

**TRANSICIÓN EN EL CINE JUVENIL JAPONÉS 1956-1960:  
DEL FENÓMENO *TAIYOZOKU* A LA NUEVA OLA**

*Crazed Fruit, Kisses y Cruel Story of Youth*. Análisis comparativo, procesos  
que lo encuadran y transgresiones temático-formales

**Marcos Pablo Centeno Martín**  
Becario de investigación “Programa V Segles”  
Departamento de Teoría de los Lenguajes  
y Ciencias de la Comunicación.  
Universitat de València  
2009

マルコス パブロ センテノ マルティン

日本青春映画史の過渡期  
昭和 31 | 35  
狂った果実、くちづけ、青春残酷物語」の比較研究を含んだ過程と主題に関する形態的な変形



**UNIVERSITAT DE VALÈNCIA ESTUDI GENERAL, UVEG.**

**Transición en el cine juvenil japonés 1956-1960:  
del fenómeno *taiyozoku* a la nueva ola**

*Crazed Fruit, Kisses* y *Cruel Story of Youth*. Análisis comparativo, procesos que lo encuadran y transgresiones temático-formales.

**Proyecto de investigación presentado en el “Doctorado Interdisciplinar en Comunicación” como cumplimiento parcial de los requisitos necesarios para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (D.E.A.) en el área de Comunicación Audiovisual y Publicidad del departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación.**

**Por**

**Marcos Pablo Centeno Martín**

**Miembros del tribunal:**

**Profesor Vicente Sánchez-Biosca**

**Profesora Rosanna Mestre Pérez**

**Profesora Antonia del Rey Reguillo**



“This new generation had assumed a place in Japanese cinema as  
an intense, unstoppable force that could no longer be ignored”

Nagisa Oshima, *Film Review*. Julio, 1958

A mi madre.

## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar debo dar las gracias a mi mentor, Vicente Sánchez-Biosca por su valentía al apoyar el difícil reto de este proyecto, la confianza continua depositada, además de los consejos y sugerencias que en cada momento han hecho posible avanzar en la investigación.

Asimismo quiero agradecer al resto de miembros del tribunal su generosidad por aceptar tan cordialmente leer el proyecto de investigación con tan poco tiempo, Rosanna Mestre Pérez y Antonia Del Rey Reguillo.

También querría expresar mi gratitud a los otros profesores de la Universidad de Valencia, especialmente a Carlos Hernández Sacristán, por su apoyo en las fases iniciales al doctorando, a Isabel María Jiménez por guiar mis primeros pasos en el idioma japonés y a Giuliana Colaizzi, Germán Llorca Abad y Manuel De la Fuente Soler por la ayuda prestada en diferentes tareas administrativas que permitieron mi primera estancia de estudios en Japón. Además debo dar las gracias a los profesores de Waseda, en Tokio, Morita Norimasa, por su siempre buena predisposición para atender mis inquietudes académicas y sobretodo por enseñar la historia del cine japonés transmitiendo un valiosísimo conocimiento del que sin duda parte este trabajo y Kohei Ando, de la escuela de posgrado GITS, por atenderme siempre que ha sido necesario.

No puedo eludir mi agradecimiento al apoyo realizado en el periodo de recopilación de corpus personal del Servicio Interbibliotecario de la Universidad de Valencia, especialmente a Josepa, a Marga de la Filmoteca Espanyola en Madrid, Sento y la gente del videoclub Stromboli y a Yukiko Wachi del Kawakita Memorial Film Institute. A todos ellos gracias por su profesionalidad a la hora de buscar material bibliográfico y filmográfico. También a los secretarios del S.I.L.S. de la Universidad de Waseda por su eficacia y rapidez en la gestión de trámites burocráticos que me facilitaron el trabajo allí, especialmente Yoko Nakamura.

Además estoy en deuda con los amigos, quienes de una forma u otra han ayudado a la realización de este trabajo, tanto por las charlas y contribución intelectual como por las horas de esparcimiento y descanso necesario. Dada la imposibilidad de nombrarlos a todos, al menos me gustaría agradecer en particular a Misaki Nagaoka su

buena voluntad e infatigable ayuda en las bibliotecas y fotocopadoras de Tokio. A Raúl Fortes por su función de *senpai* en Japón como por sus lecciones de teatro japonés en Valencia. A Yukiko por ayudarme a entender mejor la vida cotidiana japonesa y liberarme de algunos prejuicios y a la familia Inada por su hospitalidad infinita en Hon-Atsugi, Kanagawa. También estoy en deuda con las familias que me han acogido en los viajes que han sido necesarios para completar la investigación, Almudena García Navarro y sus padres en Madrid, tanto por su simpatía como por su desinteresada ayuda en la recopilación de material; la familia Kitami en Sadogashima, en especial a Mari Kitami en sus muestras continuas de preocupación por mi bienestar durante mis estancias en Japón y los Fukasawa en Hokkaido con quienes balbuceé mis primeras palabras en japonés.

Por último debo dar las gracias a mi familia por su inestimable apoyo en los diferentes proyectos personales y profesionales realizados, su comprensión e infatigable paciencia mostrada tanto en la cercanía de Valencia y Viñuelas como en los momentos de distancia en Japón.

## ÍNDICE

<b>I. Introducción.....</b>	<b>8</b>
Abstract	
Áreas de investigación y metodología	
Estado de la cuestión	
Aclaraciones para un estudio del cine japonés	
<b>II. Marco y cuestiones previas al análisis filmico.....</b>	<b>37</b>
Contexto histórico	
Contexto cinematográfico	
Justificación del periodo	
Iconización de los jóvenes en el cine japonés	
El fenómeno <i>taiyozoku</i>	
Evolución del fenómeno <i>taiyozoku</i> hasta la nueva ola japonesa	
Cine juvenil ( <i>seishun-eiga</i> ) en el contexto internacional	
Las nuevas olas: cine nacional / internacional	
Subversión del cine de géneros	
La <i>nuberu bagu</i> : ¿movimiento de vanguardia?	
<b>III. Análisis del Corpus.....</b>	<b>100</b>
Ruptura formal	
Relevancia de los tres films propuestos	
Progresiva degradación del <i>glamour taiyozoku</i>	
Transgresiones semánticas	
Joven como signo semiótico	
<i>Americanización y japonesidad</i>	
Choque generacional	
Amantes al borde del abismo	
Nuevas estrategias	
<b>IV. Conclusiones.....</b>	<b>186</b>
<b>V. Glosario.....</b>	<b>194</b>
<b>VI. Bibliografía.....</b>	<b>198</b>
<b>VII. Apéndices.....</b>	<b>209</b>

# I. INTRODUCCIÓN

## ABSTRACT

El presente trabajo pretende abordar el tema de la constitución de la nueva ola japonesa, en una de sus primeras variantes temático-formales: la de “juventud y ruptura generacional” en el periodo de transición de 1956 a 1960. En estos años ocurren una serie de fenómenos cinematográficos y extra-cinematográficos que serán la causa de la ruptura con el periodo de los humanistas anterior, dando origen a un nuevo paradigma, la nueva ola o *nuberu bagu* japonesa. Un nuevo cine que a lo largo de las décadas de los sesenta y setenta se irá desarrollando en múltiples dimensiones. De este periodo de transición (entre 1956 a 1960) hemos seleccionado para el análisis tres películas en las que se materializan los cambios que se van produciendo en la cinematografía japonesa, que por un lado marcan la modernidad cinematográfica y por otro plantean nuevas cuestiones temático-formales que en un primer momento hacen hablar de ruptura y después de transición hacía un nuevo modelo.

La protagonista indiscutible de este proceso es la juventud de finales de los cincuenta, tanto dentro como fuera de la gran pantalla. Una serie de jóvenes creadores que a partir del *seishun-eiga* o cine juvenil pretenden plantear nuevos temas y hacerlo de una forma innovadora y transgresora, no exenta de una gran polémica. El presente trabajo pretende investigar qué factores histórico-económico-sociales permitieron a la juventud cobrar tal protagonismo. Una vez hecho esto, analizar el fenómeno estrictamente cinematográfico: primero investigar cuál es la situación de la industria en aquellos momentos y después ver de dónde viene el interés temático sobre los jóvenes y el cambio formal del modelo de representación. Rastrear si hay que buscar su origen en la trayectoria del cine japonés o también en los fenómenos fílmicos que se están produciendo simultáneamente en el extranjero en el marco de los nuevos cines nacionales.

El origen en parte del proceso que desembocará en la constitución de la nueva ola japonesa se encuentra en el contexto histórico convulso que vive el país y que por otro lado se muestra en los films como un cambio profundo en la sociedad japonesa que hará temblar los cimientos de la cultura tradicional, la moral y el sistema de

valores de sus antepasados. Estos cambios impulsarán una transición hacia un nuevo modelo de representación. Esta investigación pretende clarificar en qué aspectos se va configurando un nuevo paradigma que conducirá en la década de los sesenta a una nueva era en la cinematografía japonesa, aunque coexistiendo con los modelos previos (Mikio Naruse continuará haciendo sus films clásicos, Akira Kurosawa, Kon Ichikawa o Masaki Kobayashi films humanistas).

En última instancia el análisis cobra una doble dimensión: local e internacional. Se trata de abordar desde su especificidad artística y cultural qué de nuevo aportan estos films en la línea temporal de la historia del cine japonés. En segundo lugar, abriendo el análisis a un estudio comparativo con las experiencias extranjeras auto-reflexivas a nivel teórico y de emergencia de nuevos cines nacionales a nivel práctico donde se pueden encontrar ciertos patrones temático-formales comunes.

## ÁREAS DE INVESTIGACION Y METODOLOGÍA

**Áreas de estudio mayoritarias: Semiótica** (*Semiotics*) y **Japonología** (*Japanology*)

El apartado II del trabajo pertenece esencialmente al área de la “Japonología”, desde la cual se pretende abordar los aspectos relacionados con la cultura, historia y sociedad de Japón. También conocida, especialmente en Estados Unidos como *Japanese Studies*. Este apartado también se ha beneficiado aportaciones provenientes de la Teoría Crítica y los Estudios Culturales, al entender la producción fílmica como un producto de la cultura popular, vinculada a su vez a la sociedad de consumo y también al psicoanálisis freudiano en algunos aspectos del análisis formal.

Por su parte, el apartado III consiste en un estudio fílmico realizado a la luz de la semiótica, con la que se analiza a nivel temático y formal un proceso de transformación cinematográfica ilustrada a través de los films propuestos. Asimismo, a través de esta disciplina se establecen los vínculos pertinentes con la cultura tradicional (como hacen los críticos Donald Richie, Joseph Anderson, Paul Schrader, Audie Bock o Noël Burch) y con la cultura popular (en la línea de Tadao Sato). En ocasiones es un estudio realizado si se quiere, desde una vertiente “semiológica-comunicativa”, entendiendo las películas como productos culturales realizadas en un

contexto social y cultural muy determinado del Extremo Oriente, para cuya comprensión se ha afrontado desde los estudios en “Japanología” que hemos mencionado. Otras áreas de las que se ha beneficiado este trabajo de forma tangencial han sido la Teoría del Género, en cuanto a los roles femeninos en el cine y la sociedad, la Literatura Comparada en los momentos en los que se pretende combinar la especificidad del cine nacional con el lenguaje o la Historia del Cine en cuanto a que parte de una investigación diacrónica donde se trata de “re-pensar” la estética cinematográfica japonesa de forma retrospectiva.

### **Metodología:**

El presente trabajo es un análisis postformalista y postestructuralista de carácter diacrónico del periodo de transición ilustrado por las tres películas propuestas. La investigación aborda en un primer momento los parámetros contextuales, históricos, sociales y cinematográficos después. Ver de dónde surge este periodo de transición, en la trayectoria histórica japonesa y también en relación con paradigmas cinematográficos que se desarrollan simultáneamente en el extranjero.

Establecido el marco global de la investigación introducirse en el análisis formal y comparativo de los tres films<sup>1</sup>:

- *Kurutta kajitsu* (Crazed Fruit, Ko Nakahira, 1956) de la corriente *taiyozoku* (posiblemente su mayor exponente, al menos la que más repercusión ha tenido).<sup>2</sup>
- *Kuchizuke* (Kisses, Yasuzo Masumura, 1957) de Yasuzo Masumura como crítica a la sociedad capitalista (precursora entre el *taiyozoku* y la nueva ola)
- *Seishun zankoku monogatari* (Cruel Stories of Youth, Nagisa Oshima , 1960). La prensa japonesa habla a partir de este film de *nouvelle vague* (*nuberu bagu*).<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> A partir de aquí hacemos referencia a estas películas por su título en inglés, más conocido a nivel internacional. Para el resto de películas citamos su título original acompañado en paréntesis del título en castellano y si no ha sido estrenada en España, empleamos la traducción al inglés por el que la película es más conocida internacionalmente.

<sup>2</sup> También se le conoce por el título *Juvenile Jungla* o en castellano por *Pasiones juveniles* o *Fruta loca*

<sup>3</sup> Película también conocida por *A Story of the Cruelties of Youth*, *Naced youth* o en castellano *Historias crueles de juventud*.

El motivo de esta elección es que en ellas se puede establecer un hilo conductor en cuanto a la evolución que va sufriendo el concepto de jóvenes rebeldes en la sociedad. Una desarrollo acompañado de una evolución formal, de su modelo de representación, que parten del fenómeno *taiyozoku* a la nueva ola entre 1956 a 1960.

### **Estudio diacrónico (resumen):**

Se trata de realizar un estudio de los factores que determinaron la constitución del movimiento cinematográfico llamado *nouvelle vague japonesa* a partir de sus precursores (entre 1956 y 1960) y ver qué cambios se irán produciendo con respecto a los modelos previos de representación, para establecemos el siguiente recorrido histórico:

En julio de 1955 la publicación de la novela corta *Season of the Sun* (Taiyo no kisetsu) de Shintaro Ishihara, origen del movimiento literario llamado “taiyozoku” (“la tribu del sol”)

En 1956 se estrena esta y otras novelas de Shintaro Ishihara: *Season of the Sun*, *Crazed Fruit* y *Punishment room*.

El hermano pequeño de Shintaro Ishihara, Yujiro Ishihara protagonizará la adaptación de la segunda novela *Crazed Fruit*. Este film obtuvo un mayor éxito comercial y lanzará al estrellato a Yujiro Ishihara. Yujiro se convertiría en un icono para la juventud japonesa del momento.

El proceso de metamorfosis de la corriente *taiyozoku* se desarrollará desde dentro de la productora Daiei, que ya había producido varias obras *taiyozoku*, con la aportación de Yasuzo Masumura, y su film “Kisses” (1957). Su ritmo trepidante y su tono irreverente y moderno (que choca con el estilo clásico de su maestro Mizoguchi) continuará con la sátira de la sociedad capitalista “Giants and Toys” (1958). De esta manera se irá conformando una suerte de “pre-nueva ola” que marcará una influencia en obras posteriores.

Hacia 1960 se encontraban en la productora Shochiku: Nagisa Oshima, Yoshishige Yoshida y Masahiro Shinoda. Jóvenes intelectuales, apasionados de la literatura, arte y cine extranjeros y de las ideas de la izquierda intelectual francesa que conformarían lo que se ha llamado por diversos autores la “nueva ola de Shochiku”.

Muchos críticos consideran el inicio de la nueva ola la primera película de Oshima *A Town of Love and Hope* (1959) pero el movimiento fue bautizado por el

editor de la publicación *Yomiuri shukan* como “*nuberu bagu*<sup>4</sup>” a partir de su segundo film *Cruel Story of Youth* (1960) donde además vemos la transformación del género *taiyozoku* en nueva ola a nivel temático y formal, con un montaje moderno y revolucionario.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

Para presentar el estado de la cuestión previo al trabajo de investigación a continuación vamos a organizar la bibliografía siguiendo un método deductivo: lo general a lo particular.

El cine japonés no es una manifestación artística cerrada, unitaria y aislada de todo contexto. Para el contexto cultural hay que hacer referencia a Ronald Barthes, y su obra *L'empire des signes* (1970). Un intento de acercamiento a la cultura japonesa desde el punto de vista occidental, a la luz de la semiótica contemporánea y huyendo del etnocentrismo europeo. El panorama histórico-político y social del Japón de posguerra queda bien analizado en John W. Dower en *Embracing Defeat. Japan in the wake of the World War II* (1999), un profundo estudio que deja el marco referencial preparado para abordar cualquier estudio sobre el Japón de esa época.

De forma introductoria a la historia del cine japonés, en primer lugar están las obras de los norteamericanos que aportan una visión de conjunto, de entre los cuales cabe destacar al especialista indiscutible de cine japonés en Estados Unidos: Donald Richie, uno de los pioneros en el estudio del cine japonés hecho por un occidental, enviado a Japón en 1946 como editor de reportajes y crítico cinematográfico para el *Pacific Stars & Stripes* y desde 1954 crítico del *Japan Times* también ha sido profesor invitado de Literatura Americana en la Universidad de Waseda. Son ineludibles sus diferentes revisiones históricas del cine nipón: (1971); *Japanese cinema: an introduction* (1990), un rápido recorrido desde los años veinte hasta los ochenta y *A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History, with a Selective Guide to DVDs and Videos* (2001), dirigido a un público más amplio, es un largo recorrido histórico desde el *benshi* hasta hoy, incluye al final un glosario con el resumen de algunas de las películas más representativas de cada época. Existe una edición española de 2005, *Cien años de cine japonés* traducida por Rafael Rodríguez Tapia.

---

<sup>4</sup> *Nuberu bagu* es la transcripción fonética al japonés (escrito en katakana, el alfabeto silábico usado para escribir palabras extranjeras) del término francés *nouvelle vague*.

Richie junto con Joseph L. Anderson, otro pionero en la investigación sobre el cine Coreano y Japonés, quien llegó a Japón en 1949, escriben *The Japanese Film: art and industry* hacen un detallado análisis de la floreciente industria que ha rodeado la enorme producción cinematográfica japonesa a lo largo de la historia. Además en la segunda parte anotan los logros artísticos que han supuesto para el cine japonés determinadas técnicas, contenidos así como el éxito de algunos directores y actores para concluir con el análisis de la audiencia japonesa.

El libro de Audi Bock (1978): *Japanese Film Directors* es especialmente interesante porque no se limita a describir una trayectoria cronológica sino clasifica a los directores de la historia del cine japonés en paradigmas: el primero será el de los *Early Masters* (Kenji Mizoguchi, Yasujiro Ozu y Mikio Naruse), el segundo el de los *Postwar Humanists* (Akira Kurosawa, Keisuke Kinoshita, Kon Ichikawa y Masaki Kobayashi) y el tercero la nueva ola (para lo cual selecciona tres autores representativos, Shohei Imamura, Nagisa Oshima y Masahiro Shinoda). En esta parte relaciona algunas obras de la *nouvelle vague* francesa con las primeras películas en el estudio Ofuna de Nagisa Oshima.

Además cabe destacar el recorrido histórico de David Desser y Arthor Nolletti, *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre and History* (1992) y el de Keiko McDonald (2006), *Reading a Japanese Film: Cinema in Context.*, formado por ensayos del autor. Es un Libro basado en la experiencia de McDonald de años enseñando Cine Japonés y Asiático. Elaborado para servir de texto introductorio a una clase de cine japonés. Recorrido por la historia del cine japonés analizando en profundidad dieciséis películas desde los años 30 a los 90, pero sólo una de la nueva ola *Onibaba* de Kaneto Shindō, 1963. Eric Rhode (1976): *A History of Cinema from its Origins to 1970*, se centra en analizar la obra de Ozu e incluye un estudio sobre Oshima. Considera la época dorada del cine japonés entre 1952 y 1956. Mark Schilling (1999) parte de un recorrido más actual a través de diversos directores que van desde Masahiro Shinoda hasta Hirokazu Koreeda en *Contemporary Japanese Film*. El reciente libro de Alexander Jacoby (2007): *A Critical Handbook of Japanese Film Directors* es un manual de los directores japoneses desde la era del silencio hasta la actualidad, ordenados alfabéticamente, con la lista de la filmografía de cada uno (con los títulos en japonés e inglés) y una breve descripción de su carrera profesional, un libro muy útil para acceder rápidamente a los datos de cualquier director.

Dada la distancia cultural entre occidente y Japón todo estudio del cine japonés que pretenda ser llevado a cabo por un investigador occidental debe tener en cuenta la especificidad de sus modelos de representación a lo largo de la historia nipona y sobre este asunto la obra de referencia ineludible es el *To the distant observer* (1979) de Noël Burch. Todas las discusiones en torno a esta cuestión pasan por este autor y en concreto esta obra. Muy denso, recorrido por la historia del cine japonés. Fue trasgresor en su día por su tesis acerca de la especificidad del modelo de representación japonés. Intentar demostrar como el cine nipón ha supuesto una auténtica alternativa nacional a las convenciones del modelo de representación institucional y a los modelos dominantes euroamericanos. Pese a sus defectos, la literatura occidental posterior sobre cine japonés se refiere a él, aunque sea para rebatirlo o matizarlo.

Del trabajo de Burch se extraen tres suposiciones vinculadas a “la especificidad”: 1-el cine japonés reproduce las características esenciales de la cultura tradicional. 2- la cultura japonesa es inmutable en el tiempo y no ha sufrido perturbaciones relevantes en su historia. 3- el cine japonés se entiende como un texto unificado aislado de todo contexto. Las refutaciones a las tesis de Burch vienen evidentemente a partir de estas tres presuposiciones. Una vez superado en occidente el “efecto kimono” del que habla Antonio Weinrichter en *Pantalla amarilla: el cine japonés* (2002), auspiciado por la industria japonesa que intentaba presentar al extranjero un Japón lo más tradicional posible, se pone en cuestión el punto 1, en la medida en que la nueva ola cada vez más se incorpora a preocupaciones internacionales provenientes de las nuevas olas en otros lugares del mundo. Los puntos 2 y 3 quedarán también refutados al analizar con detenimiento los films modernistas de la nueva ola, donde se explicita el duro golpe que la Ocupación y la americanización posterior han causado a los viejos valores y tradiciones autóctonas, dejando claro como el cine japonés, como cualquier otro, se ve moldeado por las perturbaciones en la sociedad.

Por otro lado, la suposición de la especificidad es sustentada por algunos autores como David Bordwell y Kristin Thomson *Ozu and the Poetics of Cinema* (1988) confirman la postura de Burch entendiendo el cine clásico japonés como alternativo, indiferente al Modelo de Representación Institucional y otros como David Desser “Nagisa Oshima and Japanese Cinema in the 60s” (1980) hacen lo mismo pero refiriéndose al cine moderno de la nueva ola.

En Europa cabe destacar la bibliografía francesa, en concreto Max Tessier, en *El cine Japonés* 1999 [tr. de Carlos Revuelta] hace un conciso pero útil recorrido histórico,

desde los orígenes hasta finales de la década de los noventa. En el capítulo 6 habla de los cambios en la industria del cine, la nueva ola de Shochiku, Nikkatsu y la presencia de Yasuzo Masumura en la Daiei.

En España el primer texto relevante aparece en 1957 *El cine japonés*, de Shinobu y Marcel Giuglaris, publicado por la editorial Rialp. Pero fue Carlos Fernández Cuenca el primero que vio editadas en nuestro idioma una obra íntegra acerca del cine japonés en *Imágenes del cine japonés* (1961) y *Kenji Mizoguchi* (1964)<sup>5</sup>. No obstante son unos textos muy sintéticos condicionados por el superficial conocimiento que se tenía del cine nipón en aquella época. En 1971 la revista Film Ideal Club dedica el número 8 al cine japonés, hace un resumen de su historia desde la etapa muda hasta los sesenta, con biografías de varios directores de la nueva ola como Susumu Hani, Nagisa Oshima, Kaneto Shindo y Yoshishige Yoshida, además de Yasuzo Masumura y Hiroshi Teshigahara. Años más tarde Fernando Herrero, publica una revisión histórica del cine japonés ya más elaborada en el artículo el “Cine japonés actual” (1978), en el marco de la Semana Internacional de Cine de Valladolid. En 1984 la revista en español editada en Tokio *Php* publica el artículo: *El cine japonés de la postguerra. Huellas de los cambios históricos grabados en las películas*. Un resumen diacrónico del cine japonés desde la posguerra con buenas referencias históricas y explicaciones del sistema industrial de las *majors*, aunque la obra más completa sobre los sistemas de producción y los cambios en la industria a es Anderson, Joseph & Richie, Donald (1959): *The japanese film: Art and industry.*, de la cual existe una edición revisada de 1982, publicada por Princeton University Press.

En la última década la revisiones historiográficas se han multiplicado, por ejemplo con el artículo de Ana María Sedeño Valdellós, *Cine Japonés: Tradición y condicionantes creativos actuales. Una revisión histórica* publicado en la revista Historia y Comunicación Social (2002); el libro sobre el Festival Internacional de Cine de Gran Canaria de Antonio Weinrichter (2002): *Pantalla amarilla: el cine japonés*

---

<sup>5</sup> En España, no volverá a publicarse un texto sobre Kenji Mizoguchi hasta 1980, cuando se publica un libro colectivo con ocasión de la XXV Semana Internacional de Cine de Valladolid, con un ciclo dedicado a este director. En 1993 Antonio Santos realiza la más notable hasta el momento monografía de este cineasta en castellano, *Kenji Mizoguchi* y en 2005 firmará otra de Ozu, *Yasujiro Ozu*, en cuyas obras se aprecia un acercamiento a la civilización japonesa que tan necesario resulta para completar la comprensión de las películas de Mizoguchi desde la perspectiva occidental. Un año antes, Manuel Vidal Estévez publica otro libro *Akira Kurosawa*, donde ya se incluyen las aportaciones de la cada vez más amplia bibliografía internacional.

donde en la introducción tiene una buena descripción del sistema de estudios, las *majors*, productoras, autores, los géneros. Sirve como buena contextualización.

En japonés son referencia ineludible los textos de Tadao Sato algunos de los cuales han sido traducidos a lenguas occidentales como *Nihon Eigashi* 日本映画史 (1995), del que el centro George Pompidou hizo una edición francesa, *Le Cinema Japonais* (1997) o la obra en inglés *Currents In Japanese Cinema* (1982) en la que dedica un capítulo amplio al desarrollo del cine en los sesenta y la Nueva Ola. Tampoco podemos olvidar los numerosos estudios de cine de Akira Iwasaki: *Eiga ni miro sengo sesōshi*, un análisis de las películas, sobretodo norteamericanas y japonesas, documentales y noticiarios realizados durante la Segunda Guerra Mundial y la Posguerra; el recorrido histórico de *Gendai eiga geijutsu* o el texto sobre la historia del cine japonés “Nihon Eigashi” en *Eiga no rekishi* 映画の歴史 (1977). Para completar la historiografía japonesa se puede recurrir a los artículos de prestigiosas revistas especializadas niponas como *Eiga Hyoron* 映画経論 [Crítica Cinematográfica], *Eiga Geijitsu* 映画芸術 [Arte cinematográfico] o *Kinema Junpo* キネマ旬報 [Boletín de cine].

Tras hacer referencia a estas obras que describen el contexto histórico y cinematográfico vamos a organizar la bibliografía que hace referencia a los bloques temáticos en los que se divide el siguiente trabajo:

### **-Los jóvenes y el fenómeno *taiyozoku* (*Crazed Fruit*):**

Isolde Standish (2005): *A new history of japanese cinema: a century of narrative film*. Es un estudio diacrónico acerca de la visión política del cine japonés a lo largo de la historia. Buena parte del libro está relacionado con nuestra investigación. En el capítulo 5 “Cinema y transgresión” hace un análisis de las películas *taiyozoku* hasta llegar a las primeras películas de Nagisa Oshima.

El papel cultural del joven de finales de los cincuenta en Estados Unidos, su representación en la literatura, el cine y la cultura de masas, y su repercusión a nivel internacional queda bien explicado por Thomas Patrick Doherty en *Teenagers and Teenpics: the juvenilization of American movies in the 1950s*. En castellano, es relevante el texto de Roberto Cueto (2004): “La tribu del sol. Iconos juveniles en el cine japonés” publicado en *La edad deslumbrante. Mitos, representaciones y estereotipos de*

la juventud adolescente. *Ensayo de cine, filosofía y literatura*. El libro analiza la presencia de los jóvenes en el cine de todo el mundo. El capítulo escrito por Roberto Cueto sobre el caso japonés se dedica en parte a las películas *taiyozoku* y a la destrucción de este género con los films de Oshima.

Sobre el escritor Shintaro Ishihara, padre del fenómeno *taiyozoku*, el diario *The New Yorker* publicó un extenso artículo de John Nathan sobre su carrera política y literaria: “Profiles. Tokyo Story. Shintaro Ishihara’s flamboyant nationalism appeals to many Japanese voters who are looking for a change in government”. Sobre la trayectoria de su hermano Yujiro Ishihara y su constitución como icono juvenil de la cultura de masas japonesa Mark Schilling dedica un capítulo a este personaje en su libro de género, sobre el cine de acción de Nikkatsu: *No Borders No Limits: Nikkatsu Action Cinema*. En japonés Yoshio Kakeo publicó en 1994 la monografía de Yujiro: *Ishihara Yujiro eiga korekushon 1956- 1987*. 石原裕次郎映画コレクション.

La plasmación en la gran pantalla que Ko Nakahira hace de la obra de Shintaro Ishihara está analizada por los autores japoneses Takesi Katō y Mirukuman Saitō (2003): 中平康レトロスペクティブ: 映画をデザインした先駆的監督 *Nakahira Ko retorosupekutivu: eiga o dezainshita senkuteki kantoku*; así como la retrospectiva de Itō Kō (1999): 至極のモダニスト中平康 = *Revenge of modernist Ko Nakahira retrospective*, quien habla de las características modernistas precursoras del cine de Nakahira.

En el libro editado por Roberto Cueto (2008): *Japón en negro. Japanese Film Noir. Cine Policiaco Japonés* aparecen dos capítulos vinculados si no totalmente al menos en parte al tema de este trabajo. Son Kyoto Hirano “El cine criminal japonés de los años 40 y 50” donde se consideran las películas del género *taiyozoku* como parte del género criminal de esa época y “¿Noir Nippon Eiga? Notas sobre algunos thrillers de autor de los 60” donde Antonio Weinrichter repasa algunas películas Shohei Imamura, Masahiro Shinoda, Hiroshi Teshigahara y Nagisa Oshima asociadas al cine negro, entre ellas *Cruel Story of Youth*. Ambos artículos quedan englobados en el capítulo escrito por Roberto Cueto “El lado oscuro del sol naciente. El otro cine policiaco japonés” en *Asia: serie negra al estilo oriental* (2007) donde explica como la evolución del *taiyozoku* a *Cruel Story of Youth* de Oshima se ha hecho desde dentro del género policiaco o criminal. En realidad, ambos libros tratan diversos aspectos del cine japonés

pero desde un estudio de los géneros, en particular analizando el *film noir* japonés, género en el cual incluyen tanto *Crazed Fruit* como *Cruel Story of Youth*.

**-La subjetividad (cine de autor) del *Cinema of Social Consciousness* de Masumura (*Kisses*):**

Las obras referentes al estudio del director Yasuzo Masumura no son muy abundantes, pues es un director hasta hace unos años desconocido en Occidente. La mayoría son textos en japonés, a parte de las investigaciones académicas en Estados Unidos, de las cuales, las más directamente vinculadas con este trabajo son las iniciadas en el departamento de *Comparative literature* de la Universidad de California por Mitsuhiro Yoshimoto en 1993: “Logic of Sentiment: the Postwar Japanese cinema and Questions of Modernity”, quien hace un recorrido por el cine que surge de la posguerra, analizando en concreto lo que él llama “humanismo funcional” en la modernidad y el papel que juega Yasuzo Masumura entre otros. Estudia la aportación de los primeros films de este director, sobretodo *Kisses* y *Giants and Toys*. Además la última parte de la investigación al papel de la nueva ola como movimiento de vanguardia, su vertiente política y reflexiva.

Michael John Raine continuará la investigación con su investigación: “Youth, Body and Subjectivity in the Japanese Cinema, 1955-60” en el departamento de *Film Studies* de la Universidad de Iowa, institución en la que Mitsuhiro Yoshimoto también imparte clases en el departamento de *Asian Languages and Literatura*. Su trabajo estudia desde el punto de vista de la cultura de masas, la influencia que tuvieron en Japón el género *taiyozoku*, el modernismo de Yasuzo Masumura y la *Shochiku nouvelle vague* impulsada por Oshima.

En la misma línea, la aportación a este tema más reciente es la de Mark Downing Roberts (2007): “Masumura Yasuzo and the Cinema of Social Consciousness” en el departamento de *Rethoric and Films Studies* también de la Universidad de California. Roberts trata la importancia de Yasuzo Masumura para la constitución del cine modernista además de las transgresiones estilísticas operadas contra el *seishun eiga* (cine juvenil) a nivel formal y de contenido. Fuera del marco académico universitario el texto más reciente sobre Masumura es el publicado en francés por Hubert Niogret (2008): “Yasuzo Masumura, realismes et illusions” en la

revista *Positif* n°563: 76, quien establece las claves para comprender la idiosincrasia del cine de Masumura a través de un recorrido por su filmografía.

En japonés cabe destacar la retrospectiva que hace Tanabe Kaoru (2000): *Masumura Yasuzo retorosupekutibu* 増村保造レトロスペクティブ y por supuesto las propias obras escritas por Masumura, al igual que Oshima y otros directores de la nueva ola japonesa, demuestra la impronta de un carácter reflexivo que después otorgará a sus películas. De ellos quizá el más destacable es el ensayo: “Aru benmei: Jōcho to shinjitsu to fun’iki ni se wo mukete”, 1958, ensayo recopilado en Masumura Yasuzo y Fuji Hiroaki (1999): *Eiga kantoku Masumura Yasuzō no sekai: eiga to no kakuto no kiroku, 1947-1986*, en el que el director da las claves de su subjetividad, que marcarán su estilo posterior y lo elevarán a la categoría de autor. A este le sigue el artículo recopilado en el mismo libro: “Eiga no supiiido ni tsuite” donde habla de la rapidez de edición como marca propia de estilo y por ejemplo el artículo publicado en la revista *Imegi foramu* en 1987: “Masumura Yasuzō no eiga ron”.

Obras que de una manera u otra explican el papel de Yasuzo Masumura como precursor de la nueva ola:

Tadao Sato (1982): *Currents In Japanese Cinema*, dedica un capítulo amplio al desarrollo del cine en los sesenta y la nueva ola ejemplificada en Nagisa Oshima y Seijun Suzuki. Establece como *background* del movimiento los directores precedentes Susumu Hani y Yasuzo Masumura. Curiosamente Max Tessier en *Images du Cinéma Japonais* (1981) incluye a Yasuzo Masumura como miembro de pleno derecho en la nueva ola, al mismo nivel que Susumu Hani y Yoshishige Yoshida. También incluye a Hiroshi Teshigahara a pesar de que muchos autores lo consideran un caso a parte. En realidad los agrupa como directores representativos de “los jóvenes delincuentes y la crisis de identidad”.

Ya en la década de los noventa, el Festival internazionale cinema giovani de Turín plasmado en el libro *Racconto crudeli di gioventú. Novo cinema giapponese degli anni 60*, establece una trayectoria clara desde el género *taiyozoku* creado por Shintaro Ishihara y el film *Crazed Fruit* de Ko Nakahira hasta el debut de Nagisa Oshima en la Shochiku, pasando por el nuevo modelo de cine presentado por Yasuzo Masumura. Describe un discurso cronológico y metanarrativo similar al que proponemos en este trabajo. Además deja intuir cierta relación de la nueva ola japonesa con la francesa en el

apartado “Nūberu Bāgu e Nouvelle Vague” donde se recopilan antiguos ensayos de los directores japoneses Susumu Hani (“Parodia e improvisazione: *A bout de souffle*” publicado originalmente en *Eiga Hyoron* n°3, marzo 1960 y “François Truffaut: gli adulti non mi capiscono” publicado en *Kinema Jumbo*, noviembre 1959), Shūji Terayama (“La morale Della fuga: *Pierrot le fou*” en *Eiga Geijutsu* n°3, marzo 1967) y Yasuzo Masumura (“Un cinema in prima persona: *Les amants*” publicado originalmente en *Eiga geijitsu* n°6, 1959 y “Godard critico” en *Shinema 70* n°6, junio 1970), quienes en su papel de críticos hablan de algunos films de la nouvelle vague francesa, en cualquier caso indicando el conocimiento por parte de los directores japoneses de las experiencias de sus homólogos franceses.

### **-La nouvelle vague japonesa (*Cruel Story of Youth*):**

El cine *nuberu bagu* de los sesenta y setenta sólo empieza ser conocido en los últimos años en Estados Unidos y Europa, con una bibliografía escasa y cuyos textos en japonés van siendo traducidos muy lentamente, pues la mayoría de publicaciones se centran inevitablemente en los tres grandes maestros más reconocidos internacionalmente: Ozu, Mizoguchi y Kurosawa. No obstante sobre la nueva ola, la obra de referencia en occidente es sin duda *Eros Plus Massacre: An Introduction to The Japanese New Wave Cinema* (1988) de David Desser. Es el primero en tratar específicamente el tema de la nueva ola japonesa y lo hace describiendo la idiosincrasia del movimiento a partir de 7 películas: *Forest of Pleasure*; *Cruel Story of Youth*, *Night, Fog in Japan*, *Diary of a Shinjuku Thief* y *The Man Who Left His Will on Film* de Nagisa Oshima; *The Insect Woman* de Imamura Shohei; *The Ruined Map* de Hiroshi Teshigahara; *Inferno of First Love* de Susumu Hani y *Eros Plus Massacre* de Yoshishige Yoshida.

En japonés su equivalente lo firma Tadao Sato en *Nūberu bāgu igo: jiyū o mezasu eiga*. *ヌーベルバーグ以後：自由を目指す映画* [Después de la nueva ola: el cine que aspira a la libertad] donde incluye la nueva ola japonesa en el marco de otras nuevas olas extranjeras. La nueva ola japonesa también es tratada de forma más amplia en el extenso libro colectivo *Gendai nihon eigaron taikai*. *現代日本映画論大系* [Gran antología del cine japonés contemporáneo] 1970-1972, coordinado por Tōru Ogawa. Otros autores de diversa procedencia también han pretendido abordar forma general la

diversidad de la nueva ola japonesa y sintetizar su heterogeneidad. Este es el caso de *Le cinema Japonais au present : 1959-1979* de Max Tessier o Lucia Nagib (1993): *Em torno da nouvelle vague japonesa* en Brasil, un libro de entrevistas a “los siete samurais” de la nueva ola (Susumu Hani, Masahiro Shinoda, Yoshishige Yoshida, Nagisa Oshima, Shohei Imamura, Seijun Suzuki y Hiroshi Teshigahara). Además incluye una introducción de la autora a la *nuberu bagu* y un prefacio escrito por el mismo Oshima. Al igual que el libro de Lucia Nagib, pero escrito años antes está el libro de entrevistas de Joan Mellen (1975): *Voices from the Japanese cinema*, pero esta vez se seleccionan directores tanto de la nueva ola como de los humanistas de posguerra, sin hacer distinción unos de otros, pues es una obra publicada tres años antes de que Audie Bock estableciera los distintos paradigmas del cine japonés en *Japanese Film Directors* (1978).

En inglés Keiko McDonald (1983): *Cinema East: A critical study of major japanese films*, hace un análisis de algunas de las grandes películas de la nueva ola que considera más relevantes; y Richard N. Tucker (1973): *Japan: Film Image* donde en el penúltimo capítulo analiza los efectos sociales del entorno urbano moderno en Yasuzo Masumura y dedica el último capítulo a la nueva ola, analizando algunos films de Nagisa Oshima. En español Antonio Weinrichter en el capítulo “Tsunami or not tsunami. Esperando otra nueva ola”. *El principio del fin: tendencias y efectivos del novísimo cine japonés* hace un análisis del cine japonés contemporáneo, desde los años noventa pero en este capítulo hace una reflexión sobre la Nueva Ola de los sesenta.

Nagisa Oshima es el autor más conocido y más tratado en los textos sobre la nueva ola japonesa. En concreto, hemos seleccionado la bibliografía que se dedica en parte a *Cruel Story of Youth*:

Oshima, Nagisa, Annette Michelson (ed.) (1993): *Cinema, Censorship, and the State: The Writings of Nagisa Oshima, 1956-1978*, es un libro recopilatorio de diferentes artículos de Nagisa Oshima. Es una de las obras de referencia para el estudio de este director pues son los propios escritos de Oshima recopilados durante años. Suponen un análisis fílmico especialmente relevante porque lo hace desde dentro del mundo del cine.

*Il rito, la rivolta. Il cinema di Nagisa Oshima*. Mostra Internazionale del Nuovo libro de la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro editado por Enrico Magrelli Enrico y Emanuela Martín (1972) incluye algunos textos introductorias de

Oshima y sinopsis de un extenso número de películas de la filmografía de este director. Alastair Phillips y Julian Stringer en el capítulo 12 de *Japanese Cinema: Texts and Context*, analiza específicamente *Cruel Story of Youth*, la trayectoria de la que surge (el género *taiyozoku*), su carácter político y su rechazo radical al género no sólo al género juvenil sino al género cinematográfico mismo. Este film también es comentado en el artículo de Antonio José Navarro (2008): “Maestros del cine japonés (2)” publicado en la revista *Dirigido por...: Revista de Cine*. nº377 y en el capítulo 2 del libro de Maureem Cheryn Turim dedicado en exclusiva a Oshima: *The Films of Nagisa: Images of a Japanese Iconoclast*, 1998. En japonés se encuentran los ensayos escritor por el mismo Oshima en su faceta de crítico cinematográfico recopilados en: *Oshima Nagisa 1968* 大島渚 1968, 2004 y en *Oshima Nagisa chusakushū* 大島渚著作, 2008. A parte del libro que Tadao Sato dedica a Oshima en: *Oshima no sekai* 大島渚の世界. [El mundo de Nagisa Oshima], 1987.

## ACLARACIONES PARA UN ESTUDIO SOBRE CINE JAPONÉS

### Nombres japoneses

La referencia a nombres de personas japonesas es a menudo motivo de confusión y duda para cualquier autor occidental. La forma de nombrar japonesa es opuesta la convención en Occidente: nombre y apellidos. En los textos japoneses el apellido aparece siempre primero, y después el nombre, así pues, en un entorno japonés siempre se habla de Ozu Yasujiro, Mizoguchi Kenji, Naruse Mikio, Shohei Imamura, Oshima Nagisa, Shinoda Masahiro, etc.

Otro problema resulta de las personas con apellidos japoneses que viven en Occidente, normalmente invierten el orden japonés para adecuarlo a la práctica occidental. Por ejemplo, Masumura Yasuzo es conocido en Italia por Yasuzo Masumura.

Para complicar esta situación, existe la afición de ciertas personalidades japonesas por utilizar otro nombre a modo de apodo o nombre artístico antes del apellido. Así nos encontramos en ocasiones con “Kiju” Yoshida usado en lugar de su verdadero nombre Yoshishige Yoshida o “Yasushi” Nakahira en lugar de Ko Nakahira. En otros casos el apodo va delante del nombre y el apellido se obvia, como “Beat

Takeshi” en lugar de Kitano Takeshi (o Takeshi Kitano en Occidente); y finalmente otras personalidades deciden emplear tan sólo su nombre de pila (en vez de optar por emplear el apellido, como es más común en Occidente) por ejemplo Ueda Akinari, en Japón, Akinari Ueda en Occidente, pero conocido como Akinari; o Yujiro Ishihara en Occidente, conocido como Yujiro.

Este lío de nombres y preferencias provoca que encontrar en un contexto occidental, un nombre japonés con quien no estamos familiarizados sea motivo de gran confusión. Para que no asalten dudas, en el presente trabajo hemos optado por seguir la convención occidental de nombre + apellido, dado que está escrito en una lengua europea y previsiblemente se presentará para ser leída por individuos occidentales.

### **Fechas japonesas**

Al tratar con bibliografía japonesa la cuestión de las fechas puede acarrear otro motivo de confusión importante. El calendario Gregoriano Occidental no será incorporado a la vida japonesa, como práctica común, hasta la década de los años setenta. En realidad se trata de una fecha muy reciente por lo que “el espectador distante”, esto es, el lector o investigador occidental en referencia al libro de Noël Burch, puede encontrar de forma habitual bibliografía en lengua japonesa con sistemas de datación autóctono.

El calendario japonés tradicional se divide en los años de reinado de cada emperador. Es el propio emperador quien asigna un nombre a su reinado y de esta forma nos encontramos por ejemplo con la Era Showa pertenece al reinado del emperador Hirohito, que abarca de Showa 1 (1926), año en que sube al trono, a Showa 64 (1989), año en que muere y se pone fin a la Era Showa, su hijo Akihito es proclamado emperador y así comienza la Era Heisei...

La adaptación al sistema occidental se produce sobretodo a partir de Showa 45 (1970). Poco a poco con el uso del sistema de datación cristiano se está extendiendo la adopción del término en inglés *common era* en su acrónimo C.E. Hay que tener en cuenta que la generación precedente reconoce los periodos de la historia divididos en la forma tradicional. Por ejemplo, lo que llamamos en Occidente “años 20” es conocido en Japón como “Taisho 8 – Showa 5”. Con el uso del sistema dual en el Japón moderno se está generando una especie de “reescritura” de la historia ocasionando una percepción histórica diferente entre generaciones.

Aclarado esto se puede ya decir que el estudio del presente trabajo se encuadra en el periodo Showa 31 – 35 (1956-1960 c.e.). Sin embargo, para facilitar la comprensibilidad y fluidez de lectura se ha decidido citar las fechas con el calendario gregoriano, incluso aunque estas hagan referencia a hechos pertenecientes específicamente al contexto histórico japonés.

### **Realización pragmática de esta investigación**

Antes de finalizar este apartado nos gustaría, partiendo de una experiencia personal, hacer una anotación acerca de la posibilidad de abordar el estudio de un producto cultural, como es el cine japonés, perteneciente a un contexto distinto al de un autor occidental y hacerlo con pretensiones científicas.

Sin duda la barrera lingüística, la ausencia de un *back ground* común, la distancia física y simbólica podía ser un obstáculo prácticamente insalvable para un investigador europeo hace algo más de quince años.

Sin embargo, este estudio se desarrolla en un contexto en el que el contacto directo con la cultura japonesa si bien no se ha generalizado sí se ha facilitado (al menos en España). En primer lugar, en los últimos años han aparecido acuerdos con universidades e instituciones japonesas, programas de intercambio, becas, ayudas, etc., que permiten al estudiante realizar una experiencia académica allí. Asimismo el estudio de lenguas orientales, en especial, chino y japonés, era algo casi impensable en el contexto español hace unos años, y en la actualidad están aumentando los cursos en universidades y escuelas de lengua y cultura.

La barrera cultural y lingüística se está pudiendo superar poco a poco y la distancia se está reduciendo con el abaratamiento de los desorbitados precios a lo que se vendían los vuelos comerciales. El viaje se ha hecho más asequible para el público en general, lo que además ha permitido que un número sin precedentes de japoneses viajen al extranjero desde los años 80 y que norteamericanos hagan lo mismo en Japón. Los europeos no comenzaremos a llegar en un número más o menos considerable hasta casi dos décadas después.

Todavía los intercambios de Europa con Japón son insignificantes comparados con los existentes entre países europeos. A pesar de ello, todo parece indicar que en el siglo XXI se está abriendo un proceso de apertura y mutuo conocimiento sin precedentes, del cual no se beneficien sólo unas elites reducidas, sino cada vez capas

más amplias de la sociedad, lo cual será sin duda enriquecedor y permitirá descubrir horizontes cada vez más lejanos.

## **Notas sobre la especificidad de la cultura, arte y cine japonés**

### Contexto cultural y arte

Hablar de la especificidad del cine japonés implica hablar necesariamente del libro de Noël Burch *To the distant observer*, 1979 quien ha planteado primero y de forma más rotunda la diferencia del cine nipón, una tesis que luego apoyaran los autores David Bordwell y Kristin Thompson para quienes el cine japonés no participa del Modelo de Representación Institucional exportado por el cine americano, ni siquiera en su paradigma clásico de autores como Ozu o Mizoguchi.<sup>6</sup> Mientras autores anteriores a Burch han subrayado el retraso del cine japonés en adaptar los códigos narrativos occidentales, es evidente que este argumento parte de una perspectiva eurocentrista de acercarse al cine japonés, es decir entender el cine japonés en relación a lo que aporta al modelo occidental. Pero desde el lado opuesto también se ha caído en la idea de describir el paradigma clásico de Ozu y Mizoguchi como moderno sólo porque “no se amolda a las expectativas estéticas y narrativas del espectador occidental”.<sup>7</sup> En cambio, a partir del texto de Burch (1979) los autores comienzan a dar cuenta de cómo la ausencia de *raccord*, continuidad narrativa y causal entre escenas, etc., en realidad están demostrando la existencia de un modelo de representación paralelo al Modelo de Representación Institucional, que se resiste al modelo occidental no tanto como un acto de oposición voluntaria sino porque según Burch, mantiene una relación de “indiferencia”. No obstante, es un modelo que aunque gradualmente va incorporando códigos del cine internacional a partir de la posguerra (como veremos en el periodo analizado en este trabajo) hecho que llevará al propio Burch a matizar que los cineastas japoneses acaba creando sus obras haciendo una síntesis de las dos tradiciones.

Como consecuencia algunas conclusiones de Burch ha sido confirmadas y otras matizadas por investigadores posteriores, pero en cualquier caso es una obra de

---

<sup>6</sup> David Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton University Press, 1988 y David Bordwell & Kristin Thomson “Space and Narrative in the Films of Ozu” en *Screen*, vol. 17:2, 1976.

<sup>7</sup> Roberto Cueto, “Claves para una estética geopolítica del nuevo cine japonés” en *El principio del fin. Tendencias y efectivos novísimo cine japonés*.

referencia citada en la mayoría de los estudios sobre cine japonés que no debemos desatender, al menos en sus aportaciones más objetivables.

Estudiar el cine japonés implica entender la cultura japonesa y superar los efectos de “extrañamiento” de la “otredad” de Oriente. La estética, filosofía y modos de representación japoneses en todas sus manifestaciones artísticas no pueden ser bien analizados sin tener presente las relaciones con los otros aspectos de su historia y cultura.

Para Noël Burch las estéticas japonesas quedan ya bien definidas entre el siglo IX y XII, en el periodo Heian. Los códigos de la moral y el comportamiento social penetraron durante el periodo Edo (1603-1868) por todos los estratos sociales, de tal forma que un artesano podía compartir unos principios éticos no muy diferenciados a los de un samurai.

Durante los primeros cuarenta años del s.XX, periodo en el que según Noël Burch se desarrollan los principales modelos de representación en Japón, todavía los rasgos de la sociedad tradicional Tokugawa eran bien relevantes.

Partiendo de una aproximación histórica al contexto japonés podemos encontrar muchas de las claves de su idiosincrasia fílmica. Japón escapó de sufrir un régimen colonial en el s.XIX “aceptando la influencia Occidental”, usando tecnología Occidental para construir un búnker contra el imperialismo de Occidente. Y esto contribuyó directamente en la originalidad del cine japonés, empezando porque fue posible una autonomía técnica y económica de su industria cinematográfica. Japón formaba a sus propios técnicos, revelaba sus películas en sus propios laboratorios operados por japoneses. En definitiva, la autosuficiencia de su infraestructura hizo posible la interacción del cinematógrafo con su cultura milenaria.

Con el tiempo y como otras naciones no Occidentales, China, Egipto, la India, Japón ha desarrollado una prolífica industria cinematográfica. Sin embargo para Burch, lo verdaderamente relevante es que Japón ha desarrollado unos modos de representación fílmica completamente específicos en sí mismos. Para él, “sólo Japón ha producido un abanico de obras maestras”, en el sentido de obras únicas e irrepetibles<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> El concepto de obra “única e irrepetible” en el contexto tradicional japonés carece de relevancia, pues el valor está en la imitación exacta, la repetición, la copia idéntica, de los templos, reconstruidos cada 20 años según dicta el Shintoísmo, los jardines zen, el origami, el hanabi...

Por el contrario, el cine chino admiraba la eficiencia del cine americano, Jay Leyda en *Dianying: An Account of Film and the Film Audience in China* demuestra como toda la industria china en su constitución, hasta los años 30, dependía del capital inglés y americano, incluso de operadores de cámara americanos o ingleses, basándose en la confianza del “Western know-how”. Y por su parte, Egipto y la India permanecieron bajo el dominio británico hasta después de la Segunda Guerra Mundial.

Es por tanto que autores como Nygren (2007) apoyando la tesis de Burch (1979), identifica la causa de la peculiar idiosincrasia del cine japonés en las especiales circunstancias históricas de Japón. Haciendo una revisión histórica del contexto asiático, Burch encuentra la clave de lo que está buscando: en dos mil años ninguna parte de Japón ha sido nunca ocupada hasta la derrota de 1945. Japón nunca tuvo un estatus semi-colonial como China durante un siglo, o una dependencia total como la India o Egipto. Es el único gran país no Occidental que escapó del yugo colonial. Su cine es una consecuencia menor de esta situación.

La especial circunstancia histórica de Japón es una condición necesaria pero no suficiente para el desarrollo de un cine de estas características. Así lo ejemplifica Nygren (2007) citando el caso de Tailandia, otro país asiático que nunca fue colonizado por Occidente pero cuyo patrimonio cinematográfico no posee la misma relevancia. Por ello, encontrar ahora la especificidad de este cine es enormemente interesante para los estudiosos de la materia.

No obstante, de la afirmaciones de Burch a las de Donald Richie (2000), para quien el cine japonés ha seguido una trayectoria no tan diferenciada, parece haber una contradicción, como escribe en su prefacio “The history of the cinema in Japan is not so very different from its history in other countries”. Sin embargo, debemos aquí distinguir si estamos hablando de la trayectoria del cine o de las formas estéticas en que han cristalizado los procesos en cada periodo. Y si es de esto último dado el volumen de películas en la historia del cine japonés, cuando hablamos de diferencia y especificidad habrá que matizar a qué periodo nos referimos

## “Orientalismo” y “Otriedad”

El descubrimiento del cine japonés en Occidente se produce en los años cincuenta<sup>9</sup>, cuando su especial idiosincrasia hará triunfar algunas películas en los principales festivales europeos. *Rashomon* de Akira Kurosawa será galardonado con el León de Oro del festival de Venecia en 1951 (además Toshiro Mifune y Machiko Kyo, sus estrellas, se convertirán en actores de nivel internacional y la película obtendrá un Oscar ese mismo año), *La leyenda de Genji* de Kōzaburō Yōgi recibirá el gran premio de fotografía y en 1952 *La vida de Oharu* de Kenji Mizoguchi volverá a recibir el mismo galardón. El León de plata, se lo llevarán *Los cuentos de la luna pálida de agosto* de Kenji Mizoguchi en 1953 y en 1954 *El intendente Sansho* de Kenji Mizoguchi y *Los siete samurais* de Akira Kurosawa. En Cannes *La leyenda de Genji* de Kōzaburō Yoshimura será nominada para el gran premio. Sin embargo, será en 1954 cuando Teinosuke Kinugasa gane la Palma de Oro en Cannes por *La puerta del infierno* (un año más tarde su éxito llega a Estados Unidos donde recibirá dos Oscars en 1955).

Lo curioso, como sostienen Shinobu y Marcel Giuglaris (1956) es que estas películas no tuvieron ningún éxito en Japón. *Rashomon* había sido considerado por la crítica japonesa como un film “ampuloso, incomprensible y falso. Ni siquiera fue clasificado en la clase B y tampoco se recomendó en las escuelas” (Giuglaris 1956: 27). Meses más tarde, tras ganar el León de Oro en Venecia la película fue estrenada por segunda vez. Shinobu y Marcel Giuglaris relatan en primera persona el estupor y la decepción causada en los espectadores a la salida: “Realmente no entendemos nada (...) No es posible que esta película haya sido premiada por un Jurado extranjero” (Giuglaris 1956: 27). Lo mismo ocurrió por ejemplo con *La puerta del Infierno*, a pesar de haber sido premiada en Cannes no fue ni siquiera incluida dentro de las 10 mejores

---

<sup>9</sup> Antes de 1950 hubo unos primeros intentos acercamientos a la Historia del Cine Japonés en los años 30 y 40. Pero en realidad se trata de proyectos historiográficos que siguiendo modelos Marxistas y vinculados a obras como *El capital*, *Sobre el sistema colonial del capitalismo* o *El imperialismo, etapa superior del capitalismo* que consideran el film como un apéndice subordinado al desarrollo capitalista. El mismo Eisentein en una exhibición de cine japonés en Moscú el año 1929 afirma como al igual que el cine europeo y americano, el japonés ha entrado en la carrera comercial. Esa misma sensación se desprende de *A Flash of Capita* de Eric Cazdyn en *Eiga to Sihon-shugi* (tr. Film y Capitalismo) de Akira Iwasaki, 1931. En 1941, la Shinko Film Corporaton y el Ministerio de Asuntos Extranjeros publica *Nihon Eiga-shi* (tr. Historia del cine japonés) donde se entiende el film como un producto de la occidentalización dado por el emperador al pueblo. Todos estos casos rehúsan un estudio del film como objeto estético con valor propio más allá del contexto político.

películas de ese año. Cuando se estrenó el film había sido un estrepitoso fracaso de taquilla. Cuatro meses más tarde triunfaba ganaba la Palma de Oro en Cannes.

A diferencia de la audiencia nipona lo que resultaba excitante al espectador occidental era el carácter exótico de estos films. Sin embargo, en la tesis formulada por Shinoba y Marcel Giuglaris (1956) y confirmada por David Bordwell (1994) este exotismo, tan elevado que ni los japoneses se reconocían en él, estaba impulsado por los directores de las compañías en una política deliberada por captar los mercados extranjeros, exportando películas de género *jidageki* (cine de época) que mostraran “lo más auténtico y genuinamente japonés”. Las *majors*, especialmente Toho y Daiei, descubrieron que estas películas ambientadas en un pasado histórico y legendario eran más atractivas que las ambientadas en un Japón contemporáneo. De esta manera se potenció en Europa lo que Antonio Weinrichter llama en la introducción de *Pantalla Amarilla*: “efecto kimono”. Como explica el propio Nagata, presidente de la Daiei:

“La solución ideal para el cine japonés era conquistar el mercado americano. Pero eso parecía difícil. La experiencia demostraba que los films europeos no se habían impuesto nunca en el mercado norteamericano. Y esto merecía ser tenido en cuenta. Se procedió entonces a un estudio concienzudo de los mercados internacionales y se advirtió que el punto débil lo constituían los países europeos, y especialmente los latinos. Fue entonces cuando se decidió lanzar films típicos – históricos – exóticos y culturales para presentarlos en los festivales europeos: en Venecia y Cannes sobretodo”.<sup>10</sup>

Mientras tanto, deslumbrado por los films preparados para la exportación (cuya calidad no pretendemos menospreciar en este trabajo), Occidente estaba de espaldas a las producciones de otros jóvenes directores (Yasuzo Masumura, Nagisa Oshima, Shohei Imamura, Yoshishige Yoshida, Masahiro Shinoda, etc.) orientadas a un mercado interior, que no buscaban reafirmar sino cuestionar ese “carácter nacional”. Un cine, oculto para Occidente durante años, al que precisamente se dedica esta investigación.

---

<sup>10</sup> Shinobu y Marcel Giuglaris: *Le cinéma japonais, 1956*. Cita extraída de la edición española: *El cine japonés, 1957*: 32. Cabe destacar que la mayor parte de las películas premiadas en festivales europeos pertenecían a la Daiei. Esto es porque a diferencia de las otras cinco grandes productoras de los años cincuenta (Shochiku, Toho, Cinto, Tohei y Nikkatsu) no tenía apenas red de distribución y poseía pocas salas de exhibición por lo que se vio obligada a seguir una política casi de exclusiva de exportación.

Pero pasado este primer momento de exotismo, en los años setenta desde la teoría del cine Burch (1979) asombrado por el extraño carácter formal del cine japonés subrayará los rasgos de estilo que más separan el cine nipón con la norma occidental. En ese momento, finales de los setenta, la *nouvelle vague* japonesa ya se ha consolidado y como decimos no tienen ese carácter exótico de las películas de Mizoguchi o Kurosawa, pero su especificidad continúa, si bien con un estilo en algunos casos comparable a las nuevas olas europeas, con los directores japoneses adquiriendo un estatus de *auteur* en la política del cine de autor propagada por *Cahiers du cinema*.

El estudio del cine japonés, que se puede considerar como un aspecto concreto del estudio de su arte y cultura, se puede realizar desde dos puntos de vista como apunta Nygren (2007): desde la investigación de los artefactos producidos en Japón o las representaciones de Japón producidas desde fuera por el resto del mundo. Estas representaciones realizadas a menudo en los campos de la historia y la antropología iniciadas en los cincuenta y combinadas con las políticas de dominación de aquel momento, a menudo asumen “la subordinación de Japón a Occidente”, mostrándola como algo salvaje y extraño. Descargar el lastre del eurocentrismo es pues en este trabajo un requisito *sin e quanom*.

En las representaciones llevadas a cabo por Occidente, [Japón] es una idea más que un país, es un imaginario, una construcción metafísica que en su momento puede devenir un producto cultural en sí mismo, como lo ocurre en la fascinada visión de Japón que ofrece Ronald Barthes en *L'empire des signes*. La propia palabra “Japón” viene del malayo *Japung* o *Japang*, usada en el siglo XVI por los comerciantes de Malaca (Malasia). Como “Japón” empezó a conocerse en Occidente a través de sus relaciones comerciales, alrededor de 1688 la misma palabra servía para designar un barniz usado como laca para el pelo de extremada dureza que se exportaba a Occidente. De este modo, “Japón” venía a significar a la vez producto y país, equiparando ambos conceptos en el imaginario<sup>11</sup>. Esta apreciación histórica aunque pueda parecer anecdótica resulta muy pertinente en este estudio del cine japonés, irremediabilmente

---

<sup>11</sup> Scout Nygren en *Time Frames. Japnaese Cinema and the Unfolding of History*, 2007: 1-26, se detiene a hacer este tipo de consideraciones previas al lector occidental, antes de acometer el estudio del cine japonés con criterios historicistas, consciente de que este acercamiento se hace desde fuera, desde la “otredad”. En realidad *Nihon* es en japonés Japón, de lo cuál ha quedado el término “nipón” en castellano. Sin embargo, la primera referencia del país en Europa habla de *Chipangu*, nombre que Marco Polo adoptó del chino *Jih-pun*, que es la lectura china del kanji (ideograma) de Japón. El término que se usa actualmente en la mayoría de las lenguas occidentales, Japan, Japón, Japao o Giappone proviene del término malayo *Japang* o *Japung* que como decimos era además la palabra malaya que a partir del siglo XVI servía para referirse al barniz japonés.

occidental, por ser hecho “por el observador distante” de Noël Burch. Pertinente porque nos propone la reflexión acerca del problema inherente en cualquier estudio de “Japonología”: si al estudiar el cine japonés como producto cultural estamos tratando por extensión el concepto general de “Japón” en el imaginario colectivo.

A la construcción de Japón por Occidente, se ha dado a llamar “Orientalismo”<sup>12</sup>. Dada la barrera lingüística y cultural en estos estudios se hace casi inevitable la necesidad de hablar de sus productos culturales como algo contemplado desde la lejanía. Este problema ya lo plantea Burch en el mismo título de su libro “Al espectador distante”, avisando que toda investigación en torno a cuestiones orientales hechas desde Occidente está hecha desde “la otredad”.

Pero cabe señalar como la “otredad” del cine japonés es simplemente una cuestión de perspectiva, de acuerdo con Buch y Schilling, podemos citar la reflexión de Antonio Weinrichter (2002:11) “a la hora de verlo debemos ponerlo en su lugar, o mejor dicho, ponernos en el nuestro y recordar siempre que lo miramos desde fuera”.

Al afrontar este estudio con los problemas referentes a cuestiones del “Orientalismo” y la “otredad”, a menudo se usan las categorías de “Tercer Cine” o más de moda “Cines Periféricos” con el riesgo de incluir contextos que nada tienen que ver unos de otros (África, Sudamérica, Oriente Medio, Asia...). Incluso en ocasiones se habla de “Cine Asiático” (para referirse a los Cines provenientes de India, China, Taiwán, Tailandia o Japón entre otros) bajo la falsa idea que “Asia” constituye una unidad, como advierte Schilling (1999). Es fundamental por tanto acotar el término “Orientalismo” para evitar confusiones y clasificaciones hechas demasiado a la ligera, pues por “Orientalismo” se puede entender la cultura o el cine iraní, el indio o también el camboyano o el chino, el coreano...

## **Modernidad**

Volviendo a la cuestión anterior, el término [Japón], tiene una dimensión múltiple: un imaginario subjetivo, una representación occidental, una exitosa economía, un contexto cultural específico dentro de Asia... Sin embargo, en este discurso no podemos ignorar un aspecto esencial, para Nygren es lo más importante que [Japón] supone para el resto del mundo: su proceso de modernización y la idea de

---

<sup>12</sup> La mirada analítica opuesta, hecha desde Japón a la cultura y arte Occidental mediante disciplinas como la literatura comparada o los Estudios Culturales se le llama allí “Occidentalismo”

“modernidad” (un aspecto que además cobra especial relevancia en las películas que son motivo de análisis en este trabajo). Entender la modernidad en Japón es, de acuerdo con Nygren una aportación esencial para entender la modernidad y lo moderno en el mundo:

If we are to understand where we are today, we must understand something about Japan, both because Japan is in the World and because the idea of Japan is fundamental to understand the modern.

This book will argue that these converging interests are not separable: that Japan and Japanese people belong in the postnational world, and simultaneously that the idea and legacy of Japan can no longer be contained within the region called Japan. Japan is in the world in both senses: the world belongs to Japan, and Japan belongs to the world. (Nygren, 2007:20)

Por consiguiente el modernismo se puede considerar, más allá de las fronteras japonesas, un fenómeno artístico internacional que envuelve el Expresionismo abstracto en pintura, el *nouveau roman*, el teatro post-shingeki en Japón y el teatro *brechtiano*.

En el contexto japonés la cuestión de la modernidad aparece primero en el terreno de la literatura, con los debates acerca del problema de enclavar un producto cultural y sus formulaciones discursivas en la modernidad, premodernidad o posmodernidad. Se trata de la aportación de un grupo de autores en la revista *Kindai bungaku* (Literatura moderna) quienes explican en sus artículos de finales de los años cuarenta la complejidad de la literatura moderna con nuevas formas de subjetividad (*shutaisei*) y “realismo” constituyendo un tipo de prosa narrativa que se ha denominado *shishosetsu*<sup>13</sup>. Es aquí en el *shishosetsu* donde encontramos materializado la noción de moderno en la literatura japonesa.

