



TANAKA Kinuyo: Nation, Stardom and Female Subjectivity / Edited by Irene González-López and Michael Smith. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.

Casada con el cine

¿Hasta qué punto la presencia de un actor o de una actriz puede ser determinante en el proceso de producción de una película? ¿Cuál es su grado de responsabilidad en el resultado final de la misma? ¿Acaso no es con frecuencia una presencia decisiva, lo que podría llegar a cuestionar el principio mismo de la autoría en un medio como el cinematográfico? Si estas preguntas son pertinentes para tantas estrellas, no lo son menos para una destacada intérprete japonesa que, además, dirigió películas, haciendo gala de versatilidad y destreza tanto delante como detrás de la cámara: una presencia activa que habrá de ser fundamental en el resultado de las obras en que intervino. Hablamos de Tanaka Kinuyo (1909-1977), una de las estrellas fundamentales de Japón, presencia habitual en la Edad de Oro de su cinematografía, y figura imprescindible en la obra de dos de los más grandes: Mizoguchi Kenji y Ozu Yasujiro. Y asimismo destacada en la filmografía de los otros dos grandes maestros, Naruse Mikio y Kurosawa Akira, junto con otros muchos cineastas de prestigio, de la talla de Goshō Heinosuke, Shimizu Hiroshi o Kinoshita Keinosuke. Lógicamente los papeles que desempeñó, a lo largo de una trayectoria tan dilatada y diversa, eran muy diferentes y variables, si bien oscilaban entre la *moga*, la chica moderna de la juventud, y las mujeres adultas más tradicionales y conservadoras que encarnó en plena madurez. La edad impone sus reglas, y más en una industria tan jerarquizada y rígida como la japonesa.

Muy pocos actores, en el seno de una cinematografía nacional tan relevante, pueden presentar credenciales parecidas. Pero además, y como principal rasgo distintivo, Tanaka Kinuyo llegó a dirigir seis películas notables, que hoy son objeto de atención y que merecen ser reivindicadas. La única mujer cineasta que aportara Japón en sus dos periodos de máximo esplendor cinematográfico, antes y después de la guerra, aún no ha gozado del reconocimiento y la valoración que se merece. Acaso porque su trayectoria supone un desafío en toda regla a un sistema de estudios patriarcal, rígido y jerarquizado; un oficio creado por hombres y dominado por hombres.

A lo largo de una carrera que se extiende durante más de medio siglo, Tanaka intervino en unas 250 películas, desde el cine mudo hasta el color y el formato apaisado. No se puede negar osadía ni capacidad de trabajo a una actriz que impuso su talento y determinación sobre cuestiones prevalentes en la industria del cine y el estrellato, como son la belleza y la juventud. Y que, por añadidura, se negó a someterse al hombre. Aunque tuvo amoríos con distintos cineastas, como Shimizu Hiroshi, y aunque se rumoreó un posible idilio con Mizoguchi, entre otros, Tanaka nunca se casó. De algún modo cabría suponer que había unido su vida con el cine, y lo hizo

de forma absoluta y fiel a lo largo de toda su vida y de una trayectoria profesional impecable. Una trayectoria que merece atención, y que debe ser objeto de estudio.

Seis retratos, una mirada

Frente a lo que se pudiera pensar, Tanaka Kinuyo no fue la primera mujer directora de Japón: el mérito le corresponde a Sakane Tazuko, quien dirigió, en 1936, *Hatsusugata*, su única película de ficción, hoy perdida. Además realizó diversos documentales de propaganda bélica, uno de los cuales ha llegado hasta nuestros días. Sakane y Tanaka: dos voces femeninas que se alzan en una industria dominada por hombres, lo que las hizo ser vistas como advenedizas o intrusas en un mundo y en un oficio que no les correspondía.

Estrella de éxito, con una larga trayectoria profesional y que contaba además con el favor del público, pero con unos años ya a sus espaldas, la carrera de Tanaka Kinuyo parecía condenada a continuar ejerciendo papeles de madre o de esposa hasta la jubilación. ¿Por qué resignarse?

