

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
Los japoneses, el melodrama y el amor

Autor/es:  
Tomasi, Dario

Citar como:  
Tomasi, D. (1993). Los japoneses, el melodrama y el amor. Nosferatu. Revista de cine. (11):54-63.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/40847>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



**donostiakultura.com**

*Kimi no na wa*  
("¿Cómo te llamas?",  
1953-54),  
de Hideo Oba



CINE JAPONES

## Los japoneses, el melodrama y el amor

Dario Tomasi

**E**n el imaginario del cine japonés, la palabra "melodrama" evoca ante todo dos películas: **Aizen katura** ("Katsura, el árbol del amor", 1938) y **Kimi no na wa** ("¿Cómo te llamas?", 1953-54). Los dos films, divididos ambos en tres largos episodios y producidos por la Shochiku, batieron todos los ré-

cordes de ingresos precedentes consolidándose como los ejemplos de mayor éxito de lo que los japoneses denominan *surechigai merodorama* (melodrama del rozarse sin encontrarse). Tal expresión se refiere a esos relatos sentimentales en que dos infelices enamorados se encuentran muchas veces, pero sólo por unos pocos

y fugaces instantes, sin tener la oportunidad de permanecer el uno junto al otro.

Ciertamente no es preciso esperar a los años treinta para ver nacer en Japón un género narrativo basado en historias sentimentales y en la infelicidad del amor. Mas para comprender el carácter de novedad

y las razones del éxito de una película como **Aizen katsura** es necesario dar un paso hacia atrás y precisar que el budismo, el confucianismo y el *bushido* (la vía del samurai) han jugado un papel de primer orden en cuanto al modo en que el amor romántico ha sido representado en la cultura tradicional de Japón.

Ya el famoso "Genji monogatari" ("Historia de Genji"), escrito en el año mil, es la narración melancólica de las muchas aventuras sentimentales del príncipe Genji, impregnadas de la triste consciencia de la fugacidad de cada una de ellas, como de todo lo que es terreno, según el concepto budista de la temporalidad de todas las cosas (*mujo-kan*). Pero el héroe aristocrático, sensual y gentil de la época Heian (794-1186) cederá el puesto al casto y valeroso guerrero, que será el emblema de aquel turbulento período de transición (1186-1600 aprox.) que ve cómo el *shogun* es quien en realidad sustituye al Emperador en el gobierno del país, y una nueva clase, la del samurai, ocupa el puesto de la aristocracia de la corte. Para el nuevo héroe, según un modelo que también se halla presente en la literatura china de la época Ming (1368-1644 aprox.), el amor romántico es, sobre todo, una especie de enfermedad que aflige y debilita el espíritu del guerrero, tal como lo entendía la moral del *bushido* que se estaba forjando según los principios de austeridad y frugalidad de un budismo muy distinto del de la época Heian. Por otra parte, esta depreciación del amor romántico no era extraña, ni sobre todo lo será en el futuro, a aquella moral confucianista que vivía el sentimiento entre un hombre y una mujer como una amenaza concreta para la relación prio-

ritaria entre padres e hijos.

Será preciso aguardar a la época Tokugawa (1603-1867), aquella del país unido, de la paz impuesta por el alto poder, del aislamiento absoluto del resto del mundo y, sobre todo, del afianzamiento de la clase mercantil, para que el amor -sea romántico o para el placer de los sentidos- vuelva a constituirse en uno de los grandes protagonistas del imaginario colectivo. En la vasta producción de Saikaku Ihara (1642-1693) se puede ver un conjunto de novelas llamadas *koshokumono* (cosas referentes al amor), dedicadas a las relaciones sexuales entre hombre y mujer y entre personas del mismo sexo. El término *koshokumono* se utilizaba ya en la época Heian, donde indicaba el "refinamiento en el sentir", mientras que en la época Tokugawa se refería de forma más explícita al amor sensual. Esta dicotomía se halla presente asimismo en la obra de Saikaku Ihara, como resulta evidente al confrontar "Koshoku ichidai otoko" ("Vida de un libertino", 1682) con "Koshoku gonin onna" ("Cinco mujeres enamoradas del amor", 1686). La primera de las dos obras es la historia del legendario Yonosuke, de quien se dice tuvo, entre los siete y los sesenta años, relaciones con 3.742 mujeres y 725 jovencitos. El tono de la obra se muestra decididamente de parte de su protagonista y simpatiza abiertamente con el epicureísmo, el hedonismo y el dandismo que caracterizaron su existencia. Al contrario de lo que sucede con nuestro Don Juan, a Yonosuke no le esperan las llamas del infierno, sino el viaje incitante, junto con algunos amigos dignos de él, hacia la isla de las mujeres. Parece estar a mil millas de la moral confucianista y budista.

Bien distinto es, sin embargo, el espíritu de "Koshoku gonin no onna", una colección de cuentos ambientados en el mundo de los *chonin* (hombres de la ciudad, es decir, comerciantes, artesanos, médicos, etc.), dedicados al puro sentimiento amoroso y destinados a un trágico fin. Ejemplo de ello son las vicisitudes de Osan, esposa de un rico editor, que se enamora de Moemon, un joven sirviente, y huirá con él, sólo para ser más tarde capturada y condenada a muerte.