La cuestión de la modernidad, aunque ha recibido más atención por los críticos europeos, es uno de los temas centrales a considerar en la modernidad cinematográfica del periodo Showa 30s, finales cincuenta principios de los sesenta. Entre los académicos y críticos hay una amplia aceptación para considerarlo como modernista (*modanisuto*) y al cine previo como premoderno (*zenkindai*). En japonés se refiere al cine premoderno como *zenkindai* y al moderno como *modanisuto*, aunque aquí cabe

---

<sup>13</sup> Mark D. Roberts (2007: 13-15) cita algunos autores japoneses de la *Kindai bungaku* como Honda Shugō o Ara Masato, aunque en Japón el sociólogo y filósofo Masao Maruyama es en realidad el principal instigador del concepto de subjetividad (*shutaisei*) en la modernidad (*kindaisei*)

realizar una pequeña aclaración con respecto al término en japonés. Oshima, Yoshimoto y otros autores prefieren emplear el término *modanisuto* en vez de la fórmula más original *kindaishugisha*. Esta última hace referencia en japonés “al proceso global de modernización del que ninguna sociedad puede escapar, culminado en las sociedades avanzadas de Estados Unidos y Europa Occidental” (Yoshimoto, 1993), mientras que el primero, *modanisuto* es utilizado para referirse a una nueva moda artística de estilo y estética inspirado en influencias del modernismo creativo europeo.

El mismo Oshima parece ubicar el inicio de la cuestión de la modernidad en el cine al comentar el estilo de algunos directores precursores de la nueva ola:

New filmmakers like Nakahira, Shirasaka y Masumura naturally rebelled against the traditional forms, injecting their films with the new forms that arose from their commitment to their perceptions. Moreover, to make their work easier, they dared to ignore the old premodern side of their audience. This is their chief characteristic, and they are thus inevitably called modernists. These men therefore occupy positions as innovators in Japanese film today. (Oshima, 1992: 29)

### **Periodos distintivos en el Cine Japonés**

Distintos autores como Noël Burch o Donald Richie han intentado con mayor o menor fortuna diferenciar periodos distintivos en la historia del cine japonés. Sin embargo, la aportación más interesante la hace Audie Bock (1978) al dividir la cinematografía nipona en paradigmas o modelos de representación, un concepto que después será retomada por David Desser (1988) y al cual nos vamos a referir en el presente trabajo de investigación:

0-Primera etapa del cine mudo, con la primacía de la figura del *benshi*<sup>14</sup> que perdurará hasta el tardío nacimiento del cine sonoro a mediados de los años treinta. Es un cine distinto al resto del cine mudo occidental por su tradición cultural nacional propia, en relación al teatro: adaptación de obras Kabuki y Noh, con el uso de

---

<sup>14</sup> Durante la época del cine mudo el *benshi* se encargaba de narrar y comentar las películas, algunos de ellos alcanzaron gran prestigio y popularidad.

*Onnagatas*<sup>15</sup> y sus variantes el *shimpa* (en su forma moderna) y el *shingeki* (“teatro nuevo” adaptado del teatro occidental). Con contenido filosófico y moral. Periodo donde aparecen las productoras Nikkatsu, Taikatsu, Shochiku... En 1923 un terremoto destruye las salas de cine y comienza una era de reconstrucción. En este momento se empiezan a importar films americanos lo cual será un factor decisivo a favor del *gendai-geki*, que tendrá cada vez más fuerza. La industria se orienta en dos direcciones:

-*Jidai-geki*: películas históricas ambientadas en épocas pasadas, normalmente rodadas en los estudios de Kyoto.

-*Gendai-geki*: películas ambientadas en la época contemporánea, normalmente ambientadas en los estudios de Tokio.

1- En los años veinte, todavía en la era del cine mudo comienzan a aparecer los primeros maestros. Especialmente en los años treinta surge lo que Audie Bock llama el paradigma de los *Early Masters* (“los primeros maestros”). David Desser (1988) “el paradigma clásico” o también llamado Burch (1979) “la Edad de Oro”. Fundamentalmente: Yasujiro Ozu, Mikio Naruse y Mizoguchi Kenji.

Burch describe aspectos semióticos de prácticas artísticas tradicionales japonesas y revela como comparten estéticas con este arte clásico. Por ello le confiere ese status “clásico” a este periodo. Inicialmente reproducían características esenciales del arte tradicional japonés. David Desser (1988: 16) le asigna los siguientes rasgos: cronológico, episódico, cíclico, mítico y trascendental.

A principios de los años treinta se produce la aparición del sonoro. En 1927 se estrena en Tokio el primer film sonoro *The Jazz Singer*, pero hasta 1931 no aparecerá la primera producción sonora japonesa. El sonido en realidad no aportaría estéticamente gran cosa. A partir de 1936 (con el golpe de estado ultranacionalista) se produce el ascenso del militarismo, la crisis económica, el imperialismo japonés y la censura. En 1937 y 1938 el Ministro de Interior instaura fuertes códigos a la industria para que se alinee con el discurso político promovido por el militarismo. En 1940 se crea la Oficina de Información Pública y el gobierno cambia su política y pasa de la simple prevención de “temáticas indeseables” a una actitud activa impulsando films propagandísticos.

---

<sup>15</sup> *Onnagata* (literalmente “forma o figura de mujer”): hombres que interpretan papeles de mujer en las actuaciones de teatro Kabuki tras la prohibición de que aparecieran mujeres en escena durante el periodo Edo. El shogunato Tokugawa hizo impuso esta prohibición en 1629 para evitar la prostitucion relacionada con las representaciones teatrales. Los papeles de mujer pasarían a ser representados por niños hasta 1652, cuando también se prohíbe a los niños aparecer en escena. Como consecuencia, desde ese año los papeles femeninos son interpretados por varones adultos, los *onnagatas*.

Sin embargo, antes de 1629 actuaban tanto hombres como mujeres e incluso se invertían los roles de género entre ellos con fines humorísticos.

Entonces los realizadores cederán al patriotismo nacionalista y se producirán películas encargadas y pagadas por el gobierno, de apoyo a la causa japonesa, que serán destruidas durante la ocupación americana, donde se ensalza el valor y el honor como emblemas de su pasado guerrero y samurai: un cine al que se adhieren Tomoko Tasaka, Hisatora Kumagai o Kajiro Yamamoto.

Aunque también fuera del paradigma clásico, coincidirán con otros directores realizarán excelentes *jidai-geki*, películas de época: Kinugasa, Inagaki, Mansaku, Sadao Yamanaka...

2- El paradigma que Audie Bock denomina, los *Postwar humanists* (“humanistas de posguerra”), en este trabajo vamos a emplear esta denominación, aunque David Desser lo prefiere denominar “el paradigma moderno”: Akira Kurosawa sería su director paradigmático y el más reconocido en Europa, aunque existen otros autores como: Keisuke Kinoshita, Kon Ichikawa y Masaki Kobayashi. Configuran la llamada “Segunda Edad de Oro” del cine japonés. Hacen un nuevo énfasis en la libertad del individuo contra la opresión de la sociedad. Desser (1988: 16) subraya sus rasgos: cronológico, causal, lineal, histórico e individual.

En la época de posguerra aparecen además el género policíaco *El perro rabioso* (Akira Kurosawa, 1949) y aunque fuera del paradigma humanista, los filmes que exaltan la democracia e imitan a Hollywood. Por otra parte, son los años en los que Occidente empieza a conocer el cine japonés con: *Rashomon* (1950), *Ikiru* (1952) y *Los siete samuráis* (1954) de Akira Kurosawa, *La vida de Oharu* (Kenji Mizoguchi, 1952), *Jigokumon* (Teinosuke Kinugasa, 1953)...

3- El paradigma de la Nueva Ola propuesto por Audie Bock, renombrado por David Desser como “paradigma modernista”. Surge con el paso de década de los cincuenta a los sesenta. Se inscribe en el contexto del desarrollo económico acompañado de un cambio en la sociedad japonesa. Jóvenes atraídos por la literatura, arte y cine extranjeros y por las ideas de la izquierda francesa. Sus directores pretendían romper con la cultura tradicional y las prácticas artísticas del pasado, no sólo se daba en cine (ruptura con el modelo clásico y el moderno) sino también en teatro, literatura... Ofrecen una visión dialéctica, metapsicológica hacia la vida y la cultura. Huyen del ideal del humanismo y de la Vieja Izquierda Comunista, así como de las prácticas artísticas asociadas a ella. Para algunos autores supuso un cine de vanguardia que se dirigía a una audiencia nueva: Oshima, Shinoda, Yoshida, Imamura, Suzuki, Hori, Masumura, Hani...

Muchos de estos jóvenes directores realizan una actividad crítica en distintas publicaciones donde se oponen al academicismo de sus mayores de la Shoshiku (Ozu y Mizoguchi) y declaraban su admiración por Godard, Truffaut, Resnais, Antonioni y en general el nuevo cine que venía de Europa. Aquí Desser (1988: 17) adscribe las siguientes características: acronológico, arbitrariamente episódico, acausal, dialectal, anti-mítico y anti-psicológico y metahistórico.

Los paradigmas pueden coexistir y de hecho lo hacen. Mientras Kurosawa y otros “humanistas de posguerra” estrenaban películas, los primeros maestros, Ozu, Mizoguchi y Naruse continúan trabajando en los cincuenta y más tarde, con su mismo estilo original. La noción de paradigma permite por tanto la continuidad y la simultaneidad de estilos y asimismo propició la rebelión deliberada contra el modelo predecesor que caracterizó la Nueva Ola.

-Transición 1956-1960: En el presente estudio pretendemos identificar un breve periodo de transición a finales de los años cincuenta, fundamentalmente de 1956 a 1960<sup>16</sup> a partir del film *Crazed Fruit* (1956) que supone una auténtica ruptura con el periodo de humanistas anterior e inaugura un nuevo género comercial, las películas *taiyozoku*, *Kisses* (1957) que bien refleja la transición del humanismo a la nueva ola de *Cruel Story of Youth* (1960).

---

<sup>16</sup> Del año de estreno de la primeras películas *taiyozoku* *Season of the Sun*, *Crazed Fruit* y *Punishment Room* hasta 1960 año en que la prensa bautizará la película de Oshima Nagisa *Cruel Story of Youth* como la *nouvelle vague japonesa*, aunque Oshima habría estrenado un año antes su primer film como director *A Town of Love and Hope*.

## II. MARCO Y CUESTIONES PREVIAS AL ANÁLISIS FÍLMICO

### CONTEXTO HISTÓRICO

Un tema recurrente en las películas que aquí son objeto de estudio (*Crazed Fruit, Kisses, Cruel Story of Youth, Good for Nothing* y otras del periodo que precede la *nuberu bagu* 1956-1960) es que trata la cuestión de la modernidad. Japón ha desarrollado un proceso de modernización sin precedentes. Primero pasando en treinta años de una sociedad feudal a una potencia industrial, convirtiéndose en el primer país asiático que derrota en una guerra a una potencia occidental, en la guerra ruso-japonesa (1904-1905). Japón se constituirá como una potencia en el Pacífico que acabará por establecer un poder imperialista no conocido más allá de Occidente y que sólo terminaría tras la derrota de 1945. El otro momento de modernización, tras la Segunda Guerra Mundial que produciría el milagro económico japonés de finales de los cincuenta, que llevaría al país a ser en la actualidad la segunda potencia económica del mundo.

La era de “liberación política” (1945-48) introducida por las Fuerzas de Ocupación de los Estados Unidos (*US Occupation forces*) va acompañada de la institucionalización del monopolio del partido conservador, el *Liberal and Democratic Party*, LPD, formado con apoyo de la CIA en 1950 como coalición de grupos conservadores y de negocios. El LPD tendrá un poder hegemónico en la Dieta (Parlamento Japonés) dominando la esfera política del país, ganando todas las elecciones a excepción de un breve paréntesis entre 1993-1994, a pesar del sinfín de escándalos de corrupción en los que se ha visto sometido a lo largo de su historia.<sup>17</sup>

La nueva constitución de 1946 promovida por el general MacArthur (al frente de las “fuerzas de ocupación”), incluía la igualdad de derechos para las mujeres, el fin del carácter divino del emperador y su reducción a un estatuto de monarquía constitucional o el artículo IX donde se prohíbe que Japón entre en guerra.

Además se ejecuta al General Tojo y otros criminales de guerra, se ordena la desmilitarización del país y el desmantelamiento de los *zaibatsu*, monopolios

---

<sup>17</sup> Después de la redacción de esta investigación, en las elecciones del 30 de agosto de 2009, el Partido Demócrata de Japón (PDJ de sus siglas en español) consigue un vuelco electoral histórico, desbandando del poder al LPD y poniendo como primer ministro a Yukio Hatoyama. La noticia se conoce en Europa la madrugada del 31.

industriales como *Mitsubishi*, que habían tenido un papel central en la guerra (lo cual además es visto con un primer paso hacia los derechos laborales en el país).

Sin embargo, con la amenaza de la Guerra Fría, la toma de poder del Partido comunista en China y la inminente Guerra de Corea, cambian las prioridades de Estados Unidos en Japón, que será visto como una punta de lanza contra el mundo comunista. A partir de 1948 los *zaibatsu* vuelven a ganar el control de la economía, el criminal de guerra Kishi llega a primer ministro, se replantea la desmilitarización de Japón mientras el LPD, afianzándose en el poder firma con Estados Unidos el polémico pacto de seguridad americano-japonés, llamado AMPO en 1951. El AMPO supone la sumisión de Japón a los intereses de Estados Unidos, lo ata comercial y militarmente y lo sitúa de su lado en la Guerra Fría. El tratado de San Francisco firmado en septiembre de 1951 pone fin a la Ocupación cuando entra en vigor en abril 1952. Sin embargo, el AMPO será renovado en 1960 y esto será visto por estudiantes, artistas e intelectuales como una pérdida de identidad y soberanía dejando al país como un estado títere de Estados Unidos.

La renovación del tratado del AMPO fue motivo de fuertes protestas en Japón, siendo entre 1959 y 1960 uno de los momentos más agitados de su historia. Los actos de repulsa, organizados en gran parte por el *Zengakuren* (una masiva asociación nacional de estudiantes universitarios donde están implicadas 272 universidades) se inician el 27 de noviembre de 1959: 80.000 estudiantes y trabajadores irrumpen en la Dieta (el Parlamento Japonés) una actuación que sólo será frenada tras la intervención de 5.000 policías.

El 15 de Enero, tras un viaje a Estados Unidos para hablar sobre la renovación del tratado, el por aquel entonces primer ministro Kishi llega al aeropuerto de Haneda (Tokio) donde irrumpen un centenar de estudiantes, ocupando el edificio central de aeropuerto. La policía carga contra ellos, ocasionando heridos y se lleva arrestados a setenta. Las protestas de intelectuales, trabajadores y estudiantes se irán radicalizando, sobretodo a partir del 29 de mayo, cuando la Cámara Baja aprueba contra la voluntad popular la ratificación del tratado. La situación de rabia de los manifestantes se irá agravando día a día hasta llegar a la sublevación que rodeará el palacio de la Dieta por cerca de 300.000 estudiantes e impedirá al presidente Eisenhower visitar Japón. Ese 15 de junio los estudiantes intentarán volver a tomar la Dieta y la líder estudiantil Kamba Michiko, de la Todai (Universidad de Tokio) muere como consecuencia de la brutal

acción policial. Cuatro días después, el 19 de junio, la Cámara Alta ratificará el tratado del AMPO pese a las protestas<sup>18</sup>.

Oshima trata directamente el tema de las protestas estudiantiles contra el AMPO y la manifestación del 15 de junio en *Nihon no yoru to kiri* (Night and fog in Japan, 1960), con un carácter abiertamente político y polémico. Pero su estreno coincide con el asesinato de Asanuma Inejiro, el Secretario General del Partido Socialista Japonés, en la oposición, llevado a cabo por un estudiante exaltado de izquierda radical. A los pocos días la película es retirada de las carteleras. Shochiku alega que la película es excesivamente compleja y difícil de entender para el público. Este hecho enfadaría enormemente a Oshima quien sostiene la idea de que pese a la versión oficial, la productora recibió presiones políticas para evitar su exhibición. En cualquier caso este conflicto provocó que Oshima saliera de la Shochiku para convertirse en un cineasta independiente.

Esta situación política va acompañada en Japón de un espectacular crecimiento económico (*kodo keizai sheicho*) a finales de los cincuenta. Durante esta época encontramos artículos que hacen referencia a este progreso como *Mohaya engo de wa nai* [tr. “Ya no es más la posguerra”]<sup>19</sup>. Pero oficialmente, el final de la posguerra lo podemos ubicar unos meses más tarde, en 1956, cuando el propio gobierno japonés publica un boletín con el título de *La Economía Japonesa y su Crecimiento Económico*. En el boletín se expone la situación de la economía japonesa de ese año, donde se observa que se han recuperado los niveles anteriores a la guerra (aunque esto no estaba suponiendo una mejora en las condiciones laborales de los trabajadores japoneses, más bien al contrario, el espectacular crecimiento económico escondía jornada de largas horas, reducción de derechos sindicales...).

Por lo que respecta al ámbito social, existe un descontento general con la pérdida de valores de los tiempos modernos, especialmente dirigido hacia los jóvenes. Una sensación colectiva sobre la amoralidad de la juventud de la posguerra que Dower (1999) ilustra con un sonado caso acaecido en esos años: En septiembre de ese año el joven empleado como chofer de la Nihon University era detenido por robar fondos de la universidad y gastarlos con su novia de 18 años, hija de un profesor de la propia universidad. La pareja al parecer no tenían ningún tipo de interés aparte de consumo materialista, placer sexual y no sentían ningún tipo de remordimiento por su delito. La

---

<sup>18</sup> Nagisa Oshima, *Il rito la rivolta. Il cinema de Nagisa Ōshima*

<sup>19</sup> Yukio Nakano “Mohaya engo de wa nai” publicado en *Bungei Shunju*, 1956

respuesta que dio el joven al ser detenido "*Oh, mistake*" se convertiría en una de las frases en inglés más famosas durante la ocupación norteamericana del país<sup>20</sup>.

Esta visión desencantada de la población esta motivada en gran medida por los numerosos problemas sociales que quedaban en Japón tras la posguerra: incremento del crimen organizado, las bandas *yakuzas*, la prostitución.... Precisamente sobre la situación de las mujeres y la prostitución generada tras la guerra está el estudio de Yuki Tanaka *Japan's Comfort Women* y sobre la representación de esta situación en el cine conviene consultar la investigación de Bianca Briciu (2008). Tanaka encuentra que el 75% de las mujeres que ejercen la prostitución lo hacen tras haber caído en la pobreza y una amplia mayoría del resto tras sufrir una violación. Lo más paradójico es que tras la guerra tanto los burdeles como las casas de geisha habían sido cerradas al finalizar la guerra, lo que había obligado a estas mujeres a trasladarse a áreas rurales, sin embargo, unos meses más tarde con la Ocupación, la *Recreation Amusement Association* fomenta a la vuelta de la prostitución a instalaciones de Tokio, Chiba o Aitana, bajo el argumento de "servir a los americanos y evitar que mujeres inocentes sean violadas por el ejército de ocupación"<sup>21</sup>. Se habilitarán distritos de burdeles oficiales (*yukaku*) y las prostitutas (*shogi*) pasarán a llamarse "señoritas de compañía (*settaifu*).

Dado este contexto de explosión de la pobreza, delincuencia, prostitución, etc., en las principales ciudades japonesas, no es de extrañar el fin de la representación de la sociedad tradicional japonesa en el cine su substitución por un entorno grotesco, oscuro y deshumanizado que a menudo presentan los directores de la nueva ola.

## CONTEXTO CINEMATOGRAFICO

### La ocupación americana. Sistemas de censura

El 15 de Agosto de 1945 terminó definitivamente la Segunda Guerra Mundial con la rendición incondicional de Japón y la Ocupación de las Fuerzas Aliadas (*Allied Occupation Forces*). El daño a la industria cinematográfica durante la Guerra del Pacífico había sido enorme. Aproximadamente el 40% de las salas de cine fueron destruidas por los bombardeos aéreos y la mayor parte de los equipos habían quedado

---

<sup>20</sup> John W. Dower hace un profundo análisis histórico de la posguerra japonesa en *Embracing Defeat. Japan in the wake of the World War II*. Norton & Company, Inc. New York, 1999:113.

<sup>21</sup> Yuki Tanaka, *Japan's Comfort Women*. London, Routledge, 2002: 143-144

inservibles<sup>22</sup>. El SCAP (*Supreme Commander of the Allied Powers*) que asumió el control de Japón hasta el fin de la Ocupación norteamericana, en 1952, dio importancia al cine como medio de propaganda.

Tras la Ocupación se reguló su producción por medio de una censura estricta llevada a cabo por la *Civil Information* del Ejército de Ocupación Americano y la *Education Section*. Establecieron 13 temas prohibidos, entre los cuales el más serio fue la censura a la “lealtad feudal”, considerado el principal tema del cine japonés en tiempos de guerra<sup>23</sup> y también la directa o indirecta aprobación del suicidio (que pudiera alentar el sentimiento nacionalista *kamikaze*). Se prohibió la producción de cualquier *jidaigeki* (película de época) ya que, según ellos, propagaban valores feudales, lo que provocó por ejemplo la desaparición del género de samuráis *chambara*.

En 1945 de 554 films revisados 225 serían censurados por sus contenidos feudales y antidemocráticos. A principios de 1946 el gobierno japonés bajo presiones de la SCAP inició purgas contra líderes de la industria cinematográfica y contra varios famosos directores.

Encontraremos en esta época un giro de muchos cineastas hacia la búsqueda de lo humano, con muchas obras en torno a la ideología de los derechos humanos de la posguerra. En cambio fue difícil tratar de frente la miseria y el terror de la guerra pues se podía considerar una crítica a los Estados Unidos (donde por ejemplo era tabú tratar el tema de los daños causados por la bomba atómica en Hiroshima y Nagasaki). Hubo que esperar hasta la época de la Guerra de Corea (1950) y la “Depuración Roja” subsiguiente para que los cineastas pudieran comenzar a producir films “anti-belicistas” y proclamar el deseo por la paz, que permitiría la aparición en cine del periodo que hemos llamado “humanistas de posguerra”.

### **EIRIN - Comité de Control Regulator del Código Ético Cinematográfico**

El año 1947 con la aprobación de la Constitución, se establece la libertad de expresión en el artículo 21, en cuyo párrafo 2 se lee explícitamente que “ningún tipo de

---

<sup>22</sup> Datos extraídos de la sección “Brief History of the Japanese Film” de los números 21, 22 y 23 de la revista *UniJapan Film Quarterly*. Tokio, UniJapan Film.

<sup>23</sup> Jose Antonio Navarro “Maestros del cine japonés” en la revista *Dirigido por* n° 377, 2008 y también en *Php*, 1984

censura será mantenida”. Sin embargo, en 1949 se crea otro mecanismo de censura cinematográfica a sugerencia de las fuerzas de ocupación americanas: el EIRIN (*Eirin Rinri Kitei Kanri Inaki* o “Comité de Control Regulador del Código Ético Cinematográfico”). Se crea como un aparato independiente de las agencias políticas norteamericanas y japonesas gubernamentales regulado por miembros elegidos por la propia industria cinematográfica japonesa (catedráticos de cine y otro tipo de profesionales de la industria) y asumiendo las funciones de censura que habían sustentado los censores civiles y militares del SCAP. Por ello no es extraño que una de sus principales funciones fuera la de prohibir cualquier representación de feudalismo, militarismo o nacionalismo en largometrajes.

El EIRIN sufrirá una reestructuración tras el escándalo que produjo el estreno de las películas *taiyozoku* en el verano de 1956 (ver apartado “El fenómeno *taiyozoku*”). Debido a las fuertes protestas de distintos grupos sociales por la clasificación que EIRIN había hecho de tales películas 1957 este mecanismo de censura sufría una reestructuración total: el nuevo comité, renombrado *Eirin Kanri Iinkai*, dio entrada a otros miembros no relacionados con la industria cinematográfica, abogados, profesores... A pesar de estas transformaciones, EIRIN permanecía como una organización más o menos independiente de decisiones gubernamentales.

### **La “obscenidad” (*waisetsu*) en el Código Penal**

La otra restricción oficial a la libertad de expresión está en el artículo 175 del Código Penal, donde se prohíbe la difusión de contenido obsceno además de material difamatorio e injurioso<sup>24</sup>.

El Tribunal Supremo expuso los estándares para juzgar el término obscenidad (*waisetsu*) como aquel que “*despertaba y estimulaba el deseo sexual, ofendía el sentido común del pudor y violaba los conceptos adecuados de la moralidad sexual*”.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Con respecto a medios visuales como el manga o el cine, los tribunales han venido a interpretar la noción de obscenidad en este artículo como la representación pública del vello púbico, los genitales del adulto y el acto sexual. Desde esta manera, todo tipo de material visual aparece censurado en lo que en Japón se denomina *bokashi* (velado). Ver James R. Alexander, “Obscenity, Pornography, and the Law in Japan: Reconsidering Oshima's *In the Realm of the Senses*”, *Asian-Pacific Journal of Law & Policy*, 2003, n°4 : 148–68

<sup>25</sup> Kensuke Tamai, *Censorship* en Kodansha Encyclopedia of Japan, Tomo 1, 1983: 254.

Como es evidente, esta definición está sujeta a múltiples interpretaciones dejando la aplicación de dicho artículo a consideraciones más subjetivas que otra cosa. La definición extremadamente vaga del término y las numerosas inconsistencias en decisiones judiciales relacionadas con la obscenidad desde el final de la Segunda Guerra Mundial son centrales en el debate actual en Japón sobre la libertad de expresión.

La primera película en ser acusada de obscenidad después de la guerra fue *Nikutai no ichiba* (El mercado de la carne, Satoru Kobayashi), precisamente el primer ejemplo del género erótico *pinku-eiga*.

Se estrenó el 27 de febrero de 1962 provocando una controversia enorme. Al día siguiente de su estreno, las fuerzas del departamento de la Policía Metropolitana de Tokio suspendieron la proyección del largometraje acusándola de “obscenidad”. *El mercado de la carne* fue reestrenada al año siguiente tras sufrir varios cortes por parte de los censores.

Estas dos formas por las que se pueden imponer mecanismos de censura en Japón tras la independencia, el EIRIN y el artículo 175 del Código Penal sobre la “obscenidad”, se han visto enfrentadas en algunas ocasiones. Dado su carácter independiente y auto-regulador, EIRIN ha tenido sus encontronazos con la policía y el gobierno, por temas relacionados con la obscenidad.

De hecho, la primera película japonesa en ser llevada a juicio con cargos de obscenidad había sido aprobada previamente por EIRIN. Se trata de *Kuroi Yuki* (Nieve negra, Tetsuji Takechi, 1965. Producida por Nikkatsu). Las oficinas de Nikkatsu y la casa del realizador fueron redadas por la Policía Metropolitana de Tokio y todas las copias de la película confiscadas.

Es muy ilustrativo el hecho que a pesar de ser un film claramente antiamericano, acusado de racista y ultra-nacionalista por varios críticos, el motivo de la censura fuera que aparece una joven desnuda corriendo a lo largo de la verja de la base aérea de Yokota. La escena había sido rodada en una toma larga (de 5 minutos de duración). Su director, Takechi alegó que el uso de tomas largas por razones estilísticas y artísticas

Takechi explicaba que un montaje de primeros planos y cortes rápidos, los cuales evitarían mostrar el vello público, no se ajustaban al modelo de la supuesta estética tradicional japonesa. El caso fue sonado en los medios de comunicación pero el director recibió el apoyo de varios escritores y cineastas de ideología muy diversa como Yukio Mishima, Nagisa Oshima o Kobo Abe, quienes coincidían en defender el valor

artístico del largometraje y la libertad de expresión del artista. Finalmente el director fue declarado libre de todos los cargos en 1967.

Por último cabe decir que la historia de los directores de la nueva ola es la historia de la búsqueda de formas de oponerse a esta censura, llevando a menudo sus películas en un territorio fronterizo, al límite de lo que era permitido mostrar.

### **La industria cinematográfica - El *Studio system***

El cine japonés se organiza en torno a grandes estudios muy rápidamente. La pionera Nikkatsu, abreviatura de Nipón Katsudo Kabushikigaisha (Compañía Cinematográfica Japón), inicia sus actividades ya en 1912. En 1920 Nikkatsu junto con la Shochiku dominan este sector industrial. Durante la Guerra Sino-japonesa y el gobierno usando el cine como maquinaria propagandística, la industria se reorganiza y sólo se permiten a “tres grandes” continuar la producción de films: Shochiku, Toho, (surgida en 1936, aunque se dividirá en 1947 dando lugar a la Shintohto), y la Daiei (1942), condenando a Nikkatsu a la mera distribución y exhibición. Con el final de la guerra en 1945 el sistema se mantiene intacto, con la salvedad que Nikkatsu comenzará a distribuir los films de Hollywood.

En 1951 se crea Toei y así se constituye el sistema japonés de “las cinco *majors*”, una industria que se organiza de modo similar a la americana con sus “Cinco Grandes” (MGM, Panramount, Warner BROS., 20th Centry Fox y RKO). Ambas industrias se orientan a un cine de géneros con claras intenciones comerciales, pero frente a los *westerns*, comedias románticas, películas bélicas, ciencia ficción, etc., en Japón se configuran unos géneros específicos de carácter local: *jidaigeki* (dramas de época), *gendaijeki* (dramas contemporáneos), *shomingeki* (dramas sobre la pobreza), *yakuza eiga* (películas de yakuza), *kazokumono* (historias de familias), *erodutions* (películas eróticas)...

Además a diferencia de la industria estadounidense que produce un cine de orientación decididamente internacional el caso japonés está dirigido a un mercado local (a pesar que en ocasiones tiene una importante presencia en China, Corea, Taiwán y otros países asiáticos del entorno). Y pese a tener un mercado mucho más limitado durante su época dorada a mediados de los cincuenta, llegara a producir más de quinientos films al año, situando su industria en el número dos del ranking mundial, sólo por detrás de Estados Unidos. Si bien las producciones de las “Cinco Grandes”

japonesas no se puede comparar a las superproducciones *hollywoodienses*. Sus presupuestos eran mucho más pobres, con escenarios mucho más precarios... En conjunto su cine se caracteriza por una austeridad económica comparable al cine independiente.

En una forma de salvaguardar sus intereses las cinco *majors* llegan a un acuerdo informal por el cual se comprometen a no requerir los servicios de ningún actor, director u otro profesional que rescindiera un contrato de exclusividad con sus compañías. Este pacto conocido como *gosha kyotei* eliminaba la posibilidad de que un nuevo actante entrara en el negocio cinematográfico. Precisamente gracias a la existencia de este acuerdo, Nikkatsu retoma la producción de películas en 1954. Eso sí, sin poder emplear a las estrellas ni directores de los otros estudios. El *gosha kyotei* también fomentó de alguna manera el crecimiento del cine independiente a partir de los directores que salían de las *majors* durante los años sesenta.

### **El sistema ayudante-director**

Hasta la década de los sesenta el sistema de los estudios cinematográficos seguía una estructura jerárquica rígida similar que cualquier otra organización empresarial japonesa donde la promoción va acompañada de la veteranía. En el caso del cine a menudo se le ha llamado: “sistema ayudante-director”.

A diferencia de la industria cinematográfica en Estados Unidos o Europa donde existen diversas formas por las cuales una persona puede alcanzar el estatus de director, en el sistema japonés uno entraba de joven en una productora, generalmente como ayudante de fotografía, tras haber pasado un proceso muy competitivo de selección, examen-entrevista...

Después de pasar por varios niveles de ayudante de dirección, donde rápido aprendía que “sus habilidades y opiniones, que en un primer lugar les permitieron obtener el puesto, no tienen ningún valor y de hecho no son requeridas en su trabajo” (Desser, 1988: 22), finalmente, alrededor de los cuarenta años los profesionales eran autorizados a dirigir sus propios films. Así que entrar en un estudio cinematográfico (como en otra empresa japonesa) implicaba trabajar en él prácticamente toda la vida. Es por ello, que por ejemplo la vida de Mikio Naruse, Keisuke Kinoshita o la de Yasujiro Ozu a menudo se confunde con la vida de Shochiku (Ozu trabajó en ella de 1922 hasta su muerte en 1963).

La férrea jerarquía de las productoras suponía además una especie de estructura familiar, donde jamás se perdía el respeto a los superiores. El ayudante realizaba un periodo de aprendizaje en una relación ayudante-director casi feudal. Así se entiende el escándalo que provocó la dimisión de Oshima de la Shochiku, al igual que otros directores de la nueva ola como Shohei Imamura o Seijun Suzuki que abandonarían sus respectivas productoras. Sin duda, un acto de desobediencia inaudito en los estudios.

En los 50, Yoshida explica que la intención era involucrar a los asistentes en una variedad de proyectos diferentes, con distintos directores pero en realidad, después que fueran asignados a un director en concreto rara vez se trabajaba con otro.<sup>26</sup>

Este tipo de práctica movía al joven ayudante a encontrar un estilo adaptándose poco a poco a los métodos de trabajo de sus superiores. A pesar de ello y de que las películas debían encajar en un género u otro, Desser afirma que los ayudantes “también eran animados a encontrar su pequeño nicho de originalidad”. Este modelo de “ayudante-director” adquiere tal importancia para Anderson y Richie (1982) en el desarrollo artístico de cada director que incluyen en su libro *The Japanese Film: Art and Industry* un árbol genealógico de directores-ayudantes. Sin embargo, este sistema se derrumba en la década de los cincuenta.

### **El advenimiento de la televisión: declive de las *majors***

En la rebelión formal que supuso la nueva ola para el cine japonés tuvo mucho que ver la transformación de su sistema industrial. La aparición de un nuevo competidor, la televisión y la crisis de las *majors* fueron algunos de los factores que permitieron el surgimiento de un nuevo cine en los sesenta, como se explica en numerosos escritos sobre la historia del cine japonés: Anderson y Richie (1982), Desser (1988), Donald Richie (1990), Tessier Max (1998) y otros. Sin embargo, dada la capacidad creativa de los jóvenes directores que emergerán de esta situación de declive de las *majors* hay que dejar claro que a principios de los sesenta nos situamos en un momento de crisis industrial pero no de crisis artística.

No obstante, es necesario aclarar que el cine político y de vanguardia de la nueva ola japonesa se dio, en sus inicios, en el contexto del *mainstream* comercial, en el

---

<sup>26</sup> *Sekkai no eiga saca 10: Shinoda Masahiro and Yoshida Yoshishige. Tokio, Kinema Jumbo, 1970: 190*

interior de los grandes estudios de la industria cinematográfica, en particular de la Shochiku.

Por tanto, a excepción de Susumu Hani, con su estatus de director independiente, el resto de los directores de la *nuberu bagu* emergen de una esfera comercial<sup>27</sup>, rasgo que los distingue en sus momentos iniciales con sus homólogos en Francia o Inglaterra, donde sus nuevas olas emergen desde el principio de directores independientes o que reciben subsidios gubernamentales.

Probablemente el rasgo comercial más apreciable de la nueva ola japonesa sea el uso del sistema Cinemascope (Desser, 1988:7) que curiosamente empleará por primera vez Elia Kazan para rodar una película sobre la juventud, *Al este del Edén*. Yoshishige Yoshida explica de manera muy clara la rápida expansión del Cinemascope: “Shochiku tenía las salas y gastaba dinero equipándolas con lentes Cinemascope, hacer films Cinemascope se convirtió en un requerimiento”<sup>28</sup>.

De acuerdo con Anderson y Richie (1982) el Cinemascope se introduce en Japón en 1953 para exhibir *The Rope* y al final de 1955 quinientas salas ya estaban equipadas con sus lentes. Al final de 1956 ya eran sobre mil las salas equipadas con este sistema.

Anderson y Richie además sugieren que la razón de ese ímpetu por adaptar este sistema era “la posibilidad de dar el salto a la televisión”. De cualquier modo, los directores irán realizando sus primeros films en Cinemascope: Akira Kurosawa usa por primera vez el sistema en *Kakushi toride no san akunin* (La fortaleza escondida, 1958) película que inspiraría a George Lucas para hacer la primera entrega de *La Guerra de las Galaxias*. Kinoshita Keisuke hará lo propio el mismo año en *Narayama bushi-ko* (La balada de Narayama, 1958) e Ichikawa Kon en *Enjo* (Conflagration, 1958). Aunque la mayoría hicieron el cambio, como excepción Yasujiro Ozu nunca utilizaría.

En cualquier caso, los jóvenes directores de la nueva ola se encontraron a sí mismos trabajando en Cinemascope, por tanto, más que marcar un rasgo comercial a su cine, fue consecuencia de las circunstancias con las que se encontraron trabajando, no una elección estética. De hecho, harán una utilización del Cinemascope muy particular: como las largas tomas “cámara al hombro” de Oshima en *Night and Fog in Japan*, composiciones radicalmente descentradas de *Good for nothing* de Yoshida...

---

<sup>27</sup> Hay que decir que la industria continuará produciendo films comerciales, el *mainstream* de las películas seguirá siendo cine comercial. Las películas que pueden ser vinculadas a la nueva ola constituyen sólo el 10% del conjunto de la producción de las *majors*. (Desser, 1988:9)

<sup>28</sup> Entrevista de David Desser a Yoshida, 22 junio de 1984 en Tokio y recogida en *Eros Plus Massacre*.

Si con respecto a la industria cinematográfica del país, la década de los cincuenta representó el periodo más productivo de la historia del cine japonés alcanzando un récord de más de mil millones de espectadores en 1958<sup>29</sup> y 547 películas producidas en 1960. (Tessier 1999: 86-87). Con la recuperación económica, de la cual la industria cinematográfica también sacará provecho se pasará de las 845 salas de cine funcionando en Octubre de 1945 a 6.000 en Enero de 1957<sup>30</sup>.

La industria continuará expandiéndose pero en 1959 habrá signos (como la racionalización de las empresas, ajustes financieros, etc.) indicando que la situación no se prolongará por mucho tiempo. Los sesenta traen consigo la falta de audiencia en las salas y el consiguiente declive del sistema industrial.

Para la mayoría de los investigadores la crisis está causada principalmente por la aparición de la televisión. Es con su llegada en los cincuenta cuando se aprecia el descenso de espectadores en las salas. Cuando los programas televisivos empezaron a emitirse por primera vez en Japón en 1953, sólo había, en todo el país, 866 televisores. En 1959, por el contrario, ya había cerca de dos millones, suponiendo un incremento de 150.000 cada mes (Anderson y Richie, 1982: 254). Pero es en 1960 cuando la televisión empieza a tener una presencia significativa y para mayo de 1963 ya habrá penetrado en el 66,5% de los hogares japoneses. En 1970, el 95% de todas las casas japonesas ya tenían televisión.

En relación inversamente proporcional, la asistencia de espectadores al cine caía en picado:

Attendance at movies peaked in 1958 at 1,127,000,000; in 1960, the figure was down to a still massive 1,014,000,000. By 1963, however, attendance had been cut almost in half to 511,000,000; in 1965, it dropped off to 373,000,000 and by 1970, the depressing statistic was a mere 253,000,000 moviegoers per year (...) the number of movie theatres fell right along with attendance: from 7,457 cinemas in 1960 to 3,246 in 1970. As attendance fell and theatres closed, film production declined from 547 films in 1960 to 423 films in 1970. (Desser 1988: 9)

---

<sup>29</sup> En las estadísticas recogidas en la revista *UniJapan Film Quarterly* 1958 fue el año más productivo con 1.127.000.000 espectadores, lo que implica 12,3 visitas al cine por persona y año. Esta cifra se reduce a la mitad en 1962, con 6,94 visitas por persona y 662.279.000 espectadores.

<sup>30</sup> *UniJapan Film Quarterly*, op.cit. pp.4

Lógicamente el descenso de público trajo consigo una reducción en el número de películas producidas, en una dinámica que continuará muchos años después: de 547 producciones en 1960 se pasará a 249 en 1998. (Schilling: 1999)

### **Nuevas estrategias**

Para hacer frente a esta situación de crisis económica de las *majors* junto con el problema de la competencia de la televisión los estudios comenzaron a buscar nuevas estrategias para atraer al público (aunque muchas de estas películas no se engloben dentro de la *nouvelle vague* japonesa, son contemporáneas y de alguna forma vinculadas).

Tuvieron que recurrir a innovaciones técnicas, por ejemplo el Cinemascope como hemos explicado, y a renovaciones de géneros: Toei con películas de yakuzas (es destacable por ej. la serie de Kinji Fukusaku *Combat without Code*. 1973-74), Shochiku comedias contemporáneas, Toho sigue centrado en el cine fantástico (*kaiju eiga*). Sin embargo, una de las primeras reacciones la lleva a cabo Nikkatsu, con el estreno del género *taiyozoku* (o subgénero del cine juvenil o *seishun-eiga*). Según Keiko I. Mc Donlad (2006) y Mitsuhiro Yoshimoto (1993), Nikkatsu desde 1953 se encontraba en una difícil situación económica. En 1954 reinstauró su producción de películas, pero pese a ser films de calidad, basados en obras maestras de la literatura comercialmente no tuvieron bastante éxito. Sin embargo, la compañía se recuperaría en 1956 a partir del estreno de: *Season of the Sun* (Taiyo no kisetsu). El film le proporcionaría a Nikkatsu una imagen corporativa específica, como compañía especializada en el cine juvenil o *seishun eiga*.

Otro tema que atrajo a los directores fue la combinación de sexo y violencia. Esta combinación que ya existe antes, se hace mucho más importante y globalizada con la aparición de la televisión. A partir de mediados de los años sesenta, las películas japonesas con contenido erótico o violento acaparaban, y todavía lo siguen haciendo, el mayor porcentaje de la producción cinematográfica del país.

A principio de los sesenta se lanzó la moda del *ero-sen* (línea erótica) o *pinku-eiga* (cine erótico), a partir de 1971 lo producirá Nikkatsu llamándolo *roman poruno*. Este cine representó una escuela de formación para jóvenes cineastas que aprendían, dentro de los límites del género, a hacer cine en producciones baratas de forma eficaz. Los dos principales representantes fueron Tetsuji Takechi (*Sueño del día* y *Sueño de la*

*habitación*, 1964) y Koji Wakamatsu, protegido de Nagisa Oshima, (*El secreto detrás de las paredes*, 1965, *Los ángeles violados*, 1967 y *Sex Jack*, 1970) y también cabe mencionar a Tatsumi Kumashiro. Más tarde, durante los setenta y ochenta el *honran* (porno duro) irá absorbiendo el cine erótico hasta sumar casi la mitad de la producción anual de Japón.

Durante la crisis de los estudios el género del *jidai-geki* (“películas de época”) también se vio afectado. El alto nivel de producción de películas *jidai-geki* dirigido a una audiencia bien amplia se ve reducido a partir de los años sesenta, momento en que se produce una migración de esta audiencia a la televisión y el video (lo mismo le ocurrirá a las *yakuza eiga* en los ochenta pero todavía de forma más radical). Como consecuencia se producirán algunas mutaciones de carácter innovador como algunos trabajos memorables de Masaki Kobayashi, cargado de sentimientos y mensajes antifeudales, por ej. *Seppuku* (Harakiri, 1962)

En este contexto de cambios en la industria y búsqueda de nuevas estrategias, los estudios optaron por la promoción de jóvenes asistentes a directores. “El cine será tomado por la juventud” (Nagib: 1993)<sup>31</sup>: Nagisa Oshima, Masahiro Shinoda, Shohei Imamura, Yoshishige Yoshida, Susumu Hani, Seijun Suzuki entre otros. Constituyen un grupo de jóvenes directores que presentarán un cine que se antoja rebelde contra la generación anterior de cineastas, rebelde contra la sociedad y la cultura tradicional del periodo clásico y rebelde contra el sentimentalismo y el espíritu moralizador del periodo humanista constituyendo un movimiento que la prensa japonesa pasaría a llamar la *nuberu bagu* (adaptación fonética del término francés *nouvelle vague*, en japonés escrito en *katakana*).

Hay que tener en cuenta que el puesto de ayudante de fotografía por donde solían entrar los nuevos aprendices implicaba en realidad realizar unas tareas que como dice Nagib (1993:21) “muitas vezes se restringia à tarefa de carregar a câmara de um lado para outro”. Esto explica la frustración de muchos directores de la nueva ola cuando explican su periodo de aprendiz en las productoras. Por ello, de forma retrospectiva muchos directores de la *nuberu bagu* critican abiertamente el sistema de ayudante-director y la tradición de los estudios.

Por ej. Oshima se queja de que “nunca fui un buen ayudante de dirección que trabajara duro a las ordenes del director (...) pensaba que el trabajo era aburrido, que

---

<sup>31</sup> Lúcia Nagib en *Em torno da nouvelle vague japonesa*

dimitiría y me iría a casa”<sup>32</sup> o el claro comentario de Shinoda: “a diferencia de la universidad, la inteligencia no significaba nada y lo mejor era mantener tus ideas para ti mientras hacías lo que te decían (...) la principal idea que aprendí fue que si me hacía un buen director de mí mismo, bajo ninguna circunstancia emplearía el tipo de guiones que Shochiku estaba usando.”<sup>33</sup>

Otro miembro de la nueva ola, Shohei Imamura también comenta a menudo lo poco que aprendió de ese sistema. En 1951 entró como ayudante de dirección en los Estudios Ofuna de Shochiku, donde también se encontraban Nagisa Oshima y Masahiro Shinoda. Trabajaré como asistente de Yasujiro Ozu en *Primavera tardía* (Banshun, 1951), *El sabor del té verde con arroz* (Ochazuke no aji, 1952) y su obra maestra *Cuentos de Tokio* (Tokio monogatari, 1953) después de lo cual declara:

[traducido] Sólo quiero decir que no fui influenciado por Ozu (...) diría que no quiero ser influenciado por él. El hecho que su dirección de actores, por ejemplo, se perdía en un molde demasiado rígido, me repugnaba<sup>34</sup>.

Más tarde trabajaré con Masaki Kobayashi y Yuzo Kawashima. Y aunque no le incomodaba la atmósfera de Shochiku sí la recuerda como una barrera a su crecimiento artístico:

[traducido] Durante los tres años que estuve en Shochiku los jóvenes ayudantes hablaban mucho sobre teoría y estética y sentían resentimiento hacia la inmovilidad de los directores mayores que reducían sus pronunciamientos a cosas como *buena toma*<sup>35</sup>.

Estos jóvenes directores, a diferencia de sus predecesores, poseían estudios superiores, de hecho habían acudido a las más prestigiosas universidades de Japón. Entre otros, Oshima era graduado de la Universidad Keio, Imamura y Shinoda habían estudiado en la Universidad de Waseda<sup>36</sup>, Yoshida de la Todai, Universidad de

---

<sup>32</sup> Nagisa Oshima, *Jiden to jisaku o kataru* citado en Audie Bock: *Japanese Film Directors*. New Cork, Kodansha Internacional, 1978: 315.

<sup>33</sup> “Shinoda Masahiro jiden to jisaku o kataru” [Comentarios de Shinoda Masahiro sobre sí mismo y sus films], *Sekkai no eiga sakka 10: Shinoda Masahiro, Yoshida Yoshishige*. Tokio, Kinema Jumbo, 1971: 72

<sup>34</sup> Sugiyama, Heiichi (1975): “Imamura Shohei ron”. *Sekkai no eiga sakka 8: Imamura Shohei*. Tokio, Kinema Jumbo: 30

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> Todai, Waseda y Keio en Tokio, junto con alguna otra como la Universidad de Kyoto, son consideradas las más prestigiosas universidades de Japón. El autor de esta investigación estudió un año en Waseda donde pudo comprobar el carácter internacionalista y liberal de que tradicionalmente se le había asignado

Tokio...Además la mayoría se habían graduado en carreras de literatura, la mayoría extranjera (francesa, alemana y rusa eran las más populares) o en teatro lo que les daría un conocimiento del mundo de la cultura más amplio que el de sus mayores.

### **Procedencia directores de la Nueva Ola:**

**Shochiku:** con el resurgimiento de Nikkatsu tras el éxito escandaloso del fenómeno *taiyozoku* a partir de 1956, muchas de las grandes promesas de Shochiku, tanto directores como ayudantes de dirección, se habían marchado a Nikkatsu. Se produjo un éxodo masivo de profesionales Shochiku, con Shiro Kido como presidente, tuvo que reclutar a finales de los 50 a muchos jóvenes como guionistas y ayudantes de dirección, quienes más tarde se convertirán en los directores de la llamada “Nueva Ola de Shochiku”: Nagisa Oshima, el más radical, atacó todos los tabúes morales o sexuales de la sociedad japonesa contemporánea. Tras el escándalo de su película *Nihon no yoru to kiri* (Night and Fog in Japan, 1960) dejará la Shochiku para fundar una productora independiente, Sozosa; Masahiro Shinoda, caracterizado menos por su contenido político de revuelta social y más por su estética, considerado director a la vez *taiyozoku* y de la Nueva Ola. Coincidió con Oshima en los Estudios Ofuna de Shochiku; Kiju (Yoshishige) Yoshida, el más intelectual, había estudiado literatura francesa y conocía a Sastre y Simone de Beauvoir comparte el *taiyozoku background* con Oshima y Shinoda, emula a Godard en su mezcla de polémica política y visión personal.

La revolución cinematográfica producida en Shochiku por la presencia de estos directores ha hecho que se hable a menudo de “*nouvelle vague* de Shochiku” o incluso “*nouvelle vague* de Ofuna”, (Audie Bock, 1978), que después se generalizaría en la “*nouvelle vague* japonesa”.

**Nikkatsu:** cuyo presidente fue Hyusaku Hori. Como vemos, aquí llegaron un gran número de directores provenientes de la Shochiku: Yuzo Kawashima, Katsumi Nishikawa, Noguchi Hiroshi... Así como otros muchos ayudantes de dirección, algunos de los cuales formarán parte de la nueva ola japonesa:

Es el caso de Shohei Imamura empezará su carrera en el estudio Ofuna de Shochiku (donde coincidirá con Oshima y Shinoda) antes de llegar también a la

---

a esta universidad, con un gran fomento al estudio de economía, política, cultura, lengua o literatura extranjeras. Un factor sin duda relevante en la formación intelectual de los directores de la nueva ola.

Nikkatsu. Antiguo ayudante de Ozu, del que renegaría y no aprendería más que “cierta técnica”, su obra es una clara influencia de Yuzo Kawashima, que había rodado películas realistas bastante crudas como *El paraíso de Suzaki* 1956, o comedias satíricas como *Crónica del sol al final de la era Edo*, 1957). Otro ayudante de dirección fugado de la Shochiku fue Seijun Suzuki, de quien se destacan las escandalosas y delirantes películas de yakuza saltándose las convenciones del género. La relevancia de los trabajos hechos por Imamura y Suzuki en Nikkatsu también ha hecho que se hable en numerosas ocasiones de *Nikkatsu nouvelle vague*.

Otros ayudantes de dirección que también llegaron de la Shochiku fueron: Buichi Saito, Koreyoshi Kurahara, Akinori Matsuo, Tatsumi Kumashiro o el mismo Ko Nakahira.

**Daiei:** había producido algunas películas de la corriente *Taiyozoku*, pero no tuvo una Nueva Ola comparable. Sin embargo tuvo un director que renovarían la escritura fílmica, precursor de la Nueva Ola desde 1957: Yasuzo Masumura que había estudiado en el Centro Sperimentale de Roma, ayudante de Mizoguchi e Ichikawa. Películas de ritmo trepidante, tono irreverente y moderno que chocaba con el estilo clásico de Mizoguchi y Yoshimura). Será rápidamente ascendido a director dada su inusual formación, con doble graduación en derecho y filosofía. También hay que destacar de la Daiei a Susumu Hani (de la escuela documental de Iwanami. Temas sobre la juventud y la infancia), Hiroshi Teshigahara, hijo de un eminente maestro de Ikebana<sup>37</sup>, aunque contemporáneo normalmente es considerado fuera de la Nueva Ola por su estilo independiente y porque muchas obras suyas son adaptaciones de novelas de Kobo Abe. Temas sobre la identidad y la crisis de identidad de Japón.

Durante los años sesenta se produce un declive mundial de la asistencia de público a las salas de cine, que en parte se debe a la aparición de la televisión. Con la reducción de la producción de cine comercial, muchos directores japoneses de la nueva ola se formarán sus propias productoras y se embarcarán a partir de mediados de los 60 en producciones independientes. De acuerdo con los datos aportados por Max Tessier (1999) la década de los 60 supondrá la eclosión del cine independiente. Mientras en los 50 la mayoría de las películas las producen los *majors* a finales de los 60 la producción

---

<sup>37</sup> Ikebana: el arte del arreglo floral japonés.

independiente iguala a la de los estudios y en los 70 las producciones independientes doblarán a las de los *majors*. Pero a diferencia del sistema estadounidense posterior a la Segunda Guerra Mundial, los estudios japoneses habían mantenido el control sobre la mayoría de las fases de la industria: producción, distribución y exhibición. Dada esta situación, las nuevas productoras independientes se verán obligadas a continuar las relaciones comerciales con los grandes estudios, en cuanto a proporcionarles canales de distribución y exhibición (Shochiku en especial distribuirá un gran número de películas *nuberu bagu* de directores independientes).

Por ello, como afirma Desser (1988:10) la *nouvelle vague* japonesa no se pudo sostener por mucho tiempo, algo que será común en otras nuevas olas nacionales:

No nacional New Wave was able to sustain itself; one might say that the very idea of “new” and “wave” implies short, sudden burst (...) While there is nothing necessarily determining that the beginning of a new decade would lead to new cinematic and political movements, and that the end of the decade would see a decline in these movements, in Japan it happens that 1960 and 1970 stand at the poles of a rise and fall of an avant-garde wave.

**Art Theatre Guild (ATG):** En este contexto de crisis, Nagisha Oshima junto con otros directores de la nueva ola, Shohei Imamura, Susumu Hani, Shinoda, Teshigahara, Yoshida fundarán en 1962 la sociedad *Art Theatre Guild* (ATG) filial de Toho-Towa para conseguir un canal de distribución independiente para sus películas, tras los problemas que habían tenido con los estudios donde habían empezado su trabajo.

Ese mismo año comienza dedicándose a la exhibición de películas además de la producción de un film. El año siguiente se centrará en la exhibición de películas exclusivamente extranjeras, muchas de naturaleza política, provenientes de Francia, Italia, Reino Unido, Polonia y Estados Unidos.

Volverán a la producción en 1967. La importancia de la ATG en sostener la *nuberu bagu* no puede ser menospreciada. Como dice Tessier (1998: 66) la mayoría de las películas independientes, rodadas fuera del sistema, se distribuirán a través de la ATG, ayudando a la difusión de estas películas en Japón y en el extranjero. Por ej. los films de Oshima de 1968 a 1972 fueron coproducidas y distribuidas por ATG, así como

otros títulos emblemáticos de la nueva ola como: *Doble Suicidio* de Masahiro Shinoda, *The Inferno of First Love* (Susumu Hani) o *Eros Plus Massacre* de Yoshishige Yoshida.

ATG pondrá fin a sus actividades en 1975 por déficit financiero pero gracias a ella pudieron rodar y difundir sus películas a parte de Oshima, Shinoda y Yoshida otros directores menos conocidos como: Yoichi Higashi, Kazuo Kuroki, Akio Jissoji, Toshio Matsumoto, Kazuhiko Hasegawa, Juro Kara o Yoichi Takabayashi. Otros directores crearán otras compañías propias como Kurosawa que en 1969 se asociará con Ichikawa, Kinoshita y Kobayashi para formar la *Yonki no kai*.

En este punto cabe mencionar la aportación del género documental a la nueva ola. Aparecen los documentalistas de izquierdas, cineastas militantes con la moral política y la estética revolucionaria de ideología de izquierdas que suponían una ruptura con el PCJ, prosoviético: Shinsuke Ogawa (Nikkatsu), formado en la escuela documental de Iwanami. Se opuso a la construcción del aeropuerto de Narita, filmando la resistencia de los campesinos sobre el terreno, con *Un verano en Narita* 1968 incluida en la serie *The Front Line for the Liberation of Japan*; Noriaki Tsuchimoto, rodó el asunto de Minamata, un lugar contaminado por una fábrica química en Kyushu, *Minamata, las víctimas y su mundo* (1971).

## **JUSTIFICACIÓN DEL PERIODO 1956 A 1960**

El objeto del presente trabajo es analizar los cambios que se producen en el cine japonés entre 1956 y 1960; materializado en *Crazed Fruit* (1956), *Kisses* (1957) y *Cruel Story of Youth* (1960).

Aunque se trata de un periodo breve la elección de estas fechas responde a diversas razones, que a continuación describimos, pero principalmente se debe al hecho de que se trata de una fase de transición, de cambio social acompañado por un cambio en los paradigmas en la cinematografía japonesa. Entenderlo es fundamental para comprender hacia donde se encamina y de donde viene la corriente de cine japonés. Los factores contextuales son fundamentales puesto que repercutirán en la industria, el contexto cinematográfico y en donde podemos sustraer las razones que posibiliten la aparición y el desarrollo de la *nuberu bagu*, con sus similitudes y especificidades con respecto al resto del mundo.

Las fechas 1956 y 1960 son significativas por lo siguiente:

En el plano histórico, el año 1956 representa el fin de la posguerra. Para justificar este dato nos remitimos al boletín que publicó el gobierno japonés ese año, con el título de *La Economía Japonesa y su Crecimiento Económico*, en el cual se concluye que Japón recuperaba los niveles anteriores a la guerra.

A nivel cinematográfico 1956 representa la ruptura con el humanismo de posguerra con el estreno de las tres películas *taiyozoku* más influyentes *Season of the Sun* (Taiyo no kisetsu), *Crazed Fruit* (Kurutta kajitsu) y *Punishment Room* (Shokei no heya). Es el comienzo de la transición, donde encontramos a los precursores de la nueva ola japonesa.

Por su parte, 1960 supone el inicio de la nueva ola japonesa. Se estrena *Cruel Story of Youth* de Nagisa Oshima, película con la que la prensa japonesa empieza a hablar de nueva ola (*nuberu bagu*). En realidad en 1960 es el año en que Oshima acaba de estrenar las cuatro películas de su primera etapa. Las otras tres son: *A Town of Love and Hope* (Ai to kibo no machi) que se había estrenado en 1959), *The Sun's Burial* (Taiyo no hakaba, 1960) y *Night and Fog in Japan* (Nihon no yoru to kiri, 1960). Por no hablar del estreno de *Good for Nothing* (Roku de nashi, Yoshishige Yoshida, 1960) que junto con las demás representan el fin de las películas *taiyozoku* y el principio de la nueva ola.

## LA ICONIZACIÓN DE LOS JÓVENES EN EL CINE Y LA CULTURA JAPONESA

La imagen que se tiene del cine japonés, no hablamos de especialistas en el tema sino de una audiencia mayoritaria, es la imagen de la familia japonesa ataviados con kimono y arrodillados sobre el tatami de una típica casa japonesa, véase *Cuentos de Tokio* (Tokio monogatari) de Ozu o imágenes de determinados aspectos de la historia de Japón, como los samuráis y los *rōnin*<sup>38</sup> de películas como *Los siete samuráis o Yojimbo*, algunas de las más conocidas *jidai-geki* de Akira Kurosawa, a parte de *Rashomon* (a pesar que este director cultivó una amplia variedad de géneros entre ellos también *gendai-geki*) o las geishas de *Vida de Oharu*, de Kenji Mizoguchi.

---

<sup>38</sup> *Rōnin*: samurais que durante el periodo Edo, época de relativa estabilidad, perdieron su trabajo como guerreros y deambulaba en busca de alguien a quien vender sus servicios como mercenarios o siervos.

De este modo puede dar la sensación que el cine japonés es un cine sin jóvenes (Cueto, 2004). Pero el imaginario colectivo de Occidente sobre el cine nipón y el discurso metatextual que pretende aglutinar la esencia de este cine se construye generalmente a partir de estas imágenes y otras que corresponden a posiblemente los tres directores más reconocidos en Occidente (Ozu, Mizoguchi y Kurosawa), con sus películas proyectadas y premiadas en diversos festivales internacionales europeos.

Si los jóvenes parecen haber sido olvidados, no nos referimos a que se piense que los jóvenes no aparecen, sino a que los jóvenes sean el tema central de los filmes, exceptuando las representaciones de adolescentes en la animación y el manga<sup>39</sup>. Pero esto es tan sólo fruto de una visión fragmentaria de la cinematografía japonesa.

### **Los jóvenes en la cultura y el cine japonés**

En realidad, la juventud no sólo ha sido representada sino que además ocupa un peso importante en el cine japonés a lo largo de toda su historia y en especial en el periodo que nos ocupa, finales de los años 50<sup>40</sup>

Primeramente cabe mencionar como en la cultura japonesa en general, no sólo en el cine, existe en Japón una especie de fascinación por el icono de la juventud. Resulta fácil percibirlo si se presta cierta atención a algunas de sus tribus urbanas autóctonas, como las radicalmente bronceadas *Gyaru*, teñidas de rubio y vestidas con trajes de colegialas (proveniente de la voz inglesa *girl*), los *lolitas* (con sus barrocas vestimentas decimonónicas) o los *Visual*, (de colores exagerados y estilo andrógono, movimiento más *underground* asociados a unos circuitos de música indie del mismo nombre, de tipo *heavy metal*) que se pueden encontrar por los distritos de Shibuya, Akihabara o Harayuku en Tokio.

No obstante estas tribus suburbanas se configuran siguiendo criterios básicamente estéticos. De dichos grupos poco podemos decir de su idiosincrasia más allá de los aspectos estéticos.

---

<sup>39</sup> Vease Susan J. Napier (2001): *Anime from Akira to Princess Mononoke: experiencing contemporary Japanese animation*. New York, Palgrave.

<sup>40</sup> Cueto, op. cit., pág.16. y un análisis más amplio de esta cuestión en los capítulos III, IV y V de la tesis de Raine, Michael J. *Youth, boky and subjectivity in the japanese cinema, 1956-1960*.

De la misma manera, la cultura japonesa en general y el cine en particular posee una fascinación estética principalmente por los iconos juveniles “que quizá no tenga parangón en el cine occidental salvo en contadas y fugaces ocasiones” (Cueto, 2004).

### **EL FENÓMENO *TAIYOZOKU* (LA TRIBU DEL SOL)**

En julio de 1955 el escritor Shintaro Ishihara, con 23 años de edad, entonces estudiante de la Universidad de Hitotsubashi, causará una enorme sensación en Japón con la publicación de la novela corta *La estación del Sol* (*Taiyo no kisetsu*) en la revista literaria estudiantil *Bungakkai*. La novela trata sobre un grupo de universitarios de familias adineradas que viven de forma ociosa a la orilla del mar, imitan la forma de hablar y los modales de los matones *yakuza*. En ella muestra una juventud de una generación sin valores que busca el sexo esporádico y violencia gratuita. El novelista y crítico literario Sei Ito, traductor al japonés además de “Ulises” elogió su estilo vivo e impactante (Nathan, 2001).

Ishihara escribió *Season of the Sun*<sup>41</sup> (*Taiyo no kisetsu*) en tres días y con ella recibió el prestigioso premio *Akutagawa* para jóvenes promesas literarias. Este hecho catapultó su carrera como escritor, vendiendo 275.000 copias el primer año de publicación. En realidad la novela puede considerarse una radicalización del género literario *seishun shōtetsu* (novelas de la juventud) que en Japón se considera parte de la literatura de masas (*taishū bungaku*)<sup>42</sup>, aunque el mismo Shintaro Ishihara describe sus propias obras como *kannen shōsetsu* (novelas de ideas). Por su parte, la crítica en las revistas semanales *shukanshi* vieron la obra como una provocación al *bunkan* (mundo literario japonés). Sin embargo, autores como Hanada Kiyoteru reconociendo que es una obra por su carencia de ideales celebra precisamente ese “antihumanismo” característico del discurso sentimentalista e intelectual del momento.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> También conocida como *Season of Violence*

<sup>42</sup> Los críticos japneses han contrastado a menudo la literatura popular (*taishū bungaku*) con los cánones de la *jun bugaku* (lit. “literatura pura”). Cécile Sakai en *Histoire de la littérature populaire japonaise: faits et perspectives (1900-1980)*. Paris, L’Harmattan, 1987 sitúa el inicio de esta nueva literatura en era Taishō, los años 20, aunque es después de la Segunda Guerra Mundial con la llegada de los medios de comunicación de masas cuando *taishū bungaku* es más matizada para describir un fenómeno popular o de masas

<sup>43</sup> Hanada Kiyoteru, *Shin Nihon bungaku* [tr. Mundo literario del nuevo Japón] n°10, 1956

La versión cinematográfica no se dejará esperar. En mayo de 1956 se estrena el film, dirigido por Takumi Furukawa protagonizado por Nagato Yukihiro. Él y su hermano menor, Yujiro Ishihara, tendrán asimismo unos papeles menores en el film.

La película será un éxito, su violencia y sexo explícito tendrá buena acogida entre el público joven y aquí comenzará el llamado fenómeno *taiyozoku* (literalmente “tribu del Sol”). El término es creado por los medios de comunicación japoneses, para describir las obras que hacen referencia a la juventud rebelde de posguerra, que se aleja o incluso se opone al legado cultural y el código de valores de sus generaciones anteriores.

Con ello aparece un nuevo género comercial, las películas *taiyozoku* dirigidas por un grupo de jóvenes cuya respuesta a la sociedad materialista es la caza del sexo y la violencia. Muestran una la juventud rebelde que se opone a los patrones de la sociedad que han heredado. El eslogan de esta nueva generación queda ya explícito al final del primer film *taiyozoku*, *Season of the Sun*, con el grito: *otona nanka wakariya shinai* [tr. “el adulto simplemente no entiende”] eco del título que se dio a *Cuatrocientos golpes* de Truffaut en Japón *Otona-tachi wakatte kurenai* (tr. “los adultos no nos entienden”). Esto se convertirá en la declaración de principios de estos filmes juveniles.

La película participa del pensamiento general de la sociedad japonesa de aquellos años, sobre una juventud descarriada y alocada, una sensación que bien ilustrada por Dower con la descripción del sonado caso *Oh mistake* (ver apartado “Contexto histórico”). Pero el apogeo del “boom *taiyozoku*” llegará el verano de 1956. Ishihara escribe una secuela *Crazed Fruit* (Kurutta kajitsu)<sup>44</sup> que será llevada a la gran pantalla sólo tres meses después, producida por Nikkatsu (que también produjo *Season of the Sun*) y dirigida por Ko Nakahira. De hecho, el ansia de los estudios por atraer el público juvenil era tan grande que la producción de *Crazed Fruit* empezó antes de que el propio Shintaro Ishihara pudiera haber terminado de escribir el manuscrito de la novela. (Joaquín da Silva, 2003).

Además de obtener un mayor éxito comercial y de crítica que su predecesora, su influencia no sólo se limita a la *nuberu bagu*, para algunos autores, su relevancia se extiende más allá de las fronteras japonesas, *Crazed Fruit* anticipa el espíritu de películas como *Estate Violenta* (Valerio Zurlini, 1959), *Cenizas y diamantes* (Popiól i

diamant, Andrzej Wajda, 1958) o *Los golfos* (Carlos Saura, 1959) en su retrato de una juventud hastiada y escéptica.