Culminando una dilatada trayectoria como actriz, Tanaka hizo acopio de talento y coraje, indispensables para superar el techo de cristal que sufren las mujeres en una cultura y en una cinematografía eminentemente patriarcal. Y lo hizo además en unas fechas muy tempranas. La reivindicación de su talento como cineasta corre en paralelo con la reivindicación del empoderamiento femenino y de la igualdad de oportunidades que se exige en un país y en una cinematografía sexistas y dominadas por los prejuicios de género.

Su carrera como cineasta coincide con la de otra actriz que, asimismo, se pasó a la dirección en un entorno muy distinto: la anglo-americana Ida Lupino, quien llegó a dirigir siete notables largometrajes, entre 1949 y 1966. Precisamente fue tras un viaje revelador a Hollywood a principios de los 50, donde se cruzó con Bette Davis aunque no con Ida Lupino, cuando Tanaka Kinuyo dirigió su primera película. Corría el año 1953, y nuestra actriz había cumplido ya los 43 años. Cómo no suponer que al deseo de autoafirmación profesional se sume el hecho inevitable de la edad, que habría de condicionar poderosamente su trabajo en la industria del cine, como razones determinantes que justificaron el salto a la dirección de la reconocida estrella.

Lejos de seguir una formación profesional al uso, Tanaka se instruyó como cineasta desde los mismos platós, observando y aprendiendo de los excelentes profesionales con quienes trabajó como actriz. Algunos nombres imprescindibles apoyaron su promoción como cineasta: Naruse favoreció su formación al tomarla como ayudante en *Ani imoto* (1953). Kinoshita le facilitó el guión de su primera película: *Koibumi*, 1953. Y Ozu le cedió el guión de su siguiente largometraje, *Tsuki wa no-borinu* (1955), ante la imposibilidad de poder dirigirla personalmente. Sin embargo, otros, como Mizoguchi, con quien realizó algunas de sus mejores interpretaciones, la desdijeron y llegaron a romper profesionalmente con ella. Es de notar, en este punto, que su labor como cineasta se desarrolla a partir de 1953, el mismo año en que Tanaka realizó una de sus más recordadas interpretaciones en la obra maestra de Mizoguchi *Ugetsu Monogatari*.

Su filmografía como realizadora no es muy abundante: sólo seis largometrajes. Suficientes sin embargo para asegurarle una posición destacada dentro de la cine-

matografía japonesa, y para auparla como la mujer cineasta más prolífica del siglo XX en su país. Su obra tras las cámaras no se distingue por unos rasgos estilísticos propios llamativos, lo que a priori contravendría los patrones de una posible reivindicación autoral. Caligráfica y precisa, la escritura cinematográfica de sus películas no aspira a innovar ni a marcar estilo, sino que apuesta por la sencillez y la eficiencia, evitando prudentemente cualquier formalismo o rasgos autorales que aún podrían hacer que se desdeñara más su labor como cineasta. Las seis películas dirigidas por Tanaka Kinuyo, desde *Koibumi (Cartas de amor, 1953)* hasta *Oginsama (1962)*, están protagonizadas por personajes femeninos que contraponen deber y sentimiento bajo un entorno hostil, conforme a los patrones característicos del melodrama japonés y del *josei eiga*, películas de mujeres características de la compañía Shochiku, con la que llegó a romper en busca de una voz propia.

Inevitablemente la cuestión femenina es nuclear en su obra, pero también lo es el asunto de la identidad nacional, un problema estratégico en un país que ha conocido una larga guerra y acaba de sufrir una dura derrota y, con ella, la ocupación extranjera. Evitando las etiquetas cómodas pero simplificadoras, bastaría con aplicar una, la que legítimamente le corresponde: la de cineasta, mujer de cine, entregada al cine. Casada con el cine. Y una mujer de su tiempo, por añadidura, a la vanguardia en lo que a reivindicación de los derechos de la mujer se refiere, bajo un entorno dominado por el hombre.

