algo, creo que lo cierto es que las películas de Godzilla, todavía hoy, la mayoría de la gente en Japón no las aprecia. La gente mira con desprecio

el *kaiju eiga*, sin tomárselo en serio, esa es la impresión que yo tengo. Por eso, en el caso de por ejemplo *Final Wars*, os parecerá increíble pero, cuando fui a verla al cine, solamente había otros dos espectadores en la sala. Por eso, ahora que en Hollywood han hecho una nueva, y gracias a eso el personaje regresa a Japón. Me gustaría que pudiera conservarse en Japón esa cultura de los efectos especiales. Creo que es una técnica específicamente japonesa. Y que la técnica es algo que debe transmitirse a la siguiente generación. Me gustaría transmitir a la siguiente generación, bueno no creo que yo sepa todo sobre ello. Pero me gustaría transmitir lo que aprendí de Asada a la siguiente generación. Si no, esta técnica se perderá; y para eso, hace falta que sigan haciéndose *kaiju eiga* o películas bélicas, eso que se llama *tokusatsu*. Me gustaría que se siguiera haciendo, pero lo cierto es que como sale muy caro, cada vez resulta más difícil de hacer en Japón. Por eso, si este nuevo Godzilla tiene éxito en EE.UU. o a nivel mundial, me gustaría que sirviera para que otra vez en Japón se planteara hacer una película de Godzilla o una película centrada en los efectos especiales. Eso es lo más importante que quería decir. Me gustaría que no se deje perder la técnica, que se transmita a las siguientes generaciones.

Inoue, Makoto





Profesión: Músico y crítico musical (Discípulo del maestro Akira Ifukube)

Lugar de la entrevista: Embajada de España de Tokio (Japón)

Fecha: febrero de 2014

Traductor e intérprete: Daniel Aguilar

Director y autor de la entrevista: Jonathan Bellés

1) *Jonathan Bellés*: ¿Cómo conoció al maestro Akira Ifukube?

*Makoto Inoue*: Fue en el año 1982 cuando acudí por primera vez a casa de Akira Ifukube. En aquella ocasión, había un grupo de personas que quería organizar un simposio para dar a conocer la música de Akira Ifukube. Yo fui con ellos a su casa y allí le preguntamos sobre muchas cosas. Cosas que luego queríamos publicar con el formato de una entrevista. Aquella la primera vez que pude hablar con Ifukube. Sin embargo, en aquella ocasión nosotros le preguntamos desde un primer momento sobre todo por la música de cine, pero en realidad Ifukube, a la vez que era un compositor de bandas sonoras, era también el Rector de la Universidad de Música de Tokio y era una persona de una gran actividad en el campo de la música clásica. En cambio, en aquel entonces nosotros éramos un grupo de gente que conoció su música gracias al *kaiju-eiga* y que apenas teníamos conocimientos sobre la música clásica. Aun así, al dirigirse a personas como nosotros, Ifukube nos habló de manera muy amable, con palabras fáciles de entender.

2) *J.B.*: ¿Qué opinión te merece las partituras de Akira Ifukube?

*M.I.*: Es una pregunta muy difícil... No podría describirlo aquí con palabras complejas propias de un especialista de la música, pero en primer lugar, creo que la música que componía Akira Ifukube es de un tipo muy particular suyo, que no se parece a la de ningún otro compositor. Además, aplicando un tipo de orquestación que solo Ifukube

podía componer, la originalidad de la música de sus películas de Godzilla se ve incrementada todavía más. Podemos decir que aplicaba un sentido de la armonía muy particular, que no es el empleado normalmente en la música occidental. Además, Ifukube daba mucha importancia al ritmo, y mediante la repetición de ritmos sencillos pero con mucha fuerza, conseguía elevar poco a poco la emoción de la escena.

Creo que Ifukube consiguió utilizar para el cine de forma magistral esa fuerza que yace en el interior de la música. De esta manera, toda una serie de particularidades del estilo de Ifukube, se mezclan para formar parte de la película y aquí aparece otro detalle específico de él y es que a la hora de componer bandas sonoras de películas, Ifukube era una persona que analizaba la música de una manera extremadamente científica, teórica, por lo que en sus partituras no hay nada superfluo. Para los momentos en que las imágenes lo exigen, de qué manera se puede generar mediante la música el efecto necesario, esto era lo que, con gran serenidad, analizaba a la hora de componer. Mediante sonidos muy simples, siempre dentro del mismo estilo, con la misma melodía, va repitiendo una y otra vez, pero ese proceso, al combinarse con las imágenes de la película, da a luz un efecto de gran fuerza, y el maestro era muy consciente de ello a la hora de componer. Creo que gracias a esa manera de trabajar, se consiguió un efecto maravilloso.

3) *J.B.*: ¿Sabe si Akira Ifukube se inspiró en otros compositores o en estilos musicales para crear su propia música?

*M.I.*: Por dónde empezar... En su juventud, a Ifukube le gustaba escuchar a compositores de música clásica rusa, como Stravinsky o Rimsky-Korsakov, y cuando escuchaba el estilo de este tipo de autores, según contaba, pensó que si la música consistía en manifestar sentimientos mediante este tipo de expresión, entonces a él también le gustaría probar a hacer lo mismo. Al mismo tiempo, en sus años de juventud, Ifukube presentó en un Certamen Internacional su primera obra, “Rapsodia japonesa”, consiguiendo con ello el Gran Premio de Paris. Y al parecer la generación de músicos franceses o afincados

en el París de primeros del siglo XX, muchos de los cuales formaban parte del jurado de este certamen internacional, también estaba entre los preferidos de Ifukube. Por ejemplo Ravel o... aquel miembro del jurado...ahora no recuerdo su nombre (risas). Creo que Ifukube también recibió una gran influencia de los músicos de la Francia de aquella época, cuya forma de componer resultaba entonces muy novedosa. Pido disculpas. El Certamen Internacional al que me he referido antes era el llamado Tcherepnin Edition, organizado por Alexander Tcherepnin. Tuvo lugar en París, pero Ravel no formaba parte del jurado. Por cierto que Falla era español, ¿verdad?. Al maestro también le gustaba mucho Falla. Lo he recordado ahora y pensé que tenía que decirlo.

4) *J.B.*: ¿Fue Akira Ifukube el encargado de crear el rugido de Godzilla tal y como lo conocemos hoy en día?

*M.I.*: Normalmente, si para la película hacía falta un tipo de efecto especial, como es un rugido para el monstruo, el equipo de efectos de sonido se hubiera debido encargar de crearlo. Por eso, fueron al parque zoológico, y allí grabaron los sonidos que emitían animales grandes, como los elefantes o los cocodrilos, etc., pero ninguno de ellos quedaba bien a la hora de utilizar junto con la imagen de Godzilla en pantalla. Ifukube escuchó que estaban teniendo problemas. El era alguien que conocía muy bien la música de orquesta, cuyos instrumentos analizaba de una manera muy científica, de manera que era realmente un especialista en todos y cada uno de los instrumentos que forman parte de una orquesta, conociendo al detalle la manera en que están diseñados y el sonido que producen. Entonces Ifukube dijo “vamos a probar con un contrabajo”. Separó las cuerdas del armazón del contrabajo, que normalmente se toca con un arco en sentido horizontal, y se le ocurrió que podía ser interesante producir en cambio una vibración en sentido vertical, para lo cual untó un guante de piel curtida con resina de pino y con él se puso a tirar de las cuerdas en sentido vertical. El sonido producido resultó complejo y muy curioso. Según he oído, después de grabar ese sonido, los técnicos de sonido lo trataron de manera que produjera un mayor efecto y así nació ese rugido tan característico.

5) *J.B.*: ¿Cómo empezó Ifukube su carrera de música para cine?

*M.I.:* Inicialmente, antes de la guerra, en su juventud Ifukube comenzó su carrera como compositor dentro de la música clásica. Al terminar la II Guerra Mundial, se traslada a Tokio. A partir de entonces, empieza a componer música para el cine, empujado, según contaba él, por el objeto de cubrir sus necesidades económicas. Lo cierto es que compuso una cantidad realmente enorme de bandas sonoras de películas, y además de todo tipo de géneros. Tanto de películas con temática cultural y altamente respetadas, como otras populares tipo el *kaiju eiga*, trabajó tanto para grandes compañías cinematográficas como para otras tan pequeñas que apenas tenían presupuesto para hacer películas. Y sin embargo, de ninguna manera, hay diferencia de calidad alguna en la música que compuso. Tanto si la película era una producción insignificante, como si era muy costosa, él componía su música de la misma manera, con el mismo... ¿cómo diría?... Poniendo en ello todo su pasión, componiendo de corazón. Viendo esa postura adoptada por Ifukube, pienso “ah, verdaderamente a este hombre le gustaba componer para el cine”. Aunque esto es algo que de ninguna manera reconocía él, yo tengo la impresión de que así era.

6) *J.B.:* ¿Conoce su metodología de trabajo?

*M.I.:* No es algo que escuchase directamente de labios del maestro Ikeno, pero lo cierto es que cuando el maestro Ifukube componía música para películas, había veces que tenía tanto trabajo que llegaba a tener que componer una banda sonora por semana, hasta ese punto de ocupado estaba. En esas ocasiones, los discípulos de Ifukube, como Sei Ikeno, Taichiro Kosugi o Yasushi Akutagawa, a menudo acudían para ayudarle. Según he escuchado, varios de esos discípulos se alojaban durante días en la casa de Ifukube, trabajando día y noche, como si fuera una especie de factoría y allí escribían las partituras entre todos. Ifukube escribía la melodía principal, y luego les daba indicaciones sobre lo que quería, por ejemplo, hazme una música de fondo para acompañar, y ellos, siguiendo este tipo de indicaciones, se dividían el trabajo, escogiendo cada uno la parte de un determinado instrumento que luego iban añadiendo. Cada uno de esos discípulos, de esos compositores, al escribir sus partituras para orquesta, tiene su propio toque distintivo. Por

eso, cualquiera que vea luego sus partituras, puede decir “ah, esto lo escribió este, esto lo escribió aquel”. Sin embargo, solamente en el caso de Sei Ikeno ninguno de nosotros ha podido distinguirlo, y conseguía componer para las bandas sonoras exactamente igual que si lo hubiera hecho el propio maestro Ifukube.

7) *J.B.*: ¿Fue Akira Ifukube clave en la filmografía de Godzilla?

*M.I.*: Es difícil de explicar. Desde pequeño me gusta mucho el *kaiju eiga*, y, de una manera natural, resulta que la mayoría de mis películas del género favoritas eran aquellas en que la música se debía a Akira Ifukube. Pero al mismo tiempo, dentro de la serie cinematográfica de Godzilla, tenemos que Masaru Sato también ha compuesto varias de sus bandas sonoras. Sato era alguien que había compuesto mucho para el cine del director Akira Kurosawa, realizando para él un gran trabajo. Se trata de alguien cuya música es muy dinámica, de estilo americano, que se basa mucho en el jazz. Esa sensación de vitalidad de su música creó un nuevo estilo en las películas de Godzilla. En ese sentido, me parece que en las películas de Godzilla con música de Sato, tenemos un monstruo lleno de vida, que transmite gran dinamismo, con un atractivo diferente al que le daba la música de Ifukube. En cuanto a otros músicos dentro del *kaiju eiga*, tenemos el caso de la película “Mosura”. En esta ocasión la banda sonora se debe a un músico llamado Yuki Koseki, que es un compositor que solamente se ocupó de este título dentro del género. Koseki era un músico cuyo trabajo principal era componer canciones de pop japonesas muy tradicionales, campo en el que era muy famoso, y aun dentro de las pocas bandas sonoras que compuso, la de esta película es un caso verdaderamente extraordinario. En esta película aparecen dos hermosas chicas diminutas, como hadas, cuya función es llamar a Mosura. La canción que cantan estas chicas tiene todo el sabor de las canciones pop japonesas de aquella época, pero creo que por eso mismo, produce un efecto muy interesante en la película. Aun en nuestros días, esa canción para llamar a Mosura es muy querida por todos los fans del *kaiju eiga*.

8) *J.B.*: ¿Podría profundizar más en la metodología y estilo de las partituras de Ifukube en la saga de Godzilla? ¿Podría destacarnos alguna característica musical?

*M.I.*: A ver... Antes ya he hablado un poco de ello, pero cuando Ifukube emprendía la tarea de poner música a una película, en su trabajo había una planificación muy eficaz, que evitaba lo superfluo. Por ejemplo, si se trataba de una escena romántica, comenzaba analizando qué estilo debería tener la música que acompañaba y desde qué momento a qué momento de la secuencia debería sonar. Dependiendo de eso, iba cambiando los instrumentos musicales que empleaba. Si por ejemplo se trataba de unas imágenes donde aparecían personas a lo lejos, utilizaba una música que no resultase demasiado cercana, empleando tonos suaves, con instrumentos como la trompa francesa. Ajustándose a las imágenes, iba cambiando los instrumentos empleados o el estilo de la música y esa era la base que utilizaba para empezar a componer. En cambio, si se trataba de una escena dinámica, podía utilizar una música del estilo de una marcha militar, o si se trataba de una escena donde se retratase un paisaje abierto rebosante de naturaleza, utilizaba un tipo de orquestación que diese la impresión de algo que se expande. Este era su modo de trabajo. Tal y como dice en su pregunta, utilizaba con frecuencia una música en el estilo de marcha militar para las escenas de gran dinamismo. Esto es una característica distintiva de la música de Ifukube que es muy apreciada por los fans del *kaiju eiga*, pero además, tenemos otras características distintivas, como es el uso del *leit motiv*, concepto que procede originalmente de la técnica para la ópera, y que él aplica de manera repetida para el *kaiju eiga*. Esto es algo que apenas puede verse en otros compositores distintos de Ifukube. Creo que es algo específico del estilo de las bandas sonoras de Ifukube. Por ejemplo, si se trataba de Godzilla, cuando éste entraba en escena, sonaba el tema de Godzilla. Siempre que aparece el monstruo, suena su tema musical. Y si se trataba de su rival, por ejemplo King Ghidorah, entonces sonaba el tema musical de King Ghidorah. De esa manera, a todos y cada uno de los kaiju, le asociaba un leit motiv, de manera que cuando apareciesen en pantalla, produjese una asociación sencilla pero muy efectiva cinematográficamente a la hora de componer la escena. Creo que esto es algo muy característico del estilo de Ifukube.

9) *J.B.*: En la gran mayoría de trabajos de Ifukube en las películas *kaiju eiga* encontramos un gran número de marchas militares que suenan a la vez que

vemos decenas de tanques desfilando camino al enfrentamiento de un *kaiju*. ¿Cree que Ifukube pretendía ensalzar la potencia militar japonesa que, tras la Segunda Guerra Mundial había quedado reducido a pequeña escala?

*M.I.*: Esta también es una pregunta difícil. Es cierto que durante la guerra, Ifukube, por encargo del Ejército de Tierra y de la Marina, compuso varias marchas militares. Todavía hoy se conservan las partituras de algunas de ellas, que a veces pueden escucharse en conciertos. Dentro de estas marchas, hay algunos motivos musicales que, a pesar de haber sido escritos por Ifukube durante la guerra para el ejército, luego han sido aprovechados para el *kaiju eiga*, por ejemplo en escenas en que aparecen las fuerzas de autodefensa. Todo esto es cierto. Ahora bien, Ifukube nunca adoptó un punto de vista que elogiase el militarismo. Más bien al contrario, puesto que tras la guerra, las películas cuyas bandas sonoras compuso Ifukube tienen todas un fuerte sentido anti-belicista, que indica claramente la postura con que fueron hechas. Por ejemplo hay dos películas que tratan acerca de Hiroshima, y también una sobre las penalidades en Asia de los soldados japoneses, *El arpa birmana*, con la que Ifukube ganó el premio a la mejor banda sonora en un certamen internacional. Se trata de una persona que siempre ha llevado a cabo su trabajo desde esta postura. Lo que creo que sucede es que, dentro de un género como el *kaiju eiga*, con unas historias alejadas del mundo real, es necesario emplear la música de manera sencilla, para que pueda ser asimilada por el público infantil, por lo que a la hora de que, por ejemplo, entren en escena los tanques de las fuerzas de autodefensa, surge de manera natural la necesidad de emplear marchas militares. Pero aún así, el maestro Ifukube mostró resistencia en un punto. Normalmente, las marchas militares se centran en los instrumentos de viento como base, realzando en sus partituras un tono heroico, pero Ifukube, aunque se tratara de marchas militares para un *kaiju eiga*, siempre buscaba cómo introducir instrumentos de cuerda. Según la teoría de Ifukube, el sonido de los instrumentos de cuerda tenía un gran poder a la hora de estimular la inteligencia, la capacidad de pensar, y por eso mismo, aunque estuviera componiendo música para películas, por ejemplo si hay una escena en que el protagonista está reflexionando o tiene grandes dudas sobre algo, a menudo elige componer una música basada en instrumentos

de cuerda. También cuando escribía las partituras para las marchas del *kaiju eiga*, Ifukube siempre utilizaba multitud de instrumentos de cuerda, con lo cual buscaba que no tuviesen solamente un sonido de corte militar, y esto era un efecto buscado de manera muy consciente, según comentó alguna vez. Creo que ahí reside el motivo por el que sus marchas no tienen necesariamente un carácter de reivindicación militarista, más bien al contrario, y además por el que son apreciadas por todos principalmente debido a su calidad musical.

10) *J.B.*: Conoce la intención que Ifukube tomó a la hora de componer para *Japón bajo el terror del monstruo*? ¿Está relacionado con la amenaza nuclear o con las bombas de Hiroshima?

*M.I.*: ¿Puedo extenderme un poco? Luego corta lo que quieras. (*risas*) En primer lugar, considerando el trasfondo que dio lugar a la producción del primer Godzilla de 1954, es evidente que se trata de una antítesis de la guerra, de una película planeada con una fuerte voluntad en ese sentido. El paisaje de Ginza en vuelto en llamas por causa de Godzilla que vemos en la película había sido una realidad hace apenas 9 años, en el mes de marzo, en el que se vivió en Tokio algo similar. Se trata del llamado “Gran bombardeo de Tokio”, en el que en una sola noche murieron abrasadas cerca de diez mil personas. A continuación, en el mismo año, la tragedia de Hiroshima y luego, la de Nagasaki. Solamente habían pasado 9 años desde todo aquello. Por añadidura, en el mismo año de 1954 en que se hace la película de Godzilla, en el atolón de las Bikini, tiene lugar el experimento americano de la bomba de hidrógeno, donde un pesquero japonés es afectado por la radiación atómica. En ese incidente, por culpa del experimento de la bomba de hidrógeno, sucede algo tan triste como que unos japoneses sufren los efectos de la radiación y terminan muriendo. Esto fue en el año 1954. Justo en ese momento se empieza a preparar la película de Godzilla, de cuyo rodaje es imposible separar ese intenso temor y furia hacia las armas nucleares, y que en última instancia es un profundo sentimiento de rabia hacia la guerra. Creo que todo este sentimiento se halla incrustado muy fuertemente en la película. En cuanto al diseño del monstruo Godzilla, al principio



se hicieron varias pruebas con modelos reptilianos o similares a dinosaurios, pero la parte de la cabeza inicialmente tenía un diseño similar a una nube en forme de seta, o sea inspirado en el hongo nuclear. En el centro de ese espantoso hongo nuclear, destacarían unos ojos auténticamente diabólicos. Esa era la idea para el diseño realizado inicialmente. Esa forma, a la vez, debería resultar similar a la de un puño alzándose furioso. Hasta ese punto Godzilla nació como una película con un fuerte sentimiento de rechazo y horror hacia el poder del armamento nuclear. Creo que puesto que Ifukube se prestó a participar en esta película, desde el primer momento lo natural es que él participase también intensamente de este sentimiento. La canción que mencionó usted antes que cantan las alumnas de bachillerato, que es un réquiem, tiene la misma melodía que la música que suena mientras en la televisión se nos van mostrando las imágenes de un Tokio abrasado, que luego enlazan con las del lugar que hace de refugio de emergencia, donde a varias personas les ponen un contador Geiger, que de pronto marca altos índices de radiactividad. La canción de las chicas tiene una melodía casi idéntica a la de estas escenas. Tal y como usted señala, en esas escenas la melodía funciona como un réquiem por esas personas que han sufrido la contaminación radiactiva por parte de Godzilla, pero, según avanza la película, tenemos que para destruir a ese Godzilla que está oculto en el fondo del mar, el científico desciende del barco. Para destruir a Godzilla lleva consigo ese artefacto llamado destructor de oxígeno, y hay una música que suena en ese momento, que de nuevo es un réquiem que mantiene la misma melodía de antes. En esta ocasión es el científico quien, con objeto de destruir a Godzilla, se dirige hacia él, pero ahora el toque genial de la música de Ifukube, es que el papel que juega ahora el réquiem es que parece por completo que se le dirige a Godzilla. Se trata de un efecto muy elaborado, nada fácil, donde, desde ese punto de vista, se plantea si Godzilla mismo no será también una víctima del armamento nuclear. ¿No escogería Ifukube intencionadamente esa manera de utilizar la banda sonora porque él sentía así el personaje? Personalmente, así lo creo.

11) *J.B.*: Ifukube entregó su vida a la composición musical de todo tipo, ¿podríamos decir que para él componer música era su estilo de vida?

*M.I.:* Vamos a ver... En definitiva, aunque sea acerca de la persona, se trata también a fin de cuentas de la música. Hay una expresión a la que Ifukube guardaba mucho aprecio, que es “*tai-gaku-hitsu-i*”, obra de un filósofo chino. La buena música, la música maravillosa, siempre es de carácter sencillo. Por eso, precisamente por su sencillez, se puede disfrutar enormemente de esa música. Era una frase a la que tenía mucho aprecio y según la cual componía. Pero además, era un principio que Ifukube aplicaba también a su propia forma de mi vida, según me parece a mí. Era alguien que no le gustaba presumir de sus pertenencias y que no tenía en su casa más cosas que las que le resultasen imprescindibles. Era una persona con un estilo de vida muy sencillo, pero que volcaba todo su aprecio en cada una de sus pertenencias y, por supuesto, no solo en ellas, sino que trataba con el mismo amor a todas aquellas personas con las que se relacionaba, volcando todo su corazón en esa relación de la manera más profunda. Creo que en el seno de esa sencillez, de ese profundo humanismo de su carácter, es de donde nació su música.

Kato, Norihiro



Profesión: Ex-profesor en la Universidad de Waseda (Tokio, Japón)

Lugar de la entrevista: Embajada de España en Tokio (Japón)

Fecha: X de febrero de 2014

Traductor e intérprete: Daniel Aguilar

Director y autor de la entrevista: Jonathan Bellés

1) *Jonathan Bellés*: ¿Qué representa para Japón las películas *kaiju eiga* y su impacto en la sociedad japonesa?

*Norihiro Kato*: Creo que ante todo, este tipo de películas, de kaiju y posteriormente los robots son el reflejo en la sociedad de una serie de contradicciones que se dan en el Japón de post-guerra. Contradicciones como por ejemplo ser un país derrotado, ser un país que ha experimentado la bomba atómica, que ha experimentado la invasión norteamericana en la que sucede al igual con países como Irán o Irak, en las que se quiere imponer la democracia, a Japón se le impuso una democracia. El hecho de imponer una democracia es en sí mismo una contradicción ya que la democracia ha de surgir de la voluntad popular y no ser impuesta. Creo que el género *kaiju eiga*, o los kaiju en general, reflejan como ninguna esta serie de contradicciones de la sociedad japonesa de post-guerra que de alguna manera han seguido continuándose hasta hoy.

Quería añadir otra contradicción referente a la contradicción a la bomba nuclear y a la contradicción de la energía nuclear. Todavía hoy en día no hay manera de juzgar algo que estaba mal como el lanzamiento de las bombas atómicas que supuso una matanza indiscriminada tanto de militares como de civiles. Y el por qué se encuentra esta contradicción que impida juzgar un crimen así es por que las Naciones Unidas han sido

formadas precisamente por aquel país que tiró la bomba. Y por tanto tenemos la contradicción de un crimen ante cualquier ley internacional y la imposibilidad de juzgarlo por el organismo internacional. En cuanto a la energía nuclear existe otra contradicción que ha puesto de relieve Fukushima que consiste en que a pesar del uso benéfico que tiene tenemos el problema de la contaminación radioactiva y la imposibilidad de deshacerse de los residuos radioactivos. Estas dos contradicciones están subyacentes en el género que nos ocupa.

2) *J.B.*: Por tanto, ¿podríamos decir que el *kaiju eiga* es un símbolo en Japón del siglo XX?

*N.K.*: Creo que puede decirse que sí lo es. Tiene un carácter muy japonés. Por poner un ejemplo, en el Cristianismo, se dice que solamente las personas tienen espíritu. Para el Budismo todo ser vivo tiene espíritu y si pasamos al Sintoísmo tienen espíritu hasta las cosas inanimadas como una piedra. Es muy curioso ver como en la cultura popular norteamericana, personajes como Superman son solamente uno. En cambio, como hizo notar un estudioso de los Estados Unidos, en Ultraman acaban apareciendo su madre, hermanos, etc acaba siendo toda una familia. Es más una cultura del grupo. Esto se puede ver con casi todos los personajes de la cultura popular norteamericana. Tenemos Spiderman, Batman, todos son individuos. En cambio, en los *kaiju eiga* como en los robots, siempre lo que aparece es un grupo o conjunto.

3) *J.B.*: ¿Qué relación existe entre la bomba atómica, el Dragón afortunado 5 y Godzilla?

*N.K.*: [...] Hay que tener en cuenta que la película se estrena tan sólo nueve meses después del incidente del Dragón afortunado 5, publicitada como el kaiju de la bomba de hidrógeno. Alcanzó cerca de 10 millones de espectadores, lo cual hoy en día es una cifra increíble. [...] A diferencia de los patrones americanos, donde tenemos al bueno y al malo, Godzilla no es un personaje simple. Se produce entre el drama de los personajes humanos toda una discusión sobre si Godzilla es completamente malo, parcialmente

malo, hay gente que está a favor de dejarle con vida. Es un monstruo mucho más complicado y en definitiva más que los monstruos de las películas americanas.

4) *J.B.*: ¿Cómo recibió la crítica el primer film de Godzilla?

*N.K.*: Creo que Ishiro Honda y su equipo crearon verdaderamente un género con identidad propia en esta película de Godzilla. Tenemos que tener en cuenta que la película cuando se estrenó en 1954 recibió críticas espantosas de todo el mundo, la revista *cinema yumbo*, que es de las más influyentes en la crítica cinematográfica, la puso muy mal, la calificó de basura. Y la única personalidad, tal y como confirma Tanaka, que elogió la película fue el escritor Yukio Mishima. Con la evolución del género, hemos llegado a los robots, como aquellas películas en las que aparecía Mecha Godzilla y que luego evolucionaron ha Evangelion. No digo que todo esto surgiera del primer Godzilla, pero sí se puede decir que el primer Godzilla movió una gran piedra que luego arrastró a las demás.

5) *J.B.*: ¿Cómo evolucionó la saga de Godzilla?

*N.K.*: Creo que para Ishiro Honda en la primera película de Godzilla el kaiju en sí no era lo más importante, para él lo más importante era el simbolismo del terror atómico. De todas las 28 películas de Godzilla que hay se comenzaron a dividir en tres series, de la primera serie, que abarca de 1954 a 1975, hay 15 películas de las cuales Honda dirige 8. Creo que de alguna manera, la interacción del kaiju con el público fue también cambiando la mirada de Honda sobre el monstruo que de alguna manera se ajustaba a lo que el público sobre todo juvenil le pedía. Godzilla cambió a Honda y Honda cambió a Godzilla.

6) *J.B.*: ¿Hay una relación entre Godzilla y la bomba atómica?

*N.K.*: La relación entre Godzilla y la bomba atómica no se centra sólo en una bomba atómica, se centra en la cuestión del armamento nuclear de forma general. De alguna manera, lo que Honda está diciéndonos con la película es que tenemos que mirar al frente respecto a la situación de la sociedad japonesa de post-guerra.

7) *J.B.*: ¿Qué puede decirnos de la muerte de Godzilla en el primer film?

*N.K.*: Creo que el diseño de Godzilla guarda una relación con la bomba atómica, esto está claro en el propio aliento radioactivo del monstruo. Sin embargo, me gustaría señalar otro punto curioso y es que en la escena final, después de que el Dr. Serizawa muere y Godzilla también, todo el mundo en el barco guarda un minuto de silencio. [...]. Se puede interpretar este silencio tanto por la muerte de Serizawa como por la muerte de Godzilla. Hay un lamento por la muerte del monstruo también. [...].

8) *J.B.*: ¿Qué simboliza Godzilla para usted?

*N.K.*: Una cosa curiosa es que Godzilla siempre aparece por los mares del sur, volviendo hacia Japón. Creo que de alguna manera Godzilla es la representación de aquellos japoneses que vuelven a Japón y gritan, donde está ese país por el que yo luché. Aquel país por el que yo entregué mi vida. Resulta que nos han vendido la idea de que América son los enemigos y ahora cuando vuelvo me encuentro un país donde Estados Unidos es un país amigo del nuestro. ¿Qué ha pasado con el Japón en donde yo nací? Creo que este sentimiento está oculto en las películas de Godzilla, y es uno de los motivos por los cuales ha seguido viviendo esta saga.

Creo que es muy importante aprender a distinguir lo que es democratización y lo que se llama civilización. [...]. Creo que Japón se ha civilizado mucho de manera natural la sociedad, sin embargo, persiste la incongruencia de la que la democracia se ha impuesto

por la fuerza. Esta incongruencia persiste dentro del personaje de Godzilla y creo que es uno de los motivos por lo que ha continuado a través de los años. Es muy importante tener en cuenta esto por que esta contradicción que supone la propia existencia de Godzilla es el ejemplo como en países como Irak la democracia no ha funcionado mientras que en Japón funcionó aparentemente pero la realidad ha demostrado que algo sigue fallando. Ahora se puede hablar de Godzilla mucho por el tema de Fukushima, pero para mí el tema más importante sobre la existencia de Godzilla como la representación de la contradicción de Japón de post-guerra.

9) *J.B.*: ¿Cómo ha tratado la globalización a los múltiples significados que contiene el primer Godzilla?

*N.K.*: La cultura otaku es una estrategia típicamente japonesa de convertir en algo totalmente inocuo una cosa que en principio es peligroso. Por ejemplo, toda esta furia, todo este sentimiento de rebeldía que puede representar Godzilla se ha terminado desactivando convirtiendo a los héroes en personajes estilo Hello Kitty. Una cosa muy significativa es que Godzilla tiene boca y ruge, y Hello Kitty no tiene boca, por lo que no puede protestar ante la injusticia.

10) *J.B.*: ¿Guarda alguna relación el Dr. Serizawa con los kamikazes al suicidarse por su país?

*N.K.*: En Japón hay una generación perdida debido a la guerra. Los kamikazes eran unos chicos a los que apenas se les entrenaban medio año para lanzarse contra los barcos. Un buen piloto no tendría necesidad de lanzarse contra los pilotos, soltaría solamente la bomba, pero los kamikazes se producen precisamente por que su entrenamiento no era suficiente para hacer esto y sí para estrellarse. Serizawa pertenece a esa generación, que sus compañeros perecieron en la guerra y él sobrevivió y de alguna manera el personaje de Serizawa esa generación que ya no puede vivir en el Japón actual. Como contrapartida, está el personaje de Akira Takarada, que es una generación que no quiere

pensar en el pasado, en la guerra y solamente en el futuro de Japón. Este contraste entre los dos personajes es una de las cosas más importantes de la película. Luego tenemos al personaje femenino que forma ese triángulo para el cual le viene muy bien que a la generación de Serizawa le solucione los problemas.

Hay una generación de literatos japoneses, como Yukio Mishima, que pertenece a esta generación que no puede olvidar la guerra a pesar de que en casos como el de Mishima ellos no fueran a la guerra. Es muy curioso ver que todos estos escritores se suicidaron. Se suicidaron igual que nuestro personaje por pertenecer a esta generación incapaz de olvidar la guerra.



Kaneko, Shusuke



Profesión: Director de cine.

Lugar y fecha de nacimiento: Tokio, Japón. 8-05-1955

Lugar de la entrevista: Hotel Nakano Plaza Sun (Tokio)

Fecha: 19 de febrero de 2014

Intérprete: Jessica Claros

Traductor: Daniel Aguilar

Director y autor de la entrevista: Jonathan Bellés

1) Jonathan Bellés: ¿Cuál fue el primer *kaiju eiga* que recuerda haber visto?

*Shusuke Kaneko*: ¿Te refieres a mí? Cuando tenía unos cinco años, fui con mis padres a ver una película llamada *Mosura* (*Mothra*, 1961). Esa fue la primera.

2) *J.B.*: ¿Influyó esta película en su carrera como director?

*S.K.*: ¿Esa película? Para un niño, aquella película suponía un gran impacto, una experiencia muy intensa, que recordaba a menudo... sí, recuerdo que convertí aquella visión en un recuerdo entrañable. Por eso, bueno, ejerció creo que debió ejercer cierta influencia sobre mí. Bueno, en el caso de *Mosura*, no se trataba solo de que *Mosura* impresionase como monstruo gigante, sino también el personaje de las gemelas de tamaño diminuto que aparecen y que se nos muestran como parte de un espectáculo teatral. Lo recuerdo como la visión de un mundo fastuoso y colorido.

3) *J.B.*: ¿Qué opinión le merece los films de Gamera?

*S.K.*: Pues... las películas de Gamera estaban producidas por una compañía diferente a la Toho de las películas de Godzilla, que se llamaba Daiei. Y, a los ojos de un niño, era como bajar de nivel. El ver películas de Gamera. Por eso, a mí de pequeño no me gustaba

Gamera, pero sí me gustaba Godzilla. Luego, una vez ya convertido en adulto, cuando me llegó la oferta de Gamera, decidí que no quería hacer una película infantil. No quería hacer una película infantil, sino una de ciencia ficción. Quería hacer una película de ciencia ficción que pudieran disfrutar los adultos. Por eso, se me ocurrió un planteamiento distinto al de las películas de Gamera que vi de pequeño. La forma de Gamera es la misma, pero el planteamiento de mi Gamera sería el de un monstruo creado por alguna civilización perdida, como la del continente Mu o la de la Atlántida, un planteamiento así. De esa manera, pensé que podía explorar el interés que genera una historia de ciencia ficción sin que resultase forzado. Bueno, ese fue el enfoque de partida.

4) *J.B.*: ¿Cómo combinaron los efectos de ordenador y trajes de monstruo en Gamera?

*S.K.*: *Gamera* fue producida en 1994 y entonces los efectos por gráficos de ordenador apenas estaban desarrollados, por lo que creo que la pregunta está mal enfocada. Pues... más que hablar de una decisión, el hecho de apoyarnos sobre todo en disfraces y dioramas es algo que resultaba inevitable, no una cuestión de decisiones. Con todo, utilizamos gráficos de ordenador en cerca de un diez por ciento de los efectos. Es un reflejo del estado de la técnica del momento. Por eso, en 1994, cuando comenzamos con el primer *Gamera*, la utilización de gráficos de ordenador es solo en torno al diez por ciento, pero luego la técnica se fue desarrollando y en el *Gamera 3* de 1998 ya era como... pues debía ser un cincuenta por ciento la parte hecha mediante gráficos de ordenador. Pero en aquella época, los gráficos por ordenador resultaban muy caros, había mucha diferencia. En cambio, ahora en los años dos mil y pico, los gráficos de ordenador ya se han vuelto más económicos, con un precio más razonable. Por eso, la evolución de la técnica japonesa de gráficos de ordenador puede notarse si ves por orden los *Gamera* 1, 2 y 3. Puedes ver cómo va progresando.

5) *J.B.*: Incluso en los 90, ¿se aceptaba bien el uso de disfraces de monstruo?

*S.K.*: Sí. Puesto que en los años 90 no había más *kaiju* que los que se hacían mediante hombres disfrazados por lo que el público lo aceptaba bien.

Bueno, es posible que ahora resulte difícil, sí. También en Japón hace más de diez años que no se hacen películas de monstruos con disfraces, así que no lo sé. Creo que hace falta mucho valor para hacerlo, por el riesgo de si el público lo aceptaría.

7) *J.B.*: ¿Cómo consiguió el equilibrio de escenas con actores y *kaiju*?

*S.K.*: Pues en cuanto a eso... consiste en hacer una buena historia, y una vez conseguida, estudiar bien la continuidad entre las imágenes. Y a continuación, le encargas al equipo de efectos especiales los planos necesarios. Creo que así lo hice. Creo que en los *kaiju eiga* anteriores no había apenas reuniones de coordinación entre el equipo de la parte interpretativa y el equipo de la parte de efectos. Por eso, creo que en lo que respecta a Gamera ... en ese aspecto... puede decirse que el director de la película tuvo el control de las escenas de efectos especiales.

8) *J.B.*: ¿Qué demuestra eso?

*S.K.*: También soy consciente del punto de vista del espectador, y sé que el espectador quiere ver los monstruos y quiere que le muestren un espectáculo de efectos especiales, lo comprendo perfectamente. Pero para llegar hasta ahí, es importante que haya una historia, con una perspectiva concreta. Es posible que el espectador no sea del todo consciente de esto, pero cuando estás en el lado de los que tienen que hacer la película, lo cierto es que es necesario que haya un enfoque coherente en todo el metraje, y creo que las escenas con los *kaiju* tienen que encajar dentro de ese enfoque, para que de esa manera el total presente una apariencia armónica. Pero, al principio, en la primera película de Godzilla, había una visión clara del mensaje, y uno comprendía lo que el director Honda había querido transmitir, pero tras el éxito encontrado, la conclusión de la productora es que

todos iban por ver al monstruo. Y entonces, creo que se empezó a crear un cierto ambiente de que la historia era lo de menos, que no importaba. Bueno, quizá no sea una conclusión del todo equivocada, en el caso de un *kaiju eiga*. Pero a pesar de ello, el director Honda, fuera la película que fuese, la abordaba con seriedad,, consiguiendo hacer de esa manera una película tras otra.

9) *J.B.*: ¿Qué significa el *kaiju eiga* para Japón?

*S.K.*: Cuando se hizo la primera película de Godzilla, apenas habían pasado 9 años desde el fin de la guerra y creo que en eso reside la fuerza de su impacto. La aparición de Godzilla suponía una metáfora de la guerra. O de la bomba atómica, o de los bombardeos de Tokio. Es decir, Godzilla entra en escena como una metáfora de la guerra, apelando a la conciencia del gran público. A partir de entonces, se conforma un género cinematográfico de *kaiju*, que va evolucionando por su cuenta en Japón, hasta llegar a la época del gran despegue económico, no solo mediante Godzilla sino también a través de todo tipo de *kaiju* diferentes que van surgiendo. Al llegar a 1965, ya pasados veinte años desde la guerra, de pronto nos encontramos en una época en que los *kaiju* ya han aumentado a varios cientos de ejemplares. Y durante los siguientes diez años, este fenómeno florece de manera paralela a toda otra serie de producciones de corte capitalista en consonancia con el crecimiento económico. Creo que puede explicarse así.

10) *J.B.*: ¿Ha influenciado el *kaiju eiga* en la sociedad japonesa?

*S.K.*: No creo que haya ejercido influencia alguna sobre la sociedad. Estamos hablando de un fenómeno cultural. No creo que pueda decirse que ha ejercido influencia sobre la sociedad. En todo caso, si consideramos la cultura como parte de la sociedad, sí que ha ejercido una influencia sobre ella. Pero si con “sociedad” nos referimos a la vida de las personas o a “sociedad” en el sentido en que la define el capitalismo, no creo que haya ejercido ninguna influencia. La verdad es que este es un problema muy enraizado. La cuestión está en que existe lo que se llama la parte principal y la parte de efectos

especiales y creo que al principio existía entre ambas un sentimiento discriminatorio. Entonces, bueno, se les miraba de manera despectiva, al equipo de efectos especiales. Entonces, el equipo de efectos especiales, como no quería que les trataran como inferiores, se esforzaba mucho por trabajar bien. Entonces, ese esfuerzo se vio reconocido, con lo que ellos fueron ganando influencia de manera progresiva hasta que se llegó a la situación contraria, en que eran ellos los que pasaron a menospreciar al equipo de rodaje de las escenas convencionales. Estas cosas no son muy edificantes, pero en el mundo de los artesanos, creo que hasta cierto punto son inevitables. Por eso, en una película, tiene que haber un director, que esté por encima de los demás, y que además tenga talento, tiene que tener talento, para poder controlar el total del equipo y conseguir que salga un producto atractivo, pero no siempre es así, porque, bueno, hay todo tipo de gente en el equipo y... bueno, si el equipo de efectos especiales piensa que el público solo quiere ver los *kaiju*, así que cuanto más aparezcan, mejor, y consigue convencer de ello a la productora, pues creo que no es bueno para el resultado final de la película. Creo que ese tipo de cosas sucedieron en el pasado.

11) *J.B.*: ¿Cómo fue el proceso hasta llegar a dirigir su propio film de Godzilla?

*S.K.*: ¿Proceso?, ¿proceso? Pues a ver... Bueno, *Gamera* recibió muchos elogios, y lo que sucedió es que entonces un productor de Toho me ofreció dirigir una entrega de Godzilla, *GMK*. Pero, yendo más atrás en la cuestión, había un productor de Toho llamado Tomiyama, y este Tomiyama era el que producía las películas de Godzilla. Entonces, antes de dirigir yo *Gamera*, fui a hablar con Tomiyama para decirle que me dejase dirigir una película de Godzilla. Fue antes de que me llegase la oferta de *Gamera*. Entonces, en aquella ocasión me dijeron en Toho que ya tenían decidido el director de la siguiente. Después de aquello, hice *Godzilla*... no, hice *Gamera*, y luego, varios después, el productor Tomiyama me dijo: “bien, quería escuchar otra vez la visión que darías tú a Godzilla”. Y así fue como empezó el proyecto de *GMK*. Mi intención era tratar el personaje con respeto, debido a esa juventud en que yo admiraba las películas de Godzilla. Eso es. Por eso, partía de la base de que Godzilla era una metáfora de la guerra,

y creo que si se ve la película esa es la impresión que deja. El Godzilla de GMK es el fantasma de aquellos que murieron en la guerra, su espíritu torturado. Por eso, por mucho armamento que se utilice contra él, no le afecta.

12) *J.B.*: ¿Qué carácter quiso otorgarle a su propio Godzilla?

*S.K.*: Pues... en primer lugar... quería un Godzilla lo más salvaje y lo más malvado posible, por lo que primero muele a palos a un *kaiju* pequeño llamado Baragon y luego va terminando con un *kaiju* tras otro. El es el más fuerte ... Y dentro de ese Godzilla se introducen los seres humanos mediante una especie de nave submarina, con objeto de reintentar provocar una explosión desde dentro del cuerpo, esa era la historia. Por eso, para evitar una empatía... para evitar transmitir sentimientos al público, hice que los ojos fueran blancos, y que... bueno, en definitiva evitar que el público pudiera ponerse en el lugar de Godzilla.

13) *J.B.*: ¿Es su Godzilla un monstruo que representa a los cientos de miles de fantasmas de las víctimas de la Guerra del Pacífico durante la Segunda Guerra Mundial?

*S.K.*: Bueno, así es como se retrata en la película. Pero no solo en lo relativo a las víctimas japonesas, sino en general, incluyendo las americanas. Las emociones de las personas que murieron en la guerra... esas emociones que permanecen en este mundo tras la muerte, las relacioné con el *kaiju*... Esa era la visión que quería transmitir.

14) *J.B.*: sobre el papel de Godzilla en su película)

*S.K.*: Bueno, quería reflejar a Godzilla como un monstruo malvado y destructivo, por lo que, también en lo relativo a su aspecto, hice que tuviera los ojos blancos para evitar que transmitiese sentimientos.

15) *J.B.*: En todos sus *kaiju eiga*, otorga un mayor protagonismo a la figura femenina para encarnar papeles importantes. ¿Son heroínas?

*S.K.*: Pues a ver... Bueno, las mujeres tienen un papel protagonista, pero no es correcto que solamente protagonicen mujeres. Porque claro ... también aparecen hombres, sí. Bueno, más que una heroína... lo que yo quería retratar era la historia de un padre y una hija. En mi caso, no solamente en esta película de Godzilla, sino también en otras como *Todos los días son vacaciones de verano*, he venido retratando la relación entre un padre y su hija. Entonces, con esa idea, tenemos un padre... un padre que es militar y su hija que es una periodista que hace reportajes sobre la aparición de Godzilla, y mientras que el padre lucha contra Godzilla, su hija va contando la evolución que cobra dicha lucha de su padre. Ese era el tipo de historia que quería hacer.

16) *J.B.*: ¿Hay alguna relación entre el *kaiju eiga* y la tradición artística japonesa?

*S.K.*: Puesto que apenas hay ejemplos en el resto del mundo, creo que efectivamente puede decirse que se trata de algo característico de Japón. Tal y como he dicho antes, se debe a que sufrimos una gran derrota frente a EE.UU. ¿No conoces la palabra “gran derrota”? Quiere decir que nos vencieron por completo. Ser vencido de esa manera en la guerra se dice en japonés “gran derrota”. Entonces, sucedió la gran derrota y... no sé hasta qué punto me estáis entendiendo, por lo que no puedo concentrarme y explicarlo bien. Quiero decir que me parece que la intención de la pregunta sobre la simbología del *kaiju eiga* es otra cosa más compleja que esto. Creo que sí, que lo único que puede decirse es que es algo característico de Japón. Pero sigo creyendo que lo que queréis decir con la pregunta es otra cosa. Quiero decir que, como sabéis, Japón es el único país del mundo en el que han matado a gran cantidad de civiles con las bombas nucleares. Por eso, como símbolo de la bomba atómica, creo que la existencia de Godzilla es algo muy importante y que tiene un gran significado simbólico. Sin embargo, la cuestión no se acabó con Godzilla, sino que aquello que empezó con su primera película se convirtió en un gran negocio, aquel símbolo. Y como era todo un negocio, surgieron multitud de

variaciones, un número realmente incontable de monstruos. Creo que todo ello, apareció como un símbolo del Japón del siglo XX, y no queda más remedio que decir que se convirtió en un símbolo de la cultura japonesa del siglo XX.

17) *J.B.*: ¿Se siente satisfecho por su contribución en la saga de Godzilla?

*S.K.*: Pues no sé... Bueno, yo veía películas de kaiju cuando era niño y me crié con ellas. Luego, me hice adulto, me convertí en director de cine y conseguí hacer películas de *kaiju* a mi estilo ... y cuando las estaba haciendo, estaba ensimismado... Bueno, la verdad es que mientras pensaba cómo debía ser un buen *kaiju eiga*, qué sería correcto incluir o no, iba haciendo la película, y mientras me decía ahora debo hacer esto, el rodaje iba avanzando, por lo que en cuanto a eso, estoy satisfecho. Sin embargo, aunque muy poco, en algún momento de la película, todavía siento que me hubiera gustado hacer esto o aquello. Pero bueno, si ahora me ofrecieran otra vez hacer un *kaiju eiga*, se me ocurriría alguna idea y creo que podría hacerlo, pero... Bueno, la verdad es que las productoras ahora no tienen valor para hacer un *kaiju eiga*, porque cuesta mucho dinero. Pero... si alguien tiene el valor de producirla, creo que me gustaría afrontar el reto. Por cierto... me alegra que digáis que os gustan mi *Godzilla*, o mi *Gamera*, pero he dirigido otras muchas películas, por lo que me gustaría que la gente de España tuviera ocasión de verlas también. Quería decir... en lo que respecta al cine, en el caso de los EE.UU. siempre han podido tener un género cinematográfico de entretenimiento... quiero decir que las películas bélicas de los americanos pudieron convertirse fácilmente en cine de entretenimiento. Eso se debe a que existía un enemigo claro, que son los nazis, y entonces bastaba con luchar contra ellos para ofrecer entretenimiento, pero en el caso de Japón, como no existe un “malo” claramente identificado, si quieres hacer una película bélica, no se puede obtener un producto de entretenimiento que sea consumo fácil, como es el género bélico. Entonces, creo que *Godzilla* o el *kaiju eiga* en general son una forma distinta de cine bélico de entretenimiento. Aparecen los *kaiju* y el ejército lucha contra ellos. Eso es cine de entretenimiento, pero, el que se trate de *kaijus* es algo que se debe a las circunstancias de Japón, mientras que los americanos no necesitan que aparezcan



*kaijus*, sino que basta con matar nazis para que brille la justicia y la película sea un producto de entretenimiento. Pero, en el caso de Japón, como no hay un enemigo así, creo que es por lo que hay que poner los *kaiju* en escena. Y creo que por eso, evolucionó el género de una manera específica. ¿Habéis entendido? Mi personaje de Gamera tiene el trasfondo socio-cultural que he dicho ahora y por eso escribí la historia analizando todo este tipo de cuestiones.

18) *J.B.*: ¿Cuál es la relación entre la bomba atómica y el *kaiju eiga*?

*S.K.*: Bueno, a ver... creo que lo que querían realmente los japoneses era un símbolo. Si sacas la bomba atómica tal cual, hay que criticar a los EE.UU. o los líderes del gobierno japonés responsables de que el país cayera en esa situación. Bueno, también hay muchas películas en ese sentido, pero creo que para llamar a los sentimientos del gran público era necesario algo mucho más simbólico. Y creo que Godzilla jugó ese papel. Y además, no se trata solo de la bomba atómica, sino que en Japón tenemos los daños ocasionados por tifones o por terremotos, ese tipo de desastres naturales que aquí son frecuentes, por lo que creo que el nacimiento de un *kaiju* gigante guarda relación con todo esto. En el caso de las películas americanas, tenemos a King Kong, con una fuerte imagen de... bueno, es un simio, por lo que es un *kaiju* cuyas reacciones son similares a las de los humanos, pero el caso japonés con Godzilla es diferente. Es mucho más... una criatura de reacciones incomprensibles para los humanos, mucho más grande y más destructivo que King Kong, que no se sabe lo que está pensando. Creo que ese era el tipo de monstruo que se buscaba. De alguna manera, creo que todo esto guarda relación con la imagen de las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki, y luego están las imágenes de Godzilla destruyendo Tokyo. Se parecen mucho a las imágenes de Tokyo tras los bombardeos masivos de la II Guerra Mundial. Y bueno, cuando yo hice mi película de Godzilla, tuve muy en cuenta ese tipo de cosas.

19) *J.B.*: ¿Cree usted que sin la detonación de la bomba atómica no existiría Godzilla?

*S.K.*: Bueno, pues seguramente. Quizá... creo que hubieran podido nacer otros *kaiju* de un tipo diferente. Hay otros... ¿cómo diría?... hay todo tipo de *kaiju* pero quizás se hubiera creado un *kaiju* más apacible... o eso creo. Bueno, en los *kaiju* de otros países, lo cierto es que tenemos alguno como Gorgo, que es un monstruo que va buscando a su hijo. También entre los *kaiju* japoneses está Gappa, al que los humanos roban su hijo, y acude para buscarlo. Me refiero a ese modelo de *kaiju*. Creo que algo así si que podría haber surgido sin necesidad de la bomba. Pero como sufrimos la bomba atómica, entonces nació un monstruo repulsivo e incomprensible como Godzilla, que va lanzando radiactividad por todas partes... Creo que lo principal era el terror de la radiactividad. Un terror invisible. Aunque no creo que muchos españoles sepan acerca de ello, lo cierto es que hubo una tercera contaminación radiactiva. Se trata del experimento de la bomba de hidrógeno realizado por EE.UU. en el atolón de las Bikini, donde murieron unos pescadores japoneses. Eso sucedió en 1954, y el pesquero regresó de vuelta al puerto japonés de la prefectura de Shizuoka. En aquel entonces se puso de moda la expresión “atún atómico”, y también la de “cenizas de la muerte”. Se decía que la lluvia contenía radiactividad, y que si te caía esa radiactividad encima, te quedabas calvo... que se te caían los pelos de la cabeza... cuando yo era niño, todos creíamos eso.

Entonces, creo que Godzilla surgió debido a todo este contexto. En mi caso, en la película de Godzilla que dirigí, la llegada del monstruo a Japón tiene lugar en el puerto de Yaizu, y ese es el puerto al que volvió el barco afectado por la prueba de la bomba de hidrógeno, el puerto de Yaizu. A la hora de hacer mi Godzilla quise utilizar eso de manera simbólica.

20) *J.B.*: sobre el director Honda)

*S.K.*: Pues... la película se produjo en el seno de la Toho, que era una productora muy importante, pero aun con esas circunstancias, creo que el director Ishiro Honda no se conformó con hacer una película impersonal de Toho, sino que, gracias a su grandeza

como autor, supo imprimir la personalidad del director en la obra. Por eso, creo que gracias al trabajo de Honda como director, es por lo que se consiguió una buena película. Bueno, creo que al principio, para la productora Toho le bastaba simplemente con que se tratase de algo similar a las atracciones de feria, donde se mostrase un *kaiju* extraordinario, que se revolviese con furia y que sorprendiera a los espectadores. Pero gracias a que estaba ahí un director tan maravilloso como Honda, que tenía muchísimo talento, creo que es por lo que se consiguió una obra que fue aceptada por el mundo entero.

