

“UN ACERCAMIENTO AL CINE MUSICAL JAPONÉS CONTEMPORÁNEO.
PARTICULARIDADES ESTÉTICAS Y NARRATIVAS DE *LA FELICIDAD DE LOS KATAKURI, PRINCESS
RACCOON Y MEMORIES OF MATSUKO*”.

AUTORES: Dra. CARO OCA, Ana M^a. Dr. LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco J.
Universidad de Sevilla.

**Un acercamiento al cine musical
japonés contemporáneo.
Particularidades estéticas
y narrativas de *La felicidad de los
Katakuri, Princess Raccoon y
Memories of Matsuko.***

***An Approach to the Musical Japanese
Contemporary Film. Aesthetic and
Narrative Particularities of The Happiness
of the Katakuris, Princess Raccoon and
Memories of Matsuko.***

Resumen

Aunque el cine musical puede ser considerado como un género típicamente norteamericano, muchas cinematografías de otras latitudes han abordado este tipo de película. De este modo, las características definitorias del musical de Hollywood han ido evolucionando hasta llegar a ser reinterpretadas. El presente artículo reflexiona sobre el musical japonés contemporáneo a partir del análisis en profundidad de las particularidades estéticas y narrativas de tres recientes producciones: *La felicidad de los Katakuri*, *Princess Raccoon* y *Memories of Matsuko*. A través del estudio de los rasgos semánticos y sintácticos de este género así como de otros de sus aspectos estéticos y discursivos se pretende analizar los rasgos del cine musical japonés contemporáneo y situarlo en el contexto global de dicho género.

Palabras clave: cine japonés, cine musical, género cinematográfico, hibridación, autoreferencialidad.

Abstract

Although the musical film can be considered as a typically American genre, many cinematographies from all over the world have dealt with this type of films. As a result, the features of the musical films from Hollywood have evolved and been reinterpreted. This article reflects on the contemporary Japanese musical film through the in-depth analysis of the aesthetic and narrative characteristics of three recent productions: The happiness of the Katakuris, Princess Raccoon and Memories of Matsuko. We will study the semantic and syntactic components of this genre, along with other aesthetic and discursive elements in order to understand the contemporary Japanese musical film and place it within the global context of that genre.

Keywords: Japanese cinema, musical film, genre, hybridization, self-referenceness

El musical fílmico es un género prácticamente ajeno a la tradición fílmica japonesa. Por esta razón resulta llamativo que durante la primera década del siglo XXI algunos directores nipones hayan coincidido en elaborar obras que, a pesar de partir de visiones cinematográficas muy distintas, parecen compartir el deseo de reinterpretar y matizar convenciones generalmente asociadas con el film musical clásico. Nos referimos concretamente a las películas *La felicidad de los Katakuri* (*Katakuri-ke no kōfuku*, Takashi Miike, 2001), *Princess Raccoon* (*Operetta tanuki gotten*, Seijun Suzuki, 2005) y *Memories of Matsuko* (*Kiraware Matsuko no isshō*, Tetsuya Nakashima, 2006).

En este artículo reflexionamos sobre cómo una cinematografía local como la japonesa se acerca a un género cinematográfico ajeno a ella en el espacio y en el tiempo como es el musical clásico hollywoodiense, desde una óptica postmoderna y tomando como base elementos como el homenaje, la parodia y el pastiche. Para ello realizaremos a continuación una contextualización de la breve historia del musical japonés. Acto seguido, situaremos las películas que nos ocupan dentro de un contexto cronológico en el que el cine musical experimenta cierto *revival* nostálgico. Por último analizaremos los citados filmes y plasmaremos las conclusiones obtenidas.

Contexto geográfico: el cine musical japonés

En su artículo “Japanese Musical. The Genre That Almost Wasn't”, el crítico Mark Schilling argumenta que el musical nunca se desarrolló como un género propio en Japón tal y como lo había hecho en Hollywood, a pesar de que se realizaron numerosas producciones para el cine plagadas de canciones y baile. Poco después de la llegada del cine sonoro se estrenó el llamado “primer musical japonés”: *Hoyoroi jinsei* (Sotoji Kimura, 1933). Sin embargo, Michael Baskett afirma de esta película que es “una muestra de los talentos musicales del momento más que un musical completamente desarrollado en el que la música impulsa la trama” (2008: 58). Durante los años treinta se produjeron en el país numerosas películas musicales, muchas de ellas en colaboración con compañías discográficas deseosas de promocionar a sus intérpretes más destacados y sus temas más conocidos. También era habitual que los actores y actrices que cosechaban grandes éxitos en producciones musicales dieran el salto a la industria discográfica. Otra tendencia popular eran las comedias en las que se insertan interludios musicales (Schilling, 2006: 107). Dentro de este tipo de musical encontramos grandes estrellas como los comediantes Furukawa Roppa y Enoken (Enomoto Kenichi)¹. Por último, aparecieron películas musicales desarrolladas en ambientes más tradicionales como las obras de Masahiro Makino tituladas *Yaji Kita dochuki* (1939) y *Oshidori utagassen* (1939). Michael Baskett señala que estos musicales cómicos o ambientados en el Japón feudal ilustran un intento de “desoccidentalizar” el género musical a partir de la integración de estilos musicales locales y su fusión con los foráneos para crear un nuevo género musical nacional (2008: 59). Durante esta época se inicia también la saga de películas *Tanuki goten*, conformada por siete películas musicales dirigidas por Keigo Kimura de 1939 a 1959, más el título de 1961 *Hanakurabe tanuki douchuu* de Tokizou Tanaka.

Tras la derrota japonesa y la ocupación estadounidense, esta situación cambió radicalmente pues, tal y como Schilling escribe, en la época de post-guerra la cultura japonesa fue inundada con películas, libros y música procedentes de Estados Unidos de

¹ Roppa y Enoken alcanzaron una gran popularidad con sus obras de teatro y, de ahí, pasaron al medio cinematográfico. Muchas de sus películas están basadas las piezas de teatro que habían protagonizado con anterioridad y su fama previa contribuyó a que sus films cosecharan un gran éxito” (Baskett, 2008: 59).

tal modo que parecía querer llevarse a cabo una "americanización" de Japón (2006:109). La influencia de los musicales de Hollywood fue más que evidente en películas como *Ginza can can musume* (Koji Shima, 1949), protagonizada por Hideko Takamine. Sin embargo, la gran estrella musical de la época de postguerra fue Hibari Misora, una popular cantante que debutó en la gran pantalla con el film *Kanashiki kuchibue* (Myoji Ieki, 1949). La llegada de la televisión supuso un revulsivo para la industria japonesa del entretenimiento, afectando considerablemente al género musical en tanto que muchas de las estrellas se pasaron al nuevo medio. No obstante, en la televisión también emergieron nuevos talentos de la canción que, tarde o temprano, terminaron protagonizando películas. Poco a poco la industria musical fue ganando importancia y si antes había sido el cine quien popularizara determinadas canciones, durante esta etapa comenzaron a realizarse películas para aprovechar la fama de ciertas melodías. Un claro ejemplo de esta estrategia es el film *Ue wo muite arukô* (Toshio Matsuda, 1962), el cual obtuvo una enorme popularidad gracias a la canción del título, cantada por Kyu Sakamoto². Entre los años 60 y 70 muchos cantantes dieron el salto a la gran pantalla pero pocas de sus películas podían ser consideradas como musicales. Estas estrellas de la canción solían participar en comedias o dramas y, aunque a veces interpretaban el tema principal del film, no realizaban actuaciones durante el metraje (Schilling, 2006: 129).

