

Cine japonés: Tradición y condicionantes creativos actuales. Una revisión histórica

ANA MARÍA SEDEÑO VALDELLÓS

RESUMEN

El artículo trata de resumir las fases fundamentales del cine nipón, desde su nacimiento documental a finales del siglo XIX hasta los inicios del nuevo milenio. Se describen y ordenan las etapas básicas de su desarrollo, se buscan las causas históricas, sociales y culturales que explican la especial configuración de una filmografía incomparable, exótica y, a la vez, tan cercana, una de los más prestigiosas del panorama cinematográfico mundial.

ABSTRACT

This article tries to sum up the basic phases of japanese cinematography, from its origin at the end of the nineteenth century to the beginning of this millennium. The essential stages are described and put in order, the historical, social and cultural reasons are searched. They all expound the special shape of this exotic cinema, one of the worthier in the world scene.

1. INTRODUCCIÓN

En el presente artículo van a repasarse algunos de los acontecimientos históricos que han condicionado el cine del país del sol naciente: elementos de la tradición más ancestral, imperialismos económicos y burocráticos... Todo esto ha marcado una de las industrias más prolíficas del mundo, absolutamente misteriosa para la mayoría de los habitantes del planeta y de la que los críticos y expertos cinematográficos no ha visto ni la mitad de la producción existente, mientras la otra parte es inaccesible (duerme en cinematecas remotas) o ha desaparecido. Una cinematografía compleja llena de matices estilísticos y con una extraordinaria variedad de géneros, subgéneros y temas que han evolucionado rápidamente en el último siglo bajo dos estigmas históricos: el gran peso de la

tradicción, folklore y hábitos sociales nipones y la necesidad de un vínculo comercial con la industria occidental, sobre todo desde la ocupación norteamericana de la posguerra.

Todos estos aspectos han perfilado la configuración del cine japonés, desde la dorada década de los cincuenta (cuando se dejó descubrir por el mundo) y los ochenta (un momento de transición) hasta la actualidad, cuando vive otro período no menos relevante. El nipón figura como cine esperado en festivales y concursos, a los que otorga categoría y calidad, respetado allí donde va, algo de lo que no pueden presumir muchas cinematografías.

2. DESDE LOS INICIOS HASTA LOS PRIMEROS AÑOS DEL CINE SONORO

El cine japonés comenzó muy tempranamente, en concreto cuando dos operadores de los hermanos Lumière, Gabriel Veyre y Constant Girel ruedan películas en directo con un estilo puramente documental: colocando la cámara sobre las calles y plazas de las ciudades de Tokio, Kioto y Osaka y limitándose a recoger la realidad, lo que pronto evolucionó hacia formas artísticas más elaboradas, que trataban de rodar escenas de baile de las geishas en toda su complejidad y otros temas de gran tradición nacional.

Durante la fase del cine primitivo, hasta el año 1910, el cine japonés se rindió ante su práctica cultural más célebre, el teatro *kabuki* («teatro de sombras», que, a diferencia del teatro más antiguo y medieval, el *Nô* o *Noh*, ha evolucionado con los años) y sus variantes, el *shimpa* (su vertiente moderna) y el *shingeki* («teatro nuevo», adaptado del occidental en la Era Meiji —1868-1911). Junto al sorprendente avance que experimentó la cámara tomavistas y al afán experimentador de sus técnicos, comenzó a desarrollarse un cine con estilo personal, aún muy lejano al gusto occidental, y una industria incipiente, en la que los precursores llevaban los nombres de Tomu Uchida, Heinusuke Goshô, Daisuke Ito y Teinusuke Kinugasa.

En los primeros años del siglo florecieron innumerables productoras. En 1909 existían cuatro importantes en marcha, que se fusionaron en 1912 en la poderosa productora Nikkatsu («Compañía de imágenes que andan»): la producción japonesa equivalía a la occidental y en los años veinte alcanzó los 800 y 900 títulos anuales no todos aceptables, especializando su producción en dos sentidos:

- Los *Jidai-Geki* o evocaciones históricas o legendarias rodadas en los estudios de Kyoto.
- Los *Gendai-Geki* o films de temas contemporáneos rodados normalmente en Tokio.

Desde los años diez al veinte el cine japonés vivió su primer período de cambio incitado por la influencia occidental: la *Shoshiku* («Compañía del pino

y del bambú»), la otra gran productora fundada en estos años, fue la primera en imponer a actrices como Harumi Hanayagi, Sesshu Hayakawa, o Sumiko Kurishima, para sostener papeles femeninos (antes interpretados por los *onnagata* u *oyama*, actores masculinos especializados, según la tradición del teatro *kabuki*). Por otra parte, los poderosos *benshi*, los narradores de las películas mudas¹, iniciaron múltiples huelgas, que desequilibraron la industria nipona hasta la desaparición total de este oficio con el nacimiento tardío del cine sonoro, en 1935.