Filmografía completa como director de cine:

1. *Kōichirō Uno's Wet and Swinging* (1984)
2. *Minna Agechau* (1985)
3. *Thomas no Shinzō* (1988)
4. *Docchini suruno* (1989)
5. *Hong Kong Paradise* (1990)
6. *Kamitsukitai* (1991)
7. *Shūshokusensen ijō nashi* (1991)
8. *Sotsugyō Ryokō Nihon kara Kimashita* (1993)
9. *1993 : Necronomicon (H.P. Lovecraft's: Necronomicon)*
10. *Gamera: guardián del Universo* (1995)
11. *Gamera 2: el ataque de la legión* (1996)
12. *Gakkō no Kaidan 3* (1997)
13. *Gamera 3: la venganza de Iris* (1999)
14. *Crossfire* (2000)
15. *Godzilla, Mothra and King Ghidorah: Giant Monsters All-Out Attack* (2001)
16. *Azumi 2 : Death or Love* (2005)
17. *Death Note (film)* (2006)
18. *Death Note 2: The Last Name* (2006)
19. *Kami no Hidarite, Akuma no Migite* (2006)

20. *Pride* (2009)
21. *Bakamono* (2010)
22. *Messiah* (2011)
23. *Aoi sora shiroi kumo* (2012)

Kawakita, Koichi



Profesión: Director de efectos especiales

Lugar y fecha de nacimiento: Tokio, Japón. 5-12-1942

Lugar y fecha de defunción: Tokio, Japón. †5-12-2014

Lugar de la entrevista: Hotel Nakano Sun Plaza (Tokio)

Fecha: 18 de febrero de 2014

Intérprete: Jessica Claros/ Traductor: Daniel Aguilar

Director y autor de la entrevista: Jonathan Bellés

(Prueba de sonido)

*Koichi Kawakita:* ¿Está bien así? Es que tengo la voz un poco profunda y un poco ronca... (risas)

(Comienza la entrevista)

1) *Jonathan Bellés:* ¿A qué edad vio el primer Godzilla?

*K.K.:* ¿Cuántos años tendría?. Bueno, como no la vi en el momento de su estreno... Fue después, cuando... sí, un poco antes de que entrase a trabajar en Toho, me parece. Bueno, eso creo. Así que debió ser en... (risas) Debió ser ya en los años sesenta. Pero, a pesar de ello, contra lo que me esperaba, me pareció una película muy moderna, la primera de Godzilla.

2) *J.B.:* ¿Le influyó Godzilla a la hora de escoger su carrera dentro del cine?

*K.K.:* Mm..... Bueno, la influencia no fue solo Godzilla. Lo que me decidió a dedicarme a este trabajo de los efectos especiales cinematográficos fue la película *Chikyu Boeigun* (*The Mysterians*, 1957), que fue producida hacia el año... mil novecientos cincuenta y... ocho, según me parece. Cuando vi esa película, tomé la decisión de entrar a trabajar en Toho. Entonces, como desde un primer momento ya decidí dedicarme a los efectos

especiales, más que el cine... bueno en cierto modo es un género dentro del cine, pero quiero decir que desde el principio quería dedicarme a los efectos especiales. Además, la verdad es que entre mis hermanos yo tenía alguien que ya trabajaba en el cine, que era mi hermana mayor, y también mi hermano político, que durante un tiempo trabajó en la Paramount y en la Universal, por lo que creo que posiblemente tuve una fuerte influencia de mis hermanos.

3) *J.B.*: ¿Le influenció Godzilla posteriormente?

*K.K.*: Creo que ha ejercido mucha influencia, sí. Bueno... el caso es que el llamado *kaiju eiga*, ahora nos ha sido arrebatado por los americanos de raíz pero, en aquel momento, si se hablaba de *kaiju*, si se hablaba de *kaiju eiga*, se sobreentendía que era algo de Japón, por lo que, en cierto modo, es una parte de la cultura japonesa. Creo que existía una conciencia general de que esto era así. Bueno, a ese respecto, me gustaría que me dejaseis extenderme un poco sobre lo que estaba hablando antes. Debido a que entre mis hermanos ya trabajaba en el mundo del cine mi hermana mayor, desde que iba a la escuela primaria ya pensaba dedicarme al cine. Pero el impulso definitivo vino con ocasión del visionado de *Chikyu Boeigun*, por lo que pensé que me gustaría dedicarme a hacer películas con temática de ciencia-ficción como esa. Aunque en realidad es una película bélica, sobre el combate con los “misterianos”. Sin embargo, es una película donde apenas muere gente, es... ¿cómo diría?... como de fantasía blanda, y hay un *kaiju*... bueno mejor dicho es un robot, ¿verdad?. Sale un robot llamado Mogera, que me emocionó profundamente y por eso entré en esta profesión.

4) *J.B.*: ¿Cómo eran los estudios Toho en la época de *Yosei Gorasu* (*Gorath*, 1962)?

*K.K.*: Pues... a ver que recuerde. Era el año 1962, que es el año en que yo entré en la productora. En aquella época, estaba al cargo de los efectos especiales ese gran predecesor mío que fue el director Tsuburaya, por lo que en los estudios había un edificio destinado para los efectos que utilizaba él. Los estudios normales donde se graba con

sonido tienen un techo bajo, como sabéis. Pero para realzar más los efectos especiales, aquel estudio tenía el techo al doble de altura. Pero en cambio, para los efectos especiales, había un edificio muy grande, y además, era un estudio donde no se grababa el sonido y que estaba hecho de pizarra y hormigón. Era un estudio de ese tipo. Por otra parte en aquella época ... cuando yo entré en la compañía... bueno, en cuanto al edificio en sí no tengo más que decir, pero creo que, como entonces, las películas de efectos especiales ya habían conseguido abrir el camino para la exportación al extranjero, es por lo que construyeron ese estudio específico para ellas. Era un estudio que acababan de construir justo cuando yo entré en la productora. Y en los tiempos en que comencé a trabajar en la productora había cerca de mil empleados, y a la hora de comer había unas largas filas de mesas donde comíamos todos juntos. Así eran aquellos tiempos.

4) *J.B.*: ¿Cómo han evolucionado las formas de filmar una película?

*K.K.*: Pues... ha ido mejorando la sensibilidad de la película cinematográfica. Cuando yo entré a trabajar, se utilizaba una película cuya sensibilidad se expresaba en ASA, y que era baja. Por eso, hacía falta iluminar con mucha luz para rodar. Pero, por ejemplo, en el caso de las películas de samuráis, se utiliza un cuero cabelludo postizo con coleta, al que se le ha aplicado una especie de aceite. Entonces, al enfocar sobre esa especie de peluca tanta luz, se calienta y sale como vapor. Son las cosas de la época en que trabajábamos. Luego, según fueron llegando nuevos tiempos, mejoró la sensibilidad de la película cinematográfica, y aparecieron incluso algunas marcas nacionales como Fuji que tenían una sensibilidad muy buena y volvieron mucho más cómodo nuestro trabajo.

5) *J.B.*: ¿Usted trabajó en King Kong contra Godzilla (su primer *kaiju eiga*) cuál era su cargo?

*K.K.*: Asistente de fotografía, sí, ayudante, era el cargo que tenía.

6) *J.B.*: ¿Puede contarnos anécdotas sobre el rodaje de dicha película?

*K.K.*: En aquel entonces, se hablaba de “el combate nipo-americano”, de la lucha entre la gran estrella americana y el rey japonés de los monstruos. Este era el tema estrella de la película. En esa película, al final había una escena en el castillo de Nagoya, que está en Atami, ah, no, no... Había un castillo, que era el castillo de Atami, y los monstruos luchan con el castillo en el centro. Me acuerdo bien de esa escena y también lo que se me quedó muy grabado fue lo siguiente. King Kong, al igual que los simios corrientes es así ... Pero cuando hay una persona dentro del traje, los brazos son más cortos. En realidad, los simios tienen los brazos más largos. Entonces, de aquí en adelante, hay que añadirle una mayor longitud. Por eso, cada dos por tres, o sea, según el plano que sea, los brazos son más cortos o más largos. Cuando los monstruos se pelean, los brazos son cortos. Cuando camina exhibiendo determinadas posturas, los brazos son largos. Ese tipo de detalles, al tiempo que me parecen incongruentes, me producen también una gran admiración sobre lo elaborado de la dirección. Creo que la película abundaba en detalles como éste. El caso es que, según recuerdo, aquella película fue la que más éxito de espectadores tuvo. Con toda aquella propaganda de “el combate nipo-americano” ... entre los monstruos de ambas partes, solo con aquella idea de combate entre los dos reyes de los monstruos. A la hora de rodar el momento cumbre de aquel combate, en la escena final ... consiste en que tras destrozar el castillo de Atami, ambos monstruos caen al mar. Es una escena donde no se puede repetir, sino que tenía que salir bien a la primera. King Kong está recubierto de pelo, así que, después de mojarse, ya no se puede volver a utilizar el traje. Por eso íbamos con mucho cuidado, y Tsuburaya filmaba con varias cámaras a la vez. En aquella ocasión, el encargado de la cámara B era un hombre llamado Tomioka, que estaba siempre mirando a través del objetivo de esa cámara Mitchell que utilizábamos, del tipo *sports finder*. Era una cámara sencilla, que tenía ese objetivo llamado *sports finder*, que se podía girar. Sin embargo, aún cuando filmes con un objetivo telescópico, a veces la imagen se sale del cuadro, y cuando gritaron “corten”... Después de cortar la filmación, él le dijo: “Sr. Director, creo que es posible que haya



quedado fuera de cuadro”, y entonces Tsuburaya se enfadó muchísimo, y gritó “los niños del mundo entero están esperando para ver esta escena”. Recuerdo aquella anécdota.

7) *J.B.*: ¿Guarda recuerdos de su trabajo junto al director de efectos especiales Eiji Tsuburaya?

*K.K.*: Mm... es difícil. Bueno, Tsuburaya es un gran predecesor de mi trabajo, que desde los primeros tiempos del cine estaba en Kyoto. Trabajaba para productoras de cine en Kyoto, y luego vino a Tokio para trabajar en la Toho. Por eso, cuando entró a trabajar en Toho, ya tenía experiencia como director en Kyoto, aunque principalmente lo que había estado haciendo en Kyoto era el llamado *screen process* para películas de samuráis, que era una técnica revolucionaria que había descubierto él y gracias a toda esa experiencia es por lo que fue reclutado por la Toho. Así que, una vez en Toho, creó un departamento específico de efectos especiales, fue él quien empezó todo aquello en la productora. Tsuburaya era una persona verdaderamente habilidosa, alguien con mano maestra para todo lo que hacía, tanto la fotografía como la dirección, alguien que ponía mucho cuidado en cualquier trabajo que estuviera haciendo. Y al terminar de rodar, siempre montaba la escena por sí mismo. En aquellos tiempos, había una enorme cantidad de material filmado. Por término medio, podía tener unos 100.000 pies de metraje por cada película, dentro de los cuales tenía que ir eligiendo las mejores tomas. Todas las noches, después de terminar el rodaje, se ponía a montar todo ese material por sí mismo. Por eso, para evitar estropear escenas ... siempre filmaba simultáneamente con dos cámaras. Una para plano general y otra más de cerca. Y luego eso lo montaba con gran habilidad. Creo que, en cuanto a su habilidad para el montaje, Tsuburaya era verdaderamente excepcional. Además, si había planos que había rodado para una determinada película, pero que finalmente no se habían usado, los iba almacenando para formar un archivo y poder utilizarlos en la siguiente. Era muy hábil también para ese tipo de cosas, por lo que su forma de trabajar me impresionaba enormemente. Por eso, durante el día, cada vez que había tiempos de espera en el rodaje, a menudo Tsuburaya se quedaba dormido en el plató. Pero por supuesto que, además de dormir, según iba llegando a sus manos el

material filmado, se metía en una cabina que había en un rincón del estudio para montar. Era como una pequeña caseta. También ahí trabajaba el montaje. Es decir, que creo que era una persona que sentía una gran pasión por el trabajo de montaje, al que le daba la máxima importancia. Todavía cuando veo hoy su trabajo, me parece que la habilidad de Tsuburaya como director y como montador fue impresionante. Además, creo que si el trabajo de dirección puede considerarse como el trabajo número uno, el trabajo de montaje puede considerarse como una especie de segunda dirección y, ese equilibrio, la verdad es que Tsuburaya sabía conseguirle con auténtica maestría, adaptándose a las diferencias que encierran ambos trabajos.

8) *J.B.*: ¿Guarda recuerdos de su trabajo junto al director de cine Ishiro Honda?

*K.K.*: Honda formó equipo durante mucho tiempo con Tsuburaya, realmente trabajaron juntos muy a menudo, por lo que, además de lo que he dicho antes acerca del montaje, aunque Tsuburaya podía haberse limitado a montar la parte suya combinándola con la de los actores que dirigía Honda, en algunas ocasiones, quería él también dirigir algunas partes con los intérpretes. Por eso, algunos momentos que debería haber dirigido Honda, si se trataba de combinarlo luego con unas transparencias o con lo que entonces se llamaba blue back, o cualquier otra técnica de efectos, Tsuburaya dirigía también esos planos. Entonces, como Honda era verdaderamente una persona muy bondadosa, y además Tsuburaya era un veterano que llevaba más tiempo que él en el cine, bueno, era él quien le pedía encargarse de esas escenas. Honda iba solo a menudo a la sala del equipo y se metía allí a deliberar con él, manteniendo en todo momento la comunicación. Creo que es por eso por lo que funcionó bien el trabajo entre ambos. Por eso, creo que a lo largo de todas las películas que hizo Toho, el único director que trabajó a gusto y sin problemas con Tsuburaya fue Honda. Y, desde que entré a trabajar en la productora... bueno imagino que ya conocéis los trabajos de Honda, pero el caso es que yo... ¿cual era el título?... Había una serie de televisión llamada *Ryusei ningen zone*, y en alguno de sus episodios aparecía Godzilla. En aquella ocasión, Honda era el director y yo el encargado

de los efectos especiales y el hecho de haber podido trabajar con él entonces para mí fue algo como un sueño. Es un trabajo que se me ha quedado grabado, todavía hoy.

9) *J.B.*: Qué puede decirnos acerca de las técnicas cinematográficas *stop motion* y *suitmation*?

*K.K.*: Originalmente, un técnico llamado Kaimai era el encargado de fabricar el traje de Godzilla, Kaimai y también otro hombre llamado Murase y algún otro como Yagi.

Esos empleados tenían experiencia con disfraces propios de la tradición japonesa, de la tradición del *kabuki*, donde se utilizan ese tipo de trajes que pueden ser un caballo, un monstruo, un sapo gigante, etcétera. Por otra parte, ¿conocéis lo que son los muñecos de crisantemos? Se les da forma utilizando las flores del crisantemo. Desde los tiempos antiguos existe una tradición de fabricar muñecos o figuras mediante las flores de crisantemo, con una técnica muy depurada. También, porque la verdad es que cuando dispones de poco tiempo, la mejor manera de obtener imágenes creíbles es mediante los trajes de monstruo. Tienes ya ante tí la imagen tal y como debe quedar en pantalla.

trataban digitalmente, trabajando con ellos y mejorándolos mediante ordenador. De todas maneras, creo que el sistema de monster suits tiene muchas ventajas. Creo que es una manera de acercarse mucho a una imagen convincente, con verismo. Por ejemplo, también en *King Kong*, no me acuerdo de qué año era, pero Rambaldi también utilizó para ese *King Kong* el sistema de *monster suit*. A veces también utilizaba parcialmente un decorado con todo en gran tamaño, y en ocasiones agrandaba el rostro en primer plano, mientras que en otras utilizaba un monster suit del tamaño de una persona. Creo que ese tipo de ejemplos se dan de vez en cuando.

11) *J.B.*: ¿Se debe el uso de los trajes de monstruos a la cultura japonesa o más bien a la reducción de costes en producción?

*K.K.*: Ah, ¿los trajes de monstruos? Pues creo que se debe a las dos cosas. Pero lo cierto es que el uso de los *monster suits* es más costoso de lo que parece. Incluso puede resultar más caro que los CG. Simplemente, bueno, tienes el decorado ahí, delante tuyo, auténtico, un decorado inmenso de unos 1.500 metros cuadrados, reproduciendo una ciudad y en medio de todos esos edificios tienes a Godzilla. Pero ahora mismo no sabría decir cuál de las dos formas sale más cara. Sin embargo, la verdad es que en el caso de Japón, en lo que respecta al *hard-ware* estamos muy avanzados, hay cámaras muy buenas o aparatos excepcionales, pero ... En cuanto a lo que es el *soft-ware*, el desarrollo del *soft-ware* para los CG, creo que estamos muy atrasados. Y además, lo cierto es que los CG salen muy caros y necesitan de mucho tiempo. Eso es todo.

12) *J.B.*: ¿Es el diseño del Godzilla de la era Heisei (1989-1995) suyo?

*K.K.*: En la Toho no hacen ninguna indicación sobre esos detalles. Es cosa nuestra, del equipo creativo... En la película de 1984, bueno creo que antes habéis entrevistado a Nakano, pero el caso es que hasta que empezó a encargarse Nakano, el rostro de Godzilla y su aspecto cambiaba en cada película. Tanto en los modelos grandes como en los pequeños. Eran todos distintos, por lo que se pensó que eso hacía perder interés al

espectador, y se decidió volver a plantearse desde cero el diseño del monstruo y, además, tomar moldes de todas sus partes. Por eso, a partir de *Biorante*, de *Gojira vs Biorante* (1989), procurábamos tomar moldes de todo y de esa manera conseguir que el aspecto en las siguientes, hasta *Godzilla vs Destroyer* (1995) fuera siempre más o menos igual. Hasta entonces, todas las veces, según la película que fuera, cambiaba el rostro y el aspecto general del cuerpo, pero, bueno, a lo mejor tenía más gracia de esa manera, no sé. Llamábamos a los distintos modelos Mosu-Goji o Kingu-Goji, etc., según la película. Hubo una época en la que, incluyéndome a mí, utilizábamos ese tipo de nombres para los distintos Godzillas. El caso es que, a partir de que pasé a encargarme yo, revisamos otra vez todo el diseño desde cero, cambiando el color de los ojos, que hasta entonces era blanco, y decidimos un diseño más fiero, más animal. También la dentadura, con unos dientes más feroces, que dieran la impresión de que, si te muerde, no te suelta. Decidimos hacer un diseño de ese tipo para el monstruo. También nos pareció que quedaba muy poco animal que no moviese el cuello, por lo que decidimos que también hiciera ese tipo de movimientos. Y, además, conservar todos esos detalles del cuerpo en las próximas películas. Entonces, le di instrucciones a los encargados de fabricar los trajes o las partes sueltas del monstruo, pequeñas y grandes, para que no cambiasen las formas con cada película. Y así decidimos trabajar de entonces en adelante.

13) *J.B.*: ¿Cómo era trabajar con el *suite actor* Kenpachiro Satsuma?

*K.K.*: Pues... en realidad, en la película de *Godzilla vs Hedorah* (1971), quien estaba dentro del traje de Hedorah era Kenpachiro Satsuma. Fue después, en el año 1984, cuando por primera vez se enfundó el traje de Godzilla. En aquella ocasión, Nakano le dio instrucciones del tipo de no muevas mucho los brazos de Godzilla o no muevas los hombros porque le daría un aspecto demasiado humano. Le hacía este tipo de observaciones y yo estaba allí también todo el tiempo, en el lugar donde practicaban Nakano y él. Entonces, a la hora de hacer las siguientes, la verdad es que en vez de encargar al trabajo a alguien que lo hiciera por primera vez, resultaba preferible volver a encargárselo a Kenpachiro Satsuma, que además había venido estudiando con detalle la

forma en que se movían los animales. Creo que él lo hacía bien. Y además, ¿cómo diría?, no se movía exageradamente. Le pedí hacerlo de esa manera, para transmitir mejor la fuerza del monstruo. Pero es mejor no dar muchas instrucciones, porque entonces resulta un movimiento que deja ver que se trata de una persona. Por eso, hay que intentar moverse de manera que no recuerde a las personas, sino a los animales, y él trabajó para mí respetando esas instrucciones.

14) *J.B.*: ¿En qué os basasteis para dar los movimientos a Godzilla?

*K.K.*: Mm... esto fue bastante complicado. Pues ... por ejemplo tenemos la cola de Godzilla, ¿no?. Pensaba en qué podía utilizar para imaginar el movimiento de la cola. Fui a un parque zoológico de cocodrilos y allí estuve mirando cómo movían la cola. Por ejemplo, cómo se mueve la cola cuando la levantan y pega un golpe en el agua. Para observar ese tipo de cosas, fui al parque de los cocodrilos, les daba golpes, les hacía enfadar, con un palo, y entonces booom, daban un golpe con la cola. De esta manera, iba investigando mientras me decía “ajá, así que así es como se mueven los animales”. Y también, en cuanto a los ojos... bueno, con el asunto de la cola ya he terminado, pero luego llegó la cuestión de qué hacer con los ojos. Pensé en unos ojos tipo de halcón, con el color marrón de las rapaces, que se movieran como rotando. Con ese tipo de detalles de aspecto animal, pensé, ah... quedaría bien si imitamos estas cosas. Luego también están los elefantes. Los elefantes, al filmarlos con cámara rápida al moverse normalmente, parece que caminaran como nosotros. Además, cuando se mueve Godzilla o alguien con el traje de monstruo, filmado a velocidad normal, el movimiento resulta de una apariencia poco natural. Por eso, si por ejemplo es un movimiento de una persona dentro del traje de monstruo, si lo filmas a alta velocidad, a unas 72 imágenes por segundo, más o menos consigues un movimiento similar al de los elefantes, más o menos. Y como lo cierto es que los elefantes son uno de los mayores animales que existen hoy día, su movimiento es el que más se parece al de un kaiju. Se ajusta bien. Entonces pensé, “Ah, si usamos un movimiento así, se transmite la sensación de un ser muy grande y muy pesado”. Eso es. Y, por supuesto, en el caso de Godzilla, en

cuanto a la cola, como he dicho antes, primero hicimos enfadar a un cocodrilo y luego para imitar ese movimiento, el equipo encargado de las cables, no alguien como Satsuma, sino ese equipo, levantaba la cola mediante finos cables, ajustándose al movimiento del cuerpo que hiciera Satsuma, como si estuvieran pescando. Esa es la manera en que le hacíamos moverse. Mediante ese efecto recíproco de ambos movimientos, conseguíamos esa imagen de Godzilla como un ser de gran fuerza ... similar a un dinosaurio. Creo que conseguimos reproducir bastante bien lo que debe ser el movimiento de un *Kaiju*.

15) *J.B.*: Qué significa Godzilla para usted?

*K.K.*: Pues no sé muy bien ... Si lo queremos decir de manera definitoria, Godzilla es por supuesto un *kaiju eiga*, es un *kaiju eiga*, pero, a la vez, es también una película de guerra, y también es... pues... también es una película de ciencia ficción y de acción y de efectos especiales. Creo que *Godzilla* es una película donde se junta todo esto y que encierra por ello un contenido muy amplio. Y por eso mismo, es por lo que creo que funcionó tan bien. Si no fuera así, si la película fuera de otra manera, creo que nada de lo que conllevó hubiera sido posible. Desde ese punto de vista, Godzilla es verdaderamente una súper-estrella.

16) *J.B.*: ¿Cómo era la dirección artística en los films de Godzilla?

*K.K.*: Pues la verdad es que en las películas de Godzilla hay poco de artístico, aunque suene extraño. Bueno, en cuanto a su importancia como películas, la verdad es que creo que las de Godzilla sí que la tienen. Y digo esto porque la verdad es que tal y como podemos ver por su número de espectadores, producen una fuerte impresión en el espectador y creo que una película no es nada si no va el público a verla. Creo que lo que es verdaderamente importante es hacer películas que lleven al espectador a los cines, películas que tengan el suficiente atractivo para ello.

17) *J.B.*: Háblenos sobre las miniaturas y maquetas en sus películas.

*K.K.*: Bueno, esto tiene que ver con lo de antes de las localizaciones de rodaje. Si por ejemplo, Godzilla u otro monstruo tiene que aparecer en Shinjuku, pues hacemos que aparezca la torre del Gobierno Prefectural. Si luego tiene que aparecer en la zona de Makuhari, pues reproducimos todos los rascacielos nuevos que se hicieron allí. O si se trata de Yokohama, pues sacamos el rascacielos *Landmark* de Yokohama, por ejemplo. Se podría decir que íbamos reproduciendo los lugares famosos de cada lugar. Así, si la acción pasa en Kumamoto, pues sacamos el castillo Kumamoto, etc. Íbamos haciendo las cosas depende del escenario de fondo que se tratase. Se me ha olvidado la pregunta exacta, ¿cuál era?

Y además de todo eso, a la hora de filmar ese tipo de maquetas, no se trata de poner en pantalla ciudades surgidas de la imaginación, sino de reproducir con realismo ciudades auténticas. Y dentro de esa ciudad auténtica, lo interesante es introducir una criatura fuera de lo cotidiano como es Godzilla.

18) *J.B.*: ¿Le gustaba trabajar con las miniaturas?

*K.K.*: Sí, era un trabajo muy agradable. Es un trabajo que se planea entre todo el equipo, que empieza con las localizaciones exteriores, y luego, utilizando las fotos que hemos tomado en esas localizaciones, piensas cómo se va a mover Godzilla dentro de ese paisaje. Aquí de esta manera, allí de aquella manera, etc. Entonces, primero haces unas pruebas fabricando las cosas con papel. Se trata de ir poniendo miniaturas sobre el escenario de rodaje, más o menos de este tamaño. Vas colocando edificios en miniatura hechos de papel. Luego, pruebas a mover a Godzilla en medio de todo eso, hasta que encuentras los ángulos más interesantes. Entonces, el equipo de dirección artística interviene y el responsable del diseño de los efectos especiales comienza a dar instrucciones. Y de esa manera va indicando, aquí hacemos un edificio gigantesco a escala de 1:10; aquí utilizamos 1:25; aquí 1:50, etc. O, por el contrario, aquí le añadimos



una serie de elementos, etc. Y todo eso, visto a través de una lente, de manera encadenada, resulta mucho más realista de lo esperado. Como el espacio que tienes en un decorado siempre es limitado, hay que construir las maquetas pensando en cómo utilizar con habilidad la magia de las lentes.

19) *J.B.*: ¿Le daba pena destruir sus maquetas que tanto costaban elaborar?

*K.K.*: Pues... los niños, o en general el público que viene al cine a ver nuestras películas, creo que sienten una gran fascinación por los personajes poderosos. Creo que en los niños hay un deseo por destruir... son más crueles de lo que esperaríamos, como, por ejemplo, cuando se dedican a desmembrar un insecto, o cosas por el estilo. Creo que existe este fuerte sentimiento y que el deseo de romper cosas también se halla inconscientemente en los adultos. Es como un sensación placentera, ¿no?. Espachurrar el edificio del Parlamento, o por supuesto derribar el edificio del Gobierno de Tokio, apodado la Torre de los Impuestos. Creo que es una forma de ofrecer al público, a la gente de a pie, la forma de disfrutar de ese placer por la destrucción. Creo que es un aspecto que existe en gran medida en estas películas.

20) *J.B.*: ¿Qué materiales empleaban para construir las materiales y cómo controlaban su destrucción?

*K.K.*: Bueno, hay muchas maneras, por ejemplo los edificios se construyen sobre una superficie plana en el escenario, y debajo de ellos... cómo explicarlo... Se colocan una especie de columnas sosteniéndolos, como un castillo de cartas y entonces si retiras las columnas de abajo, se derrumba todo. Por otra parte, las maquetas de los edificios en sí están hechas de yeso, pero, dentro del yeso, se introducen unas varas de metal. Y luego hay también unos alambres rodeando las varas, exactamente igual que si fuera un armazón de hormigón armado. Dentro de estas estructuras puedes colocar pólvora, que suele venir en una especie de cartuchos cilíndricos y entonces los haces explotar para destrozarlo todo. Empleábamos muchas maneras para destruir las maquetas. Por eso, en

general, si me preguntan la manera general de destruir esas maquetas, yo diría que lo que empleamos más a menudo posiblemente sean los cilindros de pólvora. También a veces dejamos caer en lo alto del edificio una piedra que sea bastante pesada para que lo aplaste. Ese tipo de cosas son frecuentes. También hay veces en que Godzilla ... por ejemplo, al andar, debido a las vibraciones que producen su paso, hace caer los edificios alrededor. En esos momentos, cuando Godzilla da el pisotón, y empieza todo a temblar con la vibración, el equipo de efectos se dedica a golpear las paredes de los edificios en miniatura o a empujarlas de diversas maneras para que se caigan y de esa forma se muestra en imágenes la gran fuerza de Godzilla. Esas son otras de las técnicas.

21) *J.B.*: Háblenos sobre el film *Godzilla vs Destroyah* (1995) y sobre la muerte de Godzilla en dicho film.

*K.K.*: Pues... en aquel momento, teníamos que poner en escena el fin de Godzilla. Para ello, la energía, la energía radiactiva que posee Godzilla debería empezar a elevarse sin freno e ir calentando su cuerpo. Después, la piel le ardería hasta volverse de color rojo, y al final empezaría a echar como una humareda. Esa era la imagen que buscábamos.

Entonces, en un principio ... el subtítulo de “La muerte de Godzilla”, bueno no era un subtítulo, sino que al principio, la película en vez de titularse “Godzilla vs Destroyer” se iba a titular “La muerte de Godzilla”. Pero luego, viendo todas las películas anteriores, desde la de *Biorante*, resulta que, por continuidad, la de Destroyer también debía ser Godzilla vs x, por lo que nos dijeron que no se podía poner un título sin el vs y entonces es por lo que pusimos “La muerte de Godzilla” como subtítulo. El porqué de entonces se planteó así, es porque ya se había hablado de ceder los derechos para una versión americana y había que entregarles el personaje. Las entregas japonesas, en principio, llegaron a su final con este título. Y a partir de aquí, se pasa el testigo a los americanos. Ese era el planteamiento. Bueno, pues entonces, ¿de qué manera hacemos que muera Godzilla?, nos planteábamos. Entonces, pensamos que lo más fascinante sería que muriera por sí mismo, era una muerte como con una aureola de dignidad, un final en el que él mismo se consumiera para encontrar su propio final. Al principio manejábamos

muchas opciones, como que muriese en combate con las Fuerzas de Autodefensa, o también que sufriera daños incurables en su lucha con el *kaiju* enemigo, Destroyer, y que fuese muriendo poco a poco a causa de ello. Pero la verdad es que nos pareció lo mejor que Godzilla encontrara la muerte a manos de sí mismo. Que su cuerpo generase cada vez más energía nuclear, se calentase al rojo y, al final, exhalase toda aquella energía como un vapor, en unos chorros de vapor radiactivo, y su figura se fuera deshaciendo poco a poco. Me pareció que está era una opción que podía resultar emocionante. Y entonces, aplicamos esa técnica... bueno, mejor dicho, esa solución visual.

22) *J.B.*: Qué opinión le merece la música del compositor Akira Ifukube y en especial en el film mencionado anteriormente?

*K.K.*: Bueno, a mí me gusta mucho la música de Ifukube, soy de los que siempre ha intentado pedir a Ifukube que compusiera la música de mis películas, así es que...

Pero, en cuanto a Ifukube, a mí, más que el tema en sí de Godzilla, me gustan más esas marchas militares de ritmo tan alegre que componía. Fui a menudo a casa de Ifukube a pedirle que compusiera para mí. Le pedía “por favor, compóngame un tema de ritmo rápido para una batalla” y en alguna ocasión accedió. Creo que más que hablar de la música de Ifukube habría que... no sé cómo decirlo... por ejemplo el rugido de Godzilla también es como un instrumento más. En ese aspecto, diría que... la música de Ifukube y las imágenes forman una sola cosa, se ajusta también que es un solo cuerpo, una soni-imagen, lo llamo yo. Creo que es la música que mejor se ha ajustado nunca a unas imágenes. Entonces, no quiero decir que los otros músicos, los otros compositores, fueran malos, pero es que, desde los tiempos en que entré en la productora, escuché tanto la música de Ifukube, me influyó tanto, que, en ese aspecto, tengo que decir que Ifukube me ayudó sobremanera con su música a mejorar muchas de mis escenas. Por cierto que como este año se celebra su centenario, están programando conciertos suyos aquí y allá. En este mismo mes de febrero, no me acuerdo del día, acaba de haber uno, con mucho éxito de público y que me impresionó enormemente. Volver a escuchar esa música en directo después de tanto tiempo. Eso es todo.

23) *J.B.*: Y Por último, ¿qué opinión le merece la era *Millennium* (1999-2004)?

*K.K.*: Las películas que hice yo fueron las que van de 1989 a 1995. Luego vino la serie de Mosura. Y después, tras anunciar que de momento se acababa la serie de Godzilla, de pronto volvió a empezar. Las películas de Godzilla comienzos de la era Heisei ... las películas de Godzilla que yo hice, tenían todas una continuidad, de alguna manera estaban relacionadas unas con otras. En cambio ... las películas de Godzilla a partir de *Millennium*, son producciones que parecen ir probando en cada ocasión por cual camino seguir, dan bandazos de un lado para otro, creo que exploraban nuevas líneas de posible éxito. Intentaban hacer algo nuevo pero, por contra, no consiguieron que el público fuese a verlas. Creo que se puede definir así. ¿Eran las que hizo Asada, no?. Eso es todo.

**Filmografía selecta (como director de efectos especiales):**

1. Godzilla contra Biollante (1989)
2. Godzilla contra King Ghidorah (1991)
3. Godzilla contra Mothra (1992)
4. *Godzilla vs. Mechagodzilla II* (1993)
5. *Godzilla vs. SpaceGodzilla* (1994)
6. *Yamato Takeru* (1994)
7. *Godzilla vs. Destroyah* (1995)
8. *Rebirth of Mothra* (1996)
9. *Rebirth of Mothra II* (1997)

Kubo, Akira



Profesión: Actor.

Lugar y fecha de nacimiento: Tokio, Japón. 1-12-1936

Lugar de la entrevista: Hotel Nakano Plaza Sun (Tokio)

Fecha: 19 de febrero de 2014

Traductor e intérprete: Daniel Aguilar

Director y autor de la entrevista: Jonathan Bellés

1) *Jonathan Bellés*: recuerda que no ha hablado del origen de su nombre artístico)

*Akira Kubo*: Pues veréis, mi auténtico nombre es Yasuyoshi Yamauchi. Es un nombre muy difícil, molesto de pronunciar y difícil de recordar. Entonces, me sugirieron cambiar el nombre artístico y el nombre de mi personaje en la película de *Adolescencia* era Akira Kubo. Yamauchi Yasuyoshi. Aquí figuro con mi nombre auténtico. Y cuando terminé aquella película, pues entonces me dije, voy a utilizar tal cual el nombre de mi personaje, Akira Kubo. El nombre de Akira Kubo era fácil de recordar, así que bueno, pensé que estaría bien. Desde entonces, siempre he utilizado el nombre artístico de Akira Kubo. Por eso, en la película de *Shiosai*... sí, en aquella película, ya figuraba como Akira Kubo. Sí, eso es. Entremedias creo que hice otras dos o tres películas, pero ya no me acuerdo de cuáles eran.

2) *J.B.*: ¿Cuándo escuchó por primera vez sobre Godzilla?

*A.K.*: Bueno, yo trabajaba en aquellos mismos estudios de Toho, así que sabía que se estaba rodando aquella película. En la primera película de Godzilla el protagonista era Akira Takarada, ¿verdad?. Y además de Takarada, estaba también... ¿puede ser Koizumi? Ah, no, no era Koizumi. ¿Quién podría ser entonces? Pero sí, había oído hablar de la película. Rodábamos prácticamente a la vez, o quizá fuera un poco después. Lo que recuerdo muy bien, es que en aquellos estudios de Toho se estaba rodando a la vez *Los*

*siete samurais*, de Akira Kurosawa. Según recuerdo, aquel rodaje estaba justo en su punto culminante, sí, estoy seguro.

(aclaración mía sobre su confusión de Koizumi y Hirata, risas)

3) *J.B.*: ¿Cuándo actuó por primera vez en un *tokusatsu*?

*A.K.*: A ver que recuerde... La primera vez fue en *Yosei Gorasu* (*Gorath*, 1962), pero, como no había los adelantos técnicos que hay ahora, había una escena en que se suponía que yo estaba flotando en el espacio y recuerdo que fue algo terrible el rodarla. Sí, sí, fue en aquella primera película del género. Dentro del género, *Matango* fue para mí el trabajo más cómodo de todos. Porque solo éramos siete, los personajes que aparecíamos. Entonces, íbamos en un yate, y el yate naufraga. Entonces, ahí estaba *Matango* y sucedían todo tipo de cosas, cosas como peleas entre los compañeros y demás. Por eso, en ese aspecto, fue un rodaje muy agradable, una película que mereció la pena de hacer, y además muy entretenida.

4) *J.B.*: ¿Le gustaba trabajar en este género en especial?

*A.K.*: No, no en especial. La verdad es que tampoco veía las películas del género. No tenía un especial interés por salir en ellas. La verdad es que... había un poco como, bueno, en aquellos tiempos, ese tipo de películas de monstruos, o del espacio, bueno, quiero decir que, por decirlo de alguna manera, como películas, como categoría dentro del cine, se consideraban un tanto como “puaf, pero si es una de monstruos”, o “ah, eso no es una película de drama de actores”, o algo así. Yo no tenía un interés especial por salir en ellas... para decirlo sinceramente, eso eran mis sentimientos. Pero, una vez estrenada la película de Godzilla, tuvo un gran éxito, y se ha convertido en una de las películas más representativas de Toho, lo cual tengo que decir que fue una gran sorpresa.

5) *J.B.*: Entonces, ¿le disgustaba aparecer en un *kaiju eiga*?

*A.K.*: No, no, no se trata de eso, no es que me disgustase salir en ese tipo de películas, sino que simplemente no sentía ningún interés especial por ellas, ni pedía participar. Si por ejemplo me decían sobre ... no sé, pongamos *Yosei Gorasu*. Me decían “la siguiente película que hacemos es *Yosei Gorasu*”, yo me limitaba a decir “ah, bueno”. 13:45. La cosa es que yo, en un año, mi record para Toho fue de 12 películas anuales, nada menos. Por eso, era como “se ha acabado esta, ahora toca aquella” y así una película tras otra, de todo tipo. En cualquier caso, yo no estaba en posición de decir “esta no quiero hacerla” y, además, aunque lo dijera, no hubiera servido para nada. Esa era la situación. El caso es que yo trabajaba en las películas según me lo iban pidiendo desde la productora. Entonces, me venían y decían “la siguiente es *Yosei Gorasu*, que es este tipo de película” y yo contestaba “ah, bien, comprendido”, y aceptaba sin más el trabajo, tal y como me pedían.

6) *J.B.*: ¿Qué recuerda tras haber trabajado con Nick Adams?

*A.K.*: Ah, sí, yo hacía de un inventor que vivía en el barrio, o algo así ¿no? En aquella ocasión creo recordar que fue en Izu, sí, eso es, seguro que fue la península japonesa de Izu donde rodamos. Fuimos hasta allí y estuve todos los días junto con Nick Adams. Pasábamos el día diciendo tonterías, y fue muy agradable trabajar juntos. Lamentablemente, él murió muy joven. Cuando terminamos de rodar, él me regaló el traje que usaba. Éramos más o menos de la misma constitución y estatura. Así que me dijo “te regalo el traje” y yo me lo quedé. Lo guardé durante un tiempo, pero ahora no sé dónde habrá ido a parar. Un hombre muy divertido, Nick Adams. Eso es lo que recuerdo de entonces.

7) *J.B.*: ¿Y qué puede decirnos sobre trabajar con Ishiro Honda?

*A.K.*: Ah, ¿el director Honda?. Bueno, creo que todos los actores dirían lo mismo si les preguntan. Cuando Honda estaba haciendo una película, nunca se enfadaba por esto o

aquello, ni se le torcía el gesto... Torcer el gesto... (risas), bueno no sé si eso se entiende en español. Era un director que jamás se enfadaba. Eso es. ¿No dicen lo mismo todos los demás? Sí. Era una persona tan agradable... No gritaba, no se enfadaba... verdaderamente no puedo decir otra cosa de él sino que era un director muy bueno. Caballeroso.. podríamos decir. Muy amable, esa es la impresión que guardo. En aquella época, Honda nos reunía en su casa a todos los actores y hacía una gran fiesta. No creo que haya ningún otro director que hiciera eso todos los años por todos los actores. Kurosawa también hacía a veces una fiesta en el lugar donde estuviera rodando exteriores, pero en el caso de Honda, la fiesta la hacía todos los años, normalmente por año nuevo. Reunía a todos los actores que habían trabajado con él y había siempre un gran bullicio, muy alegre. También desde ese punto de vista, era un director estupendo. Bueno, en general casi todos los *kaiju eiga* los hice con el maestro Honda, sí, con Honda y también estaba Fukuda y algún otro que ahora no recuerdo. Habría como mucho otros dos o tres directores, pero casi siempre era el maestro Honda. Por eso, como he dicho antes, pudimos rodar con un ambiente de trabajo muy bueno. Es que no gritaba, ni se enfadaba... Era muy cómodo trabajar con él desde el punto de vista de un actor.

(durante la interpretación simultánea de Daniel Aguilar, el actor Akira Kubo interviene)

*A.K.:* Un momento, puedo contar algo, ¿no? Es sobre *Matango*, cuando el rodaje de *Matango*. Era una historia de siete compañeros que viajan en un yate, se topan con una tormenta y terminan arribando a una isla deshabitada. Entonces, ahí encuentran un barco. No tienen comida, y entonces su objetivo principal es dedicarse a buscar alimentos. Suben al barco abandonado, que es un barco que naufragó y comienzan a explorarlo. Entonces, van abriendo un camarote tras otro. Y al hacerlo, en una de ellas se encuentran con una capa de moho, hongos. Es el moho que causa *Matango*, que está por todas partes, llenando el camarote. En esa escena había que abrir bruscamente la puerta. Y, al abrirla, pues yo me preguntaba qué era lo que debería sentir y entonces le pregunté al director. Pensó un momento y me dijo, “pues... la primera impresión es el olor. Sí, creo que debe ser la impresión que cause el olor. Al abrir de golpe la puerta, el



panorama que aparece es extraño, sí, pero la primera impresión que uno debe llevarse es la del fuerte olor que hay dentro”. En aquel momento, sentí una gran admiración. Claro, tenía que ser algo así, la primera impresión en un momento como ese.

8) *J.B.*: ¿Puede contarnos alguna anécdota de *El hijo de Godzilla* (1967)?

*A.K.*: Bueno, eso también, como he dicho antes, no lo recuerdo bien con detalle pero, en aquella película aparecía el hijo de Godzilla que, en principio, es una criatura adorable, y yo actuaba poniendo cara de susto y gritando “aaah”, pero el caso es que como pensaba que era una película planteada para que le gustase a los niños, pues yo también decidí ajustar mi interpretación a lo que le gustaría ver al espectador infantil. Por ejemplo, hacer *over action*, o esas cosas. Gritar “Aaaah” con cara de susto... y ese tipo de interpretación que le pudiera gustar a los niños. Recuerdo que pensaba en ese tipo de cosas a la hora de actuar.

9) *J.B.*: ¿Qué opinión le merece el retoño de Godzilla conocido como Minira?

*A.K.*: Pues... creo que fue una buena idea, ¿no?. El monstruo, ese Minira, resultaba verdaderamente muy simpático. Tuvo un gran éxito de público y parece que la gente se reía mucho. Dentro del traje de Minira había un hombre que ... ya era bastante mayor pero, bueno, es lo que antes en Japón se llamaba un enano, antes se decía mucho esa palabra, bueno un hombre pequeño que por algún tipo de enfermedad no había crecido del todo. Este enano se hallaba en el interior y hacía moverse a la criatura. Bueno, el caso es que gracias a ese personaje, tal y como estaba previsto, a los niños les gustó, o sea tuvo éxito entre el público infantil. Pero, en cualquier caso, hacer ese tipo de películas, de *kaiju* o de efectos especiales, es algo terrible, aunque supongo que eso ya lo sabéis. Cuando uno va a esos rodajes... ¿No habéis visto vosotros alguno de esos rodajes?

(respuesta afirmativa)

*A.K.*: ¿Verdad que sí? Todo el día entero, que si los técnicos de iluminación, de fotografía, los de sonido, los de dirección artística, todos allí revueltos para rodar una sola escena... Creo que es un esfuerzo impresionante, ese tipo de rodajes.

10) *J.B.*: ¿Cree que hubo un buen trabajo a la hora de equilibrar las escenas con actores reales a las escenas con efectos especiales, como por ejemplo, las escenas de batallas o destrucción?

*A.K.*: Bueno, por supuesto que, como salen actores de carne y hueso, hay que buscar un equilibrio en las dos partes de la película. Estaba la responsabilidad de Honda y luego la responsabilidad de Tsuburaya, y entre los dos directores mantenían deliberaciones para obtener el resultado final. Por eso, las películas guardaban el equilibrio entre las dos partes, ya que por mucho que pongas en pantalla los *kaiju*, y les filmes moviéndose de aquí para allí, eso solo no basta, sino que tienen que aparecer ahí personajes humanos envueltos en la trama, actores que aparezcan junto a ellos sorprendiéndose o riéndose, en fin, expresando sentimientos. De la misma manera, si no salieran los *kaiju* en absoluto, y los actores se limitasen a gritar “aah, es espantoso, mira, uuaaah”, etc, sería muy aburrido, claro. Por eso, en ese aspecto, ciertamente creo que el equilibrio entre los efectos especiales y el drama estaba bien conseguido y las películas resultaban muy entretenidas.

(inmediatamente, el actor continua hablando de otro asunto)

*A.K.*: Un momento, ¿puedo añadir otra cosa? Pues... En el rodaje de Matango, en la primera escena, que es una escena donde yo estoy en un hospital, la cámara me enfoca de espaldas mientras estoy hablando y, al final, de pronto me doy la vuelta y tengo el rostro así, como deformado. Aquella escena, en un principio, ... bueno esto es algo que mucho después escuché de labios del ayudante de dirección, Sr. Kajita, se filmaron dos versiones. Yo lo había olvidado ya. Cuando me vuelvo hacia la cámara, una versión con la cara así deformada y otra con la cara tal cual. Se filmaron las dos versiones. Y luego, bueno, el productor y el director parece que estuvieron discutiendo mucho tiempo sobre

con cual de las dos quedarse. Pero al final, eligieron la versión según la cual “ah, finalmente, también ese hombre llamado Murai parece que terminó por comer las setas de Matango”. Eso le daba un carácter más humano, más real al personaje y por eso lo eligieron. Se me había olvidado, pero se hicieron las dos versiones, con la cara normal y con la cara deformada así.

11) *J.B.*: ¿Cree que *Matango*

verdad es que, ¿cómo decirlo? No pensaba apenas en que la película pudiera tener este o aquel significado, sino que simplemente trabajaba según la impresión que yo tenía sobre mi personaje, sin pensar en otras cosas. Por eso, no pensaba acerca de la película de una manera teórica. La realidad es que desde al empezar la escena gritan “acción” hasta que llega el “corten”, solamente cuentas con tu manera de sentir el personaje. Bueno, por supuesto que sigues las instrucciones del director, pero lo principal es interpretar según siente uno mismo el personaje. Bueno, esa era la manera en que yo trabajaba.

Filmografía selecta como actor:

1. *Snow Country* (1957)
2. *Throne of Blood* (1957)
3. *Submarine I-57 Will Not Surrender* (1959)
4. *Chushingura: Hana no Maki, Yuki no Maki* (1962)
5. *Gorath* (1962)
6. *Matango* (1963)
7. *Los monstruos invaden la Tierra* (1965)
8. *El hijo de Godzilla* (1967)
9. *Invasión extraterrestre* (1968)
10. *Kill!* (1968)
11. *Space Amoeba* (1970)
12. *Gamera: guardián del Universo* (1995)
13. *The Truth about Nanjing* (2010)

Kobayashi, Yukiko



Profesión: Actriz.

Lugar y fecha de nacimiento: Tokio, Japón. 6-10-1946

Lugar de la entrevista: Hotel Nakano Plaza Sun (Tokio)

Fecha: 19 de febrero de 2014

Traductor e intérprete: Daniel Aguilar

Director y autor de la entrevista: Jonathan Bellés

1) *Jonathan Bellés*: ¿Cómo era trabajar con Ishiro Honda?

*Yukiko Kobayashi*: Pues a ver... el maestro Honda era un director que... bueno, la verdad es que yo acababa de entrar en el mundo del cine, por lo que me preocupaba el tipo de director que pudiera ser. Tenía miedo de que fuera un director muy estricto, porque yo todavía no sabía interpretar, ya que acababa de empezar. Pero él me enseñó muy amablemente, y gracias a él iba a los estudios con muchas ganas, era... feliz, sí, me sentía muy feliz cuando iba a trabajar. En cuanto a anécdotas ... pues... ¿podría ser de *Nankai no daikaiju* / *Yog* / *Space amoeba*? En *Nankai no daikaiju* tenía que salir con las piernas y los brazos al aire, y se suponía que estábamos en verano pero el rodaje era en invierno y hacía mucho frío.... Rodábamos en Hachijojima, la isla japonesa de Hachijojima, pero hacía frío y también mucho viento. Todas las mañanas a las cinco venía el maquillador para teñirme de la piel de tono moreno... porque se supone que era una chica de las islas del sur, así que me untaba todo el cuerpo. Con todo ese frío y esa humedad, subía al autobús que nos llevaba al lugar de rodaje y allí me tenía que quitar la bata desde el mismo momento en que empezábamos a hacer pruebas de rodaje, con los brazos y las piernas al aire... ¡Pasé muchísimo frío! En una ocasión, incluso empezó a nevar, y el director nos dijo, “ajá, cenizas volcánicas, nos viene estupendo, parece por completo cenizas volcánicas”, pero estábamos muertos de frío.



cómo diría... me encuentro con gente en todo tipo de lugares, incluso de otros países que... Hace poco fui a Nueva York y acudió un gran número de fans de Godzilla que, conocían mi personaje... Bueno, me llamaban por el nombre de mi personaje y yo no paraba de sorprenderme. ¡Pero si yo hace más de 40 años que me he retirado! Y pensaba, ¿cómo es posible que la gente me reconozca de esta manera al verme ahora? Me hace sentir muy feliz, ¿cómo explicar lo que es para mí? Es como una joya, como algo que brilla... Realmente, Godzilla para mí es como un tesoro. Sí. Eso es lo que creo.

Filmografía completa:

1. Invasión extraterrestre (1968)
2. *Space Amoeba* (1970)

Koizumi, Hiroshi



Profesión: Actor.

Lugar y fecha de nacimiento: Kamakura, Japón. 12-08-1926

Lugar y fecha de defunción: Tokio, Japón. †31-05-2015

Lugar de la entrevista: Hotel Nakano Plaza Sun (Tokio)

Fecha: 19 de febrero de 2014

Traductor e intérprete: Daniel Aguilar

Director y autor de la entrevista: Jonathan Bellés

1) *Jonathan Bellés*: ¿A qué se debió su activo trabajo como actor en diferentes films *kaiju eiga*?

*Hiroshi Koizumi*: Bueno, no creo que se debiese a que ya había salido en una. Sucede que... aquella época fue la de mayor esplendor del cine japonés, concretamente hacia el año 1958. Aquel año fue el punto de mayor auge. Y como entonces, aquella era una época en que cualquier película funcionaba bien, yo mismo estaba realmente muy ocupado. A ver... en aquella época yo hacía más de diez películas al año, y casi siempre de protagonista o coprotagonista, por lo que verdaderamente estaba muy ocupado. En cualquier caso el cine era algo de gran éxito en todo Japón, era una época en la que realmente se ganaba dinero con el cine, por lo que por ejemplo también la productora Nikkatsu fue resucitada a toda prisa y comenzó a hacer películas. Entonces, cuando apareció la televisión, nadie del oficio del cine le dimos demasiada importancia. Se decían cosas como “es como un teatrillo de dibujos que funciona con electricidad”. Pero la realidad es que con la llegada de los años sesenta, la situación comenzó a invertirse por completo, y el mundo del cine entró en crisis, viendo disminuidos sus ingresos de manera definitiva.



2) *J.B.*: ¿Cómo era trabajar con el director Ishiro Honda?

*H.K.*: Ah, el maestro Honda era una persona muy tranquila y alguien que de ningún modo se daba aires de superioridad por el hecho de ser el director. Por eso, para nosotros los actores, era alguien que nos dejaba interpretar con mucha libertad y no nos daba demasiadas indicaciones. Claro que si algo en nuestra interpretación no le gustaba, lo decía, pero de una manera suave, por lo que, en ese aspecto, mi impresión es que era exactamente lo contrario de otros, como Kurosawa.

3) *J.B.*: ¿Qué diferencias interpretativas encuentra a la hora de actuar en un film dramático frente a un *kaiju eiga*?