En 1964 el estudio Toho se embarcó en la realización de un musical al más puro estilo de Hollywood, con una banda sonora integrada en la narrativa en lugar de mantenerse fuera de ella como se había hecho hasta entonces. Bajo el título de *Kimi no shusse ga dekiru*, esta producción era un intento del director Eizo Sugawa y el compositor Toshiro Mayuzumi de hacer una versión japonesa del hit de Frank Loesser *How to succeed in business without really trying*. No obstante, la película no alcanzó una gran recaudación en taquilla y Toho nunca volvió a repetir el experimento. Durante esta época el cine musical perdió su popularidad en beneficio de la televisión, donde aumentaban los shows musicales a un ritmo espectacular. A lo largo de la década de los 80 y 90 encontramos algunos musicales aislados en la cinematografía japonesa, muchos de ellos protagonizados por ídolos y grupos de pop que aprovechan el medio fílmico para dar a conocer su repertorio musical.

Contexto cronológico: el musical revisitado.

Como acabamos de exponer, el género musical en Japón nunca ha disfrutado de una gran aceptación. En todo caso, las películas más afamadas han debido su popularidad sobre todo a los actores que aparecían en ellas, un factor que atraía más al público que su calidad fílmica intrínseca. El musical al estilo del Hollywood clásico, en el que las canciones sí forman parte de la trama y en donde el papel de la actuación o del artista está integrado con la narración, nunca llegó a cuajar. El cine musical japonés no llegó a abandonar la etapa más primigenia del género, en la que los números artísticos son una mera excusa para permitir a todo tipo de espectadores disfrutar de una actuación de su artista favorito en la gran pantalla. Por esto parece lógico que con el auge de la televisión y la proliferación de los programas musicales, que aún hoy en día gozan de gran aceptación en el país nipón, se dejaran de producir obras de este tipo y por tanto llegara a consolidarse como un género con entidad propia.

¿Qué ocurre entonces para que nos encontremos ante el grupo de películas que analizamos en este artículo, tan distintas a sus antecesoras y tan cercanas entre sí en el tiempo? Una de las posibles respuestas a esta pregunta la obtenemos si enmarcamos *La*

² Esta canción vendió 500.000 copias en Japón y se convirtió en un éxito mundial en su lenguaje original, siendo la única canción japonesa que alcanzó el primer puesto de ventas en Estados Unidos, donde se la conoce con el nombre de *Sukiyaki* (Schilling, 2006: 121).

felicidad de los Katakuri, Princess Raccoon y Memories of Matsuko dentro de un periodo, los primeros años del siglo XXI, en el que el musical cinematográfico parece volver a ponerse de moda y consigue marcar algunos hitos de crítica y taquilla, aunque ni mucho menos reviviendo el éxito del género durante su época dorada a mediados del siglo XX. Durante la segunda mitad de los noventa obras como *Todos dicen te quiero* (*Everyone says I love you*, Woody Allen, 1996) u *On connaît la chanson* (Alain Resnais, 1997) habían sentado las bases para una revisión de esta veterana tipología desde la conciencia de género y el homenaje, elementos que van a resultar clave en las películas que vendrían a continuación. A principios del siglo XXI el musical continuó estando presente en las carteleras, con obras que reinterpretaban sus convenciones a través de ópticas tan distintas como pueden ser la de Baz Luhrmann en *Moulin Rouge* (2001) o Lars von Trier con *Bailar en la oscuridad* (*Dancer in the dark*, 2000). A lo largo de estos años se producen de obras de este tipo no sólo en Hollywood sino a lo ancho de todo el globo, desde España, con películas como *El otro lado de la cama* (Emilio Martínez Lázaro, 2002) al caso que nos ocupa, Japón.

Metodología de análisis: caracterización del cine musical.

Para el análisis de las películas que realizaremos en este artículo utilizaremos la caracterización del género musical que realiza Rick Altman en el capítulo quinto de su libro *The American Film Musical* titulado "The problem of genre history" (1989: 90-128). Centrándose en el estudio del musical clásico hollywoodiense, el autor separa los que para él son sus elementos definitorios en dos grupos: semánticos y sintácticos.

Atendiendo a lo semántico, podemos definir el musical como un largometraje narrativo, protagonizado por una pareja romántica, en el que se combinan la interpretación actoral realista con la musical y el baile, apoyadas por una banda sonora tradicional compuesta por música, sonidos y diálogo, con la particularidad de que a veces este último se manifiesta en forma de canción.

En cuanto a lo sintáctico, la narración del musical gira alrededor de lo que Altman denomina "dual-focus", es decir, la alternancia, confrontación y paralelismo entre el personaje, o grupo de personajes, masculino y femenino. La formación de la pareja romántica que componen los citados protagonistas masculino y femenino ha de estar relacionada, casualmente o paralelamente, a la conclusión satisfactoria de los demás eventos que constituyen la trama. En su narración, el musical alterna el movimiento diegético (interpretación narrativa) con el movimiento rítmico (números musicales), con el matiz de que la tradicional jerarquía narrativa clásica en que la imagen se impone al sonido se invierte en los momentos clave de la historia, donde la actuación musical y la canción cobran mayor importancia.

A continuación realizaremos un análisis discursivo individual de los tres filmes escogidos en el que destacaremos algunas de sus claves estéticas y narrativas, lo cual será completado con una conclusión global en la que reflexionaremos sobre la revisión que realizan de los elementos clásicos del musical, teniendo en cuenta su ámbito local – cine japonés – y el contexto fílmico – el cine musical de los primeros años del siglo – en el que se desarrollan.

La felicidad de los Katakuri: La familia que canta unida, permanece unida.

Los Katakuri son una típica familia japonesa compuesta por el matrimonio de Masao y Terue, sus hijos Masayuki y Shizue, la hija de ésta (la pequeña Yurie), el abuelo octogenario Junpei y su perro Poochi. Todos ellos viven juntos y regentan una pensión familiar llamada "Amantes Blancos" que todavía no ha sido visitada por ningún cliente pero, cuando comienzan a llegar, todos ellos terminan muriendo de una u otra forma. Decididos a

proteger su negocio por encima de todo, los Katakuri se deshacen de los cadáveres enterrándolos en una explanada cercana mientras se enfrentan a sus pequeños problemas familiares. Ésta es la premisa argumental de *La felicidad de los Katakuri*, un largometraje japonés dirigido por el prolífico cineasta Takashi Miike y estrenado en el año 2001. Dicho film se enmarca temporalmente en un periodo de experimentación y gran fertilidad creativa del director pues ese mismo año también vieron la luz otras películas claves en la filmografía de Miike como la ultraviolenta *Ichi the killer* o la no menos perturbadora *Visitor Q*. En un registro bastante diferente al de estas dos obras, *La felicidad de los Katakuri* se inspira en la película surcoreana *Choyonghan karok (The quiet family)*, Ji-woon Kim, 1998), cuyo argumento Miike toma como punto de partida para llevarlo al extremo y convertir lo que originalmente era una comedia negra en un musical que combina el humor con el terror.