La influencia europea y norteamericana en la industria y en la creación del cine nipón, se percibió cuando regresaron jóvenes cineastas y actores que habían estudiado su arte en Occidente. Y aún más tras el gran terremoto de Kanto, el 1 de septiembre de 1923, que destruyó numerosos estudios de las dos principales productoras del país, la Nikkatsu y la Shochiku. El público se entusiasmó con la llegada del, hasta entonces casi proscrito, cine occidental, con la consecuente disminución de la producción propia.

Sin embargo, en los años veinte también existieron verdaderos autores, todavía no descubiertos del todo por la crítica occidental pues la mayoría de sus títulos se perdieron o nunca han salido del país. Yasuhiro Shimazu, Hiroshi Inagaki, Teinosuke Kinugasa, el gran Kenji Mizoguchi (en sus comienzos), Daisuke Ito, Tomu Uchida, Tomotaka Tasaka, Kajiro Yamamoto, Mikio Naruse, Yasujiro Ozu., aparecen hoy como los grandes maestros del cine mudo japonés, conocedores del arte hollywoodiense y europeo contemporáneo. Además, existieron vanguardias cinematográficas propiamente niponas, como el famoso movimiento llamado «neosensoialismo», cuya película más sobresaliente es *Una página loca* de Teinosuke Kinugasa (más tarde Palma de Oro en Cannes con *La puerta del infierno* en 1954), con reminiscencias del por entonces aclamado cine soviético (Eisenstein, Pudovkin), del expresionismo alemán, y de su padre, el *Kammerspielfilme*.

Los años treinta y cuarenta (el período más decisivo «desde el punto de vista de génesis y el desarrollo del modo de expresión del cine japonés»²) forman un período histórico marcado por el patriotismo, consecuencia del golpe de Estado ultranacionalista de 1936 y por la invasión de China. La industria se monopolizó con el cierre de numerosas compañías, las películas eran encargadas y pagadas por el gobierno y sometidas a estrictos mecanismos de censura (algunos de los cuales han pervivido hasta hace poco); un cine que firmaron fundamentalmente realizadores como Tomotaka Tasaka, Hisatora Kumagai y Kajiro Yamamoto.

¹ La mayoría del público japonés era analfabeto y no podía leer los intertítulos.

² Schmidt Noguera, M.: *Análisis de la realización cinematográfica*, Editorial Síntesis, Madrid, 1997, Col. Comunicación Audiovisual, p. 112.

3. LOS AÑOS CINCUENTA: LAS CONSECUENCIAS DE LA OCUPACIÓN NORTEAMERICANA

Cuando los norteamericanos ocuparon el país las instituciones dictaron disposiciones que prohibían todos los filmes que exaltaran el feudalismo, el amor a la guerra y a las batallas, el nacionalismo, el militarismo y el culto a la venganza, propios de las dos décadas anteriores, y destruyeron todas las que ya trataban de estos temas. Se instauró un sistema de censura y se prohibieron muchas cintas históricas bajo la excusa de intereses patrióticos o de huellas feudales, lo que borró de la producción nacional cualquier alusión a tradiciones ancestrales, artes marciales, formas de vestir, o ideales marxistas, muy habituales en el período mudo. La producción japonesa se redujo en un 25%.

Durante este período, y calcando el modelo capitalista americano, la industria se estructuró sobre cinco poderosas compañías: Shochiku, Toho, Daiei (dirigida por el famoso y polémico Maisichi Nagata), Toei y Nikkatsu (que había soportado todos los avatares de las tres últimas décadas desde su nacimiento en 1912). Junto a las majors se formaron otras empresas, surgidas tras huelgas de los trabajadores de las anteriores: el caso de la Shinotoho (Nueva Toho).

También como en EE.UU., la producción más avanzada estuvo financiada por grupos independientes, e incluso por sindicatos obreros. El aprendizaje o asimilación del modo occidental (hollywoodiano, en definitiva) de representación cinematográfica resulta una constante de los cineastas japoneses, pero con frecuencia se ha exagerado y se ha utilizado como mecanismo para denigrar la valiosa aportación creativa de algunas cinematografías orientales.

