

LA PANTALLA VACÍA

El cine japonés que no vemos

GUILLERMO QUARTUCCI
El Colegio de México

EN JAPÓN, DESDE HACE YA BASTANTE TIEMPO, se habla, como en gran parte de los países con una industria cinematográfica importante, de la “decadencia del cine nacional”. El popular actor Toshiro Mifune, en una reciente entrevista por la televisión japonesa, ha dicho que la gente de su país parece ser muy apta para extraer su máxima creatividad en circunstancias adversas y que, por el contrario, parece perder fibra cuando las condiciones materiales mejoran. Y ello puede aplicarse al cine: la inmediata posguerra y los años de reconstrucción del país presenciaron la consolidación y apogeo de la industria cinematográfica, ya poderosa en los años previos al conflicto. En 1958, por ejemplo, el año de mayor afluencia de público a las salas que registra la historia, cada habitante asistía 12 o 13 veces en promedio anual al cine (en la actualidad, sólo una vez al año). Las salas no eran suficientes para ese aluvión de espectadores, y cada una de las muchas funciones diarias eran presenciadas por innumerables personas que veían la película paradas o sentadas en los pasillos. La producción era asimismo cuantiosa, constituyendo el récord mundial: entre 600 y 700 películas anuales. La apabullante fuerza de este medio no podía permanecer, por lo tanto, circunscrita a las fronteras nacionales. Era inevitable que finalmente atravesara los océanos y llegara a las pantallas de América y Europa, donde comenzó a triunfar en los festivales internacionales de cine, y nombres como los de Kurosawa y Mizoguchi se volvieron entonces familiares entre los cinéfilos del mundo entero.

Sin embargo, paradójicamente, y para corroborar la afirmación de Mifune, cuando en Occidente se comienza a ha-

blar del “milagro japonés”, la presencia de su cine, que por más de una década se había vuelto familiar incluso para el público masivo de algunos países de América Latina, se empieza a desvanecer y, a partir de la década de 1970, poco es lo que se conoce de una industria que, aunque coja, sigue siendo muy importante, no tanto por la calidad —en franco descenso—, sino por los millones que todavía significa.

Una fecha clave: 1955

¿Qué pasó en los últimos treinta años con el cine japonés, más allá del que circunstancialmente se filtró a Occidente, sobre todo por la habilidad personal de algunos directores —Oshima, Yoshida, el eterno Kurosawa y el recién “descubierto” Imamura— para promocionar sus productos y hacer un cine que halagara el gusto europeo, más exactamente, francés?

En 1955 Japón presencia la primera etapa del crecimiento económico que diez años después asombraría al mundo. Los triunfos en los festivales de Venecia, Cannes y Berlín habían dado el espaldarazo internacional al cine japonés, pero en el interior del país la industria conocía un apogeo que incluso hacía palidecer aquellas conquistas. Ese año se estrenan dos películas que habrían de marcar derroteros: *La lanza ensangrentada del Fuji* (Chiyari fudyi), de Uchida Toomu, y *Frutos locos* (Kurutta kadyitsu), de Nakajira Koo, que van a dar origen a los dos géneros que habrán de dominar el panorama cinematográfico durante la década de los sesenta. Uno de ellos es el cine de acción (producido especialmente por Nikkatsu, una de las cinco compañías “grandes”), películas similares a la producción B de los Estados Unidos, con presupuestos exigüos y de rápida filmación, y el otro género es el cine de *yakudza* (la mafia japonesa), donde el código de honor de los bajos fondos y la violencia climática, al estilo de las viejas piezas del teatro popular de Meidyí (última parte del siglo XIX), habrían de convertirlo en el género favorito de los hombres solos que habían llegado del campo a la ciudad para incorporarse salvajemente al proceso económico que se iniciaba.

El melodrama familiar, que con tanto esmero y perfección había cultivado Odzu Yasudairoo hasta el final de su carrera,

con *Tarde de otoño* (Sanma no adyi, 1962), pasa a ser patrimonio de la televisión, lo mismo que las historias de madres sufridas, todo un género (*jaja mono*), y el melodrama romántico, que los estudios Shoochiku habían puesto en boga.

Uchida Toomu, director de larga trayectoria, que se inicia prácticamente con el cine japonés, a su regreso de China, donde había estado prisionero durante los diez años que siguieron a la finalización de la guerra, inicia una nueva etapa que habría de marcar el camino del cine japonés en los años futuros.