Cabe añadir que algunas de sus películas más personales fueron escritas por otra mujer, Tanaka Sumie, guionista a su vez de Naruse. Una de ellas, *Chibusa yo eien nare (Los pechos eternos, 1955)* se refiere a un asunto tan personal como es el cáncer de mama. La manera de aproximarse a las mujeres, a sus circunstancias propias y a sus problemáticas específicas, supone un cuestionamiento de la forma tradicional de representar a las mujeres en el cine, casi siempre bajo una perspectiva esencialmente masculina. Tanaka Kinuyo se comprometió personalmente en sus proyectos, los hizo propios y los confirió una naturaleza singular, diferenciada, bajo una forma de mirar específicamente femenina.

La estrella tras la oscuridad

El libro que aquí se comenta viene a paliar el desconocimiento que se tiene de la obra de Tanaka Kinuyo, particularmente como cineasta, y a arrojar luz sobre una de las protagonistas indiscutibles del cine japonés en su periodo áureo, tanto antes como después de la guerra.

El estudio traza una panorámica variada y diversa sobre la obra de la actriz y directora, y lo hace a partir de los tres patrones básicos que se reconocen desde el mismo subtítulo: identidad nacional, estrellato y perspectiva femenina. La indagación múltiple favorece la diversidad, pero a su vez debilita la uniformidad y, posiblemente, la profundidad en el estudio de la actriz y cineasta. Sin embargo, y como explícitamente destaca Saito Ayako al final del capítulo 5, el estudio de la obra de Tanaka (Kinuyo, pero también la de su guionista Sumie) demanda la atención de futuros investigadores interesados por recuperar voces perdidas en la historia del cine.

Por esto mismo el prefacio de Furukawa Kaoru presenta la obra de Tanaka, contrastada entre luces y sombras, y lo hace enfatizando tanto sus oscilaciones como su

inequívoca naturaleza cinematográfica. Una dualidad que viene determinada por la pasión por el cine, por su oficio y su forma de vida, de la que hizo gala la actriz y cineasta a lo largo de toda una vida consagrada a este medio.

En consonancia con tal punto de partida, y atendiendo tanto a la labor de Tanaka como actriz y como directora, el estudio trata de establecer puentes, vínculos que se saben estrechos entre ambas facetas. De este modo, la poligrafía coordinada por Irene González-López y Michael Smith trata de recomponer la figura de Tanaka desde una metodología diversificada y transversal, a través de la triple perspectiva que converge en la protagonista del volumen: la de mujer, actriz y cineasta: *Onnna Monogatari*, al fin. Una historia que se inicia condicionada por el contexto social de un país en plena transformación, y volcado en aquellos años a una insensata y depredadora campaña exterior. El capítulo introductorio repasa la figura fundamental de Kido Shiro en los comienzos de la actriz, reclutada dentro de las perspectivas comerciales del llamado *Kamata cho*: el espíritu de Kamata, bajo cuyos auspicios la compañía del Pino y el Bambú realizó sus melodramas femeninos y domésticos: su sello distintivo. Shochiku, en efecto, resultó fundamental en la conformación de un cine de y para mujeres que consolida, desde la pantalla, la iconografía de la mujer moderna en Japón. El caso de Tanaka Kinuyo es ejemplar y contribuyó eficazmente a construir el paradigma de la nueva mujer, si bien no fue el único. No se puede olvidar la presencia, asimismo imprescindible, de otras actrices como Hara Setsuko, Yamada Isuzu, Takamine Hideko o Kyo Machiko, por centrarnos tan solo en la doble Edad de Oro del cine japonés, antes y después de la guerra. La gran diferencia es que Tanaka dejó, además, una valiosa aportación como directora detrás de la cámara. Una singularidad que permite a los compiladores de esta poligrafía establecer correspondencias entre el relato femenino, la mirada femenina y el concepto siempre equívoco y resbaladizo de autoría.