Después llegaron los años cincuenta, cuando se produjo el resurgimiento del cine nipón gracias al impulso al menos estructural que significó la ocupación norteamericana: se restituyó el sistema de grandes productoras y lentamente comenzó a aumentar la producción, muy mermada en la primera posguerra. A finales de la década la industria supera los quinientos filmes realizados. Fue una década fascinante caracterizada por dos aspectos:

- se producen los films de autor más importantes de la historia de este cine: sus directores son Akira Kurosawa, Kenji Mizoguchi, Yasuhiro Ozu o Mikio Naruse, entre otros. Hablar largamente de ellos, como se merecen, evidenciaría una pretensión por sintetizar lo irresumible de una obra ingente, a la altura de la de cineastas como Eisenstein o Welles en algunos casos.
- se importan muchos de los temas occidentales y se amoldan al gusto japonés creando una impresionante variedad de géneros.

Respecto al primer punto, hacia 1950 se inició lo que se conoce como la «edad de oro» del cine japonés cuyo mayor beneficio consistió en la apertura de un cine que cautivó al mundo, tildado hasta entonces de extravagante. Su pun-

to de arranque: el descubrimiento y premio de la película *Rashomon* en el festival de cine de Venecia, un film dirigido por el desde entonces más loado realizador nipón en todo el mundo, Akira Kurosawa.

Cuando Kurosawa inició su trabajo como director transcurría el año 1943, en pleno desarrollo de la Segunda Guerra Mundial. Japón tenía puesta su mirada hacia occidente, a la vez que presentaba un gran afán por mantener su propia identidad. Esta mezcla se refleja en sus obras, convirtiéndole en un testigo del Japón occidentalizado y al mismo tiempo aferrado a su personalidad. Sus preferencias personales por autores como Dostoievski, Gorki, Shakespeare o Evan Hunter o el western no le impidieron citar simultáneamente a autores representativos de su cultura (Ryuniosuke Akutagawa, Shugoro Yamamoto), y asimilar toda la tradición del teatro *Kabuki*, *Nô* y del teatro de marionetas o *Bunraku*.

En realidad, la supuesta occidentalización con que se critica a Kurosawa se debe más a la ignorancia sobre la cultura japonesa que a evidencias demostradas, pues es cierto que este gran director miró a Occidente pero no más que otros cineastas japoneses. De hecho él mismo ha declarado lo mucho que estimaba y valoraba el patrimonio cultural de su país.

4. VARIEDAD DE GÉNEROS

No hay mejor sistema para observar la manera en que el cine nipón adaptó y absorbió las fórmulas del cine norteamericano que un repaso, aún somero, a través de la asombrosa heterogeneidad de géneros y subgéneros, un entramado difícil de distinguir incluso para los críticos más expertos.

Aparte de los dos géneros básicos enunciados más arriba pueden establecerse otros más arduos de reconocer, que se interceptaron siempre, aunque en los años cincuenta su mezcolanza fue especialmente surtida.

- *Goraku-eiga*: cine de entretenimiento, copiado de las producciones norteamericanas de los cincuenta.
- *Kaiju-eiga*: el conocido cine fantástico o películas de monstruos, surgidas después del desastre de las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki y de todos los mitos posteriores relacionados con las mutaciones genéticas en animales y personas y con el miedo nuclear. El mejor ejemplo fue la creación de Godzilla (una especie de King Kong sólo que nipón) y todos sus colegas (Varan, Mothra, Matango, Radon...), fruto del desarrollo de la animación y de los efectos especiales.
- *Bunga-eiga*: películas de tipo documental.
- *Ken-geki* (película-sable) o *chambara* (expresión más corriente): films de samurais, subgénero de los *jidai-geki*.
- *Yakuza-eiga*: películas de gánsters japoneses, una mezcla entre el cine negro o de gánsters norteamericano y una adaptación moderna de las

películas de samurais (*chambara*). Los personajes de las *yakuza-eiga* obedecían a un código de honor, que siempre planteaba la dicotomía del ser humano entre la sumisión a las reglas grupales y sociales y el humanismo. Las películas que trataban esta dialéctica se agrupaban en el género *giri-ninjo*.

- *Ninkyō-eiga*: película de caballería, muy comunes durante los períodos de efervescencia nacionalista.
- *Ninja-eiga*: género de espías asesinos con connotaciones ideológicas y políticas que siempre desempeñaban misiones contra un malvado general, Nobunga Oda.
- *Karyō-mono*: películas centradas en el mundo de las geishas, definidas por los símbolos de la flor y el sauce.
- *Bake-mono*: películas de fantasmas (*o-bake* significa fantasma en japonés). Tenía una variante, las *bake-neko-mono*: películas de mujeres que se convertían en gatas diabólicas.
- *Keiko-eiga*: cine de tendencia social.
- *Shōmin-geki*: drama ordinario que encarnaba la vida de la gente normal o pueblo bajo. El género ha sobrevivido en las comedias populares como la famosa serie *Toran-san*. Una variante es el *haha-mono*, películas en las que la protagonista es la sufrida madre de familia.
- *Seishun-eiga*: películas comerciales que tratan sobre los jóvenes y todos sus estereotipos (drogas, alcohol, violencia...). Y muchos otros...