Por otro lado, la película hará de Yujiro Ishihara una estrella local de enorme popularidad y con el paso del tiempo se convertiría en uno de los actores/cantantes más famosos del cine y la música japonesa. Yujiro se convertiría en un icono para la juventud japonesa del momento, con claras influencias de ídolos americanos como James Dean, Elvis Presley o Marlon Brando. “Su estética de camisetas hawaianas, pantalones bombachos y zapatos de dos colores se convertirá en un referente icónico para muchos adolescentes japoneses” (Nathan, 2001).

Entre 1956 y 1961 los hermanos Ishihara colaborarán en una docena de películas, basadas en novelas escritas por Shintaro y protagonizadas por Yujiro. En el mismo año 1956 la productora Daei intentará sacar partido del “boom taiyozoku” con la adaptación de otra novela de Shintaro Ishihara *Punishment room* (*Shokei no heya*) dirigida por Kon Ichikawa, donde además participa como ayudante de dirección Yasuzo Masumura. Con respecto al film y en el marco de los debates llevados a cabo en la revista *Kinema Junpo* por Ishihara, Ichikawa y un influyente crítico, Izawa Jun, el futuro director de *Kisses*, Yasuzo Masumura, declara: “El film fue rápidamente atacado por importantes críticos de derechas, quienes habían descrito que *talento y técnica sin ideas son peligrosos*”.

Para muchos críticos, entre ellos David Desser (1988:41) *Crazed Fruit* está considerada como el trabajo más representativo del género *taiyozoku* además de ser el más fiel a la novela. Refiriéndose a ello el propio director del film, Ko Nakahira, comenta: “*Season of the Sun* glorificó los taiyozoku, *Punishment room* los criticó y yo me burlo de ellos” (Turim, 1988:12). Nakahira capturará el sentido original, plasmado por Ishihara en la novela, de la nueva sociedad y cómo esos nuevos jóvenes ricos, que han crecido sin restricciones hacen presagiar una era de rápido crecimiento económico y sexo libre. (Sato, 1982: 213)

### **El escándalo y cesura**

*Punishment room* y sobre todo *Crazed Fruit* se convirtieron en foco de críticas de asociaciones de padres y alumnos, así como amas de casa por el efecto negativo que tendría la combinación de violencia y sexo en los jóvenes. Asociaciones de padres, grupos regionales de amas de casa y otros guardianes del orden social

organizaron incluso piquetes en los cines para demandar su censura o prohibición, el conflicto llegó hasta el Ministro de Educación quien declaró: “¡en la juventud de hoy hay tendencias *taiyozoku*, estas tienen que ser eliminadas!”<sup>45</sup>.

El escándalo creado por las nuevas revistas semanales *shukanshi*, como la *Shukan shincho*, fundada en la primavera de 1956 y donde el “escándalo *taiyozoku*” será un tema recurrente.<sup>46</sup> Shintaro Ishihara por su parte se defendió de las críticas encendiendo todavía más el debate: “Mishima Yukio me dijo que la literatura estaba llena de crueldad psicológica: yo quiero mostrar en vez de eso la crueldad física (*nikutaiteki*) activa”.

La presión social causada por las protestas y los ataques de la prensa y revistas como *Fujin koron* contra el fenómeno *taiyozoku* dieron resultado. Al menos en dos prefecturas y cuatro ciudades se prohibió la entrada de los estudiantes a las salas. El propio presidente de Nikkatsu, Hori Kyusaku, que había producido *Crazed Fruit* prometió el cese de la producción de películas con temática *taiyozoku*, canceló la adaptación de la novela de Shintaro Ishihara *Hai-iro kyoshitsu* (La habitación gris) y diversas productoras anunciaron que cooperarían con el Ministerio de Educación para hacer películas que promovieran un comportamiento moral adecuado.

Cuarenta y cuatro años antes que la polémica de *Battle Royal* (2000) de Kinji Fukusaku llegara al parlamento japonés por su violencia y su posible impacto negativo en la juventud, *Crazed Fruit* y las películas *taiyozoku* en general ya habían causado un impacto similar por todo el país.

Aunque como ya hemos dicho la censura quedaba prohibida por la constitución de 1947 (ver “Contexto cinematográfico”) el gobierno usó diversas regulaciones educativas y de salud para limitar que este tipo de filmes fueran proyectados en las salas japonesas en el futuro. Las películas *taiyozoku* explorarán estos límites, liderando la reivindicación de nuevas leyes que en realidad acabarían por provocar la reorganización del comité censor EIRIN en 1957, renombrado como *Eirin Kanri Inaki* o “Comité del Código Ético Cinematográfico” en cuya nueva estructuración como novedad se dio entrada a catedráticos, abogados, profesores y otro tipo de miembros no relacionados con la industria.

---

<sup>45</sup> Citado en varios textos pero las fuentes a las que hemos tenido acceso no aclaran dónde se produjo el comentario.

<sup>46</sup> Michael J. Raine (2002) hace una buena investigación del escándalo *taiyozoku* en los medios de comunicación japoneses.

En realidad todo ello sirvió para reforzar los sistemas de censura de EIRIN sobretodo a partir de 1962, cuando el Ministerio de Salud y Bienestar Social reconoce y ratifica el Código de la Asociación Nacional de Propietarios de Salas de Cine de Japón, en donde se especificaba, entre otras cosas, que los miembros de la asociación no exhibirían ninguna película en sus salas que no hubiera sido antes certificada por EIRIN<sup>47</sup>

Como consecuencia de este gran alboroto, las siguientes películas de adolescentes de Nikkatsu serán más convencionales y menos polémicas. La imagen de Yujiro Ishihara asimismo sufrirá un cambio sustancial, suavizándose y haciéndose menos amenazadora.

Las siguientes seis películas de Nikkatsu presentarán adolescentes todavía rebeldes pero mucho más amables e incluso respetuosos con sus madres. El cambio en los estereotipos *taiyozoku* lo podemos ver ya en algunos films de 1957: *I Am Waiting* (Ore wa matteiru ze) donde debuta en la dirección uno de los jóvenes directores de Nikkatsu, Koreyoshi Kurahara, retrata un Yujiro ex-boxeador ahora dueño de un restaurante, que rescata a una joven chica cuando se va a suicidar, interpretada por Mie Kitahara; *The Eagle and the Hawk* (Washi to Taka) donde Yujiro interpreta a un marinero que se une a un barco de mercancías para encontrar al hombre que provocó el suicidio de su padre; o *The Guy Who Started a Storm* (Arashi o Yobu Otoko, 1957) donde Yujiro es esta vez un chico desbocado cuya principal ambición es tocar la batería.

Sin embargo el gradual cambio de imagen no hizo más que aumentar la popularidad de Yujiro, provocando el “Yujiro boom” en 1958 (ver apartado “Representación del cuerpo. Yujiro Ishihara”), año en que Yujiro protagoniza *Rusty Knife* (Savita knife, 1958) compartiendo cartel por primera vez con otra estrella de Nikkatsu, Akira Kobayashi, interpretando una pareja de *Chinpira* (jóvenes delincuentes) que intentan rehacer sus vidas. El film está dirigido por Toshio Masuda, quien en su siguiente película *Red Quay* (Akai Hatoba, 1958) vuelve a presentar la pareja de Yujiro Ishihara, en un papel de asesino a sueldo y Mie Kitahara pareja de quien se enamorará pero sin que ella sepa su verdadero trabajo.

---

<sup>47</sup> De esta manera, la exhibición en salas comerciales de películas como por ejemplo la segunda entrega de las series *All Night Long* de Katsuya Matsumura fue rechazada ya que EIRIN se había negado a otorgarle un certificado incluso después de que se hubieran realizado cortes extensos en la cinta.

Los años siguientes, entre 1959 y 1962 la actividad de Yujiro llega a su máximo exponente, trabajando en treinta y dos películas, la mitad de las cuales serán *Seishun-eiga* (cine juvenil). Pero a partir de 1963 Yujiro ya entrado en los treinta y siendo demasiado mayor para protagonizar películas juveniles comienza a trabajar en dramas románticos de humor y acción, de los cuales podemos destacar *Red Handkerchief* (Akai Handkerchief, 1964) o *Black Strait* (Kuroi Kaikyo, 1964).<sup>48</sup>

Como vemos en esta trayectoria la fuerza de las primeras películas *taiyozoku* y su tendencia radical se irán desvaneciendo pero no desaparecerá sin dejar una marcada influencia en obras posteriores. La repercusión de las protestas generadas a partir de *Season of the Sun*, *Punishment Room* y *Crazed Fruit* hoy en día prácticamente insignificantes para la historia del cine son sin embargo la repercusión de los iconos juveniles *taiyozoku* en la cultura popular japonesa es verdaderamente relevante, de acuerdo a la conclusión de Raine: “Its real interest stems from the conductal engagement with a new regime of bodily representation shared by cinema and other popular media” (Raine 2002:148). El mismo Oshima ya en 1958 señala el impacto de *Crazed Fruit* para el futuro del cine japonés y anuncia la aparición de una nueva era en el cine japonés cuando comenta la escena final del film:

In the rip of woman's skirt and the buzz of a motorboat, sensitive people heard the heralding of a new generation of Japanese film<sup>49</sup>

## **EVOLUCIÓN DEL FENÓMENO TAIYOZOKU HASTA LA NUEVA OLA JAPONESA:**

A pesar de la efímera trayectoria de las películas *taiyozoku*, debido a la enorme polémica que suscitaron, es sorprendente la importante repercusión posterior que tuvo, especialmente porque sus inmediatas seguidoras influyeron enormemente en el desarrollo del cine japonés de las décadas posteriores. Su más directo heredero es Oshima, en la película que vamos a analizar *Cruel Story of Youth*. Oshima como gran parte de los miembros de la nueva ola, deben al *taiyozoku* el uso explosivo de sexo y

---

<sup>48</sup> Mark Schilling dedica un capítulo repasando la trayectoria cinematográfica de icono Yujiro Ishihara en su libro sobre las películas de acción de Nikkatsu: *No Borders, No Limits. Nikkatsu Action Cinema*, 2007.

<sup>49</sup> Cita del ensayo de Nagisa Oshima *Sore wa toppako ka. Nihon eiga no kindai shugishatachi* (tr. “Is It a Breakthrough? (The Modernists of Japanese Film)”) publicado en *Film Review*, Julio 1958. El texto se encuentra asimismo recopilado en Oshima, Nagisha (1991): *Cinema, Censorship and the State. The Writings of Nagisa Oshima, 1956-1978*. Cambridge.

violencia como cebo para atraer a la audiencia masculina que desarrollará durante los años sesenta y setenta.

La combinación de estos elementos (sexo y violencia) también influirá en el surgimiento de géneros como el *pinku-eiga* (cine erótico) o el *yakuza-eiga* (cine de gánsters) que pasarían a dominar la producción de los sesenta y principios de los setenta de la mano de Nikkatsu y Toei (Joaquin da Silva, 2003)

Al mismo tiempo que emergían estas películas de temática tan escandalosa, los considerados grandes maestros del cine japonés como Yasujiro Ozu, Mikio Naruse y Kenji Mizoguchi, seguían realizando sus films del paradigma clásico. Aunque Mizoguchi realizó su último largometraje *Akasen chitai* (La Calle de la Vergüenza), justo antes de su muerte, en el emblemático año 1956, año en que se estrenan las principales películas *taiyozoku*: *Season of the Sun*, *Crazed Fruit*, *Punishment Room* y *Taiyo to hana* (El Sol y la rosa); y fecha también importante para el documental, pues se estrena el rupturista *Children Who Draw* (E wo kaku kodomotachi) de Susumu Hani.

Por ello se puede considerar ese 1956, el año del fin de la posguerra, la muerte de Mizoguchi<sup>50</sup> y la aparición del género *taiyozoku*, como inicio de la transición entre el cine de posguerra humanista de Akira Kurosawa, Keisuke Kinoshita o Masaki Kobayashi (o el cine “clásico” que también seguía haciendo películas) y la nueva ola del cine japonés de Nagisa Oshima, Yoshida Yoshishige, Masahiro Shinoda, Shohei Imamura... Este último, por ejemplo, dirigiría sus dos primeras películas en 1958, *Nusunareta yokujo* (Deseo Robado) y *Hateshi naki yokubo* (Deseo sin Fin), ambas producidas también por Nikkatsu, que a su vez son precursoras de su posterior estilo personal de comedias grotescas o su peculiar cine negro, siempre con sus personajes de instintos salvajes al borde entre la condición animal y el ser humano.

Este periodo de transición podemos extenderlo hasta 1959, cuando Oshima dirige su primera película, *Ai to kobo no machi* (Una Ciudad de Amor y Esperanza), pero en el presente trabajo hemos preferido hacerlo hasta 1960, con la explosión de la nueva ola y el estreno de: los primeros films de Yoshishige Yoshida, *Yoku de nashi* (Good for nothing) y *Chi wa kawaita* (Sangre seca); *The Island* de Kaneto Shindo, *Koi no Katamichi* (Youth in Fury), *Ai no Katamichi kippu* (One Way Ticket for love) y *Kawaita misumi* (El lago seco) de Masahiro Shinoda; y las otras tres películas del

---

<sup>50</sup> En el mismo lugar donde yace uno de los maestros del cine clásico japonés emerge lo que será el nuevo cine de la modernidad y es que Kenji Mizoguchi fue enterrado en Kamakura, donde había pasado largas temporadas de su vida en 1956, mientras se graba en el mismo lugar *Crazed Fruit*.

primer periodo de Oshima *Cruel Story of Youth* (Seizun Zankoku Monogatari), *The Sun's Burial* (Taiyo no hakaba) y *Night and Fog in Japan* (Nihon no yora to kiri).

### **Otros precursores: críticas al fenómeno *taiyozoku***

Mark D. Roberts (2007: 53) encuentra los antecedentes del *taiyozoku* en films donde se reconoce la introducción de la juventud en la nueva sociedad de consumo en un estadio muy temprano en que la audiencia está experimentando unos cambios demográficos muy fuertes con el *baby boom*. Se trata de los *gakusei mono* (películas de estudiantes) como por ejemplo las series *Jūdai no seiten* (Teenage Sex laws, 1953) protagonizadas por Wakao Ayao.

Por otro lado, en uno de los pocos libros dedicados en exclusiva a la nueva ola japonesa, *Eros Plus Massacre*, Desser explica como algunas películas precursoras de la nueva ola provienen precisamente de críticas al género *taiyozoku*, hechas por parte de algunos directores del periodo de los “los humanistas de posguerra”.

Algunos ejemplos son: Kon Ichikawa (que había realizado *Punishment Room*, una de las obras centrales de la “tribu del Sol”) curiosamente se acerca a la nueva ola en *Conflagration* (Enjo, 1958), una adaptación de la novela de Yukio Mishima *Kinkakuji* (The Temple of the Golden Pavilion), tratando la cuestión de la juventud problemática de una forma más seria

También Masaki Kobayashi en *Kuroi Kawa* (Black river, 1957), cuyo robos y prostitución alrededor de las instalaciones del ejército de Estados Unidos en Japón ya anteceden el contexto de un Japón de posguerra degradante, aunque la representación de una sociedad grotesca y sucia bajo la ocupación norteamericana será todavía más clara en *Buta to gunkan* (Pigs and Battleships, Shohei Imamura, 1961) una de las obras maestras de Imamura y pionera de la nueva ola.

Otra crítica a la locura *taiyozoku* la lleva a cabo Kinoshita Keisuke en *Taiyo to bara* (The Rose on his Arm, 1956), donde muestra cierta ambivalencia con respecto a la imagen del joven, pues en realidad su fuerza reside en el tratamiento de la mujer y la familia.

Sin embargo, de acuerdo con David Desser (1988) o Tadao Sato (1982) la influencia más inmediata sobre la nueva ola no procede de autores con una larga trayectoria, como los anteriores, sino del debut del joven Yasuzo Masumura, en su primera película *Kisses*, 1957 (como vamos a ver a continuación).

## Trasgresión en dos direcciones

Esta aportación de Desser acerca de los precursores de la *nuberu bagu* entroncan bien con las observaciones de Tadao Sato, en *Currents in Japanese Cinema*, sobre el periodo de transición que estamos tratando, a finales de los años 50. Para Sato se trata de un importante periodo de transición en la historia del cine japonés por la aparición de nuevas formas de realización cinematográfica que se manifestará en dos vertientes:

-El “estilo documental” de Susumu Hani en *Children in the Classroom*, 1955 y *Children Who Draw*, 1956 que aportarán una nueva frescura a los filmes. Anticipará métodos usados posteriormente en televisión y en otros documentales.

Tras su éxito abordará el largometraje *Bad Boys (furyo shonen)*, 1961) donde combinará su nuevo estilo documentalista con formas *amateurs* derivadas de la improvisación de los personajes, lo cual se dio de manera totalmente accidentada, pues los chicos un día no trajeron los guiones. Se negaron a decir las frases como les decían. Hani resolvió explicarles la situación que iban a filmar y simplemente les pidió que expresaran lo que ellos mismos dirían. Además la “cámara oculta” refuerza la sensación de documental. Tadao Sato afirma que el comportamiento humano nunca ha sido representado de forma tan genuina como en *Bad Boys*.

En 1963 dirigirá el largometraje *She and He (Manojo to kare)*, 1963) esta vez con actores profesionales para los personajes principales pero manteniendo su “estilo documental” en la forma de captar la realidad en toda su complejidad. Susumu Hani se centra en mostrar los sentimientos y deseos en sí mismos, en esencia la raíz del ser humano, algo que no se puede verbalizar, necesita ser percibido.

En este ámbito de búsqueda de las fronteras del documental de los cincuenta y aunque no se incluya plenamente en la nueva ola, Desser, Sato y otros destacan el papel de Kaneto Shindo en este mismo periodo, quien con su estilo “semi-documental” trata temas sí vinculados a ella como la crítica social en” *Children of the Atomic Bomb* (1952) *Lucky Dragon No5* (1959), *The Naked Island* (1960), para muchos críticos occidentales su mejor película. En 1964 cambia su rumbo cinematográfico con la película de ficción *Onibaba*, donde tratará el tema de la sexualidad femenina, su psicología y los celos a partir de la historia de una joven que

convive con su suegra. Ofrece un nuevo e innovador acercamiento al tema de la sexualidad vista como deseo y mecanismo social de supervivencia, con lo que además sirve para hacer una crítica política más contemporánea y de paso tratar cuestiones cuasi místicas relacionadas con la creencia en el mundo de los espíritus.

-El otro cambio importante se dará a partir de la evolución del movimiento *taiyozoku* a finales de los 50, con el nacimiento de un nuevo joven héroe, mostrado por Yasuzo Masumura en sus primeros tres filmes dirigidos en 1957: *Kuchizuke* (Kisses, 1957), *Aozora musume* (A Cheerful Girl) y *Danryu* (Warm Current). (Sato, 1982: 210-211). Masumura reconducirá las películas *taiyozoku*, enfatizará determinados aspectos y variará otros para buscar sus propios intereses y representar una juventud más compleja, mostrar la responsabilidad de las generaciones previas en sus problemas y la opresión en las jóvenes generaciones del nuevo sistema democrático-capitalista implantado en Japón tras la guerra... (Este punto es desarrollado en el análisis fílmico de *Kisses* más adelante)

### **El modernismo de Masumura: *jōcho*, *shinjitsu* y *funiki***

Además, Masumura canaliza su contacto con el cine y las sensibilidades europeas llevándolo al contexto japonés. Como resultado presenta unos films que más allá de transformar el género *taiyozoku* rompen con los paradigmas clásicos y humanistas del cine japonés anterior. Lo hace defendiendo un cine que define como “modernista” (*modanisuto*), por oposición a premoderno (*zenkindai*). En marzo de 1958, tras el estreno de sus tres primeros films Masumura publica *Aru benmei: jōcho to shinjitsu to funiki ni se o mukete* [tr. Una explicación: volviendo atrás de la Emoción, Verdad y Atmósfera] planteando conscientemente un modelo de cine moderno transgrediendo la forma tradicional japonesa de representar estos tres elementos: *jōcho* (emoción), *shinjitsu* (verosimilitud, lit. “verdad”) y *funiki* (entorno, lit. “atmósfera”).

En la sociedad japonesa el *jōcho* está constreñido, la emoción (por extensión el deseo) se vive con resignación, no debe quebrar la armonía, algo que viene de lejos en la cultura, promovido por el zen y el confucionismo, bien ilustrado por ejemplo en la obra de Ozu. Es una emoción que se vive de forma pasiva contra lo cual Masumura se rebela, presentando en sus personajes una actitud activa con respecto a la emoción, a

sus deseos y el auto-sacrificio. Esto es lo genuinamente humano, una actitud que no tiene nada de raro entre los europeos pero que es censurada en la sociedad japonesa.

Por ello, este comportamiento activo guiado por el *jōcho* y los deseos de los personajes es visto por la crítica japonesa como una falta de verosimilitud. Una caricatura exagerada y no realista. Masumura de esta modo rechaza las pautas convencionales de comportamiento, muy fuertemente impuestas en la sociedad japonesa, apartándose así de los que los japoneses consideran *shinjutsu*.

Además quiebra la armonía de los personajes con el entorno (*funiki*). Los personajes acaban siendo un producto de esa atmósfera que les rodea, les va moldeando y contra lo cual no pueden ejercer ningún control. Así se construye la dialéctica entre la malévolta sociedad capitalista y su víctima, el ser humano (*ningen*). Su obsesión por la noción de *ningen* (ser humano) normalmente está vinculada a su paso por Italia y el contacto con el humanismo europeo, que para Masumura no tienen nada que ver con las nociones de humanismo japonés.<sup>51</sup>

En definitiva, las transgresiones que hace Masumura en la armonía, la pasividad y el equilibrio del *jōcho*, *shinjutsu* y *funiki* pueden ser vistas como unas manifestaciones “anti-realistas” con respecto al realismo del paradigma clásico y también del humanista de posguerra. Kinoshita, Kurosawa o Imai intentan escapar de la tradición de las formas y contenido del cine japonés, la armonía y equilibrio entre la emoción (*jōcho*), entorno (*funiki*) mantienen una verosimilitud *shinjutsu* que acomodan al espectador a un estatus premoderno. Esto es posible porque como sostienen tanto Masumura como Oshima, el modo de producción capitalista no cambió la mentalidad “premoderna” de la audiencia. Al contrario, el sistema capitalista, sustentado por instituciones contrarrevolucionarias, defensoras del *statu quo*, han apoyado las ideologías y representaciones artísticas premodernas.

A lo largo de la historia, el cine japonés había sido absorbido por la fuerza de la cultura dominante, apropiándose de la tradición premoderna del teatro Kabuki y centrando la conciencia de los japoneses en la estructura social y unas relaciones humanas premodernas.<sup>52</sup> Por lo tanto, la modernidad presente en Masumura, y

---

<sup>51</sup> Mitsuhiro Yoshimoto, *Logia of Sentiment: The Postwar Japanese Cinema and Questions of Modernity*, University of California, 1993.

<sup>52</sup> Nagisa Oshima, *Cinema Censorship and the State*, 1992. Originalmente publicado por Oshima en *Is it a breakthrough?* en 1958

desarrollada después en la nueva ola que ahonda sus raíces en el teatro Shimpa<sup>53</sup>, está poniendo de manifiesto la necesidad de un cambio epistemológico en cuanto a la noción “realismo” previa.

Las claves para situar a Masumura en la Historia del cine japonés están como hemos visto, en la oposición de lo moderno/premoderno y por otra parte en el juego entre forma y contenido.

Más allá de cuestiones estéticas y epistemológicas, lo que trasciende de las películas de Masumura es el papel del individuo y su pérdida de condición de ser humano (*ningen*) por culpa de la estructura del sistema social y económico.

### **Tres estadios de los jóvenes en el cine: estilización, erotismo y deseo.**

Como hemos señalado existe un interés en la cultura japonesa por las imágenes de belleza idealizada, una estilización de la realidad, que aunque proviene de ella no guarda una relación unívoca con el referente, si usamos terminología *pierciana*. En la representación teatral del Noh, por ejemplo, el actor se convierte en un signo, es independiente al objeto-referente, refiriéndonos al triángulo de Pierce. La representación está en un plano independiente y no pretende hacer referencia a la realidad. Son construcciones estilísticas con valor por si mismo y no por su relación con la realidad.

Extrapolándolo a la juventud en Japón, sus representaciones a menudo intentan ser el máximo exponente de belleza, que no interesa en la cultura tradicional tanto por sus explosivos actos de rebeldía (como ocurre con el joven occidental) sino porque con ella se pueden materializar las expresiones de hermosura más sublimes. Estas son las representaciones del *bishonen* y *bishojo* (joven hermoso y chica hermosa) que recurrentes en la producción cultural japonesa de diversa índole, donde en la actualidad es más rápidamente identificable en los productos de la cultura de masas del *anime* y *manga*: de cuerpos fisiológicamente imposibles, de larguísimas piernas y ojos gigantes, pelo de colores, etc., cuyo origen en realidad está en una tradición cultura muy anterior, que podemos ver por ejemplo en la estilización de los actores

---

<sup>53</sup> Oshima, op.cit.pág. 29. Aquí Oshima hace referencia a dos tipos de cine en Japón, el vinculado a la tradición del Kabuki y el vinculado al teatro Shimpa, un teatro moderno, emergido de la restauración Meiji por oposición a la estilización de las formas Kabuki y Noh, presentando situaciones contemporáneas y un estilo de actuar diferente, con un realismo nuevo.

*onnagata*, que interpretan papeles de mujeres en el teatro Kabuki o las máscaras y ampulosos trajes del teatro Noh, la representación del teatro de marionetas Bunraku...

Cuando esta estilización de la hermosura se manifiesta en la representación de la juventud en el cine, a mediados de los cincuenta, lo hace encaminándola a fines eróticos (debido a intereses comerciales), prestando por tanto atención a la juventud, pero no a sus problemas. De acuerdo con Anderson y Richie (1982:267) el erotismo comienza en 1956 con *Revenge of the pearl Queen* (Onna Shinjū no Fukushū) producida por los estudios Shintoho, un film a cuyas jóvenes actrices, interpretando las famosas pescadoras de perlas<sup>54</sup> (*ama*), cuyo interés radica en realidad en el hecho de que tras sumergirse en el agua se les transparentan las camisetas blancas mojadas.

Su éxito provocó la sucesión de diversas películas de buscadoras de perlas que precederán la eclosión de un cine erótico en Japón con géneros de los más variados: *pink eiga*, *roman porno*, *nureta*, *eroguro*, *kinbaku*...

En todo este cine se plantea una relación de hombre-sujeto, mujer-objeto de deseo, cuerpo femenino como fetiche sexual, sin voluntad, maleable y esclava de los deseos del varón. En este cine toda presencia juvenil que plantee una presencia más allá de su explotación erótica queda excluida.

### **Plenos sujetos (*shutai*)**

Sin embargo, hasta la llegada del *seishun eiga* no se pondrá al joven como sujeto de la mirada, no como objeto, planteando sus necesidades, problemas o situando a la juventud como problema en sí mismo no llegará hasta las películas *taiyozoku* y la *nuberu bagu*. Un momento en que los jóvenes estarán delante y esta vez también detrás de las cámaras, con directores jóvenes (Masumura, Oshima, Yoshida...) proponiendo historias protagonizadas por jóvenes.

---

<sup>54</sup> Películas como las protagonizadas por Michiko Maeda de atributos pectorales bastante sobresaliente: *Onna, Shinjū no fukushū* (La Venganza de la Reina de las Perlas) y *Ama no senritsu* (Buceadora de Perlas Tiembla de Miedo) de 1956 son algunos ejemplos de estas series. Sin embargo, algunos autores señalan que el origen del cine erótico puede estar en las obras *taiyozoku*, pues en la década de los 50 hubo un boom de filmes de sexo juvenil con títulos como *Aru fujinka no kokuhaku* (Confesiones de un Ginecólogo), *Hitozuma no seiten* (Manual Sexual de Mujeres Casadas), *Dotei* (El Virgen), *Yoru no mibojin* (Viudas de la Noche), *Otome no seiten* (Manual Sexual de una Virgen), *Otome no shinsatsushitsu* (Clínica de Vírgenes). Anderson y Richie (1959:194)

El joven pasa a ser el centro de atención y objeto de reflexión en mayor o menor medida pero no hay un interés en reflejar fielmente cómo son los jóvenes de finales de los cincuenta, en realidad, se presenta una espectacularización del icono juvenil, una estilización del joven más cerca de los actos de pura representación de Kabuki y el Noh, Debemos tener en cuenta que la mayoría de los jóvenes de finales de los 50 no tenían acceso a los veleros y lanchas motoras *Crazed Fruit* ni una vida ociosa con tantos derroches.

Por supuesto, como muchos críticos han comentado, el estilo de vida de jóvenes viviendo en destinos turísticos de playa como Zushi o Hayama, o en enclaves como la montaña Karuizawa no estaba al alcance de la mayoría de los bolsillos de los japoneses. En 1959, sólo una de entre 131 personas poseía un coche. Coches descapotables, yates, casas en la playa, etc., formaban parte de las posesiones de los jóvenes retratados en la novela y la película. Otros aspectos del estilo de vida de los taiyozoku eran mucho más económicos de imitar como, por ejemplo, el corte de pelo al rape, las camisas hawaianas o los pantalones holgados (Joaquin da Silva, 2003). Por el otro lado la mayoría de la juventud tampoco estaba vinculada a grupos *yakuzas*, ni se prostituía con hombres o mujeres mayores.

Ahora los jóvenes no son utilizados con fines eróticos por la industria cinematográfica, son plenos sujetos (*shutai*), pero en el interior del relato cinematográfico sí son objeto de deseo por parte de la mirada del adulto o de otro joven. Aquí es interesante detenernos momentáneamente en la etimología de la palabra japonesa *shutai*, formada por dos kanjis, *shu*=principal, *tai*=cuerpo. Por tanto se hace referencia en japonés al cuerpo como entidad principal y autónoma, por oposición al cuerpo objeto, objeto de deseo en las representaciones anteriores al *seishun-eiga*, especialmente en las producciones eróticas. Curiosamente, el término en japonés también se puede entender por oposición al origen etimológico del término “sujeto”: *subjectum*, “sometido”, “sujeto”, o bien, *subjicere*, “poner debajo”<sup>55</sup>. Si el sentido occidental de “sujeto” analizado por Kart Marx en *Die Deutsche Ideologie* y desarrollado por la Escuela de Frankfurt, se entiende por oposición entre sociedad e individuo, donde este último está por debajo del dominio ideológico de las estructuras

---

<sup>55</sup> Para el análisis del origen etimológico del concepto de sujeto en Occidente consultar el artículo de Juan Feliz Burotto Pinto “Sobre El Estatuto del Sujeto Humano, en los Vestigios de la Modernidad” publicado en *Cinta de Moebio. Revista de Epistemología de Ciencias Sociales* n°12. Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2001. El artículo se puede consultar en Internet en: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=10101207>

sociales, vive sometido a la propaganda ideológica y religiosa y como consecuencia, según estos autores, no puede alcanzar el conocimiento ni de sí mismo ni de la realidad. Establecida la aclaración del diferente origen etimológico de la palabra, debemos señalar que en adelante cuando hablemos de “sujeto” nos referimos referimos al sentido que tienen el término etimológicamente la palabra *shutai* en japonés.

Por otro lado, retomando la cuestión de la estilización, cabe anotar como ésta no desaparece pese a haber convertido a los jóvenes en plenos *shutai*, como veremos en el apartado de análisis fílmico. La belleza no sólo sigue presente en el *seishun-eiga* sino que además será el detonante del conflicto en la trama., en la medida en que provoca el deseo como pulsión sexual reprimida en la generación de los adultos (*Cruel Story of Youth*) e incontrolable en las nuevas generaciones (*Crazed Fruit, Kisses y Cruel Story of Youth*). Aunque no es objeto del presente estudio cabe al menos apuntar como la dualidad “belleza-deseo” y las pulsiones sexuales es un tema recurrente en obras posteriores de la *nuberu bagu* que se plantea de diversas formas: enfermiza (*Manji*), traumática (*Inferno of first love*), obsesiva (*El imperio de los sentidos*)...

*Crazed Fruit*: los jóvenes son víctimas de su propia hermosura. La chica acaba siendo asesinada como consecuencia de la disputa de diversos hombres por ella.

*Kisses*: la protagonista, Akiko trabaja precisamente con la belleza de su cuerpo, pues es modelo de desnudos para pintura. Esto la convierte en un ser más vulnerable al convertirse en el objeto de deseo del hijo del pintor.

*Cruel Story of Youth*: joven cuando se enfrenta al adulto provoca ansias imposibles de satisfacer o que se satisfacen por medio de intercambios comerciales (la mujer mayor se acuesta por dinero).

Un deseo que puede hacer tambalearse los cimientos de la sociedad. La búsqueda de su satisfacción es el motor dramático de los filmes.

## **EL CINE JUVENIL (*SEISUN-EIGA*) EN EL CONTEXTO INTERNACIONAL**

Para comprender cómo se constituye la nueva ola japonesa (desde 1959-60) a partir del fenómeno *taiyozoku* (1956) y su evolución entre esos años debemos considerar el problema de la representación del joven en el cine como un problema

global<sup>56</sup>, si bien con especificidades en los respectivos países condicionadas por el contexto concreto en cada caso.

En el contexto social internacional marcado por el fin de la posguerra y el crecimiento económico trae consigo el auge de la sociedad de consumo y la primera generación de jóvenes que no han sufrido las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial. A finales de los cincuenta aparece una nueva juventud ociosa, nihilista que debe buscar su sitio en el entorno amoral de la sociedad moderna.

La representación de esta juventud cuenta con unos primeros ejemplos en literatura: Françoise Sagan y su primera novela *Buenos días, tristeza* (Bonjour tristesse, 1954) en Francia; J.D.Salinger en Estados Unidos, cuya novela *El guardián entre el centeno* (The Catcher in the Rye, 1951) será un clásico de la literatura moderna estadounidense; las novelas *taiyozoku* de Shintaro Ishihara en Japón o el movimiento *Angry Young Men* en Gran Bretaña, que expresa la amargura de las clases bajas respecto al sistema sociopolítico y la mediocridad e hipocresía de la clase alta. *Look Back in Anger* (1956) de John Osborne será la obra más representativa pero cabe mencionar otros integrantes que pertenecieron al movimiento: John Wain, Kingsley Amis, Alan Sillitoe y Bernard Kops. Al igual que la efímera vida del fenómeno *taiyozoku* terminó desvaneciéndose a principios de los 60.

### **En EEUU: mercado juvenil**

En una sociedad marcada por la prosperidad y el *boom* de la natalidad, los jóvenes adquieren importancia por un hecho: se convierten en una fuerza económica. La sociedad de consumo en Estados Unidos pero también en otros lugares creó todo un mercado dirigido hacia el nuevo adolescente con un poder adquisitivo sin precedentes. Los productores independientes Samuel Z. Arkoff y James H. Nicholson de la *American Internacional* son los primeros que tratan la cuestión del joven en Estados Unidos. Supieron descubrir mucho antes que Hollywood, el potencial del mercado adolescente, demostrado por: “dos décadas de bonanza económica para ese desatendido sector de mercado (Costa, 2004: 84),

Si Hollywood producía películas para toda la familia, *American Internacional* decide orientarse a un *target* más específico, un público adolescente, tratando temas

---

<sup>56</sup> Tesis sostenida por Tadao Sato en “Eiga ni egakareta wakai sedai” *Eiga geijutsu*, n4.8, 1956

como los líos amorosos, las borracheras o la relación con los padres de forma escandalosa para las familias de los años cincuenta.

Es en esta cultura y negocio, que promovida tras el descubrimiento del adolescente moderno, cristaliza en la gran pantalla con la aparición de un cine de terror enfocado al público joven (Palacios, 2004: 237).

Si bien no vamos a abordar la cuestión de por qué los jóvenes se sienten atraídos hacia el cine de terror, pues no es el motivo del presente trabajo, sí vamos a citar algunos títulos representativos de este género, como los filmes dirigidos por Herbert L. Strock y escritos por Herman Cohen, *I Was a Teenage Frankenstein* (1957), *I was a Teenage Werewolfe* (1957), *Blood of Dracula* (1957); *Teenage Caveman* (1958) escrito y dirigido por Roger Corman o *Teenage Zombies* (1958) de Jerry Warren.

Para Palacios este cine de “terror *teen* está relacionado con las corrientes contraculturales del cine independiente de los sesenta y setenta. Corman, Arkoff, pero también Dennis Hopper, Henry Fonda, Steve Mcqueen, Jack Nicholson, se convertirán en iconos de la *nueva juventud*” y de su cultura de sexo, drogas y *rock’n roll*.

Por su parte American International pasa de las películas de terror y ciencia ficción de los 50 a un nuevo modelo de comedia adolescente en los sesenta: el *beach party movie*, un género comercial y simplón, con personajes planos, arquetipos de jóvenes guapos, historias aderezadas con canciones, toques cómicos y románticos (Costa, 2004: 85)

Si la aportación norteamericana en los años cincuenta consiste por un lado en el descubrimiento del mercado juvenil, por otro, el uso de la violencia como género cinematográfico se lo debemos a la “generación de la violencia” cuyos principales realizadores fueron: Robert Aldrich, Richard Fleischer, Anthony Mann, Nicholas Ray, Richard Brooks, Samuel Fuller y Donald Siegel.<sup>57</sup>

De ellos probablemente es Richard Fleischer el más interesado en mostrar la violencia en todas sus manifestaciones: *Compulsión* (Impulso criminal, 1959). De Anthony Mann debemos destacar su discurso en torno a la violencia y sus aportaciones al cine *noir* desde el género del *western*: *The Man from Laramie* (El hombre de Laramie, 1955), *The Far Country* (Tierras lejanas, 1955), *Man of the West* (El hombre del Oeste, 1958); y el despliegue de la violencia juvenil de Nicholas Ray,

---

<sup>57</sup> Jose María Latorre hace un repaso sobre el género de la violencia en Estados Unidos en el artículo “La generación de la violencia del cine norteamericano” en *Nosferatu* 53-54.

al final enfrentada a la violencia institucional en: *Rebel Without a Cause* (Rebelde sin causa, 1956) con paralelismos en *Kisses* y al estilo *noir* de *Cruel Story of Youth*. Esto es debido a que en Estados Unidos, al igual que en Japón, este cine nace en un marco social de cambio de costumbres de la población e incremento de la sociedad urbana.

### **Cine, rock'n roll y jóvenes delincuentes**

Como vemos, en este contexto en que la industria comienza a interesarse por el mercado juvenil y explicitan el papel central del joven en las películas de terror y ciencia ficción que acabamos de describir, otros investigadores como Raine (2002:138) señalan que el inicio de la cuestión del joven en el cine como problema generacional hay que buscarlo en películas como *Semillas de maldad* (Blackboard Jungle, Richard Brooks, 1955) y *Rock around the Clock* (Fred F. Sears, 1956). *Semillas de maldad* es histórica en Estados Unidos por el efecto que causó en la juventud y donde la primera escena de la banda "Bill Haley y sus cometas" interpretando *Rock around the Clock* llevaría por primera vez una canción de *rock'n roll* a ser número uno del país.

Un año más tarde Sam Katzman (que produciría en los sesenta varios filmes de Elvis Presley) produce el musical *Rock around the Clock* para capitalizar el éxito de la canción del mismo nombre que había generado ventas multimillonarias tras su debut en *Semillas de maldad*. Como consecuencia de su repercusión social, a menudo se considera la fecha de estreno de *Semillas de maldad* como uno de los días que marcaron el nacimiento del *rock'n roll*. Desde mediados de los años cincuenta la música popular se incorporará a la banda sonora de películas de consumo juvenil y normalmente de poco presupuesto. En los sesenta la industria de la música comienza a sobrepasar en volumen a la cinematográfica y Hollywood se convence del relevo generacional sufrido por el público en cuanto a la música por lo que muchas producciones de prestigio empiezan a considerar indispensable la inclusión de temas musicales que después puedan convertirse en un éxito de ventas.

Para Weinrichter<sup>58</sup> el rock sirvió más que para provocar la protesta de los jóvenes americanos, para dar voz a un sentimiento de diferenciación con la generación

---

<sup>58</sup> Antonio Weinrichter (2004) habla precisamente de esta relación entre la música rock y el cine juvenil en el capítulo "De la sinfonola a la sinergia, de la rebeldía al revival" en *La edad deslumbrante*, 2004: 341-347.

de sus progenitores que flotaba en el ambiente. Rock como válvula de escape de una generación de jóvenes confusos y alienados del resto de la sociedad. Este mecanismo le llevará incluso a Elvis Presley a convertirse en un icono vinculado con la música de la misma manera que en el cine se constituirán iconos vinculados a la juventud de la mano de Marlon Brando, *Salvaje* (1953) y James Dean, en *Al este del Edén* (Elia Kazan, 1955) y *Rebelde sin causa* (Nicholas Ray, 1955).

El cine popular americano pronto aparecerá como principal instigador de la emergencia de las culturas de jóvenes antisociales y las exportará a otros países. Surgirán las subculturas de jóvenes peligrosos, que escuchan el *rock'n roll* americano como los *halbstarker* en Alemania, los *blousons noirs* en Francia y los *Teddy Boys* en el Reino Unido<sup>59</sup>.

Ken Gelder y Sarah Thornton afirman que el estreno en Londres de *Semillas de maldad* en 1956 fue uno de los momentos constitutivos del fenómeno de los *Teddy boys*. Estos chicos provocarán disturbios allá donde la película es estrenada, planteando en Inglaterra la cuestión de los jóvenes como problema:

Youth becomes the boy, the wild boys, the male working-class adolescent out for blood and giggles- youth-as-trouble, youth-in-trouble. By the 1950s, relative affluence brings the other face of British youth into focus (...)The new images are superimposed on the old images- youth-as-trouble, youth-as-fun. During the 1950s, the distinction between “respectable and “criminal” classes was transmuted into the distinction between “conformist” and “noconformist” youth, the workers and the workshy, “descent lads” and “inverts”, “patriots” and “narcissists”. The new youth cultures of consumption were regarded by the arbiters of taste and the defenders of the “British way of life”, by taste-making institutions like the BBC and the British design establishment, as pernicious, hybrid, unwholesome, “Americanized”. When the first rock'n roll film “Blackboard Jungle”, was shown at a cinema in South London in 1956, Britain witnessed its first rock riot. The predictions were fulfilled. Teenage

---

<sup>59</sup> *Halbstarker* es una subcultura de adolescentes, mayoritariamente varones de clase trabajadora, que se muestran en público como agresivos y provocadores. Aparece en Alemania, Austria y Suiza durante los años 50.

Los *blousons noir* figura creada por los medios de comunicación franceses el verano de 1959 para designar a jóvenes delincuentes, de violencia irracional, que disfrutaban del *rock'n roll*, cuyo vandalismo se dirigía en buena parte contra las instituciones francesas.

*Teddy Boys* en Inglaterra, es un movimiento iniciado en Londres en los 50 y rápidamente extendido por todo el Reino Unido, relacionado con el *rock'n roll* americano y siendo el primer grupo en Inglaterra identificándose a sí mismos como *teenagers*. Para más información consultar Cross, Robert J.. *The Teddy Boy as Scapegoat*. Doshisha University Academic Depository.

sexuality dissolved into blod lust. Seats were slashed. Teddy boys and girls jived in the aisles (...) It represented a new convergence – trouble-as-fun, fun-as-trouble”<sup>60</sup>

## En Europa

En Europa el movimiento más conocido en torno al problema de la juventud en el cine, no tanto por la temática como por su carácter rupturista es la *nouvelle vague* francesa. *Al final de la escapada* (A bout de souffle, Jean Luc Godard, 1960) y *Los cuatrocientos golpes* (Les quatre cents coups, François Truffaut, 1959) serán dos de sus obras más aclamadas e influyentes a nivel nacional e internacional.

*Al final de la escapada*, la historia de “un joven anárquico que predica su amoralidad en un mundo sin conciencia”<sup>61</sup>, a quien seguirá *Pierrot el loco* (Godard, 1965) y *Los cuatrocientos golpes* nos muestra la institución de la familia en crisis y la búsqueda de la juventud de una libertad utópica. Estas películas formarán parte de la *nouvelle vague* francesa que revolucionará el medio cinematográfico con historias de jóvenes urbanos de costumbres liberalizadas en una sociedad moderna donde no encajan, donde la institución familiar se derrumba.

Pero Antonio Quintana<sup>62</sup> nos advierte que no es aquí donde se muestra por primera vez “el desconcierto y el descontento de la juventud europea en el cine” sino en Italia, con la película *I vinti* de Michelangelo Antonioni y *Los inútiles* (I vitellone) de Federico Fellini, estrenadas en 1953.

La relevancia de Antonioni para los directores de la *nuberu bagu* ha sido comentada en varias ocasiones, en especial, su influencia en el cine de Yoshishige Yoshida, Oshima también hace referencia a la influencia de Antonioni en la nueva ola, pero en el sentido que este director otorga a la imagen con independencia de sus fines melodramáticos, como hemos explicado anteriormente.

En cuanto a la cuestión de la juventud que nos ocupa, Antonioni muestra en *I vinti*, como los hijos de familias adineradas desconcertados por el crecimiento económico de los años cincuenta y la alienación de esta sociedad moderna que se está configurando empiezan a sentirse atraídos por la violencia. Al igual que en *Season of the Sun* y *Crazed Fruit* la salida de estos jóvenes es dejarse llevar por una vida ociosa

---

<sup>60</sup> Ken Gelder y Sarah Thornton (eds), *The Subcultures Reader*. Ney York, Roudlege, 1997: 297

<sup>61</sup> Angel Quintana (2004), “Cronología sobre cierta juventud europea sentada al borde del abismo con los pies colgando” en *La edad deslumbrante*.

<sup>62</sup> Quintana, op.cit.pp. 265-269.

sin prejuicios que les impidan usar la violencia cuando lo vean oportuno. *Los inútiles* ofrece otra visión de cómo la juventud aburguesada pasa el rato sumida en el tedio, bebiendo en el bar, donde el protagonista tampoco es capaz de asumir las responsabilidades que suponen mantener una familia, dejando a su bebé y su mujer en casa mientras se divierte con otras mujeres, sin interés por buscar trabajo. El propio origen burgués de Antonioni le hace volver a retratar en *L'avventura* (1960), bajo ese especie de filtro neorrealista, la vida de jóvenes de clase alta, utilizando todo una serie de elementos presentes *Crazed Fruit* cuatro años antes: yates, joven burguesía divirtiéndose entre las rocas y el mar, con una estructura narrativa subversiva y poco usual, carente de causalidad y más interesada en la composición visual. Además *L'avventura* retoma el tema del triángulo amoroso de *Crazed Fruit*, con la presencia/ ausencia de la novia del protagonista, que atormenta a la pareja durante todo el film.

En realidad, *Los inútiles* e *I vinti*, aunque muchas menos conocidas que *Al final de la escapada* o *Los cuatrocientos golpes*, muestran de forma pionera, junto con *Salvaje* (1953), la inestabilidad del joven en la sociedad, varios años antes del estreno de *Al este del Edén*, *Rebelde sin causa* y las demás películas de la *nouvelle vague*.

Por último, en la línea del cine juvenil europeo de aquel 1953, existe otro film *Un verano con Monica* (Somarren med Monika) donde Ingmar Bergman nos plantea la historia de dos amantes que deciden salir de la estructura de la sociedad, que anula su felicidad, dejan el trabajo para buscar una felicidad utópica en un lugar fuera de la modernidad occidental, asociando de nuevo a los jóvenes con las lanchas motoras, el mar y la búsqueda de libertad. Pero final ambos protagonistas inevitablemente serán víctimas de esta sociedad, especialmente Harry, cuando comprende que Monika no quiere aceptar las obligaciones de la vida adulta. Una obra precursora de las nuevas posteriores como señala Quintana<sup>63</sup>:

“Un verano con Monica” es una de las obras fundacionales de la modernidad, una película que anuncia muchas cosas sobre las actitudes liberales de la juventud europea, una serie de cosas que no tardarían en encontrarse una década después cuando en la esfera pública se discutía acerca de la independencia de la generación adulta, de la revolución sexual y, sobretodo, de la búsqueda de un camino hacia la utopía.

---

<sup>63</sup> Angel Quintana (2004), “Cronología sobre cierta juventud europea sentada al borde del abismo con los pies colgando” en *La edad deslumbrante*.

En la España de la autarquía franquista, el contexto de recuperación económica no está al mismo nivel de otros países occidentales o de Japón, pro ello, todavía con un marcado pesimismo, en la línea de *Los inútiles*, Juan Antonio Bardem presenta en *Calle mayor* (1956), un retrato de la sociedad española de la época donde los proyectos vitales de los jóvenes son inalcanzables. Ello lo hace describiendo un entorno donde la mujer es sin duda la que sale peor parada donde los jóvenes llegan a adultos atrapados en el tedio de un casino, metáfora de una España donde no hay nada que hacer, donde no se puede aspirar a más que buscar la forma de matar le tiempo y lo hacen realizando fechorías cada vez más crueles. Los grupos de jóvenes amigos van creciendo y a quienes la falta de expectativas les va deshumanizando donde se hace patente que “el desarraigo generacional era, en el caso español, considerablemente más patético que en Italia porque el tedio no cesaba de encontrarse alimentado por la frustración política y sexual”.<sup>64</sup>

Pero si existe en España un nuevo cine de jóvenes violentos donde se muestra su malestar en la sociedad, está representado por *Los golfos* (1960) de Carlos Saura, donde un grupo chicos duros, procedentes de barrios populares de Madrid, deciden reunir dinero mediante la estafa y el robo (y si es preciso la violencia) para pagar el debut de uno de ellos en una corrida de toros. El film muestra como en una España sin demasiadas oportunidades y donde el dinero cobra especial importancia en todas las esferas de la sociedad, los jóvenes siempre como mecanismo desestabilizador de la sociedad, intentan buscarse un futuro incierto, aunque sea de la forma más descabellada: toreando.

## **En Japón**

La posguerra termina en Japón en 1956, (ver apartado “Contexto social”) año precisamente del *boom taiyozoku*. El crecimiento económico ha generado unos jóvenes revoltosos, gamberros, despreocupados e inmorales. Jóvenes que desconfían de sus mayores y abrazan las novedades que llegan de Occidente, especialmente de EE.UU. pero también de Gran Bretaña y Francia: el *rock' n'roll*, los nuevos cines, la

---

<sup>64</sup> Angel Quintana (2004), “Cronología sobre cierta juventud europea sentada al borde del abismo con los pies colgando” en *La edad deslumbrante*.

cultura pop, la moda, manifestaciones urbanas, incluso nuevos vocablos y extranjerismos que se incorporarán al hablar japonés.

Además es un momento en que la industria cinematográfica japonesa, al igual que la estadounidense, encuentra productivo ofrecer lo que esta juventud está buscando, en un momento, los años cincuenta, en los que está viviendo una segunda época dorada, con una producción de más de 500 títulos al año. Así surge el *seishun-eiga* (cine juvenil) planteado como un cine de consumo local (al contrario que Estados Unidos), prácticamente desconocido en Occidente, pero que realmente seguía una moda creciente a nivel internacional.

Las películas *taiyozoku* también participan de esta corriente de cine juvenil de los años cincuenta, que en Estados Unidos ha dado: *Salvaje*, *Al este del Edén*, *Rebelde sin causa*, *Semillas de maldad*; en Francia: *Al final de la escapada*, *Cuatrocientos golpes*; Italia (*Los inútiles*, *Il vinti*); Suecia (*Un verano con Monika*) o España (*Calle mayor*, *Los golfos*) de películas cuyo tema central es la cuestión de la alienación del joven en la sociedad.

Coincidiendo con la observación de Tadao Sato los filmes *taiyozoku* son parte de un ciclo global que incluye películas hechas en Francia, Estados Unidos y Gran Bretaña. Este debate también fue ampliamente tratado según Raine en la prensa japonesa. Artículos de Horikawa, Ishihara, Kiyose, Kokura, Nage, Ogi, Okamoto, Ozaki, Sato y Togaeri también evidencian como el debate no puede ser acotado en términos exclusivamente nacionales (Raine, 2002: 143): *Season of the Sun* es comparada con *The Blackboard Jungle* y Yujiro Ishihara con el James Dean de *Rebelde sin causa* o *Al Este del Edén* o el Marlon Brando de *Salvaje*.

A partir de este momento, 1956, el cine juvenil japonés por primera vez en su historia empieza a no ser tan diferente como el cine del resto del mundo. Su especificidad de la que habla Burch, la denominación de origen del cine nipón no desaparece pero queda neutralizada. Esta idea queda resumida en la frase que Schilling (2007:203) pone en boca de Rayns:

...the lifes of the younger generation in Japan are fundamentally like those in the West (...) To say that Japanese cinema has been through the same financial, structural and aesthetic upheavals as American, British and France cinema is not, of course, to deny the cultural specifics that make a Japanese film Japanese. But

identifying cultural specificity is not as easy nowadays as it was in the days of Mizoguchi.

De hecho entre 1958 y 1962 surgen en Japón desde el género *taiyozoku* dos series de films juveniles de estilo americano, lo que se llama en Japón *mukokuseki-eiga* (“películas sin nacionalidad”) protagonizados también por Yujiro Ishihara: *Watari dori* (Ave migratoria, de nueve episodios) y *Wagaremono* (Vagabundo, de cinco episodios). Estas películas ya se acercan visualmente al cine norteamericano pero para Nagib (1993:27) continúan presentando argumentos típicamente japoneses, como los de samuráis que vagan sin destino montando broncas por allá por donde pasan, sólo que esta vez con vestimentas occidentales

Pero además, en el periodo que nos ocupa, finales de los años cincuenta, el cine sobre jóvenes consigue instaurar la iconografía de una nueva generación de jóvenes que tendrá una amplia repercusión en la sociedad y la cultura popular y viceversa, la representación de la juventud estará mediatizada por la eclosión de la cultura pop (Cueto, 2004:16 y Raine, 2002). Como veremos esta construcción de iconos juveniles está condicionada por un ambiente cultural muy preciso en Japón, que con sus especificidades geográficas, históricas, sociales, etc., tiene en su constitución inicial una estrecha relación con la cultura de masas juvenil de Occidente. Esta es la causa del estilo “occidentalizante” de la iconografía juvenil japonesa de finales de los cincuenta (ver apartado “Americanización y Japonesidad”) que dará lugar a “desconcertantes híbridos entre la tradición y las modas *gaijin*, del extranjero” (Cueto, 2004)

### **Las nuevas olas: cine nacional / internacional**

El cambio de década de los 50 a los 60 trajo consigo la aparición de unos “nuevos cines nacionales” casi simultáneamente en Europa y Japón, aunque también se encuentran manifestaciones por otras partes del mundo. En 1959 se estrena *Hiroshima mon amour* de Alain Resnais, *Ai to kibo no machi* (Ciudad de amor y esperanza) opera prima de Nagisa Oshima y *Shadows* también opera prima de John Cassavetes; a las cuales le le siguen en 1960 *Á bout de souffle* (Al final de la escapada) de Jean-Luc Godard, *Seisun zankoku monogatari* (*Cruel Story of Youth*) de Oshima y *Roku de nashi* (Good for nothing) de Yoshishige Yoshida. Podemos considerar, en

cierto sentido, una especie de fenómeno internacional. A nivel formal se produce una clara escisión con el *mainstream* del cine “realista” propuesto por Hollywood, pero también con la *tradition de la qualité* francesa<sup>65</sup>, el neorrealismo italiano el humanismo de posguerra japonés... Se trata de un nuevo cine a menudo denominado *International art cinema* (Roberts, 2007) o modernismo cinematográfico<sup>66</sup>.

La primera referencia al nombre de la marca “nueva ola japonesa” se remonta al artículo publicado por el editor de la revista semanal *Shukan Yomiuri*, en 1960 cuando habla de *Shochiku nuberu bagu* al comentar *Cruel Story of Youth* de Oshima. Los siguientes artículos en torno a este film de Oshima seguirán promoviendo el término de “nueva ola”. Aunque la prensa japonesa bautizará este nuevo cine como *nouvelle vague japonesa* no lo hizo en realidad para establecer relaciones formales con el cine francés de aquellos años. Tan sólo se recurrió al término en francés para de una forma más *glamourosa* y comercial definir un nuevo movimiento de jóvenes directores que se estaba dando de forma simultánea a Francia. Es precisamente por esta explotación comercial del término “nueva ola” que inicialmente Oshima reniega de ella, en su provocativo artículo *Nuberu bagu o bokumetsu seyo* (“Por la destrucción de la *nouvelle vague*”)<sup>67</sup>

De hecho es muy curioso observar las opiniones de los directores japoneses, contrarias a ser etiquetados como *nouvelle vague* japonesa, como se empeñaba tanto la prensa como críticos y académicos. No esconden su deseo de ser considerados como algo diferente a lo francés, para marcar su especificidad y evitar ser incluidos en movimientos a los que no pertenecían. Un claro ejemplo es la opinión de Oshima en la introducción del libro de Lúcia Nagib (1993:13):

Eu não conseguia me identificar com a *nouvelle vague* francesa e, a pesar de manter amizade com Yoshida, não me agradava o fato de ser posto sob um mesmo rótulo unto com outra pessoa. Por isso, cheguei mesmo a escrever um texto intitulado *Pela destruição da nouvelle vague*. Mas se consideramos que Yoshida, Shinoda e eufomo, todos os três, disidentes da mesma produtora de cinema, a Shochiku-Ofuma,

---

<sup>65</sup> Truffaut en *Cahiers du cinema* es uno de los primeros en encontrar la diferencia entre el cine comercial francés y el *cinema d'auteurs*.

<sup>66</sup> Sobre la definición de “cine moderno” ver David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison, University of Wisconsin Press o Christian Metz *Film Language: Semiotics of the Cinema*. Chicago, University of Chicago Press, 1991.

<sup>67</sup> Oshima hace referencia a este artículo en la introducción del libro de Lúcia Nagib *Em torno da nouvelle vague japonesa*, pero no hemos encontrado el original.

é forzoso aceitar como inevitável a denominação *nouvelle vague* da Shochiku ou, mais anda, *nouvelle vague* japonesa

En realidad, la aparición de un cine rompedor con los modelos anteriores en el no es algo exclusivo de Francia ni de Japón sino que comparten maneras de crear y entender la materia cinematográfica con otros directores extranjeros, al igual que ocurría con el cine juvenil y el *seishun-eiga*. A parte de la *nouvelle vague* francesa, donde Jean-Luc Godard estrena en 1959 *A bout de souffle*, estrenada en Japón en 1960 junto con *Les quatre cents coups* de François Truffaut, surge el *free cinema* británico, dentro del *Angry Young Men Movement*, el *New American Cinema*, el nuevo cine canadiense, el *Cinema Novo Brasileiro*, el *nuevo cine indio*, *los nuevos cines del Este* (Nuevo Cine Polaco)... Como señala Lúcia Nagib (1993, 17).

O cinema japonês, com seus jovens diretores, partilhava de forma ativa, pela primeira vez em sua história, das mesmas preocupações do cinema internacional. Nele, tal como no outros, sentia-se o ímpetu dos movimentos estudantis, da rebeldia, da necessidade de liberdade de expressão, de costumes, sexual, etc.

Existe un espíritu internacional de reconstrucción de identidades nacionales. Pero incluso en este momento nuevos cines en que Japón por primera vez se adhiere a una especie de corriente internacional, existe un alto grado de especificidad en su producción creativa. La relación de directores extranjeros con los japoneses será más o menos directa dependiendo del film y del autor, pues no en vano, a lo largo de la década de los sesenta y setenta esa *nuberu bagu* la irán conformando un grupo heterogéneo de directores impulsado por intereses e influencias de lo más variado, que sin embargo posee alto grado de unidad, como dice David Desser (1988: 4):

To see the Japanese New Was as an imitation of the French New Wave (an impossibility since they arose simultaneously) fails to see the Japanese context out of which the movement arose. Few make the claim that the British New Wave, the “Angry Young Men” in film, was a response to or an imitaion of the French new Wave (...) it [the Japanese New Wave] nevertheless possesses a high degree of integrity and specificity.

Por tanto el término *nouvelle vague* no debe evocar una relación directa con el cine francés (Desser, 1988), aunque sí podemos observar ciertas similitudes de uno y otro cine. Como escribe Weinrichter (2002) los directores de la *nuberu bagu*, especialmente Nagisa Oshima, Shohei Imamura y Yoshishige Yoshida “siguen más o menos de cerca los moldes de las nuevas olas europeas” y forman una nueva ola del todo equiparable al resto de cines nacionales de los años sesenta de ahí su estatus de *auteur* preconizado por *Cahiers du cinema*.

Pero a pesar de ciertas semejanzas la *nouvelle vague* japonesa no se puede considerar una imitación de la *nouvelle vague* francesa. De hecho, la existencia de influencias entre franceses y japoneses es más bien bidireccional. Pensar que la *nouvelle vague* supone un modelo a seguir para los japoneses es más que improbable puesto que son movimientos simultáneos. Este es el peligro de usar la terminología francesa, *nouvelle vague*: dar la sensación que la nueva ola japonesa es un residuo de la francesa. Algo que dista mucho de la realidad. En el contexto internacional que hemos descrito, la especificidad del cine japonés es enorme y además existen indicios bastante sólidos para pensar que los precursores de la nueva ola japonesa también influenciaron a los autores franceses.

De hecho se pueden encontrar referencias de la presencia de estos autores en el entorno francés, por ejemplo Shintaro Ishihara participo como escritor y director con François Truffaut, Andrzej Wajda, Renzo Rosellini y Marcel Ophüls en el film colectivo *L'amour à vingt ans* (El amor a los veinte años, 1962). Por otro lado, *Cahiers du cinema* publicaba un texto de Truffaut donde se destaca el tono novedoso de *Season of the Sun* (ver artículo completo en el Anexo). A parte de su tono “escandaloso” le llama la atención su estilo dinámico con un aire de improvisación muy llamativo:

La mise en scène est admirable d'invention et de non-conformisme. Presque tous les raccords sont faux, tout simplement parce que les plans se suivent et ne se ressemblent pas; c'est une mise en scène manifestement improvisée, pleine d'idées imprevisibles avant le tournage et si évidemment spontanées que l'on ne saurait les inquer sur un script<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> François Truffaut, “Si jeunes et de Japonaise” en *Cahiers du cinema 1956*: 53-56  
El famoso artículo de Truffaut entre investigadores, de donde se demuestra que al menos algunas películas *taiyozoku*, al menos la más representativa, *Crazed Fruit*, se conocían en el entorno francés, o por lo menos entre algunos “jóvenes turcos” de la *nouvelle vague*.

En consecuencia, es difícil establecer qué movimientos literarios o cinematográficos influyeron en qué otros, dada la simultaneidad de muchos de ellos: si Shintaro Ishihara escribe la novela que sería la primera película *taiyozoku*, *Season of the Sun* en 1955, el mismo año que se estrena en Estados Unidos *Semillas de maldad*, *Al este del Edén* y *Rebelde sin causa* es improbable hablar de influencia y más bien deberíamos hablar de relación o similitud. Realmente de estas películas sólo podría considerarse la posible influencia del *Salvaje* de Marlon Brando, estrenada en 1953.

Si incluso los precursores en Estados Unidos y Japón son simultáneos, también lo son las primeras películas de la *nouvelle vague* francesa y japonesa. En 1959 se estrena *Al final de la escapada* y *Los cuatrocientos golpes*, el mismo año que Oshima estrena en Japón *A Town of Love and Hope* (*Ai to kibo no machi*). Y entre estos dos films existe otro que el mismo momento, 1959, conecta las “Nuevas Olas” entre Francia y Japón: *Hiroshima mon amour* de Alain Resnais. Por medio de un personaje japonés y una francesa reconstruyen su vivencia de la Segunda Guerra Mundial por medio de la memoria, la elipsis, el juego entre el trauma, los flashbacks, lo invisible que rompe con las prácticas cinematográficas clásicas introduciendo un estilo narrativo modernista.

Además el film centrado en dos personajes, un hombre japonés y una mujer francesa, es una metáfora de las relaciones entre Occidente y Japón, una relación de atracción pero también de desconocimiento mutuo. Un desconocimiento donde se articula la “otredad”, personificada en los personajes pero propia de “la mirada desde fuera”. *Hiroshima mon amour* reconfigura la representación occidental de Asia llevando el “orientalismo” al límite de la modernidad sin haber entrado todavía en el paradigma de la posmodernidad.

Un año más tarde del surgimiento de las nuevas olas en Francia y Japón, en 1960 Oshima completará las cuatro películas de su primera época, con los jóvenes como tema central: *Cruel Story of Youth* (*Seizun zankoku monogatari*), *The Sun's Burial* (*Taiyo no hakaba*) y *Night and fog in Japan* (*Nihon no yoru to kiri*).

Sin embargo, Nygren (2007:186) va todavía más lejos sugiriendo que la *nouvelle vague* francesa podría considerarse no haber comenzado en Francia sino en Japón: “One of the ironies of referring to Japanese films of the 1960s as a Japanese New Wave is that the Nouvelle Vague could be said to have begun in Japan”.

Y es que de acuerdo con Nygren, muchas de las innovaciones cinematográficas que después se asociarían a los franceses se iniciaron en Japón, en films todavía anteriores incluso a *Kisses y Crazyed Fruit*: Nygren cita ya la presencia de ciertos elementos innovadores en *Ikiru* (1952) de Akira Kurowasa. Principalmente se trata del uso de la técnica con fines expresivos, desplazando las convenciones teatrales previamente normativizadas en el periodo clásico donde se buscaba el realismo y la invisibilidad del sujeto de la enunciación como pilar del Modelo de Representación Institucional. Este uso de la técnica con fines estilizantes no realistas, ya ofrecida por la narrativa modernista de los films experimentales en los años veinte fue marginada en el periodo del cine clásico para ser refundada en los sesenta. *Ikiru* en cambio serviría en 1952 para llamar a la reconversión del cine narrativo comercial a estrategias modernistas que se desarrollarán casi una década más tarde.

Otra diferencia que aleja las dos nuevas olas es la diferente concepción del cine por parte de la crítica francesa, que lo estudia en términos absolutos y totalizadores, y la japonesa, que sólo lo considera en términos relativos (locales). Para los críticos franceses insertan su cine en la Historia Universal del Cine mientras que para los japoneses esto no se plantea en ninguno de sus escritos. Mientras los autores de la *nouvelle bague* francesa no tenían reparos en identificarse con Murnau, Dreyer, Lang, Eisenstein o Rossellini, los japoneses no han tenido la intención de incluirse en la trayectoria de ningún grupo de cineastas.