El film se aleja del modelo del musical clásico estadounidense, principalmente por la fusión de géneros (musical, comedia, terror e incluso drama), el tono paródico de la ejecución de los números musicales, la superación de la estrategia del *dual-focus* para dar paso a una construcción del argumento basada en la familia como unidad (aunque sí que encontramos un atisbo en la subtrama de la relación entre Shizue y el capitán) así como mediante una hibridación en los códigos de representación que combina la animación y referencias meta-cinematográficas. A continuación se comentarán con mayor profundidad estas particularidades.

La película, que arranca con una surrealista secuencia de animación, presenta una sorprendente mezcla de géneros y registros dramáticos que se despliegan conforme avanza la acción. La fusión de comedia negra y musical es todo un atrevimiento por parte del director, que conjuga con descaro y sin ningún tipo de prejuicio estos géneros en un principio tan diferentes. Y es que a lo largo de la película encontramos un humor gamberro, grotesco y absurdo que, gracias a la interpretación exagerada de los actores y la irreverencia de los números musicales, termina por dotar a los trágicos acontecimientos que se suceden de un cierto barniz cómico. No obstante, más allá de estas bromas irreverentes, también hallamos en el film momentos más dramáticos que surgen, principalmente, a partir de las relaciones entre los personajes o de momentos de peligro.

Sin duda, las situaciones más delirantes de la película se corresponden con los fragmentos musicales. Al igual que ocurre con los clásicos de este género, la línea argumental de *La felicidad de los Katakuri* se ve interrumpida constantemente por números musicales en los que se interpreta una canción acompañada de coreografías. Estos momentos otorgan un plus de espectacularidad y entretenimiento a la narración, además de servir para desarrollar de forma simbólica la personalidad de ciertos personajes o darle un matiz más especial a determinadas escenas. En el caso de esta película, nos encontramos con un uso paródico que se manifiesta claramente tanto en su realización técnica como en su inserción narrativa. En las actuaciones de este film encontramos enormes carencias, pues los actores no disponen de una gran voz, se nota que actúan en *playback*, las coreografías están descoordinadas y parecen casi improvisadas o se utilizan recursos eminentemente kitsch y extravagantes como ciertos fondos alegóricos. Del mismo modo, algunas de estas actuaciones surgen en momentos completamente inesperados como durante el descubrimiento de un cadáver o mientras un personaje agoniza, lo cual viene a parodiar las convenciones narrativas con las que otros géneros y películas han codificado dichos eventos.

Sin duda, una de las características más importantes de *La felicidad de los Katakuri* es la eminente autoconsciencia de su configuración diegética. Mientras que en un film musical de corte clásico las canciones interrumpen la narrativa de forma directa y sin ninguna consecuencia discernible en el mundo desplegado en la diégesis, como si fuera de lo más normal que todo el mundo rompa a cantar y a bailar de un momento a otro, Miike utiliza

estos saltos intradieгéticos para ironizar sobre esta convención. Un par de ejemplos ilustrarán a la perfección este uso reflexivo y paródico del paso de las secuencias musicales a la diégesis no musical. El número inicial del film, interpretado por el primer huésped de los Katakuri, consiste en una triste balada que habla sobre lo vacía que se encuentra la vida del personaje y su deseo de morir. Conforme se desarrolla la actuación se inserta un fondo galáctico en el que las estrellas y un planeta sustituyen la habitación de la pensión y que viene a simbolizar la eternidad y el vacío. Mientras el huésped vuela literalmente sobre este fondo hacia la muerte, una repentina intromisión hace que el número musical se interrumpa, el fondo se desvanezca y el intérprete caiga al suelo. Es decir, en el fragmento musical él estaba volando realmente pero la llegada de otro personaje hace que vuelva la narrativa normalizada y, con ella, las leyes físicas de la gravedad. Algo similar ocurre en el número musical protagonizado por Shizue (Naomi Nishida) y Richard (Kiyoshiro Imawano). Este dueto de la pareja, que puede verse como un pastiche de la estructura *dual-focus*, va aumentando en intensidad en lo que a transgresiones de la realidad física se refiere. El final del fragmento resulta muy cómico puesto que, a pesar de que la diégesis se normaliza y el resto de personajes deja de cantar y bailar, Shizue continúa viviendo mentalmente en el número musical y la vemos tumbada en el suelo en un estado de absoluta felicidad. De este modo, Miike aprovecha las convenciones narrativas del género para no sólo cuestionarlas sino trascenderlas y hacer de ellas un elemento risible.

En lo que respecta al estilo visual de la película, descubrimos que la realización de Miike se desdobra puesto que por un lado tenemos una narración convencional y fluida durante las tramas argumentales mientras que, por el otro, encontramos una narrativa mucho más dinámica, arriesgada y sorprendente en los números musicales. Así, el montaje gana en velocidad, se adhiere a las canciones y construye ritmos visuales para acompañar las melodías. También apreciamos en los números musicales unos encuadres más arriesgados, planos de menor duración y cierto uso de efectos especiales como brillos, superposiciones o insertos de fondos que vienen a enriquecer visualmente la película. El número de localizaciones es algo escaso, puesto que la mayor parte de las escenas se desarrollan principalmente en la pensión o en sus alrededores y sólo durante las canciones encontramos cambios de localización destacables. Miike utiliza el espacio, la iluminación y los efectos especiales para dotar de una determinada textura visual a ciertos números musicales, tal y como ocurre con el descubrimiento de uno de los cadáveres. En este caso encontramos una ambientación “siniestra” propia de una película de terror con un tono azulado y el empleo de niebla artificial. También cabe destacar la canción interpretada por Masao (Kenji Sawada) y Terue (Keiko Matzusaka) puesto que durante ella se convierten en una pareja de cantantes que actúan en un escenario decorado con focos de colores, bolas de luces e incluso invitan al público a cantar con ellos, apareciendo en forma de karaoke la letra del tema musical en pantalla. Sin duda, esta transmutación y autoconsciencia del film como obra musical supera el modelo clásico de Hollywood al poner en juego el reconocimiento de la figura del espectador.

Además de jugar con la puesta en escena, Miike también aprovecha las particularidades vocales de su elenco para generar una serie de números musicales variados pero que comparten entre sí una relativa simpleza y una limitada ejecución. Aunque en la película encontramos personajes interpretados por cantantes profesionales³, lo cierto es que los números musicales no destacan por su calidad precisamente. Así pues, encontramos desde baladas a temas rock pasando por duetos melódicos o incluso pequeños raps, por

³ Masao, el padre del clan Katakuri, está interpretado por Kenji Sawada, un famoso cantante japonés líder de la banda de pop “The Tigers” mientras que el personaje de Richard es encarnado por Kiyoshiro Imawano, miembro de la banda “RC Succession”, a quien Tom Mes considera “el equivalente japonés de Mick Jagger” (2004 :252).