5. LAS DÉCADAS DE LOS SESENTA Y SETENTA

A finales de la década de los cincuenta el cine japonés sufrió una nueva regeneración, una especie de metamorfosis estilística, para enfrentarse a la invasión de títulos norteamericanos, musicales y películas para jóvenes, que ya comenzaban a oponerse a las arraigadas costumbres japonesas.

Debido a la influencia de un movimiento literario llamado *Taiyōzoku* (tribu del sol) se comienzan a realizar películas sobre las nuevas necesidades y deleites juveniles, sus nacientes ídolos, mitos y tabúes que retrataron a jóvenes hueraños e intratables a la manera de sus grandes referentes norteamericanos, *Al este del Edén* y *El Salvaje*. Aunque de breve vida, fue un preludio de la extraordinaria revolución estilística que protagonizaron pocos años después algunos jóvenes directores.

Fue una especie de Nueva Ola (*nuberu bagu*) del cine japonés, en la que los jóvenes directores (Nagisa Oshima, Kiju Yoshida y Masahiro Shinoda) fundaron revistas donde criticaban la afectación expresiva de los autores anteriores (Ozu, por ejemplo), y donde manifestaban su voluntad de tributar e imitar a los autores de la Nueva Ola francesa (Truffaut, Godard...), y, en general, todo el cine europeo. En sus películas arremetieron con muchos de los tabúes y supersticiones morales que todavía dominaban la conducta de los japoneses (el

sexo, la violencia, el papel de la juventud), así como con las monolíticas fórmulas de representación narrativa del cine clásico japonés que había triunfado en todo el mundo (Mizoguchi, Kurosawa).

La mayoría de estas películas, agrupadas bajo el género llamado *taiyozuku*, fueron producidas por la *Shoshiku* y vendieron bien en una época en la que la mitad de las salas de exhibición cerraron. El cine japonés respondió a la llegada de la televisión con formatos panorámicos, nuevos monstruos, nuevos actores estrella y un variado y nutrido grupo de películas de línea erótica y pornográfica (las *ero-sen* y las *pinku-eiga*), concebidas por Tetsuji Takechi y Koji Wakamatchu y producidas en serie por la Nikkatsu fundamentalmente.

Del mismo modo nació un cine político de ideología izquierdista que contribuyó a crear un gusto por el documental y las tramas de protesta e intervención, acordes con los movimientos de 1968 y toda la estética hippie. Shinsuke Ogawa y Noriaki Tsuchimoto son considerados los maestros de estas realizaciones, una corriente que después se ha prolongado vitalmente hasta nuestros días, aunque con matizaciones, en la obra de Kazuo Hara, entre otros.

Naturalmente dichos filmes eran distribuidos por compañías independientes, la más importante de las cuales era la ATG (Art Theatre Guild), una filial de la Toho Towa. Durante los sesenta y setenta, la ATG fue la responsable de casi todos los mejores títulos japoneses. Sólo era propietaria de un teatro, el Shinjuku Bunka, y su sótano anexo el Teatro Scorpio, donde se congregaban los jóvenes críticos y directores independientes. Oshima, Yoshida o Shinoda no sufrieron ninguna censura o restricción en las que fueron sus mejores obras con la ATG.

La Daie, la otra productora que se atrevía con estas películas, también contaba entre sus bazas directores independientes que renovaron la nueva ola un poco más tarde, como Yasuzo Masumura, Hitomi Nozoe, el documentalista Susumu Hani y Hiroshi Teshigahara.

Sin estas compañías, el trabajo de estos directores y de otros muchos (Yoiichi Higashi, Toshio Masumoto, Yoichi Takabayashi) no habría tenido la salida que se merecían, en el mismo Japón y en todo el mundo.

En estos años también empezaron su carrera dos grandes del cine japonés Shohei Imamura³ y Seijun Suzuki⁴, y se estabilizó la industria nipona de los dibujos animados.

6. LAS ÚLTIMAS DOS DÉCADAS Y LA SITUACIÓN ACTUAL

En los años ochenta el cine japonés se renueva y conforma su moderno sistema empresarial y reformada estructura, necesarios para permitir que las *ma-*

³ Con una obra llena de metáforas animales como *Crónicas etimológicas japonesas/La mujer insecto* (1963), *Cerdos y acorazados* (1961) y *El pornógrafo* (1965).

⁴ Que, después de estar algunos años realizando melodramas y películas de *yakuzas* en la Nikkatsu, comenzó a hacer películas más personales pero tuvo que pagar un precio alto por muchas de sus osadías estéticas, su poco apoyo del público: un ostracismo creativo y años de juzgados.

jors sobreviviesen a la crisis de finales de los setenta: la inversión en otras industrias culturales como la televisión, la música comercial, el cine pornográfico... posibilitó un resurgimiento desde unas cenizas aún no apagadas.