En esencia, la diferencia estriba en el hecho que los críticos y directores franceses creían en la existencia del “Cine” mientras sus homólogos japoneses simplemente consideraban por separado el Cine Francés, el Cine Americano, el Soviético, el Británico... Por consiguiente, los japoneses no concebían la historia del cine más allá de las fronteras nacionales. El motivo del presente trabajo es precisamente estudiar una parte de la historia del cine japonés pero incluida en la historia general del cine. Es precisamente Masumura, probablemente por su estudio en Europa a mediados de los cincuenta, quien adquiere una concepción universalista del cine, no limitada por las fronteras nacionales. Por ello es el primero en dotar de un sentido universalista y absoluto al cine japonés en sus películas.

En el caso del nuevo cine en Gran Bretaña, parte del movimiento literario de los *angry young man* se traslada a la gran pantalla en las primeras películas del *free cinema*, sobre jóvenes de clase obrera airados con su entorno, un mundo que consideran opresivo. Como escribe Ángel Quintana, su declaración de principios ya

queda clara en una de las obras fundamentales del movimiento británico *Mirando hacia atrás con ira* (Look Back in Anger, Tony Richardson, 1958). Más tarde los personajes del *free cinema* buscarán la revolución por medio de la música del *rock'n roll*.

Sin embargo, David Desser (1988: 4) al referirse al *free cinema* al que llama *British New Wave* o “*Angry Young Man Movement* en film” comenta como para algunos es una respuesta o una imitación de la *nouvelle vague* francesa, pero señala que *Look Back in Anger* así como *Room at the Top* (1959), *Saturday Night and Sunday Morning* (1960) y *A Taste of Honey* (1961) en realidad están en un contexto específicamente británico, sin nexos con otros movimientos cinematográficos. En realidad Desser pretende enfatizar la especificidad del *free cinema* británico y su independencia con respecto a otros cines, lo cual es cierto pero no se contradice con el hecho de que se pueda inscribir el movimiento inglés en torno a un cine juvenil de carácter transnacional.

Partiendo de presupuestos estéticos y temáticos locales que definirán los nuevos cines nacionales cabe señalar además las aportaciones del nuevo cine polaco, la llamada “Escuela Polaca de Cine”. Su inicio se data curiosamente en 1956 al igual que el fenómeno *taiyozoku*, pero a diferencia del caso japonés, no viene motivado por el crecimiento económico de la economía capitalista sino en su caso, por unos cambios en el seno de la Unión Soviética: el llamado “deshielo” producido gracias a las muertes de Stalin (1953) y del líder del partido comunista polaco Wladyslaw Beirut (1956) a quien sucedió Wsladyslaw Gomulka, quien llegaba con promesas de más autonomía y menos totalitarismo tras el asesinato de los manifestantes por la democracia en Poznan como consecuencia de la represión policial.

En el cine, los principales beneficiados de esta nueva situación fueron los directores de la Escuela Polaca: Andrzej Wajda, Andrzej Punk, Kazmierz Kutz, Jerzy Kawalerowicz o Wojciech Has. Se redujo la censura y se dio más manga ancha para tratar temas relacionados con la Segunda Guerra Mundial, de lo cual Andrzej Wajda sabrá sacar provecho en sus primera etapa: *A generation*, 1954; *Kanal*, 1956, *Cenizas y diamantes* 1958, *Lotna*, 1959... Comparte con otros directores extranjeros la cuestión del choque generacional y el interés por contar dramas desde el punto de vista de los jóvenes, que tienen que apañarselas sin la ayuda de los adultos, pero ubicando a los personajes en los años de la Segunda Guerra Mundial, en una intención clara de reconstrucción de la propia historia local. Lejos de personajes heroicos que se alzan

con un mensaje fuertemente ideológico, propio de los films de propaganda del partido, en los personajes de Wajda prima la motivación emocional a la política: donde por ejemplo Stach, Tadeusz Lomnicki, el protagonista de *A Generation* se alista en el ejercito del pueblo porque ha visto a una chica guapa de la cual se enamora, Dorota (Urszula Modrynska). Un aspecto vinculado a la literatura romántica del país. Como explica el propio Wajda<sup>69</sup>:

Lo que más aprecio de una obra cinematográfica son los valores emocionales. Las películas intelectuales no llegan al espectador; son películas en el fondo, carentes de valor. Para que la película haga impacto en el público y los protagonistas lo conmuevan, los medios de expresión tienen que ser emocionales.

Pero estas nuevas ideas y concepciones del cine, la búsqueda de modelos de representación alternativos a Hollywood comienzan a calar incluso dentro de Estados Unidos en directores como Robert Frank , John Cassavetes Robert Frank o Meter Bogdanovich. Promueven una producción alejada del cine comercial, como ellos mismos afirman:

El cine oficial de todo el mundo está perdiendo fuerza. Es moralmente corrupto, estéticamente decadente, temáticamente superficial y temperamentamente aburrido. Aun los films aparentemente válidos, que pretenden tener altos niveles morales y estéticos y que han sido aceptados como tales, tanto por los críticos como por el público, revelan la decadencia del film de producción. La misma fluidez de su ejecución se ha vuelto una perversión que cubre la falsedad de sus temas, su falta de sensibilidad y estilo.<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> Pelayo, Antonio (ed.) (1973): *Andrzej Wajdal. Testigo y conciencia de una generación*. Semana Internacional de Cine de Valladolid. Cita originalmente publicada en revista *Polonia* n° 5, 1972.

<sup>70</sup> El texto es parte de la declaración en la que se establecen los principios del *New American Cinema* y se constituye la organización independiente denominada *The Group*. El texto fue firmado por 26 personas del mundo del cine, entre ellas: Shirley Clarke, Emile De Antonio, Edward Bland, Jonas Mekas, Lewis Allen, Lionel Rogosin, Peter Bogdanovich, Robert Frank, Alfred Leslie y David Stone, el 28 de septiembre de 1960 en el Producers Theatre de Nueva York.

Comparten algunas semejanzas a las fórmulas europeas y japonesas: el uso de una interpretación cercana a la improvisación, interés por la filmación en exteriores, (son ilustrativas las escenas por las calles de Nueva York en *Shadows*), la concepción del cine como una obra de expresión individual, equivalente al *cinema d'auteur*, rechazo de la censura, carácter autoreflexivo del cine debido a la actividad crítica de algunos directores (como Peter Bogdanovich y sus artículos de los años cincuenta en la revista *Esquire*) y promoción de formas cooperativas de trabajar (distribución y exhibición cooperativa en el New York Theatre, el Bleecker St. Cinema y el Art Overbrook Theatre de Filadelfia, de forma parecida a como se organizan los directores japoneses de la nueva ola alrededor del Art Theatre Guild de Tokio).

Esta nueva forma de entender el medio cinematográfico se plasma de forma pionera en *Pull my daisy* (1959) de Robert Frank y sobretodo en *Shadows* (1959) de John Casavettes, film en el cual se sintetizan las bases de este nuevo estilo modernista. *Shadows* instaura ya un modelo de representación asociado al cine independiente (o cine *underground*): de bajo presupuesto, nuevo realismo, más brusco y directo, con rodaje en exteriores, cámara al hombro y fomento de la improvisación, en unas escenas más que otras, cercano al *cinema vérité*... Asimismo a nivel temático comparte con los directores japoneses la preocupación por las vivencias y dificultades de los jóvenes, que protagonizan sus historias.

Los protagonistas de *Shadows* se comportan de forma escandalosa, de forma similar a los personajes del cine juvenil japonés de aquellos años, rompiendo las convenciones sociales de los años cincuenta: relaciones amorosas interraciales, buscan empleo tocando jazz en clubs de stripteis o pasan las noches bailando y bebiendo sin la supervisión parental... De este modo, Casavettes así como los directores de otras nuevas olas, plasman en los personajes de sus películas el carácter transgresor y rupturista con el que buscan identificarse. Sin embargo, pese a la relevancia del film, Casavettes no consiguió que se distribuyera *Shadows* en Estados Unidos y tuvo que probar fortuna en Europa. Paradójicamente tan sólo después ganara el premio de la crítica en el Festival de Venecia, la película volvió a los Estados Unidos por medio de distribuidoras europeas.

En este momento los recién ascendido a directores japoneses no serán ajenos a las tendencias hacia un cine de autor que se están llevando a cabo por todo el mundo. La misma Lúcia Nagib (1993: 17) señala con relación a esto:

Na virada da década de 50 para 60, novos cinema pipocavam no mundo inteiro. Na Europa, além da França, havia o *free cinema* britânico e todos os novos cinemas dos países do Leste. No Terceiro Mundo, surgiram o Cinema Novo brasileiro e, um pouco mais tarde, o novo cinema indiano.

El propio Oshima<sup>71</sup> reconoce como fue “algo extremadamente estimulante” entrar en contacto con el *Cinema Novo brasileiro*, en concreto con los filmes de Glauber Rocha *O dragao da maldade contra o santo guerreiro* y *Deus e o diabo na terra do sol*. Pero la influencia del nuevo cine brasileño en el japonés también circula en sentido contrario pues Oshima explica como en un encuentro en Paris con el mismo Glauber Rocha, éste le reconoció que en la década de los 60 había asistido a dos filmes de Oshima en una sala de un barrio oriental de Sao Paulo: *Cruel Story of Youth* y *The Sun's Burial*.

Este mutuo conocimiento y admiración entre el nuevo cine sudamericano y la *nuberu bagu* japonesa, ejemplificada por el encuentro de Oshima y Glauber Rocha, inevitablemente ilustra el acercamiento de ambos cines, aunque no pertenezcan a los mismos modelos cinematográficos. Un acercamiento que se manifiesta en intereses, presupuestos y cuestiones que también son comunes a otras nuevas olas (como la francesa, la japonesa o la del nuevo cine americano):

-Reflexiones de los directores sobre el propio medio cinematográfico, en gran medida propiciada por su actividad como críticos y cinéfilos, en el marco de la Filmoteca de São Paulo y las intervenciones de algunos miembros del *Cinema Novo* en la prensa, la *Revista Civilização Brasileira*; Godard, Rivette, Chabrol y otros en *Cahiers du cinema* o *Positif*; Oshima, en *Eiga hiho...* Así se va formando un grupo de directores que se plantean cuestiones teórico reflexivas innovadoras, “pensado en transformar el cine interrogándolo a partir de su propia naturaleza” (Oshima, 1972: 27)

-Cine que emerge por encima de los géneros aunque con tendencias neorrealistas: grabación en exteriores, espacios y luces naturales, sensación de improvisación...Por ej. *Rio 40 graus* (1955), *Río Zona Norte* (1957) de Nelson Pereira dos Santos o *Barravento* (1962). Una línea que también siguen Oshima, Yoshida o las películas precursoras de Yasuzo Masumura, quien también muestra la realidad social

---

<sup>71</sup> Nagisa Oshima “Os *Siete Samurais* da nouvelle vague” prefacio de Lúcia Nagib *Em torno da nouvelle vague japonesa*.

con ciertas tendencias neorrealistas, aunque no centrándose tanto en la situación de pobreza de los protagonistas (el contexto japonés de desarrollo económico no es el mismo que el sudamericano) como en la crítica a la estructura del sistema capitalista.

-Se trata de cineastas siempre sospechosos de simpatizar con el comunismo, el caso de Oshima o Godard y también en el *Cinema Novo* donde hay un sueño populista y una intención de devolver el cine al pueblo (Pierre, 2000: 111)

-La cuestión de la Modernidad es común a los nuevos cines pero en cada uno realiza una representación propia y singular de la misma. “En el modernismo y el *Cinema Novo* hay un deseo de crear una expresión artística global que responda a la realidad brasileña, el alma de Brasil.” (Pierre, 2000:112)

A partir de la crítica surgida en torno al *Cinema Novo Brasileiro* y otros manifiestos sudamericanos se va formulando el modelo llamado “Tercer Cine”, como explica Weinrichter (2002:8), un cine que expresa la realidad social de estos países, en contextos de pobreza y violencia. Aunque su contexto social esté muy alejado al japonés, surge en un momento donde los directores comparten ciertas ideas y maneras de afrontar la revolución cinematográfica de aquellos años.

## SUBVERSIÓN DEL CINE DE GÉNEROS

Uno de los aspectos más significativos de las películas de la nueva ola es la ruptura con el cine de géneros del sistema tradicional de producción industrial japonés. Hasta entonces el cine japonés vive constreñido a las reglas del género impuestas por las *majors*, que después el público reconocía con facilidad<sup>72</sup>.

El presente apartado trata de abordar precisamente de qué géneros parten y de qué forma se superan cuando llegan a la *nouvelle vague* japonesa a principios de los sesenta.

Muchas de las propuestas innovadoras de la *nuberu bagu*, sobretodo en sus inicios, ahondan sus raíces en producciones de Cine Negro japonés anterior, por ejemplo, algunos de los primeros films de Shohei Imamura *Hateshinaki yokujo* (Endless Desire, 1958) o *Buta to gunkan* (Pigs and Battleships, 1961) donde se hace

---

<sup>72</sup> En “Situazione e soggetto del cinema giapponese del dopoguerra” incluido en el catálogo de la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema: *Il Rito, La Rivolta. Il cinema di Nagisa Oshima*, Oshima afirma como la ruptura con el sistema industrial se da en la subversión de los géneros. Sin embargo aclara que ahora para entender una película ya no habrá que hacerlo teniendo en cuenta el género sino el grupo o movimiento donde el director se encuadra.

toda una declaración de principios de lo que será la nueva ola y donde ya se ven los temas centrales del director o los claros tintes de *film noir* en *The Sun's Legend, Violencia a pleno Sol* de Nagisa Oshima cuyas primeras películas se nutren de la tradición del cine criminal previo. Aunque para Cueto (2007) el primer título relevante de *film noir* japonés es el clásico *Nora inu* (Perro rabioso, 1949) de Akira Kurosawa.

Para analizar el cine negro en Japón debemos de nuevo acercarnos al campo de la literatura, en concreto al género policíaco y de misterio: *hard-boiled* y *noir*. Naomi Hoida<sup>73</sup> explica la implantación de este género literario de ficción en Japón procedente de Estados Unidos.

Estos relatos policíacos llegan a Japón con el fin de la Segunda Guerra Mundial y la posterior Ocupación Americana. Algunos japoneses entran en contacto con el *hard-boiled* a través de las ediciones de bolsillo destinadas a los soldados. Con la independencia se comenzarán a traducir algunas de estas novelas. “Hayakawa Pocket Mystery Books” realiza su primera traducción en 1953 con *El gran crimen* de Mickey Spillane y después seguirá con *Cosecha roja*, de Dashiell Hammet y con *La novia vestía de negro* de Cornell Woolrich.

Los japoneses comenzarán a escribir sus propias novelas *hard-boiled* a finales de los cincuenta. De ellos cabe destacar a Haruhiko Oyabu y su novela corta *Yaijyu Shinsubeshi* (The Beast Must Die, 1958) publicada en una revista comercial cuando era universitario. A partir de ahí otros pioneros consolidarán el género y obtendrán un reconocimiento generalizado durante los años 60 y 70. Autores como: Tensei Kono, su obra *Satsui Toiu Na No Kachiku* (Cattle for the Slaughter, 1963) y Shouji Yuuki con su *Yoru no owaru toki* (At the End of the Night) obtendrán el Premio de Escritores de Misterio de Japón el mismo 1963. O Jiro Ikushima quien con su primera obra *Shoukon No Machi* (The Scared City, 1964) obtuvo un gran reconocimiento por trasplantar el *hard-boiled* al contexto japonés (Hoida: 2007).

La versión cinematográfica de este género se torna muy peculiar en Japón. Como explica Roberto Cueto (2007) si el *western* tiene su homólogo japonés en el *chambara*, donde los vaqueros del Oeste son substituidos por los samuráis, el cine negro americano encuentra su imagen en el *yakuza eiga* (cine de *yakuzas*) donde los *yakuzas* serán la replica local de los gánsters de Hollywood.

---

<sup>73</sup> Naomi Hoida “Nippon Noir. Literatura Hard-boiled y Noir en Japón” en *Asia Noir. Serie negra al estilo oriental*, 2007: 103-107.

Estas películas *yakuzas* surgen un poco después de la nueva ola, entre 1962 y 1963, como consecuencia del interés por imitar las películas de gánsters americanos que habían tenido una gran popularidad durante la posguerra. Anderson y Richie (1959) explican como la razón de tal popularidad fue precisamente porque estas películas habían sido censuradas antes y durante la guerra. Mostar el crimen y los sucesos escabrosos no encajaba con la idea de mostrar “la misión divina” del pueblo japonés, idealizado con los valores épicos medievales, durante la época del militarismo. Con la Ocupación Americana y la llegada de estos films procedentes de Hollywood, el cine policíaco y de gánsters constituyó una novedad para el público japonés, que cada vez se sentía más interesado por este cine dada las oleadas de delincuencia que aparecieron en las grandes ciudades del Japón de posguerra.

En realidad el género *yakuza* constituirá un productivo cine comercial, “centrada en un mercado local, sin más pretensiones que el puro entretenimiento” (Cueto: 2007) del cual, sin embargo, emergen algunos autores pertenecientes a la nueva ola, proponiendo films innovadores y desviándose de las reglas del género: Seijun Suzuki, Kinji Fukusaku o Koji Wakamatsu.

Para otros jóvenes directores de la nueva ola, especialmente Nagisa Oshima, Yoshishige Yoshida y Masahiro Shinoda, beben de la tradición del cine *noir* pero encaminándolo a formas muy diferentes, mezclándolos con los elementos del *taiyozoku*, que a su vez hay que ubicarlo en un contexto más internacional que local:

“crónicas de jóvenes rebeldes e insatisfechos que coquetean con la delincuencia, relatos que suelen terminar con algún suceso escabroso (...) más cerca de los films sobre jóvenes que estaba propiciando en ese momento los nuevos cines europeos (la *nouvelle vague*, el *free cinema*, el nuevo cine español, los cines del Este)” (Cueto, 2007: 110)

Sin embargo, estos directores se separan por completo de las dos tradiciones de las que surgen. Proponen un realismo y trasfondo social que los diferencia definitivamente de la nobleza y el estilismo del *yakuza eiga* (Desser, 1992) El *glamour* y el tono épico de las películas de *yakuzas* son substituidas por actividades anti-épicas: el tráfico de cerdos del ejército americano en *Pigs and Battleships* de Shohei Imamura o la excavación de un agujero para encontrar y vender unos barriles de morfina olvidados por el ejército estadounidense en *Endless desire* también de Imamura; la

venta a la industria cosmética de sangre de vagabundos en *The Sun's Burial* de Oshima pueden servir de ejemplos representativos. En este último film Oshima muestra una imagen que no puede ser más opuesta a la mitificación romántica del *yakuza*. Si en el *yakuza-eiga* la vida y acciones de los *yakuza* se ritualiza o incluso los venera, Oshima se politiza y problematiza.<sup>74</sup>

En cuanto a los elementos *taiyozoku*, las lujosas casas son substituidas por chabolas plagadas de familias empobrecidas (*The Sun's Burial*) y en el caso de Masahiro Shinoda (más conocido por hacer una subversión desde dentro de los géneros *jidai-geki*, películas ambientadas en épocas pasadas) encontramos un buen ejemplo de cómo trasciende los códigos *taiyozoku* en *Pale Flower* (Kawaita hana, 1964) basada precisamente en una novela del creador del *taiyozoku* Shintaro Ishihara.

Por otra parte, el mismo género policiaco ve subvertido sus códigos internos en las obras realizadas por Hiroshi Teshigahara en colaboración con el escritor Kobo Abe *The Face of Another* (Tanin no kao, 1966) y *The ruined map* (Moetsukita chizu, 1968). Toman ingredientes de la cultura popular, del *thriller*, pero para destruir reconstruir el género y transformarlo en algo extraño, que desconcierte al espectador. “Su voluntad de generar efectos de extrañamiento hacia el cine de consumo equivale a la manera crítica e impertinente con que se acercaban también en esos años a manifestaciones teatrales como el *kabuki* o el *bunraku*”. (Cueto, 2007: 113)

## LA NUBERU BAGU: ¿MOVIMIENTO DE VANGUARDIA?

Mayoritariamente podemos encuadrar la nueva ola japonesa entre el surgimiento en los años 30 de la era Showa (finales de los 50 principios de los 60) y su ocaso los 70. En este periodo de tiempo varios autores como Burch, Desser, Nagib pretenden poner de relevancia su cualidad de “movimiento de vanguardia”.

---

<sup>74</sup> Hay que decir que para gran parte del público japonés, el *yakuza eiga* “tenía un sentido casi ceremonial” donde las historias eran obras trágicas con *yakuzas* como héroes épicos que deben luchar entre el *giri* y el *ninjo*, semejante al estilo de los viejos dramas épicos medievales. A diferencia de los gánsters americanos, las *yakuza eiga* se centran en el problema del *giri*, el deber, la obligación, el deber que miembro de una banda tiene hacia ella.

El sentimiento popular sobre el *yakuza eiga* casa muy bien con el sentido que le da Yukio Mishima, para quien este cine es un género serio y noble donde los protagonistas masculinos encarnan la sublimación estética del film. Esta fascinación por el género le llevó a protagonizar un par de películas *yakuza*: *Afraid to Die* (Karakkaze Yaro, Yasuzo Masumura, 1960) y *Hitokiri* (Hideo Gosha, 1969).

Para dejar claro este punto es necesario hacernos eco del debate generado en torno a ambos conceptos “movimiento” y “vanguardia”. Si mientras los estudios acerca de otras nuevas olas, como la francesa o la alemana, se han realizando aislando y examinando los principales directores por separado, estos investigadores intentan evitar esta estrategia. Reforzar la idea de cómo la nueva ola japonesa fue un “movimiento” en sí mismo, que pese a su heterogeneidad posee un alto grado de integridad (Desser 1988) y no entenderla simplemente como un grupo de nuevos directores que por casualidad trabajaron de forma simultánea.

El mismo Oshima manifiesta en reiteradas ocasiones el malestar a que sus películas queden clasificadas en la etiqueta de *nuberu bagu*, término implantado por la prensa nipona, pero admite la existencia de un movimiento de posguerra formado por jóvenes con intereses y sensibilidades comunes. Aunque Oshima afirma fue un movimiento no organizado, con debates críticos internos, por lo que habla más bien de “pseudomovimiento”.<sup>75</sup>

Un “pseudomovimiento” que surge como consecuencia de varios factores que de una u otra manera estamos tratando en este estudio: la crisis del cine, las nuevas formas de mostrar la realidad tras la Segunda Guerra Mundial, la propia motivación personal de los jóvenes directores... De este modo surge para Oshima un “pseudomovimiento artístico” al cual le confiere las siguientes características:

-Trabajan con un conflicto, en torno al cual operan la conciencia subjetiva del *auteur*, de forma que ésta penetre en la conciencia del espectador. Muestran sin complejos la subjetividad del autor negando la pretensión de neutralidad y el efecto de naturalismo clásico:

“rompendo i método tradizionale del cinema giapponese come il naturalismo, il melodramma, lo schema ambiente-uomo, il ricorso alla coscienza vittimistica, la tendenza a una volgare politicizzazione, il modernismo, etc. Dopo di ciò, deve quindi naceré un cinema degno di essere un’ arte indipendente”. (Magrelli y Martini, 1972: 27)

-Si en el modelo tradicional, la imagen sirve para contar una historia, aparece un nuevo modelo donde la imagen habla por sí misma y el montaje deviene una nueva

---

<sup>75</sup> Nagisa Oshima, “Situazione e soggetto del cinema giapponese del dopoguerra” en *Il rito, la rivolta. Il cinema di Nagisa Oshima*

esencia del sistema usado con una finalidad narrativa diferente. Esa importancia de la imagen en sí misma, esta muy relacionada con el acto sublime de la contemplación del momento, abstraído, aislado de todo continuum narrativo (algo muy arraigado en la cultura japonesa, aunque Japón sea un país de buenos narradores), es lo que los japoneses llaman el *mono no aware*, propia del *haiku*, la filosofía zen o la ceremonia del té. La sublimación del instante irrepitible en sí mismo. Para comprender este punto es pertinente aquí citar el famoso *haiku* de Matsuo Bashō:

古池 (furu ike)	El viejo estanque
かわず飛び込む (kawazu tobikomu)	la rana que salta
水の音 (mizu no oto)	el sonido del agua

Véase también el comentario de Shinoda, rechazando la idea de pertenencia a una nueva ola, aunque sí reconociendo de alguna manera la existencia de un “movimiento” al expresar como había “algo en común” con el resto de directores de su generación:

I never felt part of a New Wave- there was never really a “school” of New Wave art. But we did all have one thing in common: the older generation of directors were confident of what they were depicting. The younger generation were not so optimistic, were suspicious even of themselves<sup>76</sup>

Lo que de verdad se pone de manifiesto a través de estas y otras declaraciones es que los directores japoneses cuando realizan las primeras películas *nuberu bagu*, no están enmarcándose en una “nueva ola” de forma voluntaria. Sin embargo, es cierto que no había voluntad deliberada de formar un colectivo o escuela por parte de estos directores, pero sí compartirían ciertos intereses (sensibilidades, sentidos rupturistas y transgresores, así como reflexiones sobre el propio estatuto cinematográfico) propiciado por los cambios en la industria cinematográfica y la ruptura del sistema “maestro-aprendiz” (ver apartado “Sistema ayudante-director”).

La desestructuración del sistema “ayudante-director” supone la ruptura simbólica con la idea de “escuela” para entrar en el concepto de “movimiento”. La diferencia de

---

<sup>76</sup> Entrevista de David Desser a Masahiro Shinoda del 24 de julio de 1984, citada en Desser, *Eros plus massacre*. 1988:46

estos dos conceptos establecida por Renato Poggioli (1968) permite agrupar conceptualmente a los directores japoneses con lo que además es posible responder a la pregunta que planteaba Tadao Sato (1971:3) al hablar de los cines nacionales de los cincuenta:

一九五〇年時代はいると、チェコスロバキア、ユーゴスラビア、キューバ、カナダなどに、それぞれ独自の流が育らはじめた。その他、流派というほどのグループがあるかどうかはよくわからない。

(tr. “En los cincuenta, Checoslovaquia, Cuba, Canada, etc., en cada uno empezó a formarse una escuela propia. Por otro lado no sabría decir bien si al grupo se puede llegar a llamar “escuela”).

Si escuela implica “la transmisión de forma pedagógica de ciertos valores, disciplinas, métodos y autoridad, un movimiento se centra en la creación de nuevos valores”. Atendiendo a este criterio podemos considerar la *nuberu bagu* como movimiento que inevitablemente nos hace nos conduce a un nuevo periodo en la historia del cine.

Por tanto, admitiendo la individualidad de cada uno de ellos y su voluntad de hacer un cine personal (o cine de autor) nos posicionamos en el presente trabajo del lado de los críticos que sí hablan de “movimiento” dado su carácter diferenciado con los films pertenecientes a paradigmas anteriores y posteriores.

### **Sobre el término “vanguardia”**

En cine a menudo se ha venido a considerar vanguardia aquellos films que han representado una alternativa al Modelo de Representación Institucional exportado por Hollywood. Durante los años sesenta la alternativa más firme venía de la mano de los nuevos cines nacionales que estaban apareciendo por todo el mundo en Europa, Asia, Sudamérica... Es en Sudamérica especialmente, donde diversos autores proclaman la existencia de otro cine, “el Tercer Cine”, que trata de representar la cruda realidad marcada por el hambre, la pobreza y la violencia en estos países.

En los cines nacionales de Europa, es en Francia donde encontramos una valiosísima y muy pertinente base teórica fundada en el *cinema d’auteur* promovido por la revista *Cahiers du cinema*, donde se propone un cine no tan vinculado al país de origen como al individuo que ya define Alexandre Astruc en 1948, en su famoso texto

sobre la *caméra-stylo* en el que habla de un cine con “un lenguaje tan riguroso que el pensamiento podrá escribirse directamente sobre la película”<sup>77</sup>. La película se convierte en un acto de creación artística individual y subjetiva. En la búsqueda de una identidad individual.

En estas dos formas de cine como reacción al omnipresente modelo institucional de Hollywood (Sánchez-Biosca, 2004: 243), son las nuevas formas de vanguardia de los años sesenta, proponiendo una ruptura como ya hicieran las experiencias vanguardistas por ejemplo surrealistas, expresionistas en los años veinte.

Aunque sea en Francia donde encontramos la base teórica para explicar la idiosincrasia de los nuevos cines, los críticos japoneses, muy dados a entender el cine en términos nacionales también se percatan de la emergencia de nuevos cines nacionales. Es muy ilustrativa la obra de Tadao Sato (1971: 2-14) donde habla de la nueva ola japonesa equiparándola al cine francés pero también a los nuevos cines del Este de Europa, al cine del Tercer Mundo y otros pequeños cines nacionales asiáticos.

Con respecto al caso japonés en la emergencia de estos nuevos cines nacionales de la modernidad, Weinrichter sostiene contundentemente: “El único problema que tuvo para inspirar un modelo alternativo fue haberse desarrollado mucho antes y descubierto después que se plantearan todas estas cuestiones de resistencia nacional frente a la *globalización* del modelo occidental” (2002:8).

En cualquier caso, los directores de la nueva ola japonesa también se presentan como “reacción contra el cine americano”. Una reacción que Imamura, Oshima, Yoshida y otros sostienen de carácter personal e individualizado. Los propios miembros de la nueva ola niegan su pertenencia a un grupo o movimiento (incluso salieron del *Studio system* para hacerse independientes) precisamente para expresar su individualismo en el acto creativo, su carácter de autor en el sentido que potenció *Cahiers du cinema*. La subjetividad a la hora de construir un drama o reflejar la sociedad impregna profundamente las obras de estos directores.

Si bien para Weinrichter (2002) ninguno de estos modelos sirve para explicar las necesidades de la nueva ola japonesa parece lógico ubicarla en el paradigma del cine de *auteur*, aunque por su especificidad no sea exactamente lo mismo que el *cinema*

---

<sup>77</sup> Alexandre Astruc, “Naissance d’une nouvelle avant-garde” en *L’Ecran français*, n°144, 30 mars 1948. El artículo se puede consultar de manera gratuita en <http://aliquid.free.fr/spip.php?article2261>  
El concepto de autor experimentará una auténtica revolución estructural en 1957 cuando será reconocidos los derechos de autor en materia de cine en la Ley de propiedad literaria y artística del 11 de mayo de 1957. Serán reconocidos como autores el realizador, guionistas y compositores musicales, lo que propiciará el surgimiento del cine de autor.

*d'auteur* francés, por lo que en vez de director o *auteur* deberíamos hablar de *kantoku* (el equivalente de director en japonés) o de films donde se proyectan la subjetividad (*shutaisei*) del director.

Volviendo a la cuestión de la modernidad ya planteado, la nueva ola japonesa forma parte de lo que desde la crítica occidental se ha llamado “modernidad cinematográfica”. En el caso japonés los directores se han movido hábilmente entre “la vanguardia cultural”<sup>78</sup> y el sistema industrial de las *majors*, encontrando las brechas en las que se les permitía trabajar, para poco a poco abrir desgarradoras diferencias. Para acabar volvemos al principio del apartado, cuando Desser (1988) usando las herramientas epistemológicas proporcionadas por Renato Poggioli en su estudio teórico sobre la vanguardia artística europea concluye como esta aportación ilumina la idea de la *nuberu bagu* japonesa como un movimiento de vanguardia

---

<sup>78</sup> Renato Poggioli en *Theory of the avant-garde* habla de los diferentes tipos de vanguardia, y entre ellas distingue la vanguardia cultural (pp.9-10) de la vanguardia política.

### III. ANÁLISIS DEL CORPUS

#### RUPTURA FORMAL

##### Ruptura de la armonía clásica

Pudiendo observar el fenómeno con la perspectiva del tiempo podemos afirmar como aunque la repercusión del escándalo ocasionado por *Crazed Fruit* y otras películas *taiyozoku* fortaleció los sistemas de censura japonesa, los filmes supusieron un perdurable cambio estilístico en el cine japonés.

Aunque las escenas abiertamente inmorales de torturas y raptos de películas como *Punishment room* tenderán a ser evitadas, la aportación más significativa de los *taiyozoku* fue el uso de un estilo que acabaría por ser definitivamente renovador, retomado después por Yasuzo Masumura y Nagisa Oshima.

En primer lugar es pertinente estudiar la ruptura formal de los tres films por el juego de oposición al cine clásico japonés. Una ruptura que se articula desmotando la armonía del paradigma clásico, cuyo origen proviene de las artes tradicionales japonesas y la influencia del zen, nos propone un estilo contemplativo y meditativo:

- La cámara sin movimiento de Ozu, se sustituye por continuos movimientos rápidos de cámara, *travellings* y *zooms* que se acercan a los actores.



*Crazed Fruit* - Travellings hacia adelante

- Su composición frontal, a la altura de los ojos (teniendo en cuenta que los personajes están arrodillados en el tatami, la cámara se sitúa a unos tres pies, casi un metro, del suelo) se sustituye por continuos picados y contra picados de

los personajes. Además a la frontalidad se opone la profundidad de campo, campo-contracampo y tomas de 360 grados alrededor de los personajes.

- Su composición horizontal se sustituye por una planificación vertical de los espacios.
- La frontalidad de Mizoguchi y Ozu se sustituye por el amplio abanico en la escala de planos.



(izq) *Cruel Story of Youth* – Planos detalle cuando arrestan a los protagonistas. (centro y dcha) *Crazed Fruit* variedad de planos en las escenas en el mar.

- A la armonía de Ozu, en su “estilo zen” marcado por el “sistema estándar de iluminación”, con la uniformidad de iluminación, luz artificial y contraste neutro se opone la luz natural al rodar en exteriores, fuertes contrastes de luz y sombra, iluminación variable, según escena, localización y momento del día.
- En cuanto a los ritmos de edición: la armonía apreciable en la uniformidad de la duración de las tomas en Ozu, alrededor de 30 segundos o las largas tomas de Mizoguchi acaban tras la irrupción de las tomas extremadamente cortas, de segundos o incluso décimas de segundo (ver montaje escena final *Crazed Fruit*).
- Los movimientos de cámara suaves de Kenji Mizoguchi, en dirección horizontal que acompañan a los personajes para devolver el sentido estático a la escena roto cuando se mueve algún personaje ve su fin con los radicales movimientos de cámara, en cualquier dirección, encuadrando a los personajes con movimientos verticales.
- El estilo comedido y minimalista de Ozu a la hora de pasar de una toma a otra por medio de simples cortes se modifica con fundidos, barridos, cortinillas y fundidos a negro. Y la grabación con una mima lente (de distancia focal 50mm) frente a la variedad de gran angulares y teleobjetivos.
- La apertura de campo con el uso de angular frente a la composición estrecha, claustrofóbica: planos cerrados, travellings hacia delante.

Por lo tanto, la ruptura formal se puede analizar siguiendo estos axiomas: estatismo / dinamismo, frontalidad / profundidad espacial, composición horizontal / vertical, altura de los personajes / picado-contrapicado, etc., como veremos a continuación en ejemplos concretos de cada película.

No obstante es necesario observar como la ruptura formal con respecto al paradigma clásico de la nueva ola y sus precursoras se hace utilizando en algunos casos las mismas técnicas del cine comercial de las *majors*. Mientras la *novuelle vague* o el *free cinema* apuestan por formatos y herramientas técnicas que se opongan al cine institucional, por ej. Formato I.66:I o el el blanco y negro. En la nueva ola japonesa usa los mismos los formatos estéticos del “cine académico” al que se intentan oponer: usan el Cinemascope, formatos panorámicos y empleo del color (Cueto, 2004: 42-46). Esto es inevitable en la medida en que los directores de la nueva ola, sobretudo en sus inicios, tenían que buscar la vanguardia y la novedad en los márgenes en que les permiten moverse las normas impuestas por las *majors*. Así en el caso japonés la ruptura de los códigos de representación, de las normas del género, etc., se hace desde dentro de los formatos técnicos del *mainstream* del momento.

### **Ruptura según los axiomas de Burch**

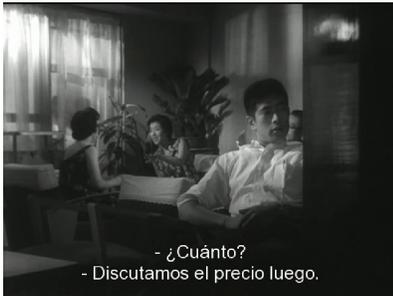
Como estamos viendo el análisis formal del punto anterior revela el interés inicial por localizar las tensiones existentes en los códigos cinematográficos establecidos desde el clasicismo japonés (Bordwell distingue entre normas de narración “extrínsecas” e “intrínsecas”). En relación a esto, nos podemos ayudar de la aportación de Burch, poniendo énfasis en la oposición formal entre el *mainstream* y el *cine modernista* y propone unas herramientas, desplegadas como dicotomía entre los axiomas: *depth/surface*; *centering/de-centering* y *continuity / discontinuity*.

#### *Depth / surface*

Sobre la dicotomía entre *depth/surface* Burch se refiere al tratamiento de la imagen cinematográfica, donde lo podemos observar en el tratamiento de la *mise en scène*: frente a la frontalidad de la imagen, se sugiere la profundidad de la imagen, oblicuidad de los ángulos...



Angulaciones abruptas (picados y contrapicados)



Profundidad de campo en la mise-en-scène (en primer término Kinichi, al fondo su madre Yoshiko quien está haciendo negocios con sus clientes, vendiendo joyas)

### *Centering/de-centering*

Frente al recurso de centrar los objetos y personajes en el plano propio del modelo de representación institucional o del paradigma clásico japonés, se prefiere en ocasiones desequilibrar la imagen, forzando la ubicación de los elementos en los bordes del plano, para generar de acuerdo con las teorías de la Gestalt, tensiones en la recepción visual de la imagen.



*Kisses* - Plano descentrado de los protagonistas. (izq.)

*Continuity / discontinuity.*

-Continuidad entre el espacio cinematográfico y la narrativa: importancia de los espacios exteriores en la trama además amplía la cobertura espacial de la diégesis, eliminando los elementos que están “fuera” con la repetición de tomas campo-contracampo, giros de cámara, etc. Es un cine que da sensación de volumen, aspira a la tridimensionalidad.

### **-Intencionalidad de reinventar el cine volviendo a sus orígenes culturales**

Retomando la cuestión de la ruptura formal pese a las semejanzas estilísticas que podemos encontrar en otras nuevas olas, como la francesa, debemos volver a recordar la especificidad del modelo japonés, para entender como la ruptura la hace desde dentro de su tradición cultural, que en algunos casos puede ser entendida como una radicalización de las estrategias de la tradición japonesa. Lo podemos observar en el persistente uso de recursos estilísticos provenientes de su trayectoria artística y cultural. El mismo Noël Burch (1979) y (1980) al explicar el carácter innovador de Nagisa Oshima y otros directores de la nueva ola no lo describe como ruptura sino como fidelidad a las prácticas artísticas japonesas y a sus orígenes culturales:

-La inserción de los *pillow shots* (tomas almohada): espacios vacíos o focalización en elementos fuera de la acción principal *off screen space*, inanimados pero todavía vivos tan japoneses, presentes en el cine clásico japonés.



(izq.) *Kisses* - Primer plano de la silla donde Akiko deja la ropa para desnudarse en la sesiones de pintura, silla fuera de la acción pero conectada a ella. (dcha) *Crazy Fruit* – El reloj que ha quedado en el muelle después de que Natsuhisa se llevara a Eri en el velero.

-*Cruel Story of Youth* la cámara se hace más abrupta, incontrolable, brusca, en sintonía con los personajes. No invita a la comprensión del espectador, que funciona como un intruso que no ha sido invitado a la escena, el sujeto de la enunciación no está pendiente de él, no se le explica el motivo de las acciones. Definitivamente el sujeto de la enunciación no es un anfitrión, como sucedía en las películas de Ozu, al presentarnos la vida cotidiana en la familia japonesa.



*Cruel Story of Youth* – (izq) Makoto en la calle. (dcha) Makoto en comisaria.

-(izq) La cámara parece esconderse tras la esquina, poniendo al espectador en un papel de curioso transeúnte que por casualidad escucha la conversación de los personajes. (dcha) Es un travelling hacia delante donde se interpone la figura de un personaje de espaldas entre el espectador y la escena. Se observa como el sujeto enunciator no invita al espectador a entrar en la acción. El espectador debe asomarse, como un intruso a la escena, que no le pertenece. Mediante el efecto de distanciamiento de la escena se trata de proponer un cine “como reflejo de la realidad” pero canalizada con un sujeto de la enunciación diferente. Algunos críticos japoneses, especialmente Tadao Sato (1971), hablan de la construcción de un “nuevo realismo” en la *nuberu bagu*.

El distanciamiento de la cámara es similar al “distanciamiento” que Bertold Brecht advierte en el teatro Kabuki y que utilizaría para plasmar el concepto de *Verfremdungseffekt* (“efecto de alienación o distanciamiento”) en sus obras teatrales de los años veinte, con el objetivo de sustraer lo representado al espectador y evitar que se identifique con los personajes para así hacer que el público reflexione sobre el mensaje que se le propone. De manera similar pretende Oshima transmitir sus ideas políticas aunque también junto con otros directores de la nueva ola harán uso del distanciamiento del sujeto de la enunciación en otro sentido: el de la estilización de la

escena, que para algunos autores ha sido tomado de los códigos desfamiliarizadores del teatro clásico japonés: Noh, Kabuki y el Bunraku. Es lo que Noël Burch (1979: 336-338) llama la presencia del signo teatral en el cine japonés moderno.

La estilización teatral transplantada al cine, que puede ser comparada con el movimiento “hiperestilizado” del teatro Soviético, algo de lo que ya se percataría Eisenstein (Mark D. Roberts, 2007:70) encuentra su equivalente en la nueva ola japonesa, de cuyo máximo exponente será Seijun Suzuki, incorporando consigo un nuevo sentido de belleza de la composición visual pero asimismo un efecto de extrañamiento frente a la pantalla de cine. Un extrañamiento que se genera en el espectador originariamente en las actuaciones de los personajes de las películas propuestas. Por ejemplo, en ese distanciamiento del espectador respecto a la psicología de los personajes, sorprende y extraña el asesinato con la lancha motora perpetrado por Haruji (*Crazed Fruit*) o que Kiyoshi después de salvar a Makoto la fuerce sexualmente (*Cruel Story of Youth*). Pero sobretodo, podemos hablar del signo teatral en la actuación de los personajes de Masumura (ver en el apartado *Emoción, verosimilitud y entorno* incluido en el análisis de *Kisses*), con un comportamiento y gesticulaciones exageradas, especialmente en el padre de Kinichi, pero también en la pura, insistente y bondadosa actuación de Akiko<sup>79</sup>.

-El *Shinjū* – doble suicidio<sup>80</sup>

Otra referencia a las artes escénicas tradicionales es la representación de la doble muerte de los protagonistas al final de *Cruel Story of Youth* a modo de *Shinjū*, el doble suicidio de las historias épicas clásicas donde la pareja opta por el suicidio como única solución al círculo del que ya no pueden escapar. Igualmente los protagonistas de este film se ven finalmente sin escapatoria en el círculo de crimen que les rodea: Kiyoshi es asesinado tras negarse a entregar a Makoto a un grupo de proxenetas y Makoto se suicida tirándose del mismo coche que había usado otras veces para robar.

---

<sup>79</sup> Maureen Turim hace referencia a esta relación del hiperestilizado movimiento del teatro Soviético con elementos de Yasuzo Masumura y Nagisa Oshima en *The Films of Nagisa Oshima: Images of a Japanese Iconoclast*. Berkeley, University of California Press, 1909: 57

<sup>80</sup> *Shinjū*: doble suicidio de la pareja de enamorados, habitual en las obras clásicas de teatro kabuki o bunraku. Obligado desenlace cuando el conflicto entre el *giri* y el *ninjo* no puede resolverse.



*Shinjū* – doble suicidio simbólico de *Cruel Story of Youth* (última escena)

- El ritual cíclico del arte y filosofía japonesa

La escena final de *Crazed Fruit* y *Cruel Story of Youth* acaba con sendas muertes. A este respecto Oshima comenta en la introducción del libro de Max Tessier (1990) el término *shisei* (vida y muerte), sentimiento que diferencia la sensibilidad occidental. Donde la vida y la muerte forman parte de la naturaleza y del ciclo del ser, representado por el eterno “círculo”. Expresan el problema de analizar films japoneses con criterios occidentales.

Ej. El momento climático de la obra es sin duda la escena final. Unas tomas aéreas nos muestran la lancha motora de Haruji, celoso y con ansias de venganza va dibujando un círculo (1) alrededor del velero donde están Natsuhisa y Eri, que de alguna manera preceden su asesinato. El círculo está avisando de que los elementos de “vida y muerte” están presentes en los tres personajes circunscritos en su interior. El mismo círculo omnipresente en el zen y el budismo, para representar el eterno devenir, el vaivén de la vida en un entorno cíclico, donde todo se repite. En la escena pone fin a este círculo quebrándolo diametralmente, producto de una gran planificación previa de la *mise-en-scène*. Además un círculo que con la última escena nos remite de nuevo al inicio del film (2).



*Crazed Fruit* – (1) Escena final, el círculo, el ritual del crimen. (2) Plano con el que se abre y cierra el film.

Del mismo modo, el rito en el arte japonés no se constituye alrededor de un suceso catárquico sino que es cíclico, con leves ascensos y descensos. Así es representado el crimen, el engaño y la estafa ritual de *Cruel Story of Youth*, se repiten una y otra vez de forma cíclica, ceremonial, ritual: Makoto hace autostop, se monta en el coche de un hombre mayor, Kiyoshi le sigue, ella simula un acoso sexual, entonces Kiyoshi aparentemente la salva y roba dinero al adulto a cambio de no ir a la policía.



*Cruel Story of Youth* – Escenas en las que llevan a cabo sus planes para llevarse el dinero de los adultos.

#### -El mito fundacional del Sol Amateratsu

Algunos de los elementos de estos tres films hincan sus raíces en los mitos fundacionales de Japón. El mismo significado de la palabra *taiyozoku*, “tribu o pueblo del Sol” (*Taiyo*=Sol, *zoku*=tribu o pueblo), en realidad es una referencia alegórica a todo el pueblo japonés, entendiendo el pueblo japonés como una “tribu” desarrollada bajo el cobijo de la mitológica figura de la diosa Sol Amaterasu. Pero no sólo la etiqueta *taiyozku* hace referencia a esto en los films, por ejemplo, el mismo acto sexual de los jóvenes protagonistas junto al mar y bajo el Sol, establece una clara referencia a los orígenes de la civilización japonesa de acuerdo con el mito fundacional de Amaterasu, recogido en el *Kojiki*<sup>81</sup>. El Sol está vinculado a la música y el placer libidinoso en cuanto a que Amaterasu, la diosa Sol salió de su cueva para curiosear sobre la fiesta que habían montado los otros dioses, tras lo cual el pueblo japonés pudo

---

<sup>81</sup> El *Kojiki* o también conocido como *Furujotomi*, literalmente “libro de cosas viejas”, es el libro más antiguo que se conserva sobre la mitología japonesa, donde se recoge la creación del mundo y el origen de Japón. Además se incluyen diferentes leyendas y mitos, y en la segunda parte, el Nakatsumaki se establece el origen divino del primer emperador, Jimmu así como diferentes gestas de sus descendientes.

tener luz para desarrollarse<sup>82</sup>. Así la luz y el Sol vuelven como consecuencia de un acto de entrega al placer dividinal. El Sol y el placer quedan permanentemente emparentados, en la mitología. De la misma forma, las escenas de los jóvenes en la playa, también unifica la relación entre el sol y el placer.

Por otro lado el mar y las rocas constituyen también elementos primigenios del imaginario mitológico japonés. De acuerdo a esto, es interesante prestar atención a esta última escena de *Cruel Story of Youth*, donde los troncos, sobre los que saltan los dos protagonistas, como gigantescos símbolos fálicos, flotando sobre el agua (otro símbolo erótico) están prediciendo el acto sexual que todo apunta debe llegar. Y llegará aunque con una elipsis, pero queda representado cuando Makoto cae al agua después de que le empujara Kiyoshi. Del agua del mar, precisamente emergerá Japón tras el casamiento de las rocas Meoto Iwa en la mitología sintoísta. Como vemos el mar, el sol y el placer que son tres elementos fundacionales mitológicos seguirán presentes en estos films a pesar de de estar ya en pleno modernismo cinematográfico.



*Cruel Story of Youth* – Secuencia de la elipsis del acto sexual. Referencias al Sol y al agua conectadas con el placer carnal.

En el primer fotograma vemos el cuerpo de Makoto, recién rescatado del agua, inmóvil. Kiyoshi la extiende sobre el tronco y en un acto cuasi necrofílico la besa. El plano central es la siguiente toma, Oshima muestra el Sol, recordando al espectador que los jóvenes del film son “la tribu del sol”, hijos del sol, como todos los japoneses y que como la diosa Amaterasu, sucumben a la curiosidad del placer carnal. En el tercer plano, las prendas de vestir de Makoto desperdigadas a lo largo de esa especie

---

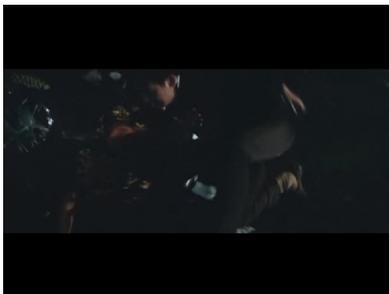
<sup>82</sup> Según cuenta el *Kojiki*, después de una serie de tropelías cometidas por su hermano Susanō, Amaterasu se encierra en una cueva sumiendo al mundo en las tinieblas. Por temor a que las tinieblas se prolongasen por mucho tiempo, las otras divinidades deciden montar una fiesta lúdica, de disfrute carnal (aunque parezca contradictorio, puesto que son dioses, sin duda algo muy diferente al puritanismo de las deidades occidentales) donde Ama no Uzume, la diosa de la danza, se pone a tocar hermosas melodías y a bailar, se levantaba la falda, mostrando los pechos a lo que el resto de divinidades responden montando mucho alboroto, riéndose, gritando, tocando música... Amaterasu movida por la curiosidad y atraída entre otras cosas por la música de Ama no Uzume, decide salir de la cueva y devolver la luz al mundo.

de tronco fálico están indicando inequívocamente que el deseo sexual de Kiyoshi se ha consumado.

### **Recursos estilísticos similares en otros movimientos de vanguardia**

Los recursos estilísticos que estamos aquí analizando como rupturistas con el cine clásico y el *mainstream* del cine comercial japonés obviamente se pueden hacer extensibles al rechazo del *mainstream* comercial internacional y el modelo institucional *hollywoodiense*, que en algunos casos compartirá la *nuberu bagu* japonesa con otros movimientos de vanguardia y cines nacionales del resto del mundo:

-Ya en sus cuatro primeras películas como director, pero especialmente en *Cruel Story of Youth*, Oshima hace uso de técnicas narrativas que igualmente formaban parte de la esencia de la *nouvelle vague* francesa de Godard, como la cámara al hombro, el uso de exteriores para rodar, la luz natural, los diálogos rapidísimos y la acción muy dinámica, las elipsis en la narración y los saltos dramáticos en el tiempo y espacio. Sin embargo, en cuanto al uso de la cámara al hombro tan característico de la *nouvelle vague* francesa, ineludiblemente mencionado en todos los estudios críticos sobre dicho movimiento, como algunos autores han señalado, no se corresponde en principio con una vocación de estilo sino más bien un recurso para agilizar el rodaje. Debemos aquí desmentir que Masumura ya empleara este recurso en *Kisses*, como afirma Da Silva (2003) poniéndolo en boca de un texto de Oshima. En realidad lo que Oshima sostiene es que los rápidos diálogos, la acción dinámica, las elipsis, los cambios bruscos de escena y otros elementos novedosos del film de Masumura revelan una auténtica ruptura con el cine premoderno japonés, pero lo hace todavía sin usar la cámara al hombro.



*Cruel Story of Youth* – escena rodada con cámara al hombro en la pelea de Kiyoshi por defender a Makoto

-Rodaje en exteriores. Sacar las cámaras a la calle, es una de las principales características de la *nouvelle vague* francesa y japonesa, buenamente heredado del neorrealismo italiano, gracias a la utilización de equipos ligeros que podían ser manejados por pocos operadores, atribuyó una mayor independencia que liberó a la cámara del estático trípode otorgándole una movilidad inusitada hasta entonces que le permitía convertirse en reflejo directo de las sensaciones de los personajes.



*Cruel Story of Youth* – Grabación en exteriores.

-En cuanto a las localizaciones tanto *Al final de la escapada* de Godard o *Los cuatrocientos golpes* de Truffaut muestran un París como también lo hace *Cruel Story of Youth* de Tokio, aunque aquí siempre con planos más cerrados y claustrofóbicos, dando la sensación de ser un ambiente del que no se puede escapar. La concepción visual de estos films es semejante en cuanto al uso las localizaciones reales, con los rodajes por las calles de París y Tokio.

Pero mientras los paseos por las calles de la ciudad en la *nouvelle vague* francesa muestran un París de forma casi documental o incluso con cierto romanticismo, para Oshima y otros directores de la nueva ola japonesa Tokio es el lugar donde se concentra lo peor de la sociedad moderna: delincuencia, el crimen organizado de los grupos *yakuzas*, los negocios el sexo instalados en el distrito de Shinjuku durante los años sesenta, la violencia...<sup>83</sup> Muestran el rechazo de los jóvenes de Tokio, con avenidas donde se desarrollan las protestas contra la política de su país y su visión por las calles de la ciudad se extiende a áreas suburbanas donde los personajes se mueven al margen de la ley y fuera de lo socialmente aceptable. Se puede decir que mientras la *nouvelle vague* reconstruye París en la gran pantalla, la *nuberu bagu* lleva a cabo la destrucción de Tokio en el cine.

---

<sup>83</sup> Véase Stephen Barber: “Japón: la imagen de la ciudad” en *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*, 2002.



*Cruel Story of Youth* – Escena en exteriores por las calles de Tokio (izq). *Al final de la escapada* – exteriores por las calles de Paris (dcha).

Lo que muestran los directores de la nueva ola japonesa es en realidad la visión radicalizada del Tokio presentado pocos años antes por Kon Ichikawa en *Manin densha* (1957) o Yasuzo Masumura en *Kisses* (1957) o *Giants and Toys* (1958) entre otros. La cámara se mueve por espacios urbanos transformados por la economía capitalista liberal de posguerra que a su vez sirve de escenario a los protagonistas, trabajadores “asalariados”, quienes con su vida centrada en el trabajo han provocado el crecimiento económico que en realidad les está alienando de su propia condición humana.

-El carácter cinéfilo de los directores de la *nouvelle vague* francesa, se expresa con múltiples referencias intertextuales, lo cual también ocurre en el caso japonés. El tono oscuro de la primera escena de *Crazed Fruit* con la tenebrosa banda sonora de fondo hace referencia al cine *noir* aunque la película, así como los personajes, se convierte en algo nuevo.

Encontramos otra referencia metatextual al fenómeno *taiyozoku* en *Crazed Fruit*: en una escena, Nakahira hace un guiño al fenómeno *taiyozoku* cuando Haruji critica la forma de vida de su hermano y sus amigos, en una conversación que además se convierte en una declaración de principios de la “tribu de Sol”:

-Amigo A: Prueba a oír a nuestros profesores, siempre soltando las mismas tonterías. Puede que estuviera bien antes pero ahora ya está anticuado y no tiene sentido.

-Amigo B: ¿Conoces a Achikawa en economía? Decía que eramos los futuros capitanes de la industria. Solíamos pensar que narraba una película muda.

-Amigo A: Persiguiendo arco iris con los soviéticos y la China Roja a la vuelta de la esquina. Y es considerado un líder intelectual.

-Natsuhisa: Mira lo que la generación más mayor intenta vendernos. Encuentras algo excitante en ello?

-Amigo B: Yo he dejado de buscar. Encontraremos nuestro propio estilo de vida.

-Haruji: ¿Y esto es así? ¿Matar el tiempo sin aspiraciones?

-Natsuhisa: lo hacemos lo mejor que podemos.

-Haruji: eso es sólo basura. No tenéis ni idea de qué queréis hacer. Por eso estáis siempre aburridos. A la gente como vosotros la llaman “la tribu del Sol”. Y yo no voy a vivir así.

En otro ejemplo de intertextualidad se da al principio del film, la lancha que Haruji y Natsuhisa lleva pintado el nombre de la primera película *taiyozoku* en inglés *Sun Season* (Taiyo no Kisetsu).



*Crazed Fruit* – elemento *metanarrativo* “Season of the Sun”, referencia al primer film *taiyozoku*

-Las actitudes manifiestamente nihilistas de los protagonistas están a la par con con las de Jean-Paul Belmondo en *Al final de la escapada* o Jean-Pierre Leaud en *Los cuatrocientos golpes*.

-El ritmo frenético y tiempos sincopados con la música. Pero no una música cualquiera sino una asociada a la cultura popular de los años cincuenta y fuertemente vinculada a la generación de los jóvenes: el jazz, y sus variantes del bebop, el blues y en concreto el *rhythm and blues* que precederá a la llegada poco después d el *rock n'roll* en la cultura de masas, brusquedad en las transiciones e indiferencia con el *raccord*... Todo ello conforma un “estilo joven” presente en muchas otras nuevas olas.

-La economía de medios, algo común en la mayoría de los nuevos cines nacionales, esencialmente por su carácter independiente. En el caso japonés aunque las películas que son motivo de análisis en el presente trabajo están hechas antes de la irrupción del cine independiente en Japón muestran una parquedad que de todas formas caracterizaba las producciones de los estudios japoneses en aquellos años.

-En definitiva se puede decir que al igual que otras nuevas olas existe una búsqueda por encontrar un “nuevo realismo” cinematográfico. Al igual que el referente intelectual de la *nouvelle vague* francesa, André Bazin habla del cine como la sublimación del arte para representar la realidad y explica la relación entre la imagen y la realidad, lo que llevará a los directores franceses a buscar formas renovadoras del realismo cinematográfico, el referente equivalente en Japón es Tadao Sato, quien habla del paso del cine-espectáculo previo al desarrollo de la vanguardia de la nueva ola japonesa mediante un nuevo realismo, donde como continuación de un trabajo previo de la literatura, se presenta el cine como reflejo de la sociedad y se espera que a partir de ella también sea reflejo del ser humano.

Casi de forma paralela explican como ambos cines buscan ese nuevo realismo mostrando nuevos gestos y comportamientos de los personajes, asociados a menudo a la juventud, nuevas formas de mostrar lugares (localización de la trama en exteriores urbanos reales, recorridos por las calles de París, Tokio...), juego con las nociones de espacio y tiempo mediante elipsis, *flashbacks*...

## RELEVANCIA DE LOS TRES FILMS PROPUESTOS

### ***Kurutta kajitsu* 狂った果実 – [Crazed Fruit] Ko Nakahira, 1956**

Argumento:

Natsuhisa (Yujiro Ishihara) y su hermano pequeño Haruji (Masahiko Tsugawa) pasan los días en la antigua capital, Kamakura, un popular sitio de veraneo a la orilla del mar. Allí sin demasiadas preocupaciones, pasan el tiempo practicando esquí acuático, ligando con chicas, celebran fiestas en casa de su amigo americano-japonés

Frank (Masumi Okada, un actor “hafu”, de padre japonés y madre danesa) alternan en clubs de jazz por las noches...

Haruji parece no acabar de contentarse con el estilo de vida de su hermano. Es un joven inocente y sin demasiada experiencia con otras chicas. A la salida de la estación de Kamakura, Haruji se percata de una joven, Eri (Mie Kitahara), con la que acaba saliendo. En un club de jazz, Natsuhisa y Frank descubren que Eri es una *rashomen* (mujer japonesa casada con un americano) cuando la ven entrar con norteamericano de avanzada edad. Natsuhisa pide a Emi que deje de salir con su hermano pequeño. Sin embargo, el propio Natsuhisa comienza a desear a Eri. Entonces se desatará una lucha de los dos hermanos por ella.

### **Tres eses (*sun, sea and sex*)**

Como se puede deducir a lo largo de este trabajo, *Crazed fruit* es la película más emblemática del fenómeno *taiyozoku*, por el momento como por la forma en que se hizo, es una de las películas más relevantes de la historia del cine japonés. Si bien, las tres eses en inglés que han utilizado algunos autores, *sun, sea* y *sex*, pueden describir resumidamente el contenido del film, originalmente Oshima afirma que el film es una incomparable descripción de otras tres eses: *speedo* (velocidad), *suriru* (emoción) y *sexu* (sexo),<sup>84</sup> son tres palabras japoneas de origen inglés: *speed, thrill* y *sex*.

El primer concepto, *speed*, se refiere al nivel formal y narrativo, que en comparación con los estándares del momento en que fue estrenada, presenta al espectador un nuevo estilo más ágil, con un ritmo acelerado. No es casualidad que la retrospectiva organizada a Ko Nakahira en Nagoya fuera presentada con el título *Stilish, Modern and Speedy*. *Suriru* (emoción) hace referencia a la visceralidad del comportamiento de los personajes, mientras que *sun* y *sea* son hacen referencia al entorno (*funiki*), la ubicación donde sucede la acción pero también muy vinculado con el tercer término, *sex*.

---

<sup>84</sup> Nagisa Oshima habla de esto en “Is this a breakthrough?(The Modernists of Japanese Film)” en *Film Criticism*. Agosto 1959 pero un año antes, en el artículo Futatabi kuru ka:3 S no jidai”, *Shintaro* 14.2, 1958, se habla de otras tres “eses” que también pueden identificar bien los films *taiyozoku* y en concreto *Crazed Fruit*: sea, sun and sex.

### Ritmo trepidante y visualmente desequilibrado:

La variedad en la escala de planos y en la duración de los mismos así como las angulaciones y posiciones de cámara elevadas o muy bajas, casi a ras de suelo, sin duda rompen con la armonía del paradigma clásico y otorgan al montaje un ritmo trepidante, una velocidad en la narración y en la secuencia de planos innovadora que ya identifica Oshima al hablar de *speed*, una de las tres “eses” que describen el film.



1. (arriba) Primeros planos muy cerrados, claustrofóbicos. 2. (abajo) Planos situados a ras de suelo. Cuadros cortados de partes del cuerpo y cámara pegada al motor de la lancha motora.

Buen ejemplo del ritmo frenético del film, que caracterizará también *Al final de la escapada* y otras películas de la *nouvelle vague* francesa, siguiendo un tempo sincopado muy influido por el *bebop* y el nuevo jazz, lo encontramos en la última escena de *Crazed Fruit*, realizada combinando planos abiertos con muy cerrados, tomas extremadamente breves (de décimas de segundo) para construir la violencia de montaje que cuatro años más tarde haría célebre Hitchcock en la famosa escena de *Psicosis* (1960):



*Crazed Fruit* – escena final, ejemplo de la “violencia de montaje” y estilo narrativo extremadamente rápido.

El montaje dinámico de esta escena es ilustrativo de la técnica empleada en todo el largometraje. Un montaje que en realidad más que trabajar a favor de la narración, sirve para realzar la propia estética visual. El montaje constituye como afirma Raine (2005) un “estilo de edición impresionista” donde, la acción, causa-efecto, no es tan relevante como su propia representación. Este estilo de edición queda plasmado sobretodo en la primera mitad del film, donde la continuidad se construye más por una lógica visual y estética que por una lógica narrativa.



1. Primera escena del film, los hermanos Haruji y Natsuhisa se percatan de una joven atractiva, Eri.



2. Secuencia de los jóvenes haciendo esquí acuático, se encuentran inesperadamente con la misma chica, Eri, nadando en el agua.



3. Poco más tarde, en la estación de Kamakura, Haruji se vuelve a encontrar casualmente a Eri.

La ausencia de causalidad llevada a cabo por frecuentes cortes que yuxtaponen unas secuencias a otras otorga al film este aspecto “impresionista” e impredecible. Es precisamente el carácter impredecible lo que define el *continuum* narrativo de *Crazy Fruit*: por azar se encuentran los dos hermanos con Eri en la estación de tren (1), un par de escenas más tarde se encuentran con Eri otra vez, nadando en el mar (2) y de nuevo Haruji se la encuentra en el andén de la estación (3). Más radical es la escena final donde de forma totalmente inesperada Haruji arremete con la lancha contra Natsuhisa y Eri para asesinarles. Por tanto, el montaje no funciona tanto para ofrecer detalles narrativos significantes como para retratar a los jóvenes en sus diferentes actividades: esquí acuático, bailando en los clubs de jazz, navegando con la lancha motora...

La imagen cobra importancia por sí misma y el montaje es una nueva esencia con otra utilidad, la contemplación del mismo instante (esto es el *mono no aware* tan característico de la cultura japonesa del que hablábamos en el apartado “La nuberu bagu: ¿movimiento de vanguardia?”). Inevitablemente la representación visual adquiere especial relevancia en el plano plasmándose en una atrevida *mise-en-scène*, con una elaborada planificación previa en la distribución de los personajes, organización de los movimientos en el plano, etc. Por lo tanto, si bien el fenómeno *taiyozoku* tuvo una vida

efímera y su temática fue rápidamente desechada, su puesta en escena combinada con el ritmo de montaje y los estilos de edición otorgarán al film una frescura innovadora de la cual se harán eco los films de Masumura y de la nueva ola japonesa así como otras nuevas olas europeas

Para Truffaut (1956) Nakahira es una especie de “autor primitivo” quien de forma intuitiva rodó su película, en tan sólo diecisiete días, con un estilo que provocarán cambios permanentes en la estética de producciones japonesas posteriores. Con la misma argumentación, Raine (2005) defiende la relevancia de Nakahira como un “autor primigenio” que ya en 1956 abre las puertas a la llegada de la nueva ola:

Although the *taiyozoku* scandal seemed to strengthen Japanese censorship, the films also produced permanent changes in Japanese film style. Young filmmakers and critics were no longer satisfied with story-based, socially conscious films of emotion and atmosphere. They avoided the overt immoralities of rape and torture that ended the *taiyozoku* boom, but the more stylistically significant shifts in editing rhythms, shot scales, and antimelodramatic irony produced echoes in other new wave cinemas, as well as in the outrageously stylish action, musical, and *yakuza* genres of 1960s commercial cinema. Ko Nakahira was an auteur before the word was widely understood in Japan, but his work was always uneven. (...)

Several of those filmmakers broke with the studios and went on to smaller yet better things as part of the Japanese new wave, but as Truffaut, Oshima, and others understood, in the summer of '56, the future of Japanese cinema was already here.

Por lo tanto, la película de Nakahira hay que entenderla como la fase primera de un proceso en un contexto de crisis de la industria cinematográfica en el que aumentarán las películas de género juvenil y se dejará rienda suelta a jóvenes directores algunos de los cuales romperán con los estudios para hacer obras más personales como parte de la nueva ola.