*H.K.*: Pues, bueno... la cosa es que en realidad el *kaiju* no está ahí, ¿verdad?. Tienes que actuar imaginándotelo... Bueno, solamente eso. Por lo demás, interpretas de manera normal, pero estás en una situación donde ni siquiera el director sabe exactamente cómo de grande es el *Kaiju* o dónde está. Una vez que ves la película terminada, dices “*ah, ahora caigo*”. Por eso, no hay nada que... bueno, en cuanto a lo que es la interpretación, tienes que imaginarte cosas, poner cara de susto o salir corriendo, pero nada más, por lo que no creo que sea más difícil interpretar porque se trate de una película de monstruos.

4) *J.B.*: ¿Cree que ha cambiado la forma de ver las películas de Godzilla en las nuevas generaciones?

*H.K.*: Mm... creo que sí que ha cambiado. Para empezar, ya no debe resultar en absoluto novedoso. Además, ya no se trata solo de Godzilla, sino que luego se han creado toda una serie de *kaiju* a cual más extraño, aunque como era de esperar ninguno tuvo el éxito de Godzilla. Lo que pasa es que Godzilla tiene un fuerte carácter humano, un inexplicable atractivo. Yo vi también aquella película de Godzilla que hicieron hace tiempo los americanos... Se trata de una película muy bien hecha pero... le falta sentimiento. ¿Eh? ... Aquí hay algo raro, pensé. La sensación que tenías en todo momento es que se trataba simplemente de un animal y no de un personaje diferenciado como es el Godzilla

japonés... Por eso, ahora también siguen haciéndose de películas con otros muchos monstruos, pero todos estos ya no son criaturas como aquel *kaiju* que nos atrapó el corazón en aquel entonces.

5) *J.B.*: ¿Qué ha significado Godzilla para Japón y qué para usted?

*H.K.*: Ah, ya veo. Esta es sí que es una pregunta difícil. Para mí, como es lógico, Godzilla, es un personaje muy familiar, ya que tuve parte en sus películas. Posiblemente lo siento mucho más próximo de lo que pudiera hacerlo un japonés en general. Luego, en cuanto a lo que supuso como película, el hecho de haber creado un personaje como Godzilla, dentro de lo que es el cine japonés, creo que sin ninguna duda supuso algo verdaderamente único, algo de lo que se puede estar orgulloso ante el mundo entero. Después de aquella película, seguramente los cineastas del mundo entero estuvieron pensando como hacer otras películas de monstruos con efectos especiales comparables, intentando copiar la idea, pero nadie pudo crear un personaje tan completo como el de Godzilla, y lo cierto es que no vio la luz ninguna otra criatura comparable, por lo que... bueno, mi sensación es que Godzilla debió ser una creación realmente extraordinaria.

Filmografía selecta como actor:

1. *Late Chrysanthemums* (1954)
2. *Godzilla contraataca* (1955) como Shoichi Tsukioka
3. *A Farewell to the Woman Called My Sister* (1957)
4. *Song for a Bride* (1958)
5. *Mothra* (1961) como Dr. Shinichi Chujo
6. *47 Samurai* (1962)
7. *Matango* (1963)
8. *Atoragón: Agente 07 del Imperio Sumergido* (1963)
9. *Godzilla contra los monstruos* (1964) como Profesor Miura
10. *Dogorah, the Space Monster* (1964) como Kirino

11. Ghidorah, el dragón de tres cabezas (1964) como Profesor Miura
12. *Ultra Q* (1966; serie de televisión)
13. Ciber Godzilla, máquina de destrucción (1974)
14. El retorno de Godzilla (1984)
15. *Godzilla: Tokyo S.O.S.* (2003) – Dr. Shinichi Chujo

Mano, Setsuko



Profesión: Guía voluntaria en el Museo del dragón afortunado

Lugar de la entrevista: Museo del dragón afortunado (Tokio, Japón)

Fecha: 20 de febrero de 2014

Intérprete: Midori Uemura

Traductor: Daniel Aguilar

Director y autor de la entrevista: Jonathan Bellés

1) *Jonathan Bellés*: Por favor, ¿podría relatarnos el origen y destino del pesquero japonés Dragón afortunado número 5 que tenemos a nuestra izquierda?

*Setsuko Mano*: En la prueba “Bravo” de bomba de hidrógeno de los EE.UU. en el atolón de las Bikini de las Islas Marshall, este barco sufrió los efectos de la radiactividad, así como los 23 tripulantes de este pesquero, que era un pesquero de la ciudad japonesa de Yaizu. Estos tripulantes, durante cinco horas, se vieron bañados por las cenizas de la muerte. Luego, en cuanto volvieron a Japón, enseguida fueron hospitalizados, pero el mayor de todos ellos, el capitán Aikichi, falleció el 23 de septiembre, tras seis meses de tratamiento médico en vano. En aquel momento, se pudo verificar visualmente que había sufrido los efectos de la radiación, porque todas sus vísceras estaban destrozadas por la radiación que se había filtrado al interior de su cuerpo. El resto de las 23 personas, o sea 22 personas, tuvieron que estar hospitalizadas durante un año y dos meses. Porque también sufrían en el interior de su cuerpo los efectos de la radiación recibida. Estas personas, cuando fueron hospitalizadas, no presentaban ningún síntoma de haber sufrido daños, solamente tenían la piel renegrida, y al parecer no comprendían el motivo por el que eran hospitalizados. A los diez días, ya apenas podían sostener los palillos para comer. Sin embargo, estas personas habían sufrido en el interior de su cuerpo los efectos de la radiactividad, por lo que su organismo dejó de producir sangre, y entonces empezaron a recibir transfusiones. Como consecuencia de eso, 16 de esas personas

afectadas por la radiación a las que se hicieron transfusiones, murieron de hepatitis C. Además, las personas que todavía sobreviven hoy, aun cuando hayan pasado ya 60 años, no se han recuperado de las secuelas de la radiación, y siguen presentando daños en el hígado u otras vísceras, teniendo que ser hospitalizadas de cuando en cuando. Una vez

tonelada o incluso una tonelada de arrecifes de coral la masa absorbida por el hongo nuclear que se formó. La altura del hongo nuclear fue de 9 veces el Monte Fuji, la montaña más alta de Japón, superando los 30.000 metros. En su parte superior, se adentró por completo en la estratosfera. Y el hongo nuclear llegó a alcanzar un diámetro máximo de 250 kilómetros. Dentro de ese hongo, el coral de los arrecifes se hallaba reducido a polvo, que luego se convirtió en las cenizas de la muerte, que llovieron como un polvillo blanco sobre la superficie del Océano Pacífico. Ese polvo blanco cayó sobre los 23 marineros durante nada menos que 5 horas. Creo que con esta explicación comprenderán la terrible intensidad de la contaminación radiactiva a que se vieron expuestos los marineros. También, para dar una idea de la potencia de esta explosión nuclear, hay que considerar que la suma de todas las bombas empleadas en la II Guerra Mundial por las decenas de países implicados supuso en total de una potencia de unos 3 megatones. Sin embargo, esta sola explosión, tuvo una potencia de 15 megatones. Es decir, cinco veces mayor potencia. Creo que eso les dará una idea de la espantosa magnitud de aquel experimento. Y también que EE.UU. en el atolón de Eniwetok y en el atolón de Bikini llevó a cabo hasta 67 pruebas atómicas. De ese total, 17 de ellas fueron pruebas con bomba de hidrógeno. De todas las pruebas con bomba de hidrógeno, la mayor fue esta “Bravo” de la que estamos hablando. En todo el mundo se han llevado a cabo 2.057 pruebas de bombas nucleares. Me gustaría que todo el mundo supiera que de todas esas pruebas nucleares, 1.030 han sido llevadas a cabo por los EE.UU.

Nakajima, Haruo



Profesión: Actor y *suit actor*

Lugar y fecha de nacimiento: Yamagata, Japón. 1 de enero de 1929

Lugar de la entrevista: Essen, Alemania

Fecha: 8 de noviembre de 2013

Intérprete: Sonoe Nakajima

Traductor: Daniel Aguilar

Director y autor de la entrevista: Jonathan Bellés

1) *Jonathan Bellés*: ¿Cómo empezó su carrera como actor?

*Haruo Nakajima*: Yo ingresé en la escuela de interpretación. Entonces, me llevaron a visitar los estudios. Bueno, aunque diga visita, en realidad era parte de mi aprendizaje. Entonces, estaban haciendo allí el rodaje de *El perro rabioso*. Akira Kurosawa me dijo: “tú, ven para aquí”. Me estuvo enseñando, hicimos una prueba y luego me dijo “ahora vamos a rodar el plano de verdad”, así que pasé directamente a interpretar para la película. Luego, después de varios planos, pensé que ya habría salido bien y, bueno, sí, supongo que el director dio el visto bueno, pero el caso es que al final no debió ser así, porque cuando vi la película, yo no salía. Así que la cosa sucedió de esta manera. A mí me gusta ver cine, pero lo cierto es que aquella película no me gustó demasiado. Esa fue la situación. Pero bueno, cuando entré en la escuela de interpretación es porque sentía interés por convertirme en actor y por eso comencé en el mundo del cine.

2) *J.B.*: ¿Cómo era el día a día de un rodaje *kaiju eiga*?

*H.N.*: Pues veréis, cuando se rueda una película, hay un programa de rodaje. Entonces, miras el plan de ese día. Viene apuntado el número de la escena, así que lo miras en el guión y ya sabes de cual se trata. Número tal, número cual y así. Todas las escenas llevan

escrito su número. Entonces, se va rodando según los números de las escenas que hay cada día, ajustándose a los números que cada una lleva en el guión. Entonces, dentro de cada escena, pues vas rodando, un plano, dos planos, tres planos. Por eso, aunque se diga “escena tal”, no son más que una serie de planos sueltos. Creo que esa pregunta de resumir como era un día de rodaje es un poco excesiva. No es más que eso que he dicho.

3) *J.B.*: ¿Cómo explicaría los cambios de Godzilla?

*H.N.*: Pues, hombre, tanto como explicar ... es que todas las veces era distinto. Yo he hecho doce películas de Godzilla, ¿no?. En cada una de ellas el guión era completamente distinto. En la primera era terrorífico, un *kaiju* que daba miedo. Entonces, por eso se lo dije a Tsuburaya. No me importa que cambies el disfraz, pero entonces tengo que cambiar también mi interpretación. Godzilla pasa de ser un *kaiju* terrorífico a ser un personaje para niños. Y si es un personaje para niños, entonces no puedes hacer que de miedo. Los niños se echarían a correr. Se trataba de hacer un *kaiju* que no asustara a los niños. Para eso, los guiones cambiaban todo lo que fuera necesario. Por eso, cuando ya habían pasado varios años, un miembro del equipo dijo: “¿qué tal si por una vez hacemos que sangre Godzilla?”. Entonces, Tsuburaya se enfadó mucho y contestó: “¿pero cómo vamos a mostrar sangre en un programa para niños?”. “No se debe mostrar escenas de sangre a los niños. Este no es un guión para una película así. Este guión es para una para un espectáculo de niños de cabo a rabo, por lo que ese tipo de cosas no deben incluirse. No podemos mostrar sangre”. Por eso... bueno, es normal que todas y cada una de las películas tengan un planteamiento distinto. Así que sería de tontos interpretar siempre con los mismos movimientos.

4) *J.B.*: ¿Era fácil interpretar un *kaiju*? A parte de Godzilla, ¿cuáles interpretó?

*H.N.*: Pues... es que... es totalmente distinto según el personaje que sea. King Kong tiene que moverse como King Kong. ¿Verdad?. En *Godzilla contra ...* bueno, Godzilla, pues es Godzilla, pero también cambia, por completo. Por eso, cada personaje... bueno, según el



personaje que sea, cambia por completo el modo de interpretar. Según el guión que sea, todo cambia por completo, por eso. Mi interpretación la pensaba toda por mí mismo. Luego está por ejemplo *La batalla de los simios gigantes...* donde uno de ellos se llama Gaira. Gaira se desenvuelve mejor en el agua. Está en el agua ... así que no puede interpretarle alguien que no sepa nadar. No puedes interpretar a cada uno de ellos según te apetezca en ese momento. Hay que aprender sobre ellos y actuar en consecuencia. Gracias a eso es como puedes conferir personalidad diferenciada a cada una de las criaturas. Por eso, en aquella película en que trajeron a Alan Ladd desde Inglaterra (*se confunde con Joseph Cotten*), fue muy difícil hacer las escenas de efectos especiales. Yo tenía que hacer de león, luego de león con alas, luego de rata gigante, y después... ¿cómo se llama?... el bicho ese que vuela. Ah, sí, murciélago. Yo solo tenía que encargarme de cuatro criaturas. En una sola película. ¡En una sola!. Es difícil hacer cuatro papeles en una película. Todos se tienen que mover de manera diferente. Cuatro personajes. Y tengo que pensar yo de qué manera mover cada uno. Yo lo pensaba y si el director daba el visto bueno, pues adelante. Y si no le gustaba, pues lo echaba para atrás. Por eso, en ese aspecto, fue muy difícil.

5) *J.B.*: ¿Cuál es su *kaiju* preferido?

*H.N.*: Pues hombre, es que todos eran muy distintos. Si no me gustasen, no podría interpretarlos. Si no te gusta este tipo de trabajo, no puedes ser un buen suits actor. A mí me gustaba mucho el trabajo, por lo que cada vez que me encargaban participar en una de estas películas, era una gran alegría. Estaba muy agradecido de que me diesen trabajo. Estaba muy agradecido por ello y además me gustaba, si no, no hubiera podido hacerlo.

6) *J.B.*: ¿Cómo era trabajar con Ishiro Honda y Eiji Tsuburaya?

*H.N.*: Todos trabajaban igual, poniendo a funcionar la cámara para el rodaje. En el caso de Honda, se dedicaba solo a filmar a los actores. Las escenas con *kaiju* no las hacía. Tsuburaya era el especialista para los *kaiju*. Por eso, la manera de rodar era distinta. Por

eso, en mi caso, si lo normal es filmar a 24 imágenes por segundo, lo mío se hacía a 72 imágenes por segundo. Y la parte normal con los actores se rodaba a 24 imágenes por segundo. Pero si lo piensas, aunque la manera de rodarlo fuera distinta, la forma en que nos movíamos todos era la misma. Entonces, había un equipo especializado en filmar a las personas, y luego el nuestro, especializado en filmar los *kaiju*, por lo que, bueno, para decirlo claramente, cada uno rodaba por separado. Por eso, por ejemplo Honda podía estar rodando al aire libre, en un lugar muy alejado, mientras que nosotros estábamos rodando dentro de los estudios. Por eso, la forma de rodar era totalmente distinta, por la diferencia de lugares.

7) *J.B.*: ¿Qué puede contarnos de los rodajes de los films *Japón bajo el terror del monstruo* (1954) y *Rodan, los hijos del volcán* (1956)?

*H.N.*: ¿Hablar sobre Radon?. Pues Radon... el primer Godzilla es de 1954, y luego vino Radon. Así que se rodó al año siguiente. Lo que pasa es que en el caso de Radon, está continuamente volando. Una vez, en la escena del Puente Saikai, tenía que salir volando tras un tiempo bajo el agua. Me subieron hasta una altura de unos 10 metros, pero llevaba tanto impulso que al frenar, la maqueta de alrededor se movió. Y, al moverse, la soga de la polea, porque hay una polea que tira de los cables para volar, se soltó de la rueda. Así que, en aquella ocasión, me caí desde unos diez metros de altura. Pero, gracias a las alas del disfraz, no resulté herido. Porque Radon tenía alas. Al principio todos llamaban a la película solamente “G”, no tenía todavía el nombre de Godzilla. La gente de alrededor, que se dedicaba a hacer películas con trasfondo cultural, nos decían con aire despectivo cosas como: “¿pero qué estáis haciendo? ¿una película de monstruos o qué?”, nos decían. Ellos iban con la cabeza bien alta, mientras que nuestro equipo era al que le decían “una película de monstruos”. Entrábamos al estudio con la cabeza gacha, pidiendo perdón. Cumplíamos porque era nuestro trabajo. Pero estábamos como desganados, porque nos miraban por encima del hombro diciendo “una de monstruos”. Los otros equipos nos decían ¿pero cómo os atrevéis a hacer una película así, qué estáis haciendo?. Pero una vez finalizada, Tsuburaya, los fotógrafos, y demás, fueron a mirar

donde se estrenaba. Fue en el cine de Toho en Shibuya. Había una cola enorme, que llegaba hasta la estación. Algo así en una película de contenido cultural no se ha visto nunca. Esa cantidad de gente. Llegando hasta la estación. Tsuburaya se llevó una gran alegría. “Ah, hemos tenido éxito”, se dijo. Así que la película tuvo una muy buena acogida. ¿Qué te parece? Mira eso. Tú también, mira eso. A tú película esa tan culta, solamente entra el público con cuentagotas. En cambio, a Godzilla entraba el público a raudales. Todo el mundo se llevó una gran sorpresa. Godzilla tuvo un gran éxito. Es normal que todos nos sintiéramos orgullosos. Así que nosotros íbamos como diciendo a los demás “¿qué te parece, eh, ya no te ríes de nosotros, verdad? Ahí queda eso”. Después, el éxito de Godzilla no se detuvo en Japón. En el extranjero también fue muy bien acogida. Gracias a eso, aumentó su repercusión, y se pudieron pagar muchas facturas pendientes, porque una película de Godzilla cuesta mucho dinero. Como esto. Esas películas costaban muchísimo dinero. Date cuenta de que yo era como una gran estrella. Eso para empezar. Los que trabajaban en otras películas, aunque lo hicieran con estrellas muy famosas, siempre rodaban con una sola cámara. ¿Entiendes? Una sola cámara. En mi caso, fuese el plano que fuese, me filmaban con tres cámaras a la vez. Una en contrapicado, otra en plano medio y la otra desde más arriba, en plano general. Por eso, solamente con los tres operadores principales, ya estamos hablando de tres fotógrafos. Y cada uno de estos tres, lleva dos ayudantes, así que son nueve personas. Así que como hasta para las más famosas estrellas bastaba con una sola cámara y en cambio para mí utilizaban tres, me sentía muy importante, a decir verdad. Porque lo cierto es que para mí usaban el triple de cámaras que para las estrellas de las otras películas. En todos los planos. Por tanto, si lo piensas en metraje de película, es impresionante. Porque yo gastaba el triple de película. Utilizaban para mí tres veces más metraje que una película normal. Por eso, creo que no hay ninguna otra película que costase más dinero que esta. En cambio, una vez que yo dejé el trabajo, incluso las películas de Godzilla se filmaban ya con una sola cámara. Todas se apañaban con una sola cámara. Por eso, todos hacen una distinción. Las que hice yo, las llaman Godzilla de la Era Showa. Y las que hicieron después, las llaman Godzilla de la Era Heisei. Porque fuimos dos actores

distintos. Sin embargo, las otras se hicieron con una sola cámara. En cambio, en las mías, utilizaron tres cámaras.

8) *J.B.*: ¿Qué supuso la muerte de Eiji Tsuburaya?

*H.N.*: Mm... pues en aquella ocasión... todo el mundo estaba muy triste. Incluso la gente de los otros equipos suspiraba “ah, Tsuburaya ya no está con nosotros”. Pero aun así, lo cierto es que Honda me pidió luego hacer una película con él. Pero lógicamente el trabajo con Honda no era lo mismo que con Tsuburaya. Venía siempre a pedirme que yo le diera ideas. Gracias a eso, finalmente todo salió bien y Honda pudo hacer su película (*se refiere a Space Amoeba*). Por eso, en aquella película, Honda pudo salir con bien gracias a que estaba yo para ayudarle.

9) *J.B.*: ¿Le gustaba destrozar las maquetas?

*H.N.*: Pues hombre... no es que me hiciera sentir feliz. Porque yo no me dedicaba a romper las maquetas por gusto propio. Hay un *kaiju* luchando contra otro y entonces se golpean, ¿no?. Y si uno se cae de espaldas, pues lo hagas como lo hagas, se rompe lo que haya detrás. Tsuburaya siempre decía que los *kaiju* no deben destrozar cosas a propósito, sino que, al moverse, debían ir rompiendo cosas, sin que resultase forzado. Un *kaiju* no debe destrozar cosas de manera forzada. Como sabéis, en las películas de Godzilla de los años 90 el *kaiju* va destrozando cosas una tras otra. Ese tipo de escenas de destrucción no quedan bien. Las maquetas deben destruirse de manera que parezca consecuencia natural de la acción. Por eso, no queda bien destruirlas de manera forzada.

10) *J.B.*: ¿Sufrió accidentes al interpretar a los *kaiju* mediante disfraces?

*H.N.*: Mm... es un trabajo que da miedo, para decir la verdad. Lo que pasa es que cuando lo estás haciendo, te olvidas de ese miedo. Recuerdo una ocasión, con un cohete, así de grande. Es una escena donde tenía que impactar sobre mí. Y me dijeron, “vamos a

enseñarte una prueba”. No la hicieron conmigo, sino que pusieron un casco encima de una tabla fina y con eso se pusieron a hacer la prueba. Fue cuando ya habían rodado la escena. Hizo un “boom” y volvió la tabla al impactar. La tabla era lo que hacía el papel de mi cuerpo. Cuando vi eso, sentí un poco de miedo. Hasta entonces no era consciente de lo que hacía. Ese no es un trabajo donde te expliquen todo. Tienes que pensar por ti mismo mientras lo haces. Hacía mi trabajo completamente enfrascado. Por eso, no es que el director estuviera diciendo “ahora muy bien” ni “ahora no vale”. Es un trabajo de mucha responsabilidad y por eso tienes que cargar con esa responsabilidad. La responsabilidad era mía. Es una responsabilidad que te golpea de frente. Cuando ves que sale bien, te sientes como superior, por haber cumplido con esa responsabilidad. Es una alegría enorme, donde te dices “estupendo, he hecho bien mi parte”.

11) *J.B.*: ¿Cómo nació la idea de interpretar mediante disfraces?

*H.N.*: En resumen, lo que pasó es que como yo no sabía de qué me hablaban, me dieron el guión de una película llamada “G”. Me dispuse a estudiar sobre esa película “G” y entonces leí varias veces ese guión, dándole vueltas en la cabeza, pero seguía sin ver claro qué es lo que tenía que hacer. Entonces, fui a preguntar a Honda, al director Honda. Y entonces me dijo “yo tampoco lo sé”. Y luego, “vete a donde Tsuburaya, que él debe saberlo”, me añadió. Así que me dijo que fuese a preguntar. Pero cuando fui a donde Tsuburaya, me dijo: “Yo tampoco lo sé. Tú haz como ponga en el guión”. Pero ese guión no era todavía el guión de Godzilla. Era el de la película “G”... la letra G del alfabeto. Solo era la película “G”. Por eso me decían “yo tampoco lo sé, así que haz como ponga en el guión”. “Si no sabes cómo hacer, está la película de King Kong... aquella película americana antigua. Como yo tengo una copia, véte a]TJ-11.316 ula00(vdd)-166(ó 7(F

12) *J.B.*: ¿Qué diferencias encuentra entre actuar en un film dramático y un *kaiju eiga*?

*H.N.*: No se trata de que interpretar dentro de un disfraz sea esto o aquello. Yo vi el guión y entonces estaba la película de King Kong, es decir que ... vi la copia aquella y me fijé en cómo se movía esa criatura de unos quince metros de altura. Sin embargo, en la película "G" se trataba de una criatura de cincuenta metros. Así que le pregunté a Tsuburaya cómo iba a hacer para solucionar esa diferencia de tamaños.

Entonces me dijo: "cuando te muevas, lo normal sería filmarte a 24 imágenes por segundo, porque esa es la forma habitual de rodar, 24 imágenes. Sin embargo, tus movimientos los vamos a rodar al doble o al triple de velocidad. Pero eso es algo que haremos mediante el manejo de la cámara, por lo que tú muévete de manera natural. Basta con que camines", me dijo. "Es decir, que como es el triple, en vez de 24 imágenes por segundo van a ser 72, pero eso lo hago yo, que soy el director, así que tú muévete normalmente". Eso era lo que me decía. Por eso, lo que él quería es que yo hiciese todo tipo de movimientos de una manera natural, realista.

13) *J.B.*: ¿Cómo fue interpretar Godzilla en 1954?

*H.N.*: En aquel entonces, solo habían pasado 9 años desde que terminó la guerra. Nos faltaba todo tipo de materiales. Lo único que había era cosas como plásticos. También caucho. De eso había de sobra. No había ninguna otra cosa. Por eso, lo que me encontré era algo totalmente distinto, aunque yo había pedido una serie de cosas, porque no había suficientes materiales. En cualquier caso, era una situación de postguerra, muy difícil. No había nada, una falta total de materiales por la guerra. Por eso, los creadores, a la hora de pensar qué tipo de monstruo podían hacer, lo pasaron muy mal. Por eso, aquello que construyeron con tantas dificultades, no se ajustaba a mi cuerpo. El cuello no giraba. El cuerpo no se movía. Era algo como un robot. Por eso, no es una cuestión de interpretación. No hay nada similar a una interpretación. Que me digan ahora que si el movimiento, que si tal, me resulta increíble. Porque no podía moverme tal y como hubiera querido. Eso es todo.

15) *J.B.*: ¿Tiene libertad para crear los movimientos de Godzilla?

*H.N.*: Tsuburaya estaba todo el tiempo mirando la manera en que yo me movía, pero no me decía “esto está mal”, ni nada por el estilo. En cuanto a la manera de moverme, decía: “tú eres un actor, así que muévete como debe moverse un actor. Si veo algo que no quede bien, yo te aviso”. Eso era todo. Por lo demás, dejaba todo a mi criterio.

16) *J.B.*: ¿Contaba usted con algún coreógrafo para definir las luchas entre monstruos?

*H.N.*: Me decía: “mira, yo solamente soy el encargado de la cámara, el que filma. Tú eres un actor, así que cuando tengas que coordinarte para moverte junto con el otro *kaiju*, planifícalo tú todo. La interpretación la dejo toda como responsabilidad tuya. Me hacía cargar a mi con toda la responsabilidad. En ese momento, me di cuenta por primera vez de lo pesada que era mi responsabilidad. Vaya, que cómodo es el trabajo de Tsuburaya, que tiene más que manejar la cámara. Eso era lo que pensaba entonces. Pero la verdad es que tener que cargar con la responsabilidad era algo terrible... era... bueno, creo que una persona normal se hubiera echado a temblar y no habría podido hacer nada. Pero como yo tenía confianza en mi mismo, le dije OK.

17) *J.B.*: ¿Tiene algo que ver el *stop motion* y la *suitmation*?

*H.N.*: No, no tiene nada que ver. El *stop motion* no es algo que se utilice solo en las películas extranjeras. Los japoneses, incluyendo a Tsuburaya, también lo hemos utilizado a menudo. Por eso, no se trata de algo específico de nadie. Nosotros nos limitábamos a hacer las cosas lo más real posible. Tanto el director como yo. Como tiraron bruscamente de la polea, la rueda empezó a correr muy deprisa. Entonces, mientras giraba, se soltó la soga. Así que Radon se cayó desde lo alto. Entonces Tsuburaya dijo: “ah, vaya, menos mal que no te has hecho daño”. Eso fue todo.

Filmografía completa como actor y *suit actor*:

1. *Sword For Hire* (1952)
2. *The Woman Who Touched the Legs* (1952)
3. *Eagle of the Pacific* (1953)
4. *Farewell Rabaul* (1954)
5. *Seven Samurai* (1954)
6. *Godzilla* (Godzilla, Newspaper Writer) (1954)
7. *Tomei Ningen* (Invisible Man) (1954)
8. *Meoto zenzai* (1955)
9. *Godzilla contraataca* (Godzilla) (1955)
10. *Madame Whitesnake* (1956)
11. 1956 - *Rodan* (Rodan, Meganulon, JSDF Officer)
12. 1957 - *The Mysterians* (Mogera, JSDF Officer)
13. 1958 - *Varan the Unbelievable* (Varan)
14. 1958 - *The H-Man* (The H-Man, Fishing Boat Crew)
15. 1958 - *The Hidden Fortress*
16. 1959 - *Boss of the Underworld*
17. 1959 - *Submarine I-57 Will Not Surrender*
18. 1959 - *Desperado Outpost*
19. 1959 - *The Last Gunfight*
20. 1960 - *Secret of the Telegian*
21. 1960 - *Storm Over the Pacific*
22. 1960 - *Westward Desperado*
23. 1960 - *The Human Vapor*
24. 1961 - *Yojimbo*
25. 1961 - *Daredevil in the Castle*
26. 1961 - *Mothra* (Mothra)
27. 1961 - *The Last War*
28. 1961 - *The Story of Osaka Castle*



29. 1962 - *King Kong vs. Godzilla* (Godzilla)
30. 1962 - *Chushingura: Hana no Maki, Yuki no Maki*
31. 1963 - *Wings Over the Pacific*
32. 1963 - *Sengoku Yaro*
33. 1963 - *Matango* (Matango)
34. 1963 - *Atragon*
35. 1964 - *Mothra vs. Godzilla* (Godzilla)
36. 1964 - *Dogora, the Space Monster*
37. 1964 - *Ghidorah, the Three-Headed Monster* (Godzilla)
38. 1965 - *Retreat from Kiska*
39. 1965 - *Frankenstein vs. Baragon* (Baragon)
40. 1965 - *Invasion of the Astro-Monster* (Godzilla)
41. 1966 - *The War of the Gargantuas* (Gaira)
42. 1966 - *What's Up, Tiger Lily*
43. 1966 - *Godzilla vs. the Sea Monster* (Godzilla)
44. 1967 - *Son of Godzilla* (Godzilla; water scenes only)
45. King Kong se escapa (King Kong) (1967)
46. Invasión extraterrestre (Godzilla, Military Adviser) (1968)
47. *Latitude Zero* (Gryphon, Manbat, Giant Rat, Lion) (1969)
48. La isla de los monstruos (Godzilla) (1969)
49. *Space Amoeba* (Gezora, Ganime) (1970)
50. Hedorah, la burbuja tóxica (Godzilla) (1971)
51. Galien, el monstruo de las galaxias ataca la Tierra (Godzilla) (1972)
52. *Japan Sinks* (Prime Minister's Chauffeur) (1973)
53. Gorgo y superman se citan en Tokio (Godzilla) (1973)

Nakano, Teruyoshi



Profesión: Director de efectos especiales.

Nacimiento: Andong, Manchukuo. 1-10-1935

Lugar de la entrevista: Hotel Nakano Plaza Sun (Tokio)

Fecha: 18 de febrero de 2014

Intérpretes: Jessica Claros y David Muñoz

Traductor: Daniel Aguilar

Director y autor de la entrevista: Jonathan Bellés

1) *Jonathan Bellés*: ¿Le apasionaba trabajar en el mundo de los efectos especiales?

*Teruyoshi Nakano*: Sí, bueno, hablar de eso supone una contestación muy larga, así que, por favor, escuchad con un poco de paciencia. En los estudios de Toho existe una sección de ayudantes de dirección. Y en esa sección, fue donde entré yo a trabajar como personal nuevo de la compañía. Entonces, sin saber por qué, me dijeron “Ah, has llegado en el momento justo. A partir de mañana, vete al grupo de Tsuburaya”. O sea, que me incorporase al lugar donde estaba rodando Tsuburaya, eso es lo que me dijeron. El por qué de todo eso es porque todos los ayudantes de dirección odiaban los rodajes de efectos especiales. Y el por qué esto es así, es porque tienes que aguantar muchos olores, te ensucias mucho, trabajas mucho, y lo único que sacas es cansancio, ese es el tipo de rodaje y a nadie le gustaba. Por todo eso, todos odiaban ese tipo de rodaje. Y como yo acababa de entrar nuevo en la compañía, por eso me dijeron “hombre, llegas en el momento justo, incorpórate mañana mismo al rodaje” y debido a eso, es como me encontré allí por vez primera con Tsuburaya. Ese fue el motivo por el que le conocí. Por eso, aunque es un trabajo que comencé a disgusto, pensándolo bien, para el futuro, cuando me convirtiese en director, cuando fuera el responsable de una película, los efectos especiales, lo que en Japón llamamos *tokusatsu*, me pareció que, a lo mejor, sí que podrían resultarme algo muy útil. Entonces, ya que he conocido a Eiji Tsuburaya, hay que aprovechar esta ocasión para robar la técnica de este Tsuburaya, me dije. Tomé

la firma decisión de aprender todas sus técnicas y hacerlas mías. Y con eso he llegado hasta hoy (risas).

2) *J.B.*: ¿Cuál fue la primera película en la que trabajaste?

Fue en... me pregunto si diciendo el título de la película la conoceréis. La película de Toho llamada *El submarino I-57 todavía no se rinde*, una historia bélica perteneciente a la II Guerra Mundial. Aquella fue mi primera película.

3) *J.B.*: ¿Qué puede contarnos de la película *King Kong contra Godzilla* (1962)?

*T.N.*: Pues... aquella película, seguramente, era un intento de buscar una nueva línea para Godzilla, o sea, una manera de comprobar si de aquí en adelante las películas podrían tener el toque nuevo que aquí se introducía. Esa novedad, era lo que podríamos llamar el toque cómico. Hasta entonces, todas habían sido producciones donde había un mensaje claro, un tema específico, pero, a partir de esa película, el personaje de Godzilla empezó a tener una personalidad propia, y se decidió también que las historias fueran fáciles de comprender para los niños. Creo que fue de esa manera como, con esta película, se decidió la línea que a partir de entonces tendrían las apariciones de Godzilla. Por eso, en ese sentido, ¿cómo diría? Honda también escogió una forma de dirigir fácil de comprender para los niños. Es decir, que contaba la historia de una manera más ligera. Ese era el tipo de dirección que probó a hacer con esa película, y Tsuburaya también tenía muy presente que la iban a ver los niños, por lo que su postura era la de que no había que impresionar demasiado a los niños y en esa línea dirigía. Por eso, aquello con lo que tuvo un especial cuidado fue con que Godzilla no sangrase. Pensaba que si los niños veían a los monstruos sangrando, resultaría una mala influencia para ellos. Por eso, en ningún momento aparece sangre. Y por eso las escenas de lucha están resueltas de manera que no hubiera sangre. Creo que es una película para la que se idearon este tipo de cosas. Me pregunto si lo he resumido bien.

4) *J.B.*: Háblenos sobre la película *Matango* (1963).

*T.N.*: En aquella ocasión, bueno, la diferencia es que se trataba de ciencia ficción, lo que en Japón llamamos SF. Una película de ciencia ficción, que creo que tenía un sabor muy fuerte al cine de ese género. Además, hay una anécdota muy curiosa respecto a esa película. Se refiere al poliestireno, que ahora es tan famoso. ¿Lo conoces? El poliestireno. Pues resulta que, utilizamos los materiales de base del poliestireno para rodar la película. Lo que sucedió es que, en los tiempos en que se empezó a fabricar, había un problema con los subproductos secundarios, que eran muy complicados de desechar. Se trataba de dos disoluciones, el líquido A y el líquido B. Sin embargo, en aquel momento no se sabía para qué podían servir. Nadie lo sabía. Pero sí se sabía que utilizando hábilmente estos subproductos industriales se podían obtener resultados curiosos. Estos líquidos, mezclándolos bien, se hinchaban recubriéndose de espuma, y se les podía dar forma. Como yo había oído hablar de eso, enseguida se me ocurrió utilizarlos para *Matango*. Por eso, las escenas en que las setas de *Matango* crecen rápidamente como inflándose desde el suelo, están hechas con los materiales de fabricación del poliestireno. A partir de entonces, el uso del poliestireno se fue generalizando y ahora es un material muy popular, como sabéis. Por eso, creo que se puede decir que *Matango* es una película que contribuyó a popularizar en la sociedad el uso del poliestireno.

5) *J.B.*: ¿Puede contarnos como consiguieron hacer algunos de los efectos especiales?

*T.N.*: Ah, ya, ya. La forma de hacer aquello. Por decirlo de una manera sencilla, por decirlo en una palabra, mediante animación. En resumen, se dibuja un rayo que se mueve, y se fotografía imagen por imagen. Por eso, como he dicho antes, se trata de animación, que además era una técnica que le gustaba mucho a Tsuburaya. Es decir, imagen a imagen, o sea, *stop motion*. Se va fotografiando imagen por imagen. Y luego, el encadenado de estas imágenes es en lo que consiste la animación, ¿verdad? Por eso, a la pregunta de cómo estaba hecho, para decirlo de manera sencilla, para decirlo de manera fácil, es mediante animación.

6) *J.B.*: Los rodajes de los films *Godzilla contra los monstruos* (1964) y *Ghidorah: el dragón de tres cabezas* (1964) debieron ser especialmente complejos, ¿qué dificultades puede contarnos al respecto?

*T.N.*: Dificultades... Bueno yo estaba de ayudante de dirección. Entonces, pues... dificultades, un ayudante de dirección siempre está haciendo frente a dificultades, todo el día tienes que resolver situaciones difíciles pero, concretando, en *Chikyu saidai no kessen*, según recuerdo, aparecía por primera vez el *kaiju* llamado Ghidorah. Se trataba de un *kaiju* extraño, que no se parecía en nada a los aparecidos hasta entonces, por lo que, se utilizó como modelo un monstruo surgido de la mitología griega, y así se creó Ghidorah. Por eso, a partir de aquella película, ¿cómo decirlo? surgió la necesidad de crear en cada película un nuevo *kaiju*, que tuviera unas características totalmente distintas, lo cual se fue volviendo un trabajo agotador. En cuanto a *Godzilla contra los monstruos*, bueno, en realidad, la dificultad estuvo en *Mosura*. Hay dos formas para *Mosura*, la de larva y la de adulto. La cuestión era cómo hacer estas dos formas distintas, la de larva y la del monstruo adulto, pero, antes de *Godzilla contra los monstruos* (1964), estaba la película titulada *Mosura*. En aquella ocasión, se trabajó mucho en el diseño de las dos formas distintas del *kaiju*, pero no se conseguía un resultado definitivo que resultase bueno. Lo más complicado fue decidir el estado de larva de *Mosura*, la forma y el color que habría que darle. ¿Cómo podríamos hacer? Nos decíamos mientras pensábamos entre todos, pero no se llegaba a ninguna conclusión válida, así que yo propuse: “¿qué os parece si le damos el aspecto de un pan de chocolate?”, ¿Conocéis la forma de nuestros panes de chocolate? Cuerno de chocolate, creo que se llama. No sé cómo se podrá llamar en España. Digamos que cuerno de chocolate, que es un bollo que se parece mucho a la forma de larva de *Mosura*, y que está relleno de crema de chocolate. Es un bollo muy popular en Japón. Pues bien, esa es la imagen de la que partimos a la hora de diseñar las larvas de *Mosura*. Y, como se hicieron muy populares con la película de *Mosura*, en *Godzilla contra los monstruos* se utilizó la misma idea para su diseño. Por eso, la forma de larva de *Mosura*, digamos que la forma infantil, era algo muy mono,

muy entrañable, por lo que *Godzilla contra los monstruos* fue la película que reforzó su popularidad y su personalidad definida. Hay también otra anécdota sobre esa película. En aquel rodaje, dentro del traje de Godzilla había un actor llamado Haruo Nakajima. Bueno, pues hay una escena en que este actor, bueno, el actor no, Godzilla, surge de debajo de la superficie de una extensión plana de terreno, y asoma el cuerpo removiendo la tierra. Entonces, en el rodaje de aquella escena, al actor Haruo Nakajima Haruo, le enterramos bajo la tierra. Le enterramos y nos pusimos a ultimar los preparativos, pero entonces, esto nos llevó más tiempo de lo previsto, por lo que Haruo Nakajima, que seguía dentro, se mareó. Con todo, a duras penas, cuando dimos la señal de empezar el rodaje, él surgió desde debajo de la tierra levantando aquella polvareda, pudiendo rodar el plano según lo previsto. Entonces, poniéndose en pie, se sacudió el cuerpo temblando, dando lugar a la escena en que el monstruo se desprende de la tierra que le cubre. En realidad, la idea era que el monstruo surgiese de debajo de la tierra y a continuación comenzase a caminar normalmente, pero como él había quedado casi asfixiado, en ese momento, sin pensarlo, se sacudió de un lado a otro temblando, dando lugar a una escena muy celebrada, que pronto se hizo famosa. Ese movimiento de Godzilla sacudiéndose el cuerpo, dejando caer el barro que le cubría, fue verdaderamente muy celebrado. Y con ello, esa película consiguió subir todavía más la popularidad de Godzilla. Todavía hay muchas más anécdotas, todavía podría contar más, pero como se alargaría mucho, dejémoslo aquí.

7) *J.B.*: ¿Sufrió algún accidente el actor Haruo Nakajima durante los rodajes?

*T.N.*: Con las explosiones, claro que también le caían llamas por encima, pero también se trataba de que, junto con la pólvora, había mezclado un producto para que saliera mucho humo, una sustancia llamada tetracloruro de titanio, un producto químico que, antiguamente, se utilizaba para el asma, una enfermedad por la que no paras de toser, y este era un producto utilizado para su tratamiento. Bueno, el caso es que, al esparcir este producto en el aire, produce humo. Con ese producto, al provocar las explosiones, sale un montón de humo. Por eso, lo de que caía fuego sobre él, se refiere al tetracloruro de

titanio. Este es un producto que huele muy mal y que produce picores en la garganta. Se trata de un artillugio terrible. Por eso, cuando se dice que le caía fuego encima, se refiere a que se tragaba ese humo apestoso. Pero, además, él hacía todo tipo de cosas. Por ejemplo, embutido dentro del traje del monstruo, se metía bajo el agua y allí abajo nadaba cinco o seis minutos, lo cual debía ser un esfuerzo tremendo.

8) *J.B.*: También trabajó en los films *Frankenstein conjures the World* (1965) y *La batalla de los simios gigantes* (1966) simios gigantes, ¿nos puede contar algún recuerdo sobre ellas?

*T.N.*: Ah, sí, aquellas películas. *Furankenshutain tai Baragon* tuvo bastante éxito. Como fueron muchos espectadores, entonces, se pensó en hacer una segunda entrega de Frankenstein, una especie de continuación. Pero entonces, empezaron a surgir una serie de problemas con los derechos. Porque la Toho no los tenía. Entonces, como finalmente no pudieron hacerla, creo que la historia se cambió de manera que los hijos de Frankenstein han crecido, y se convierte en el enfrentamiento de Sanda contra Gaira. Por eso, como no pudieron hacer una segunda de Frankenstein, se hizo ésta como recurso de emergencia. En japonés se dice “recurso de emergencia”, y es que, como no sabían cómo hacer para la siguiente, al final, para solucionarlo, decidieron “vamos a hacerla así”, y de esa manera nació *La batalla de los simios gigantes*.

9) *J.B.*: ¿De qué material construían las detalladas maquetas?

*T.N.*: Bueno, se utiliza todo tipo de materiales. Así, si necesitas algo que se rompa fácilmente, pues yeso ... ¿Conocéis la palabra yeso? Es de lo que se hacen las esculturas. Entonces, se utiliza yeso. También, como curiosidad, os diré que también se utilizan obleas de barquillo, de las de comer. ¿Hay barquillos en España? ¿Cómo podría describírtelo? Es como un tipo de galleta, muy blando, que se deshace al meter en la boca. Este material se usa mucho cuando se trata de algo sobre lo que cae fuego, o de algo que tiene que arder, o deshacerse con el agua. La verdad es que se utiliza todo tipo

de materiales. Por ejemplo, en aquellas maquetas que tienen que quemarse, en aquellas que tienen que arder espectacularmente, se usa celuloide. No es igual que el plástico, es el material del que se hacían antes las películas. Ese tipo de materiales también se utilizan a veces. También, como curiosidad, os diré que hay veces que se utiliza azúcar, que se funde formando caramelo, al que luego puedes dar forma. Luego, al aplicarle fuego, arde, o deshace y, si le echas agua, es un material que se deshace también enseguida. Por eso, como os digo, se usa todo tipo de materiales.

10) *J.B.*: ¿Era para vosotros más importante representar la realidad a través de las maquetas o buscabais más bien una representación visual de la realidad?

*T.N.*: Bueno, ambas son importantes. Además, en el cine, la realidad dentro del cine, de la imagen, de ningún modo, se obtiene filmando los objetos reales que están ante tí, y, cinematográficamente hablando, lo normal es que eso carezca de interés. Por eso, lo que debe hacer la imagen es crear una nueva realidad, un mundo nuevo, a partir del cual se busque transmitir al espectador la sensación de realidad. Por eso, por ejemplo, hablando de efectos especiales, había una película en que tenía que aparecer un petrolero, uno de esos cargueros grandes que transportan petróleo. Para algunas escenas filmé un petrolero auténtico, pero una de las personas que vio luego la filmación, me dijo: “la miniatura del petrolero que has utilizado esta vez es muy pobre”. Así que, a pesar de que utilices algo auténtico para la filmación, puede suceder en pantalla solo parezca una maqueta pobremente hecha. Por eso, en pantalla, es necesario que repensar una realidad diferente, construir una realidad distinta a la que tienes. Por ejemplo, el movimiento del agua hace un movimiento determinado al ser cortada por la proa del petrolero; si ese tipo de cosas o las olas que surgen a los costados, las magnificas un poco más de como son en realidad, consigues una imagen maravillosa, mucho mejor que la real. Por eso, por ese motivo, en el cine, en un sentido amplio, para obtener realismo en una imagen, tienes que pensar cómo extraer los elementos principales desde el punto de partida real y luego, con eso, volver a construir otra realidad. Creo que en eso consiste la sensación de realidad de una imagen. Por eso, a la hora de rodar, sería muy cómodo si se tratara solo de poner la



cámara, enfocar, filmar, y se acabó, pero, de lo que se trata es de filmar mientras estás creando mentalmente una imagen distinta. Por eso, creo que puede decirse, que transmitir una sensación de realidad dentro una película es algo muy difícil. A lo mejor me ha quedado un poco largo... (risas)

11) *J.B.*: ¿Qué ha significado la democión de 2004 del estanque de agua llamado Pearl Harbor que mandó construir Eiji Tsuburaya en 1960 para el rodaje de los *tokusatsu*?

*T.N.*: (risas) Efectivamente así es. En definitiva, en aquella piscina, se rodaron muchas escenas del *kaiju eiga*, ¿verdad? Y ahora, debido a que esa piscina ha desaparecido, hay muchas cosas, muchas cosas interesantes, que ya no se pueden hacer en el *kaiju eiga*. Por eso, en ese sentido, su desaparición ha supuesto un gran disgusto, y creo que el *kaiju eiga* mismo ha tenido que cambiar un poco la manera en que era antes. Por eso, en ese aspecto, para alguien como yo, me parece como si hubieran derribado la casa donde nació. Yo mismo me siento muy triste, es como si me faltara algo.

12) *J.B.*: ¿Qué significa Godzilla para usted?

*T.N.*: Mm... Ya de por sí, que alguien que nunca haya oído hablar de Godzilla entrase a trabajar en la compañía, y se dedicara a hacer una tras otra películas de Godzilla, creo que fue lo que se llama un encuentro debido al destino. Por eso, yo he hecho muchas películas, pero con las de Godzilla en particular siento esa llamada del destino.

13) *J.B.*: A su juicio, ¿existe alguna relación entre Godzilla y las hecatombes de Hiroshima y Nagasaki?

*T.N.*: Bueno, se trata del átomo, de la bomba atómica, claro. La fuerza del átomo, que ahora es tan problemática. Los japoneses son los primeros que sufrieron en sus carnes el daño de las armas atómicas. Japón fue el primer país afectado. Por eso, por eso, los

japoneses son los que mejor conocen en el mundo el terror del armamento nuclear. Por eso, el mundo no debe volver a utilizar el arma nuclear. Ese es el sentimiento que encerraba la primera película de Godzilla cuando se hizo. Por eso, Godzilla es un dinosaurio nacido como resultado de una explosión atómica, del experimento que tuvo lugar en el atolón de las Bikini para desarrollar una bomba atómica. Es decir, es un monstruo terrible, que ha sido creado por la fuerza nuclear. Por eso, mi impresión es que, cuando los japoneses hacemos una película de Godzilla, tenemos que tratar siempre este problema y cuidarlo de manera especial para que no se olvide. Por eso, desde ese aspecto, ahora que están terminando una nueva película de Godzilla en EE.UU., tengo muchas ganas de ver la forma en que lo han hecho, qué tipo de Godzilla resulta.

Filmografía completa como director de efectos especiales:

1. *Kureji no daibakuhatsu* (1969)
2. *Daigoro vs. Goliath* (1971)
3. *Noroi no yakata: Chi o su me* (1971)
4. Hedorah, la burbuja tóxica (1971)
5. *Gekido no showashi: Okinawa kessen* (1971)
6. Galien, el monstruo de las galaxias ataca la Tierra (1972)
7. *Nippon chinbotsu* (1973)
8. Gorgo y superman se citan en Tokio (1973)
9. *Zone Fighter* (1973, TV series)
10. *Ningen kakumei* (1973)
11. Ciber Godzilla, máquina de destrucción (1974)
12. *Chi o suu bara* (1974)
13. *Prophecies of Nostradamus* (1974)
14. *ESPY* (1974)
15. *Terror of Mechagodzilla* (1975)
16. *Tokyo-wan enjo* (1975)
17. *Zoku ningen kakumei* (1976)

18. *The War in Space* (1977)
19. *Hi no tori* (1978)
20. *Saiyuki* (1978, TV Series)
21. *203 kochi* (1980)
22. *Deathquake* (1980)
23. *Rengō Kantai* (1981)
24. *Dai Nippon teikoku* (1982)
25. *Maboroshi no mizuumi* (1982)
26. *Nihonkai daikaisen: Umi yukaba* (1983)
27. El retorno de Godzilla (1984)
28. *Pulgasari* (1985)
29. *Shuto shoshitsu* (1987)
30. *Taketori monogatari* (1987)

Ochiba, Hironobu



Profesión: Comisario del Museo de la Paz de Hiroshima.

Lugar de la entrevista: Museo de Hiroshima de la Paz (Hiroshima, Japón)

Fecha de la entrevista: 24 de febrero de 2014

Intérprete: Carlos A. Cabañó

Traductor: Daniel Aguilar

Director y autor de la entrevista: Jonathan Bellés

1) *Jonathan Bellés*: Hiroshima antes de la bomba.

*Hironobu Ochiba*: En primer lugar, Hiroshima prosperó desde hace unos 400 años como ciudad en torno a un castillo. Después, a partir de 1868, tras la entrada en la Era Meiji, se estableció en Hiroshima el Cuartel General de la Infantería y la Armada, por lo que la ciudad conoció un gran desarrollo como puerto militar. En el año 1894 se produjo la Guerra con China... bueno entonces el país se llamaba Shin, y debido a esa guerra entre Shin y Japón, en esos años los soldados japoneses embarcaban en el puerto de Hiroshima para dirigirse al continente, hacia el frente de batalla de China, con lo que, al ser un punto de concentración para esos batallones, la base militar de la ciudad se convirtió en la principal del país. Además, después de aquello, en Hiroshima se construyeron una serie de instalaciones adicionales de la Infantería en varios lugares de la ciudad. Por otra parte, en Hiroshima no solo se construyeron ese tipo de instalaciones de uso militar, sino también una escuela de formación de profesorado, la siguiente después de Tokio, por lo que la ciudad también reunía las características de centro de formación cultural. Además, prosperó también como una ciudad moderna, creando una red de tranvías y construyendo edificios de hormigón, así como calles comerciales, todo lo cual le dio el carácter de una ciudad bulliciosa, un lugar de gran actividad.

2) *J.B.*: ¿Cómo era la ciudad de Hiroshima durante la Segunda Guerra Mundial?

*H.O.*: En primer lugar, Hiroshima, desde antes de empezar la Segunda Guerra Mundial, cuando Japón entró de lleno en la guerra con China, fue utilizada como base para enviar tropas hacia el continente, hacia el frente chino, porque en la ciudad se hallaba el cuartel de mando de la Infantería. Más tarde, cuando empezó la II Guerra Mundial, al entrar en combate con los EE.UU. y con Inglaterra, los ejércitos aliados, el ejército partía también desde la ciudad a los frentes de batalla en el Pacífico. Más adelante, en 1945, según la situación bélica se iba volviendo cada vez peor, se preveía que empezarían los combates terrestres en suelo japonés, por lo que, para el caso de que llegase esa situación, Hiroshima también se tuvo que preparar para ello, y entonces se estableció un nuevo centro de mando en la ciudad, con lo que Hiroshima pasó a cobrar gran importancia militar. Después, en cuanto a la vida de los habitantes de la ciudad, en cuanto a la vida de los habitantes de la ciudad durante la guerra, en Hiroshima, al igual que en el resto de las ciudades, escaseaban los alimentos y otros productos, por lo que el día a día de la población era cada vez más duro. Además, debido a la guerra, la mayor parte de los trabajadores fueron desplazados al frente de batalla, por lo que, para cubrir esa falta, las mujeres y los estudiantes tuvieron que trabajar en las fábricas de armamento. Después, según la evolución de la guerra iba empeorando, las ciudades de Japón comenzaron a ser bombardeadas. También en Hiroshima, con objeto de proteger las instalaciones militares de los bombardeos, como en Japón había muchas casas de madera, había una situación en que con los bombardeos era muy fácil que se propagasen los daños, por lo que, para evitar esto, se destruyeron las casas que rodeaban las instalaciones militares, táctica que se llamaba “dispersión”, proceso que se llevó a cabo también en Hiroshima. Además, en cuanto a la Escuela Nacional, que era lo que entonces equivalía a la Escuela Primaria de hoy, también se evacuó a los alumnos por encima del tercer año a los pueblos y aldeas de los alrededores de la ciudad de Hiroshima.