La producción se encontraba marcada por algunos acontecimientos, que no deben quedar en el olvido si se pretende comprender la situación del cine japonés de hoy: la hegemonía de las *majors* que distribuyen las películas en circuitos internos propios⁵; el cierre de miles de salas (casi tres mil en las últimas tres décadas), la subida fulminante del precio de la entrada, la llegada de directores desde cualquier ámbito del audiovisual; una plantilla de actores en constante cambio excepto unas pocas y perpetuas estrellas; inmersión de capital privado para la producción de películas de arte y ensayo dirigida a un público culto; nacimiento de un verdadero cine comercial japonés de baja calidad, realizado por directores como Yoshitaro Nomura y Junya Sato bajo las órdenes de la productora Kadokawa (de Haruki Kadokawa); el regreso de algunos de los grandes (Shohei Imamura, Akira Kurosawa), la consolidación de los más nuevos (Kiju Yoshida) y la llegada de los que aún hoy son cineastas independientes, Kohei Oguri, Mitsuo Yanagimachi y Takeshi Kitano.

De esta forma, se constituyó una estructura industrial más moderna, pero igualmente férrea, excesivamente cerrada, inexpugnable para la necesaria innovación procedente de savia fresca en forma de flamantes directores.

Este problema se ha vuelto cada vez más acuciante en las últimas dos décadas. En verdad, se mostró dificultosa la incorporación de nuevos realizadores, de manera que el cine en Japón se encuentra dividido entre las *majors* y un pujante cine independiente de jóvenes directores, que no pocas veces saltan al estrellato del cine mundial.

Debido a la escasa oferta formativa (pocas escuelas de cine o universidades), estos cineastas son en su mayoría autodidactas, lo que los obligó a adiestrarse en dos géneros peculiares: el *pinku eiga* (una forma de ligero cine porno) y el *original video*⁶.

El cine pornográfico no era un desconocido en Japón. Autores como Shinji Somai, Hideo Nakata, Tatsumi Kumashiro y otros emprendieron sus pasos fílmicos gracias al género *pinku-eiga*.

En efecto, el cine pornográfico, en su vertiente del *soft porno*, ha proporcionado un excepcional provecho a la factoría japonesa: su tratamiento más desinhibido y su bajo presupuesto toleró numerosas licencias expresivas (impensables en otros países), sostuvo la producción independiente, facilitó el descubrimiento de ilustres artesanos actuales (Masayuki Suo, Takahisa Zeze, Rokuro Michizuki) y cosechó algunos prestigiosos premios internacionales (*El imperio de los sentidos* de Nagisa Oshima, 1976).

⁵ Una particularidad de esta industria nacional: la empresa productora suele poseer una filial propia de distribución y una cadena exclusiva de salas de exhibición.

⁶ Ueno, K.: "El cine japonés de los 90", en *Nosferatu* n.ºs 36-37, agosto 2001. pp. 93-104.

Por su parte, el *original video* consiste en realizar una película directamente para su exhibición en vídeo, gracias a su menor coste de producción y a la posibilidad que ofrece soporte para visitar viejos géneros. Tuvo a Takashi Miike como experto más representativo.

En los años ochenta deben destacarse dos cineastas:

- Juzo Itami en el terreno de la comedia y la crítica social con *Tampopo* (1985) y *Funerales* (1984).
- Kaizo Hayashi: otro independiente director, caracterizado por su cinefilia exasperante que sorprendió con su primer film *Dormir como se sueña* (1986).

Sin embargo, la complejidad parece aumentar en la década de los noventa, dividida en dos etapas, imprescindibles para el entendimiento y la comprensión de las peculiaridades expresivas de la cinematografía nipona contemporánea.

La primera mitad se encuentra caracterizada por la presentación de algunos directores como Shinobu Yaguchi, uno de los pocos que se han interesado por la comedia en los noventa (*Picnic con los pies descalzos*, 1992), Joji Matsuoka con *El pez que chapotea* (1989) y Junji Sakamoto: (*Te voy a dar una paliza*, 1989), Takahisa Zeze (*Asignatura extra: violencia*, 1989), Naoto Takekata (*El hombre sin talento*, 1991 y *119*, 1994), Masato Harada, de técnica occidentalizante (*Kamikaze Taxi*, 1994), Shunji Iwai, cuyo trabajo se ha desarrollado en televisión (*¿Hay que ver los fuegos artificiales de frente o desde abajo?*, 1993) y en cine con *Picnic* (1995), *Carta de amor* (1995), *Macaón* (1996).