Muchas de estas trágicas historias de amor serán después retomadas por Monzaemon Chaikamatsu (1653-1724), autor de algunos de los más famosos dramas del *kabuki* y del *yoruri* (teatro de marionetas, también llamado *bunraku*). Sus *sewamono* (dramas de la vida cotidiana que se contraponen a los *jidaimono*, dedicados por el contrario a las épicas gestas del pasado) tratan de aquel amor entre hombre y mujer que durante tanto tiempo estuviera eclipsado en la literatura de los samurai. Los protagonistas de estas historias eran, por lo general, un modesto comerciante, a veces un simple aprendiz o empleado, y una *geisha* o, más banalmente, una prostituta. Su arrebatado amor, que va mucho más allá del placer de los sentidos, tropieza contra una serie de impedimentos sociales, y les obliga a resolver el conflicto entre *giri* (deber social) y *ninjo* (sentimientos personales) por medio del *shinju* (el doble suicidio) o de la fuga que, no obstante, tendrá casi siempre un trágico epílogo.

Las obras de Saikaku Ihara y Monzaemon Chikamatsu revelan en conjunto bastante bien un cierto moralismo de carácter confucianista, que

cierra un ojo ante los placeres de la carne, pero condena severamente el amor romántico en cuanto amenaza del orden social. Los protagonistas masculinos de muchos de los dramas de Chikamatsu acaban, efectivamente, a causa de la mujer que aman, descuidando sus deberes de comerciante o desobedeciendo a sus padres y tutores. Su amor se convierte así en un grave peligro para la sociedad. El *shinju* será el único modo que les quede para expresar la autenticidad de sus sentimientos, pero también el inevitable (auto)castigo por la "culpa" cometida. Por medio de la condena de los amantes, el orden social está salvaguardado. La advertencia que lanzaba Chikamatsu a su público de *chonin* era más que explícita: el amor es bello, pero peligroso.

Otra característica del *kabuki*, de gran importancia para nuestra exposición, se refiere a la rígida división que existe entre el papel del *tateyaku* y el del *nimaimé*. El primero es el actor que encabeza la *troupe*. Su papel será el del samurai ideal, prudente y victorioso en la contienda. Según los principios de la moral confucianista y del *bushido*, de los que ya hemos hablado, en su vida no existirá lugar alguno para el amor romántico. Este deberá ser sacrificado inexorablemente a la lealtad hacia su propio señor, como muy bien enseña el drama más famoso de toda la historia del teatro japonés: "Chushingura", conocido en occidente con el título de "La venganza de los 47 *ronin*", que relata cómo 47 guerreros samurai privados de su amo (*ronin*), sacrificarán cada uno su amor -trátese de esposas, novias o amantes- para vengar la injusta muerte de su señor y quitarse después la vida.

Sin embargo, al lado del *tateyaku* se afirma progresivamente otra figura, la del *nimaimé*, el segundo papel, que nace de la necesidad de responder a las exigencias de todo un público femenino que atestaba los teatros populares de Edo (la antigua Tokio). El personaje interpretado por el *nimaimé* a menudo es una figura gentil, frágil y débil, implicada en una historia de amor que es absolutamente incapaz de llevar a buen término. Con frecuencia será su propio comportamiento torpe el que cause la ruina de él y de la mujer que ama. Su actitud, la mayoría de las veces pasiva, no resulta ciertamente extraña a esa filosofía de la espera y de la resignación que subyace en gran parte del budismo. Sólo en el momento decisivo, el del *michiyuki* (el viaje hacia la muerte) y del *shinju*, hallará valor para llevar a cabo una acción decisiva, aunque obligada, que redimirá su debilidad.

La neta división entre los papeles del *tateyaku* y del *nimaimé* y la función subordinada del segundo con relación al primero, pueden ser interpretadas a partir de diversas perspectivas. Ante todo, la tentativa del confucianismo y del *bushido* de extirpar de su ideal humano las debilidades del amor no podía sino generar, en una tensión casi esquizofrénica, una especie de *alter ego* sobre el que descargar todos aquellos elementos de contaminación que no podían ni, sobre todo, debían hallar lugar en otra parte. Es la presencia del *nimaimé* lo que permite así al *tateyaku* mantener intacta su propia pureza. La fuerza y la debilidad pueden coexistir, pero cada una de ellas debe permanecer en su sitio. Además, el conflicto entre las dos figuras y el triunfo del *tate-*

*yaku* representan el paso desde una sociedad aristocrática como la de Heian, cuyos valores tienen más de una cosa que compartir con los del *nimaimé*, a una sociedad guerrera, que directamente presta apoyo al ideal del *tateyaku*. Finalmente, el papel subordinado del *nimaimé*, que en los dramas de Chikamatsu con frecuencia es un comerciante, no puede dejar de ser asimismo expresión del complejo de inferioridad de la clase mercantil hacia la del samurai. La verdad es que la distinción entre estos dos papeles tendrá un peso no insignificante en la historia del propio cine japonés.