3) *J.B.*: Durante aquéllos años, Hiroshima fue una ciudad militarizada o fue civil?

*H.O.*: A partir del año 1868, con la llegada de la Era Meiji, en Hiroshima se estableció un batallón de Infantería y, después, al empezar la guerra con China, que entonces se llamaba Shin, se concentró allí a soldados procedentes de todo el país, con objeto de que partiesen desde Hiroshima hacia el continente, al frente de batalla chino. Además, a partir de la guerra sino-japonesa, en Hiroshima se construyeron varias instalaciones para el uso de la Infantería, en diversos puntos de la ciudad, por lo que en cierto modo fue cobrando cada vez más el aspecto de una ciudad militar.

4) *J.B.*: ¿Por qué las bombas atómicas fueron lanzadas sobre Hiroshima y Nagasaki?

*H.O.*: En primer lugar, durante la Segunda Guerra Mundial, según empeoraba la situación para Japón, los EE.UU. decidieron lanzar las bombas con objeto de terminar la guerra cuanto antes y desplegar una estrategia de desembarco en la isla principal del territorio japonés. Además, pidieron a la Unión Soviética que participase en la guerra contra Japón. También dieron a entender a Japón que respetarían al Emperador, como una sugerencia para que el país se rindiera. En cuanto a la bomba atómica, tenían planeadas varias posibilidades sobre el lugar de lanzamiento. En esos momentos, los EE.UU. estaban también enfrentados con la Unión Soviética por la situación en torno al problema de Polonia, rivalidad que se iba agrandando. Más adelante, en la Conferencia de Yalta se decidió secretamente que la Unión Soviética participaría en la guerra, pero se pensó que, si mediante la bomba atómica, se podía terminar la guerra con Japón antes de que la Unión Soviética entrase en ella, en la postguerra los americanos podrían tener mayor fuerza de cara a la URSS. Además hay que tener en cuenta que se había gastado un enorme presupuesto en desarrollar la bomba atómica, por lo que... bueno, de cara a la opinión pública interna hacía falta una justificación, así que, juntando todos estos aspectos, se decidió que lo mejor era avanzar en el plan de uso de la bomba atómica. Luego, la cuestión de por qué se escogió Hiroshima, bueno, Hiroshima y Nagasaki, es algo que se llevó a cabo en varias etapas. Primeramente, en abril de 1945, se

decidió que debía tratarse una ciudad con un diámetro de unas 3 millas, y partiendo de ese tamaño, junto con otras condiciones, se hizo una lista de diecisiete ciudades, incluyendo Hiroshima y Nagasaki. A continuación, pensando en que la onda expansiva pudiera causar el mayor daño posible, se redujo la lista en función de las condiciones geográficas de las ciudades consideradas como posible objetivo. Y se prohibió bombardear esas ciudades que finalmente quedaron como posible objetivo. Luego, al llegar el 28 de julio, se dictó la orden de lanzar la bomba atómica sobre esas ciudades finalmente elegidas, como Hiroshima, Kokura y Niigata y... el 2 de agosto se decidió que el primer objetivo sería Hiroshima, dándose la orden de lanzar la bomba sobre ella el siguiente 6 de agosto. Entonces, Hiroshima fue escogida como objetivo número 1 y se determinó que el día 6 de agosto se dejaría caer la bomba atómica. Sin embargo, para garantizar que no se fallase el objetivo, las instrucciones eran que debía poder comprobarse el objetivo a primera vista y acto seguido, lanzar la bomba, por lo que, si no hacía tiempo despejado, no se podía bombardear y, por ese motivo, se enviaban aviones de reconocimiento sobre las ciudades objetivo. A partir del día 6, el orden de preferencia era Hiroshima, Kokura y Nagasaki, como primera, segunda y tercera, por lo que se estudiaban las condiciones climáticas de cada una. Como en Hiroshima, que era el primer objetivo, el cielo estaba despejado, el 6 de agosto a las 08:15 de la mañana se lanzó la bomba atómica sobre Hiroshima. A continuación, tres días después, el 9 de agosto, la elección era la de la ciudad de Kokura, pero como la visibilidad era mala, se cambió el objetivo por Nagasaki, donde fue lanzada la segunda bomba atómica.

5) *J.B.*: ¿Qué efectos causaron las bombas sobre ambas ciudades cuando éstas explotaron?

*H.O.*: La bomba atómica estalló a 600 metros de altura sobre Hiroshima. En el momento en que estalló la bomba atómica, se produjo al instante una gigantesca oleada de calor y un terrible vendaval a causa de la onda expansiva. A continuación, se liberó la radiactividad, y la compleja interacción de esos tres elementos causó unos terribles efectos. Debido a la ola de calor, en la zona de la explosión, que es como se llama al

terreno situado justo bajo el lugar donde estalló la bomba, la temperatura alcanzó entre los tres y cuatro mil grados centígrados. En cuanto al efecto de la onda expansiva, formó como una pared de aire a alta presión, que debido al efecto de choque, alcanzó toda la ciudad, con una presión equivalente a 19 toneladas a una distancia de 500 metros de la zona de explosión. Una vez que pasó el choque de la onda expansiva, el viento generado por el aire desplazado alcanzó en la zona de explosión una velocidad que se estima en los 440 metros por segundo. Por último, en cuanto a la radiactividad y el efecto que ejerció en las personas, se dañaron por completo las células del cuerpo, y en un radio de 1 kilómetro en torno a la zona de explosión, debido a esa radiactividad, se produjeron lo que se llama lesiones de evolución muy rápida, que causaron la muerte de muchas personas. Además, debido a que la radiactividad permanece en el lugar en torno a la explosión durante cierto tiempo después de esta, aún sin haber estado entonces en Hiroshima, aquellos que acudieron luego en busca de sus familiares o para intentar salvar vidas de los residentes, sufrieron los efectos de esa radiación residual.

6) *J.B.*: ¿Cómo fue detonada la bomba de Hiroshima?

*H.O.*: Pues en cuanto a eso... la bomba atómica estalló prácticamente sobre el centro de la ciudad de Hiroshima, por lo que los daños se extendieron de manera casi uniforme creando un círculo en torno al punto central. Debido a la ola de calor, la onda expansiva y la radiactividad creadas por la bomba atómica, la ciudad quedó totalmente destruida, derrumbándose o incendiándose todos los edificios en un radio de 2 kilómetros en torno a la zona de explosión. Sufrieron daños cerca del noventa por ciento de los edificios de la ciudad. Además, edificios de los organismo públicos como el del Ayuntamiento o la Central de Policía también fueron destruidos, y lo mismo los hospitales, por lo que debido a la bomba atómica, la ciudad quedó sumida en una confusión total.

7) *J.B.*: ¿Qué experimentó las personas que vivían en la ciudad en esos momentos?

*H.O.*: La bomba atómica causó una ola de calor, una onda expansiva y la liberación de radiactividad, con lo que, la compleja interacción de estos tres elementos causó unos



efectos devastadores en la población de la ciudad de Hiroshima. Las personas que estaban en un radio de 1,2 kilómetros en torno a la zona de explosión, al no haber nada que sirviera de barrera, se vieron golpeadas por la ola de calor y su cuerpo acusó los efectos tanto externamente como en los órganos del interior. Muchos murieron en el acto, con manchas negras en la piel o con el cuerpo completamente quemado y en otros casos no fue ese mismo día, pero los días siguientes continuó muriendo mucha gente. Otros salieron despedidos por los aires debido a la onda expansiva, o vieron su cuerpo atravesado por los cristales que salieron volando por todas partes. También hubo otros que quedaron aplastados bajo los escombros de los edificios derribados y otros atrapados de la misma manera, que murieron sin poder moverse cuando se produjeron los incendios que se produjeron inmediatamente después. Además está la cuestión de la radiactividad. La radiactividad liberada entonces causó daños en los órganos, en las células hasta lo más profundo del cuerpo. La cantidad de radiactividad generada en el instante en que estalló la bomba atómica, en un radio de 1.5 kilómetros desde la zona de explosión, fue de tal intensidad que causó enfermedades de evolución rápida, enfermedades mortales. Además, después la explosión atómica, durante un tiempo continuó quedando radiactividad en la superficie, por lo que aún sin haber sido afectados por la bomba ... personas que no estuvieron el 6 de agosto en Hiroshima, sufrieron sus efectos por haber entrado después en la ciudad, debido a la radiación residual. En aquel momento, se calcula que había en Hiroshima entre 340 y 350 mil personas. Eso incluye a la gente que realmente vivía allí y también a los que estaban destinados a las instalaciones militares, pero además a aquellos que, viviendo en las cercanías de Hiroshima, estaban allí para llevar a cabo las tareas de dispersión de edificios, que iban a Hiroshima para trabajar. Además estaba la gente procedente de las colonias, como coreanos y taiwaneses y también personas llegadas desde China. También, aunque pocos, había estudiantes venidos de China o del sudeste asiático, prisioneros americanos y sacerdotes alemanes, por lo que también ese tipo de extranjeros sufrieron la bomba atómica. Se calcula que, debido a la bomba atómica, fallecieron unas 140.000 personas hasta fines de diciembre de 1945. La particularidad del daño que causó la bomba atómica es la enorme destrucción que causó en un instante y la gran cantidad de personas que

mató indiscriminadamente. Además, el dolor producido a todos aquellos que tenían familiares en la zona y la destrucción instantánea de todo el lugar.

8) *J.B.*: ¿Cuánto tiempo duraron los efectos físicos en las personas que sobrevivieron?

*H.O.*: Pues... después de caer la bomba atómica en 1945, los afectados por la radiactividad empezaron a perder el pelo o, como consecuencia del daño causado a las células del cuerpo, les aparecieron manchas en la piel, o sufrieron fiebres muy altas o diarreas, falleciendo luego muchas personas por culpa de este tipo de daños.

Hacia finales de diciembre de 1945 pareció que ese tipo de síntomas habían desaparecido, pero a partir de entonces empezaron a aparecer otros síntomas nuevos. Pasado un tiempo de la contaminación radiactiva, empezaron a aparecer daños del tipo de enfermedades de leucemia y cáncer, que hicieron sufrir a mucha gente. Hay algunos efectos de la radiactividad que incluso hoy no han sido por completo explicados y la investigación todavía continúa. Además hay que tener en cuenta el sufrimiento y el dolor causado a aquellos que perdieron familiares por la bomba atómica, que es algo que durante toos estos años todavía permanece en lo profundo del corazón de estas personas. Y también está el sufrimiento de aquellos que tras sufrir la radiactividad han tenido que cargar durante toda su vida con las enfermedades y el dolor que les produjo, por lo que no se trata solo de un daño físico, sino que el daño psicológico y espiritual causado también se ha prolongado durante muchos años.

9) *J.B.*: ¿Conoce algún tipo de vínculo entre el personaje de ficción Godzilla y la bomba atómica?

*H.O.*: Pues... he oído que en la película de Godzilla de 1954, Godzilla nace como consecuencia de unos experimentos con bombas nucleares, sí. Bueno, en aquel año de 1954, el 1 de marzo, debido a las pruebas de bomba de hidrógeno de EE.UU. se causó un daño no solo a los habitantes de las cercanías, sino también al barco atunero japonés Dragón Afortunado y a otros pesqueros que se encontraban cerca, que se vieron afectados

por la radiactividad, y uno de los tripulantes del Dragón Afortunado falleció. Por eso, en aquella época, lo cierto es que también Japón... los japoneses, fueron víctimas de esa prueba con la bomba de hidrógeno, por lo que creo que también en Japón afectó ese experimento nuclear y se sintió, se cobró conciencia del horror de ese tipo de pruebas.

10) *J.B.*: Por tanto, ¿podemos establecer vínculos entre ambos conceptos?

*H.O.*: En aquel momento, en ese año de 1954 en que se produjo la película de Godzilla, los EE.UU. realizaron una prueba nuclear y, debido a esa prueba, el Dragón Afortunado resultó afectado por la radiactividad, y uno de sus tripulantes falleció, por lo que lo cierto es que, dada esa situación, Japón sintió en sus propias carnes los daños de la prueba atómica y cobró conciencia del horror de la bomba atómica y de la bomba de hidrógeno, y dentro de este contexto, el que al mismo tiempo se crease la figura de Godzilla, debe ser una muestra de que, a la hora de producir esta película, había una intención de mostrar el terror de la bomba atómica y de la bomba de hidrógeno, o al menos eso cabe preguntarse. Bueno, no soy un especialista en esa cuestión, así que no lo sé, solo es una suposición pero creo que la película de Godzilla se concibió dentro de ese contexto.

11) *J.B.*: ¿Cuál es el objetivo del Museo de Hiroshima de la Paz?

*H.O.*: En cuanto al objetivo de este museo, pues... este museo se inauguró en 1955 con la apertura de lo que es este edificio principal, en el que se muestran los daños causados por la bomba atómica, la situación en aquel momento y bueno, el museo se estableció para apelar al desarme nuclear y promover la paz mundial. En el museo se exhiben distintos objetos, se recopilan y ordenan documentos acerca de los daños de la radiactividad o también se organizan exposiciones tanto en ciudades de Japón como en el extranjero, para transmitir a través de ellas lo inhumano de la bomba atómica y el terror del armamento nuclear, y conseguir que el mayor número posible de personas estén a favor de eliminar las armas nucleares y comprendan la importancia de la paz.

Ohmori, Kazuki



Profesión: Director de cine freelance.

Lugar y fecha de nacimiento:

Lugar de la entrevista: Osaka, Japón

Fecha: 25 de febrero de 2014

Intérpretes: Fernando García y Akihide Matsuki

Traductor: Daniel Aguilar

Director y autor de la entrevista: Jonathan Bellés

1) *Jonathan Bellés*: Por qué Godzilla vuelve a ser malo en su película?

*Kazuki Ohmori*: Pues... el caso es que yo... hacia el año 90... no, no, en 1985 es cuando se hizo resucitar el Godzilla de carácter negativo. Fue en 1985, cuando se decidió abandonar el Godzilla para niños y hacer un Godzilla para adultos. Entonces, en 1985 se hizo esa película y pasado un tiempo es cuando viene la de Biollante. Creo que el productor Tanaka ... bueno, no había quedado satisfecho con esa película del Godzilla de carácter negativo. Pase que Godzilla volviese a dar miedo, pero la historia era demasiado complicada y se convirtió en una película llena de reuniones serias entre los personajes, por lo que él buscaba una película de Godzilla donde predominase el entretenimiento y de esa manera me llegó a mí el encargo. Bueno ... pues yo ... como había estado viendo películas de Godzilla desde niño, era como... entonces yo no había cumplido los 40 años, y creo que fui el primer director de películas de Godzilla que se había criado viendo las películas del personaje. Está claro que el que decidía todo en las películas de Godzilla era Tomoyuki Tanaka, desde la línea a seguir hasta las personas que participarían. En el caso de Biollante, había unas cinco historias finalistas del concurso público que se hizo, y me pidieron que las leyese y pensase cómo sacar un guión de ellas. Por supuesto que la idea era un Godzilla temible, o quizá sea mejor decir un Godzilla realista. Bueno, era la época en que en Hollywood se volvía a prestar atención a proyectos como *Tiburón* o *King*

*Kong*, por lo que, como Japón tenía a Godzilla, para Tanaka la referencia ya no podía ser el Godzilla cómico para niños.

2) *J.B.*: ¿Qué puede contarnos acerca de trabajar con Tomoyuki Tanaka?

*K.O.*: Ah... bueno, lo cierto es que yo me crié viendo las películas de la Toho, por lo que sabía que él era un gran productor ... y como fue ese gran productor quien me pidió trabajar para él y además era una película de Godzilla, mi sorpresa fue mayúscula. Me causó una gran impresión. (risas) Sí, sí, acepto, acepto. Le contesté algo así. Entonces, como las películas de Godzilla siempre habían sido producidas por la Toho, los directores también habían sido gente de la compañía, pero yo ni pertenecía a Toho ni tenía nada que ver, sino que era un director freelance. Que de pronto trajesen así a alguien de fuera y le metiesen a trabajar dentro de Toho es algo que.... bueno... realmente... creo que revela la extraordinaria visión que tenía el productor.

3) *J.B.*: ¿Qué significó Godzilla para el productor Tomoyuki Tanaka?

*K.O.*: Bueno, como ya sabéis, se trata de un monstruo trágico, nacido de la energía nuclear, pero si se subraya demasiado ese aspecto, más que una película de entretenimiento, obtienes una película de crítica social, por lo que, en fin, había que ... ya me entiendes. Pero aún así, el personaje de Godzilla debe tener un componente de tragedia, por lo que... bueno, desde ese punto de vista, creo que es algo similar al monstruo de *King Kong* o de *Tiburón*, ¿no?

4) *J.B.*: ¿Qué puedes contarnos a cerca de la estrategia que tomó Tomoyuki Tanaka de preproducción de Godzilla contra Biollante (1989)?

*K.O.*: Ah, sí... entonces, el productor Tanaka decidió reclutar a un director nuevo como yo y además, bueno creo que ya le habéis entrevistado, a Koichi Kawakita, que también era la primera vez que trabajaba como director de efectos especiales en una película de

Godzilla, y mediante dos directores nuevos como nosotros buscaba que Biollante fuese un tipo nuevo de película de Godzilla.

5) *J.B.*: ¿Y cómo sucedió la idea de que el guión de Godzilla contra Biollante (1989) fuera parte de un concurso de guiones escritos por fans de Godzilla?

*K.O.*: Un momento... no era el guión, sino que el concurso era para un argumento. Una trama (mezclado con voces) Algo corto, de pocas páginas. Y... de todas esas historias recibidas, quedaron unas cinco como finalistas, que fueron las que yo leí, y mi primer encargo fue hacer un guión con los elementos que allí hubiera. Entonces, en una de esas historias, había una planta que ... bueno, una planta en la que se habían introducido secuencias genéticas de Godzilla, y por eso se volvía gigante y luego había una historia sobre una guerra de espías en torno a las células de Godzilla... Entonces yo hice una mezcla de ambas historias.

6) *J.B.*: ¿Y qué significa Godzilla para usted?

*K.O.*: Mm... bueno ... pues... Para mí, creo que, más que un personaje de crítica social, se trata de un personaje muy cinematográfico, empezando por su enorme tamaño, que lo convierte en un ingrediente especial... la imagen que transmite, me parece que es cine puro. Creo que el personaje es un ingrediente muy cinematográfico.

7) *J.B.*: ¿Existe alguna relación entre Godzilla y la bomba atómica?

*K.O.*: Pues... más bien... a comienzos de la década de los 90 había una sensación de que el peligro de guerra nuclear prácticamente había pasado y, bueno, hasta entonces, las películas de Godzilla y también películas americanas y de otros países habían sido películas en contra de la bomba nuclear, pero luego, en cierto modo... ese miedo a la bomba nuclear había bajado un escalón. Entonces, en su lugar, lo que apareció fue el miedo a accidentes en centrales nucleares, como los de Chernobil o el de Three mile, eso era lo que parece que aterrorizaba entonces a la humanidad... Por eso, creo que más bien

se trataba entonces de un terror de este tipo hacia lo nuclear. Es decir, no el miedo a que el mundo fuera destruido por misiles nucleares, sino por lo que en teoría era un uso pacífico del átomo, como las centrales nucleares, un nuevo terror nuclear que sucedía al anterior. Creo que la idea del Godzilla que hicimos nosotros se trataba de eso.

8) *J.B.*: ¿Ese telón al terror de la bomba perduró?

*K.O.*: Sobre el terror de la bomba nuclear, creo que solo fue la primera de la serie.

Después, puede decirse que el personaje de Godzilla ya estaba creado, y las películas se centraban en el monstruo, diluyéndose cada vez más la cuestión nuclear, por lo que, para nosotros, creo que, en ese sentido, solo la primera película se refiere al terror de un monstruo gigante nacido de las pruebas nucleares.

9) *J.B.*: ¿Se podría decir que Godzilla es la misma bomba atómica?

*K.O.*: Mm... no estaría yo muy seguro. Más bien... Lo que creo es que, más que la bomba atómica, la imagen que se buscaba recrear era la de la destrucción de Tokio durante la II Guerra Mundial debido a los bombardeos masivos que sufrió la ciudad, era algo más parecido. Desde que acabó la guerra... bueno, la película es de 1954, así que apenas habían pasado 10 años cuando, ah, no, unos 15, ¿no?, y entonces el mensaje era que, si sucedía una nueva guerra, otra vez la ciudad quedaría destrozada de esta manera ... Creo que más bien era eso. Ten en cuenta que la bomba atómica es algo de lo que la gente no puede huir. En cambio, la gente huye con todas sus fuerzas de Godzilla... Por eso, creo que, en realidad, la imagen que se busca no es la de la bomba atómica, sino la de los bombardeos masivos de Tokio o ese tipo de cosas. Lo que pasa es que la guerra ... Bueno... al final Japón... terminó la guerra tras sufrir la bomba atómica, por lo que el mensaje era que, si Japón volvía a sufrir la guerra, el resultado sería algo así de espantoso, incluyendo el terror nuclear... Por eso, más bien... más que la bomba atómica en sí... el terror de que la ciudad quedase arrasada por la guerra, incluyendo también la bomba atómica se ajusta más a la intención total de la película.

10) *J.B.*: ¿Es cierto que tu película *Godzilla contra King Ghidorah* (1991) mantiene un sentido político contra EE.UU.?

*K.O.*: Pues... parece que es una opinión muy extendida en EE.UU. pero yo tenía la menor intención de darle un sentido político a la película. Pues... en aquellos años cada vez más... bueno era la época de la burbuja económica. ¿Sabes lo que es la burbuja económica? Como era la época de la burbuja económica, la economía japonesa estaba por las nubes, y por eso, pues... el mundo nos miraba con aversión... bueno... creo que algo de eso había.

Así que no es que quisiéramos decir que si EE.UU. esto o aquello, sino, por el contrario, creo que era un aviso de que si Japón pretende conquistar el mundo como una potencia económica, se encontraría con una situación terrible.

11) *J.B.*: Entonces, ¿cuál fue tu intención con dicho film?

*K.O.*: Pues... creo que en *Godzilla contra King Ghidorah* (1991) lo prioritario era el entretenimiento, tenía muchos ingredientes en ese sentido y eso era lo que se pretendía. Por eso, había cosas como un viaje temporal y un montón de situaciones muy cinematográficas... era algo así como... una película de entretenimiento similar a una montaña rusa... Ese es el tipo de película de Godzilla que intentábamos hacer. Por eso, no se buscaba un marcado mensaje de aviso a la sociedad ni nada similar. Pues por eso tú la viste también por primera vez cuando eras un niño, ¿no?. Simplemente porque te pareció entretenida sin más, ¿no? Pasado un tiempo es cuando empiezas a pensar sobre ella, pero mientras la estás viendo, es un simple entretenimiento...



12) *J.B.*: ¿Qué puedes decirnos acerca de tu guión para el film *Godzilla vs Destroyah* (1995)?

*K.O.*: Bueno, pues aquello fue que... se había vendido el personaje de Godzilla a EE.UU. y como a partir de entonces los americanos iban a hacer las películas de Godzilla, aquella fue la última que se haría sobre el personaje. Entonces, debido a esas circunstancias, bueno al final los americanos... solamente hicieron una película, pero la idea original era que iban a hacer varias más, por lo que durante un buen tiempo no se podrían hacer más en Japón. “¿Y entonces qué hacemos?”, se dijeron, “bueno, si muere, ya tenemos un motivo para no hacer más durante unos años”, fue la conclusión... Así fue como empezó el proyecto.

13) *J.B.*: ¿Crees que a Tomoyuki Tanaka le pareció bien que Toho vendiera los derechos del personaje Godzilla para hacer su propia versión sobre el monstruo? Como ya sabe, el fin resultante fue *Godzilla* (1998), dirigida por el director alemán Roland Emmerich.

*K.O.*: Bueno, eso no lo se muy bien, pero... imagino que para un productor el que su personaje se convierta en una marca mundial debió ser una alegría. Claro que creo que debió llevarse una gran decepción al ver luego la película. En definitiva, creo que Tanaka era el único que comprendía con detalle todo respecto a Godzilla. Por eso, la verdad es que una película de Godzilla sin Tanaka no es una película de Godzilla.

14) *J.B.*: ¿Qué origen tiene la estatua de Godzilla situada en Hibiya?

*K.O.*: Pues veréis, Tomoyuki Tanaka y Honda hicieron la primera película en 1959... ah, no, fue en 1954, hicieron la película en 1954, y... en este año se cumple el 60 aniversario, ¿verdad?. Creo que no pensaron que el personaje continuaría durante 60 años. Entonces... hicieron una película, y como esta película fue muy interesante, pues enseguida hicieron la segunda, ¿verdad?. Y luego pensaron que con eso se acabaría. Sin embargo, durante los siguientes 60 años, Godzilla se ha alejado de las manos que lo crearon y ahora la

gente ya lo conoce también en España y en el resto del mundo, donde se ha grabado su imagen. Entonces, en ese aspecto, creo que el que le hayan hecho una estatua es como... un reconocimiento al hecho de que nadie pensaba que fuese a perdurar tanto tiempo.

¿Puedo añadir algo? La cosa es que, aparte de Godzilla, se crearon otros muchos kaiju, como *Mosura* o *Radon*, pero lo cierto es que solo Godzilla ha pervivido 60 años. Y... bueno... si a nosotros preguntan el porqué, pues tampoco lo sabemos. ¿Que por qué Godzilla ha llegado de esta manera a todas partes del mundo?... Quizá en parte porque aunque nosotros no fuésemos muy conscientes de ello, el hecho es que Japón es el único país del mundo que ha sufrido la bomba nuclear y Godzilla es una criatura que se ha vuelto gigantesca por la radiactividad... Creo que esto es parte del motivo.

El hecho de que Godzilla haya recibido tanta atención a nivel mundial, creo que es porque, sorprendentemente, el resto del mundo ha mostrado más interés por esta cuestión que los propios japoneses.

15) *J.B.*: ¿Crees que la sociedad japonesa está orgullosa de contar con una figura tan emblemática como Godzilla?

*K.O.*: Mm... pues... a fin de cuentas... yo también pertenezco al mundo del cine, por lo que estoy muy contento de que el cine japonés cuente no solo con una figura mundial como Kurosawa, sino también con otra como la de Godzilla. Bueno, para decirlo sencillamente... más que hablar de cultura japonesa en general, estoy muy contento de que pueda verse como que el cine japonés es reconocido a nivel mundial, que cuenta con algo que puede mostrar orgulloso al mundo entero. Pues... realmente creo que... Tomoyuki Tanaka fue un gran productor como pocos hay en el mundo. Creo que Tanaka, Honda y Tsuburaya tuvieron un gran mérito al hacer primera película de Godzilla. Bueno... consiguieron crear un personaje que ha perdurado de esta manera durante 60 años y se ha vuelto famoso en el mundo entero ... es como un héroe cinematográfico... como... bueno es un poco raro llamarlo héroe, mejor hablar de que crearon personaje que ... En fin, creo que en eso solamente James Bond puede compararse a Godzilla, e incluso así Godzilla tiene historial más largo que el de James Bond.

Sala, Ángel



Profesión: Guionista, crítico de cine y director del Festival Internacional de cine fantástico de Sitges.

Lugar de la entrevista: Institut Français de Barcelona (España)

Fecha: 12 de diciembre de 2012

Director y autor de la entrevista: Jonathan Bellés

1) *Jonathan Bellés*: ¿Es el *kaiju eiga* un género o un subgénero?

*Ángel Sala*: Es un subgénero japonés que ha ido variando muchísimo dentro de la ciencia ficción que va mutando a lo largo de los años. El Godzilla del inicio es trágico, serio, muy “fantacientífico”, con muchas explicaciones científicas para luego convertirse en una especie de híbrido entre la fantasía mitológica propia de Japón, como los *yokai* y toda la derivación de la fantasía popular japonesa. En definitiva, sí podemos decir que *kaiju eiga* se crean a partir de un conglomerado común que incluso tiene elementos occidentales para posteriormente crear su propia personalidad. El *kaiju eiga* es el subgénero por definición yo creo que de una determinada época de la ciencia ficción japonesa.

2) *J.B.*: ¿Funciona el personaje Godzilla como una metáfora de la Segunda Guerra Mundial?

*Á.S.*: Diríamos que la ciencia ficción de los estados unidos de Hollywood de los años 50 surge por un miedo virtual a un ataque nuclear que nunca llega a materializarse en territorio norteamericano a parte de las pruebas atómicas. Sin embargo, Godzilla surge de un real ataque a Japón. Realmente es el único país hasta el momento, afortunadamente no hay más, bombardeado con armamento nuclear. La diferencia es tremenda. Y se percibe

mucho en la primera película de Godzilla, que es tremendamente trágica, que habla sobre todo al terror de la bomba, las imágenes de Hiroshima y Nagasaki trasladadas a una alegoría “fantasmática” sobre un monstruo que azota Japón con tintes muy nacionalistas que poco a poco han sido reducidos en los distintos doblajes occidentales. Godzilla es una película tremendamente trágica y dura, es una de las películas más tristes de monstruos no solo en Japón si no en toda la cinematografía mundial. Godzilla también es antibelicista ya que expresa el dolor de una nación y un pueblo que no entiende ni comprende este ataque y por aquí está este monstruo incomprensible. Es un reflejo de lo que sucedió y contiene una velada crítica los EE.UU. culpando a los ejércitos y al ataque. Posteriormente la película se estrenó en occidente, suavizando todos estos elementos antinorteamericanos.

3) *J.B.*: ¿Influenció los bombardeos a Honda a la hora de realizar *Japón bajo el terror del monstruo* en 1954? ¿Qué opinión le merece como director de cine?

*Á.S.*: En el fondo Honda tampoco era un antinorteamericano radical, era como todo japonés que se precie muy nacionalista y así lo demostraba en sus películas bélicas como todo el grupo de técnicos y especialistas que trabajaban con él así como la propia productora Toho, en donde hicieron películas muy nacionalistas incluso después de la Segunda Guerra Mundial. No creo que en la película hay un mensaje antiamericano, pero sí hay, en Godzilla, mucho dolor entorno a la injusticia que para un japonés significa el haber sido bombardeado quizás de una forma excesiva a pesar de que Japón pudo haber tenido mucha culpa y haber hecho cosas terribles durante la Segunda Guerra Mundial. Pero que evidentemente el dolor de ese castigo terrorífico contra la población civil de dos ciudades pacíficas. Las imágenes sucedidas influenciaron mucho a Honda drásticamente en su película, como por ejemplo, cuando Godzilla ataca Tokio, las imágenes de heridos, de hospitales creados de la nada para las víctimas y esa música de Akira Ifukube con coros trágicos. Se desprende mucho dolor, yo creo que más dolor que ataque a los EE.UU. A Honda le afectó mucho este suceso, así como la política imperialista de su propio gobierno, que llevó a Japón a un enfrentamiento armado con EEUU, así como el

contraataque norteamericano y de los bombardeos contra Tokio que también fueron brutales. Esto marcó mucho a Honda, llegando a hacer cine antibelicista, que se respira en general en sus películas, no un mensaje antiamericano, si no antibelicista en general. Preguntando en sus películas “¿por qué llegamos a esto?” por eso surge este monstruo que son muchas cosas, como por ejemplo la radiactividad, la hostilidad, el odio, que es el imperialismo, que es el no entender la propia idiosincrasia del propio Japón y que aplasta todo a su paso. En cuanto a la filmografía de Honda está sujeta a unos patrones de equipo, aunque temáticamente abarca muchísimos subgéneros dentro de la ciencia ficción, como por ejemplo su película *Matango* (1963), que juega con elementos *lovecraftianos* y con una fotografía de película de terror. De hecho, en *Matango*, algunas de las fases de los monstruos recuerdan a las imágenes de las víctimas de Hiroshima y Nagasaki, representado aquello que vivió prácticamente en primera persona. También en sus películas se encuentran elementos de confrontación, monstruosidad, mutación, de la destrucción y que se adelantaron mucho en su tiempo como por ejemplo *Batalla más allá del espacio* (1959) con batallas especiales que se desarrollan en una base lunar, que fueron inspiradas posteriormente en series como UFO o OVNI. Es un director que ha inspirado a grandes directores como Sam Raimi o Tim Burton, que introducen muchos elementos de Ishiro Honda pero que además es un gran director y director de segunda unidad que trabajó con otros directores como Akira Kurosawa, rodando secuencias completas en películas como *Rapsodia de agosto*, *Kagemusha*, *Ran*, *Los sueños de Akira Kurosawa*, etc. Además su facilidad para rentabilizar los elementos de la ciencia ficción americana en un contexto japonés, no ha pasado desapercibido en ciertos elementos de Burton y Raimi.

4) *J.B.*: ¿Qué papel jugó el compositor Akira Ifukube en esta producción?

*Á.S.*: Todo el *kaiju eiga* es muy militarista, es decir, el papel de los militares tiene mucha importancia a lo largo de las películas y cuando surgen las escenas aparece las típicas marchas militares de que componía Ifukube. Muy militarista y que además el *kaiju eiga* crea una virtualidad totalmente falsa como es hacer creer que Japón tenía un ejército,

cuando tras la Segunda Guerra Mundial, su ejército fue reducido a la mínima expresión. Y es un protectorado dominado completamente por los EE.UU. Era crear una ilusión a través de una mentira. Japón en esos momentos ya no tenía un ejército.

5) *J.B.*: ¿Engloba alguna simbología el personaje del Dr. Serizawa en el film *Godzilla, Japón bajo el terror del monstruo* (1954)?

*Á.S.*: Este personaje es muy corriente en el cine japonés, la mentalidad del sacrificio, el personaje que prefiere el sacrificio que antes que el deshonor incluso por ser un científico que ha creado un arma de destrucción masiva que puede ser utilizada contra los suyos. Es una figura muy arraigada a la cultura japonesa. El sacrificio, el suicidio como forma de escape al honor. En el cine de los 50 de EE.UU., militares y científicos tienen una visión más optimista por ser el país vencedor. Aunque sabemos que lo podemos pasar muy mal con el ataque de los marcianos, sabes que incluso por las caras o el sentido de humos de los militares y científicos sabemos que de ahí vamos a salir muy bien. Una *camaderia* muy propia e influenciada por Howard Hawks. Sabemos que siempre EE.UU. saldrá bien parado aliándose con la ciencia contra el mal, como por ejemplo extraterrestres con valores antidemocráticos y con ideales de acabar con el estilo de vida norteamericano.

6) *J.B.*: ¿Qué papel juega el ejército en los *kaiju eiga*?

*Á.S.*: El ejército es prácticamente protagonista e Ifukube se encargaba de ensalzarlo con su música militar. Marchas con fuerza, poder y concentración tienen un intento “vamos a hacer canto a nuestra gloria militar aunque sabemos que se nos ha ido todo al carajo con esta guerra. Pero sí, de cara a este pueblo deprimido darles un poco de entusiasmo nacionalista.

7) *J.B.*: ¿Qué características podría destacarnos de la estética de estos films?

*Á.S.*: Estamos ante un subgénero que hace de su propia recreación artística de la época todo un componente estético. Primero una estética de la destrucción, no conozco otras películas en la historia del cine, quizás hasta llegar a Roland Emmerich, tanta fascinación por la destrucción y tanto detallismo. Esto se realiza a través del fascinante trabajo de Eiji Tsuburaya y su equipo por el detallismo de sus maquetas. La potencia visual que tienen pueden provocar ciertos sarcasmos hoy en día por aquello de usar maquetas y disfraces. Es una tradición enlazada a su cultura de representación a través de la máscara, del disfraz,... es algo que está muy en consonancia con su cultura. A diferencia del cine de Hollywood, Japón opta por la representación mágica y teatral de las escenas de efectos especiales. Ellos lo han hecho durante siglos con el drama de su teatro *kabuki*, con la representación teatral de ciertas emociones y ciertos caracteres e incluso representar mujeres a través hombres disfrazados lo trasladan al terreno del cine y la ciencia ficción. Esta representación es muy irreal pero marcadamente irreal por que les gusta así, yo creo que para la mentalidad de japonesa les gusta que el ojo distinga lo que es truco o no. El realismo e incluso el hiperrealismo lo llevan mal.

8) *J.B.*: ¿Podría resumirnos los personajes reiterativos en el *kaiju eiga*?

*Á.S.*: - El Dr. Serizawa como representación la figura suicida por el honor.  
- El ejército con representación básica y casi de juguete por como están reproducidas.  
- El papel de la mujer es muy estereotipado.  
- Los extraterrestres cogen fuerza a partir de mitad de la década de los 60 y tiene carácter maléfico y maquiabólicos con alegoría a potencia extranjera.

9) *J.B.*: ¿Y cuáles son los personajes más importantes?

*Á.S.*: Los *Kaiju* son los personajes más relevantes, llegan a tener su psicología como por ejemplo la transformación de Godzilla como enemigo a protector o Ghidorah que

adquiere el papel de villano en toda la saga. Evidentemente las estrellas son los monstruos y con cierta psicología, quizás más divertidos, más paródicos, más terroríficos,... poco a poco se fue creando una psicología del bestiario de la Toho.

10) *J.B.*: Tras el nacimiento del *kaiju eiga*, ¿cuál fue su curso?

*Á.S.*: La saga se ha ido convirtiendo en una saga muy compleja, actualmente pretende llegar a un público más joven, dejando atrás esa magia para convertirse en series más atractivas a partir de la década de los 90 muy influenciadas por el manga y el anime.

Kaneko es un director fundamental dentro de la ciencia ficción japonesa, su trilogía de Gamera resulta modélica y que al realizar *Godzilla* en 2001, está realmente influenciado por ésta y por el cine de EE.UU.

11) *J.B.*: ¿Qué puede decirnos sobre el director de efectos especiales Eiji Tsuburaya sus los efectos especiales?

*Á.S.*: La escuela de Eiji Tsuburaya es intrínseca a la propia forma de hacer cine y también cine fantástico en Japón, es decir el empleo de la maqueta, del disfraz que crea una sensación de representación que consigue que el espectador ponga mucho de su parte, además que viene de la tradición teatral japonesa creando falsos avatares como la representación de la mujer a través de hombres, la máscara, toda la simbología, etc. Todo esto hace que las películas de *Godzilla* tengan una relación directa de cómo están realizados los efectos especiales. En el momento en el que se empleó efectos digitales dentro de la saga o efectos realistas no quedaban bien. No es propio de esa relación entre espectador y universo mítico del *kaiju eiga* de monstruos que pisotean casas. Hacer esto de forma realista no te lo crees, te lo crees si es con la maqueta, el disfraz y creas una distancia dentro de lo que es la representación en pantalla y tu propio enfoque personal y esto es lo que les hacían especiales y las hacían poderosas. Cuando intentas sustituir eso por realismo no te lo crees por que te lo venden como algo creíble y ahí está el error, por lo que es fundamental entender la saga de *Godzilla* con ese modelo maravilloso que creó



Eiji Tsuburaya, que además es extrapolable a cualquier película fantástica japonesa. Tsuburaya creó una escuela maravillosa en cine, televisión como Ultraman, etc.

Esto conecta en el por qué los japoneses hacen tanto cine en animación, mucho más que los occidentales, por que el anime ha sido una forma de expresión totalmente normalizada en Japón. Les gusta este sentido de la representación y no les gusta tanto ese realismo. Nosotros, sin embargo, en Hollywood actual se está abusando incluso del hiperrealismo de efectos especiales.

12) *J.B.*: ¿En qué punto se encuentra el *kaiju eiga* en la actualidad?

*Á.S.*: Yo creo que el *kaiju eiga* ha logrado imponerse, además se han dado cuenta del potencial que tiene trasladar este subgénero al hiperrealismo occidental. Tras el éxito de *Cloverfield* (Matt Reeves, 2007), para mí la verdadera traslación postmoderna de Godzilla en Hollywood, se ha comenzado a producir films como *Monsters* (2010) o *Godzilla* (2014) de Edward Gareth. Incluso Guillermo del Toro, un entusiasta del monstruo japonés que ha realizado *Pacific Rim* (2013), que tiene mucho que ver con el *kaiju eiga*. Es una mezcla entre el subgénero *robot eiga* y *kaiju eiga* al más puro estilo de Honda.

Yo creo que el *kaiju eiga* ha conseguido solventar los problemas de los límites Japón y ha exportado un subgénero que ha sido reinterpretado luego por otras cinematografías hasta el punto de que la palabra *kaiju* ya no es tan ajena para nosotros. Es el momento de poner de moda todo esto, el futuro del *kaiju eiga* es bastante prometedor.

Sanz, José Luis



Profesión: Catedrático de Paleontología (UAM)

Lugar y fecha de nacimiento: 11 de marzo de 1948

Lugar de la entrevista: Teatro Vitoria de San Sebastián

Fecha: 29 de octubre de 2016

Asistente: Octavio López

Director y autor de la entrevista: Jonathan Bellés

1) *Jonathan Bellés*: En tu libro *Mitología de los dinosaurios*, nos explicas que en el cine, los dinosaurios pueden dividirse entre dinosaurios reales y dinosauroides. Éstos, a su vez, se dividen entre paradinosauroides, sauriodinosauroides y dragodinosauroides, siendo Godzilla un representante de este último grupo ¿Puedes detallarnos en qué te basas para realizar esta clasificación?

*José Luis Sanz*: La diversidad del mundo animal es de tal grado que necesitas poner un patrón, tienes que poner un poco de orden. Esa manía de los paleobiólogos, como lo soy yo, pues es una extensión en el mundo ficticio de los dinosaurios en la cultura popular. Los paradinosauroides, son aquellos dinosaurios que tienen elementos reconocidos de dinosaurios reales, pero que no lo son. El ejemplo más clásico es el Rhedosaurus de Harryhausen, de la película *El monstruo de tiempos remotos*. Los sauriodinosauroides son, en mi opinión, uno de los peores procedimientos para llevar los dinosaurios al cine, que consiste en atormentar a un lagarto o a un cocodrilo, poniéndole unas espinas o similar, tardando horas y horas literalmente. Lo que se decía de esos rodajes era que eran infernales, mientras el lagarto o la iguana hacia lo que tu querias podían pasar días. Y por último, los dragodinosauroides, donde su representante más evidente es Godzilla, es cuando convergen dos circunstancias, como este mismo monstruo. La primera es que fue un dinosaurio y una transformación generada por los propios seres humanos, en este caso el poder de una bomba atómica, transforma lo que es en dragón. De alguna forma Godzilla tiene una vocación draconiana muy evidente.

2) *J.B.*: En el mismo libro, explicas la dualidad del concepto de Godzilla, en lo referente a su simbolismo como catástrofe, ya sea natural o atómica, y su relación con los mitos de los dragones ¿Nos puedes hablar de esta unión de conceptos?

*J.L.S.*: Godzilla tiene una, en términos de mitología general, triple visión, tiene tres facetas que lo hacen único en el mundo de los monstruos gigantes. Y esta combinación de facetas es que él es un dinosaurio básicamente. Por otra parte los seres humanos le hacemos un monstruo, suponiendo que el ser humano considere un dinosaurio como no un monstruo, que esa sería cuestión. Y curiosamente, digamos esa concatenación de factores, es decir, partiendo de un dinosaurio, más la radiación atómica aparece un personaje que en realidad que encarna de alguna manera el dragón oriental, en este caso el dragón japonés. ¿Por qué? En realidad quizá es un poco más difícil y sutil de explicar. Como sabemos todos los dragones orientales no se parecen nada a Godzilla, hay que ir a una película como *Reptilicus* para ver un dragón oriental. Pero sin embargo, los dragones occidentales, es decir los dragones de la tradición judeo cristiana, escupían fuego por la boca. En el caso de Godzilla es un fuego radiactivo, purificador. Teniendo en cuenta que el fuego de los dragones siempre ha sido purificador, en el caso de Godzilla, el fuego radiactivo significa la purificación de las ciudades y la gente que está quemando por sus propios actos en contra de la naturaleza. Pero, es un dragón, quizá no en el sentido más oriental del término, pero es un dragón.

Estas tres facetas, que la gente que nos dedicamos a la clasificación de los seres vivos diríamos que son autapomórficas, es decir, esa combinación es única. Esa es una de las cosas que tiene Godzilla como elemento diferenciador de cualquier otro *kaiju* (con algunas excepciones) pero que está a años luz de los dinosaurios entendidos como elementos o personajes que pueden ser intercambiados por Godzilla en determinados contextos. Por ejemplo, dinosaurios enormes como el *Rhedosaurus* o *Gorgo*, son enormes bestias que se dedican básicamente a destruir ciudades y matar gente. Esa función, que es muy simple, y que también tiene Godzilla, en el caso de este último queda muy complejizada por todos estos otros factores que decimos.

3) *J.B.*: Conoces varios motivos del porqué los dinosaurios han llamado la atención del mundo desde su descubrimiento, pero ¿Por qué crees que Godzilla en particular tiene una fuerza lo suficientemente enorme como para que se sigan haciendo películas sobre él después de sesenta años?

*J.L.S.*: Desde mi punto de vista, el binomio dragón-dinosaurio es lo que ha funcionado siempre en la mitología dinosaurio, en la cultura popular. Los dragones, como se sabe, pertenecen a un concepto que procede de algunos de los psicoanalistas más conocidos, que es el concepto de arquetipo. Un dragón es un arquetipo de toda una serie de características, lo mismo que un león es un arquetipo de la fuerza, de la velocidad, etc. Eso viene, no de la cultura clásica, sino de antes. Los bajorrelieves asirios están llenos de leones que representan precisamente esas cualidades. Los dragones también, aparte de tener en cuenta que los dragones tienen una historia genealógica y conceptual mucho más complicada que un simple león. Creo que ese arquetipo lo llevamos metido en el genoma, por muy seres humanos que seamos del siglo XXI. En definitiva cuando uno ve un dinosaurio, de alguna manera, se activa un relé, se enciende una lucecita, y estamos viendo un dragón. Ese mecanismo muy biológico que, pese a que los sociólogos y los psicólogos no estarían muy de acuerdo con este asunto, funciona con un dinosaurio como el Tyrannosaurus, me refiero a un Tiranosaurio suelto por una ciudad y convenientemente bien representado como en las películas de Spielberg. De manera que si funciona con un dinosaurio, con alguien que como antes decíamos, tiene una faceta clarísima en la cual alguien puede identificar la tradición judeo-cristiana de los dragones, resulta perfecto. La respuesta básicamente sigue siendo la misma. Godzilla es realmente tan reconocido, tan continuo, en el cine fantástico porque es un personaje mucho más complejo de lo que literalmente se podría definir de forma simple como una bestia gigante suelta en una ciudad.

4) *J.B.*: Desde un punto de vista paleontológico ¿Cómo definirías la morfología de Godzilla?

*J.L.S.*: Si nosotros nos ponemos a tratar de calcular el peso de un Godzilla de 100 metros (teniendo en cuenta que el primer Godzilla media 60 metros y el último de Shin Gojira 120), acordándonos de aquella anécdota de un físico que comienza con “supongamos que una vaca es una esfera”, (que no deja de ser un modelo físico válido), nosotros lo vamos a modelizar como un prisma de base cuadrada. Esto es solo para establecer un medio básico de que orden de magnitud de peso estamos hablando. Tenemos un cuadrado de base de 30 metros y 100 metros de alto. Eso supone 300.000 metros cúbicos, cada metro cúbico pesa 1000 kilos. La densidad de Godzilla se puede asimilar a la densidad de cualquier vertebrado, que es uno. Si eso lo multiplicamos resulta 30.000 toneladas. Eso resultaría imposible. Shin Godzilla es super enorme, pero es absolutamente inviable desde el punto de vista biológico.

Esto significa que la mejor forma para Godzilla sería un pirámide, de una base muy amplia. Lo que pasa es que tiene que moverse, así que la próxima figura geométrica más asimilable sería una esfera, como se han representado algunos seres extraterrestres. Godzilla tiene que ser fiel a su tradición, y esa tradición en la evolución de los vertebrados durante millones de años, digamos los vertebrados terrestres que procedemos de peces que salieron del agua hace más de 300 millones de años, y donde esas aletas de los peces se transformaron en patas posteriores y patas anteriores. Así que Godzilla tiene que ser como es, sino no tendría sentido. Eso nos lleva básicamente a que uno de los mejores diseños de Godzilla sea el primero de 1954, con unas extremidades posteriores más fuertes, dentro de la inviabilidad que proponíamos antes.

Lo que llama la atención de la historia de Godzilla, a lo largo de las más de treinta películas que existen, observando cómo ha ido aumentando de tamaño, lo ha hecho de una forma que en biología se llama isométrica, que mantiene las proporciones básicamente. Y eso es imposible, porque si se aumenta la longitud de un cuerpo de tres dimensiones, como comentábamos antes, la superficie aumenta al cuadrado, el volumen o

el peso aumenta al cubo, lo que destroza completamente cualquier posibilidad que la morfología se mantenga: la morfología tiene que cambiar drásticamente.

5) *J.B.*: ¿Por qué crees que Godzilla nos resulta tan atractivo, a pesar de ser un hombre disfrazado? ¿Conecta Godzilla de alguna forma con nuestro inconsciente colectivo?

*J.L.S.*: Nunca he visto a Godzilla como un hombre disfrazado, al igual que otros muchos otros seguidores del *kaiju eiga*. Desde un punto de vista de interpretación en ese sentido, a mí me da la sensación de que nadie ha creído que de alguna forma represente al mal del hombre, si es que un hombre va dentro de él. Lo que sería una especie de metáfora de que en realidad Godzilla repite los males que los hombres hemos esparcido durante miles de años sobre la Tierra. Yo creo que eso es posible, no porque haya un hombre dentro, sino porque obviamente la historia y la generación histórica de Godzilla se debe básicamente a las actividades de los seres humanos. De hecho, Godzilla como monstruo que es en general puede ser ambiguo en la dualidad existente entre la razón y la bestia, donde la razón son los seres humanos y la bestia la sin razón.

Como decía Jung, nosotros vemos en un monstruo una imagen de nosotros mismos, a la vez imperfecta e inquietante. Estas cuestiones difícilmente se le pueden aplicar a Godzilla por lo menos en base a la certeza de que es un señor en un traje de goma.

6) *J.B.*: ¿Asististe al estreno de *Japón bajo el terror del monstruo* en nuestro país? ¿Influyó de alguna forma en tu carrera profesional?

*J.L.S.*: Por supuesto que lo recuerdo. Me acuerdo sobre todo de un detalle. Yo soy soriano, por aquella época yo vivía en Soria. Siendo un seguidor de cine, en especial de fantasía y de terror, mis padres me dejaban viajar a Madrid de vez en cuando a ver cine exclusivamente. Una vez estaba paseando, aunque la película es del 54, yo la vi en el 58 o 59, pero si recuerdo que vi un cartel: *Japón bajo el terror del monstruo*. Causó en mí una impresión tal que inmediatamente pensé “no me puedo ir de Madrid sin ver esta película”. Luego la vi en Soria también, debido a que tuvo explotación razonablemente buena en esa España tétrica y tenebrosa de los años cincuenta, esa España muy

godzilliana, como la propia película expresionista que es, con muchos oscuros, muchas brumas, muchos temores. En aquella no lo veía como la España de la época. Pero lo que sí vi fue un paleontólogo, el Profesor Yamane que me dejó apabullado. Creo que es el paleontólogo probablemente más didáctico de la historia de los paleontólogos en el cine. Esa explicación que hace delante de ese consejo tan curioso (que además hay muchas mujeres, lo cual en el Japón de los años cincuenta parece sorprendente, si bien quizá sea una propuesta del propio director y el guionista) sobre el origen y aparición de Godzilla, el trilobites... aquello me encantó. Me fascinó tanto como ver al propio Godzilla.

Probablemente a todos los que nos fascina el personaje, hay algo cuando lo ves, que te maravilla, te hace preguntarte qué es, de alguna manera te llega a sitios muy recónditos y muy raros. En mi caso fue la primera que experimenté esa sensación. Es un sentimiento muy notable, muy personal, que te llega muy adentro.

Satsuma, Kenpachiro



Profesión: Actor y *suit actor*.

Lugar y fecha de nacimiento: Prefectura de Kagoshima, Japón. 27 de mayo de 1947.

Lugar de la entrevista: Hotel Nakano Plaza Sun (Tokio)

Fecha: 18 de febrero de 2014

Intérprete: Jessica Claros

Traductor: Daniel Aguilar

Director y autor de la entrevista: Jonathan Bellés

1) *Jonathan Bellés*: ¿Qué conocimientos previos hay que tener para interpretar a Godzilla?

*Kenpachiro Satsuma*: Sí, claro, Godzilla. Es que Godzilla, a diferencia de los demás *kaiju*, es especial. Tiene una imagen determinada. Con esa base y teniendo en cuenta que no debes apartarte demasiado de lo que han hecho tus predecesores, debes crear un Godzilla que sea de tu propio estilo. Básicamente, tienes que aprender sobre este tipo de cosas. Por tanto, como me dijeron que el de la película que tenía que hacer yo, se trataba de un Godzilla feroz, por eso, tienes que tener cuidado de no abrir demasiado los brazos, pegarlos al cuerpo, entrenarte para ello. Luego, a la hora de mover los brazos, para transmitir fuerza, hay un truco que es golpear antes durante un tiempo el puño contra la palma de la mano, golpear así. Tienes que practicar hasta que puedas realizar este tipo de movimientos con naturalidad. Luego, antes de empezar a rodar mis escenas, iba una hora antes al lugar de entrenamiento, que estaba al aire libre, y allí daba golpes, durante una hora o así... A continuación, después de haberme entrenado a fondo, y de haberme metido en el papel, comenzaba el rodaje como Godzilla.