Prosiguiendo con tal punto de partida, Lauri Kitsnik contempla la trayectoria de Tanaka desde sus inicios como actriz, siendo una adolescente, en el periodo mudo. Aunque recordada por sus imponentes actuaciones para Mizoguchi, la autora considera no menos relevantes los trabajos realizados para otros autores, particularmente durante el periodo mudo y el primer sonoro, con especial atención a la figura de Gosho Heinosuke, de quien se destaca singularmente su *Izu no odoriku* (Las bailarinas de Izu, 1933), un espléndido trabajo tanto por parte del director como de su entonces jovencísima actriz protagonista. No es el único ejemplo, toda vez que la autora reivindica asimismo otro notable trabajo de Gosho/Tanaka, hoy menos recordado, como es la anterior *Madamu to nyōbo* (La mujer de mi vecino y la mía, 1931), pese a ser considerado el primer largometraje completamente sonoro de Japón. Las películas mudas de Tanaka no sólo insisten en presentarla como una jovencita inocente, sino asimismo destacan su identificación con personajes de clase social humilde. No es menos cierto -considera la autora- que, en una trayectoria tan dilatada, la diversidad e incluso los tipos sociales y humanos contradictorios son frecuentes en su amplia y desigual filmografía.

Siempre es oportuno reivindicar los clásicos de los años 30, y autores que permanecen semi-olvidados en una cinematografía frondosa y muchas veces desconocida como es la japonesa, lo que aquí se hace desde el hilo conductor de Tanaka, presente en tantas obras de primer nivel. Por lo demás, y según argumenta Kitsnik, la actriz aprovechó bien el periodo silente como etapa de formación que la capacitó singularmente en su dominio gestual. Se recuerda que Mizoguchi valoraba humorísticamen-

te que la actriz, filmada por detrás, era incluso mejor que captada de frente. No es un comentario banal en un cineasta que apostaba por la distancia y el descentramiento a la hora de filmar sus escenas.

Alexander Jacoby realiza una de las aportaciones más personales y originales, prestando atención a los desenlaces de las películas en las que interviene Tanaka, con especial atención a sus colaboraciones con Mizoguchi y Ozu. Este mismo autor no duda en atribuir responsabilidades autorales a nuestra actriz en obras tan destacadas y tan impecables como *Sanshō dayū* (El Intendente Sanshō, 1954). Más allá de estas intuiciones, hubiera sido interesante profundizar más en los resultados y la presencia de Tanaka en las obras maestras que intervino de esos dos cineastas excepcionales, y al mismo tiempo tan diferentes en lo que se refiere a temática y aspectos formales.

Con respecto a la obra de Ozu, Jacoby destaca una película poco estudiada en su espléndida filmografía: la desgarradora *Kaze no naka no mendori* (Una gallina al viento, 1948), una película que al inmediatamente posterior director de *Banshun* nunca agradó por sus excesos melodramáticos y su violencia. Aunque atípica para Ozu, no lo es tanto para Tanaka, quien protagonizó otros melodramas conyugales de este calibre. No sobra recordar que otras películas en que coincidieron ambos, como *Hijōsen no onna* (Mujeres y golfos, 1933) y, especialmente, *Munakata shimai* (Las hermanas Munakata, 1950), eran asimismo melodramas muy elaborados y pródigos en situaciones límite.

Finalmente, Jacoby valora en la obra de posguerra que reúne a Mizoguchi y a Tanaka su inclinación hacia perspectivas liberales. Dichas películas brotan, precisamente, de un momento de grandes transformaciones sociales y políticas que suponen, al mismo tiempo, una revisión de las posiciones de la mujer en la sociedad japonesa de posguerra. Los papeles de Tanaka durante estos años, y en concreto los que interpretó para Mizoguchi, resultan muy elocuentes al respecto. Y de manera muy particular en lo que se refiere a la implicación y participación de la mujer en dicho proceso.