Influenciado por los modelos occidentales y en polémica con el *kabuki*, cuya excesiva estilización poco se adaptaba para expresar los nuevos usos importados de Occidente, se consolida a fines del siglo XIX un nuevo tipo de teatro, muy ligado a la literatura contemporánea, llamado *shinpa* (nueva corriente). Más allá, sin embargo, de los intentos polémicos y de las ambientaciones contemporáneas, el *shinpa* conservaba muchas de las características del *kabuki*: desde la interpretación antinatural de los *onnagata* (intérpretes masculinos de papeles femeninos), desde la cadencia musical de los diálogos y el empleo de poses que parecían salidas de la escuela de los *ukiyo-e* (pinturas del mundo fluctuante) hasta la misma distinción entre *tateyaku* y *nimaimé*. Además, las melodramáticas vicisitudes de la literatura *shinpa* parecían la continuación lógica de las del *kabuki*. El héroe masculino -a veces, un estudiante- es débil y pasivo, que ni siquiera tiene valor para suicidarse; la heroína -casi siempre una *geisha*, una prostituta o una artista- se ve

sometida a todo tipo de sufrimientos; el amor entre los dos, finalmente, está destinado a un epílogo trágico. Como ya sucedía en el *kabuki*, el conflicto principal es el existente entre *giri* y *ninjo*, y a menudo llega la mujer a autosacrificarse por el bien del hombre amado. El Amor sentimental está en cierto modo considerado como una suerte de rebelión contra los propios padres o maestros; podemos saborear por algunos instantes fugaces el tierno placer del Amor, pero habremos de pagarlo a muy caro precio. La cultura *shinpa* traspasa los confines de un solo *medium*, y podemos encontrar sus estructuras y sus temas bien sea en la literatura, en el cine y en el teatro. Tanto es así, que los críticos japoneses a veces denominan *shinpa eiga* (cine *shinpa*) al primer *gendaigeki* (película de ambientación contemporánea). Veamos más de cerca algunos argumentos. El drama *shinpa* más famoso es quizá "Onna keizu" ("Genealogía de mujeres") escrito por Kyoka Izumi en 1907 y llevado a la pantalla por al menos tres realizadores: Hotei Momura (1934), Masahiro Makino (1942) y Kenji Misumi (1962). El joven protagonista está enamorado de una *geisha* y termina por ir a vivir con ella. Sin embargo, el maestro y benefactor del joven, que desea casarlo con su propia hija, lo descubre todo y le ordena que interrumpa su relación. El héroe en conciencia obedece y la heroína no podrá hacer otra cosa sino morir de dolor. **Futari shizuka** ("Nosotros dos a solas", también conocido con el título inglés de "Love and Sacrifice") es una película realizada en 1922, presumiblemente dirigida por Gengo Obora y basada en una novela muy popular de Shunyo Yanagawa, escrita en 1916. Es la historia de Teruo,



*Kimi no na wa*  
("¿Cómo te llamas?").  
1953-54).  
de Hideo Oba

un joven de familia burguesa, que mantiene una relación secreta con una *geisha*, Namiji, de quien asimismo ha tenido un hijo, Seiichi. El tío de Teruo, que descubre el secreto, le ordena que interrumpa la relación y se case con la respetable Mieko, ya prometida del joven. A pesar de su amor por Teruo, Namiji lo abandona. Enferma, deberá renunciar también a su hijo, Seiichi, que será adoptado por Teruo y Mieko. El destino querrá que estos personajes hayan de encontrarse de nuevo, pero en vista del amor con que Mieko educa a Seiichi, Namiji decidirá sacrificarse, una vez más.

No podemos abandonar nuestra disquisición sobre el *shinpa eiga* sin citar al joven Mizoguchi, quien a finales de los años 30 realizará tres pelí-

culas -**Nihonbashi** ("Nihonbashi", 1929), **Taki no shiraito** ("El hilo blanco de la cascada", 1933) y **Orizuru Osen** ("Osen, el de las cigüeñas", 1934)- a partir de otras tantas obras de Kyoka Izumi. De estas películas, la más conocida es **Taki no shiraito**, que narra la historia de amor de una artista ambulante que se enamora de un joven estudiante. Mediante costosos sacrificios, que la llevarán hasta el homicidio, la mujer hará posible que el joven pueda ir a la universidad y graduarse en jurisprudencia. El propio joven, con sus vestiduras de juez, será quien decreta la sentencia de muerte para ella, antes de suicidarse.