2) *J.B.*: ¿Se inspiró en los comportamientos de animales?

*K.S.*: Ah, ya. En cuanto a eso, como se trataba de un Godzilla feroz, pues ... por ejemplo, tenemos la expresión del puma o del león cuando se enfadan y rugen gyaaaaa. Para eso, fui a los parques zoológicos. Creo que en total fui a tres. Además, está la cuestión de la postura. Es necesario adoptar una postura con una inclinación determinada, porque el monstruo no anda erguido. Henchir el pecho, adelantar ligeramente el rostro, enfocar así la mirada y luego... manteniendo esta postura, avanzar. Entonces, la espalda te queda ligeramente curvada. No así, sino que el aspecto con que se ve es este. (*Hace poses*). Para ver algo lo más parecido a esto, si vas al parque zoológico, verás que la espalda del gorila... Cuando el gorila está sentado y de pronto se enfada y se yergue. Cuando se yergue, la espalda se alza estirándose... Eso fue lo que apliqué.

3) *J.B.*: ¿Se inspiró en otros actores que interpretaban a monstruos?

*K.S.*: Pues... no creo que haya habido muchas influencias... no, en general no. Claro que la base principal es Nakajima, porque fue el primero. Aprendí de él cómo aparentar ferocidad y luego, intenté actuar sin estropear la imagen original suya, pero no le pregunté más sobre cómo debía hacer esto o aquello. Interpreté un Godzilla según lo entendía yo.

4) *J.B.*: ¿Siguió una interpretación tradicional para dar vida a Godzilla?

*K.S.*: Efectivamente, eso es algo importante. Por eso, hay una línea de la que no se puede pasar ... es una norma inviolable. Es decir, que eso que dices, existe. Sin embargo, dentro de eso, tampoco debes hacer las cosas exactamente igual que tus predecesores. Manteniendo la forma que se dio al Godzilla original, la juntas con la de Satsuma, y así consigues un Godzilla estilo Satsuma, que es lo que consiste el trabajo de los que estamos dentro.

5) *J.B.*: ¿Se pierde al dar vida a Godzilla mediante CG (efectos de ordenador)?

*K.S.*: Claro que se pierde. En primer lugar, se pierde la forma, ¿no? Los americanos hicieron hace unos años su primer Godzilla, ¿verdad? En aquella ocasión nos invitaron a varios de nosotros y fuimos a verla a Chicago. Y la reacción que hubo de los fans fue explosiva. No para bien, sino de estas. Por eso, aunque sea con CG... bueno, lo que principalmente quiero decir es que se puede hacer un Godzilla mediante CG, pero lo que no se puede es destruir su forma básica para convertirla en otra que sea más fácil de animar mediante CG, porque entonces no podemos aceptar eso como una película de Godzilla. En eso consistía el Godzilla americano. Así es como lo veo yo. En resumen, que parecía algo como una lagartija monstruosa. Esto es algo que he dicho a menudo públicamente, porque es lo que pienso. Godzilla es el Godzilla creado por Japón. El tema salió en la pregunta de antes, pero esta película es un ejemplo de romper la tradición. ¿Verdad? No es cuestión de si es una versión americana o no. Ese Godzilla americano está hecho a base de destruir todo aquello que no hay que cambiar de Godzilla. “Sí se puede hacer porque este es un Godzilla americano” ... ¡Pero qué barbaridad! Godzilla es Godzilla. ¿Verdad? Se puede hacer perfectamente mediante CG manteniendo el personaje. Eso creo yo, vamos. Creo que destroza el personaje tradicional. Antes que ninguna otra consideración.

6) *J.B.*: ¿Es factible trabajar mediante la técnica *suitmation* hoy en día?

*K.S.*: Esa es la cuestión. En la situación actual del cine, si comparamos el Godzilla hecho mediante trajes de monstruo con el Godzilla realista hecho mediante CG, la gente joven dirá probablemente que prefiere el Godzilla hecho por CG. Ciertamente. Pero aquello a los que de verdad les gusta Godzilla, que se han criado viendo Godzilla, y lo mismo pasa con los americanos o gente de otros países, si les damos a elegir, creo que se quedarían con el Godzilla tradicional. Por eso, para mí que he estado dentro del monstruo, obviamente me parece que resulta mejor si hay alguien que interpreta al personaje. Si se hace mediante CG, deja una sensación de insatisfacción, de que le falta algo. Yo, como actor encargado

de animar a Godzilla desde el interior del traje, me quedo con el procedimiento nuestro de *suitmation*, el antiguo. Entiendo que la gente moderna, que son muy listos, digan “pero si solo es un tío con un disfraz andando”, etcétera... En general, ellos ven las cosas de una manera diferente a nosotros. A nosotros nos gusta el Godzilla tradicional, hecho mediante trajes, como siempre. Y además yo lo he vivido, he estado dentro. Pero la gente de hoy posiblemente no escogería eso. Ese es uno de los motivos por los que las películas de Godzilla están decayendo. Comentarios tipo “pero si no son más que gente con disfraces”, y demás. Hay un cambio generacional y un cambio en la manera de ver las cosas. Y más porque en Hollywood hacen las cosas de esa manera. Ante eso, es inevitable que las nuestras parezcan hechas con poco dinero. Esa es la diferencia.

7) *J.B.*: ¿Se ha usado la técnica del *suitmation* por motivos económicos o artísticos?

*K.S.*: (risas) La verdad es que ese es un gran problema. Más que la cuestión artística, el enfoque de la producción cambia por completo. Para la empresa productora, por ejemplo, para la Toho. Porque las compañías intentan emplear el menor dinero posible. Sin embargo, los que trabajan en la película, como los actores o el director, por ejemplo, les gustaría hacerla sin prisas. ¿Verdad? A todo el mundo le gustaría hacer como a Akira Kurosawa, y que le dejen rodar a su gusto aunque se pase del presupuesto... Si contaran con un presupuesto así, también las películas de Godzilla hechas con trajes de monstruo podrían tener unos resultados estupendos. Sin embargo, el sistema japonés consiste en que se decide antes el presupuesto, que incluye los gastos de distribución, y obligan a ajustarse a ese presupuesto para rodar. Así no se pueden obtener buenos resultados. Siempre con que si esto, que si aquello... si dejasen rodar dejándose de estar encima de estas cosas, se podrían hacer películas de Godzilla mucho mejores, creo yo. El director Honda también decía lo mismo. Bueno, ya hace tiempo que murió. El problema es el presupuesto. Fijarlo de esa manera. Encima, aunque la película gane dinero, no aumentan el presupuesto de la siguiente. Tienes éxito, entran tres o cuatro millones de espectadores, y si preguntas cual es el presupuesto de la siguiente, te dicen: el mismo. ¿Verdad?. Con

ese sistema no se pueden hacer buenas películas. Si no se cambia el Sistema, no hay nada que hacer.

8) *J.B.*: ¿Guarda Godzilla relación con la bomba de Hiroshima?

*K.S.*: ¿Alguna cosa al respecto?. Godzilla guarda una relación con ello. Podemos decir que Godzilla es una película anti-belicista. En el fondo, desde el punto de vista de Godzilla, él aparece para destruir todo ese tipo de armas químicas o armas nucleares que proliferan una tras otra. Godzilla es una víctima. Entonces, ante ello, ¿qué puede hacer? Godzilla es una rebelión contra el armamento nuclear, y lucha por destruirlo. Bueno, creo que esa es la idea general con que os podéis quedar.

9) *J.B.*: ¿Qué opinión te merece el film *Godzilla: Final Wars* (2004) como final de la serie?

*K.S.*: Pues veréis... Lo siento mucho, lo siento por el director y todos aquellos que trabajaron en la película, pero la verdad es que no la he visto. Pero es que ese Godzilla ... ¿que porqué no la he visto?... A pesar de que yo he sido Godzilla. Godzilla es el Godzilla tradicional, ¿no? Es la caja de la fortuna para Toho, Godzilla es conocido en el mundo entero, ¿no?. Y lo mismo la interpretación mediante disfraces. Eso que era propio, ha sido externalizado a otra empresa. Eso no se puede hacer, me decepcionó profundamente. Ese es uno de los motivos por lo que no vi esa película de Godzilla. No la he visto. No me molesté en ir al cine para verla. Pero si esa *Godzilla: Final Wars* (2004) es... ¡una película espantosa!. Como yo he interpretado a Hedorah puedo decirlo. ¿Pero qué clase de Hedorah era ese?, Y Galien, todo flacucho, ¿verdad?, sin reflejar el peso o la potencia de un *kaiju*, medio tambaleante... Para mí, que ha estado dentro de los disfraces, interpretando *kaiju*, me parece indignante. Para resumir en una palabra por qué salió algo así, fue el presupuesto. Si quieres que salgan muchos *Kaiju*, entonces tienes que gastar mucho. ¿No es así? Entonces, si tienes que gastar ese dinero, lo gastas, pero en vez de eso, le encargaron el trabajo a una compañía distinta, para que saliera más barato.

Pero la compañía que acepta el trabajo, está en la misma situación. Como no puede permitirse perder dinero, sino que tiene que ganar algo, el único lugar de donde puede recortar es de los trajes de monstruo. Prepara una confección barata y empleando pocos días, se limita a hacer algo que dé el pego. Ese es el motivo de todo. Por eso quedó una porquería.

10) *J.B.*: ¿Qué significa para usted Godzilla?

*K.S.*: Dicho sin rodeos, me da mucho ánimo, el nombre de Godzilla. Por mucho que se trate de un *kaiju*, lo cierto es que Godzilla es el protagonista. Por eso, desde ese punto de vista, a mi me da ánimos. Y si mi nombre es conocido, es por eso. Gracias a Godzilla. Le estoy muy agradecido por ello.

11) *J.B.*: ¿Qué cualidades hay que tener para interpretar a Godzilla?

*K.S.*: ¿Interpretar a Godzilla? ¿Quieres decir las cualidades que hay que tener para interpretar a Godzilla? En primer lugar, hay que esforzarse por transmitir ferocidad. Después, no basta con revolverse con ferocidad. También, en cierto modo, se trata de interpretar un papel. Hay que transmitir los sentimientos de Godzilla. Eso es muy difícil. Después, por ejemplo, cuando Godzilla abandona la escena, debe quedar una sensación como el de la reverberación de una campana. Ese tipo de cosas es lo más difícil. Si no se consigue transmitir ese tipo de sensación, no puede uno interpretar el papel de Godzilla, porque simplemente se quedaría en un monstruo que va por ahí destrozando todo. Hay que tener cuidado con esas cosas. Solo con meterse dentro del disfraz, ya hablan de uno. Pero no hay que conformarse con eso. No basta con meterse dentro. Hay que estudiar todo este tipo de cosas, y el que no lo haga, no reúne las condiciones para meterse en el disfraz de Godzilla.

12) *J.B.*: ¿Y cómo se siente interpretándolo?

*K.S.*: Ufff... es agotador. Es verdaderamente agotador, cuando estás dentro de Godzilla. Creo que... bueno, interpretar también pero, desde antes de empezar a interpretar... la diferencia con un actor normal es que ellos, como sabes, pueden expresar emociones con la expresión de su rostro. Tristeza, alegría, amor, etc. Con eso ya está. Pero en el caso de Godzilla, siempre tiene un rostro enfadado, ¿no?. Si con eso, tienes que expresar emociones, entonces solamente cuentas con el movimiento. Con esos movimientos, tienes que expresar las emociones de Godzilla. Por eso, es tremendamente... Bueno, personalmente creo que es más difícil que el trabajo de un actor normal. Tienes que comprender bien esto y, si no, no puedes interpretar a Godzilla. No estás cualificado.

13) *J.B.*: ¿Cómo es el rodaje de una película de Godzilla?

*K.S.*: Ah, sí, los rodajes. Bueno, nunca marchan como está planificado. Sobre todo en el caso de rodar escenas de efectos especiales. Por eso, aunque haya una planificación, no puedes empezar a rodar enseguida. Hasta que llega el turno de Godzilla, el equipo de dirección artística, de efectos especiales, etcétera, tienen que hacer sus preparativos, para lo cual llegan muy pronto. Y dedican a ello varias horas. En los momentos cómodos, como por ejemplo los primeros planos de Godzilla, normalmente se acaba mucho antes de lo que esperas, pero cuando Godzilla tiene que destrozar algo, o cuando va avanzando con furia, o cuando ruge, o tiene que girarse, ahí los preparativos... las cosas que tiene que hacer previamente el equipo pueden llevar varias horas. Por eso, cuando toca rodar las escenas de Godzilla, pues... Para el que está dentro de Godzilla también, pero para el resto es lo mismo. Se tarda mucho tiempo. Por ejemplo, cuando tienes que destrozar algo, hay que hacerlo bien al primer golpe, pero hay veces en que sale mal. Por eso, esas cosas... te ponen bajo presión, por lo que es un trabajo muy difícil. Precisamente por eso, tienes que entrenarte, y procurar no poner en aprietos a los compañeros. Tienes que aguantar una larga espera. Bueno, una buena parte del trabajo consiste en esperar. Pero

durante ese tiempo, no sirve de nada estar esperando sin más. Si no haces algo, si te limites a pensar “Ay qué pesadez... hasta cuándo me van a tener esperando esos inútiles”, no está bien. Durante ese tiempo, hay que entrenarse para hacer de Godzilla. Para entrar en situación, salía afuera y por ejemplo me ponía a dar golpes a un tronco, y así, mientras esperaba, seguía entrenándome. Porque esperar es parte del trabajo. En los rodajes había una pauta, que es “aunque tengas que esperar, no hagas esperar a los demás”. Por eso, en mi trabajo siempre me esforzaba por no molestar a los demás. Creo que eso es todo. Bueno, es como vuestro trabajo, ¿no?. Sí, eso es..

14) *J.B.*: ¿Cómo era trabajar con los directores de cine K. Ohmori y T. Ohkawara?

*K.S.*: Pues veréis, ambos son directores de la parte con los actores. En la parte de efectos especiales, los directores eran Koichi Kawakita o Nakano, por ejemplo, Por eso yo me relacionaba más bien con ellos. Entonces, el director de la parte dramática, apenas venía cuando rodábamos nuestra parte. Por eso, como se ruedan entre dos directores, en las películas de Godzilla nosotros apenas nos relacionábamos con el director de la parte dramática. Lo único es que, al terminar el rodaje o al encontrarnos por ahí, pues hablábamos algo. Al director Ohkawara le conozco bastante bien. Desde antes de convertirme en Godzilla. Fue cuando... a ver... sí, cuando trabajaba en los estudios Mifune, donde yo hacía pequeños papeles en películas de acción con la cara descubierta. Por eso, conozco a Ohkawara desde sus tiempos de ayudante de dirección. Bueno, en realidad, yo soy más veterano en el cine que Ohkawara. En aquella época, él entró como ayudante de dirección, pero como era una buena persona, me relacionaba bastante con él. Sí, nos llevamos bien y es una buena persona. En cuanto al director Ohmori, apenas me he relacionado con él, pero en una ocasión, cuando iba a tomar la línea Inokashira en la estación de Shimo Kitazawa, al subir casi me tropiezo con un tipo de aspecto raro que estaba plantado delante. ¡Uy!., exclamé, y entonces, ¡ah!.... él hizo una inclinación de cabeza y... no era otro que el mismo director Oomori. Fue cuando ya se había terminado el rodaje. Después de aquello, terminado el rodaje hace tiempo, me llamaron por teléfono a casa de un programa de un radio. Era el propio Ohmori el que estaba al teléfono, que

llamaba desde una emisora de radio dirigida a los profesionales de la medicina. Allí estuvimos hablando de muchas cosas, creo que debió de ser como una hora entera, y sin intercalar anuncios, enlazando una cosa tras otra sin parar. Ese es el tipo de relación que guardo con ellos, pero parece que son dos directores de gran valía. Realmente no he trabajado con ellos. Me gustaría haber podido hacerlo en escenas de dirección de actores... Sí. Bueno, creo que los dos son buenos directores. Eso es todo lo que puedo decir.

15) *J.B.*: ¿Era fácil interpretar dentro de un disfraz como el de Godzilla?

*K.S.*: Ah, cuando estaba dentro de Godzilla, a menudo... estuve a punto de irme al otro mundo, me salvé por los pelos de morir. Aquello fueron situaciones extremas. Se te podía parar la respiración, o desmayarte por falta de oxígeno y ... paaaaan, caerte muerto. Sí, estar dentro de Godzilla tiene muchos peligros. Cuando estás dentro del traje de Godzilla, tienes que vértelas con pólvora o explosiones y también con algo parecido al NAPALM que utiliza el ejército, que pega un baaaam cuya onda expansiva te alcanza de lleno. Aquí también hay un dispositivo con pólvora (*se toca distintas partes del cuerpo donde colocaban los explosivos*). De pronto pega un booom. Luego tienes escenas como cuando Godzilla empieza a revolverse alrededor de unos depósitos de gasolina, que de pronto explotan y Godzilla queda envuelto en las llamas. Uno tiene que hacer cosas de esas. ¿Entiendes? Entonces, aunque estés dentro del traje de Godzilla, por supuesto que sientes la onda expansiva y el calor, mucho calor.... pero no es solo el calor, sino que... en plena cara te alcanza una rociada de algo parecido al NAPALM, como un paaaaan en el rostro... más o menos a la altura de la garganta de Godzilla. Aquí ... como es la parte donde está el rostro, no tienes mucha protección, porque tiene que tener agujeros para poder respirar, hay unos quince agujeritos a esta altura. De esa manera, bueno, por supuesto que están rodeados de goma y otro tipo de materiales, pero el caso es que están a la altura de la cara y por ahí puedes ver. Entonces, cuando dan la voz de acción, empieza el paaaaan y el ratatatata, y sientes cómo te llueven los disparos sobre la cara. En esos momentos, a veces entran partículas por los agujeros del disfraz, y te producen



rasguños o quemaduras en la cara, por lo que... puff... me ha pasado de todo, y es un trabajo cargado de peligro. Luego está también cuando tienes que meterte en la piscina, con el traje de Godzilla ... Cuando hice de Godzilla por primera vez, el disfraz era de una sola de pieza, de arriba hasta abajo. En las últimas ya teníamos uno que estaba cortado así por la mitad, para las escenas en que no se ve la parte de abajo, y con la parte superior puesta y la cola moviéndose parecía como de una sola pieza. Hasta entonces, tenía que ponerme un disfraz donde todo iba unido. Entonces, iba absorbiendo el agua, porque por dentro es de esponja de uretano. Luego, como el agua no para de entrar, entonces, debido a que está todo empapado, el traje se vuelve muy pesado. Entonces, desde dentro, haces de esta manera... pero, cuando estás en el agua, entonces... (*tose*), ah, perdón, perdón, deslizas así las piernas ... vas avanzando de esta manera, pero te puedes dar un tropezón, así. Te caes de frente, hacia delante, con la cara sobre la superficie del agua, así ... gaaah... y entonces quedas en esta posición. Con la cara pegada al agua, sin poder moverte. Y tú ahí dentro. Aunque quieras revolverte, cuanto más te revuelvas, más difícil te es respirar bien, por lo que entonces tienes que estarte quieto boca abajo, pero, durante ese tiempo, por estos agujeritos que hay aquí, el agua va entrando sin parar. Entonces, si no viene alguien a ayudarte, puedes ahogarte debido al agua que tragas. Por eso, para evitar esa situación, tienes que moverte de manera que no te caigas. Tienes que hacer de manera que el peso del cuerpo recaiga sobre la espalda... Así, si te caes, te caes de espaldas. Cuando veía peligro de caerme, entonces me impulsaba por mi mismo para darme la vuelta y caer hacia atrás. Entonces, caes muy cómodamente. Porque quedas como flotando. ¿Entiendes?. Si en ese momento estás rodando, el director puede que piense “pero qué está haciendo ese tipo, ¿dando volteretas?”, pero para mí es un asunto de vida o muerte. Así... haa haaa, tienes que respirar por aquí. ¿No?. Tienes ese tipo de riesgos, por todas partes. Luego, cuando tienes que andar dentro de ese agua, resbala muchísimo. Porque el suelo está cubierto de musgo. Y también hay un poso enorme de porquería. Cuando te mueves en el fondo de la piscina, toda esa porquería se remueve. Es algo impresionante, cuando estás ahí dentro de la piscina. Entonces, cuando te estás moviendo ahí dentro, te puedes pegar un resbalón y caerte de culo. Sí. En esos momentos, bueno, se puede disimular, pero la cosa es que tienes que andar de manera

que no te caigas. Estás rodeado de peligro. También quería hablar de otra cosa. Las escenas en el agua. Godzilla siempre emerge del agua. Estamos en medio del Pacífico y alguien grita “es Godzilla”, “que viene Godzilla”, “aaah”... y entonces asoma revolviéndose en el agua, ¿no? Eso se rueda en una enorme piscina. En esas escenas, como el traje de monstruo pesa mucho y lleva unos dispositivos para que flote, yo no puedo meterme bajo el agua por mis propias fuerzas. Entonces, necesitas que el equipo te ayude, y te ponen en los riñones un lastre... un mazacote de plomo que pesa cerca de cien kilos, y luego te rodean el cuerpo con tres sogas enormes, que se unen a una polea. Y luego, el equipo que está en la superficie a la señal de “listos”, tira de las sogas para que te suba y “dono”. En ese momento, como yo estoy metido dentro, no puedo hacer nada. Eso da mucho miedo. Entonces, a la voz de “acción”, pegan el tirón a la soga, ¿no? Y entonces, con un impulso impresionante, la parte de la cabeza surge desde dentro del agua. Con eso, por fin Godzilla asoma a la superficie. Y ruge con un gaaaa... Luego, poco después, surge alrededor un blublublu de espuma, que se hace de esta manera bombeando gas carbónico o similar, con lo que se rueda una aparición en escena de Godzilla que resulta espectacular. En esos momentos, cuando haces así... bueno, por supuesto que tienes una bomba de oxígeno que está funcionando, pero puedes equivocarte acerca del momento en que tienes que moverte ahí abajo, porque tú no oyes nada cuando estás debajo del agua. Solo hay como un boom boom, debido a las explosiones. ¿Verdad?. Entonces, si no coinciden los tiempos, lo pasas muy mal para respirar, y cuando tienes que rugir, aquí ... tienes este aparato especial para debajo del agua, con el que tienes que rugir, y entonces gaaaa gaaaa, haces el rugido dentro del agua, aunque el director no te está viendo, mientras que sujetas el aparato con los dientes. Bueno, entonces ruges así gaaaato ... pero al hacerlo, esto que tienes conectado a la boca, este ... creo que se llama regulador, bueno, pues si se desprende el chisme este ... aaaghhhh. Si se desprende esto, pues... piensa que todos están agarrando la soga, y que tú estás metido en el agua, así que entonces, si se desprende, dejas de respirar y te ahogas. Entonces, aaagggghhh y ya sabes. Hay que preparar bien esas escenas y planear cómo actuar en caso de emergencia, porque si no lo tienes todo bien previsto, la primera vez que lo haces no sabes qué puede pasar. Bah, por una cosa así... ¿Cuántos minutos? ¿Eh...

cinco minutos? Bah, cinco minutos no son nada. Ah, ¿solo tres minutos? Por tres minutos no pasa nada. Si hicieras las cosas así, puede que por ejemplo el regulador tenga una avería y deje de enviar oxígeno. Tienes ese tipo de riesgos, hay peligro por todas partes. Es un trabajo muy gratificante, pero es muy gratificante si sale bien. Porque está lleno de peligros como estos. Es algo que no puede comprender quien no haya estado dentro de ese traje. Hay muchísimo peligro. Pero merece la pena hacerlo.

14) *J.B.*: ¿Tenía la colaboración de un coreógrafo?

*K.S.*: Mm. Nunca necesité un coreógrafo. Mis movimientos los decidía yo mismo, probaba y el director lo veía, aunque bueno depende un poco de cada director. Sí. Porque era responsabilidad mía. Además, las películas de Godzilla donde trabajé yo, aunque hubiese peleas con otros *kaiju*, no tenían planos especialmente detallistas. Podía salir King Ghidorah o alguna otra criatura del espacio, pero... ese tipo de seres gigantescos no podían moverse con mucho detallismo. Por eso, lo que hacía era ensayos con el actor que iba dentro del *kaiju*, ambos con nuestro aspecto normal. Tú te acercas aquí y entonces yo hago esto, o muévete de esta manera, ensayos de este tipo. El director apenas interviene en esos ensayos. Normalmente... si tiene una intención muy concreta, te dice “aquí quiero que hagas esto”, pero por lo general no dice nada. Al menos en los Godzilla de los años 90 (era Heisei). Por eso, yo tomaba la iniciativa y decía “entonces, yo hago esto y entonces tú haces lo otro”, ese tipo de cosas. No había ningún coreógrafo.

15) *J.B.*: ¿Han cambiados los movimientos y la personalidad de Godzilla a lo largo del tiempo?

*K.S.*: Pues... bueno, Godzilla, el Godzilla que yo interpreté, tanto el de los años 90 como el nuevo Godzilla de 1984, tenía siempre el mismo carácter, un carácter feroz. Por eso, no es un Godzilla como los antiguos, que pegue botes sobre una pata o un Godzilla pensado para ser un ídolo de los niños, es otro tipo de Godzilla. Como es una línea única de comportamiento, en todo momento debe ser un Godzilla feroz, sin resquicios, aunque

haya ciertos matices de expresión en las escenas donde aparece junto a personas u otros *kaiju*, la personalidad de Godzilla sigue invariable. Feroz hasta el fin. Desde ese punto de vista, no hacía falta mucho detallismo. Bastaba con ser feroz en todo momento. Destrozar, golpear, rugir. Todo eso hay que expresarlo dentro del marco de su ferocidad. Por eso, creo que apenas ... hombre, si hacemos un seguimiento de Godzilla desde sus primeros tiempos, sí, la personalidad de Godzilla ha cambiado mucho. Pero el Godzilla que yo hice, tanto el neo-Godzilla como el Godzilla Heisei, era siempre igual, de carácter feroz. Cuando el director Teruyoshi Nakano, que estaba en medio, supo esto, me lo dijo así y yo ensayé todo el tiempo para encarnar este personaje feroz. Así es como fue. Luego está la cuestión de los personajes. De los actores. Y hay algo más. Puede que aunque los actores sean buenos, no se ajusten bien a la película. Esto es algo fundamental. Por eso, la primera vez que eliges un actor para un personaje, no importa que sea un novato. Ese tipo de actores, a la hora de encarnar ese personaje, aunque sea el de protagonista, cada vez lo iré haciendo mejor. Si le das la oportunidad. Eso es igual para todos. Tanto un actor veterano como uno nuevo, si les das una vez tras otra la oportunidad de buenos guiones... bueno, esto no pasa porque enseguida desde producción le quitan de en medio, pero yo les pediría que probasen. Se convertiría en un actor estupendo. Creo que es algo muy importante.

16) *J.B.*: ¿Es más importante el guión o el presupuesto para producir una película de Godzilla?

*K.S.*: ¿Que si es más importante el guión que el presupuesto? Eso es una cuestión muy difícil. Por muy bueno que sea un guión, si no tienes el presupuesto necesario, no puedes hacerlo. Pero el guión, desde luego, es básico. Un guión. Si el guión es bueno, y te encuentras con un productor que realmente le guste el cine, pondrá el dinero. Seguro que lo pondrá. Ante todo, lo importante es el guión. Con eso, ya se puede empezar a hablar de presupuesto.

17) *J.B.*: ¿Cuál cree que es el éxito de Godzilla a lo largo de los más de 60 años de historia?

*K.S.*: Ah... ¿Que por qué Godzilla ha tenido tanto éxito en el mundo entero? ¿No?. Pues eso... por una parte está la cuestión de que sea una criatura nacida de la bomba atómica, lo cual es un tipo de advertencia que puede aplicarse al mundo entero. Eso puede ser parte del motivo. Pero solamente con eso no basta para explicarlo. ¿Por qué la popularidad de Godzilla en el mundo entero llega hasta ese punto? Pues eso es porque todos aquellos que intervinimos en sus películas estábamos muy compenetrados y embebidos en nuestro trabajo. Gracias a eso, Godzilla ha llegado hasta hoy. Toda aquella gente del cine reunida como una piña, cada uno diciendo su opinión o incluso discutiendo unos con otros hasta pelearse, es lo que generó toda aquella ilusión que fructificó en el resultado de las películas. Por eso, bueno.... los guiones también fueron importantes, pero ante todo fue la ilusión de los que trabajamos en ello. Creo que por eso los fans se mantuvieron fieles. Sin embargo, las películas de Godzilla se fueron estropeando poco a poco y eso es porque, aunque daban dinero, no les aumentaban el presupuesto, y así fue. Entonces, bueno, aunque sea hablar mal de la empresa, lo cierto es que no se cuidaba bien a esos artesanos que interveníamos en las películas. Después de haber trabajado durante un tiempo, la productora decía, bueno, de momento no te necesitamos más, si acaso ya te volveremos a llamar. Las cosas cambiaron de esta manera. Se han vuelto así sin remedio. Eso es porque los jefes... no dijeron cosas como “Ey... quédate un poco más tiempo con nosotros” o “conservad a esa persona en el equipo”, etc. Si hubieran hecho eso, creo que Godzilla hubiera sido diferente, que el Godzilla japonés hubiera podido ser más espectacular. Bueno, esa es mi opinión. Creo que es algo muy importante. Por eso ya no hay gente del cine como la de antes. Los de ahora son como oficinistas (*salary-man*). Sí, eso es. No hace falta llegar al punto de Akira Kurosawa, que hacía lo que quería hacer, a pesar de lo que le dijeran, pero... el caso es que ya no hay gente que lleve hasta ese punto sus convicciones. Ese tipo de gente ya no puede comer de su trabajo. Si criticas a la empresa, dicen que no hay presupuesto y que llamen a otro. Así están las cosas. Lo mismo pasa con el que está dentro de Godzilla. “Ah, el tipo ese ya se está

poniendo muy pesado, llamad a otro, que total, no se le va a ver la cara”, dicen. Por eso, ese tipo de cosas, al final, se notan. Debido a ese tipo de cosas, las películas se han convertido como una especie de corta y pega de retales sueltos, ¿no creéis?. En fin, a eso me refiero cuando digo que no me he molestado en ver los Godzilla de la serie *Millennium*. Ahora todo ha cambiado por completo. Bueno, eso es todo. Sí.

18) *J.B.*: ¿Cuál es tu película de Godzilla favorita?

*K.S.*: Ah, te refieres a las películas y a los rodajes, ¿no?. Bueno, los Godzilla de los años 90 (o de la era *Heisei*) están muy bien, porque eran los que hice yo (risas). Bueno, sí, está feo decir eso. Lo que pasa es que cada uno siente orgullo de su trabajo. Entonces, si me preguntan cuales son las mejores películas de Godzilla, para mí son las de los años noventa. Además, las películas de Godzilla de los años 90 funcionaron muy bien de público. Hubo un tiempo en que la temática de Godzilla se agotó y durante 9 años estuvo parada. ¿Por qué creéis que fue eso? Pues debido al contenido de las películas, lógicamente. Eso es. Entonces, los fans armaban un gran alboroto y pedían que se hicieran mejores películas de Godzilla, ante lo cual la solución para resucitar el personaje fue el llamado Neo Godzilla, la película del director Nakano. ¿Verdad? Aquel fue un momento importante, y el encargado de encarnar a Godzilla fui yo. Entonces, desde mi condición de especialista que está dentro de Godzilla, sentí aquella importancia y me dije, esto tengo que hacerlo con todas mis fuerzas, ofrezcamos un Godzilla diferente. Ese fue el espíritu que animó las películas de Godzilla de los años 90. En las siguientes trabajé con el director de efectos especiales Koichi Kawakita y por ahí en los libros dicen que nos llevábamos muy mal y cuentan muchas anécdotas. Todo el mundo cree que era así, pero no es correcto. Nuestro enfrentamiento de opiniones es lo que daba fuerza a los rodajes. Así es. Por eso creo que los Godzilla de los años 90 son los mejores. Porque trabajábamos con mucha confianza en lo que hacíamos. No creo haber sido un fenómeno, pero sí que he hecho mi parte con orgullo. Creo que en el trabajo eso es fundamental.

Filmografía selecta como actor y *suit actor*:

1. Hedorah: la burbuja tóxica (1971) como Hedorah
2. Galien: el monstruo de las galaxias ataca la Tierra (1972) como Galien
3. Gorgo y superman se citan en Tokio (1973) como Galien
4. *Prophecies of Nostradamus* (1974)
5. *G.I. Samurai* (1979)
6. El retorno de Godzilla (1984) como Godzilla
7. *Pulgasari* (1985) como Pulgasari
8. Godzilla contra Biollante (1989) como Godzilla
9. Godzilla contra King Ghidorah (1991) como Godzilla
10. Godzilla contra Mothra (1992) como Godzilla
11. *Godzilla vs. Mechagodzilla II* (1993) como Godzilla
12. *Monster Planet Of Godzilla* (1994) como Godzilla
13. *Yamato Takeru* (1994) como Yamata no Orochi
14. *Godzilla vs. SpaceGodzilla* (1994) como Godzilla
15. *Godzilla vs. Destoroyah* (1995) como Godzilla

Takahashi, Toshio



Profesión: Profesor titular en la Universidad de Waseda (Tokio)

Lugar de la entrevista: Despacho del profesor de la Universidad de Waseda (Tokio)

Fecha: 14 de febrero de 2014

Traductor e intérprete: Daniel Aguilar

Director y autor de la entrevista: Jonathan Bellés

1) *Jonathan Bellés*: Háblenos de la importancia de la creación de Tsuburaya y Honda.

*Toshio Takahashi*: Eiji Tsuburaya era un experto en efectos especiales que, durante la guerra, hizo muchas películas bélicas, y luego, ya en la postguerra, el hecho de filmar la lucha contra algo... bueno, para su punto de vista, creo que era algo de mucha importancia. Sin embargo, creo que posiblemente había una gran diferencia en la cuestión de cual debía ser el enemigo contra el que luchar durante la guerra y cual en la postguerra. Entonces, como la postura de Tsuburaya no era la de un ideólogo, bueno, consiguió filmar una película sobre un enfrentamiento, sí, pero mi impresión es que cuando hizo la primera película de Godzilla no tenía una conciencia exacta de qué tipo de criatura había dado a luz. En la mayoría de los casos, cuando se crea un monstruo, nadie sabe qué es lo que realmente está creando. Por ejemplo, Mary Shelley escribió en 1816 su obra sobre el monstruo de Frankenstein. En ella, un científico suizo llamado Victor Frankenstein, uniendo varios cadáveres, fabrica una criatura, pero en realidad no sabe muy bien qué tipo de ser va a resultar. Sin embargo, prueba a crearlo. Luego, durante una noche de tormenta, mediante un sistema estrambótico, el monstruo cobra vida. Entonces, en ese momento, abre los ojos. Y, como cuando abre los ojos, eran unos ojos amarillos como un huevo, al momento de ver eso, su creador se asusta y huye. Huye y huye de un sitio a otro, pero el monstruo le va siguiendo los pasos. En resumen, ese personaje de la modernidad que llamamos científico loco ... bueno, es un personaje que siempre aparece



en las películas de monstruos, pero el caso es que se trata de alguien no es totalmente consciente de qué tipo de criatura ha salido de sus manos. Y precisamente porque no sabe lo que hace, consigue algo extraordinario. Entonces, de la misma manera, Tsuburaya... bueno, yo creo que los directores Ishiro Honda y Tsuburaya en realidad no sabían lo que estaban creando. Y precisamente porque no lo sabían, empezaron a crear una tras otra criaturas a cual más extrañas. Entonces, creo que quizá Godzilla, al igual que el monstruo de Frankenstein persigue a Victor Frankenstein, posiblemente todavía hoy Godzilla está perdido en esta sociedad japonesa de nuestros días, preguntándose sobre su propia identidad. Por cierto que... cuando digo que está perdido, de ningún modo lo hago en sentido figurado, creo que posiblemente las películas japonesas de Godzilla se han terminado con toda seguridad. Y el por qué digo esto, es porque en realidad en 2006 o 2007 (lo correcto es 2004) se hizo ya la que por el momento sería su última película, pero después sucedió el accidente de la central nuclear de Fukushima del 11 de marzo. Bueno, y a día de hoy la situación todavía continua en un estado imposible de resolver. Entonces, tenemos que todo lo peor que surge de la bomba atómica o de la bomba de hidrógeno, en realidad ha nacido de la misma sociedad japonesa. En ese contexto, surge la cuestión de cómo debe enfrentarse Godzilla a todo ello. Creo que las películas japonesas de Godzilla, ideológicamente hablando, no llegan a alcanzar este punto. Por eso, entre mis alumnos tengo uno que ha trabajado en Toho en el departamento encargado de las películas de Godzilla, y a ese ex-alumno le digo que en la sociedad japonesa actual no será posible volver a hacer una película de Godzilla durante los próximos 30 o 40 años. Y, en realidad, resulta algo tremendamente interesante, pero en el mundo de las películas de Godzilla, Japón ya ha abandonado la posesión de material nuclear ...bueno, más que eso, ha eliminado por completo las centrales nucleares. Concretamente, en una película que se hizo en el año 2000, debido a un ataque de Godzilla a la central nuclear de Tokai Mura en 1966, sucede un terrible accidente. Y se nos dice que como consecuencia de esa terrible experiencia, la sociedad japonesa ha decidido prescindir por completo de las centrales nucleares. En definitiva, que adelantándose al resto del mundo, en esa película Japón se ha convertido en un país que ha renunciado a la energía nuclear. Llegados a esa situación, en el proceso histórico de la filmografía de Godzilla, creo que resulta muy forzado

plantearse cómo volver a introducir el problema de la energía nuclear. Entonces... lo que pasa es que las películas de Godzilla se han adelantado a la sociedad japonesa. Si las cosas hubieran sucedido como en las películas de Godzilla, este accidente nuclear nunca hubiera sucedido. Por eso, también en ese sentido, creo que puede decirse que las películas de Godzilla han continuado ejerciendo de advertencia.

2) *J.B.*: Háblenos de los creadores de Godzilla y de la evolución que sufrió el personaje a lo largo de su historia.

*T.T.*: Pues... como he comentado antes, Ishiro Honda y también Eiji Tsuburaya, creo que posiblemente ninguno de los dos era consciente de qué tipo de criatura realmente estaban dando a luz. En general, creo que en un principio, para Ishiro Honda, pues... se trataba de hacer una película emocionante de aventuras juveniles, y bueno, protagonizaba una pareja joven, por lo que creo que su enfoque inicial sobre cómo abordar la historia era este. Dentro de ese contexto nació Godzilla, con una carga en realidad mucha más pesada que la que ellos posiblemente pensaban en un principio, por lo que creo que apenas hubo una implicación activa de ellos dos con motivos ideológicos y es algo que no noto en la película. Esta es mi opinión al respecto. Después, en cuanto a la transformación de las películas de Godzilla, según lo veo yo, lo principal es la cuestión de qué se lo que se contraponen a Godzilla... Esa pregunta la inició la primera película de la serie, pero, dejando esa cuestión en el aire, se fue convirtiendo en una serie sobre enfrentamiento entre *kaijus*. Entonces, si las películas se convierten en un enfrentamiento entre *kaijus*, o sea en una serie de combates, y los *kaiju* que aparecen agitándose furiosos apenas tienen que ver con un contenido social, lo que se busca es convertir las películas en un producto fácil de comprender por los niños. Y, bueno, yo suelo tener una visión muy crítica sobre ese tipo de películas, pero, por otra parte, me parece muy meritorio que durante tanto tiempo se haya conseguido mantener un personaje como el de Godzilla en las películas sin saber exactamente cual es su sentido ... En cuanto a eso, creo que las personas que hicieron esas películas para niños aceptaron una misión muy importante.

4) *J.B.*: ¿Por qué Godzilla vuelve a ser enemigo de la humanidad?

*T.T.*: Pues...la película del año 84 era un intento de resucitar el Godzilla original de la primera película... ese era el concepto con el que fue hecha. Es decir, la cuestión de qué era lo que realmente significaba el primer Godzilla en el contexto de la postguerra para los japoneses, ese era el problema que, después de muchos años, volvía a plantear el Godzilla de 1984, la pregunta básica. Sin embargo, hay un gran inconveniente y es que en la sociedad japonesa ya no existe solo el daño que causó la bomba atómica, sino que existe también el uso pacífico de la energía nuclear ... Godzilla apareció en 1954, pero solo dos años después ya se dio el golpe de timón para dirigirse al uso pacífico de la energía nuclear. Entonces lo que pasó es que, como la sociedad japonesa tenía ese recuerdo tan espantoso de la bomba nuclear, pues cuando escuchó algo como que esa misma energía podía ser utilizada para la paz... Con ese tipo de frases publicitarias el Estado japonés, que ya había tomado esa decisión, pasó a medio engañar a sus nacionales, y comenzó a poner en práctica ese uso pacífico de la energía nuclear. Entonces, Godzilla, que es el monstruo de la energía nuclear, pasa a convertirse en algo de uso pacífico. Y como la energía nuclear pasa a ser algo de uso pacífico, Godzilla va convirtiéndose poco a poco en el bueno de la película, en el héroe que protege la sociedad japonesa. Luego, con la serie *Millennium*... bueno, en realidad a partir de 1984, es cuando empieza a haber una intención de cambiar todo eso, pero, fundamentalmente, Godzilla no llega a ser del todo un personaje completamente malvado. Vuelve a hacer el papel de “malo”, pero no termina de ser del todo malo... esa es más o menos la imagen que se nos da. ¿Verdad? Sin embargo, llegados al año 2000... aparece una película llamada *Godzilla vs Megaguirus* ... y en esa película, de manera sorprendente, nos encontramos con que Japón es un país que ha renunciado a todas sus centrales nucleares y se ha convertido en el único país del mundo que ha hecho una declaración en este sentido. Si esto es así, entonces, ¿dónde va a parar Godzilla? Algo que ha llegado debido a la bomba atómica, pasa a ser utilizado con fines pacíficos mediante el uso de la energía nuclear, pero ahora eso también ha desaparecido. Entonces, la situación de Godzilla ya no está clara y, de pronto, sus movimientos se vuelven

sospechosos. A partir de entonces, según lo veo yo, las películas se convierten en cintas donde lo principal es un ejército cada vez más poderoso que lucha con Godzilla. O sea, que se puede decir que se ha desvirtuado por completo el sentido de las películas y ese nuevo Godzilla termina como por llegar a una especie de tregua con las fuerzas de autodefensa. Pero entonces, lo que terminamos por tener es una serie de películas donde no se sabe muy bien contra qué se está enfrentando Godzilla. Pensando en esa manera en que han evolucionado las cosas, las películas de Godzilla... bueno, han mantenido vivo un personaje durante mucho tiempo, lo cual es un mérito. Sin embargo, por otra parte, han ido desdibujando poco a poco la cuestión de qué es lo que representa el propio Godzilla, según lo veo yo.

5) *J.B.*: ¿Qué simboliza para usted Godzilla?

*T.T.*: En definitiva, creo que la figura de Godzilla constituye una advertencia. Bueno... en cuanto al concepto de monstruo, la verdad es que yo en mis clases de universidad expongo lo que llamo “la teoría del monstruo”. Entonces, en esta teoría mía del monstruo, lo más importante es que, hasta ahora, la gran mayoría de las historias de monstruos consisten en un esquema de “aparece el monstruo”, “matemos al monstruo”. Es decir, un tipo de historias sobre la destrucción del monstruo. En general, desde la aparición de Frankenstein viene siendo así. Esto es, claro, porque, de otra manera, se extendería sin remedio daño del monstruo que se ha creado. Sin embargo, en mi teoría del monstruo, el esquema fundamental es “aparece el monstruo”, “las personas cambian”... Este es el punto más importante de mi teoría del monstruo. “Aparece Godzilla”, “matemos a Godzilla” es un esquema que puede funcionar cinematográficamente, pero, en su lugar, tenemos “aparece Godzilla”. Y luego, de qué manera el ser humano eso lo interpreta como una advertencia y gracias a eso, las personas cambian. Esa es la cuestión que nos planteó la película. Bueno... tenemos a Frankenstein u otros muchos... por ejemplo, creo que también es el caso de los zombis, hemos visto aparecer todo tipo de monstruos, pero probablemente la terrible experiencia de Japón ... un país que ha experimentado algo como la bomba atómica es el que, a mi a

entender ha dado a luz el monstruo que ha presentado una mayor concentración de carga ideológica de todos. Por eso, Godzilla es una criatura inalcanzable, por mucho que se mire o que se piense. Posiblemente, en ese sentido, el concepto de monstruo ... es un ser al que no se le puede poner nombre, por eso el monstruo creado por Frankenstein pasa en un momento dado a ser denominado como Frankenstein. Por eso, no se trata de un fenómeno exclusivamente japonés, y en la película de Frankenstein, la de la Universal de 1931, el famoso Boris Karloff... ese actor que era inglés, aparece con la cara maquillada de esa manera. Bueno, en aquel entonces influyeron varias cosas, como el miedo en la sociedad a la Unión Soviética, pero el caso es que el Frankenstein de Boris Karloff pasó a identificarse con el nombre de Frankenstein. Victor Frankenstein termina por desaparecer, por ser un mero mad doctor, y es el monstruo de Frankenstein quien le sustituye... Termina por adoptar su nombre, pero en realidad el monstruo carece de un nombre propio. En nuestro caso, Godzilla es un nombre que no existía hasta entonces y que tampoco existe después para definir otra cosa, por lo que la criatura lleva el nombre de Godzilla, pero en realidad es una pregunta que ha tomado forma de monstruo. Mi teoría es que Godzilla es en sí mismo un aviso.

6) *J.B.*: ¿Qué puede decirnos de la primera versión norteamericana de Godzilla, producida en 1998 y dirigida por Roland Emmerich?

*T.T.*: Hasta donde yo sé, la mayoría de los fans de Godzilla reniegan de la película de Emmerich. La película de Emmerich era espantosa, etc. Críticas como que si Godzilla fuese por ahí corriendo a una velocidad como de 500 kilómetros por hora sería invisible, o que encima al final consigan matarle con misiles, por lo que, como suelo decir, es el Godzilla más rápido y más débil del mundo, así que es indudable que el Godzilla creado para esa película era bastante estafalario. Pero yo creo que hay algo muy meritorio en Emmerich y es que no apartó de su película la idea original sobre la problemática del progreso científico y su expresión más avanzada, que es la cuestión de la energía nuclear. Y el hecho de que, debido a la influencia de la radiactividad, se produzca el nacimiento de Godzilla... Creo que puede afirmarse que Emmerich prorrogó sin ninguna

duda el espíritu de la película de 1954, y por eso la película de Emmerich ... Es cierto que el Godzilla de la película de Emmerich es el Godzilla más rápido del mundo... Bueno, pasa lo mismo con los zombis. En cada nueva película que hacen, se mueven cada vez más deprisa. En las primeras películas se mueven muy despacio, pero luego empezaron a ir más deprisa e incluso a correr más que los coches... Por lo que se ve, a los americanos les gusta la velocidad, así que su Godzilla también corre. Bueno, el caso es que la película fue muy criticada por esto. Y además, como le matan con misiles, pues es el Godzilla más débil del mundo. Bueno, creo que eso son dos críticas que se le pueden hacer, pero esas dos cuestiones no deben hacernos olvidar que, además, es una película de Godzilla que retrata como es debido el hecho de que el nacimiento del monstruo tenga que ver con la radiactividad. Creo que... la película funciona bien en el sentido de la tradición americana de historias sobre animales que se vuelven gigantes, que luego se dirigen a atacarnos. Por eso, en mi opinión, la película de Emmerich, a su manera, sigue la misma línea que el primer Godzilla de 1954. Sin embargo, dicen que ahora habrá una nueva versión. Desconfío mucho de los resultados pues, según he oído, el primer guión estaba listo en enero de 2011. Y la única explicación que encuentro al hecho de que el rodaje se haya atrasado tanto, es que se debe a que en marzo de 2011 sucedió el accidente de la central nuclear de Fukushima. A partir de entonces, la trama se ha reescrito varias veces. Y, lógicamente, para decirlo con mi teoría del monstruo de antes, el esquema sería “aparece el monstruo, se oculta el monstruo, se mata el monstruo”... Creo que... se trata de una especie de cuestión crucial de la civilización y que, dentro de eso, la película de Emmerich supo continuar el espíritu de crítica hacia la bomba nuclear. Pero me da la impresión de que esa faceta de película crítica hacia la cuestión nuclear desapareció del guión a partir de lo sucedido el 11 de marzo. Bueno... ese es el temor que tengo. Es posible que consigan hacer una película mucho más efectiva que las anteriores, pero, como los americanos cometieron ya un crimen con el primer Godzilla, temo que esta vez también puede suceder algo parecido. Aunque no me gustaría que fuera así. Visto en nuestros tiempos, creo que es Fukushima. Godzilla ha vuelto convertido en Fukushima. Y ante algo así, el tamaño gigante de Godzilla se ve como incomparablemente pequeño. Por eso... en esta sociedad japonesa actual en la que Godzilla ha vuelto convertido en

Fukushima, no es ya que posiblemente no pueda hacerse otra nueva película de Godzilla, es que este mundo en el que vivimos ya es parte de una película de Godzilla, estamos dentro. Esa es la impresión que tengo.

7) *J.B.*: ¿Es una característica intrínseca el uso de la técnica *suit mation* en el *kaiju eiga*?

*T.T.*: Pues... bueno... el cine de monstruos originariamente procede de EE.UU. Y en EE.UU. lo normal era el sistema llamado *stop motion*, que consiste en ir moviendo poco a poco el monstruo, produciendo una impresión un tanto agarrotada, ¿verdad? Además... los monstruos de las películas americanas no dejan en ningún momento de ser animales. Entonces, también en el Godzilla de Emmerich, el monstruo es, en última instancia, un animal, y por eso tiene un olor a reptil o come grandes cantidades de pescado. En las películas japonesas no hay nada de esto. Entonces, lo que tenemos en Japón es el llamado Godzilla hecho mediante disfraz, que es muy criticado en el mundo entero. Hay gente que dice que los efectos especiales japoneses están demasiado atrasados, pero precisamente en lo que reside la importancia de la cultura de los efectos especiales japoneses es en el hecho de que haya una persona dentro del monstruo. En pocas palabras, la idea de que el monstruo es el ser humano... En las películas japonesas subyace esa idea, y por eso mismo, porque es humano, es por lo que cambia. Posee la capacidad de cambiar. Por eso, en el caso de un animal... los americanos han escogido un animal para su película, pero para los japoneses se trata de un sustituto de la humanidad, que es empleado para lanzar una pregunta al mundo... Creo que en nuestras películas hay ese tipo de comunicación con el público. Creo que es algo muy específico nuestro. Hace un tiempo vino a nuestra universidad un estudiante norteamericano y no paraba de preguntarme por qué los *kaiju* de las películas japonesas no comen. Y yo le decía: porque son humanos y no necesitan estar comiendo para lanzar una pregunta sobre la humanidad. El usar disfraces, en cierto sentido, permite que los seres humanos se pregunten sobre sí mismos. Es la humanidad la que se interpela a sí misma. En ese sentido, creo que el disfraz de monstruo constituye un método ideal. Por eso los efectos especiales japoneses continúan utilizando el procedimiento del disfraz de monstruo y si

alguna vez vuelve a hacerse una película de estas, creo que se seguirá utilizando el mismo sistema. En eso consiste lo específicamente japonés de las películas.

8) *J.B.*: Háblenos de su punto de vista sobre el personaje el Dr. Serizawa. ¿En qué clima vive Japón hoy en día, guarda alguna relación con el personaje?

*T.T.*: Bueno, el doctor Serizawa es un personaje que ha llegado de la guerra. Además, no termina de encontrar su lugar en la nueva sociedad de postguerra y es un hombre herido. Ese doctor Serizawa al final muere junto con Godzilla de esa manera. Sin duda, el doctor Serizawa es alguien que muere junto con el monstruo porque es la persona que mejor comprende el terrible crimen que ha cometido la humanidad. Creo que su personaje fue creado con esa intencionalidad. Precisamente por eso, la situación del doctor Serizawa en el Japón de postguerra es la misma que la de Godzilla y también por eso es por lo que puede morir junto al monstruo, pero para transmitir lo que piensa el doctor Serizawa entra en escena otro doctor, llamado Yamane, y ese Dr. Yamane es quien dice que Godzilla ha muerto pero volverá a aparecer. Nos deja esas palabras finales. En definitiva, al decir que volverá a aparecer, creo que el aviso que nos quiere dar es que mientras que no pensemos en Godzilla como el Dr. Serizawa y mientras que no cambiemos nuestra forma de ser, volverá a aparecer. Sin embargo, la sociedad japonesa ha ignorado por completo ese aviso y la consecuencia que ha desatado esa loca carrera es nuestra situación de hoy. Ahora, mirando por la ventana que tengo enfrente, veo el exterior y me parece como si estuviera viendo una escena de una película de Godzilla. Además, con respecto a Fukushima... bueno... lo que se me ocurre mientras estamos hablando de esto es que me da la impresión de que un Godzilla como no habíamos visto ahora se está revolviendo con furia.