lo que podemos concluir que *La felicidad de los Katakuri* se nutre de todo tipo de estilos y su banda sonora resulta tan heterogénea como su configuración genérica. En lo que respecta a las coreografías, en la mayoría de los números musicales únicamente participan los personajes principales y tan sólo en un par de secuencias encontramos la presencia de extras. Las coreografías no son complicadas ni espectaculares en absoluto sino que más bien parecen improvisadas en el momento y, de hecho, el espectador podrá notar en varias ocasiones cómo alguno de los actores no llega a tiempo a su posición o se equivoca en los movimientos. En general, encontramos coreografías repletas de aspavientos y gestos exagerados aunque en los temas más calmados los movimientos de los actores se vuelven más equilibrados y contenidos. Por último, comentaremos un par de evidentes homenajes musicales que alberga el film como la escena en la que un tifón deja al descubierto los cadáveres que los Katakuri han enterrado. Lejos de asustarse, ellos cantan y durante el tema los muertos cobran vida para unirse a la coreografía, por lo que el número parece un guiño al clásico videoclip *Thriller* de Michael Jackson. Del mismo modo, en el número musical final, los personajes dan rienda suelta a su felicidad mientras cantan todos juntos en mitad de un paisaje idílico de verde hierba, cielo azul y grandes montañas que recuerdan a la escena inicial de *Sonrisas y lágrimas* (*The sound of music*, Robert Wise, 1965). A diferencia de *Princess Raccoon* o *Memories of Matsuko*, que presentan referentes más cercanos al público japonés como son una saga de musicales clásicos o cantantes pop famosas en Japón, las alusiones intertextuales de *La felicidad de los Katakuri* son fácilmente reconocibles por espectadores occidentales en tanto que remiten a obras de la cultura estadounidense que forman parte del imaginario musical global (Figura 1).



Figura 1a. - Referencias intertextuales a otras obras musicales en *La felicidad de los Katakuri*.



Figura 1b. - Referencias intertextuales a otras obras musicales en *La felicidad de los Katakuri*.

Como vemos, Takashi Miike juega libremente con las convenciones del medio cinematográfico y el género musical haciendo que el espectador lo acompañe en este delirio audiovisual. El marcado tono cómico, las incongruencias entre los números musicales y el retorno a la diégesis no musical, la puesta en escena de determinadas actuaciones y el espíritu paródico que rodea a varios números son los recursos que utiliza este iconoclasta director para subvertir ciertos aspectos del musical tradicional sin perder ni un ápice de la espectacularidad y la diversión propia del género.

Princess Raccoon: Una vuelta a los orígenes

Princess Raccoon, (*Operetta tanuki goten*, La opereta del Castillo Tanuki), estrenada en el año 2005, es la última película hasta la fecha del veterano y heterodoxo realizador Seijun Suzuki. Su argumento, que parte del cuento de *La bella durmiente*, narra el difícil romance entre Amechiyo (Joe Odagiri) y la Princesa Tanuki (Zhang Ziyi). Amechiyo está amenazado de muerte por su padre, quien quiere evitar que se convierta en la persona más bella del mundo, arrebatándole a él ese título. La Princesa Tanuki, por su parte, habrá de hacer frente a quienes insisten en que el amor entre un humano y un *tanuki*⁴ como ella está condenado a la desgracia.

Princess Raccoon entronca mediante su título original (*Operetta tanuki goten*) con la saga japonesa de musicales fílmicos *Tanuki goten*, conformada por siete películas dirigidas por Keigo Kimura de 1939 a 1959, más el título de 1961 *Hanakurabe tanuki douchuu* de Tokizou Tanaka. Las obras que componen esta serie son comedias ligeras con ingredientes de opereta que, al igual que *Princess Raccoon*, mezclan argumentos de cuentos clásicos como *Cenicienta* o *La bella durmiente* con las tradicionales leyendas japonesas sobre los

⁴ El *tanuki* es un animal parecido al mapache que goza, junto con el zorro, de un protagonismo especial en los cuentos y el folclore nipón. Son conocidas sus habilidades para cambiar de forma y además, entre otros poderes, se le atribuye el ser capaz de alterar el paisaje o hacer que las personas se pierdan incluso en caminos que han recorrido multitud de veces (Foster, 2009: 36).

tanuki. En ellas todo, desde la música al vestuario pasando por los escenarios, denota un mestizaje total entre lo occidental y lo oriental que deriva en una estética deliberadamente *camp*: las *Tanuki goten* podrían ser el resultado de meter en una batidora una obra de Broadway y una *jidai geki*. Así, por ejemplo, en *Shichihenge tanuki goten* (1954), la reina de la canción japonesa Hibari Misora (que actuó en cuatro películas de esta saga) se encuentra con el actor y baterista de jazz Frankie Sakai en mitad de un páramo desierto. El dúo introduce un número de *swing* en el que las ropas tradicionales de ambos se sustituyen por un chaqué y un traje de hada mientras de la nada aparece un conjunto musical. Otros ejemplos de esta curiosa mezcla cultural los tenemos en *Hanagurabe tanuki goten* (1949), donde se pasa con facilidad de un número de salsa a una balada *enka* típicamente japonesa o un grupo de *majorettes* irrumpe repentinamente y sin justificación aparente en plena lucha entre samuráis.

La película de Suzuki, director que ya experimentó con secuencias musicales en films como *Tokyo Drifter* (*Tôkyô nagaremono*, 1966), hereda este espíritu mestizo y, aunque consigue una apariencia más esteticista, sigue conservando algunos elementos *camp*. El resultado, como veremos, es al mismo tiempo una bella recreación del musical japonés histórico y un pastiche total de medios y estilos. Lo cierto es que la obra gana en profundidad si conocemos la tradición en que se basa, pues con razón en su país de origen estaba comercialmente dirigida al público maduro, probablemente más familiarizado con las películas a las que homenajea (Schilling, 2005a).

A diferencia de *La felicidad de los Katakuri*, *Princess Raccoon* guarda referencias que quizá sean algo oscuras para el espectador occidental medio, ya que no sólo alude a la saga *Tanuki goten* sino que está plagada de guiños a la cultura popular⁵ y al teatro clásico japonés. Así, por ejemplo, la pintura de un pino sobre fondo dorado, que aparece como panel de fondo de uno de los escenarios recurrentes, es un elemento propio de las representaciones del teatro *Nô* (Cossío, 2001: 248). También podríamos interpretar la trama secundaria de los campesinos, que confunden al criado que envía a matar a Amechiyo con un *tanuki*, como el intermedio *kyôgen* que se suele incluir a modo de sainete entre los actos de este tipo de teatro. Igualmente, se toman elementos del *kabuki*, y la pasarela típica de sus escenarios se ha construido como parte del Castillo Tanuki. La forma de actuar de Azuchi Momoyama (Mikijirô Hira), padre de Amechiyo, que a veces queda congelado en poses (*mie*), recuerda de idéntico modo a dicho arte. Por todo esto, no podemos dejar de recordar que el *kabuki* es una influencia tan fundamental en los comienzos del cine japonés como la opereta europea lo fue en el cine musical norteamericano (Sánchez Noriega, 2002: 427) (Altman, 1989: 131) (Figura 2).

⁵ No es muy relevante para nuestro análisis pero lo destacaremos como curiosidad: Todos los indicios, como el que la historia se sitúe alrededor del siglo XVI, apuntan a que el personaje del padre del protagonista, de nombre Azuchi Momoyama, es una especie de trasunto del histórico señor feudal Nobunaga Oda, al que la ficción popular (desde el cine a los videojuegos) suele atribuir cualidades maléficas.