Como hemos dicho, *Crazed Fruit* fue un escándalo y ello se debe en parte a que el montaje y la puesta en escena van dirigidos a reforzar el contenido erótico de algunas escenas, que para la época muestran un erotismo juvenil polémico e inadmisibles por algunos agentes sociales. Especialmente llamativa es la escena donde tras dejar la fiesta, se vana la playa y por medio de planos cerrados en picado, se muestra la tensión sexual contenida entre Haruji y Eri. En uno de los planos en picado se aprovecha para mostrar el escote de Eri e identificar así la mirada del espectador a la miradad de deseo de

Haruji. Acto seguido, esta tensión sexual se desata, mostrándolo magistralmente un plano a nivel del suelo, de los pies de los dos amantes. Algunos autores han comparado la escena protagonizada por Burt Lancaster y Deborah Kerr en *From Here to Eternity* (Fred Zinnemann, 1953).



Primeros planos con bruscas angulaciones (contrapicado). Otra abrupta angulación (picado) para reforzar el carácter erótico de la escena, centrando el escote de Eri en el plano. Plano de los pies de ambos, representando la pasión sexual desatada.

### ***Kuchizuke* 口付け– [Kisses] Yasuzo Masumura, 1957**

Argumento:

Kinichi y Akiko se encuentran en la cárcel, visitando cada uno a sus respectivos padres. La comida en prisión han subido de precio y Kinichi y le presta dinero a Akiko ya que no puede pagar las dietas de su padre. Ésta le persigue para devolvérselo. Acaban pasando el día juntos, patinando, bañándose en la playa, asistiendo a carreras de caballos... Kinichi poco a poco va aceptando la compañía de Akiko, mientras uno y otro van buscando la forma de ganarse la vida y conseguir dinero para sacar a sus padres de prisión. A lo largo del film se va desvelando la realidad familiar de cada personaje. Kinichi vive sólo y tiene una madre que sólo se preocupa de sus negocios. Akiko tiene a su madre enferma en un hospital que ya no puede pagar puesto que el seguro médico de su padre a expirado, lo cual la lleva a buscar empleos “poco apropiados” para una joven. Vemos como los protagonistas en realidad están solos y encuentran en el otro el apoyo que necesitan. Así acabará por nacer una relación amorosa entre ambos.

Yasuzo Masumura, como algunos directores de la *nuberu bagu*, tenía contacto directo con la cultura y el cine europeos. Mientras estudiaba derecho en la Todai (Universidad de Tokio, donde coincidirá con Yukio Mishima y Endo Shusaku) entra en

contacto con algunos films europeos de Duvivier, Rendir y Willy Fost<sup>85</sup>. Tras ser movilizado por el ejército en los meses finales de la guerra, vuelve a Tokio para estudiar derecho, estudios que finaliza en 1947. Al año siguiente es contratado por el estudio Daiei como asistente de dirección, bajo la supervisión de Koishi Eiichi. Poco más tarde volverá a la universidad para estudiar filosofía y graduarse en 1949, entonces recibirá una beca para estudiar en el Centro Sperimentale di Cinematographia di Roma de 1952 a 1954, donde entrará en contacto con Michelangelo Antonioni, Federico Fellini y Luchio Visconti. En 1954 regresará a la Daiei para continuar como asistente de Kenji Mizoguchi y Kon Ichikawa.

### “Neorrealismo masumuriano”

En su momento *Kisses* será ignorada por la crítica, vista como una película más del *seishun-eiga* (cine juvenil). Su evidente relevancia en la historia del cine japonés no será reconocida hasta años después. En ella Masumura rechaza las fórmulas del género *seishun-eiga*, con un protagonista no especialmente atractivo, ni educado, ni romántico y perpetuamente enfadado. Sin embargo, Kinichi tampoco es la versión japonesa del *Angry Young Man*, rico, atractivo y libertino. Al contrario, es un pobre chico aparentemente sin interés en las chicas, procedente de las masas, lo cual dotará al film de unas preocupaciones neorrealistas claras.

En realidad algunos autores como Georges Sadoul en su artículo “Existe-t-Il un néoréalisme Japonaise” en *Cahiers du cinema* n°28 sostienen que ya había cierto interés a finales de los años cincuenta entre los directores japoneses por el neorrealismo, ilustrándolo por medio de dos directores japoneses de esta época: Kaneto Shindo e Imai Tadashi. En el caso de Masumura, la influencia del neorrealismo italiano se torna inevitable: en la elección de espacios naturales y exteriores para grabar, así como en su interés por el punto de vista de las clases trabajadoras. Masumura establece una profunda reflexión acerca de la situación del hombre, alineando su trabajo con la Nueva Izquierda japonesa. El protagonista, como hemos dicho, proviene de las masas, es un trabajador más, alienado y mantiene un romance con una joven de estatus similar. Alrededor de estos dos personajes Masumura hace girar la trama, mostrando como los

---

<sup>85</sup> Yasuzo Masumura, *Watashi no eiga shugyō* [tr. Mi aprendizaje en el cine] en *Kinema Junpō*, Julio 1967

deseos aunque de forma limitada, pueden cambiar el entorno, visto como la yuxtaposición de la libertad individual contra el sistema social que la constriñe.<sup>86</sup>

Así Masumura entra en la Modernidad (*kindaishugishsa*) otorgando importancia al individuo, por oposición a la falta de autoafirmación de la individualidad propia del militarismo de la era Showa, donde la primacía del colectivo todavía se conservaba, vestigio de un largo pasado feudal. Sin embargo, ahora el sujeto cobra protagonismo pero en la lucha entre el deseo del individuo proletario y el entorno social, el primero es quien tiene todas las de perder. Esto ve de forma muy contundente en el papel de los padres de los protagonistas, Miyamoto y Shirakawa, quienes han intentado subvertir la ley y las normas sociales impuestas y como consecuencia han sufrido la represión del Estado, enviándolos a prisión. A los jóvenes por lo tanto no les queda más remedio que acatar las normas y entrar en la dinámica capitalista que gobierna todo su entorno. Como el mismo Masumura comenta, este tono pesimista es heredado directamente de la experiencia italiana: “el realismo de cualquier tipo, italiano o japonés, expresa una ideología de resignación”.<sup>87</sup>

De acuerdo con la observación de Mark D. Roberts (2007: 6) la película de Masumura “se mueve entre el problema del realismo y las prácticas de vanguardia”, desembocando en un aparente “antirealismo” pero como veremos más adelante es una trasgresión de los paradigmas previos para proponer un “nuevo realismo” moderno. Tanto en el militarismo como en la época de la Ocupación posterior los intereses dominantes en el cine servían al orden social establecido. Detrás de sus paradigmas había un interés ideológico que promulgara los intereses del nacionalismo o de la democracia liberal capitalista. A finales de los cincuenta surge una respuesta a estos intereses dominantes, ofreciendo una especie de “neutralidad” frente a la posición ideológica determinada, por ejemplo *Nihon no higeki* (The Japanese Tragedy, Keisuke Kinoshita, 1953) o *Ningen no joken* (La condición humana, Masaki Kobayashi, 1959-61). Sin embargo los films de los autores modernistas alineados con la Nueva Izquierda comienzan a problematizar esa supuesta “neutralidad” con la cuestión de la subjetividad del director (*shutaisei*).

Los desajustes con el paradigma de los humanistas de posguerra provienen de la nueva concepción del individuo, cuya cuestión forma parte del problema mucho más

---

<sup>86</sup> *Sekai no eiga sakka 31: Nihon eigashi*. Tokio, Kinema Jumbo, 1976: 197-198

<sup>87</sup> Citado en Nagisa Oshima “Sore wa toppako ka. Nihon eiga no kindaishugishatachi” (tr. “Is It a Breakthrough. The Modernists of Japanese Film”) en *Film Review*, Julio 1958

amplio de la modernidad (*kidanishugisha*). Masumura afirma la importancia del valor de la subjetividad individuo (*shutai*) al igual que los críticos de *Cahiers du cinema* ponen de manifiesto la relevancia del *auteur* en el cine. Con todo esto, el carácter modernista se opera mediante la destrucción del humanismo por el gigantesco mecanismo del capitalismo, algo presente todavía con más fuerza en *Giants and Toys* (1958). Este nuevo elemento, la estructura social o más bien la estructura del sistema económico aparece en este film como un elemento perverso y demonizador que alieniza y como un personaje más impide incluso que exista una relación entre los protagonistas (la protagonista continuamente defiende que tiene que prevalecer su trabajo y los intereses de su empresa a su relación sentimental). Mediante estos elementos humanistas que entran en conflicto y empiezan a ser cuestionados, se pretende abordar los elementos más esenciales de la condición humana, con una orientación universalista. Esto es la razón por la cual aunque Masumura no aspirara a llegar a una audiencia internacional su cine tiene muy buena acogida entre el público y la crítica extranjera.

En *Kisses* se observa en la relación entre los personajes, cuyos lazos familiares son substituidos por lazos comerciales-económicos. Podemos ver por ejemplo la escena donde Kinichi encuentra la dirección de su madre, la va a visitar y le pide el dinero para pagar la fianza de su padre:

-Madre: “Eres un encanto, pero eso no es razón para gastar dinero. Estoy harta de los sablazos. Kinichi, primero tienes que ser valioso como esta piedra preciosa. Entonces te pagaré.”

Así Kinichi pasará a ser un objeto comercial, propiedad de Yoshiko, la madre, hasta que se salde la deuda. Es lo que Zizek llama “la fetichización de las relaciones humanas”<sup>88</sup>, donde se equiparan “las relaciones entre personas” a las “relaciones entre objetos”, o lo que en términos marxistas equivale a las “relaciones de dominación y servidumbre” del materialismo capitalista. Veamos por ejemplo la conversación entre Kinichi y su madre con la que persuade para que le preste el dinero:

-Madre: Si vienes a por la fianza, olvídale.

-Kinichi: Mama, pagarías si fuera valioso, verdad?

---

<sup>88</sup> Zizek, *The Sublime Object of Ideology* citado por Mitsuhiro Yohimoto en *Logic of Sentiment: The Postwar Japanese Cinema and Questions of Modernity*.

-Madre: Sí.

-Kinichi: ¿Invertirás 100.000 yens en mí? Me puedo convertir en una joya en el futuro.

-Madre: Nunca pongo mi dinero en riesgo.

-Kinichi: Piensa, ahora estas bien, pero eso podría cambiar en el futuro. Podrías enfermar. Podrías sufrir una desgracia. Si eso ocurre podría sostenerte. Suena como una buena inversión.



Kinichi viste a Akiko como un fetiche, un objeto a ser decorado, antes de llevársela a la playa.

En realidad, esta relación “comercial” se repite entre todos los personajes. Como vemos en el fotograma de arriba, Kinichi “decora” a Akiko con prendas de vestir veraniegas antes de ir a la playa, a modo de “fetiche” o la relación entre el hijo del pintor y Akiko, quien le dijo a la protagonista que le dará el dinero que necesita para sacar a su padre de prisión sólo si ésta accede a salir con él en la siguiente escena:

Chico: “¿liberaran a tu padre si paga, verdad? (...) puedo darte esa suma fácilmente si quieres.

Akiko: en resputesta, quieres una cita, ¿verdad?

Chico: Correcto, estoy comprándote.

Akiko: ¿piensas que puedes comprarme?

Chicho: claro.



Kinichi le paga a Akiko la factura de las comidas de su padre en prisión, por lo que ella contrae una deuda (personal y económica) con Kinichi.

- Las relaciones económicas que impregnan además de las relaciones humanas, todas las instituciones y organizaciones en la sociedad, desde la prisión donde Akiko debe pagar las dietas de su padre hasta el hospital de tuberculosis, donde sin el seguro del padre debe pagar una gran cantidad de dinero para continuar el tratamiento de su madre:

-Madre: me he enterado de algo raro.

-Akiko: ¿Qué?

-Madre: que nuestro seguro ha expirado. ¿Papá pagó la cuota del seguro?

-Akiko: Claro que sí. No te preocupes. Me acaba de decir la enfermera que cometieron un error.

-Madre: Mejor pregunta a tu padre de nuevo. Sin seguro no puedo quedarme aquí.

### **Frescura de estilo**

En *Kisses* no sólo en el contenido la película será interesante para Oshima, sino también en la forma, quien reconoce que *Kisses* fue una influencia muy importante en el desarrollo de su estilo narrativo:

In September of that year, when Masumura Yasuzo used a freely moving camera to depict a pair of young motorcycle-riding lovers in *Kisses*, this new generation had assumed a place in Japanese cinema as an intense, unstoppable force that could no longer be ignored.<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> Desser (1988) cita por medio de Sato (1982), ambos a pesar de las comillas no reproduce fielmente la cita, perteneciente al ensayo de Nagisa Oshima "Is It a Breakthrough( The Modernists of Japanese Film)"

Como vemos Oshima admira de *Kisses* su frescura de estilo y libertad de movimiento, destacando una escena en que la pareja de protagonistas circulan en una moto seguidos por una cámara que gira libremente alrededor de ellos. Según Oshima (1958) esta película se rebela contra la tradición del cine japonés premoderno, configurándose inevitablemente como un film de la modernidad:

The camera does a 360-degree pan, following the youth at work in a car wah, who are running around the cars in order to wash them ever master and more thoroughly (...) Quick speeches, dynamic action. Violent changes of scene, extreme ellipses. Active heroes, ultramodern settings, the establishment of events(...) Now, however, their newness must be analyzed, examined, strengthened, and publicized, because it probable represents the biggest breakthrough in the wall of the Japanese film. The most fundamental characteristic of these new artistic is their determination to create works that break with the traditions of the premodern Japanese film.

Este estilo tan peculiar con elementos neorrealistas, en el contenido y en la forma, combinados con un ritmo ágil y visualmente “inarmónico”, desequilibrado nos lleva a hablar de “neorrealismo masumuriano”<sup>90</sup>.

Variedad en la escala de planos. Saltos en la escena de primeros planos y planos generales.



Plano general – Primer plano (angulación abrupta)- Plano general

La subjetividad (*shutaisei*) de que hace gala Masumura al mostrar el crecimiento económico y lugar que ocupa el ser humano en el sistema capitalista con un estilo ágil y

---

publicado en *Film Review*, Julio 1958. El texto se encuentra asimismo recopilado en Oshima, Nagisha (1991): *Cinema, Censorship and the State. The Writings of Nagisa Oshima, 1956-1978*. Cambridge; London, The MIT Press.

La cita fiel es la que hemos puesto en esta página

<sup>90</sup> Si se nos permite la licencia, nos hemos tomado la libertad de introducir este término “realismo masumuriano”, ya que nos es útil por dos razones: por un lado vincula la obra de Yasuzo Masumura al neorrealismo italiano, lo cual no es demasiado descabellado teniendo en cuenta su formación fílmica en Italia durante los años del Neorrealismo, y por otro sugiere la especificidad del director al trasladarlo al contexto japonés

fresco hace que algunos autores como Desser (1988: 43) sugieran que *Kisses* no sólo es precursora del cine juvenil de la nueva ola japonesa sino también de la *nouvelle vague* francesa:

A freshness of style is achieved by the location shooting and the reliance on hand held camerawork. The film is clearly a forerunner not only of the youth films of the New Wave director in Japan, but looks forward to the first features of the French New Wave, as well. (Desser, 1988: 43)

**Velocidad de montaje y trasgresión en los parámetros de emoción (*jōcho*), verosimilitud (*shinjitsu*) y atmósfera (*funiki*):**

Retomando las tres eses de *Crazed Fruit* y los otros films *taiyozoku* a menudo la cualidad más singular que se le asigna a Masumura es la “velocidad” (*speed*). Masumura le da velocidad al film estableciendo un ritmo ágil que gobierna todo el montaje, lo cual contrasta con la “lentitud” que tradicionalmente se ha asociado al cine japonés por parte del público occidental.

Por ej. Rápidos movimientos de cámara sobre su eje:



Rápida panorámica horizontal

La velocidad en el montaje se sintetiza con el uso de tomas cortas, panorámicas que aceleran la narración, etc. Pero sobretodo el frecuente uso de elipsis, al servicio de una estética modernista que construye Masumura, abundante en las secuencias de *Kisses*: elipsis espaciales, donde se pasa de un escenario a otro (del recorrido en moto a la playa y de ahí a la pista de patinaje, etc.). Presenta a los personajes en diferentes ubicaciones de un plano a otro, sin que haya una contextualización previa del lugar; o también elipsis temporales por medio de las cuales se pasa del día a la noche o a otro

día. Así que se pasa de una escena a otra repentinamente sin que haya planos de transición o *raccord*, rechaza la continuidad en el montaje. Las transiciones nos llevan de un sitio otro sin continuidad, no hay *raccord* de movimiento, planos campo-contracampo, *raccord* de mirada... Se trata de una forma primitiva todavía de la ausencia del montaje que explica Tadao Sato (1971: 35-63) en el capítulo *Montaaju no jidai ha owatta?* (tr. ¿Ha acabado la era del montaje?) y que desarrollará Oshima especialmente en *Ai to kibo no machi* (A Town of Love and Hope, 1959). Es un estilo que claramente precede la narrativa modernista del paradigma de la nueva ola, que David Desser (1988: 17) describe como: “acronológica”, arbitrariamente episódica, acausal y dialéctica. Es el estilo precursor del “nuevo realismo”, sin *raccord*, donde el efecto de realismo que viene desde dentro de la misma toma, no del montaje, un estilo que Tadao Sato (1971: 39) ya reconoce en el film de Susumu Hani, *Children of the Classroom* (Kyoshitsu no Kodomotachi, 1954).

La cámara se mueve con una libertad de 360 grados alrededor de los personajes, describiendo un espacio circular y dando una sensación de espacio abierto (al contrario de los espacios cerrados y claustrofóbicos de Oshima) pero haciendo uso de angulaciones oblicuas, buscando nuevos posicionamientos de la cámara, incluso realizando tomas interiores con la cámara ubicada en el exterior (recurrente en los films posteriores de Shohei Imamura con sus planos autoreflexivos sobre el *voyeurismo*) acompañados de movimientos poco armónicos (ver fotogramas siguientes).



*Kisses* - Toma del interior del pub donde está el piano, hecha desde fuera con gente que pasa entre los personajes y la cámara.



Panorámica vertical, partiendo de violentas angulaciones

Por otro lado, la frescura del estilo de Masumura no es sólo externa, es decir no opera únicamente a nivel formal, por medio de las acciones, el ritmo del montaje, espacio circular, elipsis, movimientos de cámara y angulaciones... También se caracteriza por una frescura interna (*naimenteki*) en la psicología de los personajes, mostrando las emociones interiores de forma más frontal y directa al espectador, ofreciendo un dinamismo novedoso para la audiencia japonesa.

El mismo Masumura sostiene que la velocidad de sus películas se debe en realidad un factor más interior que exterior: al desarrollo emocional (esto es, las emociones, el *kanjō*) de los personajes<sup>91</sup>. No se tarda en mostrar al espectador las intenciones de los personajes, son transparentes en cuanto a sus intenciones, lo cual también contrasta con el recogimiento tradicional de los personajes japoneses (más asociado a la cultura japonesa donde no es socialmente aceptable que un individuo muestre abiertamente sus sentimientos). En los primeros minutos del film queda claro que Akiko no va a dejar que se escape Kinichi e incluso se deja intuir desde el primer momento cierto enamoramiento de ella. Sin embargo, lo más llamativo es observar como el personaje femenino de Akiko constituye en *shutai* (sujeto) en toda regla sin reprimir sus emociones ni deseos. Mientras Kinichi no puede decir a Akiko “te quiero” directamente, al menos hasta la penúltima escena del film, ella no duda en decirle a Kinichi que le diga que le quiere:

-Akiko: te gusto, verdad?

-Kinichi: Qué pregunta más absurda

- Akiko: En absoluto

---

<sup>91</sup> En su ensayo *Eiga no supido ni tsuite* [sobre la velocidad del cine] el mismo Masumura sostiene que la velocidad de un film no es la velocidad del montaje o la acción sino algo interior, que depende del desarrollo de las emociones (*kanjō*) de los personales.

- Kinichi: ¿No lo sabes después de todo un día de cita?
- Akiko: Así que me quieres?
- Kinichi: Eso qué importa.
- Akiko: A mí me importa.
- Kinichi: Deja de atosigarme, yo no me enamoro.

Este rasgo psicológico de los personajes de Masumura es precisamente uno de los aspectos que determinan el carácter innovador de su cine. No hay que olvidar que Masumura es uno de los directores que más primigeniamente intenta proclamar el cine como un medio de expresión de las de subjetividad (*shutaisei*) propia y personal, que después explotarán los directores de la nueva ola. La subjetividad (*shutaisei*) explica Masumura como la trasgresión de las formas tradicionales en la representación de la emoción, verosimilitud y entorno. Tres conceptos a los que Masumura se refiere como *jōcho* (emoción), *shinjitsu* (verosimilitud, lit. verdad) y *funiki* (atmósfera) en su texto *Aru benmei: jochō to shinjitsu to funiki ni se wo mukete*, 1958<sup>92</sup>. La subjetividad (*shutaisei*) de Masumura se puede considerar de alguna manera el equivalente japonés a la *caméra-stylo* y establecer un paralelismo de su cine con el *cinéma d'auteur* francés, como la aplicación en Japón del texto propuesto por Alexandre Astruc, *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo* (1949).

Masumura presenta una moderna concepción de la emoción, *jōcho*, que ya no es producto de la represión de los sentimientos que ha caracterizado todas las manifestaciones artísticas tradicionales, sino que se muestra de forma más primitiva y directa, en definitiva más humana:

Es verdad que cuanto más simple es una expresión, es más apagada. Cuanto más controlada está, se convierte en técnica, sofisticada y en cierto sentido, estética. El espíritu del *haiku* y el *tanka* es probablemente eso. (...) Sin embargo, aprecio la expresión que es directa, primitiva y egoísta, pues los japoneses tienen la tendencia de perder verdaderos sentimientos, reprimiendo sus deseos. A veces, intoxicado por esa represión, matan el deseo en nombre del arte del sacrificio.<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> Texto incluído en Masumura Yasuzo y Fuji Hiroaki (1999): *Eiga kantoku Masumura Yasuzō no sekai: eiga to no kakuto no kiroku, 1947-1986*. En el momento en que aparece el texto de Masumura se aprecian unas inquietudes similares de ciertos directores japoneses con los cineastas de la *nouvelle vague* francesa, mientras los primeros buscan el *shutaisei* (subjetividad) los segundos persiguen el *cinéma d'auteur*. Por ello se puede considerar el texto de Masumura, *Aru benmei: jochō to shinjitsu to funiki ni se wo mukete* (1958) como una extensión a la japonesa del texto de Alexandre Astruc *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*, (1949).

<sup>93</sup> Masumura, op. cit., pág. 117

En la cultura tradicional japonesa decíamos que la emoción (*jōcho*) debía ser retenida, pasiva y mantenida en armonía con el entorno (*funiki*). En la modernidad avenida con Masumura, los protagonistas Kinichi y Akiko son sujetos (*shutai*) de las acciones, encaminadas a satisfacer sus deseos (*jokubō*). Inevitablemente la exteriorización clara de sus deseos puede parecer una actuación un tanto alocada, mentalmente desequilibrada, como el mismo dice: “no estoy buscando describir seres que se llaman a sí mismos *humanos*. Quiero describir *lunáticos* que expresan sus deseos sin vergüenza ni discreción”.<sup>94</sup>

El comportamiento aparentemente “alocado”, “no realista” de los personajes al mostrar sin tapujos sus deseos queda bien ejemplificado en la escena donde Akiko le pide un beso de despedida a Kinichi. Éste, sin hacerlo se marcha y Akiko se vuelve a sentar en la mesa, pero no del todo sola pues queda acompañada por el espectador que el sujeto de la enunciación deja situado al otro lado de la mesa.



*Kisses* – El espectador es el único que acompaña a Akiko

Al exteriorizar los deseos de alguna manera se entra en un conflicto entre el *honne* y el *tatemae* que Yoshimoto (1993) define como *honne*: la intención verdadera; y el *tatemae*: los principios, la norma. Por un lado, la norma, el *tatemae* consistente en las pautas de comportamiento fruto de una convención social fuertemente arraigada en la cultura tradicional, impone que la chica tenga un papel sumiso y no pueda besar al chico en espacios públicos. Por otro lado esto choca con las intenciones de Akiko, que sin reprimirlas le pide un beso a Kinichi, imponiendo el *honne* al *tatemae*. No es extraño que esta dicotomía entre el *honne* y el *tatemae* nos recuerde la vieja lucha interna entre el *giri* y el *ninjo*. En realidad, aunque unos axiomas vengan de la

---

<sup>94</sup>Yasuzo Masumura, *ibidem*.

tradición clásica y otros de la modernidad cinematográfica, podemos equipararlos sin demasiados problemas: el “deseo” (*honno / giri*), frente al “deber” (*tatema / ninjo*).

En cualquier caso, volviendo a la actuación “no realista” de los personajes de Masumura, más que los protagonistas son los padres los que actúan de forma exagerada, llegando aun punto de ser prácticamente caricaturizados, en especial el padre de Kinichi, Miyamoto, con una manera de hablar y un movimiento corporal excesivo que incluso provoca un efecto cómico. Igualmente Kinichi explica en la película que su peculiar comportamiento (hablar rápido y acciones exageradas) es consecuencia de la separación de sus padres, acusando así a la estructura social moderna de su estado “alocado” o de enajenación mental.

Evidentemente este comportamiento produce un efecto de extrañamiento que puede parecer “no realista” o “antimelodramático”, donde el carácter algo alocado de los personajes aparentemente presenta una ausencia de verosimilitud (*shinjutsu*) para el espectador japonés. Pero paradójicamente de esta manera Masumura busca revelar la esencia más profunda del ser humano.

Por último es la destrucción del *funiki* lo que caracteriza el estilo de Masumura, y lo hace en un doble sentido. Por un lado se trata de una destrucción visual del espacio mediante el montaje: paso de un lugar a otro con cortes sin continuidad, sin *raccords*... Por otro rompe la armonía de la atmósfera con los personajes, algo propio de las artes tradicionales. Masumura otorga un papel dramático al entorno, configurándose como una estructura social que entra en conflicto con los deseos de los personajes. El entorno se vuelve un elemento esencial melodramático o “antimelodramático” que tiende a dominar a los protagonistas.

En definitiva podemos hablar del rechazo de Masumura a la atmósfera (*funiki*) como simple recurso de envoltorio, técnico y estético, para reconvertirla en un entorno (*kankyo*) con peso dramático (Mark D. Robrerts, 2007: 82 – 84).

### ***Seishun zankoku monogatari* 青春残酷物語 – [Cruel Story of Youth] Nagisa Oshima, 1960**

Argumento:

El film comienza con dos amigas universitarias, Makoto (Miyuki Kuwano) y Yoko (Aki Morishima) que aprovechando la atracción que provocan en los hombres

mayores hacen autostop en el distrito de Ginza (Tokio) para volver a casa. Consiguen que un hombre de mediana edad les lleve en su coche, primero deja a Yoko pero luego lleva a Makoto sospechosamente hacia un hotel. Makoto intenta escapar, pero el hombre la persigue y se produce un forcejeo. Entonces aparece Kiyoshi (Yusuke Kawasu), un joven que viste un uniforme tradicional de universitario, se pelea con el hombre para defender a la chica, intenta llevarse a la policía pero éste le entrega dinero a cambio de que no haga nada y escapa.

Poco más tarde Makoto y Kiyoshi vuelven a encontrarse durante una manifestación contra el tratado de seguridad entre Estados Unidos y Japón. Makoto se encuentra con un amigo pero la pareja de jóvenes la contempla desde fuera, sin intervenir en ella. A continuación deciden marcharse y van juntos a pasar el rato a lo que parece un puerto con troncos flotando en el agua. Sobre los troncos Kyoshi besa bruscamente a Makoto, a lo que ésta responde propinándole una bofetada. Entonces Kyoshi la empuja al agua, Makoto parece no saber nadar así que Kyoshi le amenaza diciéndole que sólo la ayudará si ella se somete a sus deseos sexuales. Ella finalmente acabará aceptando a su chantaje.

Más tarde, Makoto que vive con su padre y su hermana mayor decide irse a vivir con Kiyoshi. Ambos para ganar dinero deciden extorsionar a los mayores simulando la misma situación que los unió: Makoto hace autostop y lleva a los conductores hasta un hotel mientras que Kyoshi los sigue en su motocicleta. Makoto simula un acoso sexual, entonces aparece Kiyoshi, ataca a los hombres y les roba el dinero. La situación se va complicando cuando una banda de yakuza intenta hacerse con los servicios de Makoto. Además Kiyoshi deja embarazada a Makoto y éste buscará prostituyéndose con una mujer mayor el dinero para pagar el aborto.

### ***Taiyozoku + sexo y violencia***

Como fácilmente se puede deducir de los diferentes apartados anteriores, el efecto taiyozoku de *Crazed Fruit* se sintetiza y explota en las cuatro primeras obras de Oshima, quien rechaza de forma más frontal la tradición cinematográfica *mainstream*. Con el estreno de *Kisses* un año más tarde, Oshima sintió que esta nueva generación de directores había asumido un puesto relevante en el cine japonés con una fuerza imparable que ya no se podía ignorar.

A estas películas previas, Oshima le añade un tono más devastador, excéntrico y macabro en un contexto político real (iniciado por la conciencia social de Masumura), mezclado con la combinación de jóvenes, sexo y violencia (constituido en el fenómeno *taiyozoku*). Debemos tener en cuenta que Oshima realiza *Cruel Story of Youth* desde dentro del estudio Shochiku, por tanto, cumpliendo con los requisitos de las normas del género, pero introduciendo lo político y combinándolo con un toque artístico y experimental muy personal, propio del *cinema d' auteur*.

Sexo y violencia, a lo cual alude Yoshishige Yoshida con el título de su película *Eros plus massacre* (1970) es como explicamos en el apartado de “Industria cinematográfica”, una de las nuevas estrategias de las *majors* para superar la crisis de finales de los cincuenta, se convierte con Oshima en una herramienta de subversión contra los hipócritas valores morales de la sociedad japonesa moderna. Esta combinación innovadora a la par que radical sin duda pionera en *Cruel Story of Youth* le permitió a Oshima ganar el premio al Mejor Debutante concedido por la Asociación de Directores de Japón además de labrarle una reputación de “escandalosa”. El propio Oshima explica el uso de estos elementos:

Sesso e violenza sono gli elementi essenziali del cinema perchè e violenza servono ad aprire le vie dell'inconscio. Il mio secondo lungometraggio Seishun zankoku monogatari [*Cruel Story of Youth*] era un film autentico su questi problemi e nel'60 provocò uno scandalo tra il grande pubblico (...) il sesso e la violenza, risopndono che essi hanno capito che affrontare questi temi è un modo di affrontare i nodi politici Della situazione in cui vivimamo. (Oshima, 1984:58)

*Sexo y violencia* es algo recurrente en todo el film, incluso se puede considerar su hilo conductor y configura el contexto que envuelve a los jóvenes protagonistas: bandas de proxenetas que hostigan a Makoto para que trabaje para ellos, lo que provoca que Kiyoshi se pelee varias veces contra ellos, además el propio Kiyoshi se prostituye y con respecto al sexo también está presente en Makoto como un arma de doble filo que puede jugar a su favor pero también en su contra.

A lo largo del film, se puede considerar como es el doble elemento de “sexo y violencia” el entorno de los protagonistas, con el que aprenden a convivir pero donde al final acabarán sucumbiendo.

La búsqueda de sexo desencadena violencia (hombre que trata de abusar de Makoto se encuentra con la agresión de Kiyoshi) y la violencia desencadena sexo (Kiyoshi tira al agua a Makoto y la fuerza a tener relaciones con él)

En *Kisses* el sexo es mucho menos explícito, de hecho no aparece representado en todo el film. Sin embargo el deseo sexual como generador de violencia sí aparece en varias escenas, por ej. Cuando Kinichi se enfrenta a otro chico en el pub, cuando éste le intenta obligar a Akiko a beber una copa o cuando el hijo del pintor intenta cobrarse en la carne de Akiko el préstamo que le ha dado para la fianza de su padre.

Más tarde los films que giran en torno a estos dos elementos se multiplicarán en la nueva ola como forma de penetrar en lo más profundo del ser humano, en el subconsciente: *Nanami: Inferno of First Love* (Hatsukoi: jigoku hen, Susumu Hani, 1968), *Bestia ciega* (Mōjū, Yasuzo Masumura), *Woman in the dunes* (Suna no onna, Hiroshi Teshigahara, 1964)...Pero a parte de este sentido psicoanalítico que le otorga Hani, Masumura o Teshigahara, también se ramificará en usos muy diversos: un sentido estetizante en Seijun Suzuki, antropológico en Shohei Imamura...



*Cruel Story of Youth* – poder económico de los adultos.

El fotograma corresponde a la secuencia en la que Kiyoshi y Makoto intentan huir de la mujer mayor, con la que se prostituye Kiyoshi, pero en realidad es el único personaje en el film que de alguna manera hace las funciones de madre de Kiyoshi (llevando al límite la destrucción de todo lazo familiar tradicional). Irónicamente el taxi en el que están huyendo tiene que ser pagado por la propia mujer que les persigue. Una ironía que sin embargo muestra la incapacidad de los jóvenes de desarrollar sus deseos en un mundo donde son los adultos quienes tienen el control y el poder económico. La misma situación se vuelve a repetir cuando Kiyoshi y Makoto son detenidos por sus actividades delictivas, es la amante de Kiyoshi la que paga la fianza.

A nivel formal, destruye la “amabilidad” del sujeto de la enunciación. No ofrece una composición fácil de ver, sino una llena de tensiones visuales, compleja, huidiza, con una mise-en-scène deliberadamente desequilibrada, aparentemente improvisada y azarosa. En conjunto conforma un modelo de representación que se aleja enérgicamente del modelo de representación institucional de Hollywood pero también de los paradigmas japoneses anteriores. Apuesta por una clara ruptura de la armonía del paradigma clásico. Podemos sintetizar este modo de representación en las siguientes características:

-Planos deliberadamente descentrados:



*Cruel Story of Youth* – plano descentrado

- Y preeminencia de planos cerrados, angulación estrecha, que “encajona” a los personajes en el cuadro y “mutila” la figura de los actores:



*Cruel Story of Youth* – Plano cerrado, descentrado y claustrofóbico de Makoto

-Iluminación artificial dura. Fuertes contrastes de luz y sombra:



*Cruel Story of Youth* – Iluminación dura. Fuertes claro-oscuros.

-Sensación de cámara ligera e inestable. Uso recurrente de cámara en mano.

Fuertes movimientos de cámara:



1. Escena rodada cámara en mano, inestable pero permite acercarse a los personajes y realizar diversos encuadres con mayor agilidad.



2. Escena rodada también con cámara en mano, pero donde lo relevante son los rápidos barridos horizontales para reencuadrar a uno u otro personaje.

-Evita la cámara a la altura de los ojos de los personajes. Fuertes angulaciones de picados o contrapicados.



*Cruel Story of Youth* – extraño contrapicado con los personajes dispuestos de forma oblicua en profundidad de campo.

En conclusión, si la finalidad de Oshima en *Night and fog in Japan* era acabar con el modelo de representación institucional mediante el uso de largos planos secuencia, casi sin cortes, evitando el montaje, etc., en el caso de *Cruel Story of Youth* retoma la intención de buscar otro modelo de representación pero de una forma muy distinta: dificultando la visión del espectador con un estilo más dinámico, en continuo movimiento, con una composición transgresora, continuamente desequilibrada, descentrada, oblicua que sin duda busca desorientar al espectador para hacerlo así más consciente del propio sujeto de la enunciación.

### **PROGRESIVA DEGRADACIÓN DEL GLAMOUR *TAIYOZOKU***

Si comparamos el puesto que ocupan de los iconos juveniles de *Crazed Fruit*, *Kisses* y *Cruel Story of Youth* en la sociedad podemos establecer una degradación progresiva y simbólica clara. En cada film los personajes van siendo ubicados en un eslabón inferior en la sociedad y de forma inversa, los problemas existentes en la sociedad se van radicalizando cada vez más. Cuando llegamos a Oshima la modernidad ya ha transformado la sociedad en lugar oscuro, grotesco y mezquino, donde la condición humana se ha degradado profundamente<sup>95</sup>. En realidad usa el “decadente” género *taiyozoku* para enfrentarse deliberadamente todos los tabúes del Japón moderno (la desilusión política tras la aprobación del AMPO, la ruptura del

---

<sup>95</sup> La degradación de la condición humana es el principal nexo de unión en los autores de la nueva ola. Por ej. la mayoría de las películas de Shohei Imamura (*La balada de Narayama*, *La mujer insecto*, *El pornógrafo...*) *Inferno of first love* de Susumu Hani, *Bestia Ciega* o incluso *Woman in the dunes* de Teshigahara, etc. Es el fin del racionalismo que lleva a la explosión de los deseos incontrolados e irracionales. El triunfo de los sentimientos más profundos que se irá mostrando cada vez de forma más explícita (hasta llegar a *El imperio de la pasión*, Oshima, 1978), algo inaudito en el Japón sosegado, armónico de la cultura zen y el shintoísmo. El Japón de las emociones contenidas..

Partido Comunista Japonés, abuso sexual el deseo a los jóvenes por parte de adultos, el crimen organizado...). Michael J. Raine diferencia aquí entre la “Clase A Taiyozoku”: privilegiados jóvenes de familias adineradas que habitan en destinos de playa y montaña con una vida decadente, como es evidente, *Crazed Fruit* se incluye aquí; y la “Clase B Taiyozoku”: jóvenes estudiantes y trabajadores que alejados de las comodidades burguesas sobreviven sin la supervisión de sus padres, de lo cual es un claro ejemplo *Kisses* y *Cruel Story of Youth*.

Continúa la cuestión de la juventud y la forma de solucionar sus problemas económicos iniciado en *Kisses*, pero cada vez se resuelven de forma más deshonesto: se prostituyen, roban, engañan, extorsionan... No sólo sus acciones sino también su estructura icónica es degradada por Oshima: convierte a los adinerados amantes Haruji y Eri de *Crazed Fruit* en gentes de lo más bajo de la sociedad: prostitutas/os, ladrones y estafadores (el máximo exponente de esto se encuentra en *The Sun's Burial* de Oshima y *Pigs and battleships* de Shohei Imamura).



*Cruel Story of Youth* – Banda de yakuza-proxenas, que intenta hacerse con Makoto.

Si en *Crazed Fruit* la sociedad está carente de valores éticos en *Cruel Story of Youth* ese nihilismo se radicaliza mostrando una sociedad donde operan valores degradantes y códigos criminales: aparecen los *yakuzas*, que extorsionan a los protagonistas, son el ejemplo del crimen organizado, problema endémico de su país. Pero la crueldad social no está sólo en las bandas de *yakuzas* y proxenas, los propios adultos también participan, pues aunque víctimas de la estafa de los jóvenes, se quieren aprovechan de ellos. E incluso los propios protagonistas, pues la relación entre ellos también es amoral. Empieza con Kiyoshi forzando a Makoto a tener relaciones sexuales con él, al igual que los protagonistas de Yoshishige Yoshida en *Good for nothing* (1960) donde la relación del protagonista con una secretaria de quien acaba enamorándose se inicia robándole.

Esta degradación simbólica operada en los tres films va acompañada también de una degradación visual en los elementos que a continuación describimos y que asimismo debe ser estudiada en términos semióticos:

-Localizaciones: grabación en exteriores, con especial relevancia las rodadas en el mar.



(izq) *Crazed Fruit* – Ocio de clase alta en el mar. (centro). *Kisses* - baño de las clases medias, con bañadores occidentalizados. (dcha) *Cruel Story of Youth* – zona industrial con troncos flotando en el agua.

Como vemos en las tres películas se repiten las localizaciones en enclaves junto al mar, como elemento narrativo y simbólico: lugares escogidos para lkos diversos encuentros amorosos y actos sexuales. El agua se vuelve símbolo de vida y sexualidad.

Sin embargo el encanto del lugar se va degradando en cada largometraje: de las playas idílicas de *Crazed Fruit* y sus yates de lujo, el esquí acuático, y los puertos turísticos se pasa a una playa abarrotada por las masas de la clase trabajadora en *Kisses* hasta llegar a la escena de los troncos en el puerto de una zona industrial en *Cruel Story of Youth*, que no es ningún destino turístico sino un sitio más bien poco acogedor.

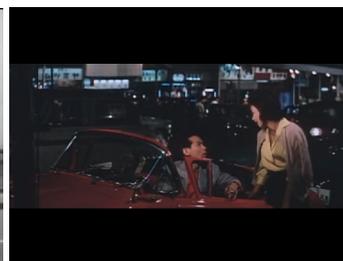
-Los vehículos



1 *Crazed Fruit*



2. *Kisses*



3. *Cruel Story of Youth*

La posesión de vehículos, algo impensable para la generación anterior, es uno de los rasgos que define a los jóvenes de la bonanza económica de finales de los cincuenta. Además el vehículo se convierte en objeto que divide las clases sociales y apunta el estatus económico de cada individuo en la democracia capitalista liberal impuesta por los norteamericanos. Como vemos en los fotogramas de arriba, los jóvenes de *Crazed Fruit* lucen lujosos coches descapotables (1) mientras en *Kisses* los protagonistas toman prestada la moto del garaje donde trabaja un amigo de Kinichi (2). En cambio, es precisamente la ausencia de vehículo en *Cruel Story of Youth* lo que desencadena la trama. Al principio Makoto y su amiga buscan que hombres mayores les lleven a casa, después esto se convertirá en una forma de extorsión con el fin de robarles (3).



1. *Kisses*



2. *Cruel Story of Youth*

En este punto debemos hacer referencia al elemento icónico de la motocicleta asociada al joven rebelde, al margen de la sociedad tradicional. Tomado probablemente del arquetipo de Marlon Brando en *Salvaje*, la motocicleta queda asociada a la nueva generación de jóvenes que gracias el crecimiento económico pueden disponer de vehículo propio, lo cual les garantiza todavía más libertad e independencia.

-Las casas



So is Haru scoring with that babe under your expert guidance?



Qué jaleo.



*Crazed Fruit* – lujosas casas de veraneo de estilo occidental. (izq) *Kisses* – humilde apartamento-habitación donde vive Akiko sola. (centro) *Cruel Story of Youth* – habitación

sucia y pobre que en ocasiones comparte Kiyoshi con otro chico en los barrios bajos de la ciudad. (dcha)

#### -Luminosidad



1. *Crazed Fruit*. 2. *Kisses* – noche con lluvia , oscuridad simbólica en la que Kinichi busca la dirección de Akiko para darle el dinero. 3. *Cruel Story of Youth*.

A lo largo de las tres películas se va produciendo una evolución en cuanto al contenido, la descripción de los personajes, las situaciones, etc., son cada vez más oscuras y lúgubres. Esto que pertenece al plano del contenido y queda establecido en la elección del tema de cada film se plasma asimismo en el nivel formal, con una clara variación en la iluminación de cada film: de la opulencia de las clases altas que se pueden permitir realizar actividades de ocio elitista, representada con una fuerte luminosidad (1) en todo la película de *Crazed Fruit*, se alternan los claros y oscuros, los momentos de diversión y de dificultad por los que pasan los protagonistas de *Kisses* (2). Como no podía ser de otra manera, la deshumanización, el drama y la tragedia de *Cruel Story of Youth* no podía ser representada de otra manera más que con una oscuridad preeminente en toda la película, primacía de la noche por las calles de Tokio (3) y los interiores poco iluminados.

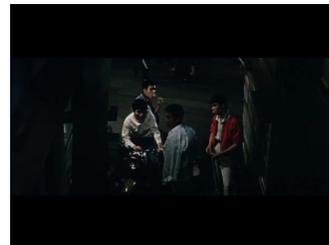
#### -La ciudad



1. *Crazed Fruit*.



2. *Kisses*.



3. *Cruel Story of Youth*.

También cabe resaltar como el creciente pesimismo y la degradación de los personajes a estratos cada vez más bajos en la sociedad hace previsible la degradación del entorno, de la ciudad. Si *Crazed Fruit* está ambientada en destinos turísticos y residencias lujosas al lado de la playa (1), *Kisses* se centra en zonas urbanas de la clase media (2) mientras que *Cruel Story of Youth* ubica a los personajes en un entorno criminal, la ciudad aparece representada como un lugar peligroso (3) con bandas de yakuzas, prostitución, delincuencia...

-Los progenitores



1. *Kisses* – los jóvenes viven con la carga de sus padres. 2. *Cruel Story of Youth* – única escena en que sale alguno de los padres.

En *Crazed Fruit* los padres no aparecen, sólo los adultos, que son mirados desde lejos, no intervienen en la trama principal. En *Kisses* los padres han sido alienados por la sociedad, metiéndolos en prisión (1) o encadenándoles al trabajo, en la madre de Kinichi. En *Cruel Story of Youth* la figura paternal aparece únicamente en una escena (2), es el padre de Makoto, pero es ausente de los problemas de los jóvenes, se tiene que ir a trabajar. En realidad el padre forma parte de la degeneración moral y ética de su generación: yakuzas, proxenetas, viejos pervertidos...

## TRANSGRESIONES SEMÁNTICAS

### Estilización y deseo

Como se puede extraer de los apartados previos, el icono juvenil en la tradición cultural japonesa constituye una “luminosa imagen<sup>96</sup>”, desafiante y en peligro que es

<sup>96</sup> Cueto (2004: 18) habla de la representación de la juventud japonesa en el cine como “luminosa imagen” atractiva por estar en constante peligro.

más importante que cualquier reflexión. La estilización de la vida cotidiana, propio de otras artes tradicionales japonesas también se puede trasladar a la representación de la juventud. Pero esa estatización de la edad más conflictiva del ser humano, esconde también los riesgos del deseo. Entre alabar o reprochar la gestión del riesgo, al final nos queda aceptarlo como pura representación.



*Kisses*- escena en que los protagonistas se encuentran con unas modelos que están siendo fotografiadas, ante la mirada de la muchedumbre.



*Crazed Fruit* – escena en la que los hermanos van navegando con la lancha motora, contemplando a las chicas que están tomando el Sol.



*Crazed Fruit* – Haruji (Yujiro Ishihara) *Cruel Story of Youth* – Kiyoshi (Yūsuke Kawazu)

Al comienzo de los tres films como en los otros films *taiyozoku* predomina la descripción física de los personajes, donde casi todos los planos de parejas son planos

medios-largos, especialmente el plano americano, poniendo así énfasis en el aspecto físico de los personajes más que en el psicológico (ver ejemplos de los fotogramas anteriores). La postración del cuerpo joven en los films se vuelve algo estético, no por casualidad el empleo de Akiko en *Kisses*, es modelo de desnudos para pintura, de lo cual ella misma hace gala cuando se lo confiesa a Kinichi: “soy modelo para pintura, no para fotos. Busto: 85, cintura: 55, caderas: 87. Buen tipo, ¿verdad?”

Esta representación del cuerpo joven en estos filmes propone una experiencia sensitiva, no reflexiva, al igual que las artes escénicas tradicionales como el Noh, el Kabuki o el Bunraku no pretenden ser un reflejo naturalista la realidad ni su motivación primera es transmitir un mensaje más allá de lo representado, pues son puro espectáculo, la cristalización del arte por el arte. Por más que esto traiga de cabeza al espectador occidental que busca de manera obsesiva significados a lo que es pura estética. Es pertinente para ilustrar esto el viejo aforismo zen: “sólo cuando dejamos de remover el agua de un estanque, podemos al fin ver el fondo”.

Esto es lo que intenta explicar José Antonio Navarro al hablar de la obsesión moderna por la psicología de los personajes “el actor es lo que hace y hace lo que se ve, y lo que se ve no tiene por qué interpretarse más que visualmente” (2008:74)

Si bien la representación del joven en *Crazed Fruit* propone poco más allá de este “estilización” en *kisses* y *Cruel Story of Youth* la estilización *vouyeur* tan japonesa va acompañada de reflexiones sociales más profundas.

Pero como hemos dicho, la estilización del cuerpo del joven será además el desencadenante de la trama en torno a la gestión de los riesgos del deseo. El deseo, será el tema fundamental en los filmes *taiyozoku*, pero ya no es entendido igual que la lucha entre el “giri” (el deber) y el “ninjo” (el placer)<sup>97</sup>, propio de las obras de literatura y teatro clásico. En estas películas, el “deber”, una vez desvanecidos los códigos morales tradicionales ya no existe. Pero sí existe una lucha contra algo

---

<sup>97</sup> En las obras de Kabuki a menudo los protagonistas se someten al enfrentamiento interior del *giri* y el *ninjo*. El *giri* se puede traducir como el deber, la obligación feudal de servicio a un amo o señor hasta incluso la propia muerte. El *ninjo* se refiere al placer, el deseo. Si se quiere se puede entender como la lucha entre el corazón y los valores y códigos impuestos por la sociedad. O la dicotomía *giri/jinjo* como lucha del individuo contra el sistema, por ej. películas de Kon Ichikawa *El arpa birmana* (Biruma no Tategoto, 1956) o Masaka Kobayashi *The Human Condition* (Ningen no Joven, 1959-61).

Para más información acerca del conflicto tradicional del *giri-ninjo* es aconsejable consultar bibliografía en torno al teatro Kabuki. Por ej. Richie, Donald y Anderson, Joseph (1958): “Traditional Theater and the Film in Japan”. *Film Quarterly* 12.1

impuesto por uno mismo, un *giri*, “deber” no impuesto por un código de conducta externo sino por la lucha contra la conciencia interna del personaje. En *Kisses y Cruel Story of Youth* el conflicto se vuelve freudiano, entre el “yo” y el “ello”, entre la construcción que el individuo crea de sí mismo y sus pulsiones, sus deseos libidinales.

De este modo no pretendemos concluir que el enfrentamiento entre el “giri” y el “ninjo” sea una cuestión exclusiva de la literatura y las artes escénicas tradicionales, sino que nuestra intención aquí es explicitar precisamente que es en las películas *taiyozoku* este conflicto se matiza y desvanece.

La adaptación al cine de la cuestión el *giri* y el *ninjo* en realidad es una reformulación que proviene de los años 20, antes del auge del imperialismo japonés, con el aperturismo que llevó a entrar en contacto con intelectuales y artistas occidentales y que exportarán la idea del individuo como ser autónomo, independiente de las necesidades y deseos del grupo social al que pertenece. Esta nueva concepción del individuo será determinante para la reestructuración e incluso radicalización del conflicto dramático entre el *giri* y el *ninjo* en el cine japonés<sup>98</sup>.

### **Evolución del mensaje político**

En primer lugar la evolución del mensaje político que se puede extrapolar de los tres films queda ilustrada en la opuesta representación que hacen del crimen *Crazed Fruit* y *Cruel Story of Youth* pues en ambas películas se cometen crímenes por parte de los jóvenes protagonistas, pero con sesgos ideológicos profundamente diferentes. Cuando Cueto (2004) analiza brevemente un aspecto de *El perro rabioso* de Akira Kurosawa propone la dicotomía entre dos tipos de visiones respecto a un crimen: una progresista por un lado y otra burguesa o conservadora por otro:

-*Crazed Fruit*: crimen como una enfermedad, una aberración del individuo. El protagonista ciertamente encolerizado y enamorado, casi en un estadio alterado de conciencia asesina a su hermano y su amada.

-*Cruel Story of Youth*: los crímenes son producto lógico del contexto, la violencia social y la falta de moral. La sociedad se convierte en la auténtica culpable,

---

<sup>98</sup> Ver por ej. la escena final de *Los siete samuráis* (Sichinin no samurai, Akira Kurosawa, 1954) donde se sitúa al joven Katsuhiro (Ko Kimura) sobre un puente entre la chica de quien se ha enamorado y los compañeros con quienes debe cumplir su deber.

los individuos son meros transmisores de dicha violencia intrínseca en el sistema. Por ello Oshima rechaza cualquier tipo de juicio o condena por las acciones de sus protagonistas. Éstos mismos rechazan cualquier sentimiento de culpabilidad.

La diferencia fundamental entre la visión política de *Crazed Fruit* por un lado y la de *Kisses* y *Cruel Story of Youth* por otro, estriba en inevitablemente las opuestas convicciones ideológicas de Shintaro Ishihara, como autor de la novela en la que está basada la película, con respecto a las de Oshima y Masumura. Las sensibilidades de de unos y otros son bien distintas. Shintaro es un hombre conservador y nacionalista, que con el tiempo se metió en política, llegando a ser alcalde de Tokio.<sup>99</sup> Por su parte Yasuzo Masumura es un director progresista con claras influencias de la izquierda europea. Nagisa Oshima se había formado leyendo libros de literatura proletaria como Hajime Kawakami, Sakaue Osugi, Toshihiro Saka, Taijiro Furuta y Kenzo Asahara.<sup>100</sup>

Sobre los mismos temas y elementos, los planteamientos políticos conservadores que se construyen en *Crazed Fruit* les sirve a Masumura y Oshima para reformularlos y hacer una denuncia a la “salvaje” sociedad japonesa: poniendo en primer plano la corrupción, expresión social de los conflictos escondidos tras la imagen de crecimiento económico y “nación próspera”. Oshima, radicalizando la línea de Yasuzo Masumura, describe el modo en que los deseos individuales, principalmente deseo criminal y erótico, mueven al sujeto activo revelando paradójicamente la rigidez de la autoridad y el sistema capitalista, mostrando como las fuerzas autoritarias todavía gobiernan sobre Japón.

Ko Nakahira en *Crazed Fruit* presenta a Natsuhisa y Haruji como los hijos del crecimiento económico. Riqueza, opulencia y lujo aparecen en un Japón nuevo. Mientras en *Kisses* empiezan a aparecer los problemas económicos en los protagonistas, que provienen de la clase trabajadora (clara influencia del neorrealismo italiano) y tiene que buscarse la vida de la forma más variopinta: Kinichi es repartidor conduciendo una pequeña furgoneta. Akiko debe ganarse la vida como modelo de desnudos para pintura y se ve forzada por el sistema a venderse como chica de compañía. De esta forma Masumura se propone plantear los problemas del capitalismo y el capitalismo como problema.

---

<sup>99</sup> Para conocer su postura política conservadora y ultranacionista, influida por su amistad con Yukio Mishima y racista en las relaciones con China y Corea consultar el artículo publicado en *The New Yorker*, “Tokyo Story: A Profile of Shintaro Ishihara”, 9 de abril, 2001.

<sup>100</sup> Nagisa Oshima, *Il rito la rivolta. Il cinema di Nagisa Oshima*, 1984:38

Esto será recurrente en los filmes posteriores: *Giants and Toys* (Masumura, 1958), *A Town of Love and Hope* (el chico debe ganar dinero para sostener a su madre enferma, vendiendo palomas o dejando el colegio para ir a la fábrica) o *The Sun's Burial* (muestran como los jóvenes se ganan la vida trapicheando con pasaportes, vendiendo sangre, robando, prostituyéndose, etc.), de Oshima, *Good for nothing* de Yoshishige Yoshida...

Para acabar el giro llevado a cabo por Masumura en el icono juvenil, *Cruel Story of Youth* se burla de la excentricidad y riqueza que rodea a los jóvenes de la tribu del sol. Oshima alardea de la vulgaridad de sus protagonistas, con un pesimismo y desencanto generacional orientado conscientemente a la desestructuración final del icono juvenil de “la tribu del sol”.

Lo hace mostrando una juventud destruida por la sociedad de consumo, entregada al nihilismo. Un desencanto que si en *Kisses* se dirige contra los mayores, aquí lo hace ofreciendo retratos de jóvenes anclados a la realidad política del momento pero con total incapacidad para cambiar el sistema, representado en la escena en la que Kiyoshi y Makoto se encuentran insertados en la manifestación contra el AMPO pero manteniéndose a distancia, sin participar en ella.



*Cruel Story of Youth* – (izq) Kiyoshi y Makoto frente a la manifestación contra el AMPO (dcha) escenas documentales de manifestaciones estudiantiles en Corea.

Esta escena sirve más que para aleccionar políticamente al espectador para situarlo en el contexto político determinado, principios de los sesenta, uno de los momentos más convulsos de Japón, marcado por cuestiones como el tratado de seguridad americano-japonés (AMPO), la Guerra Fría, el problema de Corea, etc. Este es el rasgo metahistórico de la narrativa modernista propia del paradigma de la nueva ola al que hace referencia David Desser (1988).

En esos años surge un movimiento activista internacional, que se hace visible en las manifestaciones estudiantiles en Japón, Francia y otros países. Unas manifestaciones estudiantiles que también se muestran en *Good for Nothing* (1960) de Yoshida que sólo sirve para situar a los personajes en la historia pero ellos no son la historia, como en *Hiroshima mon amour*<sup>101</sup>. Los protagonistas contemplan la protesta pero no participan de ella, lo cual forma parte de la ambigüedad de Oshima, en el sentido de interpelar a la inteligencia y conciencia del espectador (que devendrá un “nuevo espectador”), eso sí a partir de la subjetividad del director-*auteur*.

Un nuovo cinema, capace di formare u nuovo tipo de ispettatore, dovrà essere prima di tutto espressione originale e soggettiva dell'autore. Solo quando un'opera giunge ad essere un'espressione soggettiva può stabilire rapporti intensi con la realtà e assumere un'afunzione critica (Oshima, 1984: 32)

Los protagonistas de *Cruel Story of Youth* sólo representan la juventud, la misma que está llevando a cabo la oposición política a principios de los sesenta. Es una historia sobre la juventud, que estaba adquiriendo protagonismo en la vida social y política. Sin embargo, volviendo a *Hiroshima mon amour*, es interesante pararse en este film, pues aporta una relación interesante entre Japón y Francia en el momento los años sesenta de la nueva ola.

### **Ruptura con el paradigma humanista anterior**

*Crazed Fruit* rompe con el humanismo universalista del paradigma anterior (a nivel nacional, Kurosawa, Kinoshita, Ichikawa o Kobayashi e internacional, recordar *Salvaje* o *Al este del Edén*). Los jóvenes adinerados pasando las vacaciones en destinos turísticos como Zushi o Hayama rechazan el igualitarismo, propia de la ideología de posguerra. En la década del *baby boom* es donde estos jóvenes desmontan la ideología del igualitarismo de posguerra. El escándalo de estas representaciones marca una profunda ruptura con el icono del “estudiante” existente.

Hay que tener presente que la población estudiantil, en el contexto del *baby boom*, se multiplicó por cuatro y junto con la expansión generalizada de la

---

<sup>101</sup> *Hiroshima mon amour* es una interesante aportación histórica aquí pues une simbólicamente ambos países y el pasado traumático común por medio de sus dos protagonistas: una mujer francesa y un hombre japonés

educación superior en amplias esferas de la sociedad japonesa ponía fin a la idealización del arquetipo del estudiante. Ahora pasa a ser un icono mucho más mundano, carente de todo *glamour*.

Del trabajador *arubaito gakusei* (estudiante universitario que trabaja para pagarse los estudios) se pasa al irresponsable *Keio boi* (estereotipo de niño rico de la Universidad de Keio) o al *kinbotan no yakuza* (estudiante universitario mafioso) (Raine, 2002: 139).

Estos nuevos chicos se van creando en una especie de versión japonesa de los *angry young men* del cine británico y americano que aparece por aquellos años. Son jóvenes que activamente persiguen a las chicas en vez de “jugar al juego de esperar como los *Weak Passive Male* y a diferencia de los *Chast Warrior* [Gerreros Castos], ellos no piensan que el sexo y el romace les debilitarían en la batalla” (Barret, 2000: 185).



*Crazed Fruit* – los dos hermanos persiguen a las chicas que les gustan, Eri en en el fotograma, buscan activamente el romance (en el caso de Haruji) o el simple acto sexual (el hermano mayor, Natsuhisa)

Yasuzo Masumura lleva acabo esta destrucción del humanismo presentando al culpable, la enorme maquinaria del capitalismo. Aunque en *Kisses* y *Giants and Toys* todavía queda cierta cualidad humanista en los protagonistas, aunque mínima, que para Oshima se puede considerar una extensión del trabajo previo de los humanistas<sup>102</sup>, en *Cruel Story of Youth* todo resquicio de humanismo ha desaparecido en los personajes:

---

<sup>102</sup> Nagisa Oshima, “Is this a breakthrough? (The Modernists of Japanese Cinema)”. *Film Review*. Agosto 1958 incluido en la recopilación de textos de Oshima *Cinema, Censorship and the State*.



*Cruel Story of Youth* – con el dinero del aborto sobre su vientre

Kiyoshi sin muchos miramientos le da el dinero a Makoto para que aborte. Ella para despertar algún interés en Kiyoshi le confiesa que la noche anterior se había acostado con otro hombre. Entonces él la tira al suelo. Algunas secuencias atrás, Makoto le pregunta si le quiere y responde de forma totalmente inexpresiva que sí.

-Ej. Escena Kiyoshi no juega a esperar a las mujeres como el *Weak Passive Male*, se va con una prostituta. Antes había ido a darle dinero a Makoto para el aborto.



*Cruel Story of Youth* – (izq) la prostituta hambrienta (centro) Kiyoshi la fuerza a acercarse a él (dcha) su marido o proxeneta la tira por las escaleras.

En realidad la prostituta resulta ser una pobre mujer hambrienta, a quien al parecer ya había visitado Kiyoshi con anterioridad. La deshumanización es doble en esta escena. Primero Kiyoshi la coge brutalmente para desfogar su instinto sexual. Después llega el supuesto marido de la prostituta y después de echarle una reprimenda, la tira por las escaleras.

### “JOVEN” COMO SIGNO SEMIÓTICO

La figura del joven en su constitución psíquica y física se torna un signo semiótico inestable. Por un lado representa el futuro del país, a una generación consumista que va a hacer crecer la economía. Pero por otro, representa el fracaso de

la revolución socialista en la posguerra y la imposibilidad conseguir una utópica sociedad japonesa. Paradójicamente “joven”, que es signo de revolución y ruptura, en el *cine juvenil* también es signo de la asunción irremediable de la dominación conservadora en la esfera política, que perdura hasta nuestros días.

### **Rebelión en ausencia discurso moralista**

Donald Richie (1979) comenta como estos jóvenes de *Crazed Fruit* son depravados y crueles porque les falta imaginación para hacer alguna otra cosa. Así por ejemplo, el hermano mayor se hace con la chica no porque le guste sino porque no quiere que su hermano la tenga. Oshima como hemos visto le dio un sentido más complejo a este nihilismo que sin embargo trata de evitar romantizar o glorificar las acciones de estos jóvenes, manteniéndose a cierta distancia de ellos. Aquí se encuentra la característica “anti-mítica” y “anti-psicológica” que David Desser (1988:17) asocia al paradigma modernista de la nueva ola. Toda cualidad mítica o heroica de los personajes se ha desvanecido y la coherencia psicológica de sus acciones desdibujada. Además, los presentes iconos juveniles no participan del discurso moralista de los retratos norteamericanos de *Rebelde sin causa* o *Semilla de maldad*, que ven en la juventud un síntoma de la decadencia Occidental. Más bien se acercan a la figura del héroe brasileño sin moral (Pierre, 2000: 113).

Pero si no vemos ningún valor moral en los jóvenes de *Crazed Fruit* que malgastan sus días emborrachándose, jugando, buscando encuentros sexuales esporádicos, en *Cruel Story of Youth* aunque el nihilismo inunda casi toda la película: cuando finalmente son detenidos por sus actividades ilegales, Kiyoshi ha tenido que delatar al doctor Akimoto, que le había ayudado practicando el aborto a Makoto, para ser liberado. Por su lado, tras ser apresada, Makoto le dice a su padre y hermana que solo había dicho a la policía que sentía mucho lo que había hecho para que la dejaran marchar.

La diferencia con *Kisses* estriba en que los jóvenes se mantienen íntegros pese a la degradación de la sociedad, mientras en *Cruel Story of Youth* se rinden a sus mecanismos para acabar sucumbiendo a ella. No obstante ambas películas se puede tomar como una declaración de principios contra los mayores. Los protagonistas sufren las consecuencias de una sociedad paranoica y enferma creada por ellos. Un tema que se retoma a lo largo de la nueva ola japonesa: *Good for nothing* (Roku de

nashi, Yoshishige Yoshida, 1960) o *Bad Boys* (Furyo Shonen, Susumu Hani, 1961) hasta el cine más reciente *Battle Royal* (Batoru Roiaru; Kinji Fukusaku, 2001), film que causó una gran polémica en Japón de violencia-espectáculo, donde los niños de un colegio de primaria son encerrados en una isla en la que tienen que matarse unos a otros para un programa retransmitido televisión.

### **Ausencia de victimismo**

A pesar que de una u otra forma los jóvenes en estos films acaban siendo víctimas de la sociedad (*Kisses* y *Cruel Story of Youth*) o de sí mismos (*Crazed Fruit*) la ausencia de victimismo es una de las características rompedoras de este periodo.

El victimización de los personajes aparece en algunos films anteriores. En la posguerra el único film sobre política y represión en Japón es *Waga seishun ni kuinashi* (Akira Kurosawa, 1946). En 1950 Tadashi Imai realiza *Mata au hi made* (1950) contra la ideología de tipo feudal de una pareja de jóvenes que se oponen a la guerra y a sacrificarse. En 1954 *Nijushi no hitomi* (24 ojos, Kinoshita Keisuke) para Oshima (1984) la mayor obra de este cine, pensando en el pueblo japonés como víctima representado en una maestra y sus niños que sufren todo tipo de desgracias. Por último podemos mencionar a Hideo Ohba, que muestra en forma de melodrama la miseria de dos jóvenes amantes que son condenados a separarse como consecuencia de un bombardeo.

Sin embargo, la conciencia victimista del pueblo japonés se atenúa con la aparición de una nueva juventud de espectadores que no han conocido la miseria de la guerra ni del juego feudal. Esto es lo que representa el fenómeno *taiyozoku*.

Estas nuevas generaciones de finales de los cincuenta no tienen esa conciencia victimista pero irán tomando conciencia de la opresión del sistema social monopolístico capitalista que se está construyendo. Esta línea es la que trabaja Yasuzo Masumura en *Kisses*. Sus personajes a pesar de vivir oprimidos en la nueva democracia capitalista son dueños de las acciones y de sus deseos. Presenta los deseos y acciones como factores individuales donde no es la sociedad la que los impone del todo, hay cierto grado de libertad. Así hacen saltar así el viejo modelo que apelaba a esa conciencia victimista.

En las tres películas los personajes tienen poder de acción y decisión, son auténticos sujetos (*shutai*), no es la ausencia de escapatoria anterior (que en el teatro clásico acaba con el *shinjū*, el doble suicidio de los amantes):

-En *Crazed Fruit* no sufren consecuencias perjudiciales de la sociedad, es la sociedad la que sufre de sus actos.

-En *Kisses* hay una inversión, son los jóvenes quienes sufren las consecuencias del sistema social moderno. Sin embargo, como estamos anotando aquí, no existe un tono “victimista”.

-En *Cruel Story of Youth* hay un poco de ambas cosas, los jóvenes amantes son sujetos y víctimas del crimen estructural de la sociedad. Deja una ambigüedad para que sea interpretada por la subjetividad del espectador y no imponer su punto de vista. Por ello además las protestas contra el AMPO son mostradas desde lejos, donde los protagonistas no participan. Aquí es donde el *shutai* (sujeto) del *auteur* se enfrenta a la conciencia del espectador.

