

SECCIÓN CULTURAL CINE ASIÁTICO

GUILLERMO QUARTUCCI

El Colegio de México

Códigos culturales en el cine japonés

KAWADZU KYOOICHI ES UN GEÓLOGO que trabaja en el Instituto Kawadzu, fundado por su suegro, también geólogo, quien según la película predijo el Gran Terremoto de Kantoo (llanura donde se encuentra situada Tokio), en 1923, adquiriendo de este modo fama y prestigio. El joven Kawadzu no sólo ha heredado la vocación de su suegro, sino que ha tomado su apellido al casarse con la única hija del gran científico.¹ De este matrimonio ha nacido un niño, Ryuuichi, quien sin lugar a dudas heredará la vocación de su padre y su abuelo. La suegra es una mujer dominante, celoso custodio del honor familiar, que manipula a su antojo a la hija y al nieto (en la línea de las abuelas-monstruo de la tradición japonesa), este último unido a ella por una relación de amor-odio muy pronunciada. El joven Kawadzu no se ocupa mayormente de la familia, entregado como está en cuerpo y alma a su profesión. Ultimamente ha estado trabajando en un volcán activo situado en una isla del Pacífico cercana a Tokio y, para desgracia de los científicos del Instituto Kawadzu y los hombres del gobierno, que viven en feliz idilio, pronostica un terremoto de proporciones apocalípticas que devastará la capital y sus alrededores dentro de los próximos 30 días. Esta predicción alarma al *statu quo* político y científico, que prefiere negar el hecho a reconocer que no están preparados para afrontar una catástrofe de tamaño magnitud, por lo que ponen en cuestión la honestidad del geólogo y lo destituyen de su cargo.

¹ *Yooshi*: Adopción. Difiere considerablemente del mismo concepto en nuestra cultura. Un hombre famoso que no ha dejado descendencia masculina puede adoptar al esposo de la hija, generalmente un discípulo suyo, como hijo. Ésta es la situación de la película.

La suegra, enterada de lo que está sucediendo, presiona a la hija para que se separe del esposo, a quien le reprocha su actitud orgullosa y su inconsecuencia para con el *guiiri*² familiar. La única persona que apoya al joven científico es su ayudante, una joven bella y sensata enamorada de él (y que es correspondida), la cual a su vez es el objeto amoroso de un periodista que merodea el escenario de los acontecimientos sin decidirse a publicar la noticia que en un principio causaría el pánico que predicen políticos y científicos, pero que a la larga salvaría muchas vidas. Cuando el geólogo y la muchacha deciden afrontar las consecuencias y formalizar la relación, la tensión entre los diferentes elementos que conforman la trama, estalla, objetivándose en el terremoto. Y aquí se inicia la segunda mitad de la película, que muestra mediante un montaje paralelo, el destino de cada uno de los personajes en medio del caos. El eje lo constituye el joven científico (atrapado con su ex esposa en el túnel del metro, que se inunda rápidamente), y la ayudante (acosada por las llamas, junto con el periodista, en el edificio de departamentos donde vive ella).

La historia es truculenta y desde nuestra perspectiva no difiere mayormente de cualquier película de "desastre". Sin embargo, a la luz del código cultural japonés adquiere resonancias particulares. El héroe es un joven que no sólo trabaja con conciencia, sino que además debe luchar contra la tradición esclerotizada: la piedad filial confuciana que lo liga a una suegra despótica; la sumisión a su jefe, que prefiere ignorar el peligro a tener que enfrentarse con el Primer Ministro, su amigo; la decisión de dejar a su esposa e hijo, a quien adora, para unirse a la muchacha; en definitiva, un nuevo japonés que lucha contra la tradición retrógrada a favor de una actitud más acorde con los tiempos que corren. No obstante, la fuerza de la sociedad y su intenso *nindyoo*³ personal termina por volverlo a su cauce, para ser inmolado en un final donde todo, después de la prueba del agua y del fuego, vuelve a la normalidad (no

² *Guiiri*: obligación contractual hacia la familia política de renuncia a los puntos de vista personales durante toda la vida. Ésta es una de las muchas acepciones del término y es la que corresponde a la película.