Figura 2 - Influencias del kabuki en *Princess Raccoon*

En este sentido, encontramos una hibridación entre la fórmula del musical clásico de Hollywood y elementos tradicionales de la cultura japonesa. Así, se mantienen elementos sintácticos y semánticos básicos del musical estadounidense, como el género narrativo, la importancia de la pareja en la trama argumental o la integración de números musicales en el desarrollo, pero todos ellos se tiñen de particularidades japonesas (en la puesta en escena, en el contenido mitológico, en referencias históricas, en melodías). Sin embargo, un cierto grado de auto-reflexividad promueve el distanciamiento del espectador. Todo el film posee un aire teatral, favorecido por la abundancia de planos generales de duración larga y predominantemente paralelos al fondo del escenario. Incluso aparece algún gran plano general que nos muestra todo el decorado construido sobre el estudio y que permite que el espectador se sitúe no en el espacio figurado del Castillo Tanuki, sino en el set de grabación. Unido a ello mencionaremos que en *Princess Raccoon* son varias las ocasiones en que se nos muestran deliberadamente los mecanismos de construcción del discurso cinematográfico, a la manera del cine de no ficción. Podemos ver en una escena

cómo baja el telón y bajo él pasan los pies de los mismos actores que limpian y preparan el decorado para la siguiente secuencia. También es relevante en este sentido cómo los actores que interpretan la mencionada historia secundaria que hace las veces de sainete abandonan su rol para introducir y cerrar, a modo de narrador, la película.

Resulta especialmente interesante la construcción del espacio fílmico, muy relacionada con ese aire teatral o de cine de no-ficción y alejada de la grandiosidad manifiesta del cine musical estereotípico. La mayor parte de la trama se desarrolla, como decimos, en decorados de estudio que se nos muestran manifiestamente austeros y artificiales. El interior del castillo de Azuchi Momoyama está formado por apenas unas cortinas y algunos componentes de atrezzo, mientras que la Montaña Sagrada, donde envían a morir a Amechiyo, básicamente consiste en unas pocas rocas de cartón piedra. Más elaborado es el Palacio Tanuki, que está realizado a modo de habitaciones y pasarelas tradicionales de madera, complementado con fondos que representan pinturas murales. Estos decorados artificiales se alternan con escenarios naturales produciéndose a veces un cambio brusco de unos a otros, dándose discontinuidades entre plano y plano así como repentinos cambios de vestuario, a través de deliberados fallos de *raccord*. En otras ocasiones, la transición entre espacios no es fílmica sino meramente escénica, ya que en un momento dado el decorado del Palacio Tanuki se abre literalmente en dos para dejar paso al de la Montaña Sagrada, hacia el que avanza el protagonista.

Ante esta transparencia en la construcción del discurso, la actuación de los actores, especialmente en los sobrios escenarios artificiales, colabora de forma determinante en la construcción de la ilusión fílmica y la narración, como también lo hacen los efectos escénicos, los movimientos de la cámara y el montaje. El papel de la iluminación así como el de la dirección de arte (a destacar sobre todo el trabajo de vestuario) es asimismo determinante. Todos estos elementos son utilizados con gran sobriedad, lo que favorece a que se mantenga la atmósfera teatral. La cámara apenas se desplaza más allá de algún *trávelin* o plano secuencia, tampoco encontramos excesivos cortes y la duración de los planos, como ya señalamos, es larga. Incluso dentro de cuadro, la imagen es más bien estática y su belleza descansa en la composición interna. Esta manera tan estrictamente clásica de filmar, que casi nos remonta a los inicios del cine, contrasta con el uso de algunos recursos menos habituales, como la cámara lenta, los ya citados saltos entre planos y de eje u otras discontinuidades que nos remiten al Suzuki más vanguardista de anteriores trabajos como *Pistol Opera*. También resulta llamativa la abundante utilización de efectos digitales, en ocasiones de forma discreta y en otras manifiestamente artificial, lo que da a esta película cierto aire de producción televisiva a lo *tokusatsu*⁶. Estas técnicas permiten la aparición de la imagen digitalizada de la ya fallecida actriz Hibari Misora en el papel del espíritu de la madre de Amechiyo.

Por último, siendo *Princess Raccoon* un musical clásico en toda regla, no podemos dejar de reseñar su forma de presentar los números musicales y las canciones. Éstas van del tono clásico de la opereta a todo tipo de ritmos actuales, lo que crea una humorística disonancia con el periodo histórico en que se desarrolla el relato. Así, resulta especialmente cómico el rap de Virgen Baba (Saori Yuki) o el momento en que este mismo personaje declama su manifiesto final a ritmo de *power ballad* antes de morir. Estas actuaciones están insertadas en la trama, al contrario de lo que ocurría en anteriores *Tanuki goten*. Complementan su contenido narrativo y no suponen un punto aparte al resto de la película, pues se dan en el mismo espacio y tiempo en el que se sitúa la

⁶ Con *tokusatsu* nos referimos a producciones niponas en las que tienen gran importancia los efectos especiales. Se englobarían en este género las películas de *Godzilla* o las series televisivas de *Ultraman*, *Super Sentai* (la base sobre la que se realizó *Power Rangers*) o *Kamen Rider*. En *Princess Raccoon*, *Azuchi Momoyama* y su ayudante Virgen Baba podrían pasar perfectamente por villanos de una producción *tokusatsu*. Hasta su castillo, recreado por ordenador, se asemeja a la guarida de cualquier malvado de estas sagas.

acción. También en contra de lo que ocurría en otras películas de la saga, las interpretaciones vocales de los protagonistas no son especialmente destacables, aunque sí resaltan en este aspecto los secundarios, en especial Hiroko Yakushimaru en el papel de Ohagi. En cuanto a las coreografías, en *Princess Raccoon* no encontramos danzas muy elaboradas ni multitudinarias, si exceptuamos el número final. En consonancia con lo dicho anteriormente, también en estas escenas se utilizan planos amplios y estáticos. El efectismo que demandan se obtiene a través de la composición interna al plano, especialmente mediante los colores y la disposición visual de los elementos, lo cual proporciona, precisamente por su sencillez, un aspecto particularmente hermoso.

Si *La felicidad de los Katakuri* puede ser vista como una deconstrucción del musical clásico a través de estrategias paródicas, la hibridación y la subversión de las convenciones del género, podemos afirmar que *Princess Raccoon* es todo un homenaje de Seijun Suzuki al cine con el que creció, siendo un proyecto que, según él mismo declara, tenía ideado realizar desde 1981 (Schilling, 2005). El director aborda esta obra sin complejos, mezclando la tradición local con su personal manera de hacer cine e introduciendo alusiones al pasado, fílmico y escénico, del musical japonés. En *Princess Raccoon* no sólo la saga *Tanuki Goten* se ve reflejada: la figura de Hibari Misora no puede dejar de recordarnos los musicales de los 50, del mismo modo que la aparición de Zhang Ziyi nos evoca los clásicos orientales de Enoken y Roppa situados en una China mítica. En definitiva, todo en *Princess Raccoon* es herencia de un género que, antes de conquistar el cine, fue teatro.

Memories of Matsuko: El musical, una cruel ensoñación

Memories of Matsuko (de título original *Kiraware Matsuko no issho*, La vida de la despreciable Matsuko) es una película basada en la homónima novela superventas de Muneki Yamada⁷ y estrenada en 2006. Cuenta la desgraciada trayectoria vital de Matsuko Kawajiri, a la que encuentran asesinada por motivos desconocidos cerca de su casa. Shō, su sobrino, un joven en plena crisis que hasta entonces desconocía la existencia de su tía, recibe la tarea de recoger sus pertenencias y limpiar su apartamento. Mediante sus encuentros con la policía y con aquellos que rodearon a Matsuko, comenzará a saber sobre ella y sobre su vida llena de tropiezos y desencantos.