Uchida Toomu

Nació en 1898. En su juventud desempeñó toda clase de trabajos y en los primeros años de la década de los veinte se dedicó a vagabundear por los barrios populares de Tokio, viviendo como lumpen e impregnándose de una filosofía entre izquierdista y anarquista, con una buena dosis de nihilismo, que se iba a revelar en muchas de sus películas del primer periodo (para la productora Nikkatsu). El tema de la discriminación de las clases populares sería el núcleo de su visión. Sus "películas de tesis" aparecieron en momentos en que la escuela de la literatura proletaria se encontraba en su apogeo (fines de los veinte y comienzos de los treinta). A partir del férreo control de la censura de todas las actividades culturales, cuyo objetivo era justificar la agresión japonesa en el continente asiático, Uchida se dedicó a pintar a las clases populares desde una perspectiva siempre realista, pero menos ideológica. La culminación de esta línea son sus películas *Teatro de la vida* (Dyinsai guekidyyoo, 1936) y *Tierra* (Tsuchi, 1939), esta última sobre la vida de los campesinos, antecedente de *Arroz* (Kome, 1957), de Imai Tadashi, y *La isla desnuda* (Jadaka no shima, 1960), de Shindoo Kaneto, las mejores del género producidas en Japón. *Teatro de la vida* anticipa el fenómeno que en los años sesenta habría de dominar el panorama cinematográfico japonés: las películas de *yakudza*, ya mencionadas.

Uchida fue enviado al frente chino y al terminar la guerra, en 1945, quedó allí como prisionero hasta 1954, año en que regresó a Japón. Inmediatamente se dedicó a la prepara-

ción de su primera película en la nueva etapa, *La lanza ensangrentada del Fuji*, que sorprendió a todos porque se esperaba de él un film izquierdista de crítica a la política imperial de Japón durante la guerra del Pacífico, y resultó una exaltación de la violencia por la violencia misma, con un final extremadamente sangriento, de características inéditas en el cine japonés, pues incorporaba la estilización, la técnica en los movimientos de los actores y la iluminación del teatro kabuki para contar una historia nihilista centrada alrededor de una venganza, tema muy caro a la tradición cultural del país.

La lanza ensangrentada del Fuji era una película de época (*dyidai gueki*, es decir, de samurais), pero como este género estaba destinado a desaparecer, después de haber sido explotado hasta el hartazgo durante la década de los cincuenta, el enorme impacto popular de su factura sirvió como modelo a las películas de *yakudza* que, sobre todo entre 1963 y 1973, habrían de dominar el panorama cinematográfico de Japón en los años del crecimiento económico acelerado.

El *dyidai gueki*, salvo algunas excepciones de calidad (algunos films de Kurosawa, *Harakiri* de Kobayashi y unos pocos más de directores menores), pasó a la televisión, donde todavía sigue instalado cómodamente en series que se repiten año tras año. Las películas de *yakudza* filmadas en esos años todavía se siguen exhibiendo en algunos cines de Tokio, en programas triples y a sala llena, en su mayoría espectadores hombres de alrededor de 40 años, tal vez nostálgicos de una época y una forma de saborear la cultura popular que se van perdiendo en el sofisticado Japón de la alta tecnología.

Muerte en dos espadas (Shinken shoobu, 1971), el testamento fílmico de Uchida Toomu, realizada cuando el género de samurais ya había perdido el favor de las masas, sintetiza la visión de mundo de su autor, así como su concepción técnica del cine, en una combinación sin par de imagen y sonido, con un alto grado de estilización en toda la puesta en escena.

Los jóvenes tienen la palabra

Dijimos que *Frutos locos* inauguró el género de cine para jóvenes protagonizado por jóvenes, una generación que sólo con-

serva de la guerra y sus privaciones un borroso recuerdo. Esta película, por su técnica y temática, se adelantó un par de años a la *nouvelle vague* francesa (aun hoy sorprende por la audacia de sus planteos formales y de contenido) y sirvió de detonante para que algunos realizadores jóvenes, hasta ese momento ayudantes de los directores veteranos enquistados en la maquinaria de los grandes estudios, comenzaran a hacer sus propias películas al amparo de la empresa Nikkatsu, reflatada después de un largo paréntesis impuesto por la guerra y las condiciones económicas del periodo de recuperación. Algunos de estos jóvenes directores fueron conocidos en México, como Oshima Naguisa, Imamura Shoojei, Yoshida Yoshishigue y Shinoda Masajiroo, y en la actualidad, ya sesentones, constituyen el nuevo *establishment* del cine japonés. Un director menos conocido fuera de las fronteras de Japón, y mucho más popular dentro de ellas, es el ahora veterano Sudzuki Seidyun, un rebelde en la década de los sesenta, años en que realizó alrededor de treinta películas de acción ambientadas en la época contemporánea para la productora Nikkatsu. De ellas, las de mayor éxito fueron *Las puertas de la carne* (Nikutai no mon, 1964), y *Elegía de la violencia* (Kenka no iredyii, 1966), en la actualidad dos clásicos de culto en Japón, como otras obras menores del mismo director. En ambas, los temas son el sexo, la violencia, el rechazo de los valores tradicionales, la iconoclastia, pero en un tono burlón y farsesco, nada solemne y muy refrescante.