Sin embargo, varios sucesos especialmente terribles acontecieron durante todo el año 1995, que vinieron a resquebrajar la frágil sociedad japonesa: a la matanza del metro de Tokio por la secta Verdad Suprema, se sumaron la muerte del emperador Hirohito (el final de la Era Sowa) y un devastador terremoto en Kobe.

Desde entonces, los realizadores han retomado la reflexión por los problemas de su país, aportando sus experiencias personales en mayor o menor medida, lo que ha configurado una cinematografía dictada por atmósferas postmodernas y apocalípticas con constantes citas a la tradición, pero sin olvidar las contradicciones y cuestiones sociales y culturales del cambio de milenio.

- Nobuhiko Suwa: nacido en 1961 es uno de los representantes del llamado joven cine nipón. Se inició como ayudante de dirección con Shunichi Nagazaki. Dirigió anuncios publicitarios y documentales antes de su primer film *2/Duo* que obtuvo el premio Netpac en el Festival de Róterdam en 1997. *M/Other*, de estructura similar, se estrenó en Europa en la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes de 1999.
- Kiju Yoshida: después de doce años sin hacer cine desde su última obra *Onimaru* (1988) este gran maestro del séptimo arte ha presentado

La Familia de las mujeres, con una temática histórica alrededor de la bomba atómica de Hiroshima. En los años noventa, ha estado consagrado a la dirección escénica, principalmente de ópera, a la realización de documentales y a la escritura de guiones.

- Makoto Shinozaki con su *Okaeri* (1995).
- Naomi Kawase (una mujer), Cámara de Oro en Cannes 1997 con su obra *Suzaku*.
- Macoto Tezka, reivindica, con su última obra *Hakuchi*, un «Stromboli neofuturista»⁷ y neobarroco saturado de imágenes ultramodernas y personajes perdidos en medio de una hipotética guerra mundial.
- Shinji Aoyama: uno de los más jóvenes, sólo 36 años, tiene ya siete films a sus espaldas. Fue asistente de Kiyoshi Kurosawa, del que no puede negar una notable herencia temática y técnica. Fue Premio de la Crítica Internacional con *Eureka* en el 2000, y volvió a asombrar gratamente con su *Desert Moon* en el 2001. Su primer film de ficción fue *Helpless* en 1995, producida por Takenori Sento, una austera reflexión sobre la nueva sociedad japonesa tras la muerte del emperador, impregnada de referencias sobre antiguos y jóvenes problemas del Japón, su eterna dicotomía entre la tradición y la innovación, la costumbre y el impacto tecnológico y la elección entre el repliegue al interior y la indispensable apertura al mundo.
- Shohei Imamura: uno de los realizadores vivos más consagrados y conocidos en Occidente, puede presumir de veinte exquisitos largometrajes. Entre ellos: *Eijanaika* (1981), *La balada de Narayama* (1983, Palma de Oro en Cannes), *Zegen* (1987), *Lluvia negra* (1989), *La anguila* (1997), otra Palma de Oro, *Kanzo Sensei* (1998) y *Agua tibia sobre un puente rojo* (2001).
- Mamoru Oshii: conocido en occidente por su película *Ghost in the Shell*, este productor, decorador, realizador de televisión y cine y director de dibujos animados y documentales está trabajando últimamente en la animación virtual, de la que puede destacarse *Avalon* (2001).
- Kiyoshi Kurosawa: aprendió en el *pinku eiga* con *Las guerras de Kandagawa*, rodó películas independientes en 8 milímetros y *original videos* (*¡Haz lo que quieras!*, 1995) El autor de *La cura*, *Licencia para vivir*, *Vanas ilusiones* y *Charisma* se ha pasado recientemente al thriller psicológico con aires apocalípticos, con *Kairo* (2001) (muy vinculada a *Ring* de Hideo Nakata). Ambos filmes han sido un éxito reciente en su país.
- Hirokazu Kore-Eda: realizador de televisión sumergido felizmente en la dirección con su *Maborosi*, Oso de Oro en Venecia en 1995. Después llegaron *After Life*, Primer Premio del Festival de Nantes en 1998 y *Distance* (2001).

⁷ *Cahiers du Cinema*, Julio-Agosto 2001, p. 85.

- Por último, el magnífico realizador, showman y actor Takeshi Kitano, *Beat Kitano*. Sus nueve películas en apenas una década le convierten en uno de los realizadores orientales más prolíficos. Su inmenso lirismo conjugado con un estilo sobrio, muy reflexivo, quizás demasiado lento para la recepción occidental, merece más que un comentario.