es casual que el encendedor con que hace estallar el gas que habrá de salvar la vida de los atrapados en el metro y acabar con la suya, le haya sido obsequiado por la muchacha). Con su sacrificio personal, el protagonista, que debe morir para que sus imperfectos congéneres sigan viviendo, adquiere las características de un héroe social típicamente japonés. El terremoto, y la consiguiente inundación y los incendios, no son más que meras materializaciones de una tensión humana que debe resolverse, no de una fuerza superior que viene a castigar a los hombres por sus errores. Después de todo, hasta el nieto, que odia a su abuela al punto de querer asesinarla, es quien la salva de las llamas.

El análisis hecho hasta aquí corresponde a la película *Dyishin rettoo* (El archipiélago de los terremotos, 1980, que en México se exhibió con un título y una publicidad absurdos: *Catástrofe 1999, ¡Del mil pasarán... Al dos mil no llegarán!* —Nostradamus—, en versión doblada al inglés y con 25 minutos menos que en su metraje original). El guión se debe al conocido director Shindoo Kaneto (*La isla desnuda; Kuroneko*); la dirección es de Oomori Kendyiroo (se trata de su tercera película); y en un papel muy secundario asoma el rostro de Okada Eidy, el protagonista de la ya legendaria *Hiroshima, mon amour*. Es una producción de la Toho, especialista en este tipo de películas.

Muy diferente en tono y calidad es la película más taquillera de la historia del cine japonés, *Historia de la Antártida* (Nankyoku monogatari, 1983), producción independiente que alcanzó la cifra récord de 5 600 millones de yenes de recaudación (aproximadamente 23.7 millones de dólares. Véase *Estudios de Asia y Africa*, 61). Con ella el cine japonés trata de sacar carta de ciudadanía internacional: a una historia de claros ribetes sentimentales, tipo *E. T.*, se le añade la música de Vangelis y los helados paisajes de la Antártida. El argumento cuenta cómo dos científicos japoneses instalados en el Polo Sur en una misión que dura un año, traban amistad con dos perros —Taroo y Dyiroo—, los que, por un error de cálculo, deben dejar

³ *Nindyoo*: humanismo, compasión, sacrificio en beneficio de los demás. Calidad específicamente humana y secular, totalmente desprovista de carácter religioso.

abandonados, junto con los perros restantes, hasta que llegue la siguiente misión. Desde sus confortables refugios en sendas universidades del lejano Japón, atendidos por un par de esposas no demasiado inteligentes como para comprender sus estados de ánimo, rodeados de colegas que carecen de la dedicación casi apostólica con que ellos enfrentan su trabajo, los dos científicos deciden abandonar todo y regresar a la Antártida para ver si ambos perros han sobrevivido. Éstos, por su parte, después de un sinnúmero de aventuras que les han costado la vida a sus compañeros, logran reunirse con sus amigos humanos, y todos terminan felices, menos las esposas, prisioneras de las convenciones sociales e incapaces mínimamente de trascender el papel de muñecas de lujo (con kimono incluido) que les ha sido confiado. Mundo exclusivamente masculino el de esta película insulsa y sentimentaloides que se ha constituido en un fenómeno dentro de la historia del cine japonés. El director es Kurajara Koreyoshi, un veterano que filma desde hace 30 años.

India: el cine que no vemos

Con excepción de *Los jugadores de ajedrez* (Shatranj Ke Khiladi, 1977), de Satyajit Ray, exhibida en el Foro Internacional de la Cineteca, luego de un recorrido casi desapercibido por diferentes instituciones culturales de la ciudad de México, en 1983-1984 no se ha visto ninguna película india en las pantallas mexicanas. Sin embargo, se trata de una de las cinematografías más antiguas del mundo, cuya producción anual en la actualidad supera los 500 títulos, sólo igualada por Japón en la "época de oro" (los años 50). Entre 1931 (comienzos del sonoro) y 1978, en la India se produjeron 13 560 películas y si bien es cierto que la calidad ha estado ausente la mayor parte de las veces, a partir de 1955, con la irrupción de *Pather Panchali*, de Satyajit Ray, se inició una nueva era en la realización de películas que van más allá del mero servicio a la estrella de moda. El libro *A Pictorial History of Indian Cinema*,⁴ escrito