La relación entre *kabuki* y *shinpa*, por lo que respecta a temas referentes al amor, es

sustancialmente una relación de fuerte continuidad, donde el único elemento de auténtica novedad quizá esté constituido por una mayor atención a la psicología femenina. Por lo demás, en el *shinpa* encontramos tanto el tema del trágico fin del amor romántico, siempre destinado a enfrentarse con los deberes sociales a través del conflicto entre *giri* y *ninjo*, como la presencia del *nimaimé*, quien no estrecha fuertemente entre sus brazos a la mujer que ama, sino que la contempla desde una cierta distancia, con la cabeza inclinada y la expresión de quien pide excusas por la propia debilidad y la incapacidad de hacer feliz al otro. En sustancia, a través de esta relación de continuidad con el *kabuki*, los principios del budismo, del confucianismo y del *bushido* -que viven el amor romántico como una amenaza para el orden social y familiar e invitan a la paz de los sentidos y a la resignación- se hallan todavía muy activos incluso en el ámbito de una cultura que, como la *shinpa*, parecía querer renovar la tradición japonesa a la luz de lo que procedía del mundo occidental.

Durante los años treinta, algunos cineastas japoneses intentaron liberarse de las tradiciones *kabuki* y *shinpa* por medio de un nuevo género al que llamaron precisamente *merodorama*, tomando la palabra prestada del inglés y pronunciándola en base a las posibilidades fonéticas del japonés. La película que mejor representa las características de esta tendencia probablemente sea **Aizen katura** ("Katura, el árbol del amor", 1938), de Hiromasa Nomura. La película es producida por la Shochiku, dirigida por el inteligente Shiro Kido, quien precisamente gracias al *shomingeki* (película

sobre la gente corriente) y al melodrama generará una tendencia productiva que le llevará a conquistar un puesto de primer orden y de hecho sobrevivir, aún hoy, gracias a la serie de Torasan. **Aizen katura** está basado en una novela muy popular de Matsu-taro Kawaguchi, quien a su vez se inspiró en la canción "Haha no ai" ("El amor de una madre") que, en la película, la protagonista presenta con éxito a un concurso de composición musical. La Shochiku produce el film a sabiendas de que tiene en sus manos un gran éxito. Los periódicos femeninos dedican numerosos artículos a la elaboración de la película. Se recurre a dos de las estrellas más famosas de aquellos años: Kinuyo Tanaka -que más tarde se hará famosa también en Occidente gracias a las obras maestras de Mizoguchi- y Ken Uehara. Se confía la dirección a un hábil director que todavía no tiene ambiciones de autor: Hiromasa Nomura. El guión es de Kogo Noda, habitual compañero de trabajo de Ozu. El éxito va más allá de cualquier expectativa. La Shochiku se apresura a producir una segunda y una tercera parte de la película. Los tres episodios son vistos por diez millones de japoneses. Se batieron todos los récords de taquilla precedentes. La canción de la película es, a su vez, el mayor éxito de los años anteriores a la guerra, y se venden unas 1.200.000 copias de discos. Este último hecho es significativo. Al realizar un melodrama a la manera occidental, los japoneses piensan efectivamente en el significado literal de la palabra, es decir, en un "drama" con "melodías", y recurren en las escenas de mayor intensidad dramática a la utilización de canciones sentimentales. Pero entre las razones de su éxito y de

su alejamiento de la cultura *kabuki* y *shinpa* se encuentra asimismo la atenuación del personaje de *nimaimé* del protagonista masculino -quien a la mujer amada propone la huida, desobedeciendo así la voluntad de sus padres- y, sobre todo, el final feliz, que casi desea establecer la concreta posibilidad de éxito de aquel amor romántico que la tradición cultural japonesa había, en sus manifestaciones dominantes, siempre negado.

La protagonista de la película es Katsue, una joven enfermera ya viuda y con una niña. A causa del severo reglamento del hospital donde trabaja, está obligada a ocultar su condición de madre. Se enamora de ella el joven hijo del director del hospital. Precisamente cuando los dos debían encontrarse para huir juntos, la niña cae enferma, y Katsue se ve forzada a faltar a la cita. El hombre parte solo, convencido de que ella lo ha abandonado. La familia del joven, que se ha enterado de la relación, hace que la mujer deje el hospital. Pasa el tiempo y los dos amantes no tienen ya la posibilidad de encontrarse. Katsue logra ganar un concurso de composición musical y, gracias a su hermosa voz, se convierte en intérprete de éxito. El hombre, por su parte, descubre la identidad secreta de ella. Al finalizar el primer concierto de Katsue, él la espera en su camerino y le propone ir hasta aquel árbol de *katura* que, según la leyenda, une eternamente a todos los amantes que allí se dirigen en peregrinación. Están aquí todos los ingredientes del melodrama: el amor impedido, la cita fallida, el equívoco, la revelación final de la verdadera identidad. Como es típico del cine japonés de la época, **Aizen katura** no recurre a la insistencia