### **Juventud y rebelión**

En un contexto de cambio social, el joven por su capacidad de adaptación es capaz de adaptarse frente al inmovilismo de las generaciones precedentes. Por esta razón, el joven, en cualquier cultura es potencialmente un elemento de ruptura con los modelos de conducta y patrones morales anteriores.

Así el joven encarna los cambios sociales desde el cine japonés del periodo clásico (ver por ejemplo la hija en *Cuentos de Tokio*, (Tokio Monogatari, Yasujiro Ozu, 1953). Como consecuencia el joven constituye un signo semiótico de la modernidad en el periodo que nos ocupa: viste occidental, usa jergas novedosas al hablar, con extranjerismos mayoritariamente en inglés, idioma de la primera potencia de la modernidad, desarrolla conductas más liberales y reniega de las ataduras impuestas por sus padres, familia y por extensión, la sociedad.

Es relevante observar como la “rebeldía” juvenil puede cristalizarse en el cine japonés siguiendo dos direcciones opuestas:

-Mediante una fanática recuperación de los valores del pasado<sup>103</sup>. Cueto (2004:21) pone como ejemplo la película de 29 minutos *Yukoku: the rite of love and death* (1966) único film que dirigió Yukio Mishima, en el que se homenajea el incidente del *ni ni roku*, en japonés, 226, en regencia a la fecha 26 de febrero de 1936 en que un grupo de jóvenes oficiales de extrema derecha intentaron un golpe de estado militar para restaurar “el alma y el espíritu del Japón perdido”. Tras unos días de enfrentamientos los oficiales fueron arrestados, ejecutados o cometieron *seppuku*. Este hecho, condenado por cualquier país occidental en tanto que intento de golpe de estado, en Japón inspiró incluso a intelectuales de izquierda de los sesenta y setenta que sentían cierta admiración por su actuación.

-Mediante la negación de dichos valores, ruptura de los códigos morales impuestos. Como es evidente, es la negación de los valores tradicionales lo que caracteriza los tres films propuestos. Sin embargo, es necesario darse cuenta de un detalle que no es menor: el acto de rebeldía de los jóvenes entendido como oposición a los valores de los padres, que sí es válido por ejemplo, para *Cuentos de Tokio* (Tokyo Monogatari, Ozu) no es lo que encontramos en *Crazed Fruit*, *Kisses* o *Cruel Story of Youth*. No hay oposición a los códigos morales de los padres. Los padres ni aparecen y si lo hacen es para mostrar como ellos ya han roto con los valores tradicionales, de forma incluso más radical que los jóvenes:

*Crazed Fruit*: los padres y la generación de los adultos prácticamente no aparecen ni tienen función dramática.

*Kisses*: madre ya está modernizada, vive sola, viste occidental, es independiente. Igual que los hijos.

*Cruel Story of Youth*: los adultos participan de la misma ausencia de códigos éticos que la pareja de jóvenes (hombres adultos que se quieren aprovechar de la joven, mujer adulta que se acuesta con el joven por dinero, bandas de yakuzas que extorsionan sin miramientos...)

Los jóvenes siguen el camino en que la sociedad va desintegrando los valores éticos, no se interponen. Se mueven dentro de ese nihilismo, de falta de referentes éticos. No son responsables de esa destrucción, pero viven con ella, juegan en ese

---

<sup>103</sup> Por ej. *Harakiri* (Seppuku, Masaki Kobayashi, 1962) en el que tanto un antiguo samurai como su joven yerno acaban cometiendo *seppuku* (suicidio tradicional japonés, conocido en Occidente como *harakiri*).

contexto amoral y consiguen amoldarse mejor incluso que los adultos, pues consiguen sacarles dinero por medio de diferentes estratagemas, extorsionando, con presión psicológica (*Kisses*), estafándoles o delinquiendo (*Cruel Story of Youth*).

### **Yujiro Ishihara y la representación de los iconos juveniles masculinos**

Como hemos visto en el apartado “El fenómeno *taiyozoku*” Yujiro comienza su carrera en 1956 en *Season of the Sun*, y *Crazed Fruit*, siguiendo una trayectoria que le llevará al “boom Yujiro” en 1958 y su omnipresencia cinematográfica entre 1959 y 1962. Yujiro Ishihara ira cristalizando la personificación de “la juventud” y “la masculinidad” del Japón de finales de los cincuenta, construyendo un icono en la cultura popular japonesa más allá del cine: tendrá una exitosa carrera como cantante, sacando al mercado 218 álbumes y 235 singles (Schilling, 2007: 36), en su mayoría música *Enka* (un tipo de balada japonesa que ya aparece cantando en *Crazed Fruit*); participará con su hermano Shintaro en la competición de vela *Transpacific Yacht Race* en 1963, quedando segundos y convirtiendo a Yujiro en un héroe a su regreso. En la gran pantalla, la relación tormentosa de la pareja Yujiro Ishihara y Mie Kitahara, que ya había sido foco de conflicto social desde *Crazed Fruit* será recurrente en diversos films: *I Am Waiting*, 1957, *The Guy Who Started a Storm*, 1957, *Red Quay*, 1958... Pero en 1960 Yujiro y Mie se enamorarán en la vida real y realizarán una especie de luna de miel en Hawai sin haberse casado, lo cual trasladará el escándalo a su plano personal pero fortaleciendo su representación icónica. En realidad el resto de su vida tampoco estará exenta de escándalo. Otro hecho muy sonado fue el caso del supuesto guardaespaldas de Yujiro que había sido arrestado por vender armas a grupos *yakuza*. Entonces la policía entró a registrar la casa de Yujiro en febrero de 1963 en busca de pistolas, al sospechar que el actor pudiera estar involucrado.

Todos estos factores extra-cinematográficos contribuyeron a la constitución del icono Yujiro, que pasa del modelo humanista del *arubaito gakusei* (joven trabajador y estudiante) al irresponsable *Keio boi* (chicos ricos de la Universidad de Keio) o incluso se puede asociar al *kinbotan no yakuza* (lit. “*yakuza* de botones dorados”<sup>104</sup>).

Yujiro junto con otros iconos juveniles del momento, Akira Kobayashi, Joe Shishido, Keiichiro Akagi, Kinnosuke “Yorozuka” Nakamura o Hiroshi Kawaguchi

---

<sup>104</sup> Los botones dorados hacen referencia al uniforme tradicional universitario japonés

(el actor que encarna a Kinichi en *Kisses*), tendrán un importante impacto social y cultural, a parte del cinematográfico.

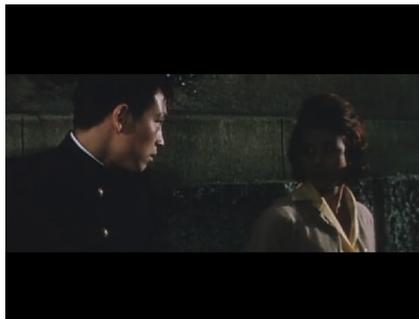


Imagen de Nakamura Kinnosuke *Cruel Story of Youth* – Kiyoshi (Yūsuke Kawazu) vestido con el traje típico de universitario.

Yujiro Ishihara con sus icónicos atributos físicos: largas piernas, mofletes hinchados, voz grave... Encarnará la imagen del tipo duro<sup>105</sup>, el joven cínico, violento, sexualmente permisivo que parece sospechosamente un extranjero. A su “anti-japonesidad” en la forma de vestir, en su físico de largas piernas se le dará el nombre de estilo *Shintaro-gari*. El mismo Yujiro insistirá en su aspecto occidentalizado comparándose a sí mismo con Marlon Brando o incluso John Wayne (Raine, 2002: 175)

Los cambios en la dieta japonesa tras la posguerra cambió la propia fisonomía del cuerpo. Los actores Ishihara Yujiro, Takakura Ken, Nakadai Tatsuya eran escogidos por su altura, en especial por sus largas piernas (Raine, 2002: 160). Desde *Crazed Fruit* Ishihara Yujiro se ganará la reputación de *ikatsu otoko* (tipo guay) en los pubs nocturnos, con sus trajes blancos, su forma de andar, cuyos fans después intentarían imitar, convirtiéndole en una especie de *dandy*.

Es cierto que con la mejora de la alimentación los cuerpos cambian pero en *Crazed Fruit* y otras películas *taiyozoku* se persigue enfatizar su representación “occidentalizada”. Buscando por un lado el *glamour* que tienen los extranjeros occidentales en el imaginario colectivo japonés. Pero por otro, paradójicamente será precisamente con esa estética con la que presentarán en *Crazed Fruit* cierta resistencia a la americanización (ver apartado “Americanización y Japonesidad”). Puede parecer contradictorio, pero en realidad representando a los jóvenes adinerados de *Crazed*

---

<sup>105</sup> Mark Schilling, *No Borders, No Limits*. Nikkatsu Action Cinema, 2007: 30-41.

Schilling repasa el cine de acción de Nikkatsu, a través de sus directores, actores y actrices. El primer capítulo lo dedica a Yujiro Ishihara.

*Fruit* sin valores y visualmente occidentales, interiorizando la cultura americana en realidad está estableciendo una crítica “anti-americana”: la cultura americana se ha llevado lo mejor de las nuevas generaciones.



El icono occidentalizado Yujiro Ishihara, semejante al estilo de otros iconos juveniles norteamericanos se puede ver en los siguientes fotogramas extraídos de *Crazed Fruit* – Los hermanos Natsuhisa y Haruji, Yujiro Ishihara, (izq) y *Salvaje* – Marlon Brando

No obstante, el icono de Yujiro Ishihara, como otros ídolos de masas, es más físico y estético que psicológico. Eugenia de la Torre<sup>106</sup> habla de la importancia de la moda en el cine a la ahora de construir mitos. Como el vestuario es parte fundamental e inseparable del personaje que interpreta e incluso pone de relieve su propiedad narrativa. La ropa como elemento físico y semiótico que simboliza el entorno de los personajes. Por otro lado, explica como el medio cinematográfico transmite una estética y la amplifica a la sociedad, lo cual es muy útil para reconstruir en su conjunto la repercusión social de la estética de Yujiro Ishihara en la estética de los jóvenes japoneses.

Yujiro llegará con un bonito cuerpo y mala actitud, al igual que Marlon Brando o James Dean, personificando en Japón una nueva masculinidad del joven moderno asociado con el *taiyozoku* aunque en los años siguientes intentará quitarse de encima. Pero su figura ya ha constituido un signo semiótico, un texto metalingüístico de la cultura de consumo japonesa de los cincuenta, superando las representaciones tradicionales de cuerpos varones hermosos *bidanshi* del teatro japonés como las estrellas Kinnosuke Nakamura y Asíos Okawa, asociadas a familias kabuki y se

---

<sup>106</sup> Capítulo de Eugenia de la Torre “Identidad y estética. Cine, moda y juventud” en *La edad deslumbrante. Mitos, representaciones y estereotipos de la juventud adolescente. Ensayo de cine, filosofía y literatura*. Oviedo, Ediciones Novel, 2004.

convierte en una especie de estrella más propia del romanticismo. Ello a pesar de las críticas que recibe en 1956, señalando que es demasiado grande y feo para ser una estrella (Kakeo, 1994: 40)

### **Nuevos iconos de la feminidad japonesa**

Al igual que el icono masculino “joven rebelde” de Yujiro Ishihara, la protagonista de *Crazed Fruit*, Eri (Mie Kitahara), se puede considerar asimismo en una especie de nuevo icono de la “feminidad japonesa” que ha traído consigo la modernidad. Una modernidad que si ha liberado a la mujer ha sido atándola a los intereses que mueven el capitalismo, el dinero, no a las preocupaciones familiares.<sup>107</sup>

Tras quedar impresionado por el papel de otro personaje femenino Masahiko Tsugawa en *Crazed Fruit*, Oshima le haría protagonizar *Taiyo no hakaba* (The Sun's Burial, 1960) y *Nihon no yoru to kiri* (Night and fog in Japan, 1960).

En el caso del cuerpo femenino de las jóvenes protagonistas en los tres films son “objeto de deseo” para los personajes masculinos. Pero a partir de ahí sus actividades irán distanciándose de las imágenes tradicionales de la feminidad japonesa. Comenzando en *Season of the Sun* y *Crazed Fruit* y continuando con el resto de filmes se muestran nuevos patrones de comportamiento femenino diferenciándose del resto del *mainstream* japonés: usan su cuerpo para obtener beneficios en la sociedad, tienen un papel activo en las relaciones amorosas, visten a la moda occidental...

Los nuevos comportamientos y actitudes de estas jóvenes mujeres están muy relacionados con los procesos de occidentalización que también había estado operando en los iconos masculinos. Esto se produce a finales de los cincuenta, cuando debido a la Ocupación y la llegada de cientos de miles de soldados norteamericanos a las islas japonesas, se extiende la imagen del cuerpo occidental y sus patrones estéticos entre la población. Así la occidentalización afectará a los iconos japoneses de la cultura de masas, no sólo del cine sino también de otros medios de comunicación. Por ej. Los anuncios de la revista *Heibon* de música y cine hacen un especial tratamiento de las mujeres, publicando fotos lo más “europeizadas” posible: haciéndolas más altas, con la

---

<sup>107</sup> Para hablar de esta cuestión en Masumura es imprescindible ver *Giants and Toys* (Yasuzo Masumura, 1958) donde la representación de la mujer atada a los intereses capitalistas de las empresas es retomada todavía con más fuerza.

doblez en los párpados, de moda en la época, lo cual se asocia para los japoneses con el ojo occidental. (Raine, 2002).

Todo esto queda bien ilustrado en la visión europeizada de las mujeres en las tres películas. Los nuevos personajes femeninos, aparecen representados sobretudo por las actrices de Nikkatsu, que estaba especialmente conectada con Occidente como distribuidora de películas extranjeras, de ahí la imagen de “europeizada” de Eri en *Crazed Fruit*. Sin embargo, debemos notar que es una imagen ante todo estética. Pero en *Kisses*, el cambio es también psicológico, especialmente notable es la actitud activa de Akiko en una relación amorosa, donde Akiko domina la sexualidad del hombre.

Aunque si bien Masumura muestra una dominación total de la mujer al hombre en su siguiente film *Giants and Toys* (1958) en *Kisses* el papel activo lo realiza Akiko sólo en la primera parte. Ella va persiguiendo a Kinichi por toda la ciudad para devolverle el cambio del dinero que le ha prestado y le va acompañando a todas las actividades lúdicas que se le van ocurriendo. Sin embargo, el rol dominante se va vertiendo poco a poco en el personaje masculino. El dinamismo de Akiko se va diluyendo a favor de Kinichi después de que entre animadamente en el mar y trage agua salada, antes de confesar que no sabe nadar o un poco más tarde, en la pista de patinaje revele que no sabe patinar. A partir de entonces es Kinichi quien toma las riendas de la acción.



Aspecto “occidentalizado” de los tres personajes protagonistas: Eri, Mie Kitahara – *Crazed Fruit*, (izq); Akiko, Hitomi Nozoe – *Kisses* (centro); Makoto, Miyuki Kuwano – *Cruel Story of Youth* (dcha)

No es de extrañar que el escándalo que produjo en su momento *Crazed Fruit* estuviera relacionado con la representación de la figura femenina, pues la historia en sí es todo un bombazo: chica que sostiene líos amorosos con tres diferentes hombres, uno que podría ser mucho mayor, es además extranjero, los otros dos son hermanos.

En *Kisses* el papel de Akiko tampoco está exento de polémica: trabaja de modelo de desnudo y llega un momento en que decide hacer de “chica de compañía” para ganar el dinero de la fianza de su padre. Sin embargo, las actividades de Eri hasta la segunda mitad del film no se muestran directamente, el espectador sólo se cuenta a raíz de un comentario de alguien que le reconoce en una fiesta:

-Chica: ¿la conoces?

-Chico Es una modelo de desnudos.

- Chica: Creía que tenía más clase. Imagínate, desvestirse tan fácilmente.

- Chico Tú no eres diferente.

Aquí es importante la respuesta del chico “tú no eres diferente”. El joven se da cuenta en estos films, que para sobrevivir en esta sociedad orientada al beneficio propio, uno tiene que prostituirse de una forma u otra. Y así lo hacen las protagonistas de los tres films. Eri (*Crazed Fruit*) con el hombre mayor norteamericano, convirtiéndose en una especie de *Ianfu*<sup>108</sup> (“mujer de recreo”) Akiko (*Kisses*) vendiendo su cuerpo a los artistas o su compañía al hijo del pintor, Makoto (*Cruel Story of Youth*) usando su cuerpo para conseguir que los conductores le lleven a casa y luego robarles. Aunque curiosamente es un personaje masculino quien se prostituye explícitamente, Kiyoshi (*Cruel Story of Youth*) con una mujer mayor.

*Cruel Story of Youth* presenta un cambio igual de rotundo en la representación de la figura femenina, con actitudes y comportamientos rupturistas a los del universo femenino de Kenji Mizoguchi, gran defensor de la mujer maltratada en un sistema cultural claramente machista, denunciado por Tadao Sato:

...el budismo consideraba la mujer como algo inmundo, indigno, de estar a la altura del hombre, mientras que el confucionismo directamente la discriminaba por razones de inferioridad física e intelectual.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> *Ianfu* (lit. “mujeres de recreo”) : mujeres que fueron obligadas a servir a las tropas imperiales durante la Segunda Guerra Mundial como prostitutas, un gran número de las cuales fueron forzosamente enviadas a Manchuria. Consultar John W. Dower en *Embracing Defeat. Japan in the Wake of World War II* en el capítulo “Cultures of Defeat. Servicing the Conquerors”, donde además Dower explica como tras la guerra su situación como prostitutas continuará para satisfacer las necesidades sexuales de los ocupantes norteamericanos en el distrito de Ginza, Tokio, pasando de *ianfu* a *panpan* (“mujeres de la noche”).

<sup>109</sup> Antonio José Navarro cita a Tadao Sato para explicar el universo femenino de Kenji Mizoguchi en su artículo “Maestros del cine japonés (1)” en *Dirigido por*. n°376

Las mujeres dejarán de ser meras víctimas pasivas de la discriminación masculina y pasan a tomar un papel activo en la narración, lo cual no les hará estar exentas de sufrir la violencia social y masculina. En *Cruel Story of Youth* el retrato “anti-idealista” del amor joven choca frontalmente con las representaciones de jóvenes amantes anteriores a 1956.

## ***AMERICANIZACIÓN Y JAPONESIDAD***

### **Resistencia y ausencia del Japón tradicional**

Con la entrada en vigor del Tratado de San Francisco, en abril 1952 se pone fin a la Ocupación norteamericana de Japón, pero ¿en qué situación quedaba la nueva independencia del país? En el aspecto político y económico la primera firma del tratado de seguridad entre Japón y Estados Unidos (AMPO) en 1951 deja a Japón como un país aliado de EE.UU. atado a sus intereses económicos.

En el aspecto social la cultura occidental y las formas de vida americanas habían penetrado rápidamente en todas las esferas de la sociedad. Esta época contrasta fuertemente con el nacionalismo radical y la vuelta a los valores ancestrales propagados durante el militarismo y la guerra. La incertidumbre, el desconcierto de los japoneses que ven como nuevas formas de vida y de pensar suplantando a las tradicionales hacen aflorar en la conciencia colectiva los profundos miedos arraigados en los japoneses, semejantes a los causantes de la guerra. . Miedos a la colonización occidental y la desaparición de su cultura que ya habían alimentado las ansias expansionistas del Imperio japonés.

El argumento del peligro a la pérdida de su identidad y su desaparición como cultura y nación en los años treinta y cuarenta inspira la lucha “contra la colonización de Asia” por parte de las potencias occidentales (argumento que se usó durante la guerra para justificar la colonización de Corea y la ocupación de Manchuria, China) ahora es la americanización de su sociedad la que reaviva estos miedos.

De acuerdo con Donald Richie (1971) los japoneses de los cincuenta estaban obsesionados por el significado de la palabra *japanesness* (término usado en inglés por los investigadores para referirse a “la identidad japonesa” podemos traducir como “japonesidad”), que era más que tan sólo un vocablo o una palabra, pues ahí estaba en juego la perdurabilidad de su identidad como nación. Se producirá un amplio debate

sobre la “americanización” de la cultura japonesa en toda la sociedad y medios de comunicación. Michael J. Raine en el capítulo 5 de su tesis donde investiga la repercusión del *taiyozoku* en los medios de comunicación escritos destaca el papel de la revista *shukanshi* en la cuestión “dando cuestionarios pidiendo elegir entre whisky o *nihonshu*, alfombra o tatami-incluso Nasser o Edén!” (Raine 2002:144)

El *seishun eiga* (cine juvenil) se hace eco especialmente de este debate mostrando su visión del problema y tomando una postura de manera forma y simbólica:

Por ejemplo, ver la escena de *Crazed Fruit*, cuando el grupo de jóvenes entra en el pub *Blue Sky* el grupo de jóvenes ve entrar a Eri con su pareja, el hombre americano, la *mise en scène* nos plantea dos espacios verticalmente separados, pero a la vez conectados por Eri, que sube y baja a través de la magistral escalera de caracol que une los dos espacios. En el piso de arriba los hombres mayores bailando con chicas jóvenes y debajo el grupo de chicos japoneses, ambos en el mismo lugar, el club nocturno pero en esferas diferentes (en clara relación metonímica con la visión del Japón dominado bajo el poder norteamericano). El sujeto de la enunciación nos sitúa ante el grupo central, que se mantiene al margen de la vieja generación corrupta y sus contemporáneas femeninas símbolo de la resistencia al ambiente occidental.



Planificación simbólica de la *mise-en-scène* en dos niveles: arriba el norteamericano, abajo el japonés. Juego campo-contracampo.



Eri comunica física y metafóricamente los dos espacios, simbólicamente distribuidos arriba-abajo (en la relación de Japón con Estados Unidos de dominante/dominado o culturalmente ocupante/ocupado), mediante la escalera de caracol.

La cuestión no deja de ser paradójica, los jóvenes a pesar de estar culturalmente casi totalmente americanizados no dejan de proclamar su “japonesidad”. Esta resistencia se muestra de forma todavía más clara cuando se acerca el camarero a los jóvenes tomando nota de cocktails de nombres en inglés. Cuando llega el turno de Frank (*hafu*<sup>110</sup>, interpretado por Masumi Okada, actor japonés-danés) le pregunta en inglés a lo que Frank responde bruscamente en japonés:

-Camarero: “Excuse me sir, what would you like to have, sir?”

-Frank: ¿“Shochu aru?”<sup>111</sup> [Forma poco educada en japonés de preguntar: “¿tienes Shochu?”].



*Crazed Fruit* – escena donde Frank refuerza su “japonesidad” (reacción a la dominación americana)

De esta manera el pequeño incidente sirve para que Frank reafirme su “japonesidad” (doblemente: hablando en japonés y pidiendo una bebida típicamente japonesa) en oposición a “los Otros” (los americanos) mostrando así su reacción contra la dominación americana.

Este diálogo anecdótico en el film es una reacción contra los procesos de alienación cultural acaecidos a finales de los cincuenta. Al contrario que en la etapa del militarismo de la guerra donde se refuerza los aspectos de la cultura y valores ancestrales, en este momento el cine juvenil enfatiza lo contrario, la asunción de los

<sup>110</sup> *Hafu* palabra, que viene de la forma japonesa de pronunciar en inglés *half*. Se usa para designar a las personas con un progenitor japonés y otro extranjero.

<sup>111</sup> Shochu es una bebida alcohólica autóctona japonesa destilada a partir de la batata, el arroz o la cebada.

elementos extranjeros, occidentales. Aunque otros autores ya habían tratado de forma más sutil el cambio a la nueva sociedad de consumo y la pérdida de los valores tradicionales, como Yasujiro Ozu en sus *shomin geki*<sup>112</sup> (género costumbrista de la vida cotidiana de la clase media baja). Pero si Ozu muestra la sociedad cambiante donde los viejos elementos van siendo suplantados por la modernidad, en *Crazed Fruit, Kisses* o *Cruel Store of Youth* (como en otras películas del género *seishun eiga*) ya no hay ni rastro de ese Japón tradicional.

La americanización imbuida del sentido de “novedad” es omnipresente tanto en *Crazed Fruit* como en *Kisses*: playas con extranjeros, casas de estilo occidental...



*Crazed Fruit* – figurantes extranjeros en la playa y el puerto deportivo

-A su vez, la relación de Eri con el americano en *Crazed Fruit* sugiriendo a Eri el papel de *panan* (prostituta al servicio de los americanos) es un tema ya abordado anteriormente en *Women on the Night* y *Streets of Shame* de Kenji Mizoguchi. Dos filmes que muestran la prostitución en Japón como país colonizado. La representación de la mujer japonesa con el hombre americano supone para Briciu Otilia (2008) la ruptura del *kokutai* (cuerpo nacional), el colapso de la relación familiar, la pérdida de la nación como hogar. Es además la relación entre una nación conquistadora y una nación conquistada, mostrada mediante la relación con la mujer.

La sociedad derrotada no puede mantener a sus mujeres y su supervivencia depende de establecer o no relaciones con los conquistadores a través de sus cuerpos. Esto que ya se ve en los filmes ubicados en el periodo de la ocupación no termina con la proclamación de la independencia, pues como es sabido, el esquema de sumisión de nación dominante a nación dominada persiste en un Japón teóricamente independiente pero siervo de los intereses norteamericanos. A nivel social, esta cuestión la inscribe

<sup>112</sup> Por ej. *Ohayo* los niños frente al televisor ven los tradicionales combates de sumo. Más tarde los hermanos piden una televisión que no tienen a lo que sus padres se niegan por considerar idiotizante; o *Tokyo monogatari* (1953) donde el choque generacional de los padres con los hijos, se produce tanto en la forma de vestir como en la de pensar y la de vivir.

Dower (1999) en el conjunto de traumas que a muchos niveles los japoneses tuvieron que hacer frente en la historia de su posguerra.

Lo más paradójico es que si en los inicios del icono de Yujiro Ishihara y otros actores se intenta mostrar cierta resistencia a la cultura americana lo hace precisamente utilizando una estética indudablemente occidentalizante: camisetas hawaianas, cuerpos de piernas largas... (ver apartado sobre la representación del cuerpo)

#### -Vocabulario

Los cambios en el lenguaje japonés y la forma de hablar de esta nueva generación quedarán reflejados en el género juvenil, El empleo de un vocabulario propio de los jóvenes del final de la posguerra aparece tanto en *Crazed Fruit* como el resto de películas *taiyozoku*, a menudo referido a temas sexuales: *banare* (experimentado), *sekkusu* (atractivo sexual, como ésta, el número de palabras en *katakana*<sup>113</sup> en su mayoría provenientes del inglés se multiplica), *bōryoku* (violencia, brutalidad), *yobai* (término para referirse a las citas nocturnas de los jóvenes en los dormitorios de las chicas), *ikatsu* (tipo duro)...

#### -Musica popular (blues, jazz, rock n'roll...)

Como afirma Weinrichter (2007) las relaciones entre el cine y la música popular se inicia a mediados de los años cincuenta en Estados Unidos, especialmente tras el impacto de *Semillas de maldad* (1955). A ello le siguieron una treintena de películas de orientación rockera producidas por Hollywood. Entonces aparece la música popular vinculada a la rebeldía de los jóvenes contra el mundo adulto. La nueva música de masas comienza a sonar en los films orientados a un público juvenil, de esta forma ambas industrias encuentran una forma de retroalimentarse en busca del mutuo beneficio. Realmente el peso de la industria discográfica en el cine se manifiesta en los sesenta, cuando se multiplican las bandas sonoras compuestas íntegramente por música rock.

Las sinergias entre la industria cinematográfica y musical siguen un proceso similar en Japón. Yujiro Ishihara sacará al mercado numerosos discos que se

---

<sup>113</sup> *Katakana* es el alfabeto silábico empleado en japonés para transcribir palabras de origen extranjero.

convertirán en éxito de ventas mientras protagoniza films para jóvenes y adolescentes, donde precisamente aparece cantando sus famosas *Enkas* (baladas japonesas).



*Crazed Fruit* – Yujiro Ishihara cantando una de las *Enkas* que después comercializará en sus discos.

Pero más allá de la intención comercial y anecdótica de las *Enkas* de Yujiro es más relevante el uso continuo en la banda sonora de la música se asocia a la cultura popular de la nueva generación, algo importado de la cultura pop estadounidense (como hemos dicho anteriormente *Semillas de maldad* será la primera en introducir música del *rock n'roll* en una banda sonora cinematográfica). Por ello, de alguna manera, a nivel simbólico reflejo de la dominación (cultural y política) americana, un instrumento neo-colonizador. No es por casualidad que el norteamericano, pareja de Eri, aparezca justo en un pub donde los jóvenes están escuchando y bailando jazz.



*Crazed Fruit* – (izq) música: cultura popular (izq) y dominación norteamericana (dcha).

En el Japón independiente de 1956 la música popular presente en las tres películas analizadas: el blues (*blues and rhythms*) y el jazz (*bebop*), son importadas de Estados Unidos al igual que otros muchos aspectos de la cultura popular norteamericana comienzan a ser habituales en los jóvenes japoneses: la ropa occidentalizada, la comida, su forma de entretenimiento (bailando en los clubs de jazz) (izq). Como consecuencia, en la toma siguiente (dcha), la falsa idea de la independencia se desvanece, *Crazed Fruit* muestra de forma sublime como en realidad no existe una

independencia económica ni cultural sino una relación de dependencia con Occidente. La música juega por tanto un papel simbólico de la dominación cultural americana, con el hombre estadounidense bailando en primer plano con la joven Eri y los jóvenes japoneses al fondo, en un nivel físico y simbólico inferior.

Además con la importación de valores culturales occidentales, la música también se convierte en símbolo de la liberación sexual de finales de los cincuenta. Los personajes de las tres películas bailan, se divierten y desarrollan sus escarceos amorosos al ritmo de la música jazz tanto diegética como extra-diegética.



*Kisses* – (izq.) escena donde Akiko y Kinichi entran en un club nocturno. (centro) Se muestra la banda de jazz tocando la música diegética. (dcha) Son los propios protagonistas quienes interpretan una canción. Akiko canta la canción que hasta entonces había sonado de fondo en su versión instrumental en la banda sonora del film, cuyo título da nombre a la película (“besos calientes llenos de añoranza...”)

La música cobra vital importancia en la modernidad cinematográfica no sólo a nivel simbólico sino también a plano formal. Como hemos dicho el rápido montaje de los films siguen en algunas secuencias un tempo sincopado con la música jazz haciendo uso de diversidad en la escala de planos, variedad en la duración de las tomas...



*Cruel Story of Youth* – ritmo de montaje acompasado con la música jazz / música como símbolo de liberación sexual.

La siguiente secuencia de *Cruel Story of Youth* ilustra bien el papel formal que adquiere la música a la hora de marcar los ritmos en la secuencia de planos. El alegre ritmo del jazz en la banda sonora rige el montaje en escena en que la cámara sigue a

Kiyoshi y Makoto con la moto hasta llegar a la playa. Aquí, envueltos en la música extra-diegética se revuelcan por la arena presentando así la música como parte del ocio, entretenimiento y sexualidad de los jóvenes.

La presencia del mundo discográfico en el cine iniciada en la segunda mitad de la década de los cincuenta en Estados Unidos aparece de forma simultánea en las producciones japonesas (una industria que por otra parte se ha caracterizado por saber sacar provecho económico a sus películas mediante el *merchandising* de otros productos relacionados). La convergencia de ambas industrias es ya evidente en el film de Ko Nakahira en dos direcciones. Por un lado, la carrera musical que llevará Yujiro Ishihara en paralelo y por otro la banda sonora compuesta por el reconocido músico de posguerra Toru Takemitsu es un referente en el cine japonés, siendo *Crazed Fruit* la primera película donde aparecen sus canciones.



*Crazed Fruit* - Escena final, el sonido de la lancha motora se fusiona con el jazz de Takemitsu Toru.

- Nuevas formas de ocio y entretenimiento provenientes de la cultura norteamericana como símbolo de crecimiento económico: las lanchas motoras, esquí acuático, bailes en pubs y clubs nocturnos, baile occidental, ropa americana-europea...



*Crazed Fruit* – jóvenes japoneses preparando las lanchas motoras y el esquí acuático, actividades a las que sólo tienen alcance las clases altas que se han beneficiado del progreso económico.

Si en *Crazed Fruit* vemos las actividades de entretenimiento de las clases privilegiadas en *Kisses* se incorpora el ocio a las **clases populares**. Obviamente ya no son actividades tan exclusivas, los paseos en lancha motora y el esquí acuático son substituidos por las pistas de patinaje y los baños en la playa.



*Kisses*- (izq) pista de patinaje. (centro y dcha) Los dos protagonistas acuden al velódromo donde deciden apostar el dinero que tiene Kinichi..

En la escena del velódromo (centro y derecha) aparece el tema de las apuestas como forma consumista de entretenimiento, también presente en otras escenas: en la playa van a comprar primero trajes de baño, en el club de jazz comprando bebidas.... Inevitablemente Masumura incorpora aquí cierto contenido político a las escenas, vinculando consumismo y entretenimiento, dejando patente una inspiración marxista que parece sacada de la teoría crítica de Adorno, Habermas u otros autores de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt<sup>114</sup>. El hecho es que los protagonistas pueden divertirse juntos porque tienen el dinero de Kinichi para gastarlo. Se trata simplemente de una manifestación más de cómo el capitalismo ha invadido todos los niveles de la sociedad.

Para Oshima el ocio y entretenimiento ya no sirve para mostrar el lujo de las familias adineradas o el estatus de las clases trabajadoras tras el crecimiento económico sino que se convierte en símbolo del crimen y la delincuencia organizada que se ha instaurado con la nueva sociedad de posguerra: desaparecen los yates de la clase alta y las actividades lúdicas de las masas para ubicar a los personajes en locales yakuza, barrios de prostitución...

---

<sup>114</sup> Diversos autores de la Escuela de Frankfurt aplican desde la teoría crítica el materialismo discursivo al estudio de la sociedad de consumo en la modernidad en la obra colectiva de Max Horkheimer, Erich Fromm, Leo Lowenthal, Herbert Marcuse, Frederick Pollock, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas, Siegfried Kracauer y Walter Benjamin: *Critical Theory and Society: a reader*. En relación con el punto anterior sobre la música jazz es relevante el capítulo 15 de Theodor W. Adorno: "Perennial fashion – jazz"



*Cruel Story of Youth* – bar de la banda de delincuentes (yakuza) que busca chicas para trabajar de chicas de compañía o prostitutas.

“El otro” (el extranjero)

La figura del extranjero sólo aparece en *Crazed Fruit* en dos personajes: Frank, un *hafu* de quien se reafirma su japonesidad (vease el diálogo de Frank con el camarero en la escena del club de jazz *Blue Sky*) y la pareja de Eri, construido como la figura de “el Otro”. Si atendemos al segundo, se trata de un estadounidense, que es el occidental que más rápido reconoce la sociedad japonesa. Para los japoneses Estados Unidos es el primer país que les viene a la mente al ver un rostro occidental. Y esto no es un capricho subjetivo sino responde a motivos históricos: ya desde tiempos de la restauración Meiji, 1868, es el comodoro Perry con sus navíos de guerra estadounidenses quien obliga a Japón a salir de su autarquía y abrir el mercado al comercio con Occidente. Será el primer acto de fuerza que sufrirán los japoneses por parte de una potencia occidental. Más tarde, tras la Segunda Guerra Mundial y en la posterior ocupación, de agosto de 1945 a abril de 1952, la sociedad japonesa tendrá a los norteamericanos más cerca que nunca.

A lo largo de *Crazed Fruit* el norteamericano será el personaje más desconocido. No sabemos a qué se dedica ni cuál es exactamente su relación con Eri. Tampoco importa para la comprensión del film ni parece preocuparles a los protagonistas Natsuhisa y Haruji. A penas mantiene ningún diálogo, tan sólo un “good evening” al entrar en el *Blue Sky Club*.



*Crazed Fruit* – Eri en el *Blue Sky Club* con su pareja estadounidense

Es en una relación distante, de dominación (donde el norteamericano se queda con la chica japonesa) y poder (es un personaje adinerado) a partir de la cual se va creando la iconografía del extranjero, “el Otro”: un personaje del que poco se sabe excepto que está en un status superior, viste elegante y habla inglés (los extranjeros aunque estén en Japón nunca hablan japonés).

Las playas cosmopolitas de Japón en *Crazed Fruit* con yates y chalets a la orilla del mar, son símbolo de un lujo (por otra parte bastante improbable para la época) asociado a la presencia de extranjeros en Japón (curiosamente de la misma forma que Carlos Saura representa “el Otro” extranjero, cuando en la escena del garaje aparece un alemán en busca de su lujoso coche). Esto ya aparece en películas como *Primavera tardía* de Yasujiro Ozu y Shohei Imamura se encargará de destruir más tarde en *Pigs and Battleships* (1961). La productora Nikkatsu toma prestadas esas connotaciones *glamourosas* de los extranjeros pero al mismo tiempo las proyecta como sutil resistencia popular anti-americana.

## CHOQUE GENERACIONAL

De los muchos académicos que han estudiado el estatuto de la familia japonesa a lo largo de la historia, algunos como Chie Sano<sup>115</sup> han observado cambios en las estructuras familiares a finales de los años cincuenta que han desembocado en el paso de un modelo familiar premoderno a uno moderno. En el aspecto cinematográfico Gregory Barret<sup>116</sup> explica como la metamorfosis se articula con la secularización de

---

<sup>115</sup> Chie Sano, *Changing Values of the Japanese Family*, Westport, Greenwood Press, 1958, reedit. 1973

<sup>116</sup> Gregory Barret explica los orígenes de los diferentes arquetipos tradicionales en el cine japonés: “el sirviente leal” y el “amo atormentado”, los héroes yakuza, “las mujeres sufridoras humanistas”, “las familias arquetipo” en *Archetypes in Japanese Film. The Sociopolitical and Religious Significance of the Principal Heroes and Heroines*. En el capítulo 9 del mismo libro “Modern Archetypal Antitheses” explica la metamorfosis de esos personajes tradicionales “tipo” en la modernidad.

las visiones sacralizadas de la figura paternal implantada por el Confucionismo, que sustituye al budismo medieval de la era Tokugawa como religión dominante. La cristalización fílmica de esta secularización la llevan a cabo los jóvenes directores de finales de los cincuenta y principios de los sesenta:

However, mainly young filmmakers from the late 1950s on began creating believable antitheses for not only the Forgiving Parent but also the Loyal Retainer and the Weak Passive Male, as well as for the All Suffering Female and the Self-Sacrificing Sister. (Barret, 2000:179)

Este apunte historiográfico nos permite comprender como en los tres films propuestos, el sistema familiar, como las normas que tradicionalmente han ido asociadas a él, están experimentando una rápida transformación, debido al impacto de la industrialización la Occidentalización y otros factores de la modernidad. Además la liberalización de las actitudes parentales en esos años ha puesto en duda la perpetuación de los roles tradicionales de padre y madre, y cómo deben educar, especialmente a las niñas, dada la confusión acerca del rol que deben seguir en la nueva sociedad moderna.

Por otro lado la debilidad del control parental como consecuencia del aumento de los derechos individuales ha provocado en esos años la desestructuración del sistema familiar premoderno. El control parental es substituido por mecanismos de sanción social.<sup>117</sup>

Como hemos dicho anteriormente, el slogan *taiyozoku, otona nanka wakariya shinai* (“el adulto simplemente no entiende”) frase de *Season of the Sun* devendrá todo una declaración de principios.<sup>118</sup>

En el maestro del paradigma clásico Yasujiro Ozu ya se encuentra un extrañamiento de la vida moderna, proponiendo una mirada con tristeza resignada. Esta sensación de nostalgia frente a los cambios que aparece cuando se asumen que éstos son inevitables tiene en japonés un término específico: el *mono no aware*. La sensación *mono no aware* inspira las representaciones artísticas japonesas más singulares en el arte tradicional japonés, en el que mediante la captación sensorial del

---

<sup>117</sup> En el capítulo tres “Familias, Crisis and Film” del libro *The Crisis of Identity in Contemporary Japanese Film. Personal, Cultural, National*, Timothy Iles hace un pertinente repaso por los diferentes modelos y estructuras familiares representadas en el cine japonés a lo largo de su historia.

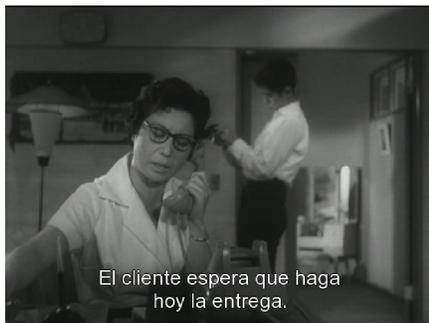
<sup>118</sup> En realidad la frase la pronuncia Tatsuya (Nagato Hiroyuki) así: *Anatatachi nanimo wakari wa shinainda* [tr. “Vosotros no entendéis nada”]

instante se pretende trascender el momento para alcanzar una concepción más general del entorno. El *mono no aware* está presente en multitud de manifestaciones artísticas tradicionales japonesas desde la pintura hasta la poesía de los *haikus* y *tankas*. El realizador propone una mirada que se encuentra más próxima a la de los mayores que a los jóvenes. En *Crazed Fruit* los jóvenes adquieren un papel central absoluto, pero en realidad se trata de la visión escandalizada de los mayores, pues no plantea aquí cuestiones sobre los problemas reales de los jóvenes sino más bien una simple visión *voyeurista*, ensimismada a su figura.

El efecto de extrañamiento sobre la vida moderna proyectado desde el punto de vista de los jóvenes lo encontramos en *Kisses* y *Crazed Fruit*, donde los jóvenes se constituyen por fin como un sujeto (*shutai*) de la mirada.

El título de este apartado hace referencia al choque generacional diegético, el de los protagonistas con sus padres, y el extrafílmico, metáfora a su vez del *generation gap* entre los directores de la nueva ola y los predecesores.

-En *Kisses*, la figura poco familiar de Yoshiko Uno, la madre de Kinichi es similar a la madre independiente de Aron (Richard Davalos) y Cal (James Dean) en *Al este del Edén*, quien ha roto toda conexión con sus hijos y vive sola en una casa, encargada exclusivamente de sus negocios, lo cual también es muestra del nuevo icono de la mujer moderna en Estados Unidos. Así pues vemos como los mecanismos de construyen la “nueva mujer” en la modernidad tienen un carácter internacional. Igual que la madre de Cal, en *Al este del Edén*, Yoshiko en *Kisses* es una exitosa mujer de negocios que también vive completamente separada y desinteresada por su familia.



*Kisses* – Yoshiko, representa el nuevo icono de la mujer en la modernidad, como madre independiente.

Por primera vez ya se muestran unos progenitores y una generación de mayores que ya no son sustentadores de los viejos valores y formas de vida

tradicionales, como por ejemplo sucede en *Cuentos de Tokio*, (Tokio Monogatari, Yasujiro Ozu, 1953) porque son agentes donde la sociedad ya ha operado los perversos mecanismos de la modernidad.

En *Cruel Story of Youth* muestra de manera radical la degradación moral de los adultos que pretenden aprovecharse de la joven Makoto, incluso el hombre que inicialmente le lleva a casa honestamente, acaba mostrando su interés sexual, acostándose con ella. Tampoco se salvan las mujeres adultas de la pérdida de valores tradicionales, aquí Oshima lo deja claro tratando de forma explícita muchos tabúes de la sociedad japonesa como el aborto, mujeres que se acuestan con chicos jóvenes por dinero...



*Cruel Story of Youth* – Kiyoshi se prostituye con una mujer mayor quien además le confiesa que ya había abortado anteriormente de un hijo suyo.

Al contrario que en las otras dos películas, en *Kisses* es la única en la que encontramos a los jóvenes protagonistas atados a sus padres y maldiciéndose a sí mismos por el sentido de alienación de ellos mismos con sus progenitores, como se aprecia en la conversación de Kinichi con Akiko:

-Kinichi: “No puedo ser franco con mi padre, siempre tengo que hablar de forma indirecta.”

En el contexto del crecimiento económico las dudosas actividades de *Crazed Fruit* (ocio), *Kisses* (modelo de desnudo y chica de compañía), *Cruel Story of Youth* (estafa y prostitución) se pueden entender como una forma de rebelión de los jóvenes contra de la ética de trabajo de sus padres y su hipocresía ante los resultados de la guerra, para así poder disfrutar de la nueva prosperidad y libertad.

Si centramos nuestra atención en *Cruel Story of Youth* observamos que son tres las generaciones de japoneses criticadas: La generación de los progenitores, representada por el padre de Makoto, que una vez acabada la guerra no supo encarrilar

el proceso democrático para construir una sociedad mejor y por el resto de adultos quienes tanto hombres como mujeres desean satisfacer sus deseos sexuales con los jóvenes, a quienes ven como objeto de deseo. La gran tergiversación de Oshima aquí es en cambio, mostrar a los adultos como objeto, de quienes los jóvenes pueden extraer beneficio, y a los adultos como sujeto (*shutai*). 2. La generación de la hermana mayor de Makoto, Yuki (Yoshiko Kuga), y su ex-novio Akimoto (Fumio Watanabe) por abandonar las utopías juveniles tras el fracaso de las movilizaciones estudiantiles que habían protagonizado durante su etapa universitaria, de la que el propio Oshima también formó parte a principios de los años cincuenta. Yuki había cortado con Akimoto y se había casado con un hombre mucho más mayor para ganar un estatus social superior. Su matrimonio fracasó y ahora se consuela con citarse a escondidas con Akimoto en *love hotels*<sup>119</sup> de mala reputación. Por su parte, Akimoto, quien inicialmente había ejercido como pediatra, ahora realiza operaciones y abortos ilegales en una clínica medio clandestina. Al final del largometraje la misma Makoto se convertirá en una de sus pacientes, convirtiéndose así a todos los personajes en víctimas de la brutalidad social.



*Cruel Story of Youth* – (izq) Yuki y Akimoto. (medio) Kiyoshi plano cerrado comiendo manzana ante el cuerpo de makoto, en el plano, fuera de campo. (dcha) Kiyoshi le vuelve a ofrecer la manzana

Los tres fotogramas de arriba corresponden en realidad a la misma secuencia, cargada de inusitada crueldad. Yuki ha ido a visitar a su exnovio Akimoto a su destartalada clínica para contarle que acaba de acabar de romper con su novio para recuperar los ideales de la juventud perdidos, pero sin saber que éste le acaba de practicar un aborto a su hermana, Makoto. Entonces llega Kiyoshi y Yuki se entera de lo que ha pasado, pero no se le permitirá entrar a ver a Makoto, pues Yuki todavía no

<sup>119</sup> Hoteles distribuidos por el distrito de Shibuya, Tokio, y otros lugares donde acuden las jóvenes parejas para sus escauceos amoros ya que se pueden pagar por horas.

está preparada para ver la cruda realidad. Oshima llevando la situación al límite le da una lección de pesimismo y desencanto a Yuki sobre la imposibilidad de recuperar las utopías de la juventud y cómo la aplastante realidad cae sobre los individuos con el paso de los años. La toma siguiente correspondiente a la foto del medio presenta un diálogo de Kiyoshi consigo mismo sobre la imposibilidad de cambiar nada en el sistema, pues cuyas acciones sólo desencadenan desgracias: “Qué cínico, nosotros intentábamos conquistar el mundo. Ambos éramos tan determinantes... Cuál ha sido el resultado? No podíamos hacer nada. Esto es un mundo cruel y eso destrozo nuestro amor. Al menos nuestro amor permaneció puro. Intentamos desahogar nuestra rabia con manifestaciones estudiantiles. Todo fue inútil”

Como vemos en el fotograma del medio, lo hace mientras mastica una manzana, símbolo que nos traslada al pecado original cristiano, Kiyoshi muerde la manzana una y otra vez representando el pecado que ha cometido y cuya consecuencia ha sido el aborto.

En la toma siguiente (foto dcha.), Makoto se despierta y Kiyoshi le pregunta si se quiere ir con él de viaje a la vez que le entrega otra simbólica manzana, la misma manzana que les ha unido.

## **AMANTES AL BORDE DEL ABISMO**

*Crazed Fruit* - Triángulo amoroso

*Crazed Fruit* (1956) muestra un triángulo amoroso planteado como la lucha de dos hermanos por la misma mujer, idéntico esquema al empleado un año antes por Elia Kazan en *Al este del Edén* (1955).

A la pareja de novios Aron (Richard Davalos) y Abra (Julie Harris) prometidos en matrimonio se interpone su hermano pequeño Cal (James Dean). En su transposición en la película japonesa, Haruji (Masahiko Tsugawa), inicia un idilio amoroso con Eri (Kitahara Mie) donde se interpone esta vez su hermano mayor, Natsuhisa (Yujiro Ishihara)



*Crazed Fruit* – 1. El triángulo amoroso planificado en la mise-en-scène, con Eri entre los dos hermanos. *Al este del Edén* – El triángulo amoroso se forma cuando Cal se enamora de Abra, la novia de su hermano Aron. .

En el film japonés, Nakahira consigue mostrar esta creciente rivalidad de los dos hermanos de una forma más sutil pero visualmente más elaborada: Haruji y Eri regresan en la lancha motora después de pasar el rato juntos, pero tanto ellos como el espectador se ven sorprendidos por el Natushisa (Yujiro Ishihara) quien les está esperando en el muelle. La música pasa de un tono alegre a uno de misterio propio del cine negro mostrando entonces las piernas de Ishihara en forma de “V” invertida, cerrando el plano e impidiendo simbólicamente el paso a los dos amantes. Por cierto, las largas piernas de Ishihara a partir de aquí serán un atributo que desde entonces irá asociado al icono de Yujiro Ishihara.



*Crazed Fruit* – Piernas de Yujiro Ishihara en forma de “V” invertida, interponiéndose entre los dos amantes, simbolizando la lucha de los dos hermanos por Eri y estableciendo así el triángulo amoroso.

Otra escena visualmente sugerente es en la que se muestra el conflicto interior de Eri. Ésta al mirarse al espejo ve su rostro reflejado por triplicado, en clara alusión al triángulo amoroso que atormenta a Eri y al no poder soportar esta imagen acaba por rallar el espejo con su pintalabios.



*Crazed Fruit* – Imagen trípemente reflejada de Eri, referencia al conflicto del triángulo amoroso presente en el interior de Eri.

En otra escena crucial del film, Natsuhisa descubre que Eri quien ha empezado una relación con su hermano pequeño, en realidad es la pareja de un americano bastante mayor. Mientras ella lo admite a la vez que sostiene que esta vez el amor por su hermano pequeño es real, empieza a sonar la música jazz de la banda sonora, que se constituye como símbolo de la sexualidad de finales de los años cincuenta (Raine, 2002: 159).

Acto seguido Natsuhisa cínicamente sugiere a Eri que se acueste con él y la fuerza a besarle a lo que ella responde con una bofetada en la cara.



*Crazed Fruit* – bofetada de Eri a Natsuhisa *Kisses* – bofetada de Akiko a Kinichi

Aquí se inaugura la franqueza sexual del género *seishun eiga*, el ímpetu de las pulsiones de los jóvenes, que parecen actuar por instintos (en su mayoría de carácter sexual), algo que bien sabrá retratar otro autor de la nueva ola, Imamura Shohei, donde la cuestión de los instintos más básicos y profundos del ser humano (llegando a asociar al ser humano con los animales o los insectos) se convertirá en uno de los temas centrales de su filmografía.

La bofetada de una mujer a un hombre, algo pocas veces visto en el cine japonés, dado el conocido rol sumiso de la mujer en la cultura nipona, sin embargo está presente en los tres films, lo cual es un buen ejemplo de ruptura con la tradición.

En *Kisses*, cuando Kinichi decide besar por primera vez a Akiko y después en *Cruel Story of Youth*, en la escena en que Kiyoshi sobre los troncos flotantes, fuerza a Makoto a besarla, sus implicaciones semióticas no pueden dejarse pasar por alto. Además de reacción al instinto sexual masculino y símbolo de liberación sexual es también símbolo de la nueva *feminidad*, nuevo rol de la mujer japonesa, que ya no está completamente sumisa a la voluntad del varón. Tiene voluntad capacidad de reacción contra el hombre (aunque en el caso de Makoto en *Cruel Story of Youth* será limitada, pues Kiyoshi acabará por satisfacer su deseo sexual).



*Cruel Story of Youth* – Makoto abofetea a Kiyoshi después de que éste la bese.

Es una reacción contra el término *ketsuraku no shutai*, el *lacking subject* propuesto por Bianca Briciu en su tesis<sup>120</sup>, que se refiere al estatus de la mujer como receptor pasivo de la acción. Al hablar de la mujer en los films de posguerra anteriores al *taiyozoku* explica como especialmente en su condición de madre sufre el resultado de la devastación de la guerra sin haber sido agentes de ella. Y este sufrimiento es más duro al no estar en posición de cambiar las causas del mismo. La bofetada simboliza el colapso de la ideología patriarcal.

## NUEVAS ESTRATEGIAS: DESTRUCCIÓN CÓDIGOS DEL GÉNERO

Como hemos visto en el apartado (“subversión de géneros de los que bebe la *nuberu bagu*”) las obras de la nueva ola se caracterizan por la huída de los compartimentos estanco de los géneros, tan arraigados en la industria del cine japonés. Los directores de la *nuberu bagu* se alejan del sistema de estudios para montar sus

---

<sup>120</sup> Briciu Otilia, Bianca (2008), *The Cinema of the Victim. Gender and Collective Trauma in the Postwar Japanese Woman's Film*. Tesis. Ontario, Carleton University. Tesis desde la perspectiva de la teoría del género y los *film studies* con interesantes análisis sobre la representación de la mujer en algunas películas de posguerra:

propias productoras, se convierten en autores independientes, gracias a lo cual pueden experimentar la hibridación y subversión de los códigos con total libertad.

Para Noël Burch (1979: 272-274) estas mutaciones se originan, por supuesto debido a las transformaciones en la industria cinematográfica, pero fundamentalmente por la incorporación de modos y estilos occidentales de representación que introducen la lucha del individuo contra el orden social. Son modelos foráneos que rompen con las convenciones del “realismo” y del “melodrama tradicional” y que encontramos en este “cine modernista”

*-Crazed Fruit – seishun-eiga y film noir*

*Crazed Fruit*, como las otras películas *taiyozoku* de aquel verano de 1956 son obras inscritas en el género del cine juvenil (*seishun-eiga*) en sus rasgos más generales pero a las cuales se les añaden ciertos elementos más propios del *film noir*.

La mayor parte del film se puede asociar a los films *seishun-eiga*, donde se presenta a los jóvenes como protagonistas, su mundo particular, sus intereses o “desintereses”, chicos que se juntan con malas influencias, realizan actividades excesivamente atrevidas y en ocasiones poco recomendables, ligan con chicas y sufren desengaños amorosos... Un cine que tras haber descubierto ese nuevo *target* que suponían los jóvenes y adolescentes de la época se irá desarrollando en diferentes formas. Se trata de un nuevo sector de mercado descubierto en Estados Unidos a principios de los años cincuenta y reconocido poco después en otros países donde el crecimiento económico y el fin de la posguerra es una realidad, como en Japón.

En concreto, de las formas que va tomando el *seishun-eiga* la que nos interesa para la presente investigación es la *taiyozoku*, que incorpora elementos del cine negro, una aportación puntual pero decisiva: recursos formales extraídos de ese género como son el uso de las sombras para crear misterio, la música tenebrosa para generar suspense y por supuesto a nivel temático, lo que hace que un film sea *noir*, son los giros inesperados de la acción, el enredo, la intriga y especialmente el crimen, en este caso llevado a cabo en el sorprendente final de la película.



*Crazed Fruit* – planos cerrados, entre sombras, precede al crimen. Semejante al cine negro

-*Kisses* – *taiyozoku* y *hahamono*

Mezcla el *taiyozoku* con elementos provenientes de Europa, la dialéctica entre individuo y estructura social o grabación en exteriores del neorrealismo... En este film, Masumura da el primer paso para reconvertir el subgénero *taiyozoku* en otra cosa, darle un sentido nuevo: pasa de mostrar los jóvenes como problema que tiene la sociedad a los problemas de los jóvenes. El problema ya no estará en la nueva generación descarriada que ha perdido todo interés por una vida decente y trabajadora. Masumura deja claro en esta película y lo desarrollará en *Giants and Toys*, como el problema es la sociedad misma, que va corrompiendo a las personas hasta deshumanizarlas. Lo hace dejando atrás la aparente neutralidad ideológica de los humanistas de posguerra. Es un cine donde se muestra abiertamente la visión del mundo del director, su “subjetividad”.

Además las primeras películas de Masumura beben de un género presente en los paradigmas cinematográficos anteriores: el esquema argumental de *Kisses* es una reconstrucción de las *hahamono* (películas de madres o melodramas maternos), un género característico de los estudios Daiei, donde Masumura trabajaba. Las *hahamono* se caracterizan por ser historias trágicas que giran en torno a una madre, a menudo enferma, donde los hijos o el padre tienen que ingeniárselas para buscar la forma de sobrevivir, curar a la madre o recuperar la estructura familiar.

El esquema básico de estos melodramas es el mismo que el de la historia de *Kisses*, pero Masumura en realidad opera la trasgresión del género desde dentro, los resquicios de humanismo en los protagonistas, que podría ser propio del paradigma de los *postwar humanists*, contrasta con la deshumanización de su entorno, las empresas, los negocios, el Estado opresor por medio de las instituciones penitenciarias, el resto

de personajes, esencialmente en lo que respecta a la caracterización del padre y la madre.

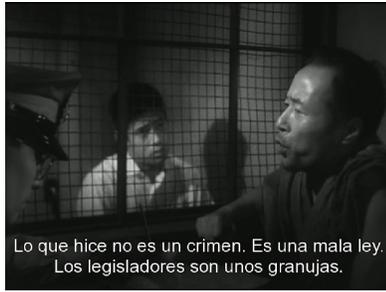
La madre de Akiko está enferma en un sanatorio y protegida por su hija no es consciente de lo que le está pasando al resto de la familia. Por el contrario, Uno Yoshiko, la madre de Kinichi presenta una figura materna completamente diferente: una exitosa mujer de negocios que se dedica a vender joyería. Lleva una vida que podría corresponder a cualquier hombre de negocios: conduce su propio coche, juega al golf con sus clientes, vive independiente en un moderno apartamento en Tokio.

Además el detalle del nombre de los platos en escritura occidental nos indica su alto status económico. La presencia de la madre de Akiko, puntual, que sólo va ganando protagonismo hacia el final del film, sirve en cambio para enfatizar la moderna figura femenina de Yoshiko, que rechaza radicalmente el icono de “mujer indefensa”.

Esta diferencia entre las madres contrasta con el plano de igualdad en que se muestran los padres, ambos encerrados en la cárcel, dependen de sus hijos, los únicos que pueden reunir el dinero para sacarles de ahí. Miyamoto, el padre de Kinichi, está en prisión por “haber violado la ley electoral” y Shirakawa, el padre de Akiko es un funcionario acusado de desfalco de dinero público. Ambos son la representación de la pérdida de la autoridad paternal, que como hemos dicho anteriormente, caracteriza la desestructuración familiar en la modernidad y provoca el individualismo y la aparición del sistema social como regulador-opresor (ver apartado “Choque generacional”)

Sin embargo, la elección de la profesión de los padres parece no ser casual. En ellos se materializa la fuerza opresora del Estado y el rechazo de Masumura al sistema político y burocrático. La conversación de Kinichi con su padre Miyamoto es muy ilustrativa:

-Miyamoto: Lo que hice no es un crimen. Es una mala ley. Los legisladores son unos granujas. Hasta que no cambie la ley iré a la cárcel cada vez que haya una elección.



-*Cruel Story of Youth* – *taiyozoku*, *cine negro* y *pink eiga*

*Cruel Story of Youth* es la película que le acaba de dar la vuelta de 180 grados al subgénero *taiyozoku*. Una nuevo desarrollo del cine juvenil (*seishun eiga*) que en su fase de deshumanización, de descenso a los más bajo y oscuro tanto del ser humano como de la sociedad que le rodea, coge elementos del *pink eiga* (films precisamente de sexo y violencia) y del propio cine *noir*. Del subgénero *taiyozoku* están presentes los elementos básicos: la pareja de jóvenes que viven al borde del abismo, con una existencia inestable, despreocupada, independiente de los mayores con una ruptura total de lazos familiares. El crimen y la delincuencia, propias del cine negro, esta vez aparece de forma reiterada a lo largo de todo el film.

Del *pink eiga* se obtienen los rasgos de violencia y sexo que caracterizan todo el film y prácticamente se puede decir que son los elementos detonantes de la trama. Encontramos las repetidas escenas de violencia, peleas llevadas a cabo principalmente por Kiyoshi, contra los yakuza-proxenetas o contra los adultos que se llevan en el coche a Makoto, y las escenas donde se realizan actos sexuales, también repetitivas pero no son mostradas explícitamente sino evocadas mediante planificadas elipsis.

Melodrama / antimelodrama

Por último, otro elemento rupturista en cuanto a las normas del género es la desestructuración de los rígidos esquemas que definían el drama en el sistema japonés de las *majors*. Por un lado, esta desestructuración se articula en los tres films instaurando una visión patética de los adultos y de los protagonistas poco o nada simpáticos. Creando así anti-heroes, que por otro lado, funcionan en tramas hechas a partir de estructuras narrativas anti-climáticas: no hay resolución del conflicto. El conflicto perdura y perecen los protagonistas.

Por ejemplo:

-*Crazed Fruit*: en el triángulo amoroso no se resuelve con Eri yéndose con Natsuhisa o su hermano pequeño Haruji o quedándose con su marido norteamericano. Con la muerte de Natsuhisa y Eri el conflicto queda sin resolver.

-*Kisses*: la cuestión amorosa sí que concluye felizmente, con la madre consintiendo la relación de su hijo con la muchacha. Sin embargo, el conflicto con el que se inicia el film: el hijo que busca cómo sacar al padre en la cárcel, continúa igual al finalizar el film.

-*Cruel Story of Youth*: La relación amorosa de los protagonistas no encuentran solución, el drama acaba con la muerte de ambos, en esa especie de *shinjū* que hemos visto.

Si a lo largo de esta investigación hemos ido analizando las tres películas en relación a la disfunción entre lo premoderno (*zenkindai*) y lo moderno (*kindaishugisha*), podemos extrapolar esta dicotomía a los patrones de estructura dramáticas para entender estas tres películas como “antimelodramáticas” en la medida en que son propias de la modernidad cinematográfica, por oposición a las “melodramáticas” como pertenecientes a paradigmas anteriores.

#### IV. CONCLUSIONES

La especificidad ha sido un tema recurrente en los estudios tanto generales como más particulares del cine japonés. A menudo estas apreciaciones parten de la obra de Burch (1979) quien más rotundamente ha hablado de esta cuestión. En un primer momento hemos aplicado las tesis de Burch acerca de la especificidad a nuestra investigación con la finalidad de actualizar sus aportaciones y revisar su validez en el periodo que nos ocupa. En su obra, Burch considera el cine japonés como algo aislado, de otras corrientes internacionales y paralelo al MRI (Modelo de Representación Institucional). Sin embargo, debemos decir que estamos de acuerdo sólo en parte. Como se extrae del análisis fílmico de las películas propuestas, hay multitud de elementos muy específicos, pero ello no implica que haya permanecido inocuo y aislado del exterior como se creía en los primeros estudios occidentales del cine japonés. Una idea formada a partir del análisis de las películas que en los años cincuenta se da a conocer a Occidente, que arrasan en los festivales europeos y provocan un entusiasmo llamado “efecto kimono” por Weinrichter: se exporta al extranjero un cine sólo ambientado en el pasado tradicional que fuese más atractivo, pero detrás se escondía una producción que quedaba para el consumo local que es objeto de este estudio.

Las discusiones de investigadores y estudiosos posteriores en torno a la especificidad del cine japonés circulan alrededor de tres supuestos que se extraen de la obra de Burch: primero, el cine japonés reproduciría las características esenciales de la cultura tradicional. Segundo, la cultura japonesa es inmutable en el tiempo y no ha sufrido perturbaciones relevantes en su historia. Y tercero, el cine japonés se entiende como un texto unificado aislado de todo contexto. Sobre este último punto debemos señalar que normalmente considerar el cine japonés como una unidad es sólo fruto de un primer acercamiento superficial a la materia. Ante todo debemos recordar que la vasta filmografía nipona no ha estado ni está siempre disponible por lo que el conocimiento de los autores extranjeros es a menudo parcial.

Desde la obra de Audie Bock (1978) que ya identifica los distintos modelos de representación a lo largo de la historia del cine japonés, aunque conviven en determinados momentos inevitablemente nos aleja de la idea de unidad apuntada *a priori*. Esta tesis ha sido confirmada por David Desser (1988) y ampliamente utilizada

en los estudios posteriores. Reconociendo pues esta diferencia de paradigmas y atendiendo a la existencia de un modelo de representación de posguerra diferente y anterior al de la nueva ola, el presente trabajo aborda la cuestión de cómo se pasa de un modelo a otro en lo que hemos llamado pequeño “periodo de transición” que abarca de 1956 a 1960, un periodo que ya se intuye en las investigaciones llevadas a cabo en la Universidad de California y Iowa, primero por el académico Yoshimoto (1993), estudiando el cine que abarca de 1945 a principios de los sesenta, y después en la tesis de Roberts (2007) quien se centra en el cine de tendencia modernista de 1956 a 1965, periodo que en realidad corresponde con los años 30 de la era Showa en la cronología japonesa; sin embargo nuestro estudio parte más bien de la acotación del periodo que hace Raine (2002), quien focaliza el análisis del *youth cinema* en la cultura de masas japonesa entre 1955 y 1960. La diferencia con nuestra investigación se debe a que Raine acota el inicio en 1955 porque es el año ampliamente considerado como el fin de la posguerra, mientras que en nuestro caso tomamos 1956 porque es el año del estreno de *Crazed Fruit* y el *boom taiyozoku*. Con esta y las otras dos películas hemos estableciendo un recorrido temático a partir de lo que hemos definido como “jóvenes parejas al borde del abismo”, puesto que viven en los márgenes de la sociedad moderna, realizando actividades que peligrosamente les pueden conducir a la autodestrucción, cuyo desenlace en cualquier caso, es siempre impredecible.

La elección temática de los jóvenes que se rebelan contra la sociedad se inscribe en un grupo de películas que los autores japoneses denominan *seishun eiga* y los norteamericanos *youth cinema* (traducción del término japonés), si bien en el contexto español, Roberto Cueto, Antonio Weinrichter y Kyoko Hirano las incluyen dentro del cine negro o *film noir*, el cine criminal (Hirano 2008), cine policíaco japonés (Cueto, 2007) o lo que algunos autores como han llamado *Noir Nippon Eiga* (Weinrichter, 2008).