⁴ Firoze Rangoonwalla, *A Pictorial History of Indian Cinema*, Hamlyn, London, New York, Sidney, Toronto, 1979, 125 pp.

por Firoze Rangoonwalla, crítico de cine indio, es uno de los pocos documentos que sobre el tema ha llegado a estas latitudes. Es interesante echar un vistazo a sus páginas.

Refiriéndose al *star system* dice el autor: "Profundamente enraizada en la tradición india está la adoración del ídolo y del gurú, dos caras de la misma moneda. Mientras que la idolatría proviene de la religión y es dirigida a una entidad sobrehumana, el culto al gurú apunta a un líder, un *swami*, un maestro o cualquier ser "superior" que hace algo que los demás no pueden y que significa una fuente adonde recurrir en busca de soluciones. Normalmente se trata de un hombre, pero a veces puede ser una mujer.

"La adoración de las estrellas de cine puede rastrearse en estas dos corrientes. Son los dioses y las diosas que logran lo imposible, además de ser alternativamente atractivos, sabios, valientes y adorables criaturas que ofrecen un modelo digno de culto e imitación" (p. 70).

Otro aspecto interesante del cine de la India lo constituye la parcialización de la producción de acuerdo con las culturas locales y las lenguas. La mayor parte de las películas son habladas en hindi y distribuidas a lo largo y ancho del país. Sin embargo, en cuanto a calidad, es obvia la superioridad del cine de Bengala, de donde proviene Satyajit Ray. También se producen películas en tamil, oriya, gujarati, marathi, punjabi y otras lenguas locales, muchas veces exhibidas en festivales internacionales o semanas especiales, obteniendo gran éxito artístico. "La diversidad de regiones, idiomas y formas de vida surgieron a la superficie tan pronto como comenzaron a producirse películas sonoras. Se hizo evidente que, dentro de la corriente general de la cultura, había subculturas clamando por expresarse. Las manifestaciones folclóricas y artísticas estaban ya allí, pero el cine fue una nueva y excitante esfera donde una provincia podía hablar y oír ampliamente su propia lengua y quizás hacerla oír a las demás. Este deseo de hacer y ver filmes en el idioma propio que se opusieran al usualmente escuchado hindi significó que desde 1931 hasta la fecha se hayan producido alrededor de 8 000 películas en 30 lenguas locales y dialectos" (p. 78).

La producción comercial del cine indio se efectúa alrededor de los "géneros": mitológico, histórico, familiar, musical, policial, etc., aunque por lo general una película india mezcla drama, misterio, comedia y música en dosis parejas que muchas veces se extienden por espacio de tres horas.

Sin embargo, el género que cuenta con mayor aceptación es el drama romántico. Al respecto, apunta nuestro crítico: "Las más comunes entre las películas de tema contemporáneo son las románticas o de amor, amor generalmente rechazado y prohibido por los padres hasta el final, cuando los amantes se casan y cantan otra vez felices o mueren acompañados por una canción triste de fondo, algunas veces entonada por la pareja misma que se está muriendo. Parecería que buscar el amor de una mujer y dejar de lado todo para lograrlo fuera el objetivo más importante en la vida del hombre adulto" (p. 36).

Sin embargo, los límites de la pasión llegan hasta donde comienza el reino de la censura. "La censura, arbitraria y equívoca, se ejemplifica mejor en el tratamiento del beso cinematográfico, que solía aparecer frecuentemente en la etapa muda y comienzos de la sonora. Con el ascenso del espíritu nacionalista y el llamado a evitar las costumbres extranjeras, los productores suprimieron voluntariamente las escenas de besos. Nunca hubo en el código de la censura nada específico en contra del beso, pero con el tiempo se tornó en un reglamento no escrito que impidió a los directores incluirlo cuando así lo creyeran necesario. El argumento fue que los indios no se besan en público. Los besos, sin embargo, se permitían en las películas importadas, que veía el mismo público. La lógica ilógica se aplicó a las películas indias, permitiendo el beso cuando involucrara a dos personajes extranjeros o a un indio y un extranjero" (p. 101).