Tetsuya Nakashima es el encargado de adaptar el guión y dirigir este film. Desde el estreno internacional de su anterior película, *Kamikaze girls* (*Shimotsuma monogatari*, 2004), este director es conocido también fuera de las fronteras de Japón por su cine colorista y pop en el que se suelen mezclar el hastío vital y el humor gamberro. En sus manos, la historia de Matsuko queda convertida en un musical de sabor agrídulce donde se dan cita el melodrama, la comedia y la ilusión escapista del Hollywood clásico, a través de una estética manierista y caricaturesca. A pesar de esta combinación de géneros, en esta película donde podemos ver una clara influencia del cine musical estadounidense y su estructura de *dual-focus*, que aquí nunca llega a su resolución. Los capítulos que conforman las distintas relaciones de Matsuko no llevan al ansiado *happy end*, sino que se quiebran sucesivamente hasta desembocar en un final catastrófico. La película de Nakashima también presenta otros rasgos discursivos destacables que analizaremos a continuación.

La primera particularidad de *Memories of Matsuko* estriba en su compleja configuración narrativa. Mediante la diégesis protagonizada por Shō se nos introducen, en ordenación

⁷ La novela gozó ese año de dos adaptaciones a la pantalla, siendo la otra una serie de televisión (*Kiraware Matsuko no issho - The memory of Matsuko*) producida, al igual que la película, por la cadena TBS. En el año 2010 ha sido llevada también al teatro.

no lineal, los distintos bloques que configuran la historia de Matsuko. Por un detective de policía, Shô conoce cómo su tía fue expulsada del instituto en que trabajaba. De igual modo, a partir de su encuentro con la amiga de Matsuko, Megumi, se nos contará su paso por la cárcel. Shô se establece, por tanto, como una especie de trasunto del espectador dentro de la obra, pues como él al comienzo de la película, nosotros tampoco tenemos conocimiento alguno de quién fue Matsuko Kawajiri. Al mismo tiempo que cumple este rol, Shô se erige en narrador homodiegético e intradiegético de su propia diégesis. Sin embargo, su voz es sustituida por la de la propia Matsuko cuando nos trasladamos a la diégesis del pasado. Según se revela más tarde, este relato es en realidad una carta que ella escribe a un cantante del que es fan. Una vez la envía, la narración desaparece, intensificándose así la sensación de que con el paso de los años Matsuko está perdiendo la cordura, pues con su voz narrativa parece desvanecerse también su conciencia.

Ante tal puzzle, se hacen necesarios indicadores que permitan al espectador realizar la ordenación de los acontecimientos. En *Memories of Matsuko*, además de recursos tradicionales como los rótulos que indican la fecha o las variaciones en maquillaje y vestuario según la época, se utiliza el discurso de la televisión para marcar temporalmente los sucesos de la vida de la protagonista. Esto permite también establecer un vínculo entre la ficción y el universo del espectador, pues la televisión aparece en la película para mostrar acontecimientos de relevancia social significativa. Mientras Matsuko asesina a uno de sus amantes y tras ello intenta suicidarse, la tele permanece encendida mostrando cómo Uri Geller dobla cucharas. Más adelante, la vemos encerrada en su apartamento entre basuras, haciendo un *zapping* en el que se alternan imágenes de la caída del muro de Berlín o el funeral de Hibarí Misora. En la diégesis protagonizada por Shô también interviene el discurso televisivo, pero con fines primordialmente humorísticos. Contemplamos varias veces la misma escena de una serie de misterio estereotipada en la que un personaje acorralado en un acantilado se arroja al mar, a pesar de que le ruegan que no lo haga. Esto sirve como contrapunto a la situación de Shô, que se identifica con tal personaje pues él mismo está al borde de la desesperación.

No sólo la introducción del discurso televisivo sino, en general, la inserción de referencias a la cultura popular es una seña de identidad del estilo de Nakashima, quien suele usarlas para arrancar una sonrisa al espectador. En esta película convierte a Matsuko en una fan del grupo de ídolos juveniles de finales de los ochenta Hikaru Genji o transforma a su vecino en un histriónico punki tatuado, así como introduce personajes y escenas propias de las películas de la *yakuza*. Por supuesto, también entra dentro de los homenajes a lo pop el que la historia de Matsuko haya sido convertida en un musical y así lo atestiguan los títulos de crédito que, con una fanfarria de fondo, presentan los nombres de los actores con una tipografía que remite a las grandes obras del Hollywood clásico.

Sin embargo, *Memories of Matsuko* no se encuentra en la línea del musical típico del Hollywood, sino mucho más cerca del llamado "musical post-clásico" (Babington y Evans, 1988: 225-226) o "musical oscuro" (Berliner y Furia, 2002: 30). Este subgénero se caracterizaría por enfrentar "el impulso utópico, sin el cual el musical, tal y como lo concebimos, sería irreconocible, y una realidad distópica a la que se dota de prominencia, e incluso predominancia, como antes nunca había ocurrido". Precisamente explotando los tópicos del género, este tipo de obras critican el artificio del cine y resaltan el más duro realismo (Berliner y Furia, 2002: 31). De esta manera *Memories of Matsuko* juega con la tradicional concepción del musical como el cine escapista por excelencia, colorista, amable y fantástico, enfrentando ese espíritu a los grotescos acontecimientos de la vida de la protagonista. El propio Nakashima alude a este aspecto en una entrevista

realizada por Mark Schilling⁸ resaltando que mediante la oposición a la dulzura de la ensoñación musical, los sucesos de la historia se hacen aún más crudos. Esto permite mostrar a la perfección el conflicto principal de la vida de Matsuko: la eterna confrontación de sus puros sentimientos con el desprecio recibido por los hombres que no son capaces de aceptar su entrega incondicional. En consonancia con esto aparecen a lo largo del metraje guiños a las convenciones del film musical que caracterizan a la perfección su incansable voluntad y bondad. Así, cada vez que sufre un desengaño y encuentra posteriormente nuevas fuerzas para enfrentarse a su destino, surgen de la nada unos pajarillos animados que la ayudan a levantarse, o bien pronuncia la frase “entonces, comencé a cantar” iniciando un nuevo número musical. Ella es además el único personaje de la diégesis que canta, lo que colabora a conformar ese aire de ilusión perenne que la define y que los demás, dentro del discurso, le atribuyen.