9) *J.B.*: ¿Existe algún paralelismo entre Godzilla y el desastre nuclear de Fukushima?

*T.T.*: Pues... ciertamente Godzilla... o el monstruo, no solamente Godzilla, es algo que existe ya de muchas maneras en el mundo entero. Siempre me interesa la manera en que



se utiliza la figura del monstruo. Eso de “aparece el monstruo, matemos al monstruo, u ocultemos al monstruo”. Y ahora en Fukushima, lo que claramente tenemos es un “aparece un monstruo, ocultemos el monstruo”, y a pesar de todo el daño que se está extendiendo, de cara al mundo el Primer Ministro de Japón pretende, sin ningún rubor, que aquí no ha pasado nada. En definitiva, incluyendo lo que está sucediendo ahora, las películas de monstruos vienen siguiendo el esquema de “el monstruo aparece, matemos al monstruo”. O sea, la humanidad produce un monstruo y ese monstruo hay que aplastarlo. Vienen a ser este tipo de historias. Creo que las buenas películas de monstruos son aquellas que tras el “aparece un monstruo”, se detienen un paso antes del “matémoslo” para decir que nosotros mismos tenemos que cambiar, que el mensaje es que la humanidad debe cambiar. Por eso, aquella novela de Frankenstein de Mary Shelley, también plantea la cuestión de hasta dónde debe llegar el ser humano. A ese monstruo le puso el nombre de Prometeus, pero lo que quiere decir... es un mensaje de arrepentimiento ... mientras que no cambien las personas, aquello que ellas mismas han creado tampoco cambiará. Creo que ese es el mensaje que las películas de monstruos japonesas o del mundo entero... bueno, las buenas historias de monstruos, tienen en común. Y a mi me gustaría mucho que se siguieran haciendo con éxito buenas películas de monstruos. Eso sí, estoy harto de películas donde el único mensaje es “matemos al monstruo”. Eso es todo.

Takarada, Akira



Profesión: Actor

Lugar y fecha de nacimiento:

Lugar de la entrevista: Oficina personal de Akira Takarada (Tokio, Japón)

Fecha: 14 de febrero de 2014

Traductor e intérprete: Daniel Aguilar

Director y autor de la entrevista: Jonathan Bellés

1) *Jonathan Bellés*: ¿Cómo conseguiste el papel protagonista en el film *Godzilla* (1954)?

*Akira Takarada*: Pues... para mí, aparecer en esta primera película de Godzilla, que era la tercera de mi carrera como actor, el hecho de figurar como el protagonista era un honor tan grande, que me importaba mucho más que conocer qué tipo de película era, y la verdad es que no sabía muy bien de qué se trataba. Y todavía más porque no tenía medio de saber el significado de una palabra como Godzilla. Puesto que es una palabra inventada. No me podía ni imaginar que se trataba de una película acerca de un *kaiju*. En aquel entonces, Toho me pidió estudiarme el guión y me dijeron que esta era una película donde se jugaban el prestigio de la productora, pero que, si se convertía en un gran éxito de público, continuarían haciendo durante muchos años una serie cinematográfica en esta línea, así que añadieron: “como la tuya es la primera película de todas, tienes que hacerlo muy bien”. Entonces yo era todavía un novato, pero el hecho de que me confiaran un papel tan grande, el que mi nombre apareciese el primero a la derecha en el póster,, bueno, a la derecha según lo mira el espectador, figurar allí como el protagonista, era algo que verdaderamente me hacía muy feliz, no podía remediarlo. Me dedicaba a ir con mis compañeros por todas las tabernas, los sitios baratos donde solía beber, llevando el cartel y pidiendo que lo pusieran en la pared. Era lo único en que pensaba. Bueno, esto es lo que tengo que decir sobre las circunstancias en las que se decidió mi participación en

aquel el rodaje. Para mí, me daba igual se tratase del tipo de película que se tratase, y la verdad es que estaba profundamente honrado de que me diesen la oportunidad de trabajar como protagonista por primera vez. Eso es.

2) *J.B.*: ¿Existe una relación entre Godzilla y la bomba atómica?

*A.T.*: Si no hubiera existido la bomba atómica, posiblemente tampoco Godzilla existiría. Posiblemente. Pero, de alguna manera, aunque no fuese bajo la forma de Godzilla, creo que en aquellos años, desde su situación de país que sufrió las bombas nucleares, creo que se hubiera hecho algún tipo de película con un mensaje de advertencia en el mismo sentido. No sé si hubiera sido algo del estilo de Godzilla o no. Pero hay algo que... creo que muchos fans de Godzilla en el mundo no saben y es que, dos años después del estreno... bueno esto es algo que se sale de la pregunta pero, en cualquier caso, la película se estrenó en Japón en 1954. Luego, dos años después, de cara a estrenarla en EE.UU., el distribuidor norteamericano decidió que todo el fondo de rechazo al armamento nuclear, dadas las circunstancias políticas de entonces, suponía un estorbo y podía ser eliminado, por lo que dicha distribuidora decidió suprimir todas esas escenas, y cortó todo aquello que no le convenía... Eliminó todo aquello que no le convenía a los EE.UU., todo, algo muy típicamente americano, así que cortó todo aquello que pudiera tomarse en su contra. Eliminó esas partes de suma importancia y a cambio ... añadió escenas con Raymond Burr u otros actores americanos. Creo que el público norteamericano no pudo entender el mensaje que quería dar la película al haberse estrenado en esa versión. Yo también vi aquella versión, pero tengo que decir que me pareció un trabajo muy malo, como hecho de remiendos. Un remiendo totalmente chapucero, repleto de descosidos. Luego, pasadas unas décadas, el mundo, con esa división Este-Oeste ... Cuando se desmoronó la Unión Soviética y se acabó la guerra fría este-oeste, se volvió a estrenar la película en una copia nueva en su versión original en cerca de 20 ciudades de los EE.UU. y todos los periódicos escribieron críticas poniendo la película por las nubes. Por primera vez entendieron lo que la película de Godzilla quería transmitir. Por fin el público norteamericano comprendió que Godzilla era una película que buscaba transmitir un

mensaje. Podemos decir que se les abrieron los ojos y se dieron cuenta. Creo que es una anécdota interesante.

3) *J.B.*: ¿Existe algún tipo de mensaje social en Godzilla, Japón bajo el terror del monstruo (1954)?

*A.T.*: Pues... creo que Toho buscaba apelar de alguna manera a la conciencia del público. El productor Tomoyuki Tanaka se había ido de viaje por Filipinas e Indochina con objeto de buscar localizaciones para un rodaje. A la vuelta de ese viaje para buscar localizaciones, en el avión de vuelta, mientras miraba el mar por la ventanilla, se le ocurrió: “ah, ahora que lo pienso, Japón es un país que ha sufrido la bomba nuclear”. Y si en el fondo de este mar hubiera un monstruo gigante, y entonces, bueno es un monstruo imaginario, pero si ese monstruo, de alguna manera ... pudiera utilizarse para contra-atacar a esas dos potencias del este y el oeste que se pasan de la noche a la mañana pensando en enzarzarse en una guerra nuclear... Esta ocurrencia fue el punto de partida para la creación del proyecto de Godzilla. Por eso, la cosa es que ... no se trataba de algo tan sencillo, porque aunque las películas de Godzilla tengan un objetivo comercial y aparezcan peleas de *kaiju*, y aparezca *Mosura*, u otros seres como *Meka Gojira* y se enzarcen todos en una pelea, o cosas similares, la primera película era algo distinto, era un caso en el que ... no podía reducirse simplemente a una película de monstruos gigantes.

4) *J.B.*: ¿Qué puede decirnos de las bandas sonoras originales del compositor Akira Ifukube?

*A.T.*: Pues en cuanto a eso ... como es natural, él venía a los estudios para la grabación de la música, así que le veía por allí muy a menudo. Ese tema suyo de... Pa-pa-pa pa-pa-pa pa-pa-pa-pa pa-pa-pan, y también al final de la película, el maestro siempre incluye un tema majestuoso, pero la verdad es que el tema de Godzilla se ha convertido en su obra más representativa ... El maestro era un gran... dentro de la música clásica ... bueno,

quiero decir que era un auténtico maestro en lo que se refiere a la música clásica, por eso tenía una idea muy clara de lo que quería expresar con su música, y creo que en su historial fue algo muy importante el que su música para esta película tuviera tanto éxito. En cuanto a lo personal, era un gran fumador, se pasaba el día fumando. En Japón hay un tabaco llamado Peace, que viene en una lata. El se pasaba el día consumiendo ese tabaco, sí. Cuando yo entré a trabajar en Toho, dentro del recinto de los estudios había un lugar para enseñar interpretación... algo así como un instituto, y cuando yo acudía allí, nos enseñaban teoría de las bandas sonoras, sobre la música... y el profesor era el Maestro Ifukube. Luego, al llegar al rodaje del primer Godzilla, me lo encontré allí y nunca me hubiera imaginado que iba a trabajar todo el tiempo junto a él. Siempre me hablaba con cariño y me decía cosas como: “Hombre, Takarada, qué importante te has vuelto. Animo, sigue así”.

5) *J.B.*: ¿Es cierto que el guión original de *Japón bajo el terror del monstruo* fue inspirado por el incidente con un barquero japonés durante la escritura del guión?

*A.T.*: Efectivamente, así es. La inspiración provino del incidente con el *Daigo Fukuryu Maru*. Todavía hoy se recuerda lo que en aquel momento sintieron los pescadores. Cuando estaban faenando, surgió ante ellos una enorme luz por el oeste. Entonces, los marineros exclamaron “Cómo, pero si ha salido el sol otra vez por el oeste!”. Se quedaron estupefactos. Luego, tres horas después, comenzó a llover sobre ellos una ceniza blanca. Realmente es una descripción muy visual. Imaginemos la fuerza que debió tener el resplandor para que pensarán que el sol salía de nuevo por el oeste y la enorme sorpresa que se debieron llevar. Bueno, con eso quería decir que todo esto es una anécdota muy interesante que se conserva hasta hoy, y que nos explica cómo fueron las cosas en aquel momento. Al mismo tiempo, en aquel experimento con la bomba de hidrógeno, los habitantes de las islas de alrededor también se vieron afectados gravemente por la radiación. También cuando los americanos realizaron una prueba nuclear en el desierto, sus soldados estaban en el interior de un bunker con unas gafas especiales para ver los efectos. Y, a pesar de ello, todavía están sufriendo las secuelas por

la luz tan intensa que les bañó entonces. Y del mismo modo, también en Japón, cuando han pasado ya más de 60 años, todavía hay muchas personas que necesitan atención médica y sufren por las secuelas causadas por las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki, por lo que creo que es algo espantoso y a la vez, nueve años después del fin de la guerra, la amenaza nuclear en el incidente del *Daigo Fukuryu Maru*. Y además... Ahora ... Fukushima. Con el incidente de la central nuclear, otra vez la amenaza del átomo. Realmente es una cuestión grave que nos afecta muy de cerca.

6) *J.B.*: Transcurrieron hasta diez años hasta que volvió a protagonizar un nuevo film de Godzilla, concretamente en *Godzilla contra los monstruos* (1964), ¿cómo recibió esta noticia?

*A.T.*: Sí, efectivamente. Tal y como decía, desde que participé en la primera película... pasaron diez años hasta mi trabajo en *Godzilla contra los monstruos* (1964). Se trataba de la cuarta aparición de Godzilla, tras *Japón bajo el terror del monstruo* (1954) y otras dos que hubo en medio hasta llegar a esta de *Godzilla contra los monstruos*. Durante los diez años que hubo entremedias no paré de salir en otras películas, estuve francamente ocupado. Y por fin, diez años después, el reencuentro. Bueno, el caso es que con *Godzilla contra los monstruos*, volví a encontrarme con el personaje de Godzilla por primera vez en diez años y sí, la verdad es que me alegró. Hasta entonces, yo debía haber hecho ya unas... eran diez o más películas por año, así que... sí, debía haber trabajado ya en unas cien películas en diez años. Eso es. Actué en todo tipo de películas. Sin embargo, de todos los rincones del mundo me llegaban a diario cartas de fans de Godzilla, sin parar. Incluso desde Europa también. Y bueno, no podía escribirles una contestación a todos pero aún a día de hoy siguen llegando cartas. Sí. Verdaderamente Godzilla tiene muchos fans. En el caso de esta película también tuvo mucho éxito de público y también en EE.UU. o en otros países *Godzilla contra los monstruos* es una película que le gusta a mucha gente. Eso es.

7) *J.B.*: ¿Encuentra diferencias entre interpretar un papel en un film dramático frente a un film *kaiju eiga*?

*A.T.*: En principio, yo creo que da igual que se trate de *kaiju eiga* o de una película de monstruo o de un drama de trama corriente. Creo que en lo que respecta a la interpretación de nosotros los actores, no hay diferencias. Puesto que nuestro trabajo consiste en expresar sentimientos humanos como la alegría, la furia, el amor o el placer, por lo que en lo que respecta a las emociones, es igual. Ahora bien, hay una diferencia y es que como tu compañero de pantalla es un *kaiju*, que es una criatura ficticia, no sabes qué tamaño exacto puede tener o la forma de su cuerpo o ese tipo de cuestiones. Por eso, para nosotros suponía que el trabajo se volvía mucho más complicado. En esa situación, como no se trataba de mantener un diálogo con otra persona, sino que en el contraplano hay un *kaiju*, y ese *kaiju* nosotros solamente podíamos verlo en el *story board*... ¿sabéis lo que es un *story board*? Bueno, pues como solo podíamos verlo en el *story board*, no sabíamos si ahora lo teníamos a un lado o si se hallaba detrás nuestro, o si por el contrario estaba allí enfrente a lo lejos, o si se hallaba rugiendo en primer plano moviéndose hacia aquí, pues para los gestos de sorpresa... la expresión facial... bueno, son necesarias ciertas técnicas, pero esa es la única diferencia y en cuanto al estado de ánimo en sí, al sentimiento con el que interpretas, es el mismo. Eso es.

8) *J.B.*: ¿Puede contarnos alguna anécdota que vivió durante el rodaje con los actores norteamericanos Nick Adams y Rhodes Reason?

*A.T.*: Nick Adams... bueno, como es lógico, yo en aquella época era joven, pero Nick Adams también. Por supuesto que él había trabajado ya en EE.UU., en cosas de televisión, pero en Japón también era conocido. Sin embargo, él no era una excepción, sino que, como joven que era, quería divertirse. Cuando vino a Japón, al finalizar el rodaje, yo le hacía de guía en la noche japonesa, le llevaba a beber y a divertirse con chicas. Por lo general, todo lo malo se le enseñé yo. Y como él era un chico un poco salido, incluso le llagué a poner un mote al estilo americano, le decía Horny, Horny, Nick

el salido, o sea Horny Nick. Lo cierto es que, como éramos más o menos de la misma edad, enseguida congeniamos. En aquella época yo me dedicaba ya a trabajar en musicales americanos, por lo que, en una pausa del rodaje, le dije que tenía previsto hacer *Kiss me Kate*, de Cole Porter. En el caso de las obras americanas, hay un tipo de partitura que llaman *vocal score*, que incluye la música como la letra... Bueno, en el caso de esta *Kiss me Kate*, resultaba complicadísimo conseguir que te enviaran esta partitura desde allí, por lo que durante aquel rodaje le pedí a él que si no podría enviármela en caso de que la encontrase. Una vez terminado el rodaje, él se volvió a su país, pero, sorpresa, se había molestado en buscar expresamente esa partitura para mí y me la envió junto con un mensaje que decía “rezaré porque tengas éxito en esta obra”. Entonces me dí cuenta de que además era un caballero, alguien que sabía mantener una promesa hecha entre hombres. Por desgracia, falleció muy pronto y siento que perdí a un buen amigo. En cuanto a Rhodes Reason, tengo entendido que goza de buena salud, y sigue viviendo en los EE.UU. No estoy seguro de si sigue trabajando como actor o no, pero la verdad es que me gustaría volver a verle aunque fuese una vez.

9) *J.B.*: Obtuvo un papel secundario en el *remake* del film *Godzilla contra los monstruos* (1964), titulado *Godzilla contra Mothra* (1992), ¿qué puede contarnos de aquella experiencia tras 25 años que actuar en un *kaiju eiga*?

*A.T.*: Pues.. nuevamente surgió un director joven, un director muy capacitado, y entonces... gracias a su influencia y la de otros jóvenes como él, me recomendaron para trabajar en el rodaje. Ni por un momento podía pensar que la oferta que iban a hacerme era la de un *remake* de *Godzilla contra los monstruos*. Y... bueno, como me pidieron por favor que saliese, pues... tampoco había ninguna razón para negarse, así que les di las gracias por la oferta y acepté participar. Una vez en los estudios, el primer día, mi primer día de rodaje, ¡sorpresa!, el productor Tanaka llegó desde el hospital, en ambulancia, y, con su silla de ruedas, vino hasta el plató de rodaje y me dijo: “Takarada, me alegro mucho de que hayas aceptado salir, muchas gracias” y me pidió estrecharle la mano. Hizo que se me saltaran las lágrimas, de felicidad, aunque su aspecto no era bueno. En



suma, pesaba el hecho de habernos esforzado juntos para sacar adelante la primera entrega de la serie, había un sentimiento de camaradería, por lo que se esforzó por venir a los estudios a saludarme, todo lo cual me alegró mucho. Bueno, fue un remake que me trajo buenos recuerdos como ese.

10) *J.B.*: ¿Cree que el film *Godzilla: Final Wars* (2004) es un buen fin para la saga?

*A.T.*: Sí, ciertamente creo que fue una película adecuada para poner fin a la leyenda de Godzilla. Eso es. Y, a la vez, quiero resaltar que todas esas películas del final de la serie de Godzilla estaban hechas por directores muy jóvenes. Y que todos esos directores, cuando eran niños, vieron las películas de Godzilla, que les hicieron emocionarse, y pensar “cuando yo sea director, quiero hacer películas como esta”. Se trataba de directores que, desde pequeños, plantaron en sus corazones una especie de miedo a Godzilla. Por eso, verdaderamente conocían muy bien nuestras películas, y recuerdan perfectamente los diálogos de todas esas películas anteriores. Me decían cosas como “Takarada-san, repita aquí el diálogo de aquella vez, por favor”. Podría decirse que son todos unos *o-taku* de Godzilla. Todos esos directores son personas que conocen las películas de Godzilla mucho mejor que nosotros. Es decir, que los propios directores de las películas de Godzilla son fans del personaje. Por eso, la pasión que ponen en ellas es diferente. También me gustaría decir una cosa más... También Steven Spielberg, cuando era un niño, vio la primera película de Godzilla, que le marcó y asustó mucho, y lo mismo sucede con George Lucas, que dijo haber pasado mucho miedo de pequeño con ella. Por lo que, de alguna manera, esa impresión de entonces les marcó a la hora de hacer películas como *Parque Jurásico*, o al menos eso es lo que ellos mismos dicen. Bueno, el caso es que hasta ese punto llega la influencia de Godzilla en el cine mundial, sí.

11) *J.B.*: Desafortunadamente, su *cameo* en la súper producción *Godzilla* (2014) no fue incluido en el montaje final del film. ¿Cómo le fue planteado el papel y cómo fue su experiencia junto al joven director del film Gaerth Edwards?

A.T.: La verdad es que en este año... no, no, a principios de 2013, en Vancouver, se rodó el primer plano del Godzilla americano en 3D. Comenzaron filmando por la escena en que aparezco yo. Sin embargo, la oferta había llegado unos seis meses antes. Me dijeron “Takarada-san, queremos que hagas una intervención como sorpresa”, esa era la oferta. Y bueno, me dije, ¿por qué no? Pregunté: ¿En qué consiste, cual es la historia? “Lo siento, la historia es un secreto”, me dijeron. *Top secret*. ¿Y el título? *Top secret*. Y, ¿cual es mi papel? Pues... eso también... no lo cuentes, por favor. O sea que, por contrato, tenía que mantener el secreto, me hicieron firmar un contrato con esas condiciones, que luego envié a los EE.UU. y, finalmente, tras todo eso, pues fui yo para allí. A estas alturas, todavía no se cual es la historia, ni estoy seguro de cual es el título. Tampoco sé en qué momento de la película aparezco. Sin embargo, hay una única cosa que puedo decir, y es que mi papel es de un inspector de la Inmigración japonesa, o algo así, eso es todo lo que me dijeron. Y entonces... cuando el protagonista llega a Japón, se encuentra conmigo en el control de Inmigración. Ese es mi papel. Por eso... pues... la verdad es que solo salgo unos instantes. En realidad, en el trasfondo de esta intervención, parece que lo cierto es que los fans norteamericanos de Godzilla pidieron que, en caso de que se hiciera una versión en EE.UU. saliese sin falta, sin falta, sin falta, Mr. Takarada. Eso es una realidad. Por eso, creo que es algo muy de agradecer. Bueno, en cualquier caso, en Japón se estrena en mayo, y en EE.UU. en julio, ah, no, no, en Japón... en EE.UU. en mayo y luego, en Japón, en julio. Sí, eso es. Por eso, bueno, cuando la gente vea esta entrevista, supongo que ya habrá pasado el estreno, pero, en cualquier caso, todo lo relativo a mí me exigieron que fuera secreto, me pusieron una cremallera en la boca de la forma más exagerada posible. Pero aún así creo que fue una experiencia agradable. Me pregunto qué tipo de película resultará. Por cierto... al principio me encontré con el director de esta película, la americana. Entonces, cuando me disponía a hablar con él los detalles de mi papel, me dijo, Takarada-san, espera un momento. De pronto trajo un póster japonés enorme de Godzilla y me dijo, por favor, firmame aquí, *give me an autograph*. Pero es que... es que... quería hablar sobre mi papel, le dije. “No, no, primero firma aquí, por favor”. El era también uno de los fans (risas).

12. *J.B.*: ¿Cómo era trabajar junto al director Ishiro Honda?

*A.T.*: Por supuesto que aquel fue mi primer trabajo con Honda, la primera vez que estábamos juntos. Inicialmente, cuando Honda entró en Toho, bueno, él entró en Toho a la vez que el director mundialmente famoso Akira Kurosawa, en el mismo año. Kurosawa hacía una película tras otra con Toshiro Mifune... y mientras, Honda, bueno, era un director que filmaba dramas de contenido sobrio, basados en la interpretación de los actores. Para el maestro Honda, el hacer una película como Godzilla era algo nuevo y para mí, como era un recién llegado, por supuesto que también. Así que era la primera vez para él y también para mí. Sin embargo, el director Honda era extremadamente... para nosotros los actores, era alguien muy amable, alguien que sabía ponerse en nuestra situación, a nuestra altura, y que continuamente pensaba con nosotros acerca de nuestro papel. Era una persona extremadamente amable, y muy tranquila. En cierto sentido, daba impresión de ser como un académico. Entonces, el caso es que nosotros le dimos muchos problemas, porque, como he dicho antes, no sabíamos exactamente en qué consistían las escenas de efectos especiales, así que no parábamos de preguntarle al maestro Honda: “¿aquí qué pasa, aquí qué pasa?” o “¿cual es la situación en esta escena?”. Era por completo como si fuésemos alumnos de primaria preguntando al profesor o a nuestros padres, “¿esto qué es? o ¿qué tenemos que hacer?”. Pero como el maestro Honda tampoco lo sabía claramente, decía: “Mm... pues veréis, quizá... creo que debe ser algo así”... Entonces, como máximo común denominador, trabajemos con este supuesto. El tomaba la decisión, y entonces todos nosotros nos decíamos, “bien si el director lo cree así, entonces nosotros también partamos de ese supuesto” y así trabajábamos. En ese aspecto, creo que le causamos muchos problemas al maestro Honda, porque nosotros no hacíamos más que preguntarle todo el rato.

13) *J.B.*: Normalmente, el espectador de un *kaiju eiga* espera ver como personaje a un *kaiju*, sin embargo, Honda le daba mucha importancia a las tramas humanas y sus relaciones entre los personajes. ¿Cómo conseguían equilibrar ambas tramas tan, aparentemente, dispares?

A.T.: En cuanto a eso.. creo que estaba bien conseguido el equilibrio, sí. Ahora bien, en la primera película de Godzilla, como era el primer *kaiju eiga*, pues ... es cierto que había una gran preocupación por cuidar las escenas de efectos especiales. Sin embargo, para nosotros, nuestro mayor aliado era contar con Eiji Tsuburaya como encargado de los efectos especiales, una verdadera autoridad mundial, lo que en Japón se llama un maestro artesano, dirigiendo el trabajo. Mm... En el pasado, Eiji Tsuburaya, durante la II Guerra Mundial, había trabajado como director de efectos especiales en la película “Guerra naval en las aguas de Hawaii y Malasia”, donde puso en escena el ataque a Pearl Harbour en Hawaii. Y también la batalla naval en las aguas de la península malaya, donde el acorazado inglés *Prince of Wales* y el crucero *Repulse* fueron hundidos por la aviación japonesa. Cuando yo era pequeño, vivía en Manchuria, y un día, al volver del colegio, fui a ver esta película. Creí por completo que las escenas de las batallas eran reales. Pensé que eran filmaciones auténticas. Más tarde, en la postguerra, cuando me llegó la ocasión de trabajar con el maestro Tsuburaya, él me dijo “en realidad esas escenas las filmé yo, con maquetas que yo mismo hice” y me llevé una enorme sorpresa. “Maestro, pero entonces, ¿no eran filmaciones auténticas?”. “No, no, todo aquello lo fabriqué yo”. Bueno, hasta ese punto me hizo sentir que estábamos trabajando con el dios de los efectos especiales y que eso era un gran punto a nuestro favor en el rodaje. Por otra parte, en las películas antiguas de monstruos, como el King Kong americano ... bueno, se utilizaban miniaturas como la del Empire State Building por la que un King Kong así de pequeño iba subiendo fotograma a fotograma, igual que en el cine de animación. Pero, con ese sistema, resulta inevitable que de vez en cuando se produzca una sensación de desfase y, sin embargo, el movimiento del Godzilla japonés presenta una gran naturalidad, produce una verdadera sensación de realismo. Además, en ese trabajo de sobreimpresiones, no hay ninguna descompensación de la imagen, sino que, gracias a la habilidad del maestro Tsuburaya, bueno, verdaderamente se consiguen unos resultados cercanos al de trabajo con ordenadores de hoy en día. El, manualmente, conseguía unos resultados parecidos a los que hoy se hacen mediante gráficos de ordenador, lo cual me parece algo extraordinario. Por ello, creo que lo cierto es que en aquellas películas estaba muy bien conseguido el equilibrio entre las escenas de actores y las de los *kaiju*.

14) *J.B.*: ¿Esperaban los creadores de Godzilla y los estudios Toho el éxito comercial que supuso el primer film de Godzilla en 1954?

*A.T.*: La verdad es que en aquellos momentos, para Toho el proyecto era como intentar atrapar una nube. Podía funcionar o podía no funcionar, creo que las probabilidades estaban al cincuenta-cincuenta. Hacer una película siempre es algo parecido al mundo de las apuestas. No hay manera de estar seguro de si va a funcionar o no. Sin embargo, el caso es que la productora Toho empleó todas sus energías en hacer esta película. Bueno, por supuesto que debe tenerse en cuenta la pasión puesta en ella. Pero además, hay algo que creo que debe apuntarse de manera especial y es que lo cierto es que el primer Godzilla lo vieron 9.800.000 personas. En aquel entonces, hace 60 años, la población de Japón era de unos 88 millones de personas. La población actual de Japón es de unos 136 millones de personas, pero hay que pensar que nueve millones son como el 12% de 88 millones, y fueron algo más, casi diez millones. En la actualidad, sea el tipo de película que sea, que tenga en Japón 9 millones de espectadores es algo por completo impensable. Para comprender el motivo de aquel éxito, hay que pensar que, en realidad, en el fondo de la génesis de esta película está el hecho de que, durante la II Guerra Mundial, Japón fue el único país que sufrió la bomba atómica, con la destrucción de Hiroshima y Nagasaki que aconteció en 1945. Y nueve años después, ese hecho, pues... el productor Tomoyuki Tanaka de la Toho, pensando en ello, de alguna manera ... como un medio de evitar la proliferación de armamento, y que los japoneses éramos los únicos que podíamos transmitir de primera mano el terror atómico, se le ocurrió el personaje ficticio de Godzilla y entonces, pues se puede decir que lo usó como una venganza contra aquellos que a lo largo de todo el mundo no piensan más que en montar guerras de unos contra otros. Por eso, en cierto sentido, puede tomar la forma de un defensor del Bien, o de un mensajero que lanza una señal a la humanidad, una señal de alarma, un personaje utilizado como un enviado especial. Por ese motivo, no podía convertirse, no había forma de que se convirtiera en un simple *kaiju eiga* sin sentido. Debido a ese trasfondo social que se hallaba firmemente enraizado en la película, es por lo que creo, en resumen, que tuvo esa gran aceptación de público. Eso es.

15) *J.B.*: ¿Qué significa Godzilla para usted?

*A.T.*: Pues para mí, por decirlo en una palabra, creo que es un compañero de clase, pienso en él como un compañero de mi misma promoción. Nunca pensé que fuese a convertirse en una estrella mundial del cine de tal categoría. Pero ahora el nombre de Godzilla en EE.UU. incluso aparece en el diccionario. Además, pasando por delante del *Chinese Theater* de Los Ángeles, está la larga fila de estrellas con los nombres de los actores. Fui a verlo hace poco y allí, delante del Chinese Theater, en el mejor sitio, junto a los nombres de las grandes estrellas americanas, dentro de la estrella rodeada por un círculo aparecía el nombre de Godzilla, así que no pude evitar un respingo de sorpresa. Ya me gustaría que pusieran una con el nombre de Akira Takarada a su lado. En cualquier caso, para mí es una gran alegría que se haya convertido en una estrella tan famosa. Muy probablemente, aunque pasen 50 o 100 años, el nombre de Godzilla permanecerá vivo. Y también tenemos al jugador de baseball Matsui, al que han puesto por apodo Godzilla. En realidad, en vez de Godzilla le podían haber puesto Fujiyama o cualquier otra cosa, pero el que usen el nombre de Godzilla, en definitiva ... supone que Godzilla no es simplemente un destructor, no tiene una imagen negativa, sino la de un ser poderoso, destructivo pero a la vez, un defensor del Bien, algo simbólico, y el que haya alcanzado ese carácter de símbolo es algo que me parece envidiable. Sin embargo, para mí, sin lugar a dudas, es un compañero de clase, un compañero del que estoy muy orgulloso.

16) *J.B.*: ¿Eras consciente de que Godzilla reflejaba la amenaza nuclear?

*A.T.*: Durante el rodaje, como he comentado antes, tanto los actores como el resto del equipo nos fuimos dando cuenta de que no estábamos haciendo una simple película de terror o un simple *kaiju eiga*, sino una película que quería dar un potente mensaje. Entonces, de alguna manera, esa película llamada Godzilla fue ganando confianza, a formarse un ambiente de “esto puede tener éxito”, “esto puede tener buena acogida en la sociedad japonesa”... poco a poco se fue cobrando confianza. Ahora bien, cuando estábamos rodando la película de Godzilla las escenas del drama de actores y las escenas

de efectos especiales se filmaban en lugares separados, por lo que nosotros solamente veíamos eso en dibujos. No nos enseñaban para nada las réplicas o los modelos del monstruo. Por eso, había un veto casi total a los medios de comunicación, un control de las noticias que se publicaban. Entonces, cuando ya el rodaje iba bastante avanzado, se levantó el velo a los medios de comunicación en general y para aquella ocasión pusieron en los estudios un Godzilla de unos 2 metros de altura. Cuando comenzó a andar lentamente, los periodistas nos dijeron a Momoko Kochi y a mí, “poneros así junto a Godzilla, como apretándoos contra el monstruo”, pero daba un miedo tremendo y no nos atrevíamos ni a tocarlo. Con esa enorme cabeza... Y bueno, con eso, poco a poco fuimos cobrando conciencia de la existencia de Godzilla. Y también... me gustaría decir aquí algo más. Cuando se estrenó la primera película de Godzilla, y tuvo ese gran éxito, en ese momento en Japón se estaba exhibiendo a la vez la película de Akira Kurosawa con Toshiro Mifune Los siete samuráis. Estaban en cartel a la vez, en ese año de 1954. Que fuese la misma Toho quien produjo ambas películas me parece algo que pasará a la Historia. Eso creo.

17) *J.B.*: ¿En algún momento del rodaje del primer Godzilla se habló sobre la amenaza atómica?

*A.T.*: Tras terminar el rodaje en exteriores, a la noche volvíamos al hotel y allí, mientras comíamos todos juntos, de una manera natural surgía la conversación acerca de la bomba atómica. En aquel entonces, el bloque este y el oeste, o sea EE.UU. y la Unión Soviética, estaban inmersos en la competencia por la carrera nuclear. Sin embargo, las personas que habían desarrollado la energía nuclear, doctores en física que habían recibido el premio Nobel como pudiera ser en Japón Hideki Yukawa, o en EE.UU.. gente como Oppenheimer o también como Einstein, ese tipo de físicos reconocían que ellos habían desarrollado la energía nuclear, la habían ideado, pero que si la humanidad hacía un uso equivocado de ella, los resultados serían terribles. De esta manera, lanzaron un aviso al mundo, y fueron los primeros que llamaron a crear un movimiento internacional para detener el armamento nuclear y su proliferación. Sin embargo, ahora hay aquí y allá

gente que sigue poniendo todos sus esfuerzos en la fabricación de armamento nuclear, ahora ya no es Este y Oeste, sino Norte y Sur, como por ejemplo ciertos países muy cercanos a Japón. Por eso, aquí conocemos muy bien qué terribles experiencias nacen del armamento nuclear, que puede matar en un instante a 300.000 personas de una vez. Y por eso mismo, mientras nosotros hablábamos así de estas cosas, durante el rodaje, pensando en unas cosas y otras, fueron naciendo de forma natural algunos diálogos de la película. Por ejemplo, cuando se dice “En Nagasaki... no, no, cuando en Hiroshima cayó la bomba atómica, me salvé de milagro huyendo a Tokio, y ahora que estoy en Tokio, nunca pensé que debido a Godzilla, otra vez tuviera que sufrir la radiación atómica”. O cuando Takashi Shimura, ante la cámara de los diputados, o sobre todo al final, profetiza cosas como “si la humanidad continúa destruyendo la Tierra o sigue enfrentándose en guerras o utilizando el armamento nuclear, otra vez aparecerá un segundo o un tercer Godzilla”. Bueno, quiero decir que hay algunas frases que en realidad no estaban en el guión, sino que nacieron a partir de nuestras conversaciones durante el rodaje. En suma, gente como el productor o como el guionista, hablaban con nosotros con gran seriedad acerca del tema de esta película. Creo que estas conversaciones, en cuanto a opiniones entre japoneses, o lo que pensábamos entonces los japoneses, están muy presentes en los diálogos de la película.



Tezuka, Masaaki



Profesión: Director de cine.

Lugar y fecha de nacimiento: Tochigi, Japón. 24-01-1955

Lugar de la entrevista: Hotel Nakano Plaza Sun (Tokio)

Fecha: 19 de febrero de 2014

Traductor e intérprete: Daniel Aguilar

Director y autor de la entrevista: Jonathan Bellés

1) *Jonathan Bellés*: ¿Qué le motivó a trabajar en Godzilla?

*Masaaki Tezuka*: Cuando tenía 7 años, vi por primera vez en el cine King Kong contra Godzilla (1962). y me lo pasé muy bien. El cine estaba llenísimo y tuve que ver la película de pie. Estaba rodeado de adultos, que no paraban de reírse. King Kong tenía mucha gracia, y se golpeaba el pecho como el gorila que era... Y Godzilla me dio mucho miedo. Entonces pensé que algún día me gustaría ser una de esas personas que hacían estas películas.

2) *J.B.*: ¿Conoció a Eiji Tsuburaya y Akira Ifukube?

*M.T.*: Pues... Eiji Tsuburaya Eiji falleció cuando yo estaba en la escuela secundaria, así que no pude llegar a conocerle. Con Akira Ifukube trabajé en dos películas, *Gojira vs Mosura* y *Mekagojira*, donde él componía la banda sonora. Le veía a menudo, por ejemplo cuando acudía para deliberar sobre cómo debía ser la banda sonora, o cuando se ponía a interpretar con la orquesta o también cuando se efectuaba la grabación del sonido principal o el doblaje de los actores. Ifukube estaba allí todo ese tiempo y yo no paraba de mirarle admirado con un “Ah”... ¿Puedo añadir algo?. Cuando Ifukube está trabajando en el estudio para incorporar su música a una película y quiere que el técnico suba el volumen, levanta la mano de esta manera. El técnico de mezclas lo ve y asiente, con un aaah, aaah... Pero es que además hay otros efectos de sonido, como explosiones, el rugido

de Godzilla, o el ruido de los aviones volando, ¿verdad? En esos momentos, los encargados del equipo de sonido quieren darle prioridad a ese tipo de efectos sobre la música, pero Ifukube seguía con la mano levantada... El les había dicho “podéis bajar el volumen de la música cuando yo haga un gesto bajando la mano”, pero Ifukube estaba todo el tiempo con la mano alzada. Luego, Ifukube les decía que no había problema de equilibrio, porque él, en su partitura, ya había incluido todos los demás sonidos, como el rugido de Godzilla o de los otros monstruos, el de los pisotones o cualquier otro que pudiera interferir con la música. El pobre técnico de mezclas lo pasó muy mal, viendo a Ifukube todo el tiempo con la mano levantada.

3) *J.B.*: ¿Cómo trabajó y qué estrategias empleó para equilibrar las tramas entre *hoppen* (tramas humanas) y *tokusatsu* (monstruos y efectos especiales)?

*M.T.*: Bueno... en los Godzilla anteriores a los que yo dirigí, la parte de efectos especiales era la principal. Y a mí no me gustaba eso. Por eso, mi idea es que la parte de efectos especiales y la parte dramática deben tener el mismo peso. Y... bueno, prefiero no decir nombres, pero hubo una época en que el director de efectos especiales y el director de la parte dramática se llevaban muy mal. En aquel entonces, yo era el ayudante de dirección y odiaba esta situación. Por eso, como a mí también me gustan mucho los efectos especiales, pensaba que, cuando el director fuese yo, tenía que hacer un rodaje agradable, donde me llevase bien con el director de los efectos especiales. El *motive* está claro y es que la película es una sola y, en definitiva, el que firma como director es el que asume la responsabilidad del total, por lo que, hasta el último momento, se debe cuidar por igual tanto la parte de los efectos especiales como la parte de los actores. Personalmente, tuve especial cuidado en que de ninguna manera resultase una película donde solo destacasen los efectos especiales o donde solo destacasen los actores.

4) *J.B.*: Sus películas fueron las primeras en la que se emplearon efectos especiales digitales, ¿cree que se obtienen mejores resultados que con el *suitmation*?

*M.T.:* Pues no lo sé muy bien... Yo, como desde un primer momento he visto siempre a los *kaiju* hechos mediante *monster suits*, creo que se pueden utilizar con buenos resultados. Pero la aparición de los CG supone un pequeño problema... Además, a partir de ahora, la técnica de los CG continuará avanzando cada vez más, por lo que creo que llegará un momento en que se consiga una imagen exactamente igual a la de un ser vivo real. Me pregunto si llegará ese día... el equipo de los CG o el equipo de postproducción se esfuerzan cada vez más en conseguir cosas como la profundidad de campo o las sensaciones de textura y masa... Creo que la tecnología progresa muy rápido día a día. Pero más que eso, lo que a mí me gustaría es que se siga haciendo con el traje de monstruo, se meta alguien dentro y los CG o cualquier otra técnica nueva se usen solo para la parte que sea imposible hacer de otra manera. No es suficiente con que la película impresione, sino que lo cierto es que un *kaiju* y por tanto Godzilla también es una criatura de ficción, pertenece a un mundo de mentiras, y eso debe llevar aparejado una determinada atmósfera, que tiene que trasladarse al negativo de una película, o bueno a una grabación de video digital a lo que sea, y para eso es necesaria una creación muy específica de esa atmósfera. Creo que eso es algo que las nuevas tecnologías de animación todavía no han conseguido suficientemente bien. No basta con que resulte algo espectacular, ni tampoco con que los movimientos estén bien hechos. En una de las películas antiguas, Haruo Nakajima se resbaló en el foso del castillo de Nagoya y destrozó la maqueta al caer sobre ella... Ese tipo de accidentes resultan muy divertidos, y eso es algo que ... solo puedes obtener mediante los trajes de monstruo. Además, si hay una persona dentro del traje, en cierto modo es también una lucha, por lo que creo que resulta mucho más emocionante.

5) *J.B.:* ¿Sabe usted si Godzilla volverá a las grandes pantallas con nuevas producciones?

*M.T.:* Cualquiera sabe... El caso es que... Toho tendrá su propia idea al respecto, pero aunque la filme otro director, la filme quien la filme o incluso si la filmo yo, yo esperaría esa película con mucha ilusión. Y, como decían al final de la primera de la serie, la cosa es que ese no sea el último Godzilla.

6) *J.B.*: ¿Quiso replantear el significado de Godzilla en sus películas? ¿Qué significado tiene para usted?

*M.T.*: No tenía ninguna intención de cambiar su imagen. Entiendo que Godzilla es una metáfora de la furia del átomo. Me preguntan a menudo qué es Godzilla para mí. Siempre contesto que para mí Godzilla es como un dios o como un desastre natural. Como un tifón, una tormenta o un tsunami. Es algo exactamente igual. Los seres humanos no podemos presentar resistencia ante ello. Lo único que pueden hacer los seres humanos ante ello es mirar como Godzilla llega a la ciudad, la arrasa y continua su camino. Pero siempre he pensado que esa no es una buena actitud. Por eso, aunque sea como un dios o como un tifón o algo similar, uno no puede quedarse parado sin más y con mis películas de Godzilla quise retratar a las personas que luchan para hacer frente a este tipo de desastres. Por eso, en mis películas de Godzilla, en las tres, la lucha contra el monstruo continúa incluso en los créditos y hasta que aparece la palabra “fin” es un combate continuo contra Godzilla. Por eso, mientras contemplamos a Godzilla, no hay que quedarse parados mirándole fascinados, sino que, sea como sea, hay que hacer algo. Entonces, como los seres humanos somos débiles, no podemos vencerle, pero aún así nos plantamos frente a él y luchamos, nos enfrentamos contra algo inmenso, y creo que ahí está nuestra grandeza.

Filmografía selecta como director de cine:

1. *Godzilla x Megaguirus* (2000)
2. *Godzilla x Mecha Godzilla* (2002)
3. *Godzilla x Mothra x Mecha Godzilla: Tokyo S.O.S.* (2003)

**DVDs CON ENTREVISTAS DEL AUTOR**

Este anexo, adjuntado en la versión física de esta tesis, incluye extractos de las entrevistas realizadas por el autor para esta investigación.

**Tabla 4**

*Entrevistas halladas en el DVD 1*

Nombre y apellido	Profesión	Lugar	Fecha	Duración del extracto
Akira Takarada	Actor	Tokio	02/2014	10:24
Daniel Aguilar	Escritor	Tokio	02/2014	6:41
Hironobu Ochiba	Curador de museo	Tokio	02/2014	4:25
Hiroshi Koizumi	Actor	Tokio	02/2014	4:36
Kazuki Ohmori	Director de cine y guionista	Tokio	02/2014	5:14
Setsuko Mano	Voluntaria de museo	Tokio	02/2014	2:49
Makoto Inoue	Compositor y crítico musical	Tokio	02/2014	6:50
Teruyoshi Nakano	Director de efectos especiales	Tokio	02/2014	4:30
Toshio Takahashi	Profesor en la U. de Waseda	Tokio	02/2014	9:36
Yoshikazy Ishii	Director de cine	Tokio	02/2014	5:38






*Entrevistas halladas en el DVD 2*

Shusuke Kaneko	Director de cine y guionista	Tokio	02/2014	9:58
Koichi Kawakita	Director de efectos especiales	Tokio	02/2014	9:08
Haruo Nakajima	Actor, stuntman	Essen	11/2013	7:57
Akira Kubo	Actor	Tokio	02/2014	2:10
Kenpachiro Satsuma	Actor, stuntman	Tokio	02/2014	9:22
Yukiko Kobayashi	Actriz	Tokio	02/2014	2:11
Maasaki Tezuka	Director de cine	Tokio	02/2014	2:32
Eiichi Asada	Director de efectos especiales	Tokio	02/2014	4:53


*Entrevistas halladas en el DVD 3*








Carlos Aguilar	Escritor	Madrid	03/2013	10:44
José Montaña	Doctor en humanidades	Barcelona	12/2012	4:32
Norishiro Kato	Profesor en la U. de Waseda	Tokio	02/2014	10:31
Raúl Fortes	Doctor en humanidades	Tokio	02/2014	11:34
Octavio López	Escritor	Alicante	03/2013	6:08
Alain Vézina	Escritor, director de cine	Quebec	05/2014	14:00

**DECOUPAGE DE *JAPÓN BAJO EL TERROR DEL MONSTRUO***

Sec. #	Pánico en los mares del sur (01:57 - 03:18 = 01:21)								
Nº plano	Fotograma	Plano	Ángulo	Descripción	Diálogo	Sonido	Música	Método repr.	Técnica
1		PG	Picado	Olas provocadas por las hélices de un barco. Vemos la estela de agua generada por las hélices.	-	Motor de barco	Sin música	-	-
<b>Encadenado a</b>									
2		PC	Normal	Los marineros de la tripulación de un barco están descansando.	-	Ambiente	Música diegética	-	Retroproyección
3		PM	Normal	Los marineros de la tripulación de un barco están descansando. Uno toca la guitarra y la armónica.	-	Ambiente	Música diegética	-	Retroproyección
4		PCL	Normal	Los marineros de la tripulación de un barco están descansando. Uno toca la guitarra.	-	Ambiente	Música diegética termina	-	-
5.a		PCL	Normal	De repente una potente luz les ilumina. Los marineros se acercan a la borda del barco.	Sí	Explosión	Música diegética fin	-	-





GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR





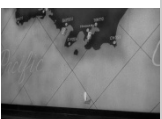



5.a		PCL	Normal	De repente una potente luz les ilumina. Los marineros se acercan a la borda del barco.	Sí	Explosión	La música diegética se interrumpe.	-	-
6*		PG	Picado	Aparece luz debajo del mar	-	Explosión	Música extradiegética.	-	Superposición
7.a		PCL	Normal	Los marineros son flasheados por la luz y abandonan rápidamente la cubierta.	-	Explosión	Música extradiegética.	-	-
8		PD	Picado	Los objetos personales de los marineros caen al suelo. Sus pies pasan por encima de ellos corriendo.	-	Explosión	Música extradiegética.	-	-
9.a		PCL	Normal	Los marineros y el barco son alcanzados por una nube de polvo tóxico.	-	Explosión	Música extradiegética.	-	Superposición
10.b		PG	Normal	El barco comienza a incendiarse.	-	-	Música extradiegética.	Maqueta	Pirotecnia
11		PM	Normal	Los operadores mandan mensaje de S.O.S. De repente son engullidos por las olas. <i>Travelling out.</i>	-	La radio, código morse	Música extradiegética.	-	Pirotecnia
12.b		PG	Normal	Volvemos a ver al barco.	-	-	Música extradiegética	Maqueta	Pirotecnia

13		PG	Contrapicado	Vemos la torre de comunicaciones que recibe el S.O.S. Paneo de izq-dcha y luego de arriba a abajo.	-	Ondas de radio	Música extradiegética	-	-
14		PG	Normal	Vemos a los operadores de radio recibiendo el S.O.S y devolviendo el mensaje. <i>Travelling in.</i>	-	La radio, código morse	Música extradiegética	-	-
<b>Encadenado a:</b>									
15.b		PG	Normal	El barco se hunde por completo bajo el mar	-	-	La música extradiegética finaliza	Maqueta	Pirotecnia
<b>Secuencia #2 Emiko y Ogata (03:19 - 04:19 = 01:00)</b>									
16		PD	Normal	Un teléfono en una oficina suena	-	Teléfono sonando	-	-	-
17		PM	Normal	Ogata, acude a atender la llamada.	Sí	Ambiente	-	-	-
18		PM	Normal	Ogata mantiene una conversación al mismo tiempo que se aproxima Emiko atentamente.	Sí	Ambiente	-	-	-
19		PP	Normal	Ogata continua con la llamada. Parece grave.	Sí	Ambiente	-	-	-


















GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

20		PP	Normal	Emiko comienza a preocuparse.	Sí	Ambiente	-	-	-
21.c		PM	Normal	Ogata le cuenta a Emiko a cerca de la urgencia de la llamada. Han de cancelar su planes.	Sí	Ambiente	-	-	-
22		PD	Normal	Flyer de los planes.		Ambiente	-	-	-
23.c		PM	Normal	Ogata y Emiko continúan conversando.	Sí	Ambiente	-	-	-
24		PM	Normal	Ambos se despiden.	Sí	Ambiente	-	-	-
<b>Secuencia #3 Agencia de seguridad marítima I. (04:20 - 05:16 = 00:56)</b>									
25		PG	Contrapicado	Vemos el mapa de Japón	-	Gente hablando de fondo	-	-	-
26		PC	Normal	Vemos una sala con operadores trabajando sobre el mapa	-	Gente hablando de fondo	-	-	-
27.d		PM	Normal	Ogata llega a las oficinas para saber qué está pasando. Paneo izq-dcha.	Sí	Ambiente	-	-	-








28		PP	Normal	Un oficial informa de la situación.	Sí	Gente hablando de fondo.	-	-	-
29		PP	Normal	El acompañante de Ogata se asusta ante las noticias.	Sí	Gente hablando de fondo.	-	-	-
30		PP	Normal	Otro oficial añade información.	Sí	Ambiente.	-	-	-
31.d		PM	Normal	El equipo principal se dirige hacia el mapa. Paneo izq-dcha.	Sí	Ambiente.	-	-	-
32		PD	Normal	Vemos como han señalado en el mapa la situación del barco de rescate.	-	Ambiente.	-	-	-
<b>Secuencia #4 El hundimiento del <i>Bingo-Maru</i> (05:16 - 05:38 = 00:22)</b>									
33.a		PG	Normal	El <i>Bingo-Maru</i> está buscando supervivientes.	-	Bocina del barco	-	Maqueta del barco	-
34*		PG	Ligero picado	Una explosión emerge desde el fondo del mar.	-	Explosión	Comienza música extradiegética	-	Pirotecnia
35.a		PG	Normal	De repente el barco explota. Paneo izq-dcha.	-	Explosión	Fin de la música extradiegética	Maqueta del barco	Pirotecnia
<b>Secuencia #5 Agencia de seguridad marítima II. (05:39 - 06:16 = 00:40)</b>									

GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

36.a		PM	Normal	El periodista Hagiwara transmite las noticias a su redacción por teléfono. <i>Travelling out.</i>	Sí	Gente hablando de fondo.	-	-	-
37		PP	Normal	Una señora pregunta a un oficial de la agencia marítima.	Sí	-	-	-	-
38.a		PC	Normal	El oficial explica al grupo de los familiares de los marineros. Continuación plano 36.	Sí	-	-	-	-
39		PP	Normal	Otro familiar pregunta al oficial.	Sí	-	-	-	-
40		PP	Normal	El oficial da las respuestas adecuadas.	Sí	-	-	-	-
41		PP - PC	Normal	Operadores enviando mensajes a los barcos siniestrados. <i>Travelling out</i> nos muestra el conjunto de la sala.	-	Señales de radio	-	-	-
<b>Secuencia #6 Rescatando a los supervivientes (06:20 - 06:39 = 00:19)</b>									
42		PC	Picado	Tres supervivientes a la deriva se encuentran con un barco de rescate.	Sí	Oleaje	-	-	-






43		PC	Picado	Un marinero les lanza una cuerda para sacarles del mar.	Sí	Oleaje	-	-	
44		PC	Picado	Los marineros atienden a los tres naufragos.	Sí	Oleaje	-	-	
45		PP	Normal	Uno de los marineros insiste a uno de los naufragos saber qué ha sucedido.	Sí	Oleaje	-	-	
<b>Secuencia #7 Agencia de seguridad marítima III. (06:40 - 07:53 = 1:13)</b>									
46.a		PC	Normal	Un oficial da novedades	Sí	Ambiente	-	-	
47		PP	Normal	Los familiares preguntan por los supervivientes.	Sí	Ambiente	-	-	
48		PP	Normal	El oficial explica que no se sabe nada al respecto.	Sí	Ambiente	-	-	
49		PM	Normal	Los jefes se preguntan preocupados sobre lo sucedido.	Sí	Ambiente	-	-	
50.a		PC	Normal	El oficial indica que hay al menos unos pocos supervivientes.	Sí	Barullo	-	-	








GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

51		PC - PM	Normal	Los familiares intentan pasar a la oficina. Sólo pasa Ogata y sus compañeros de trabajo. Paneo izq-dcha.	-	Barullo y telecomunicaciones	-	-	-
52.b		PP	Normal	Ogata escucha atentamente a las noticias	Sí	Telecomunicaciones	-	-	-
53		PP	Normal	El oficial indica que el barco de rescate también se ha hundido.	Sí	Telecomunicaciones	-	-	-
54.b		PP	Normal	Ogata no da crédito.	-	Telecomunicaciones	-	-	-
55		PP	Normal	El oficial indica que han enviado a un segundo barco de rescate.	Sí	Telecomunicaciones	-	-	-
56		PP	Normal	Los periodistas dan eco de la trágica noticia.	Sí	-	-	-	-
57		PML	Normal	Los familiares siguen alterados sin saber quiénes han sobrevivido.	Sí	Barullo y telecomunicaciones	-	-	-
<b>Encadenado a:</b>									
<b>Secuencia #8</b>	<b>La isla de Odo (07:54 - 10:03 = 02:09)</b>								

58		PD	Cenital	En los periódicos leemos los titulares sobre el desastre.	-	-	Comienza música extradiegética	-	-
<b>Encadenado a:</b>									
59		PD	Cenital	Más rótulos relacionados.	-	-	Música extradiegética	-	-
60		PG	Normal	Los habitantes de la isla Odo confían que los supervivientes lleguen a la costa.	-	Oleaje	Música extradiegética	-	-
61		PC	Normal	Siguen esperando.	-	Oleaje	Música extradiegética	-	-
62		PGL	Picado	Vemos el horizonte de mar y una porción del poblado.	-	Ambiente	Música extradiegética	-	-
63		PM	Normal	Shinkichi y un aldeano observan desde una torre.	Sí	Ambiente	Música extradiegética	-	-
64		PP	Ligero contrapicado	Shinkichi distingue en el mar una balsa. Se dirige hacia ella corriendo.	Sí	Ambiente	Termina música extradiegética	-	-
65		PG	Normal	Los demás aldeanos se levantan y observan.	-	Oleaje	-	-	-







GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR





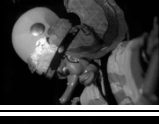


66		PM	Contrapicado	Otros aldeanos localizan la balsa.	-	Oleaje	-	-	-
67		PGL	Normal	Vemos la balsa en el inmenso océano.	-	Oleaje	-	-	-
68		PG	Normal	Los habitantes corren hacia ella.	Gritos	Oleaje	-	-	-
69		PC	Picado	Algunos aldeanos nadan.	-	Oleaje	-	-	-
70		PC	Normal	Habitantes avivando el Fuego de la hoguera.	-	Hoguera	-	-	-
71		PC	Picado	Shinkichi sigue corriendo hacia la balsa.	-	Pisadas	-	-	-
72		PC	Normal	Sigue corriendo.	-	Pisadas	-	-	-
73		PC	Picado	Le vemos corriendo por la orilla.	Sí	Oleaje	-	-	-
74		PC	Picado	Shinkichi llega a la balsa.	Sí	Oleaje	-	-	-

75		PM	Picado	Otros aldeanos le dan la vuelta.	Sí	Oleaje	-	-	-
76		PP	Normal	Shinkichi descubre que es su hermano.	Sí	Oleaje	-	-	-
<b>Fundido a negro/ fundido a:</b>									
<b>Secuencia #9</b>	<b>La advertencia del anciano (10:04 - 10:45 = 00:41)</b>								
77		PG	Picado	Vemos a un grupo de pescadores que llegan de faenar.	-	Mar calmado	-	-	-
78		PC	Normal	Dicen que no hay peces.	Sí	Ambiente	-	-	-
79		PD	Picado	Vemos las redes vacías.	-	Ambiente	-	-	-
80		PP	Normal	Un aldeano mayor expresa el temor de que Godzilla ha vuelto.	Sí	Ambiente	-	-	-
81		PP	Picado	Una joven pescadora dice que Godzilla solo es una leyenda.	Sí	Risas de burla	-	-	-


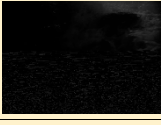



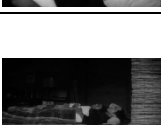
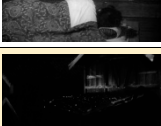



GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

82		PP	Contrapicado	El anciano continua con su idea.	Sí	Ambiente	-	-	-
83		PP	Normal	Otros pescadores se miran entre sí preocupados.	-	Helicóptero	-	-	-
<b>Secuencia #10</b>	<b>La visita oficial (10:46 - 11:24 = 00:38)</b>								
84		PG	Contrapicado	Vemos como un helicóptero llega a la isla.	-	Helicóptero	-	-	-
85		PG	Contrapicado	El helicóptero aterriza. La cámara le sigue.	-	Helicóptero	-	-	-
<b>Encadenado a:</b>									
86		PC	Normal	Los pasajeros comienzan a descender.	-	Ambiente	-	-	-
87		PM	Normal	El periodista Hasiwara recoge los testimonios de que un monstruo ha llegado.	Sí	Vacas	-	-	-
<b>Encadenado a:</b>									
<b>Secuencia #11</b>	<b>La ceremonia Shinto (11:24 - 12:31 = 1:07)</b>								


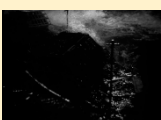
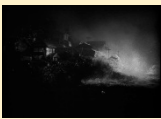
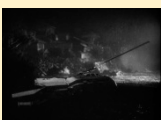



88		PC	Normal	Somos testigos de una ceremonia tradicional shintoista.	-	-	Comienza música diegética	-	-
89		PG	Picado	La ceremonia continua.	-	-	Continúa la música diegética	-	-
90		PP	Normal	El anciano sigue explicando al periodista la existencia del monstruo.	Sí	-	Continúa la música diegética	-	-
91		PP	Normal	Vemos a los monjes danzando.	-	-	Continúa la música diegética	-	-
92		PP	Normal	Volvemos a verles.	-	-	Continúa la música diegética	-	-
93		PD	Normal	Se aproxima viento fuerte.	-	Viento	Continúa la música diegética	-	-
<b>Secuencia #12 Llega el tifón (12:32 - 14:47 = 2:15)</b>									
94		PC	Picado	El tifón comienza a balancear los árboles.	-	Viento	-	-	-
<b>Encadenado a:</b>									








GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

95		PG	Picado	Las olas arran la costa de la isla.	-	Viento, olas	-	Maqueta orilla isla, barcas, casas	-
96		PC	Picado	Las olas llegan con más fuerza	-	Viento, olas	-	Maqueta orilla isla	-
97		PC	Normal	Los árboles caen al suelo por la fuerza del tifón	-	Viento	-	Maquetas de árboles y mobiliario	-
98.a		PC	Normal	Interior de la casa de Shinkichi, está con su madre y hermano. Están inquietos por la tormenta.	-	Viento	Comienza la música extradiegética	-	-
99		PP	Picado	El hermano de Shinkichi no puede dormir.	-	Viento	Continúa la música extradiegética	-	-
10		PC	Normal	Shinkichi y su familia se reincorporan al notar que la casa se tambalea.	-	Viento, objetos cayendo	Continúa la música extradiegética	-	-
101.b		PC	Normal	La casa se tambalea.	-	Viento, madera crujiendo	Continúa la música extradiegética	Maqueta de la casa	-
102		PP	Normal	Shinkichi se levanta y sale corriendo del campo.	-	Viento	Continúa la música extradiegética		



103.a		PC	Normal	Shinkichi atraviesa la casa corriendo.	Sí	Viento	Continúa la música extradiegética	-	-
104.c		PC	Normal	Shinkichi sale por la puerta principal y desaparece.	Sí	Viento	Continúa la música extradiegética	-	-
105		PP - PC	Normal	El hermano va tras Shinkichi pero al ver algo por la puerta y se asusta. Se queda en la casa para proteger a su madre. <i>Travelling</i> lateral.	-	Viento, grito ahogado	Continúa la música extradiegética	-	-
106.c		PC	Normal	La casa se desmorona encima del hermano de Shinkichi y su madre.	-	Madera romperse, viento	Continúa la música extradiegética	-	-
107.b		PC	Normal	Vemos la casa caer.	-	Viento	Extradiegética	Maqueta casa	-
108		PC	Picado	Shinkichi llora a la vez que llama a su familia en vano.	Sí	Viento, lugareños gritando	Continúa la música extradiegética	-	-
109		PC	Normal	Varios habitantes huyen por las calles. Se llevan a Shinkichi.	-	Gritos y viento	Continúa la música extradiegética	-	-
110		PC	Normal	Lugareños abandonan el poblado.	-	Viento	Continúa la música extradiegética	-	-







GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

111		PC	Normal	Tejados de casas se muestran destruidos.	-	Viento	Continúa la música extradiegética	Maquetas de tejados arrancados	-
112		PG	Picado	La costa está siendo salvajemente sacudida por el oleaje.	-	Viento, oleaje	Continúa la música extradiegética	Maqueta de la costa destruida	-
113		PG	Normal	La costa de la isla está siendo sacudida por el tifón.	-	Viento, oleaje	Continúa la música extradiegética	Maqueta de costa con casas y barcas	-
114		PG	Normal	El helicóptero es arrasado por el viento del tifón. <i>Travelling out.</i>	-	Viento, oleaje	Termina la música extradiegética	Maqueta helicóptero y casas	-
<b>Fundido a negro/ fundido a:</b>									
<b>Secuencia #13</b>		<b>Conferencia en el edificio de la Dieta (14:48 - 16:53 = 02:05)</b>							
115		PC	Normal	El autobús con los ivesgadores llega Un autobús llega.	-	Motor y Muchedumbre	-	-	-
116.a		PG	Normal	Un diputado interroga al representante de la isla Odo.	Sí	Ambiente	-	-	-
117		PML	Normal	El presidente de la sala da la palabra al representante.	Sí	Ambiente	-	-	-

118		PML	Normal	El representante de la isla Odo responde.	Sí	Ambiente	-	-	-
119		PML	Normal	Shinkichi da su testimonio.	Sí	Ambiente	-	-	-
120		PML	Normal	El reportero Hagiwara también aporta su testimonio.	Sí	Ambiente	-	-	-
121.a		PG	Normal	El reportero se sienta y el presidente cede turno a el Profesor Yamane.	Sí	Ambiente y aplausos	-	-	-
122		PML	Normal	El Pr. Yamane expone sus teorías y propone una investigación en la isla de Odo.	Sí	Ambiente	-	-	-
123.a		PG	Normal	Tras finalizar su discurso, la sala completa aplaude.	Sí	Ambiente y aplausos	-	-	-
<b>Encadenado a:</b>									
<b>Secuencia #14 Comienza el viaje (16:53 - 17:22 = 00:29)</b>									
124		PM - PC	Normal	Un travelling out con paneo de izq-dcha nos muestra el barco de la expedición antes de zarpar.	-	Vítoreos	Comienza música extradiegética	-	-


GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR









125		PM	Ligero contrapicado	Vemos al Dr. Serizawa observando.	-	Vitores	Comienza música extradiegética	-	-
126		PML	Ligero contrapicado	Vemos a Ogata, Yamane y a Emiko saludando y despidiéndose.	-	Vitores	Comienza música extradiegética	-	-
127		PPL	Ligero contrapicado	Emiko se despide alegremente del Pr. Serizawa.	-	Vitores	Comienza música extradiegética	-	-
128		PP	Ligero contrapicado	El Pr. Serizawa no responde a su despido. Está preocupado.	-	Vitores	Finaliza la música extradiegética	-	-
<b>Encadenado a:</b>									
<b>Secuencia #15</b>	<b>Durante el viaje (17:22 - 18:09 = 00:47)</b>								
129		PG	Normal	Vemos el barca de la expedición en ruta.	-	Mar	-	-	-
130.a		PPL	Normal	Emiko y Ogata hablan sobre Serizawa sorprendidos al verle en la despedida.	Sí	Mar	-	-	-
131		PP	Normal	Ogata habla de los peligros de la expedición.	Sí	Mar	-	-	-

132.a		PPL	Normal	Emiko responde preocupada.	Sí	Mar	-	-	-
133		PPL	Normal	Ogata se dirige al telescopio para observar cualquier anomalía imprevista. Emiko mira al mar.	Sí	Mar	-	-	-
134		PP	Picado	El mar permanece en calma durante el viaje.	-	Oleaje y motor del barco	-	-	-
<b>Encadenado a:</b>									
<b>Secuencia #16</b>	<b>La expedición de Yamane (18:10 - 20:52 = 02:42)</b>								
135		PG	Normal	Vemos la isla de Odo.	-	Ambiente	Comienza música extradiegética	-	<i>Matte painting</i>
<b>Encadenado a:</b>									
136		PG	Normal	Vemos al equipo de investigadores visitando las ruinas del pueblo.	-	Ambiente	Continúa música extradiegética	-	<i>Matte painting</i>
137		PG	Picado	El equipo prosigue.	-	Ambiente	Extradiegética	-	<i>Matte painting</i>
<b>Encadenado a:</b>									



GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

138		PC	Normal	Periodistas toman notas y fotos mientras el equipo toma muestras. Paneo de dcha a izq. Yamane midiendo una huella de Godzilla.	-	Ambiente	Continúa música extradiegética	-	-
139		PC	Normal	Los habitantes observan a los investigadores comprobando la los niveles de radiactividad. Paneo dcha-izq.	-	Contador geiger	Termina música extradiegética	-	-
140		PML	Normal	Los investigadores se percatan que los pozos de agua están contaminados de radiactividad.	Sí	Ambiente	-	-	-
141		PC	Contrapicado	Las aldeanas exclaman asustadas qué harán sin agua potable.	Sí	Ambiente	-	-	-
142		PM	Normal	Continúan investigando. Paneo de dcha-izq.	Sí	Ambiente	-	-	-
143		PA	Normal	El Pr. Yamane asegura que a juzgar por la huella hay un monstruo gigante vivo.	Sí	Ambiente	-	-	-










144		PC	Normal	Todo el equipo se reúne en una misma huella de Godzilla.	-	Contador Geiger	-	-	-
145		PD	Picado	Vemos como un investigador manipula el contador geiger y mide los altos grados de radiactividad.	-	Contador Geiger	-	-	-
146		PC	Normal	El Pr. Yamane encuentra un fósil. Paneo de dcha-izq.	Sí	Contador Geiger	-	-	-
147		PD	Picado	Vemos el fósil en detalle.	-	Ambiente	-	Maqueta: reproducción de un fósil	-
148		PML-PM	Normal	El Pr. Yamane recoge el fósil. Paneo diagonal de dcha-izq.	-	Ambiente	-	Maqueta: reproducción del fósil	-
149		PP	Normal	El profesor exclama que es un trilobite y que es el mayor descubrimiento de su vida. Paneo dcha-izq.	Sí	Ambiente	-	Maqueta: reproducción del trilobite.	-
150		PP	Normal	El Pr. Yamane guarda el fósil para estudiarlo.	Sí	Ambiente	-	Maqueta: reproducción del trilobite.	-
151		PM	Picado	El Pr. Yamane sigue investigando la huella de Godzilla. Paneo diagonal de dcha-izq.	-	Ambiente	-	-	-

GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

Secuencia #17 La aparición de Godzilla (20:53 - 23:10 = 2:17)									
152		PMC	Normal	Suena la campana.	-	Campanadas	-	-	-
<b>Encadenado a:</b>									
153		PG	Picado	Todos los habitantes se dirigen a la colina.	Sí	Campanadas, pisadas de Godzilla	-	-	-
154		PG	Picado	Vemos un plano del poblado con casas destruidas y pisadas de Godzilla	-	Campanadas, pisadas de Godzilla	-	-	<i>Matte painting</i>
155		PG	Picado	Paneo dcha-izq.	-	Campanadas, pisadas de Godzilla	-	-	-
156		PC	Normal	Los habitantes siguen corriendo.	Sí	Campanadas, pisadas de Godzilla	-	-	-
157		PPL	Picado	El Dr. Yamane se encuentra en lo alto de la colina tomando fotos.	Sí	Campanadas, pisadas de Godzilla	-	-	-
158.a		PML	Picado	El doctor dice haber visto a una criatura gigante.	Sí	Campanadas, pisadas de Godzilla	-	-	-
159.b		PG	Contrapicado	A parece Godzilla	-	Gritos	-	Marioneta G1	Superposición

160.a		PML	Picado	El grupo se asusta.	-	Gritos, pisadas de Godzilla	-	-	-
161.b		PG	Contrapicado	Godzilla mira a los aldeanos corriendo.	-	Gritos, pisadas de Godzilla	-	Marioneta G1	Superposición
162.c		PC	Picado	Aldeanos corriendo.	-	Gritos, pisadas de Godzilla	-	-	-
163.b		PG	Contrapicado	Godzilla ruge.	-	Gritos, pisadas y rugido	-	Marioneta G1	Superposición
164.d		PM	Normal	Los aldeanos siguen huyendo.	-	Gritos, pisadas de Godzilla	-	-	-
165.e		PM	Picado	Los aldeanos siguen huyendo.	-	Gritos, pisadas de Godzilla	-	-	-
166.d		PM	Normal	Los aldeanos siguen huyendo.	-	Gritos, pisadas de Godzilla	-	-	-
167.e		PP	Picado	Los aldeanos siguen huyendo.	-	Gritos, pisadas de Godzilla	-	-	-
168		PML	Picado	Emiko cae al suelo.	-	Gritos, pisadas de Godzilla	-	-	-








GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

169.b		PG	Contrapicado	Godzilla ruge de Nuevo	-	Rugido	-	Marioneta G1	Superposición
170		PP	Picado	Emiko grita desesperazadoramente.	-	Chillido de Emiko y rugido	-	-	-
171.b		PG	Contrapicado	Godzilla continua rugiendo.	-	Rugido de Godzilla	-	Marioneta G1	Superposición
172		PM	Normal	Ogata recoge a Emiko del suelo.	-	Gritos, pisadas de Godzilla	-	-	-
173		PP	Normal	Ogata y Emiko se refugian detrás de un arbusto.	-	Gritos, pisadas de Godzilla	-	-	-
174.d		PM	Normal	Los aldeanos siguen huyendo.	-	Gritos, pisadas de Godzilla	-	-	-
175.e		PP	Picado	Los aldeanos siguen huyendo.	-	Gritos, pisadas de Godzilla	-	-	-
176		PM	Normal	Ogata y Emiko siguen escondidos.	-	Gritos, pisadas de Godzilla	-	-	-
177.b		PG	Contrapicado	Godzilla desaparece.	-	Gritos	-	-	Superposición

178		PM	Picado	Los aldeanos miran.	-	Gritos, pisadas de Godzilla	-	-	-
179		PP	Normal	Emiko y Ogata se levantan	-	Gritos, pisadas de Godzilla	-	-	-
180		PC	Normal	Emiko acude rápidamente hacia su padre, el Dr. Yamane.	Sí	Gritos, pisadas de Godzilla	-	-	-
181		PC	Normal	Todos suben a la colina.	-	Gritos, pisadas de Godzilla	-	-	-
182		PML	Normal	Otros aldeanos dan aviso de algo que están viendo.	Sí	Gritos, pisadas de Godzilla	-	-	-
183		PG	Picado acusado	Vemos sobre la arena las pisadas de Godzilla dirección hacia el mar.	-	Pisadas de Godzilla	-	-	<i>Matte painting</i>
<b>Encadenado a:</b>									
<b>Secuencia #18 Feedback en el edificio de la Dieta (23:11 - 28:00 = 4:49)</b>									
184.a		PC	Normal	Vemos la diapositiva proyectada de un Brontosaurio.	Sí	Ambiente	-	-	-
185.b		PCL	Normal	Vemos una conferencia	Sí	Ambiente	-	-	-










GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

186.a		PC	Normal	Vemos la ilustración de las capas de la tierra.	Sí	Ambiente	-	-	-
187.b		PCL	Normal	El Dr. Yamane sigue exponiendo sus hipótesis.	Sí	Ambiente	-	-	-
188.c		PML	Normal	El Dr. afirma la existencia de Godzilla.	Sí	Público asombrado	-	-	-
189		PC - PPL	Normal	<i>Travelling in</i> de la diapositiva de Godzilla	Sí	Público asombrado	-	-	-
190.b		PC	Normal	El Dr. Yamane sigue exponiendo sus hipótesis.	Sí	Ambiente	-	-	-
191.c		PM	Normal	El Dr. Yamane sigue exponiendo sus hipótesis.	Sí	Ambiente	-	-	-
192.a		PM	Normal	El Dr. Yamane sigue exponiendo sus hipótesis.	Sí	Ambiente	-	-	-
193.c		PM	Normal	El Dr. Yamane sigue exponiendo sus hipótesis.	Sí	Ambiente	-	-	-
194.d		PML	Normal	Diputados sorprendidos	Sí	Quejas	-	-	-

195.c		PPL	Normal	El Dr. Yamane sigue exponiendo sus hipótesis.	Sí	Ambiente	-	-	-
196		PC	Normal	Los diputados miran sin creer lo que escuchan.	Sí	Comentario	-	-	-
197.c		PM	Normal	El Dr. Yamane sigue exponiendo sus hipótesis.	Sí	Ambiente	-	-	-
198.b		PC	Normal	El Dr. Yamane sigue exponiendo sus hipótesis.	Sí	Ambiente	-	-	-
199		PPL	Normal	El Dr. Yamane sigue exponiendo sus hipótesis.	Sí	Ambiente	-	-	-
200.d		PML	Normal	Un periodista le pregunta qué relación aguarda con las bombas atómicas.	Sí	Ambiente	-	-	-
201.b		PM	Normal	El Dr. afirma que Godzilla porta el elemento nuclear estroncio-90.	Sí	Ambiente	-	-	-
202.f		PG	Picado	El Dr. continua.	Sí	Murmullos y Asombro	-	-	-










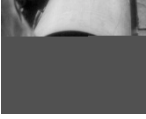





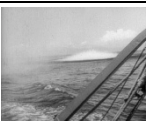

GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

203.b		PM	Normal	El Dr. Yamane sigue exponiendo sus hipótesis.	Sí	Ambiente	-	-	-
204.g		PPL	Normal	El Presidente de la sala manda guardar silencio.	Sí	Ambiente	-	-	-
205.h		PPL	Normal	Un diputado pide la palabra.	Sí	Ambiente	-	-	-
206.g		PPL	Normal	El Presidente se la da.	Sí	Ambiente	-	-	-
207.h		PML	Normal	El diputado expone sus argumentos.	Sí	Ambiente	-	-	-
208		PM	Normal	Una diputada está en contra.	Sí	Ambiente	-	-	-
209.h		PML	Normal	El diputado le replica.	Sí	Ambiente	-	-	-
210		PPL	Normal	La diputada le replica.	Sí	Ambiente	-	-	-
211.h		PML	Normal	El diputado carga.	Sí	Ambiente	-	-	-










212		PPL	Normal	La diputada levanta la voz.	Sí	Ambiente	-	-	-
213.h		PM	Normal	El diputado hace oídos sordos.	Sí	Ambiente	-	-	-
214		PML	Normal	Ambos comienzan a discutir.	Sí	Discusiones	-	-	-
215.f		PG	Picado	Todos los asistentes se olborotan.	Sí	Gritos	-	-	-
216		PML	Normal	El Dr. Yamane y su grupo queda anonadado ante la situación.	Sí	Gritos	-	-	-
<b>Fundido a negro/ fundido a:</b>									
<b>Secuencia #19 Reacción pública (28:01 - 28:50 = 00:49)</b>									
217		PD	Picado	Rótulos de periódicos.	-	Vagón de metro en marcha	-	-	-
218		PD	Picado	Rótulos de periódicos.	-	Vagón metro	-	-	-
219		PM	Normal	Tres civiles discuten.	Sí	Vagón metro	-	-	Retroproyección







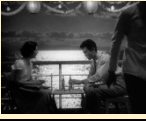

GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

Encadenado a:									
<b>Secuencia #20 Briefing militar (28:50 - 29:37 = 00:47)</b>									
220		PM	Contrapicado	Soldados entran en el cuartel general de acción contra el monstruo.	-	Pasos de los soldados	-	-	-
221		PG	Aéreo	En el interior hay caos y desorden.	Sí	Murmullos	-	-	-
222		PC	Normal	Un periodista anuncia los ataques contra el monstruo por parte del ejército.	Sí	-	-	-	-
<b>Secuencia #21 Ataque con bombas marinas (29:38 - 30:11 = 01:35)</b>									
223		PG	Normal	La marina abre fuego contra el monstruo que está bajo el mar.	-	-	Comienza música extradiegética	-	-
224		PG	Normal	El fuego continua.	-	-	Continúa la música extradiegética	-	-
225		PG	Normal	El fuego continua.	-	-	Continúa la música Extradiegética	-	-
226		PM	Picado	El fuego continua.	-	Cañonazo	Continúa la música extradiegética	-	-




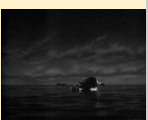


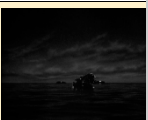

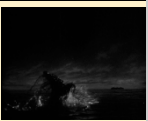
227		PP	Picado	El fuego continua.	-	-	Continúa la música extradiegética	-	-
228		PPP	Picado	El fuego continua.	-	-	Continúa la música extradiegética	-	-
229		PG	Normal	El fuego continua.	-	Cañonazo e impacto bomba con el agua	Continúa la música extradiegética	-	-
230		PG	Normal	El fuego continua.	-	Cañonazo	Continúa la música extradiegética	-	-
231		PG	Normal	El fuego continua.	-	Impacto bomba con el agua	Continúa la música extradiegética	-	-
232		PG	Normal	El fuego continua.	-	Explosión	Continúa la música extradiegética	-	-
233		PG	Normal	El fuego continua.	-	Explosión	Termina la música extradiegética	-	-
234		PG	Normal	El fuego continua.	-	Explosión	-	-	-
<b>Secuencia #22 La depresión de Yamane (30:12 - 31:38 = 1:26)</b>									

GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR







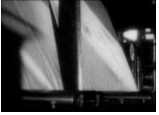
235		PP	Normal	Vemos como la TV emite imágenes del ataque.	-	Explosión y reportero en TV	-	-	Rotoscopia
236		PC	Normal	Ogata, el Dr. Yamane y su familia observan el boletín. El Dr. se va.	-	Reportero TV	-	-	-
237		PP	Normal	Ogata pregunta a Emiko qué le sucede a su padre.	-	Explosiones desde la TV	-	-	-
238		PP	Normal	Ogata y Shinkichi observan a Emiko ir tras su padre.	Sí	-	-	-	-
239		PP	Normal	Emiko acude al despacho de su padre.	-	-	-	-	-
240.a		PC	Normal	La luz está apagada en el interior.	-	-	-	-	-
241.b		PP	Normal	Emiko enciende la luz.	-	Interruptor	-	-	-
242.a		PC	Normal	Descubre a su padre sentado.	-	-	-	-	-
243.b		PP	Normal	Emiko le observa.	Sí	Ambiente	-	-	-

244		PM	Normal	El Dr. le pide a su hija que se marche, que no le pasa nada.	Sí	Ambiente	-	-	-
245.b		PP	Normal	Emiko, frustrada cierra la puerta y apaga la luz.	Sí	Ambiente	-	-	-
246.a		PC	Normal	El despacho sin luz.	-	Ambiente	-	-	-
<b>Encadenado a:</b>									
<b>Secuencia #23 Incidente con el crucero (31:38 - 32:50 = 01:12)</b>									
247		PG	Normal	Vemos un Tokio vivo y nocturno.	-	Ambiente de la ciudad	-	-	-
248		PG	Normal	El puerto de Tokio también lleno de vida.	-	Ambiente de la ciudad	-	-	-
249		PG	Normal	Vemos un crucero.	-	Ambiente	Comienza música diegética	Maqueta de crucero	-
250		PC	Normal	Estamos en el barco.	-	Festejos	Diegética	-	Retroproyección
251		PC	Normal	Los pasajeros bailan.	-	Festejos	Diegética	-	Retroproyección

GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

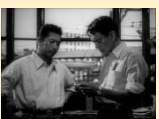
252		PC	Normal	Los pasajeros están bailando.	-	Festejos	Continúa la música diegética	-	Retroproyección
253		PM	Normal	Los pasajeros están bailando.	-	Festejos	Continúa la música diegética	-	-
254.a		PML	Normal	Los pasajeros están bailando.	-	Festejos	Continúa la música diegética	-	-
255.b*		PG	Normal	De repente aparece Godzilla de las profundidades del mar.	-	Pisadas de Godzilla y gritos	Termina la música diegética	Marioneta G2	-
256		PP	Normal	Una pareja descubre al monstruo aterrados.	-	Pisadas de Godzilla y gritos	-	-	-
257.b		PML	Normal	Los pasajeros huyen para refugiarse.	-	Pisadas de Godzilla y gritos	-	-	-
258.a		PG	Normal	Godzilla comienza a avanzar.	-	Pisadas de Godzilla y gritos	-	Marioneta G2	-
259		PM	Normal	Los pasajeros huyen	-	Pisadas de Godzilla y gritos	-	-	-
260.b		PG	Normal	Godzilla se va.	-	Pisadas	-	Marioneta G2	-

<b>Encadenado a:</b>									
----------------------	--	--	--	--	--	--	--	--	--

<b>Secuencia #24</b>	<b>Antetodo, no maten a Godzilla (32:51 - 34:07 = 1:10)</b>								
261		PM	Normal	El Prof. Yamane atraviesa un pasillo de dcha-izq. lleno de gente. <i>Travelling</i> lateral.	-	Murmullos y comentarios	-	-	-
262		PC	Normal	El Prof. Yamane entra en una sala y es recibido por un oficial.	Sí	Ambiente	-	-	-
263		PM	Normal	El oficial dice al doctor que la situación es dramática.	Sí	Ambiente	-	-	-
264.a		PM	Normal		Sí	Ambiente	-	-	-
265		PM	Ligero contrapicado		Sí	Ambiente	-	-	-
266.a		PM	Normal	Yamane dice no le maten.	Sí	Ambiente	-	-	-
<b>Secuencia #25</b>	<b>La misión de Hagiwara (34:07 - 34:46 = 00:39)</b>								
267		PD	Normal	Periódicos en rotación.	-	El rodillo	Comienza música Extradiegética	-	-



GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

268		PD	Normal	Otro rodillo impre más periódicos.	-	El rodillo de la máquina	Continúa la música extradiegética	-	-
269		PD	Picado	Los periódicos salen por una cinta transportadora.	-	El rodillo de la máquina	Termina la música extradiegética.	-	-
270		PC	Normal	Vemos la mesa de redacción de un periódico.	Sí	Ambiente	-	-	Retroproyección
271		PM	Normal	El periodista jefe le encomienda a Hagiwara la misión de entrevistar al Dr. Serizawa.	Sí	Ambiente	-	-	Retroproyección
<b>Secuencia #26</b>	<b>La petición de Hagiwara (34:47 – 36:52 = 02:05)</b>								
272		PML	Normal		Sí	Ambiente	-	-	-
273		PPL	Normal		Sí	Ambiente	-	-	-
274		PP	Normal		Sí	Ambiente	-	-	-
275		PP	Normal	Escorzo de Ogata.	Sí	Ambiente	-	-	-










JONATHAN BELLÉS GARCÍA

276		PPL	Normal		Sí Ambiente	-	-	-
277.a		PM	Normal	Shinkichi llega a la sala indicando que ha llegado Hagiwara.	Sí Ambiente	-	-	-
278		PM	Normal		Sí Ambiente	-	-	-
279.a		PM	Normal	El periodista Hagiwara entra en la sala.	Sí Ambiente	-	-	-
280.b		PM	Normal	Hagiwara pide a Emiko y a Ogata una entrevista con Serizawa.	Sí Ambiente	-	-	-
281		PPL	Normal	Emiko y Ogata discuten acerca de la propuesta.	Sí Ambiente	-	-	-
282.b		PML	Normal	Aceptan llevarle hasta Serizawa.	Sí Ambiente	-	-	-
283		PC - PM	Normal	Emiko y Ogata se aproximan a la cámara.	Sí Ambiente	-	-	-
<b>Encadenado a:</b>								
<b>Secuencia #27</b>	<b>De camino (36:52 - 37:17 = 00:25)</b>							

GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

284		PG	Normal		-	Motor de coche	-	-	-
285		PG	Normal		-	Motor de moto	-	-	-
286		PC	Normal		-	Motor de moto	-	-	-
287		PG	Normal		-	Motor de coche	-	-	-
<b>Encadenado a:</b>									
<b>Secuencia #28</b>	<b>La entrevista (37:17 - 39:49 = 02:32)</b>								
288		PP	Ligero contrapicado		-	Ambiente	-	-	-
289.a		PM	Normal		Sí	Ambiente	-	-	-
290.b		PPL	Normal		Sí	Ambiente	-	-	-
291.a		PPL	Normal		Sí	Ambiente	-	-	-

JONATHAN BELLÉS GARCÍA






292.b		PPL	Normal		Sí	Ambiente	-	-
293.a		PPL	Normal		Sí	Ambiente	-	-
294		PPL	Normal		-	Ambiente	-	-
295		PM	Normal	Escorzo de Serizawa.	Sí	Ambiente	-	-
296		PC	Normal		Sí	Ambiente	Comienza música diegética	-
297		PML	Normal		Sí	Ambiente	Continúa música diegética	-
298		PM	Normal		Sí	Ambiente	Termina la música diegética	-
299.c		PP	Normal		Sí	Ambiente	-	-
300.d		PP	Normal		Sí	Ambiente	-	-

GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

301.c		PPL	Normal	Emiko en escorzo.	Sí	Ambiente	-	-	-
302.d		PP	Normal		-	Ambiente	-	-	-
303		PML	Normal	Paneo de dcha-izq.	Sí	Ambiente	-	-	-
<b>Secuencia #29</b>	<b>La demostración (39:50 - 42:49 = 02:59)</b>								
304		PC	Picado		-	Ambiente	-	-	-
305.a		PG	Normal		-	Ambiente	-	-	-
306		PM	Normal		-	Máquinas de laboratorio	-	-	-
307.a		PC	Normal		-	Máquinas de laboratorio	-	-	-
308		PC	Normal	Emiko se aproxima a la cámara. <i>Travelling</i> lateral hacia Serizawa.	-	Máquinas de laboratorio	-	-	-
309		PD	Normal		-	Máquinas de laboratorio	-	-	-

310		PM	Normal		-	Máquinas de laboratorio	-	-	-
311		PPC	Normal		-	Máquinas de laboratorio	-	-	-
312		PD	Normal		-	Máquinas de laboratorio	-	-	-
313		PML	Normal		-	Ruido de máquina estridente	-	-	-
314		PPL	Normal		Sí	Ruido de máquina estridente	-	-	-
315		PM	Normal		-	Ruido estridente	-	-	-
316		PP	Normal		-	Ruido estridente y chillido	Comienza música extradiegética	-	-
317		PC	Picado		Sí	Sollozos	Termina música extradiegética	-	-
<b>Encadenado a:</b>									


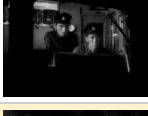
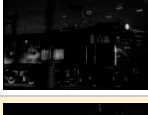
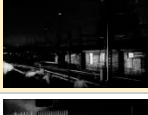

GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR


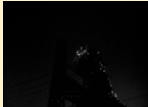

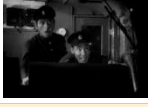
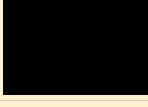
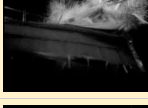
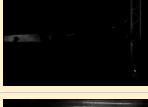
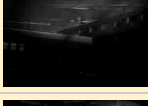

318		PML	Normal		-	Ambiente	-	-	-
319		PML	Normal		Sí	Ambiente	-	-	-
320		PM	Normal		-	Ambiente	-	-	-
321		PM	Normal		Sí	Ambiente	-	-	-
<b>Secuencia #30</b>	<b>El primer ataque de Godzilla (42:50 - 47:48 = 04:58)</b>								
322.a		PC	Normal						

327.c		PC	Normal		-	Metralletas disparando	Continúa música extradiegética	-	-
328.b		PG	Normal		-	Metralletas disparando	Continúa música extradiegética	Marioneta G	-
329.c		PC	Normal		-	Metralletas disparando	Continúa música extradiegética	-	-
330.b		PG	Normal		-	Metralletas disparando, chapoteo	Continúa música extradiegética	Marioneta G	-
331.c		PC	Normal		-	Metralletas disparando	Continúa música extradiegética	-	-
332		PC	Normal		-	Muchedumbre gritando, sirenas	Continúa música extradiegética	-	-
333		PML	Normal		-	Muchedumbre	Continúa música extradiegética	-	-
334		PPL	Normal		Sí	Muchedumbre gritando, sirenas	Continúa música extradiegética	-	-
335		PG	Normal		-	Mobiliario	Extradiegética	Disfraz completo	Rotoscopia


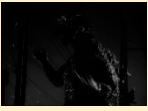
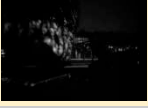




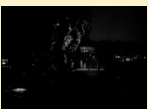
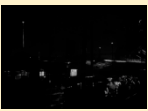


GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

336.d		PE	Normal		-	Muchedumbre gritando	Continúa música extradiegética	-	-
337		PC	Contrapicado	locomotora tren	-	Tren en movimiento	Continúa música extradiegética	-	-
338.e		PD	Normal	ruedas tren	-	Tren en movimiento	Continúa música extradiegética	-	-
339.f		PM	Normal		-	Tren en movimiento	Continúa música extradiegética	-	-
340		PG	Normal		-	Mobiliario destruyéndose	Continúa música extradiegética	Disfraz	-
341		PC	Contrapicado	locomotora tren	-	Tren en movimiento	Continúa música extradiegética	-	-
342		PG	Normal		-	Gritos	Extradiegética	Disfraz	-
343.e		PP	Normal		-	Tren en movimiento	Continúa música extradiegética	-	-
344.f		PML	Normal		-	Tren movimiento	Extradiegética	-	-








345.g		PML	Normal		-	Pasajeros hablando	Continúa música extradiegética	-	-
346		PP	Contrapicado		-	Pisada de Godzilla	Continúa música extradiegética	Disfraz	-
347		PS	Normal	Travelling in	-	Pisadas de Godzilla	Continúa música extradiegética	Maqueta estación y disfraz	-
348.f		PM	Normal		-	Gritos de los maquinistas	Continúa música extradiegética	-	-
349		PC	Normal	tren choca contra el pie de Godzilla	-	Choque del tren	Continúa música extradiegética	Maqueta de vagones	Pirotecnia
350		PC	Normal	tren descarrila	-	Vagones chocando	Continúa música extradiegética	Maqueta de vagones	Pirotecnia
351		PC	Normal	tren descarrila	-	Vagones	Extradiagética	Maqueta de vagones	-
352		PC	Normal	tren descarrila	-	Vagones chocando	Continúa música extradiegética	Maqueta de vagones	-
353		PC	Normal	tren descarrila	-	Vagones chocan	Extradiegética	Maqueta de vagones	-

GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

354.g		PM	Normal		-	Gritos de los pasajeros	Continúa música extradiegética	-	-
355		PPL	Contrapicado		-	Ambiente	Continúa música extradiegética	Disfraz	-
356.h		PP	Normal	Cola de Godzilla	-	Ambiente	Continúa música extradiegética	Disfraz	-
357		PML	Normal	Pasajeros escapan por las ventanillas de los vagones	-	Gritos	Continúa música extradiegética	-	-
358		PP	Contrapicado		-	Ambiente	Extradiegética	Marioneta G1, maqueta	-
359		PC	Normal	vagón impacta contra el suelo	-	Vagón impacta contra suelo	Continúa música extradiegética	Maqueta de vagones	-
360		PC	Normal		-	Sollozos	Continúa música extradiegética	-	-
361		PC	Normal	Godzilla chafa los vagones	-	Vagones	Extradiegética	Maqueta de vagones	-
362.h		PC	Normal	Cola de Godzilla	-	Ambiente	Continúa música extradiegética	Disfraz	-
363		PG	Normal		-	Gritos	Extradiegética	Disfraz	Rotoscopia







364		PC	Picado		-	Sollozos	Continúa música extradiegética	-	-
365.d		PC	Normal		-	Gritos	Continúa música extradiegética	-	-
366		PC	Normal	Godzilla agarra un puente	-	Puente doblándose	Continúa música extradiegética	Disfraz, maqueta de puente	-
367		PC	Normal		-	Puente cayendo	Continúa música extradiegética	Disfraz, maqueta	-
368		PC	Normal		-	Coletazo contra puente	Continúa música extradiegética	Disfraz, maqueta de puente	-
369.i		PPL	Normal		-	Ambiente	Continúa música extradiegética	-	-
370		PG	Normal		-	Rugido	Extradiagética	Disfraz, maqueta puente	-
371.i		PPL	Normal		-	Rugido de Godzilla	-	-	-
<b>Fundido a negro/ fundido a:</b>									
<b>Secuencia #31</b>	<b>Llegadas internacionales (47:49 - 48:51 = 01:02)</b>								







GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

372		PD	Cenital			- Hélices de avión	-	-	-
<b>Encadenado a:</b>									
373		PC	Normal			- Hélices de avión	-	-	-
374		PM	Picado			- Hélices de avión	-	-	-
375		PE	Normal			- Hélices de avión	-	-	-
376		PM	Normal			- Hélices de avión	-	-	-
377		PM	Normal			- Hélices de avión	-	-	-
378		PC - PM	Normal	Paneo dcha-izq.	Sí Ambiente	-	-	-	-
<b>Encadenado a:</b>									
<b>Secuencia #32</b>	<b>Evacuaciones en masa (48:52 - 49:33 = 00:41)</b>								


379		PC	Normal		-	Muchedumbre	-	-	-
380		PC	Normal		-	Muchedumbre	-	-	-
381		PG	Normal		-	Muchedumbre	-	-	-
382		PG	Aéreo		-	Muchedumbre	-	-	-
383		PG	Aéreo		-	Muchedumbre	-	-	-
384		PML - PC	Normal		-	Reportero de radio	-	-	-
385		PML	Normal		-	Reportero de radio	-	-	-
<b>Secuencia #33</b>		<b>Movilizaciones militares (49:34 - 51:16 = 01:42)</b>							
386		PG	Aéreo		-	Convoy de vehículos	Comienza música extradiegética	-	-
<b>Encadenado a:</b>									










GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

387		PE	Normal		-	Tanques	Continúa música extradiagética	-	-
<b>Encadenado a:</b>									
388		PC	Normal		-	Transportes de artillería	Continúa música extradiagética	-	-
<b>Encadenado a:</b>									
389.a		PE	Contrapicado		-	Grúa	Continúa música extradiagética	-	-
<b>Encadenado a:</b>									
390.a		PE	Contrapicado		-	Excavadora	Continúa música extradiagética	-	-
<b>Encadenado a:</b>									
391.a		PE	Contrapicado		-	Grúa	Continúa música extradiagética	-	-
<b>Encadenado a:</b>									
392		PC	Normal		-	Ambulancias	Continúa música extradiagética	-	-
<b>Encadenado</b>									







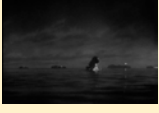

<b>a:</b>									
393		PC	Normal		-	Tanques	Continúa música extradiegética	-	-
<b>Encadenado a:</b>									
394		PP	Contrapicado		-	Tanques	Continúa música extradiegética	-	-
395		PE	Contrapicado		-	Tanques	Continúa música extradiegética	-	-
<b>Encadenado a:</b>									
396		PC	Aéreo		-	Coches	Continúa música extradiegética	-	-
397		PE	Normal		-	Camiones	Continúa música extradiegética	-	-
<b>Encadenado a:</b>									
398		PG	Aéreo		-	Ambiente	Continúa música extradiegética	-	-
<b>Encadenado a:</b>									


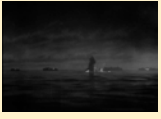


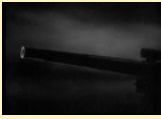
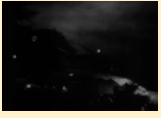




399		PG	Aéreo		-	Trabajadores	Continúa música extradiagética	-	?
-----	---	----	-------	--	---	--------------	--------------------------------	---	---

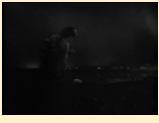
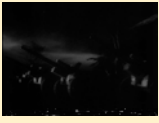

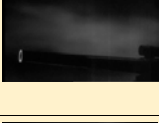




408		PM	Normal		Sí	Ambiente	-	-	-
409		PE	Normal		Sí	Ambiente	-	-	-
410		PML	Normal		Sí	Ambiente	-	-	-
411		PPL	Normal		Sí	Ambiente	-	-	-
412		PPL	Normal		Sí	Ambiente	-	-	-
413		PPL	Normal		Sí	Ambiente	-	-	-
414		PML	Normal		Sí	Ambiente	-	-	-
415		PC - PE	Normal	<i>Travelling in a la radio.</i>	-	Reportero en radio	-	-	-
416		PP	Normal		-	Canarios piando	-	-	-





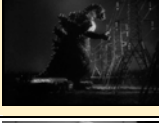
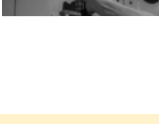

GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

Secuencia #35.a			Japón bajo el terror del monstruo (53:48 - 01:09:02 = 15:14)		Exterior/ Noche		Bahía de Tokio			
					Vemos a un grupo de soldados dando indicaciones de la posición de Godzilla.					
417		PC	Contrapicado		Encienden un reflector.	Sí	Ambiente	-	-	-
418		PG	Normal		Vemos la bahía de Tokio y los reflectores iluminando la noche.	-	Ambiente	-	Maqueta de la bahía de Tokio	-
419		PE	Normal		Dos tanques atraviesan una calle de izq-dch.	-	Motor tanques avanzando	-	Maqueta de tanques y calle	-
420		PC	Picado		Un tanque atraviesa el plano.	-	Motor yanque	-	Maqueta	-
421.a		PG	Normal		Godzilla emerge a la superficie del mar.	-	Oleaje	Extradiagética	Marioneta	-
422		PE	Normal		Los soldados preparan los cañones.	-	-	Continúa música extradiegética	-	-
423.a		PG	Normal		Godzilla comienza a avanzar hacia la orilla. La cámara le sigue.	-	Oleaje	Continúa música extradiegética	Marioneta G	-
424		PE	Normal		Los soldados siguen preparando los cañones.	-	-	Continúa música extradiegética	-	-

425		PD	Contrapicado	Los soldados levantan más los cañones debido a la altura del monstruo.	-	-	Continúa música extradiegética	-	-
426.a		PC	Normal	Godzilla sigue avanzando en la misma dirección.	-	-	Continúa música extradiegética		
427		PP	Normal	Vemos como se levanta un cañón.	-	-	Continúa música extradiegética	-	-
428		PP	Normal	Otro cañón se alza.	-	-	Continúa música extradiegética	-	-
429		PP	Normal	Vemos otro cañón apuntando.	-	-	extradiegética	Maqueta	-
430		PM	Normal	Dos tanques también reajustan sus cañones con tal de apuntar a su objetivo.	-	-	Continúa música extradiegética	Maqueta de dos tanques	-
431		PC	Contrapicado	Todos los cañones están listos y apuntando hacia el objetivo.	-	-	Continúa música extradiegética	-	-
432		PP	Contrapicado	Un cañón aguarda al objetivo.	-	-	Continúa música extradiegética	-	-


GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

433.b		PE	Normal	Godzilla toma tierra en la bahía de Tokio. Camina lentamente de izq-dcha.	-	-	Continúa música extradiegética	Disfraz	-
434		PC	Normal	La artillería está a punto de abrir fuego.	-	-	Continúa música extradiegética	Maqueta de dos tanques	-
435		PP	Normal	Los cañones siguen apuntando al monstruo.	-	-	Continúa música extradiegética	Maqueta de cañon	-
436		PP	Normal	Los cañones siguen a la espera.	-	-	Continúa música extradiegética	Maqueta	-
437.b		PE	Normal	Godzilla está cerca del tendido eléctrico.	-	-	Continúa música extradiegética	Disfraz	-
438		PM	Normal	Un grupo de soldados armados con metralletas observa al monstruo. Uno de ellos usa prismáticos.	-	-	Continúa música extradiegética	-	-
439.c		PM	Normal	Otro grupo de soldados observa a Godzilla y aguarda la señal para disparar.	-	-	Continúa música extradiegética	-	-
440.b		PE	Normal	Godzilla toma tierra en la orilla de la bahía.	-	-	Extradiegética	Disfraz	-

441		PM	Normal	Vemos un grupo de operadores esperando a que la alarma suene. Están inquietos.	-	-	Continúa música extradiegética	-	-
442		PP	Normal	Vemos a un operador nervioso y a la espera de que la alarma suene.	-	-	Continúa música extradiegética	-	-
443.b		PC	Normal	Godzilla está más cerca del tendido eléctrico. Está iluminado por un proyector.	-	-	Termina música extradiegética	Disfraz, maquetas de torres	-
444		PP	Contrapicado	La alarma suena.	-	Alarma	-	-	-
445.b		PE	Normal	Godzilla apunto de atravesar el tendido	-	-	-	Disfraz	-
446		PP	Normal	Vemos la mano de un operador activando las torres de alto voltaje.	-	Interruptor activándose	-	-	-
447.d		PE	Contrapicado	Godzilla atraviesa el tendido eléctrico. Se está electrocutando pero no resulta herido. De izq-dcha.	-	Rugido, electricidad	-	Disfraz, maquetas de torres	-







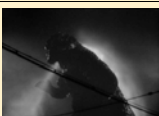
GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR





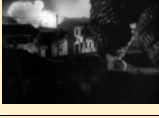

449		PG	Normal	La defensa compuesta por artillería comienza a abrir fuego. De dcha-izq.	-	Cañonazos	-	Maqueta de cañones	Animación <i>frame a frame</i>
450.d		PE	Contrapicado	Godzilla se gira 45° y arremete contra una de las torres ocasionándole grandes daños.	-	Cañonazos, electricidad	-	Maqueta de torres, disfraz	Animación <i>frame a frame</i> , pirotecnia
451		PC	Normal	Vemos a dos cañones abriendo fuego contra Godzilla.	-	Cañonazos	-	Maqueta de cañones	Animación <i>frame a frame</i> , pirotecnia
452		PC	Normal	Otros cañones abren fuego contra el monstruo.	-	Cañonazos	-	Maqueta	Animación
453.e		PM L	Contrapicado	Godzilla recibe impactos de cañón	-	Cañonazos	-	Disfraz	Pirotecnia
454		PP	Normal	Misiles impactan contra el suelo.	-	Cañonazos, explosiones	-	Disfraz (cola)	Pirotecnia
455		PC	Normal	Vemos de nuevo a dos cañones abriendo fuego contra Godzilla.	-	Cañonazos	-	Maqueta de cañones	Animación <i>frame a frame</i> , pirotecnia
456		PC	Normal	Vemos a tres cañones disparar.	-	Cañonazos	-	Maqueta	Animación

457		PPL	Contrapicado	Godzilla recibe los impactos pero no resulta herido.	-	Rugido y cañonazos	-	Disfraz y maqueta de torres	Pirotecnia
458		PP	Normal	Godzilla propicia una patada a una de las torres.	-	Rugido, cañonazos y explosiones	-	Disfraz (pies) y maqueta de torres	-
459		PP	Normal	Godzilla da un coletazo a una de las torres. de izq-dcha.	-	Rugido, cañonazos y explosiones	-	Disfraz (cola) y maqueta de torres	-
460		PP	Contrapicado	La torre cae irremediamente.	-	Rugido, cañón	-	Maqueta	-
461		PC	Normal	Dos tanques lanzan dos proyectiles.	-	Cañonazos	-	Maqueta	pirotecnia
462.e		PM	Contrapicado	Godzilla avanza hacia otra de las torres (perpendicularmente a la cámara)..	-	Cañonazos	-	Disfraz y maqueta de torres	Pirotecnia
463		PP	Normal	Vemos como algunas bombas impactan contra el suelo.	-	Explosiones y cañonazos	-	Disfraz y maqueta de torres	Pirotecnia
464		PP	Contrapicado	Godzilla lanza su rayo atómico 180 grados.	-	Aliento	-	Marioneta	-



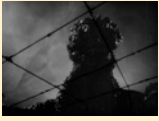






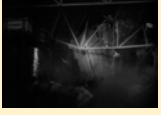
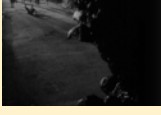
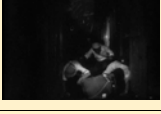
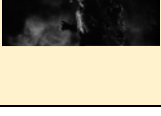
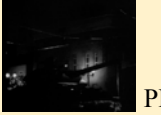
GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