de primeros planos, privilegiando, incluso en los momentos de mayor intensidad dramática, campos más distanciados, y en más de una ocasión propone soluciones expresivas bastante audaces en comparación con los modelos del cine clásico de tipo hollywoodense -modelos que, sin embargo, no están ausentes, como lo demuestra el insistente recurso al montaje alternado en la secuencia en que él la espera en la estación y ella está en casa con la niña gravemente enferma-. Algunos ejemplos parecen evidenciar bien el carácter anómalo de ciertas soluciones expresivas que representan el más que logrado intento de dar vida a una estilística del melodrama no necesariamente sometida a las estructuras dominantes. Si para unir filmicamente a los dos amantes separados en la realidad y para expresar su recíproco pensamiento Nomura recurre, en la secuencia de la cita fallida, al más clásico de los montajes paralelos, no lo hace así en otros momentos de la película. Además, en la secuencia apenas citada, se aprecia, por lo menos, un efecto de montaje bastante anómalo, en el que la presencia de la cámara queda demasiado manifiesta, para lo que requieren los cánones de invisibilidad. Mientras camina nerviosamente por el vestíbulo de la estación, el protagonista se acerca a la cámara, cubriendo el objetivo con su propio traje. Sobre la imagen casi negra, un corte neto nos lleva al kimono de Katsue, quien asimismo se halla al otro lado de la cámara, pero en el momento en que se está alejando de ella. Se trata de un inserto anómalo, en realidad, en el ámbito de la estructura clásica del montaje paralelo que, mediante el contraste acercamiento-alejamiento de la cámara, expresa bien la separación de los dos



*Kimi no na wa,*  
("¿Cómo te llamas?",  
3ª parte, 1953-54),  
de Hideo Oba

amantes, voluntad de un destino ingrato.

Otro interesante efecto de montaje presente en la película juega, por el contrario, con la ambigüedad de la utilización de las tomas subjetivas, mediante una técnica que, por otra parte, es asimismo tan querida por Ozu. Los dos amantes hace tiempo que están separados y, sin embargo, continúan pensando el uno en el otro. Un encuadre en plano americano nos muestra a la mujer, que mira fuera de campo. El plano de un cielo nublado que va a continuación parece, pues, ser reflejo de su sentir, hipótesis que confirma el plano siguiente, uno de los pocos primeros planos de la película -utilizado a menudo, precisamente, en relación con las

tomas subjetivas-. En este momento, un nuevo plano nos muestra algunas hojas movidas por el viento, que parecen estar siendo contempladas igualmente por la mujer. Pero el último plano de la toma nos ofrece, por el contrario, un primer plano del hombre. Es entonces cuando la imagen de las hojas movidas por el viento asume una fuerte ambigüedad, colocándose entre dos primeros planos de dos personajes distintos, y pudiendo ser subjetiva tanto de uno de ellos como del otro o, a lo sumo, de ninguno de los dos. Es sustancialmente un plano que, debido a su propia imprecisión, sirve de puente a las imágenes del hombre y de la mujer, representando una vez más -con esa delicadeza y gracia típicas de la mejor cultura japonesa-

dos almas que están cerca la una de la otra, a pesar de que los cuerpos se hallan lejos el uno del otro. Por lo demás, es incluso demasiado fácil interpretar esta imagen como una adaptación filmica de uno de los procedimientos más típicos de la poesía japonesa: el de recurrir a las *kakekotoba* (palabras pernio), o sea, a ese doble significado que ciertas palabras pueden asumir en una composición lírica, funcionando así como goznes entre dos versos.

Otro momento interesante de la película, que juega retóricamente en la memoria del espectador, es el representado por el paralelo entre dos movimientos de cámara, bastante similares estructuralmente, que nos muestran una misma realidad -las enfermeras que lloran- pero en dos contextos distintos. El primero es el del momento en que Kinuyo Tanaka cuenta su triste historia de madre y viuda. El segundo es aquél en que Ken Uehara comunica su decisión de dejar el hospital. El último de los dos movimientos de cámara trae a la memoria el primero, creando así un nuevo paralelo entre los dos protagonistas.

Finalmente, es necesario citar un último momento de la película. Habiendo llegado a Kyoto, en busca del hombre amado, Katsue descubre que éste ya se ha marchado, y las duras palabras de un amigo, que se ve obligada a escuchar, le hacen creer que su historia de amor ya ha terminado. La cámara la sigue en plano americano mientras camina tristemente por las calles de Kyoto. Una lastimera canción acompaña sus pasos. Al llegar a un puente la vemos, primero en plano largo; luego, cuando se detiene y mira hacia abajo, y después que dos monjes hayan

pasado a sus espaldas, un primer plano de su rostro precede a una toma subjetiva del agua que corre. Nos encontramos frente a un verdadero y propio *cliché* de la cultura japonesa: el de origen budista que se refiere a la temporalidad del todo, que es también el de la fugacidad de lo que es bello, a menudo representado por la imagen de un puente y el agua que bajo él fluye. Del puente de los sueños del último capítulo del "Genji monogatari" a aquél en el que la protagonista de "Taki no shiraito" seduce al joven estudiante en la película de Mizoguchi que lleva el mismo título; del puente en que la Katsue de **Aizen katura** llora un amor que cree terminado, al Sukiya (Puente Sukiya) en el que se encuentran y donde se separarán los dos protagonistas del otro melodrama de gran éxito en la historia del cine japonés: **Kimi no na wa**.