Ya en la década de los ochenta, Sudzuki Seidyun dirigió dos obras excelentes de difícil lectura, que curiosamente fueron éxitos comerciales: *Zigeunerweisen* (Tsuigoineruwaidzen, 1980) y *Teatro de sombras* (Kegueroodza, 1981), esta última basada libremente en algunos relatos de Idzumi Kyooka, un autor japonés de la época Meidyí que trató de sintetizar en sus obras en prosa y en sus dramas para el teatro la imagen de un Japón misterioso y poético que se estaba perdiendo con la modernización, un Japón que para la década de los ochenta resulta exótico e inaprehensible aun para los propios japoneses que nacieron después de la guerra y para quienes la cultura de la costa oeste de Estados Unidos resulta mucho más familiar. Se trata de un Japón, por otra parte, mítico, que nada tiene que ver

con la tradición samurai y sus códigos de honor, y sí con la cultura popular de mediados del siglo XIX, con las compañías de actores itinerantes que llevaban sus espectáculos a los rincones más apartados del país: saltimbanquis, prestidigitadores, teatro de sombras, en fin, espejismos...

Terayama Shuudyi, el último iconoclasta

El Japón de Terayama Shuudyi, otro representante de esta nueva generación de directores japoneses, quizás el más conspicuo por ser más joven, tiene muchos puntos de contacto con la obra de Idzumi Kyooka y no en vano tomó en repetidas ocasiones temas de él para desarrollarlos de manera original y perturbadora, como en *Escondite pastoral* (Den'en ni shidzu, 1974), un bello ejemplo de su cine. Terayama entró al mundo del celuloide escribiendo guiones para Shinoda Masajiroo durante los años sesenta, y comenzó a dirigir sus propias películas a fines de esa década. Proveniente de la literatura —sus poemas son de lo más bello que registra la poesía moderna de Japón— encontró en el cine un canal perfecto para materializar plásticamente sus obsesiones más profundas, sus delirios de creador en un mundo materialista que lo ahoga, como lo es el Japón del éxito económico. Murió en 1983, cuando aún no contaba 50 años, y con su muerte la vanguardia artística de Japón perdió a su último gran representante. Si como poeta fue excepcional, como hombre de teatro organizó un grupo que se dedicó sistemáticamente a sembrar el pánico y el asco entre las gentes bien pensantes. Apoyó fervientemente el *butoh* —al igual que Mishima—, esa extraña representación mitad danza, mitad pantomima de hombres semidesnudos pintados de blanco que adoptan las posiciones más inverosímiles y arrastran al espectador por los meandros insondables de las situaciones humanas límite: el nacimiento, la concepción, la muerte. Jidyikata Tatsudyi fue el creador de este tipo de danza —junto con el ahora octagenario Oono Kadzuo— y murió a fines de 1985 en Tokio, al igual que Terayama, enfermo y decepcionado, con la convicción de que es imposible arrancar a Japón del sueño del infinito progreso tecnológico.

Terayama hizo más de quince películas, entre cortos y largometrajes, muy apreciadas en la actualidad en Francia, e incluso una coproducción con este país, protagonizada por Klaus Kinski, no del todo lograda, aunque sorprende por su barroquismo y por su delirio *kitsch* a la japonesa. La acción transcurre en un burdel de Shanghai y su título es *China Doll*. Al morir, Terayama dejó inconclusa una película que sus discípulos completaron dos años después: *Adiós al arca de Noé* (Saraba jakobune), inspirada en *Cien años de soledad* de García Márquez, pero ambientada en un Japón mítico que bien podría situarse a comienzos del siglo XX, para recorrer su historia hasta alcanzar la actualidad. Terayama pidió permiso a García Márquez para usar el título de su célebre novela, pero al parecer le fue denegado.

¿Qué pasa ahora?