A pesar de esto, en la película no sólo oímos canciones en voz de Miki Nakatani (Matsuko), sino que sus números musicales están combinados con otros protagonizados por populares cantantes japonesas. Aparecen a modo de figurantes, siempre mimetizadas con el ambiente en el que se desarrolla la acción, sin cobrar más protagonismo que el mostrarse en pantalla como intérpretes. Estos otros momentos musicales se insertan en el film ayudando a condensar episodios de la trama mediante una secuencia de montaje o comentando a la escena que se desarrolla, de tal forma que las cantantes desempeñan el papel de narrador o coro clásico (Figura 3). De este modo, el paso de Matsuko por un local de alterne especializado en baños de espuma está contado a la manera de un videoclip narrativo que ilustra el tema *Love is bubble* de Bonnie Pink. La misma Bonnie Pink aparece caracterizada como una chica más del local, aunque no comparte espacio con el resto de personajes. La escena de la cárcel, con la canción de Ai *What is a life?*, sigue un esquema similar aunque esta vez se introduce en ella la voz -cantante en este caso- de Matsuko. En otras ocasiones, estas canciones sirven de contrapunto a la acción, en un papel similar al que ejerce el discurso televisivo en la diégesis de Shô. Así ocurre cuando Matsuko se encuentra con su hermano y comienza a contarle lo ideal que es su relación con el escritor. Las chicas que están actuando en el escenario frente a ellos replican entonces con el estribillo: “mentira, mentira”, lo que da paso a fragmentos en los que vemos cómo Matsuko es en realidad maltratada por su amante. En general, esta manera de presentar los números musicales es bastante atípica, pudiendo considerarse como una evolución de lo que Berliner y Furia denominan “canción interna”⁹(2002: 28).

⁸ “La historia es oscura (...) haciéndola más colorista, mediante la adición de los números musicales, la animación y todo lo demás, pensé que podía hacer que el tema principal resaltara” (...) “Fíjate en *Sonrisas y lágrimas*, es una película muy triste. O en *Cabaret*, la heroína no lo tiene nada fácil. Los grandes musicales normalmente esconden algo muy serio detrás de las canciones, eso es lo que les da ese poder. Y ese es el tipo de película que he intentado hacer”. (Schilling, 2006a)

⁹ La canción interna, según estos autores, suena de fondo en alguna escena, y aunque no está cantada por el personaje que se muestra en imagen, a través de ella está claro que podemos interpretar la letra como la exposición de sus sentimientos. Vendría a sustituir la expresión externa de la canción, que el espectador encontraría poco realista. En este caso nos encontramos en las antípodas de esa idea. La ficción es tan evidente que aparece no sólo una canción, sino todo un elemento ajeno a la trama, el cantante, para introducir la música, mimetizando los mecanismos del videoclip. Se recupera así el antiguo significado de la secuencia musical, que era mostrar una actuación de la que el público pudiera disfrutar, casi independiente a la trama (aunque en este caso sí que dependen del todo de ella).



Figura 3 - Cantantes integradas en los números musicales

Nakashima, renunciando a la tradición local, declara que *Memories of Matsuko* está mucho más en la línea del musical *hollywoodiense* que otros acercamientos más habituales en el cine japonés a este género (Schilling, 2006a). A pesar de esta afirmación del director, los excesos estéticos y el mestizaje de géneros que caracterizan a esta película no pueden dejar de recordarnos de alguna manera a sus antecesores. Al igual que *La felicidad de los Katakuri* y *Princess Raccoon*, esta película reformula los elementos básicos del musical estadounidense en un contexto cultural marcado por la posmodernidad, la hibridación y la intertextualidad.

Conclusión

Los tres filmes que hemos analizado en este artículo coinciden en el espíritu autoconsciente y autoparódico que empapa a muchas de las obras que han aparecido en los últimos años y que parte del musical post-clásico surgido en los años setenta. Como hemos visto, en ellos encontramos un considerable número de referencias a la tradición anterior, principalmente la norteamericana, con citas directas tanto a películas (*Sonrisas y*

lágrimas, *Mary Poppins*) como a otro tipo de discurso musical como es el videoclip (los zombis en que se convierten los asesinados por la familia Katakuri recuerdan enormemente a los del *Thriller* de Michael Jackson). Resulta llamativo que, a pesar de la cercanía geográfica al cine de Bollywood, no encontramos características en estos filmes que lo enlacen con el género indio, más allá de cierta hipertrofia y elementos kitsch de la puesta en escena. Desde el punto de vista estético, en *Memories of Matsuko* y *La felicidad de los Katakuri* el discurso se construye a través de la recreación de las premisas básicas de los clásicos *hollywodienses*, como ocurría en *Todos dicen te quiero* o *Moulin Rouge*. *Princess Raccoon*, sin embargo, se desmarca de las otras dos a este respecto, ya que no acude a los clichés de Hollywood sino que, como hemos visto, descansa principalmente sobre la tradición local fílmica y teatral. En todas ellas este tipo de alusiones denota un manifiesto apego a la cultura popular, a través de una estética caracterizada por el pastiche de discursos e influencias.

A pesar de esto, si nos ceñimos a la definición de cine musical dada por Altman, es *Princess Raccoon*, la película que en apariencia está más alejada de los clichés escénicos del género, la que mejor cumple con los elementos del mismo que distingue este autor. Incluso el final, en el que la pareja muere, no debe considerarse una ruptura de la conclusión clásica feliz del *dual-focus*, ya que sirve para devolver al mundo en el que se desarrolla el argumento el equilibrio perdido. En un epílogo de la historia, la princesa parece contactar desde el mundo de los muertos con sus sirvientas para decirles que ha conseguido la felicidad puesto que encontró al príncipe de sus sueños.

Si consideramos *Princess Raccoon* un homenaje al género musical clásico, podríamos decir igualmente que, a este respecto, *La felicidad de los Katakuri* sería un pastiche y *Memories of Matsuko* una parodia. Mientras que la primera usa de modo superficial los elementos del musical creando lo que es un verdadero collage fílmico de géneros y referencias, la segunda es una deconstrucción en toda regla de la estructura *dual-focus*. La protagonista femenina fracasa en su búsqueda de una pareja masculina que dote a su historia del ansiado final feliz -algo que de forma similar ocurre en la subtrama de la hija mayor de los Katakuri- y por tanto no consigue cumplir su sueño: encontrar al príncipe azul. En *Memories of Matsuko* la frustración en lo amoroso es paralela a un progresivo naufragio de la protagonista en todos los aspectos de su vida, que la lleva a acabar viviendo en la indigencia, repudiada por su familia y, finalmente, a ser asesinada. De este modo *Memories of Matsuko* vuelve siniestramente del revés la máxima del musical en el que la formación de la pareja equivale a la consecución del éxito vital y profesional.

La forma de enlazar los números musicales con el resto de la trama también tiene sus particularidades en estas dos películas, como hemos ido desgranando en sendos análisis. En ellas hay elementos que parecen separar a lo musical, que es encarnado como un elemento de fantasía y escapismo, especialmente en *Memories of Matsuko*, con lo real – siempre refiriéndonos al universo interno de la ficción cinematográfica-. En *La felicidad de los Katakuri*, esto juega un papel primordialmente humorístico, que viene dado por el tono alegre de estas escenas y lo grotesco de lo representado en ellas, como la reaparición de los cadáveres pútridos en el basurero y la escena final en que la familia, triunfante, se regocija de que sus crímenes nunca serán descubiertos en un escenario que es una referencia directa a los Alpes de *Sonrisas y lágrimas*, donde además aparecen toda clase de animales, elefantes incluidos. En *Memories of Matsuko*, como ya citamos, los segmentos musicales se distinguen en dos tipos: unos que escenifican las fantasías de las protagonistas y otros que sirven de resumen de los hechos, poniendo voz a estos últimos cantantes japonesas populares que no se corresponden con ningún personaje de la trama, a modo de narrador extradiegético. *Memories of Matsuko* recuerda a *Bailar en la oscuridad* en tanto que lo musical es una ensoñación de la protagonista que, condenada a una existencia desgraciada, se mantiene inocente y pura en la adversidad. Sin

embargo, lo que en *Bailar en la oscuridad* se presenta como una tragedia en toda regla, en *Memories of Matsuko* se recubre de una pátina burlesca. *La felicidad de los Katakuri* es incluso más osada en este sentido, mezclando sin complejos la comedia, el cine negro, la tragedia y el drama.