La historia de la producción de la película presenta muchos puntos en común con la de **Aizen katura**. Ante todo está el binomio Shochiku y Shiro Kido. Después, un argumento de partida bastante popular: el radiodrama homónimo de Kazuo Kikuda, cuyo éxito era tal que, a la hora en que era retransmitido por la NHK, los baños públicos femeninos solían estar literalmente desiertos. Además, la idea de añadir a la película una canción romántica de gran éxito, a guisa de *leit-motiv*. Finalmente, dada la gran afluencia de público, la decisión de realizar una segunda y una tercera parte, que en conjunto serán vistas por treinta millones de espectadores, es decir, uno de cada cuatro japoneses. El pañuelo con el que la protagonista cubre sus cabellos se convierte para las jóvenes japonesas en prenda obligada, y mi-

llones de *machikomaki* (el pañuelo de Machiko, por el nombre de la protagonista) invaden el país.

A decir verdad, entre las fuentes que inspiraron **Kimi no na wa** debería asimismo citarse el melodrama **Waterloo Bridge**, dirigido en 1940 por Mervin LeRoy, con Robert Taylor y Vivien Leigh. Más aún que **Aizen katura**, la película de Oba representa el modelo del *surechigai merodorama*, a través del juego del continuo encontrarse y separarse de los dos protagonistas, Machiko (Keiko Kishi) y Haruki (Keiji Sada). Mas la diferencia radical respecto al film de 1938 es que **Kimi no na wa** vuelve a proponer, de forma resuelta, tanto la figura del *nimaimé* como la del final trágico, en un clima que no puede dejar de remitirnos a la tradición, aunque revisada, del *shinpa*. Kenji Sada es el perfecto ejemplo del *nimaimé* que acepta pasivamente el aciago destino que lo separa de la mujer amada y que, ignorando la infelicidad de esta última, la empuja a respetar sus deberes de esposa. Qué diferencia del Robert Taylor de **Waterloo Bridge**, que mantiene su propio derecho a vivir con la mujer que ama. Del mismo modo, Keiko Kishi es el modelo de esa imagen de mujer obligada a sufrir desde el comienzo hasta el final de la película, al lado de un marido celoso y lejos de un amante que no es capaz de ayudarla a salir de su propia dramática realidad. Esta reaparición de un clima *shinpa* quizá sea también signo de un momento de la historia de Japón, que en los años inmediatamente posteriores a la ocupación militar y política americana de la segunda posguerra, en una práctica en que se confunden la preservación y

una reflexión necesaria de las tradiciones, advierte la exigencia de un retorno a las propias raíces. Machiko y Haruki se encuentran bajo los bombardeos de Tokio. Tras salvarle él la vida se despiden en el Sukiwabashi, prometiendo volver a encontrarse sobre aquel mismo puente al cabo de seis meses. Sin embargo, el día de la cita la mujer se ha visto obligada a salir de Tokio a fin de participar en un *o-miai* (encuentro prematrimonial) preparado por su tío. El joven que le ha sido presentado comprende los sentimientos de Machiko y decide ayudarla a encontrar a Haruki: si éste es verdaderamente el hombre que conviene a Machiko, él se apartará. La búsqueda de Haruki es larga y vana. Conmovida por el afecto y la generosidad del joven, Machiko decide aceptar su oferta de matrimonio. Un año después del primer encuentro de Machiko y Haruki, los dos jóvenes vuelven a verse en el Sukiwabashi. Machiko le explica el motivo de su ausencia a la cita y después, con lágrimas en los ojos, le revela que su boda ha sido fijada para el día siguiente. Haruki se aparta, agradece a la mujer por haber venido, y le desea que sea feliz. Desde este punto en adelante, la historia se desarrollará por medio de breves encuentros y largas separaciones, hasta llegar al dramático epílogo, en que él correrá a verla por última vez, antes que ella muera en el lecho de un hospital.



*Kimi no na wa*  
("¿Cómo te llamas?").  
1953-54,  
de Hideo Oba

del cine japonés testimonian una mayor uniformidad con las estructuras lingüísticas y narrativas del cine americano. Lo testimonia en este melodrama el uso repetido de los primerísimos planos en todas las secuencias caracterizadas por una cierta intensidad dramática (y en particular, en aquellas de los encuentros de los dos protagonistas). No falta, en fin, el recurso al montaje alternado que, no obstante, a veces genera soluciones que están lejos de ser banales. Habiendo huido de casa, tras el enésimo choque con el marido y la suegra, Machiko se ha detenido bajo la lluvia, cerca de la ventana de Haruki. El montaje une las imágenes de ella en la calle con las de él en su habitación. No parece que él se haya percatado de la presencia de Machiko. Sin embargo, su acción de apagar las luces y de meterse en la cama, contrapuesta por medio del montaje a la vana e incómoda espera de la mujer, expresa bien la impotencia y la pasividad de Haruki y la desesperada soledad de Machiko. Quizá sea más bien en un plano estrechamente figurativo que podamos descubrir en *Kimi no na wa* elementos que evocan la tradición japonesa. En particular en la escena que cierra la primera parte