De este punto, precisamente, arranca el capítulo de Michael Smith, quien se centra en la relación de Tanaka con Mizoguchi, particularmente en los asuntos y en las películas que más conciernen a cuestiones de género, susceptiblemente por ser las más próximas a los intereses de Tanaka como cineasta en formación. Los derechos silenciados de las mujeres, y la lucha por la igualdad, están en la base de películas como *Josei no shōri* (La victoria de las mujeres, 1946), *Jōyu Sumako no koi* (Los amores de la actriz Sumako, 1947) y *Waga koi wa moenu* (Llama de mi amor, 1949). Tres títulos que, desde su misma génesis, identifican el melodrama de naturaleza femenina con cuestiones políticas de orientación progresista, y al mismo tiempo contestataria. Porque finalmente la raíz de todas estas historias de conflicto de género está en la base de las relaciones entre hombres y mujeres, de naturaleza patriarcal y atávica, antes que en el credo político que quiera aplicarse. Así, Smith interpreta el último título citado como una crítica al marxismo, pero hecha desde una vertiente feminista. Melodramas políticos al fin, los títulos citados no escapan a su condición de películas de propaganda, posicionadas a favor de sensibilidades igualitarias y democráticas, no muy alejadas de las recomendaciones exigidas, en aquellos mismos años, por las fuerzas de ocupación norteamericanas. Una forma muy democrática y muy artística, si así se quiere, de adaptarse a la nueva realidad, o de camaleonismo político, como en ocasiones se ha acusado a las posiciones ideológicas contradictorias de Mizoguchi.

Por su parte Irene González-López, junto con Ashida Mayu, se centran en la mirada femenina de posguerra a partir de la obra de Tanaka como directora. Las autoras

consideran que dicha filmografía guarda conexión con el tiempo en que se realiza, lo que asimismo resulta coherente con otras interpretaciones que la renombrada actriz había hecho para Mizoguchi, Naruse o Kinoshita, entre otros directores. No es menos cierto, se advierte, que la imagen de Tanaka no es tan fácil de normalizar o de categorizar. Tras la guerra nuestra actriz y cineasta cultivó el paradigma de mujer moderna y democrática. Y lo hizo tanto delante como detrás de las cámaras. En una entrevista publicada en 1953, la actriz había asegurado: “ahora que tenemos mujeres en la Dieta japonesa, pensé que sería un buen momento para que haya al menos una mujer cineasta”. El oficio de dirigir, en suma, corre parejo al devenir político, cuando menos desde la perspectiva de reivindicación de igualdades. La transformación del país, en definitiva, sólo será posible tras las reformas en cuestiones de género. Las autoras ejemplifican este axioma a partir de *Koibumi* (Carta de amor, 1953), la primera película de posguerra dirigida por una mujer. Pero asimismo las convenciones del melodrama y la perspectiva masculina son problematizadas en esta *carta de amor*, que las autoras interpretan como una reconstrucción de la perspectiva patriarcal, hasta el punto de considerarla como un melodrama masculino, donde prima la mirada y la problemática del varón, quien debe superar el trauma de la derrota bélica y la difícil reincorporación a la vida civil bajo un nuevo orden, impuesto precisamente por quien le ha derrotado en el campo de batalla.

A continuación Saito Ayako presta atención a la relación estrecha que vincula a las dos Tanaka: Kinuyo y Sumie, siendo esta última la guionista de algunas de las más representativas piezas en la filmografía de la cineasta: *Chibusa yo eien nare* (Pechos eternos, 1955) y *Onna bakari no yoru* (La noche de las mujeres, 1961). Ambas pertenecieron a una misma generación de mujeres vinculadas con el cine, aunque tuvieron muy diferentes experiencias personales y profesionales. La autora se centra en la primera de las películas citadas. Mucho más que la actriz y cineasta, Sumie estaba firmemente comprometida con la transformación de una sociedad machista y patriarcal, tarea para la que el cine podía prestar un valioso apoyo. Fiel a este propósito, y en un evidente ejercicio de identificación con una misma causa, la labor de Kinuyo como cineasta ilustró fielmente -sin minimizar la naturaleza visual de su siempre funcional puesta en escena- el guión presentado por Sumie.