El mestizaje del que en general hacen gala estas producciones está propiciado por el aire festivo, el uso de las convenciones y la amalgama de influencias de las que participan. El espectador, gracias a todo esto, entra fácilmente en el juego de referencias que se le plantea. Se deja de lado la justificación, el mostrar un espectáculo musical a los espectadores, para disfrutar simplemente de las convenciones del género, de cuya existencia éstos son plenamente conscientes¹⁰. Ni siquiera se busca la coherencia temática, y las canciones y coreografías son totalmente distintas entre sí.

Si en los años setenta la convención del romper a cantar se usó para poner de manifiesto los artificios del cine, en los últimos tiempos el musical se deja empapar por la autorreferencia y se convierte en un cine que se homenajea a sí mismo, al que le gusta jugar con los clichés. Esto permite al público disfrutar de la ejecución de un espectáculo que en este caso no es sólo musical sino, sobre todo, filmico. *La felicidad de los Katakuri*, *Princess Raccoon* y *Memories of Matsuko*, aun perteneciendo a una filmografía tan aparentemente remota como pueda ser la japonesa, son, precisamente por ello, ejemplos perfectos de las nuevas tendencias en un género que ya es universal.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTMAN, Rick (1989): *The American film musical*. Bloomington: Indiana University press.
- BABINGTON, Bruce y EVANS, Peter William (1988): *Blue skies and silver linings: aspects of the Hollywood musical*. Manchester: Manchester University Press.
- BASKETT, Michael (2008). *The attractive empire: transnational film culture and Imperial Japan*. University of Hawaii Press: Honolulu.
- BERLINER, Todd y FURIA, Philip (2002), "The sounds of silence: Songs in Hollywood films since the 1960s" en *Style*, volumen 36, nº 1, pp. 19-35.
- COSSÍO COSSÍO, Óscar (2001): *La tensión espiritual del teatro Nô*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México.
- FOSTER, Michael Dylan (2009): *Japanese monsters and the culture of yōkai*. Los Angeles: University of California Press.
- KINDER, Marsha (2002): "Moulin Rouge" en *Film Quarterly*, Vol. 55, nº3 (primavera, 2002), pp. 52-59.

¹⁰ A este respecto resulta muy interesante lo que apuntan Berliner y Furia sobre *Todos dicen te quiero*: "Al contrario de lo que ocurría con sus predecesores de la era clásica, Allen parece estar más preocupado por el placer que producen las convenciones del musical que con el talento exhibido en las actuaciones. Los realizadores de la época de los estudios siempre podían justificar los arranques musicales con que las canciones permitían dedicar un espacio al espectáculo musical. Las extravagantes artimañas que desarrollaron para integrar las canciones en la película fueron principalmente motivadas por el deseo de la audiencia de ver a Fred, Gene, Judy y los demás cantar y bailar en pantalla. Aceptamos la convención de que los personajes podían arrancar a cantar, a pesar de que es evidentemente absurdo, a cambio del privilegio de ver lo mejor de unos intérpretes de talento privilegiado. La película de Allen rechaza el motivo en que se basa esa convención y disfruta de la convención por sí misma. Demuestra lo divertido que nos podría parecer si, como en una película musical, la gente comenzara ocasionalmente a cantar para mostrar sus sentimientos." (2002: 33)

- LANGFORD, Barry (2005): *Film Genre: Hollywood and Beyond*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier (2008): "Memorias de Matsuko de Tetsuya Nakashima". *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, nº3. pp. 179-195.
- MES, Tom (2004). *Agitator. The cinema of Takashi Miike*. Fab Press: Londres.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2003): *Historia del cine*. Madrid: Alianza.
- SCHILLING, Mark (25 de mayo de 2005): "A dog-day afternoon awaits at the theater" en *The Japan Times*. <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/ff20050525a1.htm> (Consultado el 21 de septiembre de 2010).
- SCHILLING, Mark (26 de junio de 2006a): "Adding color to darkness" en *The Japan Times* <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/ff20060602i1.html> (Consultado el 23 de septiembre de 2010)
- SCHILLING, Mark (26 de junio de 2006b): "Dreaming of love in a downward spiral" en *The Japan Times* <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/ff20060602a1.html> (Consultado el 23 de septiembre de 2010).
- SCHILLING, Mark (2006c). "Japanese Musical. The Genre That Almost Wasn't" en GARCIA, Roger (editor) *Asia Sings! A Survey of Asian Musical Films*. Centro Espressioni Cinematografiche: Udine, pp. 103-133.
- SCHILLING, Mark y KAWAMOTO, Mamiko (25 de Mayo de 2005): "Still breathing, still laughing" en *The Japan Times*. <http://search.japantimes.co.jp/member/member.html?ff20050525a4.htm> (Consultado el 20 de septiembre de 2010)

FICHAS ARTÍSTICO-TÉCNICAS

La felicidad de los Katakuri

Título original: *Katakuri-ke no kōfuku*.

Director: Takashi Miike.

Año: 2001.

País: Japón.

Duración: 113 minutos.

Guión: Kikumi Yamagishi.

Producción: Hirotsugu Yoshida

Música: Kōji Endō y Kōji Makaino.

Fotografía: Hideo Yamamoto.

Montaje: Yasushi Shimamura.

Efectos especiales: Misako Saka.

Reparto: Kenji Sawada (Masao Katakuri), Keiko Matsuzaka (Terue Katakuri), Shinji Takeda (Masayuki Katakuri), Naomi Nishida (Shizue Katakuri), Tetsuro Tamba (Junpei Katakuri), Tamaki Miyazaki (Yurie Katakuri), Kiyoshiro Imawano (Richard Sagawa).

Princess Raccon

Título original: *Operetta tanuki goten*.

Director: Seijun Suzuki.

Año: 2005.

País: Japón.

Duración: 111 minutos.

Guión: Yoshio Urasawa.

Producción: Satoru Ogura.

Música: Michiru Oshima.

Fotografía: Yonezo Maeda.

Reparto: Zhang Ziyi (Tanukihime), Jô Odagiri (Amechiyo), Hiroko Yakushimaru (Hagi), Mikijiro Hira (Azuchi Momoyama), Saori Yuki (Biruzen Baba).

Memories of Matsuko

Título original: *Kiraware Matsuko no isshô*.

Director: Tetsuya Nakashima.

Año: 2006.

País: Japón.

Duración: 130 minutos.

Guión: Tetsuya Nakashima, basado en la novela de Muneki Yamada.

Producción: Yûji Ishida y Hidemi Satani.

Música: Takeshi Shibuya y Gabriele Roberto.

Fotografía: Masakazu Ato.

Montaje: Yoshiyuki Koike.

Efectos especiales: Shinji Tsuchiya.

Reparto: Miki Nakatani (Matsuko Kawajiri), Eita (Shô Kawajiri), Yûsuke Iseya (Yôichi Ryû), Shinji Takeda (Onodera), Mikako Ichikawa (Kumi Kawajiri), Asuka Kurosawa (Megumi Sawamura), YosiYosi Arakawa (Kenji Shimazu).