de la película, cuando los dos amantes se separan de nuevo, después que ella le ha revelado que espera un hijo, en un plano largo que los muestra sobre un puente -sí, de nuevo un puente- que une dos precipicios verticales sobre el mar. La elección del plano largo, que reduce los personajes a pequeños fragmentos de un paisaje natural que los domina, y el ángulo del encuadre, que coloca el puente en la parte superior de la imagen, generando una organización descentrada del espacio, son elementos de estructuración figurativa que recuerdan de bastante cerca las pinturas japonesas a tinta (*sumi-e*) que representan uno de los logros más altos del arte zen y expresan bien la voluntad de aplacar las pasiones humanas por medio de una relación con la naturaleza vivida como "entidad dominante". No es casualidad que la mayor parte de las escenas más dramáticas de la película transcurran sobre puentes, junto a ríos o mares, en medio de la lluvia, la neblina, la bruma o las aguas sulfurosas: todas ellas signos evidentes de la fugacidad de los encuentros de los dos amantes y de la incertidumbre de su destino.

Un último aspecto interesante

¿Se hallan aún presentes en *Kimi no na wa* aquellos elementos de una estilística del melodrama, lejana de los modelos del cine clásico dominante, que habíamos especificado en *Aizen katsura*? La respuesta no es fácil. Respecto a los años 30, los años 50

de la película que se halla ya presente, aunque de forma menos marcada en **Aizen katsu-ra**, lo proporciona el tratamiento de los varios personajes y la ausencia de "malos". Incluso el marido y la suegra de Machiko, que de hecho impiden a la mujer realizar su sueño de amor, se justifican de alguna manera a la luz de sus más íntimas razones. Y así ocurre que, incluso cuando se equivocan, nosotros los podemos comprender y, si esto no sucede, es sólo porque serán ellos mismos quienes después se arrepientan y pidan perdón. Se configura así un tejido de relaciones humanas donde cada elección, cada paso, por una parte hace feliz a alguien, mas por la otra causa la infelicidad de algún otro. Nadie tiene verdadera culpa. Todos tienen sus razones y sus errores. El drama de Machiko y Haruki es un drama humano, demasiado humano.

Con la segunda mitad de los años 50 se cierra la etapa clásica del cine japonés. La puesta en marcha de nuevos y afortunados géneros, como el *taiyozoku eiga* (cine de la tribu del sol) y el de acción, ambos producidos por la Nikkatsu, que llevarán luego a la *nuberu bagu* (*nouvelle vague*/nueva ola) de los años 60, marcan indeleblemente el fin de cierto cine que, obviamente, sigue sobreviviendo, si bien en lugar secundario. El propio melodrama tropieza con tiempos difíciles y decide sensatamente emigrar a las pantallas televisivas. Ciertamente, no es que no se realicen más melodramas. Pero aquí tenemos que iniciar otra cuestión. En este artículo, en efecto, hemos decidido limitar rigurosamente el campo de nuestra investigación a la forma más pura del melodrama: la del amor romántico. Evitando hablar de

géneros colaterales, aunque muy importantes en la historia del cine japonés, como el melodrama familiar, o subgéneros como las *haha mono* (películas sobre madres). Del mismo modo hemos dejado aparte el melodrama de autor, firmado por maestros del cine japonés como Mizoguchi, Ozu, Naruse y Kinoshita. Ambas exposiciones nos hubieran llevado demasiado lejos. Por los mismos motivos hemos preferido concentrar nuestra atención en aquellos momentos de la historia del melodrama japonés que se han impuesto en mayor medida en el plano del consumo, como ha ocurrido con el cine *shinpa*, **Aizen katura** y **Kimi no na wa**. Según esta lógica, no tendría ahora sentido constatar la presencia de elementos melodramáticos también en el ámbito del *taiyozoku eiga* o, sin duda, en la *nuberu bagu* donde, hay que decirlo, estos elementos se hallan decididamente presentes (¿no son quizá dos melodramas también **Seishun zankoku monogatari** ("Cuento cruel de juventud", 1960) y **El imperio de los sentidos** (*Ai no korida*, 1976) ambos dirigidos por Oshima?).

Existe, sin embargo, un último momento en el melodrama sentimental-popular japonés que indicamos rápidamente. Se trata de la famosísima serie de Torasan, comenzada en 1969 con **Otoko wa tsurai yo** ("Es duro ser hombre"), y actualmente aún en curso, después de nada menos que 45 episodios, al ritmo constante de dos al año. El director, salvo por el tercer y cuarto episodios, ha sido siempre Yoji Yamada, autor también de todos los argumentos originales y de los guiones de la serie. El intérprete de Torasan es el actor Kiyoshi Atsumi. La casa productora, por cierto, es la Sho-

chiku que, una vez más, gracias al melodrama, se ha salvado de la caída financiera y, al menos en parte, de la drástica reestructuración que ha caracterizado a las otras casas de producción japonesas supervivientes.