Después de esta pléyade de talentos surgidos a fines de los años cincuenta y durante los sesenta, el cine de Japón no ha visto aparecer nombres destacados, como si el país hubiese sido atacado de repente por una anemia creadora muy perniciosa. Quizás la excepción sea Morita Yoshimitsu, cuyo mayor éxito —comercial y artístico— hasta la fecha es *Juegos de familia* (Kadzoku gueemu, 1983), una sátira mordaz de la sociedad japonesa actual. La acción se ubica en el seno de una familia típica de clase media, con dos hijos varones de preparatoria, habitantes de las llamadas “conejas”, enormes edificios multifamiliares que surgieron como hongos en los suburbios de Tokio y otras grandes ciudades a partir de la época del crecimiento económico acelerado. Ya no se trata, por lo tanto, de la casa japonesa tradicional de dos plantas con un jardín pequeño, de puertas corredizas y piso de tatami, como la que aparece en las películas de Odzu, ni de los problemas familiares que planteaba el mismo director, testigo lúcido de un Japón que se hallaba en proceso de extinción. Se trata esta vez de aplicar el bisturí al Japón del milagro económico y la enajenación por la carrera hacia el éxito. No es de extrañar, entonces, que los espectadores japoneses festejaran con tanto entusiasmo cada una de las escenas de la película.

Juegos de familia fue un éxito instantáneo y se constituyó en la película más vista de Japón en 1983. Este hecho, más una excelente recepción por parte de la crítica, le valieron a su director una fama que quizás ni él mismo esperaba, a la luz de los títulos anteriores de su filmografía. Su siguiente película, *Y entonces...* (Sorekara, 1985), basada en una novela del gran escritor de Meidiy, Natsume Sooseki, tuvo éxito de crítica pero no de público, lo que ha hecho pensar que si Morita no retoma el paso de *Juegos de familia*, que parecía abrir una brecha en el paupérrimo panorama del cine japonés, su destino puede estar jugado.

Nota: Para comprender cómo funciona la producción de películas en Japón es necesario hacer referencia a las empresas que sobrevivieron a la crisis del cine a partir de la década de los setenta, cuando Daiei —la productora de los grandes éxitos que deslumbraron a Europa en los sesenta, creada al finalizar la guerra— cerró sus puertas por bancarota.

1. Nikkatsu: del cine de acción para espectadores jóvenes de los años sesenta, pasó a la pornografía *soft* (el *hardcore* está prohibido en Japón), que constituye casi el 100% de su producción.
2. Shoochiku: es la productora de la única serie que sobrevivió, *Es duro ser hombre* (Otoko wa tsurai yo), o Tora-san, como se la conoce popularmente, por el nombre de su personaje principal. La serie va por el número *cuarenta* (véase *Estudios de Asia y África*, núm. 53, pp. 536-539, art. *Yamada Yoodyi*) y constituye no sólo el récord de Japón (país afecto a repetir una fórmula cuando ha probado el éxito, hasta agotarla), sino mundial (figura en el Libro Guinness de los récords). Esta misma productora se dedica también al género policíaco, películas generalmente dirigidas por Nomura Yoshitaroo, basadas en relatos del escritor policíaco más popular de Japón, Matsumoto Seichoo; y comedias como las de Fukasaku Kendyi, otrora director de películas de *yakudza* (véase *Estudios de Asia y África*, núm. 61, pp. 422-431, art. *Notas de cine japonés*).
3. Tooei: produce especialmente dibujos animados de largometraje, exhibidos en las vacaciones escolares, como los dos superéxitos de Jayashi Miyadzaki *Nausicaa del valle del viento* (Kadze no tani no Naushikaa, 1984) y *Laputa* (Rapiuta, 1986), y películas que sólo sirven como vehículo a los ídolos adolescentes de la canción.
4. Toojoo (Toho): produce películas históricas de alto presupuesto; películas destinadas a un creciente público femenino; y también romances juveniles, como *Caribe, sinfonía de amor* (Karibu ai no shinfonii, 1985), filmada en locaciones de México.
5. ATG (Art Theater Guild): creada en 1968 por los directores de la “nueva ola”, distribuye películas de productores independientes. En 1985 repitió el éxito de 1983 (*Juegos de familia*) con *La ceremonia fúnebre* (Ossoshiki, de Itami Yudzoo), la más taquillera del año.
6. Las producciones de Kadokawa Jaruki, el llamado Spielberg japonés, quien se dedica a fabricar éxitos con fórmulas muy probadas y sondeos de mercado que le permiten conocer los gustos de las masas. Hace un hábil manejo de la publicidad, sobre todo la dirigida al público adolescente.