La censura también es implacable cuando se trata de temas políticos o sociales, si bien últimamente, con el reconocimiento internacional de Styajit Ray y otros realizadores de culturas marginales, la situación parece estar cambiando.

China: Los premios a la producción cinematográfica de 1983

A diferencia de sus vecinos Japón e India, la cinematografía

china nó se ha caracterizado tradicionalmente por una producción anual de películas muy abundante. Entre 1949, año del triunfo de la Revolución, y 1965 se produjeron 603 películas de largometraje, y desde 1977 a 1983, 558. Los años de la revolución cultural fueron testigos de la virtual desaparición del cine chino, considerado oficialmente expresión de la “decaendencia burguesa”. Sólo se filmaron algunas óperas⁵ que entonaban loas al presente y denigraban el pasado, echando mano al pesado andamiaje de un realismo estilizado que bien podría calificarse de “kirsch socialista”, no del todo ausente de la producción actual.

En 1977, el número de películas fue de 21, mientras que en 1983 la cifra se elevó a 127, sobrepasando ligeramente las 120 películas anuales previstas en el Sexto Plan Quinquenal (1981-1985).

Al parecer, dos son las características de la industria fílmica china en 1983. Por un lado, el sesenta por ciento se centra alrededor de los temas de la vida cotidiana actual, desplazando al drama histórico ubicado en alguna de las dinastías, muy en boga en los últimos años. Las películas de 1983 reflejan los cambios que están teniendo lugar en la era de Deng Xiaoping, condenando implícita o explícitamente los excesos del maofismo tardío. Todavía la “banda de los cuatro” sigue constituyendo el chivo expiatorio de todo cuanto de malo ocurrió en la primera mitad de los años 70.

En segundo lugar, la calidad técnica de las películas ha mostrado un avance con respecto a años anteriores, aunque está lejos todavía de la madurez alcanzada, en algunos campos, por el cine japonés o el indio. La utilización de la imagen y el sonido en función dramática, no como meros reproductores de la realidad inmediata, está adquiriendo tímidamente la posición que debería tener, tratándose de un arte como el cinematográfico, sin caer necesariamente en el tan vituperado “formalismo”.

Recientemente, el Ministerio de Cultura ha otorgado los premios a la producción de 1983 a 16 películas de argumento,

⁵ *Ópera* en el sentido chino: espectáculo que combina pantomima, malabarismo, acrobacia, bailes, drama y canciones.

12 documentales científicos, dos dibujos animados y una "ópera". Los largometrajes premiados como "mejor película" son: *Nuestro Niu Baisui*, *Bajo el puente* y *Detrás del acusado*.

La primera muestra cómo Niu Baisui, jefe de una unidad de trabajo, logra, a través del trabajo arduo y fuerza de voluntad, colocar a su grupo a la cabeza de la producción. La historia se ambienta en una aldea rural y se nutre de un fuerte elemento rústico, que no deja de otorgarle frescura.

Bajo el puente se concentra alrededor de la figura de Gao Zhihua, un trabajador independiente que arregla bicicletas, quien se enamora de Qin Nan, una modista que también trabaja por su cuenta y que había sido marginada socialmente durante la Revolución Cultural por haber tenido un hijo de soltera. La pareja decide casarse, enfatizando de este modo su deseo de dejar atrás el pasado e iniciar una nueva vida. *Detrás del acusado* muestra las dificultades de Li Jiangchuan, director de una fábrica de maquinaria pesada, con sus proveedores, quienes le exigen regalos y toda clase de privilegios a cambio del carbón que deben concederle. La corrupción y la burocracia de la época de la Revolución Cultural son fuertemente fustigadas, para, de este modo, ensalzar las reformas actuales. La "Nueva China" se ha puesto en marcha.