Torasan es un vendedor ambulante, versión moderna y no violenta, de un *yakuza* que viaja por todo Japón, pero que no puede dejar de volver tres o cuatro veces al año al pequeño barrio de Shibamata, en Tokio, donde viven su hermana Sakura, su yerno Hiroshi y sus dos tíos, y donde siempre hay una habitación libre que le espera. El tema del regreso al lugar natal, el de la solidaridad de la familia y del grupo, la relación entre la hermana menor (Sakura) y el hermano mayor (Tora), la figura del viaje, la representación de la realidad de eso que los japoneses llaman *shitamachi*, es decir, de los barrios populares, hechos de casitas de madera y pequeñas tiendas, donde aún es posible respirar el aire de antaño, bastarían por sí solos para hacer de Torasan un producto típicamente japonés. No es fortuito que Yoji Yamada esté considerado el último realizador que mantiene vivo el *Ofuna-cho* (tono de Ofuna), nombre de los estudios de la Shochiku donde nacieron no sólo **Aizen katura** y **Kimi no na wa**, sino también los *shomin-geki* de Ozu, Shimazu y Kinoshita. Pero este *Ofuna-cho* encuentra asimismo otro elemento merced al cual puede continuar existiendo: los amores de Torasan. En cada episodio de la serie, Tora se enamora de una mujer que siempre es más bella, rica e inteligente que él. Su simpatía y disponibilidad a menudo le permiten iniciar una intensa relación de amistad, que él siempre intercambia por amor. Por lo me-

nos hasta el momento en que descubre la verdadera realidad. Entonces él sonríe, se comporta como si nada hubiera ocurrido, coge sus cosas y vuelve a ponerse en camino. Torasan ciertamente no es un nuevo *nimaimé*. Con su tosca corpulencia, su rostro cuadrado y sus ojitos pequeños no tiene el *physique du rôle* y por lo demás, su audaz espíritu de iniciativa, charlatán y petulante, bien poco tiene en común con los tonos tímidos, reservados y abatidos del Kenji Sada de **Kimi no na wa**. Existe, no obstante, un punto en el que Torasan y la figura del *nimaimé* se encuentran y donde podemos descubrir algo que está en las raíces de la relación entre los japoneses y el amor. Cortés, gentil, capaz de lo que sea por la mujer de la que se enamora, Torasan siempre está dispuesto a retirarse con suprema elegancia apenas descubre la indiferencia de ella. Tampoco él, como cualquier *nimaimé*, conoce la insistencia amorosa. Jamás diría a una mujer "te quiero"; nunca le

preguntaría "¿me quieres?".

En el vigésimocuarto episodio de la serie, **Torajiro haru no yume** ("El sueño de primavera de Torajiro", 1979), el propio Tora explica que un japonés diría a una mujer: "*te amo*" sólo con los ojos, y que si ésta respondiese: "*amo a otro*", siempre con los ojos él replicaría: "*te comprendo y te deseo la felicidad*". Y luego añade: "*Ahogar los propios sentimientos y marcharse sin decir nada es algo que los americanos no saben hacer*". También ironía en las palabras de Tora y en las intenciones de Yamada, pero estas frases, que por sí solas podrían explicar la razón del por qué treinta millones de japoneses han visto **Kimi no na wa**, una película que es la apología de la renuncia amorosa, recogen esa moderación en la relación con los demás, esa retórica del silencio, ese no querer jamás imponerse, que no es sólo un modo de vivir el amor sino, más en general, de vivir la vida misma.

#### NOTA BIBLIOGRAFICA

Deseo citar algunos textos que han tenido una notable importancia para la confección de este artículo. Ante todo debo mucho, por lo relativo a las consideraciones sobre la cultura japonesa, a G. Barrett, "Archetypes in film", Associated University Press, Londres y Toronto, 1989, y a Shuichi Kato, "Storia della letteratura giapponese", que leo en la edición italiana de Marsilio, Venecia 1987 (Vol. I) y 1989 (Vol.II). En cuanto al cine *shinpa* de los años 20, me ha resultado muy útil el volumen de Tadao Sato, "Mizoguchi Kenji no sekai" ("El mundo de Kenji Mizoguchi"), Tokio 1982. Toda exposición sobre el *nimaimé* no puede sino basarse en la obra de Tadao Sato, "Currents in Japanese Cinema", Kodansha, Tokio 1982. He obtenido información útil sobre **Aizen katsura** y **Kimi no na wa** en "Eigashijo besuto nihyaku shirizu-Nihon eiga" ("Las doscientas mejores películas de la historia del cine-El cine japonés"), Kinema junpo-sha, Tokio 1982. En cuanto a Torasan, he leído los artículos de Tadao Sato, Hiroshi Okamoto, Kazuo Irie y Koichi Yamada publicados en "Schermi giapponesi", Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, Marsilio, Venecia 1984. **Aizen katsura**, **Kimi no na wa** y las películas de la serie de Torasan son distribuidas en Japón, en vídeo y/o laser disc, por la propia Shochiku.

Traducción: Isabel Ausin



*El imperio de los sentidos*  
(*Ai no korida*, 1975),  
de Nagisa Oshima