En este trabajo hemos analizado las tres películas considerándolas como parte del “cine juvenil”, adscribiéndonos a la terminología empleada por japoneses y norteamericanos dado que “cine policíaco” no nos parece útil ya que en ninguno de los tres film la policía ocupa el más mínimo papel dramático, ni “cine criminal” puesto que esta categoría dejaría fuera el film de Yasuzo Masumura, en el que no se produce ningún crimen o al menos esto no es un aspecto central de la cinta.

Como consecuencia, el concepto “cine juvenil” sí nos permite englobar las tres películas sin exclusiones. Además en esta categoría más amplia podemos incluir la

versión cinematográfica del fenómeno *taiyozoku*, como subgénero dentro del *youth cinema*, del cual *Crazed Fruit* es el ejemplo paradigmático.

El análisis de cómo se separan los otros dos films del subgénero *taiyozoku* revela interesantes resultados: por un lado Masumura lo hace mezclando el carácter alienado de los jóvenes con las experiencias humanistas europeas, fundamentalmente del neorrealismo, adjuntando al film una visión política de la sociedad, en una suerte de materialismo dialéctico cinematográfico, mostrando una modernidad en la que el capitalismo y el consumismo se han adueñado de la sociedad, invaden todas las esferas de la vida pública y privada, incluidas las relaciones personales. Ofreciendo de este modo, unos planteamientos tanto temáticos como formales que bien se pueden considerar dentro de la modernidad cinematográfica.

Una vez analizado la primera trasgresión que opera Masumura sobre el subgénero *taiyozoku* vemos como Oshima avanza un paso más en el mismo sentido. Continúa degradando el glamour *taiyozoku* iniciado por Masumura con el fin de deliberado de destruirlo. Lo hace mezclando elementos del *yakuza-eiga* y del cine negro, escapando por lo tanto al cine de géneros tan japonés, propio del *mainstream* de los estudios. Inscribe *Cruel Story of Youth* más rotundamente si cabe en la modernidad con unos planteamientos autoreflexivos sobre la propia entidad del cine, formalmente distanciadores, con los que se aleja del MRI (Modelo de Representación Institucional) globalizado así como de los modelos de representación propios de la tradición japonesa. Es por ello que con este largometraje podemos marcar el inicio del paradigma de la nueva ola en la variante que hemos llamado de “jóvenes rebeldes”, puesto que simultáneamente, otros directores comienzan a operar los mecanismos de la trasgresión de la nueva ola, pero en direcciones muy diversas (el sentido documentalista de Kaneto Shindō en *Island*, 1960, el antropológico nacional de Shohei Imamura en *Stolen Desire o Endless desire*, 1958...) que no pertenecen necesariamente a la categoría de cine juvenil.

Tras la observación del proceso de transformación que vive el cine japonés a finales de los cincuenta, ilustrado desde las tres películas propuestas, comprobamos que no sólo se produce un desarrollo temático-formal del género juvenil, sino que además es aquí donde se está evidenciando el cambio profundo de paradigmas o modelos de representación. Algo que algunos autores han señalado con anterioridad, de manera más o menos explícita, pero en cualquier caso sin aportar mayores detalles. En el presente trabajo, el análisis realizado simplemente pone de manifiesto los

mecanismos que han llevado a pasar del *seishun eiga* (en concreto del *taiyozoku*) a la nueva ola, explícita en qué aspectos, de qué forma y cuándo se han llevado a cabo.

Como ya advertía Bordwell (1996) en todo análisis fílmico es importante tener en cuenta los diferentes parámetros contextuales. En esta línea a lo largo de esta investigación se ha tenido presente para cada punto de análisis el contexto como un marco flexible que moldea la obra artística. Por ello hemos dedicado un apartado entero al contexto histórico y otro al contexto cinematográfico ya que acercarse a las circunstancias específicas en las que se mueve la industria cinematográfica nipona en esos años es del todo pertinente porque sin duda condicionará y propiciará la aparición del nuevo modelo de representación materializado en la nueva ola. Los cambios de paradigma que encontramos dentro de la gran pantalla van del todo unidos a los cambios producidos fuera de la pantalla: una crisis en la industria, causado principalmente por la llegada de la televisión, la búsqueda de nuevas estrategias como respuesta, la promoción de jóvenes ayudantes a directores y la ruptura del sistema tradicional del “maestro-aprendiz” que conducirán al surgimiento de un grupo de jóvenes directores opuestos voluntaria y deliberadamente a la forma de hacer cine de sus mayores, algo que ellos mismos han confesado en múltiples entrevistas. Retomando la diferencia expuesta por Renato Poggioli (1968) entre “escuela y movimiento”, podemos concluir que estos directores ponen fin a la Escuela, en la que supuestamente se transmiten los conocimientos así como las normas y reglas de actuación, lo que implica la existencia de la figura del maestro y del aprendiz, y se sustituye por la idea de Movimiento: grupo de directores / artistas que rompen con la tradición transmitida de generación en generación, compartiendo ciertos intereses y sensibilidades.

Sobre el contexto histórico debemos en primer lugar traer a colación la segunda suposición de Burch, “la cultura japonesa es inmutable en el tiempo y no ha sufrido perturbaciones relevantes en su historia” una idea que evidentemente ha sido discutida y rebatida con posterioridad. En cuanto a nuestro objeto de investigación, los tres films muestran un impactante cambio con respecto a la cultura tradicional japonesa, hasta casi conseguir su desaparición al poner el nihilismo en el centro de atención. Se demuestra así como el cine no está aislado del contexto, muy al contrario, éste determina y moldea las producciones artísticas de cualquier momento. En este caso, los cambios políticos, la desestructuración de los valores tradicionales, el crecimiento económico, etc., son aspectos determinantes en este nuevo cine y las tres películas son un buen ejemplo: *Crazed Fruit* mostrando la dominación americana y el crecimiento económico; *Kisses*

presentando la nueva sociedad capitalista construida con la recién creada democracia neoliberal y *Cruel Story of Youth* opta por hacer referencia directa la situación política, mostrando al espectador imágenes de archivo de las manifestaciones contra el pacto de seguridad entre Estados Unidos y Japón (Ampo).

Si de las conclusiones anteriores extraemos que las tres películas se ven fuertemente influenciadas por los cambios contextuales, históricos y sociales, propios de la modernidad que envuelve su producción, el debate sobre si “el cine japonés reproduce las características esenciales de la cultura tradicional” parece concluir aquí con el rechazo a esta idea. No obstante, un análisis más profundo evidencia que esto no es del todo así. Si bien es cierto que en este periodo el cine refleja los cambios sociales y la ruptura con la cultura tradicional, lo hace desde dentro de su propia tradición, empleando recursos estilísticos propios y presentando problemas y cuestiones locales, enmarcadas estrictamente en el contexto japonés. Esto ha llevado a algunos autores a afirmar que la ruptura se ha realizado paradójicamente “reafirmando la cultura tradicional”. Si quizá esta afirmación sea algo exagerada no es en ningún caso errónea, tan sólo cabe matizarla, pues a parte de elementos estrictamente japoneses, lo que sí es realmente novedoso en este “periodo de transición” es que parece que por primera vez en la historia el cine japonés se adscribe a unas preocupaciones internacionales. ´

Dada esta coincidencia de intereses e inquietudes hemos intentado describir el contexto que rodea este periodo donde la juventud cobra protagonismo a nivel internacional y establecer qué papel ocupa el caso japonés en este marco global. Por ello, parte de la recopilación de datos del apartado II de la investigación, sobre cuestiones previas, ha consistido en reconocer y organizar las conexiones existentes entre el cine japonés de esos años y el cine extranjero. Unas conexiones que giran en torno a la cuestión de la modernidad, la pérdida de los valores tradicionales, la degradación de la sociedad, la rebeldía, la pérdida de valores, la violencia, delincuencia y el choque generacional en el aspecto temático, presentes por ejemplo en *Les Quatre cents coups* de Truffaut, *A bout de souffle* de Godard o *Los golfos* de Saura. Y una vinculación a nivel formal, en la búsqueda de nuevas formas de hacer cine, de otros modelos representación que se aparten de los cánones clásicos que también comparten con otros cines nacionales por todo el mundo.

Asimismo y sin ser contradictorio, el cine japonés continúa siendo un cine nacional, pues continua siendo fruto de su herencia artística y cultural. De hecho, aún analizando los tres films desde el marco global vemos como se manifiestan de manera muy específica y muy japonesa. Esto nos lleva a afirmar sobre la dicotomía entre cine nacional / cine internacional que el cine japonés en realidad bebe de las dos tradiciones, una local y otra internacional, algo que el mismo Burch reconoce posteriormente y lo hace más que nunca en el presente periodo de transición. Es decir, se adscribe a un movimiento internacional (o al menos presenta unas preocupaciones que flotan en la esfera internacional) sin abandonar su posición nacional o dicho de otro modo, realiza un cine nacional a partir de presupuestos internacionales.

En definitiva podemos concluir que el periodo de transición de un modelo de representación a otro iniciado a través del *seishun-eiga* por el *taiyozoku* y finalizado con la *nuberu bagu*, se realiza en parte desde el interior de su tradición cultural, mediante el uso de recursos formales propios, muchos de los cuales tienen su origen en el propio patrimonio cultural japonés, a su específico imaginario colectivo, plagado de referencias socioculturales locales como la mitología tradicional, a la filosofía zen, a la religión sintoísta, a su historia y situación política particular... A lo largo del “periodo de transición” descrito, el paso de un modelo a otro lo hemos observado a través de: la ruptura con las reglas del género que gobernaban el sistema industrial de las *majors*, presentando nuevos personajes y nuevas problemáticas o viejos problemas desde distintos puntos de vista, además de una nueva relación del individuo con el entorno social, nuevo roles masculinos y femeninos, etc. Unos cambios en la sensibilidad de los directores en parte motivados por unos fenómenos sociales que irrumpen en Japón tras el fin de la Ocupación pero que a menudo son compartidos en la esfera internacional: americanización, choque generacional, rebeldía juvenil, expansión del materialismo en la sociedad de consumo, el capitalismo neoliberal...

En conjunto podemos decir que se trata de un salto de paradigmas articulado en varios ejes: formal, narrativo y semiótico. Por un lado la ruptura formal con el modelo de representación institucional articulada mediante unas estrategias presentes en el cine japonés previo, cuyo origen se encuentra en la cultura y el arte tradicionales y ruptura con cine previo mediante estrategias semejantes a las que se han desarrollado en las nuevas olas de otras partes del mundo. A nivel narrativo es innovadora la aparición de un estilo rápido, desequilibrado, inarmónico, que rechaza los *raccords*, la

continuidad de movimientos, espacial, etc., y potencia la elipsis, el salto espacial y temporal, el distanciamiento de la escena... Construyendo así un modelo abrupto, más difícil de ver para el espectador pero motivado por un carácter auto-reflexivo que el cine comienza a adquirir. Por otro lado también hemos analizado la ruptura semiótica, presente en el contenido de los films, más vinculada con los cambios sociales que se experimentan en Japón a finales de los cincuenta, que en algunos aspectos también son equiparables a otras experiencias extranjeras. No obstante, más allá de las semejanzas y diferencias con el exterior, se concluye que la experiencia japonesa no es un reducto de otros cines europeos sino que está en primera línea de su desarrollo artístico.

En otro orden de cosas, la problemática nacional / internacional nos lleva a una interesante conclusión relacionada con la cuestión de autoría. Es en este momento cuando a nivel internacional ciertos cineastas toman conciencia reflexiva de la materia cinematográfica, consecuencia a menudo de su actividad como críticos, y el film deja de entenderse como un producto industrial para concebirse como una creación artística producto de la capacidad creadora de un individuo. La aportación teórica que en este sentido hace Alexander Austruc con la “cámara-pluma estilográfica” (*camera-stylo*) abre las puertas al cine de autor que en Japón encuentra su equivalente en el término *shutaisei* (subjetividad) o lo que como consecuencia podemos denominar “cine subjetivo”. Autoría y *shutaisei* vienen a significar lo mismo: cine como creación artística producto de la subjetividad del individuo, de sus intereses, preocupaciones, virtudes y defectos. Por tanto podemos aplicar el concepto de *cinema d’auteur* al contexto japonés sin entrar en contradicciones: La subjetividad o autoría de Masumura la han definido los académicos norteamericanos como *Cinema of Social Consciousness* (Roberts, 2007) y la de Oshima por su parte suele identificarse bajo el cartel “crueldad, violencia y sexo”.

Con el paso de las tres películas vemos como cada una se acerca cada vez más al nuevo paradigma cinematográfico modernista (Desser 1988) o de la nueva ola (Bock 1978). Es precisamente desde ese carácter modernista (*modanisuto*) que construyen el llamado “nuevo realismo”, diferente a los modelos de representación anteriores, dirigido siempre deliberadamente a través la subjetividad del director. En el presente trabajo hemos analizado como a partir de la destrucción del fenómeno *taiyozoku* surge la subjetividad modernista, centrada en mostrar el enfrentamiento

entre el individuo, en este caso el “joven” constituido como pleno sujeto, *shutai* y la estructura del sistema social (*shakai no kōzō*).

## V. GLOSARIO

**Benshi:** figura de la época del cine mudo japonés, que se encargaba de narrar y comentar las películas. Algunos de ellos alcanzaron gran prestigio y popularidad.

**Chambara:** Abreviación de *chanchan barabara* (onomatopeya del sonido de dos espadas al chocar, chanchan, y de la carne al ser despedazada, barabara). Es el “cine de espadachines japonés”, se pueden considerar un subgénero del *jidai-geki*, donde prima la acción y la lucha con espadas.

**EIRIN:** abreviatura de *Eirin Kanri Iñaki*, Comité del Código Ético Cinematográfico, constituido en 1957 es el organismo que gestiona la censura en Japón por medio de miembros elegidos por la propia industria cinematográfica. Aunque su origen se remontan a 1949 cuando fue establecida, a sugerencia de las fuerzas de ocupación americanas, bajo el nombre de *Eirin Rinri Kitei Kanri Iinkai*, o Comité de Control Regulador del Código Ético Cinematográfico

**Enka:** un tipo de balada japonesa del cual Yujiro Ishihara grabará varios discos y que ya aparece cantando en *Crazed Fruit*.

**Gendai-geki:** películas ambientadas en la época contemporánea, normalmente ambientadas en los estudios de Tokio.

**Giri / ninjō:** términos específicos de la cultura japonesa. “Giri” hace referencia la obligación social en la cosmovisión japonesa del orden de las cosas y la estructura social y “ninjō” al sentimiento de compasión y emoción humanas. En los dramas clásicos japoneses se establece el ninjō por oposición al giri, un conflicto que traducido se podría sintetizar como la lucha entre el “deseo” y “deber”.

**Hafu:** en el contexto japonés palabra proveniente de la forma japonesa de pronunciar en inglés *half*. Se usa para designar a las personas con un progenitor japonés y otro extranjero.

**Ikebana:** el arte del arreglo floral japonés.

**Jidai-geki:** películas históricas ambientadas en épocas pasadas, en periodos que se extienden desde la era Heian (siglo XIII) hasta el final del periodo Tokugawa (1868), normalmente rodadas en los estudios de Kyoto.

**Jun bungaku:** literalmente “literatura pura” o literatura clásica japonesa.

**Kindaisei:** modernidad, en japonés.

**Kindaishugisha:** palabra autóctona japonesa para el término “modernista”

**Mono no aware:** la contemplación del instante, presente en multitud de manifestaciones artísticas tradicionales japonesas desde la pintura hasta la poesía de los *haikus* y *tankas*.

**Modanisuto:** modernista. Término en japonés que deriva del inglés *modernist*, es usado en el trabajo para describir en particular el nuevo cine que surge a finales de los cincuenta en Japón y en general una nueva moda artístico-estética que surge con la modernidad.

**Nuberu bagu:** nueva ola del cine japonés. Es la transcripción fonética del término francés *nouvelle vague*.

**Onnagata:** literalmente “forma o figura de mujer”. Hombres que interpretan papeles de mujer en las actuaciones de teatro Kabuki. Su origen se debe a la prohibición de que aparecieran mujeres en escena durante el periodo Edo. Los papeles de mujer pasarían a ser representados por niños hasta 1652, cuando también se prohíbe a los niños aparecer en escena. Como consecuencia, desde ese año los papeles femeninos son interpretados por varones adultos, los *onnagatas*.

**Pinku-eiga:** literalmente “cine rosa”. Género de cine erótico japonés.

**Rōnin:** samurai que durante el periodo Edo, época de relativa paz y estabilidad, perdieron su trabajo como guerreros y deambulaba en busca de alguien a quien vender sus servicios como mercenarios o siervos.

**SCAP:** abreviatura de *Supreme Commander of the Allied Powers* que asumió el control de Japón hasta el fin de la Ocupación norteamericana, en 1952, dio importancia al cine como medio de propaganda.

**Shinjū:** “doble suicidio” realizado por amor, propio de la literatura y el teatro tradicional japonés, al cual se ven abocados la pareja de amantes cuando el conflicto entre el “giri” y el “ninjo” no se puede resolver.

**Seishun-eiga:** cine juvenil, en japonés.

**Shimpa o shinpa:** “Nueva Escuela”, es el teatro melodramático japonés moderno. Variante moderna del teatro Kabuki, surge a finales del siglo XIX. Tiene un carácter más realista y trata temas contemporáneos donde las mujeres sí interpretan los papeles femeninos.

**Shingeki:** “Teatro Nuevo”, adaptado del teatro occidental (tanto de las obras como de la interpretación). Surge a principios del s. XX como reacción contra el arte tradicional, considerado incapaces de reflejar los rápidos cambios en la sociedad y en la personalidad que los japoneses estaban experimentando.

**Shutai:** sujeto, en japonés. En esta investigación hace referencia a la nueva forma de representar a los jóvenes en la modernidad cinematográfica, no como objetos de deseo sino como sujetos. Planteando las historias desde su punto de vista.

**Shutaisei:** subjetividad, en japonés. En este trabajo se usa para referirse a un cine subjetivo en la modernidad cinematográfica, que parte de las nuevas formas de subjetividad en la literatura moderna japonesa. El término es usado para describir el cine como expresión personal similar al concepto del *cinema d’auteur* francés.

**Taishū bungaku:** literatura popular, en japonés.

**Taiyozoku:** literalmente “tribu del Sol”. Fenómeno de la cultura popular japonesa. Tiene su origen en las obras literarias de Shintaro Ishihara, pero su repercusión social llega con las adaptaciones cinematográficas hechas a partir de 1956. En el cine también se puede considerar como un subgénero del cine juvenil.

**Waisetsu:** obscenidad, en japonés. Término alegado para censurar algunas películas japonesas, dado que su difusión queda prohibida en el Código Penal.

**Yakuza-eiga:** género del cine de yakuzas (mafia japonesa).

**Zaibatsu:** monopolios industriales o consorcios financieros.

**Zengakuren:** abreviatura de *Zen-Nihon Gakusei Jichikai Sōrengō*, Federación Japonesa de Estudiantes de Facultades Estatales, asociación nacional de estudiantes universitarios de inspiración comunista, creada en 1948 y dividida en 1960 tras la firma del tratado de seguridad entre Estados Unidos y Japón, aunque las organizaciones surgidas han seguido usando el nombre de *zengakuren*.

**Zenkindai:** premoderno, en japonés. Usado en el trabajo para referirse al cine previo a la modernidad cinematográfica.

## VI. BIBLIOGRAFÍA

### REVISTAS EN LENGUAS EUROPEAS

*Archivos de la Filmoteca*. Valencia

*Cahiers du cinéma*. Paris, 1951-.

*Cinéma*. Paris, 1954 -.

*Film Comment*. New York. 1950 -.

*Film Ideal Club*. Tokio

*L'Atalante*. Valencia

*Nosferatu*

*PHP*. Tokio

*Positif*

*UniJapan Film Quarterly*. Tokio

### REVISTAS EN JAPONÉS

*Eiga Hyoron* 映画経論 [Crítica Cinematográfica]. Tokio, Eiga Shuppansha, 1926-75

*Eiga Geijitsu* 映画芸術 [Arte cinematográfico]. Kyoto, Sheirinsha. 1956 -

*Kinema Junpo* キネマ旬報 [Boletín de cine]. Tokio. 1923-.

*FC*. Tokio, Tokyo National Museum of Modern Art Film Center. 1971- .

*Sekai no eiga sakka* 世界の映画作家 [Directores de cine mundiales]. 35 volúmenes.

*Eiga fan* 映画ファン [Fan de cine], Toho-Towa Company Limited & Star Cast Japan.

### BIBLIOGRAFÍA OCCIDENTAL

Adorno, Theodor W. (1989): “Perennial fashion – jazz”. Bronner, Stephen Eric & Kellner Douglas (eds.): *Critical theory and society: a reader*. New York, Routledge

All zine Blog- Alikuekano (2009): “Yujiro Ishihara”. Allzine Blog, Asiaticca.  
<http://www.asiateca.net/?p=2028>. Internet.

Alexander, James R. (2003): “Obscenity, Pornography and the Law in Japan: Reconsidering Oshima’s *In the Realm of the Senses*”. *Asian Pacific Law and Policy Journal* n°4. Hawai, University of Hawai.

Anderson, Joseph & Richie, Donald (1959): *The japanese film :Art and industry*. Tokio, Rutland VT., C.E. Tuttle Co. (Expanded edition, 1982, Princeton, Princeton University Press).

Artois, Janick (1959): “Jeunesses cinématographiques” en *Cahiers du cinema* n° 9: 12–13

Avenel, Vincent (2008): “Eros+Erato. Kiju Yoshida au Centre Pompidou du 26 Mars au 19 Mai 2008” [entrevista]. <http://www.critikat.com/Kiju-Yoshida.html>  
<http://www.critikat.com/Kiju-Yoshida.html>. Internet.

Barber, Stephen (2002): “Japón: la imagen de la ciudad” en *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

Barrett, Gregory (2000): *Archetypes in Japanese film :the sociopolitical and religious significance of the principal heroes and heroines*. Oxford; New York, Oxford University Press,

Barthes, Ronald (1970): *L’Empire des signes*. Génova, A. Skira (Edición inglesa 1982, Empire of signs. New York, Hill and Wang)

Bergala, Alain (1970): “Entretien avec Masumura Yasuzo” en *Cahiers du cinema* n° 224: 14 - 19

Bock, Audi (1978): *Japanese Film Directors*. New York, Published for the Japan Society by Kodansha International.

Bordwell, David & Thomson, Cristin (1976): “Space and Narrative in the Films of Ozu” en *Screen*, vol. 17:2.

Bordwell (1988): *Ozu adn the Poetics of Cinema*. Princeton N.J, Princeton University Press

— (1994): *Film history: an introduction*. New York, McGraw Hill.

— (1996): *La narración en el cine de ficción*. Madrid, Paidós.

Bowyer, Justin (ed.) (2004): *The Cinema of Japan and Korea*. London, Wallflower Press.

Bronner, Stephen Eric & Kellner Douglas (eds.) (1989): *Critical theory and society: a reader*. New York, Routledge

Buruma, Ian (1984): *A Japanese Mirror: heroes and villains of Japanese Culture*. London, Jonathan Cape.

Buruma Ian (2003): *La creación de Japón 1853-1964*. Barcelona, Mondadori

Burch, Noël (1979): *To the distant observer: form and meaning in the japanese cinema*  
*To. the distant observer: form and meaning in the japanese cinema* (revised

and edited by Annette Michelson) (edición revisada por Annette Michelson). London, Scholar Press.

— (1980): “Nagisa Oshima and the Japanese Cinema in the 60s” en Richard Roud: *Cinema: a critical dictionary. The major film-makers*. London, Secker & Warburg.

Chasco, Gonzalo G. (2005): “Memoria de un tiempo no perdido. Antecedentes de la Nouvelle Vague”. Angulo, Jesús; Monteverde y José Enrique (coord.): *Nosferatu*. n°48-49: 124-135. Barcelona. Ediciones Paidós Iberica S.A.

Costa, Jordi (2004): “Bajo el acné. Notas sobre la nueva comedia juvenil americana, subsección grosera”. Domínguez, Vicente (coord.): *La edad deslumbrante. Mitos, representaciones y estereotipos de la juventud adolescente. Ensayo de cine, filosofía y literatura*. Oviedo, Ediciones Novel.

Cueto, Roberto y Palacios, Jesús (eds) (2007): *Asia noir: serie negra al estilo oriental*. Madrid, T&B Editores.

Cueto, Roberto (ed.) (2008): *Japón en negro. Japanese Film Noir. Cine Policíaco Japonés*. San Sebastián, Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián.

— (2004): “La tribu del sol. Iconos juveniles en el cine japonés”. *La edad deslumbrante. Mitos, representaciones y estereotipos de la juventud adolescente. Ensayo de cine, filosofía y literatura*. Oviedo, Ediciones Novel.

Da Silva, Joaquin (2003): “Películas Taiyozoku: Verano de 1956”. <http://es.geocities.com/eiga9/articulos/taiyozoku.html>. Internet

— (2005): “Obscenidad y el Artículo 175 del Código Penal Japonés: Pequeña Introducción a la Censura Japonesa”. <http://es.geocities.com/eiga9/articulos/obscenidad.html>, Internet

— (2009): “Glosario”. <http://es.geocities.com/eiga9/glosario.html>. Internet

Desjardins, Chris (2005): *Outlaw masters of Japanese film*. London; New York, I.B.Tauris.

Desser, David (1988). *Eros Plus Massacre: An Introduction to The Japanese New Wave Cinema*. Indiana University Press, Bloomington.

Desser, David & Nollezzi, Arthor (1992) *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre and History*. Bloomington, Indiana University.

Doherty, Thomas Patrick (1988): *Teenagers and Teenpics: the juvenilization of American movies in the 1950s*. Boston, Unwin Hyman. (Edición 2002, Philadelphia, Temple University Press)

Domínguez, Vicente (coord.) (2004): *La edad deslumbrante. Mitos, representaciones y estereotipos de la juventud adolescente. Ensayo de cine, filosofía y literatura*. Oviedo, Ediciones Novel.

- Dower, John W (1999): *Embracing Defeat. Japan in the wake of the World War II*. New York, Norton & Company, Inc.
- Fernández Cuenca, Carlos (1961): *Imágenes del cine japonés*. San Sebastián, Festival Internacional del cine. Sección Actividades Culturales: Dirección General de Información.
- Font, Doménech & Losilla, Carlos (2007): “Derivas del cine europeo contemporáneo”. *Archivos de la Filmoteca*. n°39. Valencia, Ediciones de la Filmoteca –IVAC.
- Fujiwara, Chris (2009): *No Wasted Movements. The anti-cinema of Kiju Yoshida* (entrevista a “Kiju” Yoshida). Museum of the Moving Image. Moving Image Source, Abril, 2009. <http://www.movingimagesource.us/articles/no-wasted-moments-20090402>
- Giuglaris, Shinobu y Giuglaris, Marcel (1956): *Le cinema japonais*. Paris, Editions du Cerf. (Edición española, 1957, *El cine japonés*. Madrid, Rialp)
- Herrero, Fernando (1978): *Cine japonés actual*. Valladolid, Semana Internacional de Cine, D.L.
- Hirano, Kyoko (1992): *Mr. Smith goes to Tokyo : Japanese cinema under the american occupation, 1945-1952*. Washington D.C., Smithsonian Institute.
- Iles, Timothy (2008): *The Crisis of Identity in Contemporary Japanese Film. Personal, Cultural, National*. Leiden; Boston, Brill.
- Imamura Shohei (1991): *Japanese Kings of the B's*. Rotterdam, Rotterdam Film Festival, Uitgrave.
- Jacoby, Alexander (2007): *A Critical Handbook of Japanese Film Directors*. Berkeley, Stone Bridge Press. (2ª edición, 2008, Stone Bridge Press).
- Japan Foundation, the- Cairo Office (2004): *Japanese Film Festival. Japanese Film History of 50 Years. Part 2: in the 1060s*. El Cairo, The Japan Foundation-Cairo Office.
- Katsuhiko Eguchi (ed.) (1984): *El cine japonés de la postguerra. Huellas de los cambios históricos grabados en las películas*. Tokio, PHP Institute In.
- Ko, Mika (2009): *Japanese cinema and otherness: Nationalism, Multiculturalism and the Problem of Japaneseness*. New York, Routledge.
- Latorre, José María (2006): “La ‘generación de la violencia’ del cine norteamericano” en Latorre, José María (coord.): *Nosferatu*. n°53-54: 4-6 Barcelona, Ediciones Paidós Iberica S.A.
- McDonald, Keiko I (1983): *Cinema East: A critical study of major japanese films*. Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press.

— (2006): *Reading a Japanese Film : Cinema in Context*. Honolulu, Hawaii, University of Hawaii Press.

Magrelli, Enrico y Martín Emanuela (1972): *Il rito, la rivolta. Il cinema di Nagisa Oshima*. Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro. Roma, Di Giacomo Editore Cop. (Libro formado a partir de “Nagisa Oshima”, *Quaderno informativo* n.27, 1971 y “Cinema giapponese degli anni '60, 1”, *Quaderno informativo* n.41, 1972)

Martínez-Vasseur (2005): “El cine de evasión para un país prisionero de su pasado”. Angulo, Jesús; Monteverde y José Enrique (coord.): *Nosferatu*. n° 48-49: 4-14. Barcelona, Ediciones Paidós Iberica S.A.

Mellen, JoanMellen, JoanMellen Joan (1975a): *Voices from the Japanese cinema*. New York, Liveright, cop.

— (1975b): *Women and their sexuality in the new film*. New York, Laurel.

— (1976): *The Waves At Genji's Door: Japan Through Its Cinema*. New York, Pantheon.

— (2004): *In the realm of senses*. London, British Film Institute.

*Midnight Eye. The latest and the best in Japanese cinema*.  
<http://www.midnighteye.com/> <http://www.midnighteye.com>. Internet.

Müller, Marco y Tomasi Dario (1990): *Racconto crudeli di gioventú. Novo cinema giapponese degli anni 60*. Festival internazionale cinema giovani. Torino, Torino: EDT.

Museum of Modern Art (MOMA) y Kokuritsu Kindai Bijutsukan [National Film Center, Tokio ] (2005): *Early Autumn. Masterworks of Japanese Cinema from the National Film Center, Tokio*. Tokio, National Film Center.

Nagib, Lúcia (1993): *Em torno da nouvelle vague japonesa*. Campinas, Editora da Universidade Estadual da Campinas Unicamp.

Nathan, John. (2001): “Profiles. Tokyo Story. Shintaro Ishihara’s flamboyant nationalism appeals to many Japanese voters who are looking for a change in government”. *The New Yorker*, 9 de April, 2001

Navarro, Antonio José (2008): “Maestros del cine japonés (1) y (2)”. *Dirigido por...: Revista de Cine*. n°376 y n°377.. Barcelona, Editorial Dirigido Por S.L.

Nina Cornyetz (2007) *The ethics of aesthetics in japanese cinema and literature : poligraphic desire*. London; New York, Routledge.

Niogret, Hubert (2008): “Yasuzo Masumura, realismes et illusions” en *Positif* n°563: 76

- Nornes, Markus & Gerow, Aaron (2009): *Research guide to Japanese film studies*. Michigan, Ann Arbor, The University of Michigan.
- Nygren, Schott (2007): *Time Frames. Japanese Cinema and the Unfolding of History*. Minneapolis; London, University of Minnesota Press.
- Okada, Hidenori (1999): "La vía japonesa. Apuntes para la historia de la fabricación de película cinematográfica en Japón". *Archivos de la Filmoteca* n°32. Valencia, Ediciones de la Filmoteca-IVAC.
- Oshima (1958): "Is It a Breakthrough? (The Modernists of Japanese Film). Oshima, Nagisa, Annette Michelson (ed.) (1993): *Cinema, Censorship, and the State: The Writings of Nagisa Oshima, 1956-1978*. Tr. Lawson, Dawn. Boston, MIT Press.
- Oshima, Nagisa, Annette Michelson (ed.) (1993): *Cinema, Censorship, and the State: The Writings of Nagisa Oshima, 1956-1978*. Tr. Lawson, Dawn. Boston, MIT Press. (Libro recopilatorio de diferentes artículos de Nagisa Oshima).
- Palacios, Jesús (2004): "Hermosos y malditos. La muerte joven". Domínguez, Vicente (coord.): *La edad deslumbrante. Mitos, representaciones y estereotipos de la juventud adolescente. Ensayo de cine, filosofía y literatura*. Oviedo, Ediciones Novel.
- Paquet, Darcy (2007): "Arte tradicional coreano y cine" en Cueto, Roberto y Zapater, Juan (coord.): *Nosferatu*. n°55-56: 59-65. Barcelona, Ediciones Paidós Iberica S.A.
- Pérez Ochando, Luis (2003): "Cine Japonés: Postguerra y Años 50". *L'Atalante* n°1:4-20. Valencia. Cinefòrum-L'Atalante,
- Phillips, Alastair y Stringer, Julian (ed.) (2007): "capítulo 12. Cuestions of the New: Oshima Nagisa's *Cruel Story of Youth*" en *Japanese Cinema: Texts and Contexts*. New York; London, Routledge.
- Pierre, Sylvie (2000): "Cinema Novo y modernismo". *Archivos de la Filmoteca* n°36. Valencia, Ediciones de la Filmoteca-IVAC.
- Pina, Francisco (1965): *El cine japonés*. México D.F., Unam, Dirección General de Difusión Cultural.
- Raine, Michael John (2005): "Crazed Fruit: Imagining a New Japan – The *taiyozoku* films". *The Criterion Collection*. Online  
Cinematheque <http://www.criterion.com/current/posts/373>.  
<http://www.criterion.com/current/posts/373> Internet.
- Rhode, Eric (1976): *A History of Cinema from its Origins to 1970*. New York, Da Capo Press.
- Richie, Donald y Anderson, Joseph (1958): "Traditional Theater and the Film in Japan". *Film Quarterly* 12.1. Berkeley, University of California Press.
- Richie, Donald (1966): *The Japanese Movie*. Tokio, Kodansha International.

- (1971). *Japanese cinema: film style and national character*. Garden City, Doubleday.
- (1990): *Japanese cinema: an introduction*. Hong Kong [etc.], Oxford University Press.
- (2001). *A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History, with a Selective Guide to DVDs and Videos*. New York; Tokio, Kodansha America (Edición 2005, Kodansha America; tr española por Rodríguez Tapia, Rafael en *Cien años de cine japonés*. Madrid, Jaguar, 2005)
- (2004). *Japan Journals 1947-2004*. Stone Bridge, Berkeley.
- Sadoul, Georges (1953): “Existe-t-Il un néoréalisme Japonais?” *Cahiers du Cinéma* n°28
- Sánchez-Biosca, Vicente (2004): *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona, Paidós.
- Sato, Tadao (1982): *Currents In Japanese Cinema*. Kodansha America, New York and Tokyo. (Dedica un capítulo amplio al desarrollo del cine en los 60 y la Nueva Ola)
- Sedeño Valdellós (2002). *Cine Japonés: Tradición y condicionantes creativos actuales. Una revisión histórica*. Historia y Comunicación Social. Vol. 7 (2002): 253-266. También en Internet:  
<http://209.85.229.132/search?q=cache:yzEYO4S3jaQJ:revistas.ucm.es/inf/11370734/articulos/HICS0202110253A.PDF+tomotaka+tasaka&cd=7&hl=es&ct=clnk&gl=es>
- Shamoon, Deborah (2002): “Sun Tribe: Cultural Production and Popular Culture in Post-War JapanSunSun Tribe: Cultural Production and Popular Culture in Post-War Japan Tribe: Cultural Production and Popular Culture in Post-War JapanSun Tribe: Cultural Production and Popular Culture in Post-War Japan”  
<http://journals.iranscience.net:800/mcel.pacificu.edu/mcel.pacificu.edu/easpac/2002/shamoon.php3>. Internet.
- Schilling Mark (1997): *The encyclopedia of japanese pop culture*. New York, Weatherhill.
- (1999): *Contemporary Japanese Film*. New York, Weatherhill.
- (2007): *No Borders No Limits: Nikkatsu Action Cinema*. Godalming, England, Fab Press.
- Standish, Isolde (2005): *A new history of japanese cinema: a century of narrative film*. New York; London, Continuum, cop.
- Svensson, Arne (1971): *Japan (Screen Series)*. New York, Barnes.

Tessier, Max (1979-1980): *Le cinéma japonais au présent: 1959 – 1979. Dossier établi sous la direction de Max Tessier*. Paris, Imprieries Delmas.

— (1981): *Images du Cinéma Japonais*. Paris, Héri Veyrier (2ª edición, 1990, Héri Veyrier).

— (1997a). *Le cinéma japonais: une introduction*. Paris, Éditions Nathan. (edición española, 1999, *El cine Japonés* [tr. de Carlos Revuelta]. Madrid, Acento Editorial)

— (1997b): “Premiers Films des Cinéastes de la Nouvelle Vague Japonaise”. *Les Tres Continents de Nantes. Cinémas d’Afrique, d’Amérique latine e d’Asie*. Festival de Nantes.

Thornton, S.A. (2008): *The Japanese Period Film. A Critical Analysis*. Jefferson N.C., McFarland & Co.

Truffaut, François (1956): “Si jeunes et des Japonais” en *Cahiers du cinéma* n° 83: 53 - 56

Tucker, Richard N. (1973): *Japan: Film Image*. London, Studio Vista.

Turim, Maureen Cheryn (1998): *The Films of Nagisa: Images of a Japanese Iconoclast*. Berkeley, University of California Press.

Vega, Felipe (2009): “La *Nouvelle Vague* cumple 50 años”. *El Mundo*. 9 de febrero, 2009.

VV.AA. (1972): *Film ideal Club. Cine japonés*. n°8. Mataró, Fotograbado Sancho.

VV.AA. (1963): *UniJapan Film Quarterly*. n°21 vol 6(3); . n°22 vol 6(4); . n°23 vol 7(1); Tokio, UniJapan film, Association for the Diffusion of Japanese Films Abroad, Inc.

Washburn, Dennis y Cavanaugh Carole (2001): *Word and image in japanese cinema*. Cambridge, Cambridge University Press.

Weinrichter, Antonio (2002). *Pantalla amarilla: el cine japonés*. Las Palmas de Gran Canaria, Festival Internacional de Cine.

— (2003): “Tsunami or not tsunami. Esperando otra nueva ola”. *El principio del fin: tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*. pp. 26-56. Barcelona, Paidós.

— (2004): “De la sinfonía a la sinergia, de la rebeldía al revival. Notas sobre las relaciones entre el pop y el cine, seguidas de una cronología” en *La edad deslumbrante. Mitos, representaciones y estereotipos de la juventud adolescente. Ensayo de cine, filosofía y literatura*. Oviedo, Ediciones Novel.

— (2005): “El documental francés de la Liberación a la Nouvelle Vague” en Angulo, Jesús; Monteverde y José Enrique (coord.): *Nosferatu*. n°48-49. pp 45-51. Barcelona. Ediciones Paidós Iberica S.A.

Yoshida, Yoshishige (2003): “Ozu’s Anti-Cinema”. (tr.Daisuke Miyao y Kyoto Hirano). *Michigan Monograph Series in Japanese Studies*, n°49. An Arbor, Center for Japanese Studies. The University of Michigan.

## BIBLIOGRAFÍA JAPONESA

Futaba, Jūzaburō (1992): *Nihon eiga hihan: 1932-1956 日本映画批判:1952-1956* [Crítica del cine japonés].Tokio, Topāzu Press トパーズプレス

Iwasaki, Akira (1971): *Gendai eiga geijutsu 現代映画芸術*. Tokio, Iwanami Shoten 岩波書店

— (1973): *Eiga ni miru sengo sesōshi 映画にみる戦後世相史*. Tokio, Shin Nihon Shuppansha 新日本出版社

— (1977): “Nihon Eigashi” en Iwasaki Akira, Kazo Yamadao y Tadao Uryū: *Eiga no rekishi 映画の歴史*. Tokio, Gōdō Shuppan 合同出版

— (1975): *Senryō sareta sukurīn: waga sengoshi 占領されたスクリーン: わが戦後史*. Tokio, Shin Nihon Shuppansha 新日本出版社 (Publicado originalmente en *Bunka hyōron*, Junio 1974- Mayo 1975, bajo el título: *Watakushi no sengoshi, senryōka no eiga seisaku わたくしの戦後史占領かの映画制作*)

Takeo, Yoshio (1994): *Ishihara Yujiro eiga korekushon 1956- 1987*. 石原裕次郎映画コレクション Tokio, Kinema Junposha.

Katō, Takeshi & Saitō, Mirukuman (2003): *Nakahira Ko retorosupekutivu: eiga o dezainshita senkuteki kantoku 中平康レトロスペクティヴ: 映画をデザインした先駆的監督*. Tokio, Puchigurapaburishshingu プチグラパブリッシング

Kō, Itō (1999): *至極のモダニスト中平康 = Revenge of modernist Ko Nakahira retrospective*. Tokio; Hakkojo, Nikkatsu Kabushiki Kaisha 発行所日活株式会社

Masumura, Yasuzō (1958): “Aru benmei: Jōcho to shinjitsu to fun’iki ni se wo mukete” en Masumura Yasuzo y Fuji Hiroaki (1999): *Eiga kantoku Masumura Yasuzō no sekai: eiga to no kakuto no kiroku, 1947-1986*. Tokio, Waizu Shuppan ワイズ出版

— (1987): “Masumura Yasuzō no eiga ron.” *Imegi foramu* 79: 34 – 7.

— (1999): “Eiga no supiido ni tsuite” en Masumura Yasuzo y Fuji Hiroaki: *Eiga kantoku Masumura Yasuzō no sekai: “eizō no maesturoro” eiga to no kakuto no kiroku, 1947-1986*. Tokio, Waizu Shuppan ワイズ出版

Ogawa, Tōru (1970-1972): *Gendai nihon eigaron taiki*. 現代日本映画論大系 [Gran antología del cine japonés contemporáneo] Tokio, Tōjusha 冬樹社

Oshima, Nagisa (2004): *Oshima Nagisa 1968* 大島渚 1968. Tokio, Seidosha 青土社

Oshima, Nagisa; Yomota, Inuhiko; Hirasawa Gō (2008): *Oshima Nagisa chusakushū* 大島渚著作集 [recopilación de escritos de Nagisa Oshima] Tokio, Genaishichūshinsha 現代思潮新社

Tanabe Kaoru (2000): *Masumura Yasuzo retorosupekutibu* 増村保造レトロスペクティブ. Tokio, Puchigura paburissshingu プチグラパブリッシング

Sadao, Yamamne (1992): *Ishi to shite no erosu* 増村保造：意志としてのエロス. Tokio, Chikuma Shobo 筑摩書房

Sato, Tadao (1971): *Nūberu bāgu igo: jiyū o mezasu eiga*. ノーベルバーグ以後：自由を目指す映画 [Después de la nueva ola: el cine que aspira a la libertad] Tokio, Chūōkōrانشa 中央公論社

— (1987): *Oshima no sekai* 大島渚の世界. [El mundo de Nagisa Oshima] Tokio, Asahi Shinbunsha 朝日新聞社,

— (1995): *Nihon Eigashi* 日本映画史 (2ª edición, francesa, en *Le Cinema Japonais*. Paris, Centre George Pompidou, 1997).

VV.AA. (2003) *Nihonjin ga mottomo aishita otoko Ishihara Yujiro* 日本人が最も愛した男石原裕次郎：17回忌追悼特別出版. [Ishihara Yujiro, el chico más amado por los japoneses] Tokio, Shufu to Seikatsusha 主婦と生活社

## TESIS DOCTORALES

### Y trabajos de investigación relacionados

Berger-Aurand, Brian (2004): “Seeing and the seen: Post-phenomenological ethics and the cinema”. University of Maryland, College Park.

Bianca, Briciu Otilia (2008): “The cinema of victim: gender and collective trauma in the postwar Japanese women’s film”. Ottawa, Carleton University.

Cather, Kirsten (2004): “The great censorship trials of literature and film in postwar Japan, 1950-1983”. University of California, Berkeley.

Hall, Jonathan Mark (2003): “Unwilling subjects: Psychoanalysis and Japanese modernity”. Santa Cruz, University of California,

Raine, Michael John (2002): "Youth, Body and Subjectivity in the Japanese Cinema, 1955-60". Iowa, University of Iowa.

Roberts, Mark Downing (2007): "Masumura Yasuzo and the Cinema of Social Consciousness". Berkeley, University of California.

Russell, Catherine Jean (1990): "Narrative mortality: Death and closure in international postwar cinema". New York, New York University.

Yoshimoto, Mitsuhiro (1993): "Logia of Sentiment: the Postrar Japanese cinema and Questions of Modernity". San Diego, University of California.

Zahlten, Alexander (2007): "The role of genre in film from Japan: Transformations 1960s--2000s". Johannes Gutenberg-Universitaet Mainz.

### **COLECCIONES DE CINEMATOGRAFÍA JAPONESA:**

Nacional Film Centre of the Tokio Museum of Modern Art

Japana Film Council Library

Kyoto Film Library

Matsuda Shunji private library

Waseda University library

### **APÉNDICES**

Esquema cronológico de la Historia Japonesa

Apunte filmográfico

Filmografía seleccionada

Gráfico del sistema *ayudante director*

Origen de las compañías cinematográficas japonesas

Lista de productoras a principios de los 60

Estadísticas

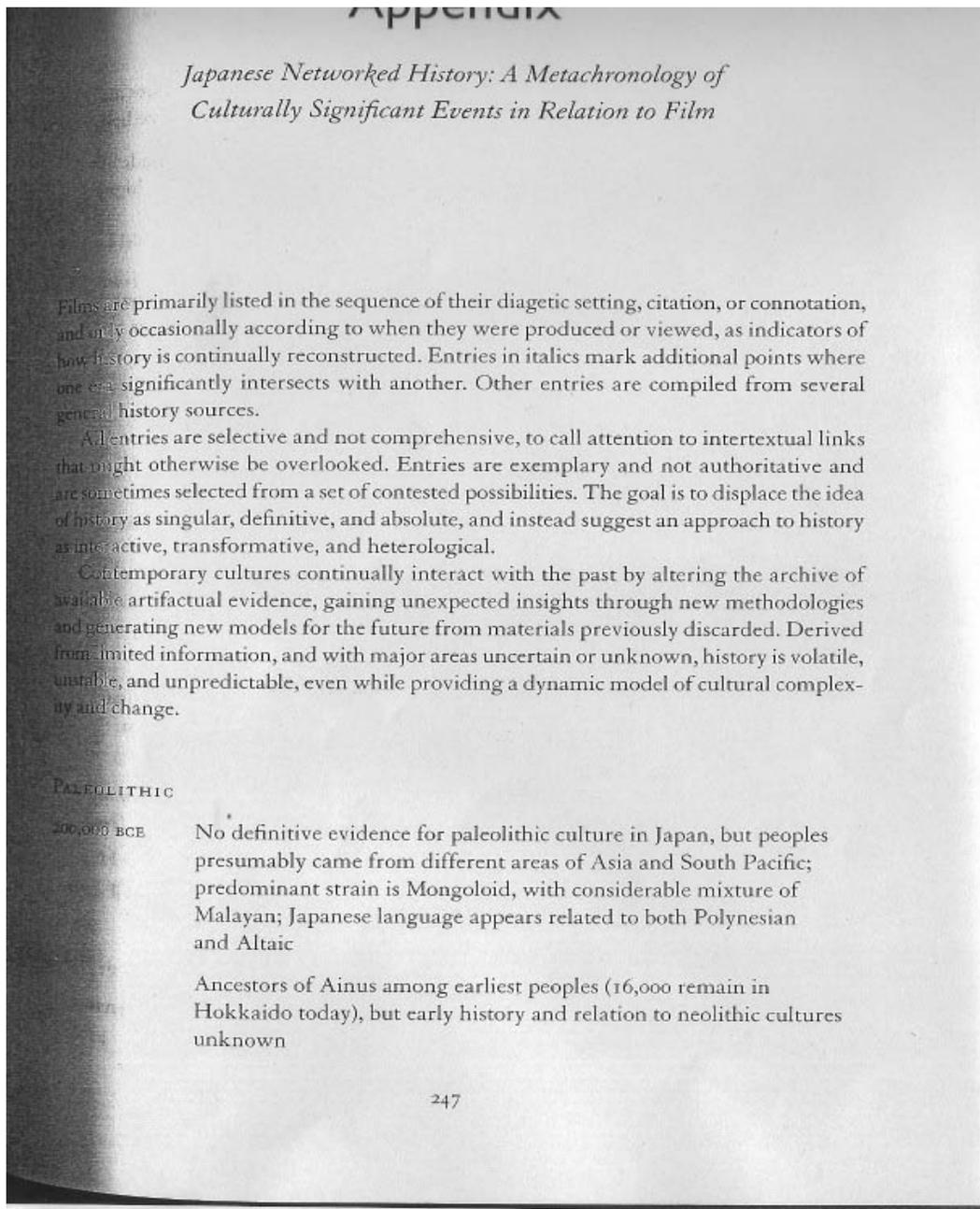
Artículo: "Si jeunes et de japonais"

Entrevista a Masumura: "Entretien avec Masumura Yasuzo"

## VII. APÉNDICE

### ESQUEMA CRONOLÓGICO DE LA HISTORIA JAPONESA

La siguiente cronología de la historia de Japón está sacada del texto de Schott Nygren, *Time Frames. Japanese Cinema and the Unfolding of History*, pensamos que es interesante porque la relaciona con el cine, ubicando diferentes películas en los periodos en los que están ambientadas, algo muy útil al espectador occidental para poder identificar y situar los films en los periodos históricos japoneses a que corresponden.



NEOLITHIC	
3500–250 BCE	Neolithic hunters and gatherers live in pit dwellings, develop corded decoration on pots into high relief ( <i>jomon</i> = cord-marking)
Yayoi	
250 BCE–250 CE	Invaders from Korea bring advanced agricultural techniques and bronze casting; stimulate incised pottery and <i>daitoku</i> (bronze bells)
2nd century BCE	Yayoi pots (named after the place first found) are wheel-made and less elaborately decorated than Jomon, but they are fired at higher temperature and technically superior
100 BCE	Bronze and iron tools enter Japan from Asia
1884	Rice culture (originating from South China or Southeast Asia) begins to appear and revolutionize culture, establishing basis for the economy until the industrial era
	<i>Post discovered at Yayoi, define pre-Yamato period</i>
Yamato Period (300–710)	
<i>Formation of the ruling class</i>	
Protohistoric period: Kofun	
0–400 CE	Immigrants from the Asian continent (China, Manchuria, and Korea, with possibly an oceanic or Malay strain) displace the Ainu race (source of many place names, e.g., Mount Fuji, and probably many Shinto beliefs) as primary occupants of Japan
0 CE	Probable historic date of Jimmu Tennes's rule in Yamato as first emperor of Japan and founder of the imperial line, unbroken through today
712–720	<i>Kojiki (712) and Nihon Shiki (720) chronicles written to record myths and consolidate imperial house—claims divine origin of Jimmu Tennes's founding of empire, mythically dated 660 BCE</i>
2nd century CE	Himiko, shamaness queen, unifies country after period of civil strife
	Relation to Yamato clan unknown
7th–9th century CE	<i>Pimike (Himiko) recorded in Chinese histories: History of the Kingdom of Wei, c. 297 CE, and History of the Latter Han Dynasty, compiled c. 445 CE</i>

3rd–6th century CE	Rise of imperial Yamato clan— Hanwa ("circle of clay") sculpture and <i>kofun</i> (monumental burial mounds, e.g., earthworks tomb of Emperor Nintoku near Osaka)
	Shinoda's <i>Himiko</i> (1974)— calls for opening the imperial tombs for archeological research
	Teshigahara's <i>Face of Another</i> (1966)— Hanwa sculpture on shelves in protagonist's apartment
mid-4th century	Empress Jingo establishes Korean colony (abandoned 7th century)
	Shinto shrines at Izu no and Ise, periodically rebuilt, probably initiated in this period
Early Historic: Asuka (552–645)	
beginning 5th century	Chinese script officially adopted for court scribes
	Three kingdoms of Korea (Paekche, Silla, and Koguryo) serve as route for sporadic contacts with China
6th century	Buddhism introduced from China, succeeds through efforts of Prince Shotoku (572–621); native polytheistic religion named Shinto in contrast
	Clan rivalry develops—dominant Soga clan promotes Buddhism
7th century	Soga overthrown by Fujiwara clan—administrative reforms introduced that are modeled on Chinese T'ang empire
680–693	Horyuji temple built near Nara on site of Shotoku's palace and temple, now oldest wooden building in the world; murals completed by 711, Yumedono (Dream Hall) by 739; parallels Six Dynasties architecture in China
1884	<i>Yumedono Kuannon (80-inch wooden statue, Asuka period) discovered inside Yumedono tabernacle at Horyuji by Ernest Fenollosa, curator of Oriental Art at the Museum of Fine Arts in Boston</i>
1949	<i>Horyuji frescoes destroyed by fire, temple reconstructed</i>
	Nara/Heian Period of Court aristocracy
	Nara
694–710	Fujiwarakyo built as capital city, imitating China's T'ang capital Chang-an
710–84	Heijokyo (Nara) built as capital city, imitating China's Chang-an

784–794	Capital moves to Nagaoka	13th century	Zen-inspired landscape painting; monumental statue of Amida Buddha erected at Kamakura
Heian			
794	Capital moves to Heian-kyo (Kyoto)	1274 and 1281	Attempted invasions by the Mongol Emperor of China, Kublai Khan—fleet for the second larger invasion (150,000 men) destroyed by typhoon (“kamikaze”—“the divine wind”)
mid-9th century	Tang in disorder, Chinese influence ends	1274 and 1281	Money replaces rice as principal medium of exchange
10th–11th centuries	Feudalism emerges—taxes paid to provincial landowners	Beg. 14th century	Hojo deposes and exiles the emperor, Go-Daigo, who had been plotting to overthrow the Bakufu
	Murasaki Shikibu, a court lady, writes <i>Genji monogatari</i> (A Tale of Genji); male writers preoccupied with Chinese literary imitations	1331	Go-Daigo reemerges, with warrior support and defections from Hojo; one of his commanders attacks and overruns Kamakura
	Mizoguchi’s <i>Sansho the Bailiff</i> (1954)—attacks rise of manorial system in late Heian	1333	Last Hojo regent, family and 800 retainers commit mass hara-kiri
12th century	Rivalry of military clans leads to decline of Fujiwara		Ashikaga Takauji of the house of Minamoto sets up another member of the imperial line as emperor, creating rival court and civil war
	Taira Kiyomori (fl. 1150s–1181) and his clan take power; first political executions in 300 years		
	Mizoguchi’s <i>New Tales of the Taira Clan</i> (1955)—conflict between decadent court and rising warrior class		
1185	Taira clan defeated by the Heike (Minamoto) at pivotal sea battle in the Shimonoseki straits		
	Kamakura/Muromachi		
	<i>Period of military clans</i>	Muromachi	
	Kamakura	1339	Ashikaga Takauji has himself appointed shogun, establishes government in Muromachi district of Kyoto
1185	Minamoto Yoritomo given the title shogun (sei-i tai-shogun, or “barbarian-subduing great general”) by the emperor, and establishes administrative center (Bakufu, “camp office”) at Kamakura, far from Kyoto	14th–15th centuries	Trade and commerce increase; Japanese seafarers establish closer contacts with China, while Japanese pirates harass the China coast from Shantung to the Pearl River
	Debut of samurai and of hara-kiri		Important harbor communities develop as a result, including Sakai, port of Osaka, ruled by local merchants
	Jodo-Shinshu, Nichiren, and Zen Buddhist sects arise—Zen becomes associated with the samurai ideal		Ashikaga shoguns live in luxury and aestheticism in Kyoto, in contrast to poverty and disorder of provinces; emperor reduced to dire financial straits
	<i>Yoritomo fears his powerful brother, Yoshitsune, and tries to have him killed. Yoshitsune flees to Hirayama to take asylum with his old friends the Fujiwaras, where he is betrayed and killed at Takahachi Castle in</i>		Era of almost continuous violence, amounting to full-scale civil war over many years

- 1358–1408 Yoshimitsu as shogun, patron of the arts; landscape gardening, classical drama, tea ceremony, and flower arranging flourish and establish standards of excellence
- 1445–90 Yoshinasa as shogun, also patron of the arts
- 15th century New art forms become established: Noh theater (Zeami), Renga (linked verse), *sumi-e* (ink painting; Sesshu)
- 1542 or 1543 Portuguese, driven off course on way to Macao, land at island off Kyushu
- 1549 Francis Xavier, Spanish Jesuit, visits Kagoshima in Kyushu
- Portuguese merchants and sea captains from Macao introduce Western trade and smooth-bore muskets
- 16th century The "age of the overthrow of the higher by the lower": conditions chaotic, law and order breaks down, great houses overthrown by bandit chiefs
- Kurosawa's Rashomon* (1950)—  
set in Kyoto during 16th-century civil wars
- Kurosawa's samurai epics also set during 16th-century civil wars—*  
e.g., *Seven Samurai* (1954) and *Hidden Fortress* (1958)
- Azuchi-Momoyama
- 1578 Oda Nobunaga (1534–82), a *daimyo* of central Japan, first to use muskets as part of strategic military force; subjugates neighbors and becomes leading figure in Japan
- Unable to become shogun, as Taira, because the title is traditionally reserved for a member of Minamoto clan; emperor and Ashikaga shogun alike become nominal powers, subservient to Nobunaga
- Nobunaga builds superior wood castle on stone base at Azuchi by Lake Biwa; attacks Buddhist strongholds on Heizan near Kyoto and slaughters the women and children who survive
- Favors Jesuit missionaries with land grant for seminary near Azuchi, though he himself is without religion
- 1582 Nobunaga killed in a surprise attack
- 1582–90 Toyotomi Hideyoshi (1536–98), son of peasant foot soldier and noted for small stature and ugliness, completes unification of Japan; defeats rival *daimyo* and Nobunaga's surviving sons; achieves stand-off and then alliance with Ieyasu
- Defeats Shingon Buddhists (crucifies leaders), suppresses resistance in Kyushu with 250,000 soldiers, then captures last resisting fortress at Odawara (southwest of modern Tokyo)
- Hideyoshi establishes efficient system of central administration, rearranges feudal allotment of fiefs so potential rivals are checked by loyal supporters
- Obtains title of Kampaku from emperor (could not be shogun except through adoption), enforces division between samurai and peasantry (no samurai allowed to become townsmen, weapons confiscated from peasants)
- Builds castle at Osaka far stronger than Nobunaga's at Azuchi, and palaces near Kyoto (Juraku mansion and Momoyama palace at Fushimi); trade with Macao (Chinese silk) and Manila highly valued
- Hideyoshi's extravagant entertainments promote a craze for the orientations; prosperity enjoyed by the few, while conditions of the peasantry are severe
- Era of Sen Rikyu, greatest of tea masters
- Christian converts grow to 300,000 (of 15–20 million total population), including several *daimyo*; anti-Christian edicts of 1587 not enforced
- Nagasaki virtually governed by Jesuits (Portuguese in loyalty), who act as translators and accept percentage of commercial profits while confining evangelism to samurai class
- Rivalries develop with Spanish Franciscan and Dominican friars from Manila, who address the poor, sick, and outcast
- Hideyoshi sends invading army of 200,000 to Korea, as intended preliminary to conquest of China (megalomaniac folly, but outlet for thousands of restless warriors)
- Osima's *Sun's Burial* (1960)—  
image of Osaka castle repeatedly framed by slums
- Teshigahara's *Rikyu* (1989)—  
Sen Rikyu's tea ritual, in era of Hideyoshi's Korean invasion
- 1597 Hideyoshi martyrs 26 Franciscan friars and converts by crucifixion at Nagasaki, having come to take seriously the threat that missionaries could precede foreign invasion
- 1598 Hideyoshi dies, leaving his heir Hideyori under guardianship led by Ieyasu

1600	Leyasu meets Will Adams, the English pilot of a Dutch vessel that reaches Japan with 24 survivors out of a crew of 100	1640	Ship from Macao brings gifts to Iemitsu as new shogun; all but 3 are beheaded at Nagasaki and the vessel is burned—the rest are sent back to Macao as messengers
<i>Tokugawa</i>			
<i>Period of merchant urbanization</i>			
1600	Tokugawa Ieyasu (1542–1616) defeats rivals at battle of Sekigahara	17th–18th centuries	Edo era characterized by growth of urban culture, and incenter colonization of provinces
1603	Leyasu appointed shogun (eligible as member of Minamoto clan)	17th–19th centuries	Building of Himeji castle (1609), Kiyomizudera temple in Kyoto (1633)
1605	Fiefs redistributed according to the alliances at Sekigahara, as basis of new system of centralized administration	18th century	New artistic forms emerge: popular literature (Saijaku), Kabuki and Bunraku in theater (Chikamasa), <i>ukiyo-e</i> in art (Utamaro, Hokusai, Hiroshige), haiku in poetry (Basho)
1609	Leyasu abdicates in favor of son Hidetada; nominally retires while Hidetada heads shogunal administration at Edo	18th century	<i>Nikke, Himeji, and Kiyomizudera become primary tourist sites</i>
1613	Dutch begin trade with Japan	18th century	<i>Mizoguchi's Life of Oharu (1952)—story from Saikaku based in late 17th century</i>
1612–14	Will Adams teaches Ieyasu about Europe, math, and navigation and is appointed diplomatic agent with Dutch and English traders; forbidden to return to England; Adams is granted an estate, marries a Japanese woman, and dies in Japan	1853	<i>Shinoda's Double Suicide (1969)—countercultural rediscovery of Bunraku puppet plays</i>
1616	Leyasu overcomes last supporters of Hideyori after long siege of Osaka castle (Christians, including Jesuits and friars, are among castle defenders); Hideyori and his mother and principal retainers commit suicide	1854	Commodore Matthew Perry arrives with Black Ships off Uraga, forces opening with West
1616	Hidetada succeeds Ieyasu	Meiji	Trade agreement with United States, allows use of port at Yokohama
1623	Intensifies measures against Christians, torture used to root out alien faith seen as subversive	1867	<i>Imperial restoration and modernization</i>
1637–38	English close trading post in Japan, due to low profits	1875	Imperial Restoration replaces shogunate; feudalism abolished
1637–39	Shimabara rebellion assumes Christian character; insurgents in castle at Hara are massacred	1877	Reforms: clans replaced by prefectures, Christianity legalized, solar calendar adopted
1637–39	Christianity now seems eliminated (but secret practices rediscovered among local families in Kyushu in 1865)	20th century	Railroads, postal system, education
1637–39	National Isolation declared and enforced by beheadings and ship burning; Japanese forbidden to leave or return, Spanish and Portuguese banned	20th century	Monumental torii gate built at Isumiushina Shrine, Miyajima (shrine since 6c)
		1877	<i>Miyajima torii gate becomes emblem of Japan for tourism</i>
		1877	Satsuma rebellion

1879	Former President Ulysses S. Grant unexpectedly approves of the Noh theater, especially resurrected for his official visit, thereby saving it from extinction		
1884	<i>Yumedono Kwannon</i> (80-inch wooden statue, Asuka period) discovered inside <i>Yumedono tabernacle at Horyuji by Ernest Fenollosa, later curator of Oriental Art at the Museum of Fine Arts in Boston</i>	1923	Yoshida's <i>Eros Plus Massacre</i> (1969)— juxtaposes Osugi's sexual anarchism with 1960s student activism
1884	<i>Pas discovered at Ywoi, define pre-Yamato period</i>	Early Showa	Kanto earthquake and fire destroys Tokyo–Yokohama area, killing 100,000; in the aftermath, vigilante crowds massacre 6,000 Koreans, and police arrest anarchists, communists, and leftists, some of whom are murdered in prison, including Osugi Sakae and Ito Noe
1885	Cabinet system established	1926	Hirohito, known for his Western interests in biology and golf, becomes emperor
1889	Meiji Constitution promulgated	1920s	New generation of Western-influenced youth, <i>moboi</i> and <i>mogaz</i> (Marx, or modern, boys and girls)
1890s	Young men from China come to study in Japan, and return converted to Western political ideas		Japan appears to be moving toward liberal democracy as an outcome of modernization
1894–95	Sino-Japanese War: Japan's modernized forces overwhelm the Chinese and annex Taiwan		Matsuda's <i>Bansuna: The Life of Tsunashiro Bando</i> (1980)—archive releases Furugawa's <i>Orochi</i> (1925) and excerpts from <i>Backward Current</i> (1924) and <i>A Shadowy Character</i> (1925)
1904	Russo-Japanese War		Kurosawa's <i>No Regrets for Our Youth</i> (1946)—links postwar Japan to 1920s liberal era
1906	Kakuzo Okakura, a former student of Fenollosa, writes <i>The Book of Tea</i> in English to promote foreign appreciation of Japanese traditions		Kurosawa's <i>Roshomon</i> (1950)—based on Akutagawa stories written in 1920s
1910	Japan annexes Korea	1929	Depression begins
1910–11	High Treason Incident: 24 socialist intellectuals arrested and executed	1931–33	Manchurian Incident: Japan occupies Manchuria (1931), establishes puppet state of Manchukuo under the last Manchu emperor (1933); militarists begin to leverage success in Manchuria into increasing control of Japanese government
1911	Kobayashi Ichizo founds Takarazuka all-girl revue in Kobe–Osaka at terminus of his railway line to attract travelers		Japanese rapidly builds basis of modern economy in Manchuria, with a dense railway network, and heavy and light industries, on a scale unmatched elsewhere in China; intensifies after outbreak of war (1937)
Taisho	Taisho begins		Kobayashi's <i>The Human Condition, Part I</i> (1959)—a pacifist drafted and sent to administer Manchurian slave labor
1912	Taisho begins		Japanese occupy neighboring Jehol and try, but fail, to control all of northern China
1914–15	Japan seizes German-leased territory and sphere of influence in Shantung at outbreak of World War I, negotiates treaty with Chinese dictator Yuan Shih-k'ai recognizing Japanese dominance in Shantung, Manchuria, and Inner Mongolia—provokes massive upsurge of nationalist feeling in China	1935–36	Chiang forced to form united front against Japanese invaders, despite preference to crush Communists and provincial rivals
1915–16	Socialists and anarchists including Osugi Sakae attempt to organize labor; Ito Noe becomes editor of <i>Seito</i> ("Bluestocking"); Osugi advocates free love as rejection of traditional obligations, becomes lovers with Kamichika Ichiko and Ito Noe, in addition to wife, Hori Yasuko; Kamichika stabs Osugi, but he survives		

- Mizoguchi's *Sisters of the Gion* (1936)—  
harshly criticizes both modern and traditional roles for women
- Oshima's *In the Realm of the Senses* (1976)—  
story of Sado's sexuality set in 1936, with militarist background
- 1937–38  
Japan responds to united front by invading in force, occupying most of north and central China, together with coastal ports and all centers of modern industry; Nationalists retreat into impregnable mountains of Szechwan and the southwest
- December  
1937–  
January 1938  
Nanjing massacre: after Nanjing falls, the Japanese Imperial Army launches a massacre for six weeks
- According to the records of several welfare organizations that bury the dead bodies after the Massacre, around 300,000 people, mostly civilians and POWs, are brutally slaughtered (more than in the later bombings of Hiroshima and Nagasaki combined)
- Kumai's *Sandakan No. 8* (1974)—  
investigates enslavement of wartime "comfort women"
- 1941–42  
Japanese advances in Pacific War: bombing of Pearl Harbor, Singapore captured from British, United States expelled from Philippines
- 1944  
Japanese offensives add more territory in China
- 1944–45  
Firebombing of Tokyo and atomic bombs on Hiroshima and Nagasaki; Japan accepts unconditional surrender
- Postwar  
U.S. Occupation under General Douglas MacArthur
- 1945–52  
New Constitution dictated by MacArthur, ostensibly by Japanese; includes equal rights for women, and Article IX prohibiting war; emperor retained as constitutional monarch, but divinity denied
- 1948  
General Tojo and others executed as war criminals; Cold War causes United States to reverse initial plans to break up the *satōshū* and demilitarize Japan
- Shimoda's *MacArthur's Children* (1984)—  
reconstructs immediate postwar period of baseball and war crimes
- Kurosawa's *Rashomon* (1950)—  
wins first prize at Venice and international attention for Japanese film
- 1951  
U.S.–Japanese Mutual Security Pact signed; television broadcasting begins
- 1952  
End of Occupation
- Kurosawa's *Kiru* (1952)—  
humanist individualism requires transformation of self
- Ozu, *Tokyo Story* (1953)—  
parents visit ungracious children preoccupied with business
- 1955  
Liberal Democratic Party (LDP) forms conservative alliance with business, begins unbroken control of the Diet, which continues for 38 years
- 1956  
Prostitution made illegal
- 1958  
Kinkakuji destroyed by fire
- 1960  
Security Pact renewed despite massive protests by the *Zengakuren* and others
- 1960s  
Oshima's *Cruel Story of Youth* (1960)—  
youth cynicism after fatality of *Zengakuren* protests
- "Age of uncertainty"
- "Economic miracle" begins: income doubles during the decade and Japanese families acquire the "three treasures" (television, refrigerator, and washing machine) and the "three C's" (color television, camera, and car)
- 1964  
Shinkansen bullet train route opens between Tokyo and Kyoto
- Inamura's *Insect Woman* (1963)—  
determined survival of excluded despite abuse
- Teshigahara's *Face of Another* (1966)—  
Kobo Abe story of visceral dislocation in modern conditions
- 1970–1980s  
Era of external shocks (*shoku*): yen shocks (massive currency revaluations of 1971 and 1985) and oil shocks (massive price increases of 1973 and 1979–80); Japan responds with resilience, and competitiveness increases rather than weakens
- Western books arguing that Japan has caught up with the West, such as Kahn's *The Emerging Japanese Superstate* (1970) and Vogel's *Japan as Number One* (1979), are popular in Japan and contribute to growing national self-confidence

- 1974 Prime Minister Tanaka convicted of taking Lockheed bribe, resigns but remains power behind the scenes
- 1980 Japan produces more automobiles than the United States
- 1981 Japan produces 70 percent of the world's computer chips
- 1982 Ministry of Education proposes revision of textbooks to downplay Japanese war atrocities, but withdraws proposal after intense Chinese and Korean protest
- 1980s Second postwar generation (born in the sixties) comes of age, called "new human beings" (*shinyūrei*), by the late 1980s, 65 percent of the population was born after the end of the Pacific War
- Morita, *The Family Game* (1983)—  
satirizes upward mobility and exam pressure
- Idemitsu, *Great Mother, Yumiko* (1984)—  
refigures family system in relation to television
- 1985 Japan becomes the world's major financial power: largest creditor and net investor, with largest banks and stock markets in the world
- 1980s "Japan bashing" in United States; boom in Japanese books explaining U.S. hostility as part of a worldwide Jewish conspiracy
- 1986 Scandal over Prime Minister Nakasone's remarks that Japan's success is due to a homogeneous population, while the mental level in the US is lower because "there are blacks, Puerto Ricans and Hispanics"
- Izumi's *A Taxing Woman* (1987)—  
satirizes corruption in business and government
- Hara's *The Emperor's Naked Army Marches On* (1988)—  
invasive protest of emperor's complicity in wartime atrocities
- Kore-Eda's *Nobody Knows* (2004)—  
based on a 1988 incident of abandoned children in Nishi-Sugamo
- 1988-89 Recruit Cosmos financial scandal affects almost the entire LDP hierarchy; Kaifu selected as unlikely prime minister because he alone was untouched
- 1989 Hirohito dies, Showa reign ends; new Emperor Akihito begins Heisei ("achieving peace") reign—controversy over Shinto elements of funeral and enthronement ceremonies that suggest the emperor is still divine
- 1993 Kurosawa's *Dreams* (1990)—  
postmodern series of episodes on representation and history
- Avarez and Koller's *The Japanese Version* (1991)—  
notes the Japanese appropriation of Western popular culture
- 1993 After endless scandals, the LDP finally loses an election, and Hosokawa becomes prime minister as head of a new government coalition pledged to reform and an improved standard of living for average salarymen
- New Premier Hosokawa Morihiro, grandson of Prince Konoe Fumimaro, who was charged as a Class A war criminal, publicly states as one of his first official acts that Japan's military actions in the 1930s and 1940s were "an aggressive war and a wrong war"
- Government organizes compensation packages for some former "comfort women"; confronting wartime misdeeds remains a difficult process for Japan, although polls consistently show that more than half the population believes the country owes Asia an apology for Japanese atrocities
- Kim Young Sam, first democratically elected civilian president of South Korea, when asked about "comfort women" compensation, said, "It is not your money we want. It is the truth we want you to make clear. Only then will the problem be solved."
- 1994-2005 LDP returns to power, but only as part of unstable coalitions
- 1995 Major earthquake hits Kobe, the worst in Japan since 1923
- Aum Supreme Truth cult releases sarin nerve gas in rush-hour subways in Tokyo, leaving 11 dead and 3,796 injured
- Guo Peiyu opens the *Nanjing Massacre Museum* (1995)—  
apartment museum and Internet site in Tokyo  
<http://arts.cuhk.edu.hk/NanjingMassacre/NMGPH.html>
- 1996 Prime Minister Murayama Tomiichi apologizes for "mistaken national policy" of "colonialism and aggression"; the right wing insists that Japan's "guilt" is a fiction created by Japan's conquerors, but many believe Murayama does not go far enough, must begin with admission that Hirohito himself largely conducted the war, and offer compensation to those who suffered
- 1998-2005 Worst economic slowdown in more than half a century
- Hello Kitty* (1999)—  
Japanese pop culture grows increasingly popular across Asia

*Channel 2* founded in Japan (1999)—  
Internet chat site rapidly becomes major cultural phenomenon  
<http://www.2ch.net>

- 2001 Koizumi Junichiro leads LDP to victory by promising reform, becomes most popular prime minister in postwar period
- 2005 Renewed protests in China against Japanese textbook revisions and refusal to acknowledge war atrocities
- 2005 Koizumi leads LDP to one of the largest parliamentary majorities in modern Japanese history, then is succeeded by Shinzo Abe as prime minister in 2006

## APUNTE FILMOGRÁFICO

BREVE APUNTE SOBRE LA FILMOGRAFÍA DE KO NAKAHIRA,  
YASUZO MASUMURA, NAGISA OSHIMA Y YUJIRO ISHIHARA (COMO ACTOR).