465		PM	Normal	El rayo entra en el campo por la parte superior del cuadro e impacta contra las torres de alta tensión.	-	Aliento radiactivo	-	Maqueta torre de cera (cámara rápida)	-
466		PP	Normal	Godzilla sigue lanzando su rayo de dcha-izq.	-	Aliento radiactivo	-	Marioneta G	-
467		PE	Normal	Las torres de alta tensión se derriten.	-	Torre	-	Maqueta	-
468		PM	Contrapicado	Godzilla ruge entre el humo y la noche.	-	Rugido	-	Disfraz	-
<b>Secuencia: 35.b</b>									
469		PC	Normal	Vemos en primer término tejados y árboles. En 2º término Godzilla avanza de dcha-izq.	-	-	-	Comienza música extradiegética	Disfraz Rotoscopia
470		PC	Picado	Decenas de civiles y soldados huyen calle arriba. Atraviesan el campo en diagonal.	-	Gritos de civiles y soldados	-	Continúa música extradiegética	- Rotoscopia
471		PM	Contrapicado	Godzilla lanza su rayo atómico de dcha-izq.	-	Aliento	-	Extradiética	Disfraz Animación









472		PC	Picado	Vemos como el rayo provoca una explosión en una casa con un gran incendio. Godzilla entra en campo (escorzo) de dcha-izq.	-	Aliento, explosión e incendios	Continúa música extradiegética	Maqueta de calles	Pirotecnia
473		PG	Normal	Godzilla avanza lentamente de dcha-izq. por las calles ardiendo. Lanza su rayo atómico a la esquina inferior izq. del cuadro.	-	Incendios y aliento	Continúa música extradiegética	Disfraz, maquetas de calles	Protecnia, animación <i>frame a frame</i>
474		PC L	Normal	Godzilla abrasa a varios civiles con su aliento.	-	Gritos, aliento	Extradiegética	-	Superposic
475		PC	Normal	Civiles y soldados curiosos observan el desastre. Dos camiones de bombero entran en campo y salen de él.	-	Sirenas de bomberos y gritos	Continúa música extradiegética	-	-
476		PP	Normal	Vemos a Godzilla lanzando su rayo atómico.	-	Aliento	Extradiegética	Marioneta	-
477		PC	Normal	Vemos una porción de las patas de Godzilla en escorzo. De repente las casas en 2º término comienzan a explotar y a arder.	-	Explosión	Continúa música extradiegética	Maquetas de calles, disfraz	Pirotecnia
478		PC	Contrapicado	Vemos como el fuego engulle las casas.	-	Incendios	Continúa música extradiegética	Maquetas de casas	Pirotecnia
479		PC	Normal	Los dos camiones de bomberos entran en campo a toda velocidad de izq-dcha.	-	Gritos y sirenas de Bomberos	Continúa música Extradiegética	-	-

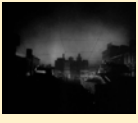

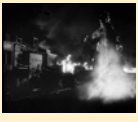


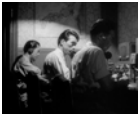


GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

480		PG	Normal	Vemos casas de una calle de Tokio que arden de forma masiva.	-	Incendios	Continúa música extradiegética	Pirotecnia
481		PC	Normal	Los dos camiones de bomberos avanzan a toda velocidad de izq-dcha saliendo del campo.	-	Sirenas de los bomberos	Continúa música extradiegética	-
482		PP	Contrapicado	Godzilla observa la ciudad ladeando la cabeza-	-	Aliento	Extradiegética	Marioneta -
483		PG	Normal	Dos tanques de almacenamiento reciben el rayo atómico y revientan en mil pedazos.	-	2 grandes explosiones	Continúa música extradiegética	Maqueta tanques combustibl e Pirotecnia
484		PM	Normal	Conductor del camión pierde control.	-	Grito	Extradiegética	- Retropro
485								









488		PE	Normal	Vemos cómo el camión de bomberos B pierde el control y acaba volcando.	-	Derrapes del camión	Continúa música extradiegética	Maqueta del camión bombero y calle	Stop motion
489		PE	Normal	El camión de bomberos B se estrella y desaparece del campo por la parte inferior.	-	Choque del camión de bomberos	Continúa música extradiegética	Maqueta del camión bombero teledirigida	-
490		PM C	Normal	Vemos el torso de Godzilla.	-	Incendios	Extradiegética	Disfraz	Pirotecnia
491		PM C	Normal	Godzilla através un almacén con sus piernas. Lo destroza por completo. Avanza de dcha-izq.	-	Escombros	Continúa música extradiegética	Marioneta: pies de Godzilla	-
492		PC	Picado	Vemos los pies de Godzilla que avanza.	-	Gritos	Extradiegética	Disfraz	Rotoscopi
493		PC	Normal	Algunos civiles mueren en estrechas calles con el paso de Godzilla.	-	Gritos y casa cayendo	Termina música extradiegética	Disfraz, maqueta casa	Rotoscopia
494		PM L	Normal	Godzilla avanza entre las calles ardiendo de dcha-izq.	-	Incendios	-	Disfraz	Pirotecnia
<b>Secuencia #35.c Ataque con tanques</b>									
495		PM	Normal	Los tanques toman posiciones.	-	Tanques	-	Maqueta	






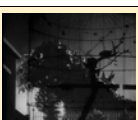
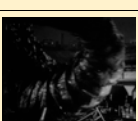
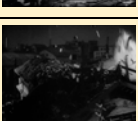
GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

496		PG	Aéreo	Disparan contra Godzilla.	-	Cañonazos	-	Maqueta, disfraz	Pirotecnia
497		PC	Normal	Siguen disparando.	-	Cañonazos	-	Maqueta	Pirotecnia
498		PM	Normal	Disparan contra Godzilla.	-	Cañonazos	-	Maqueta	Pirotecnia
499		PP	Normal	Godzilla recibe los impactos de misil	-	Explosiones y rugido	-	Marioneta	Pirotecnia
500		PG	Aéreo	Disparan contra Godzilla.	-	Cañonazos	-	Disfraz	Pirotecnia
501		PC	Aéreo	Siguen disparando.	-	Cañonazos	-	Maqueta	Pirotecnia
502		PM	Normal	Siguen disparando.	-	Cañonazos	-	Maqueta	Pirotecnia
503		PG	Aéreo	Siguen disparando.	-	Cañonazos	-	Maqueta	Pirotecnia

504		PG	Normal	Los tanques se abaten en retirada.	-	Tanques	-	Maqueta	-
505		PP	Normal	Godzilla contraataca lanzando su rayo atómico sobre ellos.	-	Aliento atómicos	-	Marioneta	-
506		PG	Aéreo	Sigue lanzando su rayo.	-	Aliento	-	Maqueta	Animación
507		PG	Normal	El fuego pronto se extiende y alcanza a los tanques.	-	Fuego intenso	-	Maqueta	Pirotecnia
<b>Secuencia #35.d La muerte del policía</b>									
508				Cuartel general desbordado	-	Murmullos	-	-	-
509		PM	Normal	Teleoperadores recibiendo los resultados de las líneas de defensa.	-	Transmisiones	-	-	-
510		PC - PM	Normal	Coche de policía recibiendo instrucciones de apoyo a los civiles.	-	Transmisión	-	-	-
511		PM	Contrapicado	Godzilla asoma la cabeza tras un edificio.	-	Rugido	-		


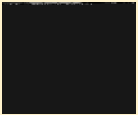






GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR




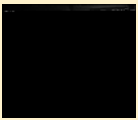
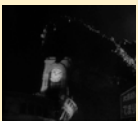

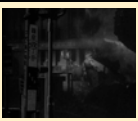

512		PPL	Normal	El policía grita la retirada.	Sí	Rugido	-	-	-
513		PM	Contrapicado	Godzilla lanza su rayo atómico sobre la patrulla.	-	Aliento atómico	-	Marioneta	-
514		PC	Picado	El vehículo explota con un policía dentro.	-	Explosión	-	-	Superposic
515		PG	Aéreo	Vemos como un grupo de bomberos observa a Godzilla en el horizonte.	-	Fuego y rugido	-	Marioneta	-
516		PP	Normal	Godzilla lanza su aliento atómico.	-	Aliento	-	Marioneta	-
517		PE	Normal - contrapicado	Una torre cae al suelo tras recibir el impacto del aliento atómico.	-	Fuego	-	Maqueta	Pirotécnia
518		PGL	Aéreo	Vemos las calles desiertas de Tokio.	-	Caída de la torre	-	-	-
<b>Madre e hija</b>									
<b>Secuencia #35.e</b>									
519		PGL	Aéreo	Calles de Tokio desiertas.	-	Sirenas	-	-	Mattepaint

520		PG	Aéreo	Calles de Tokio desiertas.	-	Sirenas	-	-	-
521		PG	Aéreo	Calles de Tokio desiertas.	-	Sirenas	-	-	-
522		PC	Normal	Calles de Tokio desiertas.	-	Sirenas	-	-	-
523		PC	Normal	Calles de Tokio desiertas.	-	Sirenas	-	-	-
524		PC	Normal	Una mujer abraz a sus hijas.	-	Sirenas	-	-	-
525		PP	Normal	Godzilla ruge ferozmente.	-	Rugido	-	Maqueta	Retroproyección
526		PP	Normal	Ladea la cola.	-	-	-	Marioneta de cola, maqueta	-
527		PP	Picado	Aplasta un almacén con ella.	-	Estruendo	-	Marioneta	-








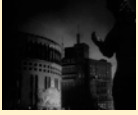


GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

528		PM	Normal	Avanza destruyendo edificios.	-	Estruendo	-	Maqueta	-
529		PP	Picado	Pisotea las calles.	-	Estruendo	-	Maqueta	-
530		PP	Picado	Pisotea las calles.	-	Estruendo	-	Maqueta	-
531		PP	Contrapicado	Godzilla asoma la cabeza detrás de unos edificios.	-	Aliento atómico	-	Marioneta	Pirotécnia
532		PG	Normal	Lanza su rayo atómico.	-	Aliento	-	Maqueta	-
533		PM	Normal	Travelling in hacia la madre y sus hijas rezando por la salvación.	Sí	Incendios	-	-	-
534		PG	Normal	La calle comienza a hacer salvajemente.	-	Incendios	-	Maqueta	-
<b>Secuencia #35.f La destrucción del edificio de la Dieta</b>									
535		PCL	Normal	Tres soldados salen del refugio.	-	Campanadas	-	Maqueta	Retoscopia

536		PP	Normal	Godzilla ruge.	-	Campanadas y rugido	-	Marioneta	Rotoscopia
537		PP	Contrapicado	Vemos la torre del reloj de Tokio.	-	Campanadas	-	-	-
538		PP	Normal	Godzilla se aproxima a ella.	-	Camapanadas	-	Marioneta	-
539		PCL	Normal	Los soldados siguen observándolo.	-	Camapanadas y rugido	-	Maqueta	Rotoscopia
540		PM	Contrapicado	Finalmente, Godzilla destroza la torre.	-	Campanas	-	Disfraz	-
541		PCL	Normal	Los soldados se esconden detrás de un muro.	-	Ruptura de la torre	-	Maqueta	Rotoscopia
542		PC	Normal	Los escombros comienzan a caer.	-	Escombros cayendo	-	Maqueta	-
543		PCL	Normal	Los escombros caen sobre los tres soldados.	-	Escombros	-	Maqueta	Rotoscopia





GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

544		PP	Normal	Un periodista relata el ataque del monstruo	Sí	Incendios	-	-	-
545		PGL	Aéreo	Vemos una panorámica de Tokio con el horizonte ardiendo.	Sí	Incendios	-	-	Matte painting, doble exposición
546		PP	Normal	El periodista sigue locutando intensamente.	Sí	Incendios	-	-	-
547		PGL	Normal	Godzilla avanza con su destrucción en el horizonte.	Sí	Incendios y rugidos	-	Marioneta	Matte painting, doble exp
548		PP	Normal	Los cámaras ruedan el ataque.	Sí	Incendios	-	-	-
549		PML	Normal	Godzilla sigue su marcha.	-	-	Música extradiagética	Disfraz, maquetas	-
550		PP	Normal	Godzilla atraviesa un canal.	-	Agua revuelta	Música extradiagética	Disfraz	Superposición
551		PML	Normal	Continúa caminando.	-	-	Extradiagética	Disfraz	-


552		PP	Contrapicado	Godzilla se detiene.	-	-	Música extradiegética	Disfraz	-
553		PC	Picado	Godzilla aplasta un puente con trenes detenidos sobre él.	-	Descarga	Música extradiegética	Maqueta, marioneta	Animación
554		PP	Contrapicado	Godzilla ruge por la descarga eléctrica.	-	Descarga	Música extradiegética	Marioneta	Animación
555		PP	Normal	Godzilla mueve la cola velozmente.	-	Rugido	Música extradiagética	-	Stop motion
556		PPC	Normal	La cola impacta contra un edificio.	-	Impacto	Música extradiegética	Marioneta	-
557		PP	Normal	El puente termina por romperse en dos.	-	Explosión	Música extradiegética	Maqueta	-
558		PM	Normal	Godzilla lanza su aliento atómico.	-	Aliento	Música extradiagética	Disfraz, maqueta	Animación
559		PML	Normal	La calle explota.	-	Aliento	Extradiegética	Disfraz	Pirotécnia

GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

560		PC	Normal	Comienza la evacuación del cuartel general.	-	Ambiente	Música extradiegética	-	-
561		PP	Normal	El techo del edificio comienza a resquebrajarse.	-	Rotura del edificio	Música extradiegética	-	-
562		PC	Normal	El techo se hunde sobre el cuartel general.	-	Rotura del edificio	Música extradiegética	-	-
563		PC	Normal	Vemos, a través de la ventana la cola de Godzilla.	-	Ambiente	Música extradiegética	Maqueta, marioneta	-
564		PC	Contrapica	El edificio comienza a desprenderse.	-	Rotura	Extradiegética	Maqueta	-
565		PC	Contrapic	El edificio continua cayendo.	-	Rotura	Música extradiegética	Maqueta	-
566		PC	Normal	Godzilla avanza hacia el edificio de la dieta.	-	Rotura	Música extradiegética	Disfraz	Rotoscopia
567		PP	Normal	El edificio de la dieta cede.	-	Rotura	Extradiegética	Maqueta	-

568		PP	Normal	El edificio de la dieta cede.	-	Rotura	Música extradiagética	Maqueta	-
569		PP	Normal	El edificio de la dieta cede.	-	Rotura	Música extradiagética	Maqueta	-
570		PE	Normal	Godzilla atraviesa el edificio de la dieta.	-	Rotura	Extradiagética	Disfraz	-
571		PP	Normal	El edificio de la dieta cede.	-	Rotura	Música extradiagética	Maqueta	-

**Secuencia #35.g La muerte de los reporteros**

572		PGL	Aéreo	Godzilla sigue avanzando sin control.	-	Incendios	Extradiagética	Maqueta	Rotoscop
-----	---	-----	-------	---------------------------------------	---	-----------	----------------	---------	----------


GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

576		PC	Normal	Continúan sacando fotos mientras Godzilla se aproxima.	Sí	Rugido	Música extradiagética	-	Retroproyección
577		PP	Normal	El locutor de radio narra que no hay salvación para ellos.	Sí	Ambiente	Música extradiagética	-	-
578		PP	Normal	El monstruo agarra la torre.	Sí	Ambiente	Extradiagética	Marioneta	-
579		PP	Normal	El periodista continúa locutando y se despide de la audiencia.	Sí	Ambiente	Música extradiagética	-	-
580		PP	Normal	El monstruo zarandea la torre.	Sí	Ambiente	Extradiagética	Marioneta	-
581		PC	Contrapicado	La torre comienza a derrumbarse.	-	Gritos	Música extradiagética	Maqueta	-
582		PC	Normal	Los periodistas van a una muerte segura.	-	Gritos	Música extradiagética	-	Retroproyección
583		PC	Contrapicado	Algunos periodistas caen de la torre.	-	Gritos	Extradiagética	Maqueta	-

584		PG	Cenital/Plan o subjetivo	Vemos como, a través de la vista de un periodista, se estrellan contra el suelo.	-	Gritos	Música extradiagética	Maqueta	-
585		PC	Normal	La torre entera cae contra la tierra.	-	Gritos	Fin música extradiagética	Maqueta	-
586		PP	Normal	Otros periodistas retransmiten los hechos.	Sí	-	-	-	Rotoscopia
587		PML	Normal	El Dr. Serizawa observa el drama desde su laboratorio, a través de su televisor.	Sí	-	-	-	-
588		PG	Normal	Vemos un fragmento de la bahía de Tokio ardiendo.	-	Incendios	Inicio música extradiagética	.	Rotoscopia
<b>Encadenado a:</b>									
589		PG	Normal	Vemos otro fragmento de la bahía de Tokio ardiendo.	-	Ambiente	Música extradiagética	-	Rotoscopia
<b>Encadenado a:</b>									
590		PG	Normal	Vemos un fragmento de la bahía de Tokio ardiendo.	-	Ambiente	Música extradiagética	-	Rotoscopia
591		PGL	Normal	Vemos a Godzilla en la bahía.	-	Incendios	Extradiagética	Disfraz	Pirotécnia




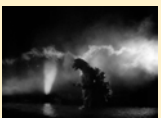
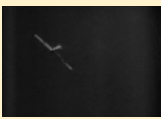

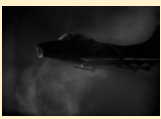




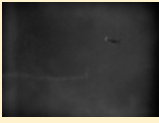




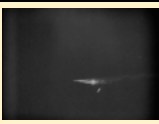

GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

592		PCL	Normal	Vemos a una muchedumbre observándole.	-	Incendios	Música extradiagética		Rotoscopia
593		PG	Normal	Godzilla se aproxima a un puente.	-	Incendios	Extradiagética	Disfraz	-
594		PC	Normal	Godzilla lo coge con sus garras.	-	Incendios	Música extradiagética	Disfraz, maqueta	-
595		PM	Normal	Yamane, Emiko, Ogata y Shinkichi miran la escena impotentes.	Sí	Incendios	Música extradiagética	-	-
596		PC	Normal	Godzilla zarandea el puente.	-	Rotura puente	Extradiagética	Disfraz	-
597		PG	Normal	Godzilla destruye el puente.	-	Ambiente	Música extradiagética	Disfraz, maqueta	Pirotécnia
598		PG	Normal	Las olas provocadas por el hundimiento del puente llegan hasta el muelle de Tokio.	-	Ambiente	Música extradiagética	Disfraz, maqueta	Pirotécnia
599		PP	Normal	Shinkichi maldice la aparición de Godzilla.	Sí	Ambiente	Música Extradiagética	-	-

600		PCL	Normal	La muchedumbre sigue observando la destrucción sin poder remediarlo.	-	Ambiente	Música extradiagética	-	Rotoscopia
<b>Secuencia #35.h Ataque aéreo</b>									
601		PG	Normal	De repente, la aviación japonesa llega.	-	Aviones	Extradiagética	Maqueta	-
602		PG	Normal	Los escuadrones se aproximan.	-	Aviones	Música extradiagética	Maqueta	-
603		PC	Normal	Los escuadrones se aproximan.	-	Aviones	Música extradiagética	Maqueta	-
604		PC	Normal	Los escuadrones se aproximan.	-	Aviones	Extradiagética	Maqueta	-
605		PP	Normal	Los aviones disparan sus proyectiles.	-	Aviones	Música extradiagética	Maqueta	Pirotécnia
606		PP	Normal	Los aviones disparan sus proyectiles.	-	Aviones	Música extradiagética	-	Pirotécnia
607		PM	Normal	Los aviones disparan sus proyectiles.	-	Aviones	Extradiagética	Disfraz	-




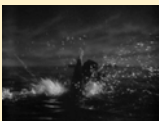

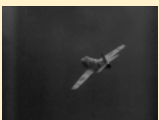
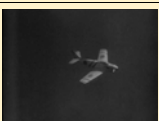

GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

608		PCL	Normal	Los civiles apoyan a los pilotos entre júbilos.	-	Aviones	Música extradiagética	-	Rotoscopia
609		PP	Normal	Los aviones disparan sus proyectiles.	-	Aviones	Extradiagética	Maqueta	Pirotécnia
610		PP	Normal	Los aviones disparan sus proyectiles.	-	Aviones	Música extradiagética	Maqueta	Pirotécnia
611		PC	Normal	Los aviones disparan sus proyectiles.	-	Aviones	Música extradiagética	Disfraz	Pirotécnia
612		PP	Normal	Los aviones disparan sus proyectiles.	-	Aviones	Extradiagética	Maqueta	-
613		PC	Normal	Los aviones disparan sus proyectiles.	-	Aviones	Música extradiagética	Disfraz	Pirotécnia
614		PP	Normal	Los aviones disparan sus proyectiles.	-	Aviones	Música extradiagética	Maqueta	Pirotécnia
615		PC	Normal	Los aviones disparan sus proyectiles.	-	Aviones	Extradiagética	Disfraz	Pirotécnia


616		PP	Normal	Los aviones disparan sus proyectiles.	-	Aviones	Música extradiagética	Maqueta	Pirotécnia
617		PC	Normal	Los aviones disparan sus proyectiles.	-	Aviones	Extradiagética	Maqueta	Pirotécnia
618		PML	Normal	Los aviones disparan sus proyectiles.	-	Aviones	Música extradiagética	Disfraz	Pirotécnia
619		PP	Normal	Los aviones disparan sus proyectiles.	-	Aviones	Música extradiagética	Maqueta	Pirotécnia
620		PML	Normal	Los aviones disparan sus proyectiles.	-	Aviones	Extradiagética	Disfraz	Pirotécnia
621					-		Música extradiagética		
622		PP	Normal	Los aviones disparan sus proyectiles.	-	Aviones	Música extradiagética	-	Pirotécnia
623		PM	Normal	Los aviones disparan sus proyectiles.	-	Aviones	Extradiagética	Disfraz	Pirotécnia

GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

624		PML	Normal	Los protagonistas se unen al apoyo.	-	Aviones	Música extradiagética	-	-
625		PP	Normal	Los aviones disparan sus proyectiles.	-	Aviones	Extradiagética	Maqueta	Pirotécnia
626		PC	Normal	Los aviones disparan sus proyectiles.	-	Aviones	Música extradiagética	Maqueta	-
627		PP	Normal	Los aviones disparan sus proyectiles.	-	Aviones	Música extradiagética	Maqueta	Pirotécnia
628		PG	Normal	Los aviones disparan sus proyectiles.	-	Aviones	Extradiagética	Marioneta	Pirotécnia
629		PP	Normal	Los aviones disparan sus proyectiles.	-	Aviones	Música extradiagética	Maqueta	Pirotécnia
630		PP	Normal	Los aviones disparan sus proyectiles.	-	Aviones	Música extradiagética	Maqueta	Pirotécnia
631		PP	Normal	Los aviones disparan sus proyectiles.	-	Aviones	Extradiagética	Maqueta	Pirotécnia




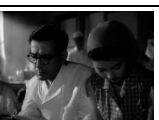


632		PP	Normal	Los aviones disparan sus proyectiles.	-	Aviones	Música extradiagética	Maqueta	Pirotécnia
633		PP	Normal	Los aviones disparan sus proyectiles.	-	Aviones	Extradiagética	Maqueta	Pirotécnia
634		PP	Normal	Emiko y Yamane observan expectantes.	-	Aviones	-	-	-
635		PC	Normal	Godzilla comienza a zambuyirse en el agua.	-	Aviones	-	-	-
636		PG	Normal	Godzilla comienza a desaparecer.	-	Aviones	-	-	-
637		PC	Normal	Los aviones sobrevuelan a Godzilla.	-	Aviones	-	Maqueta	-
638		PC	Normal	Los aviones sobrevuelan a Godzilla.	-	Aviones	-	Maqueta	-
639		PP	Normal	Emiko y su padre observan impacientes la muerte de Godzilla.	-	Aviones	-	-	-

GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

640		PG	Normal	Sin embargo, Godzilla logra escapar bajo el mar.	-	Aviones	-	Maqueta	-
-----	---	----	--------	--	---	---------	---	---------	---

Fundido a negro/ fundido a:





Secuencia #36 La desolación (01:09:02 - 01:10:52 = 01:50)

641		PG	Normal	<i>Travelling</i> lateral de dcha.izq. de la ciudad de Tokio devastada.	-	-	Comienza música extradiegética	Maqueta de Tokio arrasada	-
642		PC	Normal - contrapicado	Paneo de dcha-izq. de decenas de heridos.	-	-	Continúa música Extradiegética	-	-
643		PC - PPL	Normal	Paneo de dcha-izq. seguido de <i>travelling in</i> de un doctor chequeando la radioactividad de un niño.	-	Locutor radio y contador geiger	Continúa música extradiegética	-	-
644		PPL	Normal	El Dr. niega con la cabeza, parece que el niño tiene pocas esperanzas de sobrevivir.	-	Megafonía	Continúa música extradiegética	-	-
645		PE	Normal	Vemos un pasillo lleno de víctimas de Godzilla.	-	Megafonía	Continúa música extradiegética	-	-
646		PP	Normal	Un niña observa atentamente.	-	-	Continúa música extradiegética	-	-

647		PP	Picado	La niña observa a su madre, que yace tumbada en el suelo, muerta.	-	-	Continúa música extradiegética	-	-
648		PC	Normal	La niña rompe a llorar cuando las enfermeras se llevan el cuerpo.	-	Lloros	Continúa música extradiegética	-	-
649		PM	Picado-normal	Ogata observa la escena.	-	Lloros	Continúa música extradiegética	-	-
650		PC	Normal	Emiko coge a la niña en su brazos y trata de calmarla.	-	Lloros	Continúa música Extradiegética	-	-
651		PM	Normal	Emiko continua calmándola.	-	Lloros	Continúa música extradiegética	-	-
652		PML	Normal	Una enfermera se lleva a la niña y Ogata entra en plano. Emiko le dice que ha de contarle un secreto.	Sí	Lloros	Continúa música extradiegética	-	-
653		PM	Normal	Ambos se van a las escaleras del edificio, donde nadie puede escucharles.	-	-	Continúa música extradiegética	-	-
<b>La confesión de Emiko [Incluyendo flashback]</b>									
<b>Secuencia #37 (01:10:52 - 01:15:25 = 04:33)</b>									
654		PM	Normal	Escorzo de Ogata. Emiko le cuenta a Ogata a cerca del experimento secreto del Dr. Serizawa.	Sí	Ambiente	Continúa música extradiegética	-	-


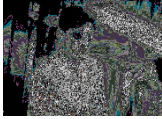



GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

655		PPL	Normal	Escorzo de Emiko. Emiko le cuenta a Ogata a cerca del experimento secreto del Dr. Serizawa.	Sí	Ambiente	Continúa música extradiegética	-	-
656		PP	Normal	Emiko le cuenta a Ogata a cerca del experimento secreto del Dr. Serizawa.	Sí	Ambiente	Continúa música extradiegética	-	-
657		PP	Normal	Emiko le cuenta a Ogata a cerca del experimento secreto del Dr. Serizawa.	Sí	Ambiente	Continúa música extradiegética	-	-
658		PP - PPP	Normal	<i>Travelling in</i> a Emiko que nos introduce a sus recuerdos.	Sí	Ambiente	Termina música Extradiegética	-	-









**Encadenado a:**









**El flashback de Emiko comienza**

659		PP	Normal	Vemos a un grupo de peces en una pecera.	-	Ambiente	-	-	-
660		PM	Normal	Paneo de seguimiento de izq-dcha. Serizawa prepara su experimento.	Sí	Ambiente	-	-	-
661		PPP	Normal	Serizawa y Emiko observan.	-	Ambiente	-	-	-

662		PP	Picado	El experimento de Serizawa comienza actuar en la pecera.	-	Burbujas	Comienza música extradiegética	-	-
663		PP	Normal	Las burbujas actúan sobre los peces.	-	Burbujas	Continúa música extradiegética	-	-
<b>Encadenado a:</b>									
664		PP	Normal	Finalmente, los peces se quedan en sus esqueletos.	-	Burbujas	Continúa música extradiegética	-	-
665		PPP	Normal	Emiko chilla de terror.	-	Chillido	Continúa música Extradiegética	-	-
666		PP	Normal	Los esqueletos siguen flotando entre las burbujas.	-	Burbujas	Continúa música extradiegética	-	-
<b>Encadenado a:</b>									
667		PP	Normal	Finalmente, los esqueletos desaparecen.	-	Burbujas	Continúa música extradiegética	-	-
668		PPP	Normal	Emiko se asusta por lo sucedido.	-	Sollozos	Continúa música extradiegética	-	-
669		PP	Normal	Vemos a ver la pecera sin peces y llena de burbujas.	-	Ambiente	Continúa música extradiegética	-	-

GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR



670		PE - PML	Aberrant e	Emiko, aturdida, se asienta. El plano está ligeramente torcido, expresando el estado emocional de Emiko.	-	Ambiente	Continúa música extradiegética	-	-
671		PPL	Normal	Emiko le pregunta sobre lo que acaba de ver.	Sí	Ambiente	Continúa música extradiegética	-	-
672		PP	Normal	Serizawa le explica el experimento.	Sí	Ambiente	Continúa música extradiegética	-	-
673		PM	Normal	Serizawa le explica el experimento.	Sí	Ambiente	Continúa música Extradiegética	-	-
674		PP	Normal	Travelling de seguimiento de dcha-izq.	Sí	Ambiente	Continúa música extradiegética	-	-
675		PPL	Normal	Serizawa le explica el experimento.	Sí	Ambiente	Continúa música extradiegética	-	-
676		PM	Normal	Serizawa le explica el experimento.	Sí	Ambiente	Continúa música extradiegética	-	-
677		PPL	Normal	Serizawa le explica el experimento.	Sí	Ambiente	Continúa música extradiegética	-	-

678		PML	Normal	Serizawa le explica el experimento.	Sí	Ambiente	Continúa música extradiegética	-	-
679		PPL	Normal	Serizawa le explica el experimento.	Sí	Ambiente	Continúa música extradiegética	-	-
680		PPL	Normal	Serizawa le explica el experimento.	Sí	Ambiente	Continúa música extradiegética	-	-
681		PPL	Normal	Serizawa le explica el experimento.	-	Ambiente	Continúa música extradiegética	-	-
682		PP	Normal	Serizawa le explica el experimento.	Sí	Ambiente	Continúa música extradiegética	-	-
683		PML	Normal	Serizawa le explica el experimento.	Sí	Ambiente	Continúa música extradiegética	-	-
684		PP	Normal	Serizawa le explica el experimento.	Sí	Ambiente	Continúa música extradiegética	-	-
685		PM	Normal	Paneo dcha-izq. Emiko promete guardarle el secreto.	Sí	Ambiente	Termina música extradiegética	-	-
<b>El flashback de Emiko termina</b>									

---

**Encadenado a:**


---

686		PP	Normal	Vemos a Emiko reflexionando sobre lo que acaba de contar.	Sí	Ambiente	-	-	-
687		PPL	Normal	Emiko se asusta y Ogata la tranquiliza.	Sí	Ambiente	-	-	-




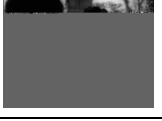




---

**Secuencia #38 La confrontación (01:15:26 - 01:20:33 = 05:07)**









---









688		PM	Normal	Vemos a Serizawa trabajando en su laboratorio. De repente llaman al timbre de la casa.	-	Ambiente	-	-	-
-----	---	----	--------	--	---	----------	---	---	---

689

693		PP	Normal	Ogata le pide que no finja más.	Sí	Ambiente	-	-	-
694		PPL	Normal	La conversación se tensa.	Sí	Ambiente	-	-	-
695		PPL	Normal	La conversación se tensa.	-	Ambiente	-	-	-
696		PM	Normal	La conversación se tensa.	Sí	Ambiente	-	-	-
697		PPL	Normal	La conversación se tensa.	Sí	Ambiente	-	-	-
698		PPL	Normal	La conversación se tensa.	Sí	Ambiente	-	-	-
699		PPL	Normal	Emiko le habla sobre su experimento.	Sí	Ambiente	-	-	-
700		PPL	Normal	Ogata le pide que muestre su experimento y lo use contra Godzilla.	Sí	Ambiente	-	-	-








GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR









701		PM - PC	Normal	Paneo dcha-izq. Serizawa rechaza y se va directo a su laboratorio.	Sí	Ambiente	-	-	-
702		PM	Normal	Serizawa se encierra en su laboratorio. Ogata forcejea la puerta.	Sí	Forcejeo	-	-	-
703		PC	Normal	Ogata consigue entrar al laboratorio por la fuerza.	Sí	Forcejeo	-	-	-
704		PM	Normal	Ogata intenta que Serizawa no destruya su invento. Comienza a pelear.	Sí	Forcejeo	-	-	-
705		PE	Normal	Emiko, sin poder detenerles observa la pelea. Paneo a la pecera.	Sí	Forcejeo y chillido	-	-	-
706		PM	Normal	La pelea se resuelve con una herida en la cabeza de Ogata.	-	Ambiente	-	-	-
707		PML	Normal	Ogata se sienta.	Sí	Ambiente	-	-	-
708		PM	Normal	Emiko le asiste para curarle.	-	Ambiente	-	-	-

709		PPP	Normal	Serizawa se disculpa y justifica por qué no usará su arma contra Godzilla.	Sí	Ambiente	-	-	-
710		PM	Normal	Continúan los argumentos al respecto.	Sí	Ambiente	-	-	-
711		PPL	Normal	Continúan los argumentos al respecto.	Sí	Ambiente	-	-	-
712		PP	Normal	Continúan los argumentos al respecto.	Sí	Ambiente	-	-	-
713		PM	Normal	Continúan los argumentos al respecto.	Sí	Ambiente	-	-	-
714		PP	Normal	Continúan los argumentos al respecto.	Sí	Ambiente	-	-	-
715		PPL	Normal	Continúan los argumentos al respecto.	Sí	Ambiente	Comienza música diegética	-	-
716		PP	Ligero contrapicado	Emiko se apena por la negativa de Serizawa.	-	Ambiente	Continúa música diegética	-	-
<b>Secuencia #39 Ruego por la Paz (01:20:34 - 01:23:04 = 02:30)</b>									











GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

717		PE	Normal	En un momento de silencio comienza a sonar la televisión.	-	Presentador noticiero TV	Continúa música diegética	-	-
718		PP	Normal	Imágenes de la destrucción.	-	-	Diegética	Maqueta	Rotoscopia
<b>Encadenado a:</b>									
719		PP	Normal	Imágenes de la destrucción.	-	-	Diagética	Maqueta	Rotoscopia
720		PD	Normal	Imágenes de la destrucción.	-	-	Continúa música diegética	Maqueta de Tokio en ruinas	Rotoscopia
<b>Encadenado a:</b>									
721		PD	Normal	Imágenes de la destrucción.	-	-	Continúa música diegética	-	Rotoscopia
722		PM	Picado	<i>Travelling</i> lateral de heridos.	-	-	Continúa música diegética	-	-
723		PP - PC	Ligero picado	Ciudadanos rezando.	-	-	Continúa música diegética	-	-









724		PG	Picado	Un gran coro femenino canta para que la paz regrese.	-	-	Continúa música diegética	-	-
725		PPL	Ligero contrapicado	Un gran coro femenino canta para que la paz regrese.	-	-	Continúa música diegética	-	-
726		PPL	Ligero contrapicado	Un gran coro femenino canta para que la paz regrese.	-	-	Continúa música diegética	-	-
727		PG	Picado	Un gran coro femenino canta para que la paz regrese.	-	-	Diagética	-	-
728		PPL	Normal	Serizawa ve las dramáticas imágenes.	-	-	Continúa música diegética	-	-
729		PPL	Normal	Emiko y Ogata también.	-	-	Termina música diegética	-	-
<b>Secuencia #40 La decisión de Serizawa (01:23:04 - 01:24:30 = 01:26)</b>									
730		PML	Normal	Serizawa apaga la televisión.	Sí	Ambiente	-	-	-
731		PPL	Normal	Serizawa decide utilizar el arma contra Godzilla a pesar de que se haga pública. Destruye los planos de construcción.	Sí	Ambiente	-	-	-






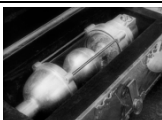


GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

732		PPL	Normal	Ogata y Emiko le miran.	-	Ambiente	-	-	-
733		PML	Normal	Serizawa quema sus planos y estudios.	-	Ambiente	-	-	-
734		PP	Normal	Emiko solloza.	-	Ambiente	-	-	-
735		PPL	Normal	Serizawa continúa quemando sus documentos.	-	Ambiente	-	-	-
736		PP	Picado	Vemos la pequeña hoguera quemando los documentos.	-	Fuego quemando	-	-	-
737		PP	Normal	Emiko llora.	-	Ambiente	-	-	-
738		PPL	Normal	Emiko rompe a llorar.	-	Lloros	-	-	-
739		PP	Normal	Serizawa la tranquiliza con palabras mientras sigue quemando sus documentos.	Sí	Ambiente	-	-	-


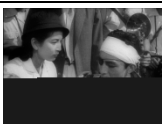




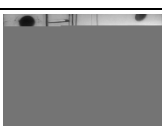

740		PP	Picado	Las llamas devoran los papeles.	-	Fuego quemando	-	-	-
<b>Fundido a negro/ fundido a:</b>									
<b>Secuencia #41 Preparativos (01:24:31 - 01:27:53 = 03:22)</b>									
741		PG	Normal	Vemos un barco en la bahía de Tokio.	-	Ambiente	Comienza música extradiegética	Maqueta	-
742		PC	Contrapicado	Un grupo de periodistas narra que Serizawa va a utilizar el arma contra Godzilla.	Sí	Ambiente	Continúa música extradiegética	-	-
743		PE	Contrapicado	Un grupo de periodistas narra que Serizawa va a utilizar el arma contra Godzilla.	Sí	Ambiente	Continúa música extradiegética	-	-
744		PE	Contrapicado	Localizan a Godzilla con un Geiger.	-	Ambiente	Termina música extradiegética	-	-
745		PE	Normal	El Dr. Tanabe localiza a Godzilla.	-	Contador geiger	-	-	-
746		PD	Normal	Vemos la medidas de radioactividad.	-	Contador geiger	-	-	-
747		PM	Normal	El Dr. contrasta los datos.	-	Ambiente	-	-	-

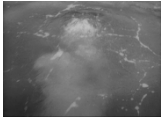

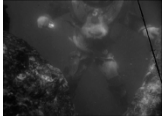
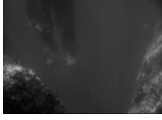
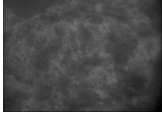
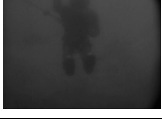

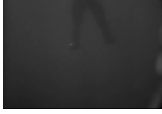
GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

748		PML	Ligero contrapi cado	Serizawa pide ir bajo el mar.	Sí	Ambiente	-	-	-
749		PP	Ligero contrapi cado	Ogata lo prohíbe.	Sí	Ambiente	-	-	-
750		PM	Picado	Yamane entra en la discusión.	-	Ambiente	-	-	-
751		PM	Normal	Yamane entra en la discusión.	Sí	Ambiente	-	-	-
752		PP	Normal	Serizawa insite.	Sí	Ambiente	-	-	-
753		PM	Normal	Yamane entra en la discusión.	Sí	Ambiente	-	-	-
754		PP	Ligero contrapi cado	Ogata sigue prohibiéndolo.	Sí	Ambiente	-	-	-
755		PP	Ligero contrapi cado	Serizawa argumenta que es el único que sabe utilizar su arm y no hay otra en el mundo.	Sí	Ambiente	-	-	-

756		PPL	Ligero contrapi- cado	Ogata acepta.	Sí	Ambiente	-	-	-
757		PML	Normal	Ogata acepta.	Sí	Ambiente	-	-	-
758		PML	Normal	Los periodistas siguen narrando.	Sí	Ambiente	-	-	-
759		PE	Normal	Ogata y Serizawa se ponen los trajes de buzo.	-	Ambiente	-	-	-
760		PP	Normal	Emiko observa a los dos.	-	Ambiente	-	-	-
761		PP	Picado	Vemos el invento del Dr. Serizawa, el eliminar de oxígeno.	-	Ambiente	-	-	-
762		PE	Normal	Yamane y Emiko se lo entrega a Serizawa.	Sí	Ambiente	-	-	-
763		PP	Normal	Serizawa reflexiona.	Sí	Ambiente	-	-	-


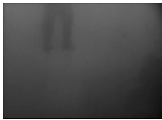



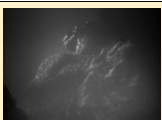


GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

764		PP	Normal	Yamane guarda silencio.	-	Ambiente	-	-	-
765		PPL	Normal	Emiko le desea suerte.	Sí	Ambiente	-	-	-
766		PE	Normal	Yamane les bendice.	Sí	Ambiente	-	-	-
767		PM	Normal	El periodista sigue narrando los hechos.	Sí	Ambiente	-	-	-
768		PE	Normal	Los dos se sumergen bajo el agua.	-	Ambiente	-	-	-
769		PP	Contrapicado	Emiko les observa my preocupada.	-	Ambiente	-	-	-
770		PC	Picado	Se sumergen bajo el agua.	-	Burbujas	-	-	-
771		PM	Normal	Yamane y Emiko les observan.	-	Ambiente	-	-	-

772		PP	Picado	Vemos las burbujas.	-	Burbujas	-	-	-
773		PP	Contrapicado	Emiko continua mirándolos preocupada.	-	Ambiente	-	-	-
<b>Secuencia #42 Activando el Eliminador de oxígeno (01:27:53 - 01:34:21 = 06:28)</b>									
774		PE	Picado	Ambos se sumergen bajo el agua.	-	Fondo marino	Comienza música extradiegética	-	-
775		PE	Picado	Pco a pco se adentran bajo el mar.	-	Fondo marino	Continúa música extradiegética	-	-
776		PS	Picado	Plano subjetivo del buceador.	-	Fondo marino	Continúa música extradiegética	-	-
777		PE	Normal	Se sumergen poco a poco.	-	Fondo marino	Continúa música extradiegética	-	-
778		PE	Normal	Se sumergen poco a poco.	-	Fondo marino	Continúa música extradiegética	-	-
779		PE	Normal	Se sumergen poco a poco.	-	Fondo marino	Continúa música extradiegética	-	-

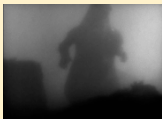
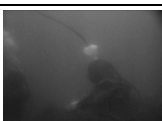



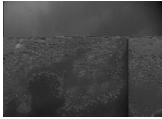





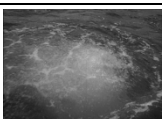
GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

780		PE	Normal	Se sumergen poco a poco.	-	Fondo marino	Continúa música extradiegética	-	-
781		PE	Normal	Se sumergen poco a poco.	-	Fondo marino	Continúa música extradiegética	-	-
782		PP	Normal	Se sumergen poco a poco.	-	Fondo marino	Continúa música extradiegética	-	-
783		PM	Normal	Un asistente indica que han tocado fondo	Sí	Ambiente	Continúa música extradiegética	-	-
784				Emiko mira hacia el mar preocupada.	-	Ambiente	Continúa música extradiegética	-	-
785		PM	Contrapicado	Godzilla yace en el fondo del mar, descansado.	-	Fondo marino	Continúa música extradiegética	Maqueta de arrecifes y disfraz	-
786		PML	Normal	Los buceadores le observan.	-	Fondo marino	Continúa música extradiegética	-	-
787		PP	Normal	Los buceadores le observan.	-	Fondo marino	Continúa música extradiegética	-	-

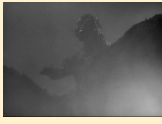

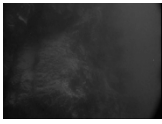

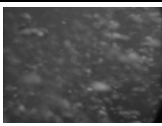
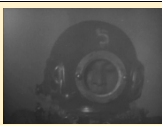
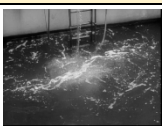
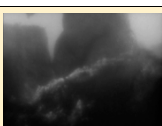
788		PP	Normal	Los buceadores le observan.	-	Fondo marino	Continúa música extradiegética	-	-
789		PS	Normal	Los buceadores le observan.	-	Fondo marino	Continúa música extradiegética	-	-
790		PS	Normal	Los buceadores le observan.	-	Fondo marino	Continúa música extradiegética	-	-
791		PM	Picado	Los buceadores le observan.	-	Fondo marino	Continúa música extradiegética	-	-
792		PM	Normal	Los buceadores le observan.	-	Burbujas	Continúa música extradiegética	-	-
793		PP	Picado	Las burbujas siguen llegando a la superficie.	-	Burbujas	Continúa música extradiegética	-	-
794		PM	Normal	Los buceadores se acercan a Godzilla.	-	Fondo marino	Continúa música extradiegética	-	-
795		PM	Normal	Los buceadores se acercan a Godzilla.	-	Fondo marino	Continúa música extradiegética	-	-


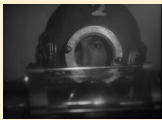
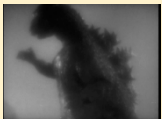
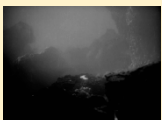

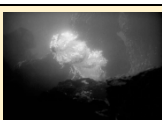
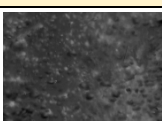

GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

796		PM	Normal	Los buceadores se acercan a Godzilla.	-	Fondo marino	Continúa música extradiegética	-	-
797		PP	Normal	Paneo izq-dcha de los buceadores.	-	Fondo marino	Continúa música extradiegética	-	Superposición
798		PML	Normal	Godzilla reanuda su marcha bajo el mar.	-	Fondo marino	Extradiegética	Disfaz	-
799		PM	Normal	Los buceadores se acercan a Godzilla.	-	Fondo marino	Continúa música extradiegética	-	-
800		PML	Normal	Los buceadores se acercan a Godzilla.	-	Fondo marino	Continúa música extradiegética	-	-
801		PML	Normal	Ogata se aleja de Godzilla.	-	Fondo marino	Continúa música extradiegética	-	-
802		PM	Normal	Ogata se aleja de Godzilla.	-	Fondo marino	Continúa música extradiegética	-	-
803		PML	Normal	Ogata se aleja de Godzilla.	-	Fondo marino	Continúa música extradiegética	-	-


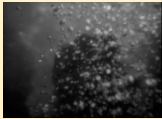
804		PM	Normal	Godzilla sigue avanzando, ajeno al peligro.	-	Fondo marino	Extradiegética	Disfraz	-
805			Normal	Ogata se aleja de Godzilla.	-	Fondo marino	Continúa música extradiegética	-	-
806		PM	Contrapicado	El asistente da más indicaciones.	Sí	Ambiente	Continúa música extradiegética	-	-
807		PP	Contrapicado	Yamane observa atentamente.	-	Ambiente	Continúa música extradiegética	-	-
808		PP	Contrapicado	Emiko observa atentamente.	-	Ambiente	Continúa música extradiegética	-	-
809		PP	Contrapicado	Shinkichi observa atentamente.	-	Ambiente	Continúa música extradiegética	-	-
810		PC	Normal	La tripulación queda expectante.	-	Ambiente	Continúa música extradiegética	-	-
811		PP	Picado	Las burbujas siguen llegando a la superficie.	-	Burbujas	Continúa música extradiegética	-	-

GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

812		PM	Normal	Godzilla sigue avanzando.	-	Fondo marino	Extradiegética	Disfraz	-
813		PML	Normal	Serizawa se aproxima al monstruo.	-	Fondo marino	Continúa música extradiegética	-	-
814		PD	Normal		-	Fondo marino	Continúa música extradiegética	-	-
815		PML	Normal	Ogata observa a Serizawa.	-	Fondo marino	Continúa música extradiegética	-	-
816		PD	Normal	Burbujas tapan la pantalla.	-	Fondo marino	Continúa música extradiegética	-	-
817		PP	Normal	Ogata sube a la superficie.	-	Fondo marino	Continúa música extradiegética	-	-
818		PC	Normal	Ogata sube a la superficie.	-	Burbujas	Continúa música extradiegética	-	-
819		PM	Normal	Godzilla sigue avanzando.	-	Fondo marino	Extradiegética	Disfraz	-

820		PM	Normal	Serizawa prepara el arma.	-	Fondo marino	Continúa música extradiegética	-	-
821		PP	Normal	Serizawa prepara el arma.	-	Fondo marino	Continúa música extradiegética	-	Superposición
822		PM	Normal	Godzilla sigue avanzando.	-	Fondo marino	Extradiegética	Disfraz	-
823		PP	Normal	Godzilla sigue avanzando hacia el arma.	-	Fondo marino	Continúa música extradiegética	Disfraz y maquetas de arrecifes	-
824		PP	Normal	El arma es activada por Serizawa.	-	Burbujas	Continúa música extradiegética	-	-
825		PP	Picado	El arma empieza a actuar.	-	Burbujas	Continúa música extradiegética	Maqueta de arrecifes y disfraz	-
826		PP	Normal	Miles de burbujas empiezan a eliminar el oxígeno del mar.	-	Burbujas	Continúa música extradiegética	-	-
827		PE	Normal	Ogata se aleja del lugar.	-	Burbujas	Continúa música extradiegética	-	-






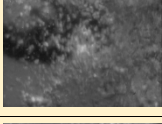
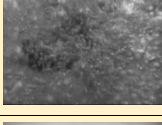
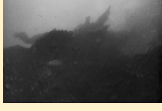
GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR


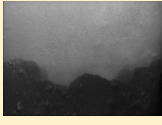






828		PP	Normal	Serizawa observa a Godzilla.	-	Burbujas	Extradiegética	-	Superposic
829		PP	Normal						

836		PPP	Normal	Las burbujas empiezan a llegar a Serizawa.	-	Burbujas	Extradiegética	-	Superposic
837		PD	Normal	Serizawa corta la cuerda que le mantiene unido al equipo del barco.	-	Burbujas	Continúa música extradiegética	-	Superposic ión
838		PP	Normal	Ogata pide subir a Serizawa.	Sí	Ambiente	Continúa música extradiegética	-	-
839		PPL - PD	Normal	Serizawa da felicidad a Emiko y Ogata	-	Burbujas	Continúa música extradiegética	-	Superposic ión
840		PG	Normal	Enormes burbujas llegan a la superficie.	-	Burbujas	Continúa música extradiegética	Maqueta	-
841		PE	Contrapi cado	El equipo recoge la cuerda de Serizawa cortada.	-	-	Continúa música extradiegética	-	-
842		PP	Contrapi cado	Yamane se despide de Serizawa.	Sí	-	Continúa música extradiegética	-	-
843		PP	Normal	Las burbujas atrapan a Godzilla.	-	Burbujas	Extradiegética	-	-







GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR


844		PG	Normal	Las burbujas mueven el barco.	-	Burbujas	Extradiegética	-
845		PP	Normal	Emiko y Serizawa se horrorizan al ver a Godzilla.	-	-	-	-
846		PP	Normal	Godzilla sigue muriendo poco a poco.	-	Rugido	-	-
847		PM	Contrapicado	La tripulación observa al monstruo.	-	Rugido y burbujas	-	-
848		PP	Normal	Godzilla deja de respirar y muere.	-	Burbujas	-	Marioneta G -
849		PM	Normal	Se hunde bajo el mar.	-	Burbujas	Comienza música extradiegética	Figura G -
850		PM	Normal	Sigue descendiendo.	-	Burbujas	Continúa música extradiegética	Figura G -
851		PM	Normal	Toca fondo donde yace poco poco tiempo.	-	Burbujas	Termina música	Figura G -

852		PM	Normal	El arma convierte a Godzilla en esqueleto.	-	Burbujas	-	Figura G	-
853		PM	Normal	El arma hace desaparecer los huesos de Godzilla.	-	Burbujas	-	Arrecifes	-
854		PM	Normal	Las burbujas en la superficie siguen actuando.	-	Burbujas	-	Maqueta	-
855		PM	Contrapicado	Shinkichi y Yamane siguen mirando.	-	Burbujas	-	-	-
<b>Secuencia #43 Un saludo firme ante el mar (01:34:22 - 01:36:02 = 01:40)</b>									
856		PC	Contrapicado	Los periodistas afirman la muerte de Godzilla por radio.	Sí	Ambiente	-	-	-
857		PM	Ligero contrapicado	Yamane lamenta la muerte de Serizawa.	Sí	Ambiente	-	Comienza música extradiegética	-
858		PPL	Ligero contrapicado	Shinkichi llora su muerte también.	-	Ambiente	-	Continúa música extradiegética	-
859		PPL	Contrapicado - picado	Ogata cuenta a Emiko que les dijo que fueran felices. Emiko rompe a llorar.	Sí	Ambiente	-	Continúa música Extradiegética	-

GODZILLA Y LA CRISTALIZACIÓN DE LA AMENAZA NUCLEAR

860		PM	Ligero contrapi cado	Yamane sentencia que este no será el único Godzilla porque se siguen experimentando con armas atómicas.	Sí	Ambiente	Continúa música extradiagética	-	-
861		PE	Aéreo	Los personajes y la tripulación dedican un saludo al mar.	-	Ambiente	Continúa música extradiagética	-	-
862		PC	Contrapi cado	Los periodistas también se unen al luto.	-	Ambiente	Extradiagética	-	-
863		PE	Aéreo	La tripulación continúa con su saludo y luto de silencio.	-	Ambiente	Continúa música extradiagética	-	-

**Encadenado a:**

864		PG	Aéreo	Aparece el rótulo de "Fin" sobre el mar.	-	Ambiente	Termina música extradiagética	-	Superposic ión de rótulo
-----	---	----	-------	--	---	----------	----------------------------------	---	--------------------------------

**Fundido a  
negro**

**FIN**

Nº secuencias	43
Nº planos	864
Duración total	1:36:03