Takeshi Kitano se dio a conocer a los ojos occidentales con *Sonatine* (1993) que, a pesar de todo lo que se ha escrito sobre ella no es de las mejores, y *Hana-bi, Flores de fuego* (1997). Si algo tienen en común todas sus películas es el tratamiento de la violencia, que hereda la textura física y la brutalidad de los ritos de los yakuzas o gánsters japoneses, y algunos motivos visuales que actúan de leitmotiv y que le sirven para simbolizar su concepción del relato, un juego de distensión entre momentos intensísimos y efímeros, y tempos lentos y abstractos: estos motivos son el mar, las flores, el béisbol y los juegos artificiales (*Hanabi*, sin el guión intermedio, significa literalmente fuegos artificiales), y están presentes en casi todos sus títulos⁸.

Su cine y su forma de filmar han sido comparados con los más grandes creadores de la historia del cine (Clint Eastwood, Jerry Lewis, Jean-Luc Godard...), pues Kitano se comporta como un genuino autor: dirige sus películas, las protagoniza, firma los guiones, las monta, y las produce para controlar todos los demás aspectos, a través de sus dos compañías, Office Kitano y Bandai Visual. Incluso tiene una hornada de seguidores que se aglutinan en el llamado Grupo Kitano.

En el interior de su país sus filmes provocan idéntico fervor y odio por la enorme carga crítica institucional disimulada en ellos. En el exterior ya ha sido calificado como modelo prototipo de postmodernidad y comparado con otros grandes directores como Quentin Tarantino.

7. UNA MIRADA AL CINE DE ANIMACIÓN

Los orígenes de la historieta en Japón se remontan al siglo VII a.C., cuando se importa desde China los *Chôjûgiga* o *Rollos Animales*, unas tiras de papel de hasta veinticinco metros de largo, que escenificaban satíricamente situaciones y costumbres budistas de la época.

Durante el período Edo (1600-1867) surgieron los denominados *ukiyo-e*, dibujos en que se representaba a las personas gozando de situaciones y acciones populares de cada época. Un gran innovador del *ukiyo-e*, Hokysai Katsushika, acuñó el término *manga* (*man*: «informal» y *ga*: «dibujo»).

Osamu Tezuka, el gurú de la realización de cómics en Japón, creó el primer «mono» televisivo japonés *Tetsuo Atom* (*Astro Boy*); más tarde resultaron *La*

⁸ Dirigido Mayo 2001, p. 72.

Princesa Caballero (Ribon No Kishi) y *Kima, El León Blanco (Jungle Tatei)*, inspirados en los trabajos de Walt Disney: todos personajes de cómic que se trasladaron a la pantalla grande. Tezuka dejó una herencia indispensable en representación de personajes: ojos grandes y redondos, mezcla de acción de dinámico movimiento con un dibujo simple y directo.

Después, sobrevino la moda de los robots gigantes y los monstruos, desde el mítico *Ultraman* hasta los más recientes *Power Rangers*, sin olvidar a *Mazinger Z* (ideado por Go Nai para cómics) y sus aventuras intergalácticas junto al robot Afrodita A, que lanzaba sus pechos como *Mazinger Z* sus puños.

Tras todos estos excesos llegó el turno de otra colección de series más ingenua, aunque no lejana a la exaltación de la violencia, como los *Caballeros del Zodíaco*, *Sailor Moon*, y el archifamoso *DragonBall* de Akira Toriyama, (1986), seguida de sus secuelas (*Dragon Ball Z*, 1989 y *Dragon Ball GT*, 1996), que constan de series y especiales de televisión y películas cinematográficas, todas producidas por la Toei Animation.

Tan populares en Occidente actualmente, el universo de los manga se interesa por las fantasías de violencia y sexo, con aire apocalíptico y tendencias ecológicas y antinucleares (como algunas películas de serie B de los cincuenta). El largometraje más espectacular se lo debemos a Katsuhiro Otomo: *Akira* (1988)⁹.

En la actualidad, el anime florece y sostiene una producción constante, rentable y expresivamente muy rica, gracias a la existencia de varias productoras, entre ellas:

- Estudios Ghibli: al mando de uno de más importantes creadores que ha dado el país del sol naciente, Hayao Miyazaki. Fue establecida para la producción de *Tenkû no Shiro Laputa (Laputa: Castle in the Sky)*, en 1985, aunque sus orígenes se encuentran dos años antes cuando la compañía Tokuma Shoten produjo *Kaze no Tani no Nausicaä*. Otros trabajos: *Hotaru no Haka (Tumba de las Luciérnagas)* de Isao Takahata¹⁰, y *Mononoke Hime (La Princesa Mononoke)*.
- Sunrise: con *Mobile Suit GUNDAM* comenzó la manía de robots gigantes o mechas que luego propiciaría series como *Bubblegum Crisis*, *Mazinger Z...* Otras obras de estos estudios son *Tenkû no Escaflowne*, *City Hunters*, *Crusher Joe...*
- Anime International Co. (AIC): mejores títulos son *El Hazard*, *Aa, Megami-sama!*, *Vampire Princess Miyu*, *Tenchi Muyo...*
- GAINAX: su primera producción, la obra maestra *Honeamise no Tsubasa (Las Alas de Honneamise)* fue todo un fracaso comercial y de pú-

⁹ El manga también posee una innumerable galería de subgéneros. Entre ellos, quizás los más destacados sean el *Shôjo manga* (género destinado a chicas, subclasificado en *yuri*, *mahô manga...*) y el *Hentai* (manga erótico).