Alejandra Armendáriz, por su parte, estudia la concepción de autoría desde la vertiente femenina, la subjetividad y la memoria colonial en *Ruten no ōhi* (La princesa errante, 1960), la primera película en color y en formato apaisado de la cineasta. Se trata de un retrato de una figura histórica: Saga Hiro, figura singular en la historia de la expansión colonial japonesa en China: una mujer japonesa que se vio forzada a contraer nupcias con Pujie, Fuketsu en japonés, el hermano menor del monarca títere de Manchukuo, *el último emperador* evocado por Bernardo Bertolucci en una lujosa y oscarizada superproducción. El matrimonio debía servir, desde su uso como maniobra propagandística, para confirmar las supuestamente buenas relaciones entre los dos países, el invadido y el invasor. No se debe pasar por alto que la película fue protagonizada por Kyo Machiko, co-protagonista de *Ugetsu Monogatari* y actriz principal en *Yokichi* (La Emperatriz Yang Kwei Fei, 1955), un trabajo que guarda más de una correspondencia con el de Tanaka, tanto desde la perspectiva argumental como en la formal, si bien Tanaka nunca alcanzó el refinamiento visual del que hizo gala el director de *Sansho dayū*.

Desde la perspectiva de la autora, películas como ésta no sólo suponen un ejercicio de afirmación femenina, sino también, y principalmente, un esfuerzo de re-

conciliación con el pasado, representando a sus protagonistas bajo la condición de víctimas de la historia.

Para terminar, Kanno Yuka prosigue y aporta una última pieza sobre la cuestión de género en *Onna bakari no yoru* (La noche de las mujeres, 1961), la segunda de las películas de Tanaka guionizadas por Sumie. Una película que presenta asuntos controvertidos, como la prostitución callejera y el lesbianismo, desde la perspectiva de sus protagonistas. Un ejemplo, para la autora, del discurso femenino: una película de mujeres, concebida y realizada desde una óptica femenina. La micro-sociedad de las *panpan* (prostitutas callejeras), como en el caso de *Joshei no shōri* (Mujeres de la noche, 1946) y *Akasen chitai* (La calle de la vergüenza, 1956), ambas de Mizoguchi, ejemplifica la marginación y el sometimiento de una buena parte de la población femenina. Pero esta vez el argumento principal se ve además reforzado con una trama de homosexualidad entre mujeres, un asunto no inédito en el cine japonés, pero pocas veces presentado con tanta explicitud. La confluencia de uno y otros asuntos contribuye a generar vigorosas contra-narrativas, oportunas en una cinematografía muy codificada; a contemplar este tipo de situaciones - el mundo, en su conjunto, cabría decir - desde una perspectiva diferente de la oficial. Se presta, en definitiva, a romper estereotipos y a abrir nuevos cauces, nuevas miradas para romper moldes y lugares comunes. Una nueva mirada que, a partir de este punto, también debe ser femenina.

Resulta sorprendente en un estudio de este calado la ausencia de una filmografía detallada que, cuando menos, recoja minuciosamente las seis películas dirigidas por la cineasta y del equipo que trabajó en ellas y las hizo posibles. Un descuido, sin embargo, que no resta valor a un meritorio trabajo orientado a abrir puertas y a promover futuras indagaciones, acaso más uniformes, que nos permitan completar y mejorar nuestro conocimiento y la justipreciación de una de las principales miradas, en claves femeninas, de la siempre fecunda, sorprendente y admirable cinematografía japonesa.

Antonio Santos
Universidad de Cantabria