¹⁰ Recientemente, su no menos sorprendente *Mis vecinos los Yamada* (2001).

blico. Con su temática perturbadora y sus personajes humanos y excesivamente complejos se ha ganado la fama de productora independiente y de culto, ya rentable gracias a series como *Fushigi no Umi no Nadia* (*Nadia de los Mares Misteriosos: El Secreto del Agua Azul*) o *Otaku no Video* (*El Vídeo de los Aficionados*).

- Toei Animation: fue uno de los primeros en fundarse, hacia 1956. Su obra más conocida fue *Nagagutsu wo Haita Neko* (*El Gato con botas*).
- Estudio Pierrot: ha producido una ingente cantidad de animaciones en total 36 series y tres especiales televisivos, diez largometrajes y 51 OVAs (*Original Video Animation*, anime destinado a su venta en vídeo) entre una gran variedad de géneros como mangas, cuentos populares... Entre sus trabajos más conocidos se encuentran: *Creamy Mami*, *The Magic Ange*; *Fushigi Yûgi*; *Flame of Recca*; *Clamp Campus Detective* y muchos más.

8. EL FUTURO: LA NECESIDAD DE LA INVERSIÓN GUBERNAMENTAL

La situación actual del cine japonés es bastante crítica. Aunque el 50% de los espectadores ven filmes propios, el cine japonés sólo representa alrededor del 32% de la cuota de pantalla (año 2000) desde hace diez años, frente al 68% de la cuota norteamericana, a pesar de los casi trescientos títulos anuales producidos (282 en el 2000). Pero la tendencia a la intensificación de esa diferencia aparece preocupante en las grandes metrópolis, donde la gente además va poco al cine porque la entrada vale unas dos mil pesetas (el país del mundo donde más gravoso es visitar una sala de cine).

Por otro lado, varios organismos gubernamentales, como el Fondo de Arte o el Ministerio de Educación nacional, ofrecen ayudas a títulos ya producidos, pero los cineastas japoneses solicitan que sean adecuadamente distribuidas e insisten en la necesidad de instaurar mecanismos que animen la escritura de guiones y la preparación o preproducción de películas, así como otras fórmulas para impulsar la producción de calidad y la apertura de más salas de arte y ensayo.

Al igual que el cine europeo en Japón, muy exigüamente distribuido, el japonés en Europa, Occidente en general, tiene muy compleja su exhibición ante el gran público, si omitimos los festivales, internacionales (Berlín, Venecia, Cannes, donde ya ha triunfado plétoricamente) o monográficos como la Bienal de Orleáns.

A pesar de todo, si una ventaja tiene el cine doméstico es que pocas veces depende de la distribución en el extranjero para ser rentable, y eso se refleja en los guiones, escenarios, y puesta en escena, basados en el pensamiento, tradiciones culturales y experiencias internas desde siempre. Es evidente que los directores japoneses piensan en sus compatriotas cuando hacen sus películas, una

cuestión antropológica y sensitiva más que nacionalista, aunque ello no signifique que no gusten fuera.

En este sentido, la mundialización y globalización económica no parece haber rozado aún la producción japonesa, que se resiste a la estandarización de su cultura, de la cultura en general, en un intento de preservar una cinematografía heterogénea como la suya. Si la globalización se ultima será porque habrá llegado a la industria del cine nipón, una de las pocas que no han desistido aún en el país al neoliberalismo más radical.

BIBLIOGRAFÍA

CAHIERS DU CINÉMA: Enero, Mayo y Julio-Agosto 2001.

DIRIGIDO: Mayo 2001.

NOSFERATU: n.ºs 36-37, Agosto 2001.

SCHMIDT NOGUERA, M.: *Análisis de la realización cinematográfica*. Editorial Síntesis, Madrid, 1997, Col. Comunicación Audiovisual.

SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE VALLADOLID: *Takeshi Kitano*. Valladolid, 1998.

STUDIO MAGAZINE: Mayo 2001.

TESSIER, M.: *El cine japonés*, Acento Editorial, Madrid, 1999, Col. Flash.