### Filmografía de Ko Nakahira

Jacoby, Alexander (2007): *A Critical Handbook of Japanese Film Directors*. Berkeley, Stone Bridge Press. (2ª edición, 2008, Stone Bridge Press).

#### NAKAHIRA Kō

(January 3, 1926–September 11, 1978)

中平康

---

A talented yet frustratingly unfulfilled director, Nakahira served an orthodox apprenticeship at Shochiku and Nikkatsu to such directors as Keisuke Kinoshita, Akira Kurosawa, Minoru Shibuya, Tomotaka Tasaka, and Kaneto Shindō. This classical training was belied by the freshness of his feature debut, *Crazed Fruit* (*Kurutta kajitsu*, 1956), a seminal *taiyōzoku* ("sun-tribe") melodrama based on a Shintarō Ishihara novel about sibling rivalry, set among the wealthy, feckless *après-guerre* youth of the Shōnan coast. Location shooting, sensual imagery and an eye for significant detail gave the film a physical



Kurutta kajitsu / *Crazed Fruit* (1956): The tayozoku ("sam tribe") genre brought a new frankness to Japanese cinema.

©Nikkatsu Corporation

realism that compensated for the more overblown aspects of the plotting, such as the famous motorboat climax.

Several of Nakahira's other early films at Nikkatsu achieved some favorable critical notice. Among them were *The Right Is Weak* (*Boku no yoromaki*, 1957), based on a Yukio Mishima novel, and again praised for its freshness of touch; *Four Seasons of Love* (*Shiki no ayuku*, 1958), a satiric riff on the *kaha-mono* genre in which a free-spirited mother's behavior outrages her strait-laced children; and *The Assignment* (*Mikaku*, 1959), a brief, brutal account of the fatal affair between a married woman and a student. Increasingly, however, Nakahira was assigned to more conventional dramatic material, particularly the action thrillers in which Nikkatsu specialized during the sixties.

In films such as *Crimson Wings* (*Kurenai no tsubasa*, 1958), *He and I* (*Ataru to watashi*, 1961), and *The Arab Storm* (*Arabu no arashi*, 1961), he collaborated with popular tough-guy star Yūjirō Ishihara (Shintarō's brother), who had made his debut in *Crazed Fruit*. His most individual film of the period was perhaps *Monday Girl* (*Gettōjōshi no Yuka*, 1964), described by Steven Higgins as "a shrewdly observed portrait of a modern, sexually assertive woman," which, with its stylistic echoes of Godard and Truffaut, recalled Nakahira's original status as a precursor to the New Wave.

By this stage, however, Nikkatsu was not encouraging Nakahira's interest in experimentation, and during the late sixties he spent two years in Hong Kong working for Shaw Brothers, where he again directed action pictures.

On his return to Japan, he established an independent production company, for which he made *Sold to the Devil* (*Yami no naku no chinmōjō*, 1971) and *Melody of Love* (*Henshōkyoku*, 1976), both films on sexual themes, the latter shot on location in Europe. The former was screened in competition at Cannes, and it is possible that Nakahira might have achieved a new reputation as a director of art films had it not been for his premature death. Apart from *Crazed Fruit*, his work remains virtually unknown in the West, and his more personal films would benefit from wider exposure.

- 1956 *Kurutta kajitsu* / *Crazed Fruit*  
*Nerawareta otoko* / *The Pursued Man* / *A Man Spied Upon*  
*Natsu no arashi* / *Summer Storm*  
*Gyūnyūya Furanki* / *Frankie the Milkman*
- 1957 *Koi to uwaki no seishun teicho: Gato* / *Youthful Notebooks of Love and Infidelity: Street Light*  
*Koroshita no wa dare ka* / *Who Is the Murderer?*  
*Yuwaku* / *Temptation*  
*Boku no yoromaki* / *The Flesh Is Weak*  
1958 *Shiki no ayuku* / *Four Seasons of Love*  
*Kurenai no tsubasa* / *Crimson Wings*  
*Saigo katagi* / *The Talented Woman*  
1959 *Sono kabe o kudake* / *Break That Wall*  
*Mikaku* / *The Assignment* / *A Secret Rendezvous*  
1960 *Kyārupasu 110-han: Gakusei yaro to musumetachi* / *The Girls and the Students* (lit. *Campus Dai 110: The Student Rescues and the Girls*)  
*Chizu no nai machi* / *The Town without a Map* / *Jungle Block*  
*Ashita hareru ka* / *War for Tomorrow* (lit. *Will It Be Fine Tomorrow?*)
- 1961 *Aitsu to watashi* / *He and I* / *That Guy and I*  
*Arabu no arashi* / *The Arab Storm* / *Storm over Arabia*
- 1962 *Aariya tashō* / *The Lucky General*  
*Wakakute warukare sugoi*  
*koisuna* / *The Young, Bad, Great Guys*  
*Yabai koto nara zeni ni naru* / *Danger Pays*  
1963 *Dorodanake no junjō* / *The Muddled Pure Heart*  
*Ore no senaka ni hi ga araru* / *With My Back to the Sun*  
*Gendai-ko* / *A Child of Modern Times*
- 1964 *Gettōjōshi no Yuka* / *Monday Girl*  
*Ryōjin nikki* / *The Hunter's Diary*  
*Suna no ue no shokubutsugun* / *Plants from the Dunes*  
*Onna no iza to fuchi to nagare* / *Whirlpool of Flesh*  
1965 *Gendai akuto jingi* / *A Modern Villain's Honor*  
*Kuroi tobakushi* / *The Black Gambler*  
*Yaro ni kokkyō wa nai* / *The Black Challenger* (lit. *To Rogues There Are No Borders*)  
*Kekkō sōdan* / *Marriage Consultation*
- 1966 *Kuroi tobakushi: Akuma no hadate* / *The Black Gambler: Left Hand of the Devil*  
*Asai gurassu* / *Red Glass*  
*Dak ging ling ling gau* / *Interpol* (*Hong Kong*)
- 1967 *Kigeki: Ohmoroshi!* / *Bluster*  
*Seishun Taro* / *The Youth of Taro*  
*Kuroi tobakushi* / *The Black Gambler*  
*Fei tin nooi long* / *Tripseez Girl* (*Hong Kong*)
- 1968 *Za Supatassu no dashingeki* / *The Spiders a-Go-Go*  
*Kwong yun si* / *Summer Heat* (*Hong Kong*)

## 204 • NAKAHIRA

- Lap jai* / *Days of a Ladykiller* (*Hong Kong*)
- 1970 *Eikō e no hangyaku* / *The Glorious Revolution*
- 1971 *Yami no naku no chinmōjō* / *Sold to the Devil* (lit. *The Evil Spirit in the Darkness*)
- 1972 *Kanekuraji Rika* / *Rika the Mysterious Blood Girl*
- 1973 *Kanekuraji Rika Hitori yaku senjari tabi* / *Rika the Mysterious Blood Girl: Lonely Wanderer*
- 1976 *Henshōkyoku* / *Melody of Love* (lit. *Variation*)

## Filmografía de Yasuzo Masumura

Jacoby, Alexander (2007): *A Critical Handbook of Japanese Film Directors*. Berkeley, Stone Bridge Press. (2ª edición, 2008, Stone Bridge Press).

MASUMURA • 163

Shogunate Battle (lit. Great Uprising at Edo Castle)

Hissatsu! V: Ōgon no chi / Sure Death V: Blood of Gold

1992 *Tengoku no daizai* / Heavenly Sin

### MASUMURA Yasuzō

(August 25, 1924–November 23, 1986)

増村保造

An inventive satirist and melodramatist, Masumura began to direct at Daiei after training in Rome and serving as assistant to Kon Ichikawa. His debut, *Kisses* (*Kuchizuke*, 1957), was admired by Nagisa Ōshima for its mobile camerawork and amoral plot. Masumura pursued a similar iconoclastic approach in *Warm Current* (*Danryū*, 1957), a remake of Kōzaburō Yoshimura's classic weepie which, in Tadao Satō's words, "increase[ed] the tempo to the violent pitch of an action film," and substituted an "audacious frankness" for the subdued romanticism of the original.

Nevertheless, Masumura was not really part of the Japanese New Wave and his style was more classical than modernist. Though he was later critical of Ichikawa in print, his most interesting early films, especially *Kisses* and *Giants and Toys* (*Kyojin to gangu*, 1958), display a considerable debt to the older director's example: in particular, to the diptych of *Punishment Room* (*Shokei no beya*, 1956) and *A Full-Up Train* (*Man'in densha*, 1957). Masumura used the same young male lead, Hiroshi Kawaguchi, and, as Ichikawa had done, produced opposite but complementary accounts of delinquency and conformity among postwar youth. Masumura's striking widescreen compositions also owed something to Ichikawa, but his satirical

accounts of Japanese society tended to be bleaker and more outrageous. *Giants and Toys* and *The Black Test Car* (*Kuro no tesutokā*, 1962) were both scathing indictments of the excesses of corporate culture, but despite his sceptical attitude to big business, Masumura did not approach society from an orthodox left-wing viewpoint. *A False Student* (*Nise daigakusei*, 1960), indeed, was a genuinely frightening film about a young man who enters university under false pretences and is kidnapped by Marxist fellow students on suspicion of being a police plant. Both the student militants and the complicit authority figures were subjected to bitter criticism, and Masumura pursued the film's political implications through to a grimly logical conclusion.

Among Masumura's other early films, *A Man Blown by the Wind* (*Karakaze yarō*, 1960) was a routine yakuza movie, chiefly notable for the presence in the lead role of novelist Yukio Mishima. More characteristic in theme and style were *Precipice* (*Hyōbeki*, 1958) and *A Wife Confesses* (*Tsuma wa kokuhaku suru*, 1961), interesting melodramas which used climbing accidents as catalysts for investigations into sexual guilt. These films initiated a concern with triangular relationships also visible in two literary adaptations: *A Thousand Cranes* (*Senzazuru*, 1969), a bleak drama based on a novel by Yasunari Kawabata, and *Manji* (1964), a black comedy about a bisexual *ménage à trois*, and the first of three Masumura films based on Jun'ichirō Tanizaki. Its theme of a love affair culminating in a suicide pact was to be recapitulated in *Blind Beast* (*Mōjū*, 1969), a horror movie based on an Edogawa Ranpo story about the sado-masochistic relationship between an artist's model and her blind kidnapper.



©Kadokawa Pictures

Akai tenshi / *The Red Angel* (1966):  
This is one of the Japanese cinema's most intense depictions of the horrors of war.

This repulsive film was notable mainly for its surreal art direction.

Of Masumura's other literary adaptations, *Tattoo* (*Irezumi*, 1966), also based on Tanizaki, and *A Lustrful Man* (*Kashoku ichidai otoko*, 1961), loosely adapted from Sakakura's account of an obsessive womanizer, were excursions into period settings. Neither was especially distinguished, though both were handsomely mounted. Masumura's most critically acclaimed works were two war movies, *The Hoodlum Soldier* (*Heihei yakuzza*, 1965) and *The Red Angel* (*Akai tenshi*, 1966), which depicted the horrors of war in contrasting tones of dark humor and violent intensity. Both were subversive films: the former frankly described a young soldier's hatred of army life, while the latter saw sexual activity as one of the few redeeming forces amidst the brutality of the battlefield.

Masumura continued to work under contract at Daiet until the studio's demise in the early seventies, after which he became a freelancer. In the more commercially motivated environment of the period, he tended to be assigned to

unsuitable material, though the ATG-financed Kabuki adaptation *Love Strides at Sonezaki* (*Sonezaki shingū*, 1978), another story of a tragic love affair ending in suicide, has a high reputation, and Jonathan Rosenbaum has praised *Lullaby for the Good Earth* (*Daiichi no he-moriuta*, 1976), about a village girl who becomes a prostitute.

In general, Masumura's art was shocking without being truly profound: Donald Richie has commented that "a certain shallowness of characterization is perhaps the price exacted by a restless camera and fast editing." In fact, Masumura's visuals tended to shift his stories towards parody: the cartoon-like imagery of *Giants and Toys* and the exaggeration of *naïf*ish tropes in *The Black Test Car* seemed at odds with the harshness of the scripts. Perhaps the director's most poignant film was one of his least typical: *The Wife of Seishū Hananaka* (*Hanaka Seishū no tsuma*, 1967), which recounted the life of a doctor who invented a primitive anaesthetic. As the hero's scientific discoveries benefit the world while leaving him powerless to cure the ill or save the lives of his own family, the film rose to a level of genuine tragedy, achieving a depth rare in Masumura's work.

- 1957 **Kuchizake** / Kisses  
Aozora musume / *The Blue Sky*  
Girl / A Cheerful Girl
- 1958 **Damryū** / Warm Current  
**Hyōhoki** / Precipice (lit. Key  
Precipice)
- Kyōjin to gangū** / Giants and Toys  
**Fureki no otoko** / The Fearless  
Man / The Lowest Man
- Oya fuko dori** / Disobedience /  
Street of Parental Sorrow (lit.)
- 1959 **Saiko shūshū fūji** / The Most  
Distinguished Wife / Most Valuable  
Madam

- Hanran / *Inundation* / *The Castoff*  
**Bibo ni tsunni aru** / So Beautiful It's  
a Sin / Beauty the Enemy  
**Yami o yokogiri** / Across the  
Darkness
- 1960 **Jōkyō** / A Woman's Testament (co-  
director)  
**Karakaze yari** / A Man Blown by  
the Wind / Afraid to Die  
**Ashi ni sawatta onna** / The  
Woman Who Touched the Legs  
**Nise daigakusei** / A False Student  
**Koi ni inochi o** / Love and Life
- 1961 **Kōshoku ichidai otoko** / A Lustrful  
Man / The Life of an Amorous Man  
(lit.) / *The Man Who Loved Love* /  
All for Love
- Tsuna wa kokuhaku suru** / A  
Wife Confesses / Her Confession  
**Urusai imōtōtachi** / The Burdened  
Sisters (lit. Nasty Younger Sisters)
- 1962 **Tadare** / Stolen Pleasures /  
Indulgence (lit. Inflammation)
- Kuro no tesutōkū** / The Black Test  
Car  
**Onna no isshō** / The Life of a  
Woman
- 1963 **Kuro no hōkoku-shō** / The Black  
Report / Black Statement Book /  
Secret Report  
**Uso / Lies** / When Women Lie (co-  
director)
- Gurantai junjūha** / Band of Pure-  
Hearted Hoodlums  
1964 **Gendai inchūki monogatari**:  
Damashtaya / Modern Fraud Story:  
Cheat
- Mamji / Mamji** / Passion  
**Kuro no chōtōkyū** / The Black  
Supercopress / Black Mark Express
- 1965 **Heihei yakuzza** / The Hoodlum  
Soldier
- Seisaku no tsuma** / Seisaku's Wife
- 1966 **Irezumi** / Tattoo / The Spider  
**Tattoo / Spiler** / Girl
- Rikugun Nakano gakka** / Nakano  
Army School / School for Spies  
**Akai tenshi** / *The Red Angel*
- 1967 **Tsuna futari** / Two Wives  
**Chijin no ai** / A Fool's Love / An  
Liar in Love / *Norami*
- Hanaka Seishū no tsuma** / The  
Wife of Seishū Hananaka
- 1968 **Dankuro** / The Great Villain / The  
Most Corrupt / Evil Tho
- Seikusu chelku: Daini no sei** /  
Sex Check: The Second Sex
- Tsumiki no hako** / The House of  
Wooden Blocks  
**Nureta futari** / One Day at  
Summer's End (lit. Wet Couple)
- 1969 **Mōji** / Blind Best
- Senbazuru** / A Thousand Cranes  
**Nyorai** / A Woman's Body / *Vixen*
- 1970 **Denki kunage** / The Electric  
Jellyfish / Play It Cool
- Yakuza zesshō** / Ode to a Gangster  
/ *The Yakuza Song* / The Final  
Payoff / A Yakuza Masterpiece
- Shihire kunage** / The Electric  
Medusa / *The Hot Little Girl*
- 1971 **Asobi** / Games
- 1972 **Shin heihei yakuzza** / *New*  
*Hoodlum Soldier* / *Firing Line*  
**Onagaku** / Music
- 1973 **Goyōkuba: Kaminori Hanzō**  
**higokuzene** / *The Razor 2: The*  
*Shave* / *Tortures of Hell* (lit. Fungus  
of Public Officer: Razor Hanzō's  
Torture Hell)
- 1974 **Akumyo: Shima arashi** / *Notorious*  
*Dragon* (lit. Bad Reputation: Turf  
War)
- 1975 **Domyaku retō** / *Hardened*  
*Arteries* / *Pulsating Island* /  
*Archipelago of Arteries* (lit.)
- 1976 **Daiichi no komoriuta** / *Lullaby* for  
the Good Earth
- 1978 **Sonezaki shingū** / *Love Strides at*  
*Sonezaki*
- 1980 **Eden no sono** / *Garden of Eden*
- 1982 **Kono ko no nanatsu no omoi ni**  
*Happy Seventh Birthday* (lit. For  
the Seventh Birthday of His Child)

- general lack of recognition in the West—perhaps because, *Godzilla* aside, he has rarely worked in the masculine genres that tend to win distribution in Europe and North America.
- 1969 **Kakumetsu jō jidai / Revolution**  
Crazy Age (*Shinn shōri*)
- Shirōi **koibitorochi / White Lovers**  
(*Shinn shōri*)
- 1972 **Death Cover Japan** (*Shinn shōri*)  
Hiroshima kara tokiu hanarete / Far from Hiroshima (*Shinn shōri*)  
Sora tobu enban o mita otoko / The Man Who Saw the Disk Flying in the Sky (*Shinn shōri*)  
Ashita ni mukarete hashirenai! / I Can't Run Towards Tomorrow (*Shinn*)
- 1973 **Shinu ni wa ma ni awanai / Death**  
Won't Do! (*Shinn*)
- 1975 **Kuruku nara made mataenai / I Can't Wait Till It's Dark / Never Wait Until Dark** (*Shinn*)  
Sora tobu enban o mita otoko: Ginmaku shiroken / The Man Who Saw the Disk Flying in the Sky: Battle to the Death on Screen (*Shinn shōri*)
- 1978 **Orenji rodō ekusupuresu / Orange Road Express**  
Natsuko to, rongu gundobai / A Long Goodbye to Natsuko (*Shinn shōri*)
- 1980 **Hipokuratesu-tachi / Disciples of Hippocrates**  
Zentsūsen no byōki to yōka / The Prevention of Prostatic Disease (*Shinn shōri*)
- 1981 **Sora tobu enban o mita otoko 3: Enryūgan / The Man Who Saw the Disk Flying in the Sky: Emergency** (*Shinn shōri*)  
Kaze no uta o kike / Hear the Song of the Wind
- 1984 **Sokupan wōku / Paupers' Walk**  
Nyoro kessaki bishōpappa / Blasting Kidney Stones in the Urinary Tract (*Shinn shōri*)
- 1985 **Yū gata chansu / You've Got a Chance**
- 1986 **Tekku hito jū / Take It Easy**  
Koisuru omatachi / Young Girls in Love
- 1987 **Totto channeru / Totto Channel**  
"Sayonara" no omatachi / Sayonara, Franklin / Goodbye to the Girls
- 1989 **Hana no furu gogo / Afternoon When Flowers Fell**  
Gofira vs. Biorante / *Godzilla* vs. Biorante
- 1990 **Boku ga byōki ni natta wake / The Reason I Got Sick (a-director)**
- 1991 **Mangensu / Mr. Moonlight**  
Gofira vs. Kingu Gidōra / *Godzilla* vs. King Ghidorah
- 1992 **Keshiō sakazuki / Succession Ceremony**
- 1994 **Shūto / Hit the Goal / Shoot**
- 1995 **Dainisuren / The Great Heartbreak**  
Kinkyū yobidashi: Enajenshi kōra / Emergency Call
- 1996 **Miyazawa Kenji monogatari / Night Train to the Stars (lit. Miyazawa Kenji's Railway to the Milky Way: The Story of Kenji Miyazawa)**
- 1997 **Dorimu sutōjiamu / Dream Stadium**
- 1998 **Jan buraido-6-gatsu 19-nichi no hanayome / June Bride**
- 2000 **Kaze o mita shōnen / The Boy Who Saw the Wind**  
Hakata mubi: Chinchirōmai / Hakata Movie: Chinchirōmai  
Natu: Odori! Ninja densetsu / Natu: Dance! Ninja Legend
- 2001 **Hashire! Ichiro / Run, Ichiro!**
- 2003 **T.R.X.**
- 2005 **Gekijōban: Chōsei kanrai seiza X atakae! Hoshi no senshōchi / Theatrical Version: Super Star Fleet Sazer X Fight Star Warriors**
- 2006 **Kamishiki tenshi / Those Were the Days (lit. The Sad Angel)**

**ŌSHIMA Nagisa**  
(b. March 31, 1932)  
大島 浩

Arguably the most formally innovative and politically provocative director of the Japanese New Wave, Ōshima was certainly its most acclaimed artist internationally, although his reputation has lately been eclipsed somewhat by that of his older contemporary Shohei Imamura. As a critic in the fifties, he rejected the conservatism he saw embodied in Shoichiku's sentimental "Ofuna favor"; nevertheless, he directed initially at Shoichiku, then seeking to emulate the success of the *Norville Vogue*. His debut feature, *A Town of Love and Hope* (*Ai to kibe no utabi*, 1959), was a merciless anecdote about a poor boy criminalized for an insignificant fraud, while *The Sun's Burial* (*Taiyō no hokoku*, 1960) and *Cry of Youth* (*Seishun zankoku monogatari*, 1960) were nihilistic accounts of young delinquents, which recalled the *kayōzoku* ("sun tribe") movement of the fifties. These films established Ōshima's recurrent tactic of using crime to suggest the underlying rotteness of society. *Night and Fog in Japan* (*Nihon no yoru to keri*, 1960), a more directly political film, confronted the disunity of the radical left in the context of its failure to stop the ratification of the U.S.-Japan (Anpo) Security Treaty. After Shoichiku withdrew this work from circulation, Ōshima's next two films tackled controversial subject matter under cover of historical distance. *The Catfish* (*Shinju*, 1961) detailed the ill-treatment and ultimate murder of a black American airman captured by the inhabitants of a remote village during World War II, while *The Rebel* (*Amakusa Shiro Taketada*, 1962) dramatized the seventeenth-century Christian

rebellion in Shinshūbara, apparently as an allegory of the fate of the postwar student movement.

Ōshima reached artistic maturity, however, later in the sixties, with an independently produced sequence of complex and subversive analyses of Japanese society. Again, his heroes were criminals: he saw crime as a symptom of social injustice and potentially a revolutionary act. *Violence at Noon* (*Hakuchū no teinin*, 1966) juxtaposed the murders committed by the protagonist with the collapse of a collective farm, the contrast implicitly expressing despair at the failure of progressive politics. In this film and *Death by Hanging* (*Kaishū-kei*, 1968), Ōshima treated murder in a non-judgmental fashion, believing that "as long as the state makes the absolute evil of murder legal through the waging of wars and the exercise of capital punishment, we are all innocent." Though persuasively argued, this proposition was morally questionable. With *Boy* (*Shōnen*, 1969), however, Ōshima produced a more nuanced account of guilt and responsibility, focusing on a child used by his family to fake car accidents so that compensation can be extorted from the drivers. Here, in his most moving film, he showed the helplessness of those for whom no option exists but criminality.

Several of Ōshima's sixties films examined issues related to Korea. *Yan-bog's Diary* (*Yanbōgi no nikki*, 1965) was a photomontage focusing on child poverty in that country, while with *A Treatise on Japanese Bawdy Song* (*Nihon shunkyō*, 1967) Ōshima began to detail the prejudice experienced by Koreans in Japan. *Death by Hanging* and *Three Recaptured Drunkenness* (*Kaerita hita yojūsan*, 1968) were in part fables about the artificial construction of ethnic identity. In

## Filmografía de Nagisa Oshima

Jacoby, Alexander (2007): *A Critical Handbook of Japanese Film Directors*. Berkeley, Stone Bridge Press. (2ª edición, 2008, Stone Bridge Press).



Hakuchū no tōrima / Violence at Noon (1966): New Wave master Ōshima portrayed crime as a symptom of injustice and an act of revolution.

*Death by Hanging*, a botched execution leaves its Korean victim an amnesiac, and the film charted the re-creation of his identity as a "typical" Korean: both his Japanese captors, who re-enact his childhood as they imagine it according to ethnic stereotypes, and the compatriot who urges him to become a militant encourage him to define his identity along racial lines. In *Three Resurrected Drunkards*, identity became a matter of surface appearances: when a Korean army deserter steals the clothes of three Japanese students and substitutes Korean costumes, they begin to experience the ill-treatment suffered by racial minorities in Japan.

Another recurrent concern, particularly in Ōshima's later work, was sexuality, and its ambivalent relation to power politics. *Diary of a Shinjuku Thief* (*Shin-*

*juku dorobō nikki*, 1969) suggested a link between crime, sexual liberation, and political change; and a similar implication was offered by Ōshima's last film, *Gohatto* (1999), which showed how homosexual desire undermined discipline among the elite *Shinsengumi* corps of samurai at the time of the Shogunate's downfall. By contrast, in Ōshima's most notorious work, the hardcore *In the Realm of the Senses* (*Ai no korida*, 1976), a couple's obsessive sado-masochism was seen as a retreat from politics: their erotic gameplaying was set discreetly against the backdrop of Japan's pre-war descent into fascism. Another film about transgressive love was *Max, Mon Amour* (1986), a Bunuelian satire about a bourgeois woman's relationship with a chimpanzee. By the time of these later works, Ōshima was reliant on foreign

funding, a fact that sometimes influenced their subject matter and setting: *Max, Mon Amour* was filmed in Paris and mainly in French, while *Merry Christmas, Mr Lawrence* (*Senjō no merī Kurisumasu*, 1983), an Anglo-Japanese co-production with much English-language dialogue, was an account of the relationship between Japanese officers and their British captives in a prisoner-of-war camp.

Ōshima's style has varied dramatically from film to film, drawing on an eclectic range of influences. *Violence at Noon* was an exercise in Soviet-style montage, where constant reframing reflected societal fragmentation. *Diary of a Shinjuku Thief* mimicked the freewheeling artifice of Godard. By contrast, *Night and Fog in Japan*, *Boy*, and *Death by Hanging* explored the expressive potential of the long take as a means of achieving both dramatic efficacy and theatrical artificiality. The unifying factor in Ōshima's technique was a tension between overtly stylized devices and realist or documentary elements. Thus, *Death by Hanging* opened with a matter-of-fact description of the practical details of implementing an execution before developing into a theatrical fantasy; *Boy*, generally naturalistic in approach, drained the color from the image at climactic moments; *Diary of a Shinjuku Thief* combined disruptive text inserts with scenes of apparent improvisation.

The most assured example of this method was *Ceremonies* (*Gishiki*, 1971), a masterly account of the history of postwar Japan reflected through the microcosm of one family. Here every character was fully rounded, but also personified a facet of Japanese society; melodrama encouraged emotional involvement, while structural formality

and overt symbolism invited a detached, analytical response. Ōshima also explored the complex relationship between the filmed image and reality in *The Man Who Left His Will on Film* (*Tōkyō sensō sengo hiwa*, 1970), a more self-conscious work about a Marxist student trying to discover the motive behind the suicide of a comrade through clues left in a documentary, only to find that the film shapes his own actions. Both here and in *Ceremonies*, which exposed the persistence of feudal values in postwar Japan, Ōshima suggested that only violence can overcome the oppressive weight of the past.

The doctrinaire aspects of Ōshima's films sometimes made them excessively arid in tone, and some of his political concerns now seem specific to their time and place, a fact which may account for his relative neglect in the twenty-first century. Nevertheless, his best work retains its power and remains both suggestive and formally imaginative.

- 1959 *Asu no taiyō* / Tomorrow's Sun (short)  
*Ai to kibō no machi* / A Town of Love and Hope
- 1960 *Seishun zankoku monogatari* / Cruel Story of Youth / Naked Youth  
*Taiyō no hakaba* / The Sun's Burial  
*Nihon no yoru to kiri* / Night and Fog in Japan
- 1961 *Shūku* / The Catch
- 1962 *Amakusa Shirō Tokisada* / The Rebel / Shiro Tokisada from Amakusa
- 1963 *Chiisana bōken ryokō* / Little Adventure Trip (short)
- 1964 *Watashi no beretto* / My Beretto (short)
- 1965 *Etsuraku* / Pleasures of the Flesh  
*Yunbogi no nikki* / Yunbogi's Diary (short)
- 1966 *Hakuchū no tōrima* / Violence at

- Noon / Violence at High Noon / The Daylight Demon
- 1967 *Ninja bugeichō* / Band of Ninja  
*Nihon shunkakō* / A Treatise on Japanese Bawdy Song / Sing a Song of Sex  
*Muri shinjū Nihon no natsu* / Japanese Summer: Double Suicide / Night of the Killer
- 1968 *Kōshikei* / Death by Hanging  
*Kaette kita yopparai* / Three Resurrected Drunkards / Sinner in Paradise
- 1969 *Shinjuku dorobō nikki* / Diary of a Shinjuku Thief  
*Shōnen* / Boy
- 1970 *Tōkyō sensō sengo hiwa* / The Man Who Left His Will on Film / He Died After the War
- 1971 *Gishiki* / Ceremonies / The Ceremony
- 1972 *Natsu no imōto* / Dear Summer Sister
- 1976 *Ai no korida* / In the Realm of the Senses / Empire of the Senses (lit. Bullfight of Love)
- 1978 *Ai no bōrei* / Empire of Passion
- 1983 *Senjō no merī kurisumasu* / Merry Christmas, Mr. Lawrence (lit. Merry Christmas on the Battlefield)
- 1986 *Makkusu mon amour* / Max, Mon Amour
- 1991 *Kyoto, My Mother's Place* (short)
- 1999 *Gohatto* / Gohatto / Taboo

## Filmografía de Yujiro Ishihara (como actor)

Schilling, Mark (2007): *No Borders No Limits: Nikkatsu Action Cinema*.  
Godalming, England, Fab Press.

Graceland, perhaps – but a fitting tribute to Japan's biggest post-war star.

### Yujiro Ishihara Selected Filmography

*Season of the Sun* (*Taiyo no Kisetsu*, 1956)  
*Crazed Fruit* (*Kurutta Kajitsu*, 1956)  
*Human Torpedo Attack* (*Ningengyorai Shutsugekisu*, 1956)  
*The Birth of the Jazz Girls* (*Jazz Musume Tanjo*, 1956)  
*Lunar Eclipse* (*Geshshoku*, 1957)  
*The Sun's Legend* (*Bakumatsu Taiyoden*, 1957)  
*The Winner* (*Shorisha*, 1957)  
*This Day's Life* (*Kyo no Inochi*, 1957)  
*The Boys of the Sea* (*Umi no Yarodomo*, 1957)  
*The Eagle and the Hawk* (*Washi to Taka*, 1957)  
*I Am Waiting* (*Ore wa Matteiru ze*, 1957)  
*The Guy Who Started a Storm* (*Arashi o Yabu Otoko*, 1957)  
*A Slope in the Sun* (*Hi no Ataru Sakamichi*, 1958)  
*Rusty Knife* (*Sabita Knife*, 1958)  
*Run into the Storm* (*Arashi no Naka o Tsuppashire*, 1958)  
*Tomorrow Tomorrow's Wind Will Come* (*Ashita wa Ahita no Kaze ga Fuku*, 1958)

Nikkatsu Action Cinema

39

*Red Quay* (*Akai Hatoba*, 1958)  
*Crimson Wings* (*Kurenai no Tsubasa*, 1959)  
*Gangster Teacher* (*Yakuza Sensei*, 1960)  
*Man at the Bullfight* (*Togyu ni Kakeru Otoko*, 1960)  
*The Tree of Youth* (*Seinen no Ki*, 1960)  
*He and I* (*Aitsu to Watashi*, 1961)  
*A Bold Life* (*Dodotaru Jinsei*, 1961)  
*The Arab Storm* (*Arab no Arashi*, 1961)  
*The Young* (*Wakai Hito*, 1962)  
*Ginza Love Story* (*Ginza no Koi no Monogatari*, 1962)  
*That Despicable Guy* (*Nikui Anchikusho*, 1962)  
*Hana and Ryu* (*Hana to Ryu*, 1962)  
*Alone on the Pacific* (*Taiheiyō Hitoribochi*, 1963)  
*Black Strait* (*Kuroi Kaikyo*, 1964)  
*Red Handkerchief* (*Akai Handkerchief*, 1964)  
*Those Magnificent Men in Their Flying Machines, or How I Flew from London to Paris in 25 hours 11 minutes* (1965)  
*White Bird* (*Shirotori*, 1965)  
*Duel in the Red Valley* (*Akai Tanima no Ketto*, 1966)  
*The Harbour of No Return* (*Kaerazeru Hatoba*, 1966)  
*Challenge to Glory* (*Eiko e no Chosen*, 1966)  
*Hawk of the Quay* (*Hatoba no Taka*, 1967)  
*Tunnel to the Sun* (*Kurobe no Taiyo*, 1968)  
*Stormy Era* (*Showa no Inochi*, 1968)  
*Under the Banner of Samurai* (*Furin Kazan*, 1969)  
*Safari 5000* (*Eiko e no 5,000 Kilo*, 1969)  
*Tenchu!* (*Hitokiri*, 1969)  
*The Cleanup* (*Arashi no Yushatachi*, 1969)  
*Ambush at Blood Pass* (*Machibuse*, 1970)  
*One Soldier's Gamble* (*Aru Heishi no Kake*, 1970)  
*Men and War* (*Senso to Ningen: Unmei no Jokyoku*, 1970)  
*A Man's World* (*Otoko no Sekai*, 1971)  
*Shadow Hunter* (*Kage Gari*, 1972)  
*Shadow Hunter: Roaring Cannon* (*Kage Gari: Hoero Taiho*, 1972)  
*Payback for Treachery* (*Hangyaku no Hoshu*, 1973)  
*Space Pirate Captain Harlock: Arcadia of My Youth* (*Waga Seishun no Arcadia*, 1982) (voice)

right: Yujiro Ishihara.



40

No Borders, No Limits

## FILMOGRAFÍA SELECCIONADA

(Algunas de las primeras películas de la *nuberu bagu*, sus precursoras y películas extranjeras relacionadas, que aparecen en un tono más claro)

### 1953

- *Salvaje* (The Wild One), Laslo Benedek
- *Los Inútiles* (I vitelloni), Federico Fellini
- *Los vencidos* (I vinti), Michelangelo Antonioni
- *Un verano con Mónica* (Sommare med Monika), Ingmar Bergman

### 1954

- *A Generation* (Pokolenie), Andrzej Wajda

### 1955

- *Al Este del Edén* (East of Eden), Elia Kazan
- *Rebelde sin causa* (Rebel Without a Cause), Nicholas Ray
- *Semillas de maldad* (Blackboard Jungle), Richard Brooks

### 1956

- *Season of the Sun* (Taiyo no kisetsu), Takumi Furukawa
- *Crazed Fruit* (Kurutta kajitsu), Ko “Yasushi” Nakahira
- *Children Who Draw* (E o kaku kodomotachi) Susumu Hani (documental)
- *Punishment Room* (Shokei no heya), Kon Ichikawa
- *Calle Mayor*, Juan Antonio Bardem
- *Rock Around the Clock*, Fred F. Sears.
- *Kanal* (1956), Andrzej Wajda

### 1957

- *Kisses* (Kuchizuke), Yasuzo Masumura
- *Warm Current* (Danryu), Yasuzo Masumura
- *The Blue Sky Girl / A Cheerful Girl* (Aozora musume), Yasuzo Masumura

### 1958

- *Giants and Toys* (Kyojin to gangu), Yasuzo Masumura
- *Precipice / El precipicio* (Hyōheki), Yasuzo Masumura
- *Stolen desire / Deseo desvanecido* (Nusumareta yokujō), Shohei Imamura
- *Endless desire / Deseo insatisfecho* (Hateshinaki yokujō), Shohei Imamura
- *Nishi Ginza Station* (Nishi Ginza Eki mae), Shohei Imamura.
- *Cenizas y diamantes* (Popiół i diament), Andrzej Wajda

## 1959

- *The Assignment* (Mikkai), Ko Nakahira
- *A Town of Love and Hope / Ciudad de amor y esperanza* (Ai to kibo no machi), Nagisa Oshima
- *The key* (Kagi), Ichikawa Kon
- *Los cuatrocientos golpes* (Le quatre cents coups), François Truffaut
- *Lotna*, Andrzej Wajda
- *Shadows*, John Cassavettes
- *Pull my daisy*, Robert Frank

## 1960

- *Cruel Story of Youth* (Seizun Zankoku Monogatari), Nagisa Oshima
- *The Sun's Burial* (Taiyo no hakaba), Nagisa Oshima
- *Night and Fog in Japan* (Nihon no yora to kiri), Nagisa Oshima
- *Island / The Naked Island*, (Hadaka no shima), Kaneto Shindo
- *Youth in Fury* (Koi no katamichi), Masashiro Shinoda
- *One way ticket for love* (Ai no katamichi kippu), Masahiro Shinoda
- *Dry Lake / El lago seco* (Kawaita misumi), Masahiro Shinoda
- *Good for nothing / Bueno para nada* (Yoku de nashi), Yoshishige “Kiju” Yoshida
- *Blood runs dry / Sangre seca* (Chiwa kawaiteiru), Yoshishige “Kiju” Yoshida
- *Fighting delinquents* (Kutabare goruntai), Seijun Suzuki
- *Afraid to die* (Karakkaze yarō), Yasuzo Masumura
- *Los golfos*, Carlos Saura
- *Al final de la escapada* (À bout de souffle), Jean Luc Godard
- *L'avventura*, Michelangelo Antonioni

## 1961

- *Bad Boys* (Furyō Shōnen), Susumu Hani (semidocumental)
- *Pigs and Battleships / Cerdos y acorazados* (Buta to gunkan), Shohei Imamura
- *The Catch / La trampa* (Shiiku), Nagisa Oshima
- *The End of a Sweet Night* (Amai yoru no hate), Yoshishige “Kiju” Yoshida.

## 1962

- *The Rebel* (Amakusa Shirō Tokisada), Nagisa Oshima
- *El amor tiene veinte años* (L'amour à vingt ans), Shintaro Ishihara (película colectiva con François Truffaut, Renzo Rossellini, Shintaro Ishihara, Marcel Ophüls y Andrzej Wajda.
- *Ese tipo despreciable / I hate but love* (Nikui anchikushō), Koreyoshi Kurahara
- *Black Test Car* (Kuro no tesutoka), Yasuzo Masumura
- *La fuente termal de Akitsu* (Akitsu Onsen), Kiju Yoshida

## 1963

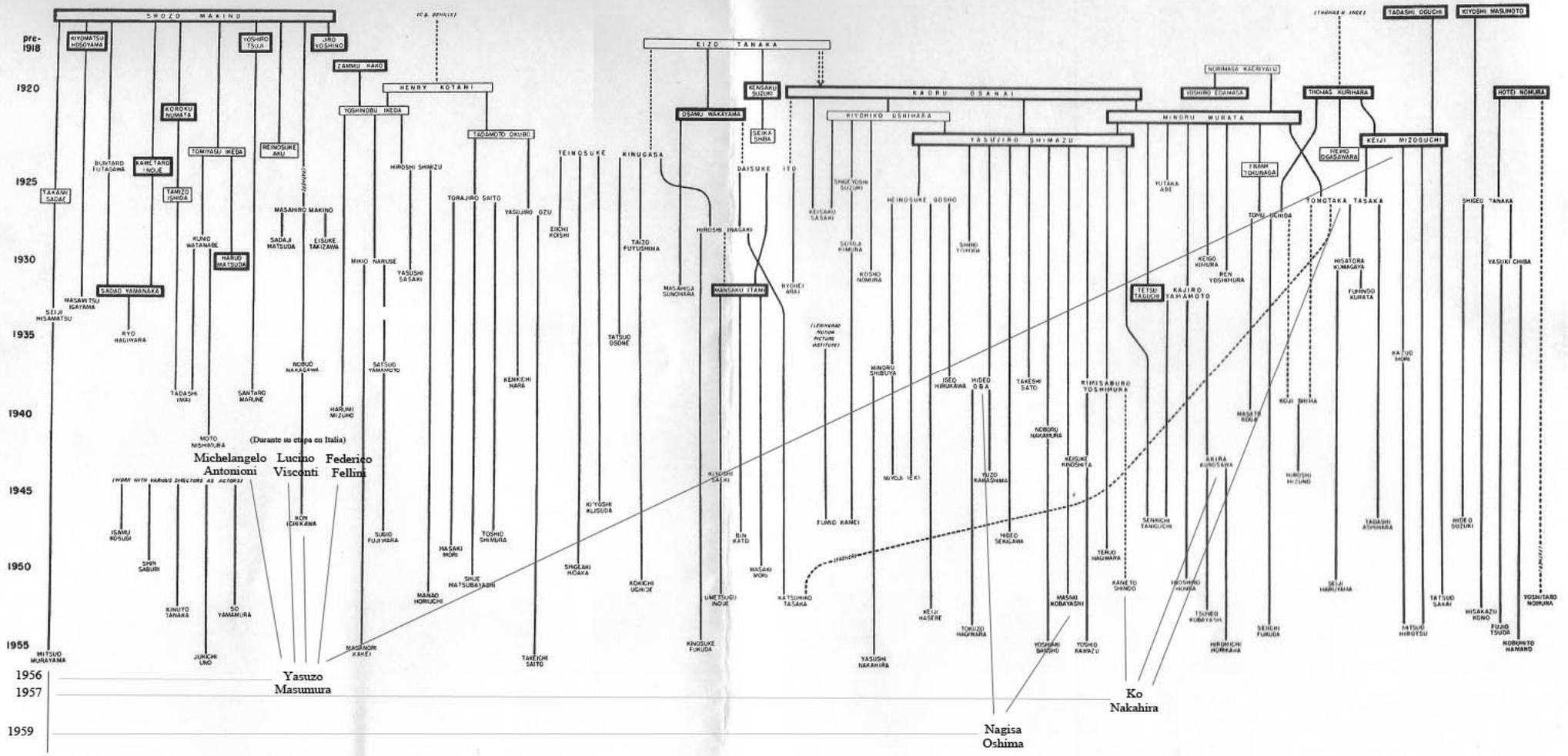
- *She and He* (Kanojo to kare), Susumu Hani

- The Insect Woman (Nippon konchūki), Shohei Imamura
- *Kanto Wanderer* (Kanto Mushuku), Seijun Suzuki
- *Pale flower / La flor pálida* (Kawaita hana), Masahiro Shinoda
- *Onibaba*, Kaneto Shindo
- *Youth of the Beast* (Yajū no seishun), Seijun Suzuki

# GRÁFICO DEL SISTEMA AYUDANTE-DIRECTOR

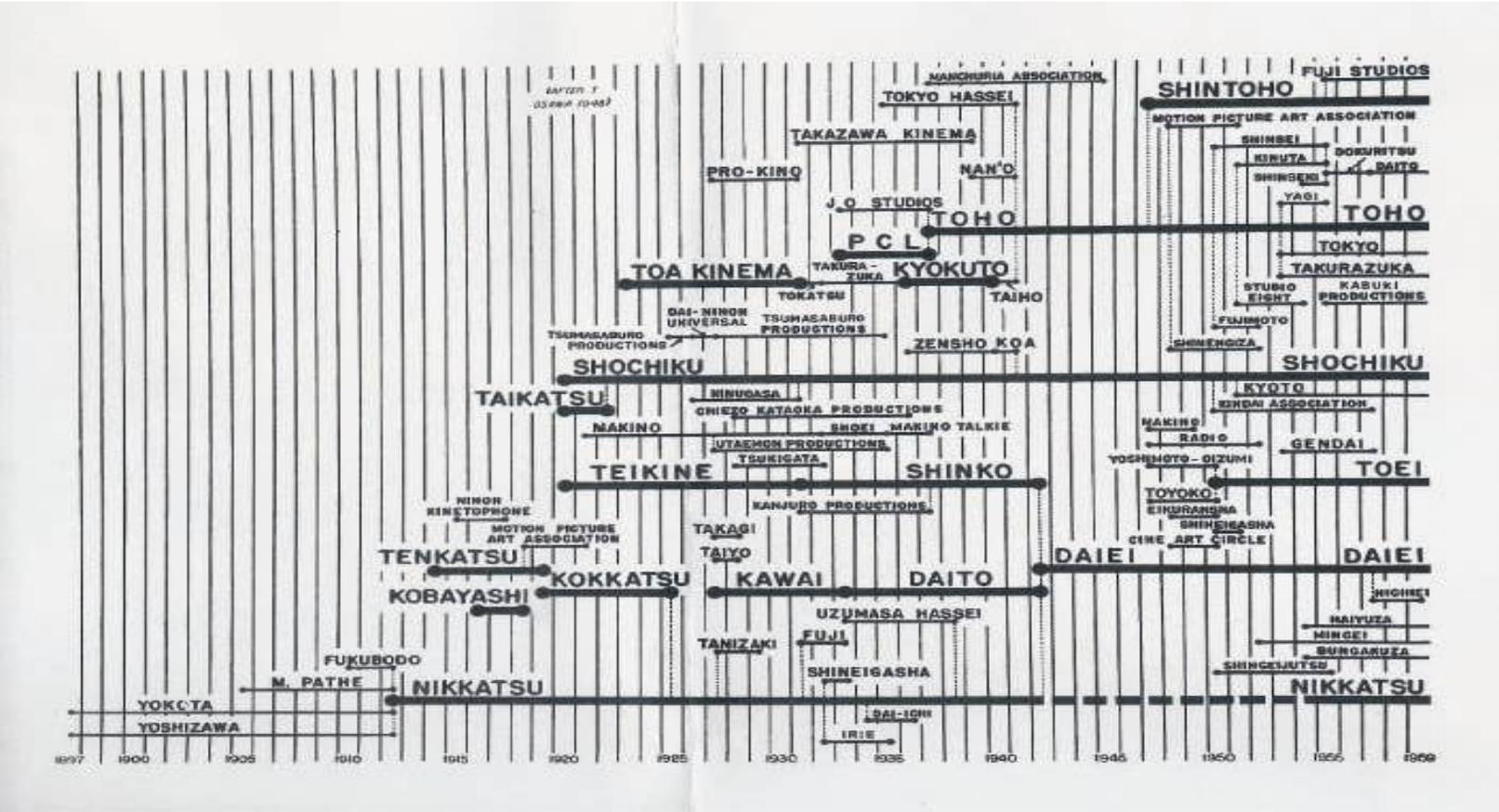
Extraído de Joseph L. Anderson y Donald Richie, *The Japanese Film: art and industry*, 1959.

Árbol genealógico de “maestros y aprendices” del cine japonés, elaborado por Anderson y Richie, muy útil para ver los vínculos en el tradicional sistema *ayudante-director*. Abarca hasta finales de los años cincuenta, cuando este modelo de aprendizaje entra en crisis y surge la nueva ola. Hemos incluido los tres directores de las tres películas de esta investigación en la posición que ocuparían en la línea de aprendizaje, aunque los hemos unido con líneas más finas para explicitar la ruptura de este sistema, dado los pocos años que estuvieron como asistentes.



# ORIGEN DE LAS COMPAÑÍAS CINEMATOGRÁFICAS JAPONESAS

Esquema de la creación de las diferentes compañías cinematográficas japonesas, desde los orígenes hasta finales de los cincuenta, momento de aparición de los tres films de la investigación. Extraído del texto de Joseph L. Anderson y Donald Richie, *The Japanese Film: art and industry*.



## LISTA DE LAS PRODUCTORAS PRINCIPIOS DE LOS 60

Lista de las productoras cinematográficas que existían a finales de los años cincuenta.  
Publicado en la revista UniJapan Film Quarterly, serial number 23, vol. 7 n°1, 1963.

### ■ List of Production Companies

#### Producers of Feature Films

**Daiiei Motion Picture Co., Ltd.**

3-2, Kyobashi, Chuo-ku, Tokyo.  
Tel. (281) 5171, 7771  
Cable Address: DAIEIMPC TOKYO

**Nikkatsu Corporation**

1-1, Yuraku-cho, Chiyoda-ku, Tokyo.  
Tel. (271) 2221-9  
Cable Address: NIKKATSU TOKYO

**Shochiku Co., Ltd.**

3-8, Tsukiji, Chuo-ku, Tokyo.  
Tel. (542) 5551  
Cable Address: SHOCHIKU TOKYO

**Toei Company, Ltd.**

3-1, Ginza Nishi, Chuo-ku, Tokyo.  
Tel. (535) 4641, 4730-4  
Cable Address: TOEIMPC TOKYO

**Toho Co., Ltd.**

1-14, Yuraku-cho, Chiyoda-ku, Tokyo.  
Tel. (591) 1211  
Cable Address: TOHOFILM TOKYO

#### Producers of Non-Dramatic Films

**Asia Film Inc.**

4, Shiha Nishikubo Sakuragawa-cho,  
Minato-ku, Tokyo.

**Dentsu Motion Picture Co., Ltd.**

7-8, Ginza Nishi, Chuo-ku, Tokyo.

**Films Bureau, Gakken Co., Ltd.**

264, Kamiikegami-cho, Ota-ku, Tokyo.  
Cable Address: GAKKENFILM TOKYO

**Iwanami Productions Inc.**

2-22, Kanda Misaki-cho, Chiyoda-ku,  
Tokyo.

**Mitsui Productions, Ltd.**

Mitsui Honkan Bldg., 2-1, Nihonhashi  
Muro-machi, Chuo-ku, Tokyo.

**Nippon Eiga Shinsha, Ltd.**

284, Kami-Osaki, Chojamaru,  
Shinagawa-ku, Tokyo.

**Sakura Motion Picture Co., Ltd.**

Standard Bldg., 2-84, Tsunohazu,  
Shinjuku-ku, Tokyo.

**Educational Film Dept.,  
Toei Company, Ltd.**

Daiichi Seimei Bldg., 2-8, Kyobashi,  
Chuo-ku, Tokyo.  
Cable Address: TOEIMPC TOKYO

## ESTADÍSTICAS

ESTADÍSTICAS SOBRE EL VOLUMEN DE LARGOMETRAJES PRODUCIDOS, EXHIBIDOS EN JAPÓN Y SOBRE LA AUDIENCIA A  
FINALES DE LOS CINCUENTA PRINCIPIOS DE LOS SESENTA.

Publicado en la revista revista UniJapan Film Quarterly, serial number 22, vol. 6 n°4, 1963.

### UniJapan News

#### Some Statistics

##### 1) Films Released Through the Principal Channels

	1962	1961	Comparison with the Previous Year (%)
Shochiku	55	70	78.6
Toho	57	70	81.4
Daiiei	69	90	76.7
Toei	99	96	103.1
Nikkatsu	84	100	84.0
Others	11	4	275.0
(New Toei)	—	74	—
(Shin Toho)	—	31	—
<b>Total</b>	<b>375</b>	<b>535</b>	<b>70.1</b>

##### 2) Number of Cinemas & Ratio to Population

	Population	Cinemas	Population per Cinema
1958	91,760,000	7,067	13,000
1959	92,630,000	7,400	12,500
1960	93,420,000	7,457	12,500
1961	94,280,000	7,231	13,000
1962	95,180,000	6,742	14,100

##### 3) Attendances

		Comparison with the Previous Year (%)	Visits to Cinema per Capita
1958	1,127,452,000	100.0	12.3
1959	1,088,111,000	92.5	11.7
1960	1,014,364,000	92.2	10.9
1961	863,430,000	85.1	9.16
1962	662,279,000	76.7	6.94

##### 4) Total Box-office Receipts and Average Admissions (including Admission Tax)

	Box-office Receipts		Average Admissions	
1958	¥ 72,346,000,000	\$ 200,960,000	¥ 78.19	\$ 0.217
1959	71,141,000,000	197,613,888	78.67	0.218
1960	72,798,000,000	202,216,666	85.37	0.237
1961	73,003,099,000	202,786,386	102.71	0.285
1962	75,982,814,000	211,063,372	130.40	0.362

##### 5) Foreign Films Released

Countries	1960	1961	1962
U. S. A.	121 ( 56.0%)	192 ( 56.2%)	145 ( 63.5%)
France	33 ( 15.1%)	27 ( 11.8%)	19 ( 8.3%)
Great Britain	14 ( 6.4%)	18 ( 7.9%)	17 ( 7.5%)
Italy	20 ( 9.2%)	33 ( 14.4%)	24 ( 10.5%)
Germany	14 ( 6.4%)	5 ( 2.2%)	4 ( 1.8%)
U. S. S. R.	5 ( 2.3%)	2 ( 0.9%)	7 ( 3.1%)
Others	9 ( 4.6%)	15 ( 6.5%)	12 ( 5.3%)
<b>Total</b>	<b>216 (100.0%)</b>	<b>229 (100.0%)</b>	<b>228 (100.0%)</b>

##### 6) Production of Non-Dramatic Subjects (including Educational Films, Shorts and Documentaries)

	Total	Colour	35 mm
1958	767 (100.0%)	255 ( 33.2%)	399 ( 51.9%)
1959	861 (100.0%)	317 ( 36.8%)	348 ( 40.4%)
1960	970 (100.0%)	562 ( 51.1%)	327 ( 42.8%)
1961	1,100 (100.0%)	365 ( 33.2%)	320 ( 29.1%)
1962	1,127 (100.0%)	580 ( 51.5%)	274 ( 24.3%)

## Artículo: "SI JEUNES ET DES JAPONAIS"

ARTÍCULO DE FRANÇOIS TRUFFAUT SOBRE *CRAZED FRUIT*, PUBLICADO EN *CAHIERS DU CINEMA* n° 83: 53 – 56 EN 1956

scier l'arbre où vous êtes grimpé sans le troubler dans sa besogne, mais du moins ce plan-là ne comporte-t-il que l'arbre et l'animal... Attendez un peu ; l'arbre s'ébranle enfin, nous chavirons avec lui, et un instant, dans le coin de l'écran à gauche, le pelage de l'écureuil trace un éclair roux sur la blancheur de l'écorce, juste ce qu'il faut pour nous prouver qu'il était bien là depuis le début de la scène. Ce n'est plus seulement du découpage... c'est du découpage en profondeur de champ.

Il va de soi qu'il ne s'agit pas d'animaux dressés. Tout au plus sans doute, selon la technique adoptée maintenant par tous les grands documentaires animaliers, familiarisés à la présence de l'homme et de la caméra, au point de continuer à vivre selon leurs habitudes, comme s'ils étaient seuls. Mais c'est justement ce qui étonne le plus, puisque c'est librement qu'ils se conforment au scénario. Ainsi la nature qui servit si souvent de modèle à Walt Disney, s'intègre-t-elle selon l'aphorisme wildien aux images qu'elle inspire, au point que le commentateur peut indifféremment appeler les animaux par leur nom de nature ou leur patronyme de cinéma. Quand Perri rencontre un cerf, c'est spontanément et sans humour que le commentateur s'écrie : « Tiens voici Bambi, roi de ces forêts... ». Si le chat sauvage ou la martre sont désignés par leur nom commun, c'est seulement qu'aucun dessin animé ne les a encore popularisés. Mais *Blanche-Neige* ou *Cendrillon* comportaient toute une figuration de petits animaux anonymes. Cette assimilation de la réalité première à la fic-

tion devenue réalité seconde est totale, quand elle trouve son couronnement dans le rêve de Perri. La subjectivisation anthropomorphique est devenue si naturellement implicite, que le spectateur doit maintenant réfléchir pour s'étonner d'être à l'intérieur de la conscience du petit écureuil. Ce passage à la première personne s'est fait de lui-même et sans heurt, et, portant au second degré la fictivité du réel par l'alibi du rêve, réintroduit le dessin animé dans la nature non plus seulement comme modèle mais comme réalité. Les lièvres blancs qui jouent au clair de lune naissent des flocons de neige et y retournent. L'animal qui bondit est véritable, « photographique », mais, avant de toucher terre, il s'évanouit en une poussière de petits cristaux dessinés. Certes ce n'est pas la première fois que l'on mêle le dessin à la photo directe, Disney lui-même ne s'en est pas privé, mais le procédé retrouve une justification et surtout une efficacité nouvelle. Il est d'ailleurs significatif que le trucage ne soit plus ici, selon la technique traditionnelle, contigu à la réalité. Les personnages dessinés ne sont pas introduits, inclus, dans le milieu photographique à côté des personnages réels, ils *deviennent* réels ou retournent au dessin, selon un va et vient qui suppose la réciprocité et l'ambiguïté intégrale de cet univers.

Dieu de toute éternité plagiait-il Walt Disney ? A moins que Walt Disney soit Dieu ! Mais Dieu, comme dit l'autre, n'est pas un artiste !

André BAZIN.

## Si jeunes et des Japonais

PASSION JUVENILE, film japonais de YASUSHI NAKAHIRA. Scénario : Shintaro Ishihara, d'après son roman. Images : Shigoyoshi Nibe. Interprétation : Yujiro Ishihara, Masahiko Tsugawa, Miye Kitahara. Production : Nikkatsu Films, 1957. Distribution : Pathé Overseas.

Il semble que *Passion Juvenile* soit mis en scène par un certain Yasuschi Nakahira dont on ne sait rien, plutôt que par le dénommé Ishihara que L'HUMANITÉ prénomme Shintho et

L'HUMANITÉ DIMANCHE Shintaro lequel n'en serait que le scénariste en même temps que le frère d'une des vedettes masculines du film, Yujiro Ishihara. Si l'on considère que les deux acteurs du

film interprètent les rôles de deux frères et qu'on ne sait lequel des deux est le frère du scénariste, on conviendra que je dois fichtrement aimer *Passion Juvénile* pour en assurer ce compte rendu brumeux.

Celui dont la biographie n'a plus de secret pour moi est le scribe, Shintaro Ishihara, né en 1933, si jeune et déjà poney de l'écurie René Julliard qui nous présente l'auteur de cette saga friponne comme l'équivalent d'une Sagan nipponne, tiens pardî !

J'ai donc lu « *La Saison du Soleil* » dans une traduction de Kuni Matsuo publiée dans la *Collection Capricorne* qui présente des textes étrangers réunis par Pierre Javet, homme courtois entre tous qui me vendit les droits d'une nouvelle de Maurice Pons, *Les Mistons*, en m'accordant toutes sortes de facilités dont je lui suis infiniment reconnaissant. Là encore il s'agit de « nouvelles » très filmables, quatre récits dans lesquels on retrouve l'esprit de *Passion Juvénile* et son ambiance partouzarde.

En 1956, Ishihara obtint un prix littéraire, le Akutagawa — leur Goncourt encore — et ce fut un scandale ; il est vrai que Ishihara écrit avec ses pieds, ce qui ne constitue par une référence, quand même les Japonais se les laveraient plus souvent que nous. On connaît le refrain sous les cieus d'Occident pareillement entonné ; certains kimonos défraîchis prétendent que Ishihara, sous prétexte de sincérité et de nouveauté, ne recherche que le scandale et la publicité en pervertissant la jeunesse, en s'attaquant aux bonnes mœurs, en exaltant la violence et le sexe. « *La Race du Soleil* » est une expression inventée par un chroniqueur pour flétrir cette jeunesse dépravée, « *La Saison du Soleil* » est une réponse paraît-il cinglante de celle-ci. Ishihara se réclame d'Hemingway, comme lui soucieux de rapidité, d'ellipses et de style allusif. En quelques mois, cinq films à succès furent tirés de ses nouvelles et Ishihara, beau garçon d'un mètre soixante quinze (ou cinq pieds trois pouces comme dirait Marcocelles), joua dans plusieurs d'entre eux.

Bref, vous l'aviez deviné, Ishihara s'appelle en Pologne Marek Hlasko et en France Sagan-Vadim-Buffer, et c'est d'autant plus évident que *Passion Juvénile* semble bien avoir été influencé par *Et Dieu créa la femme* qui fut

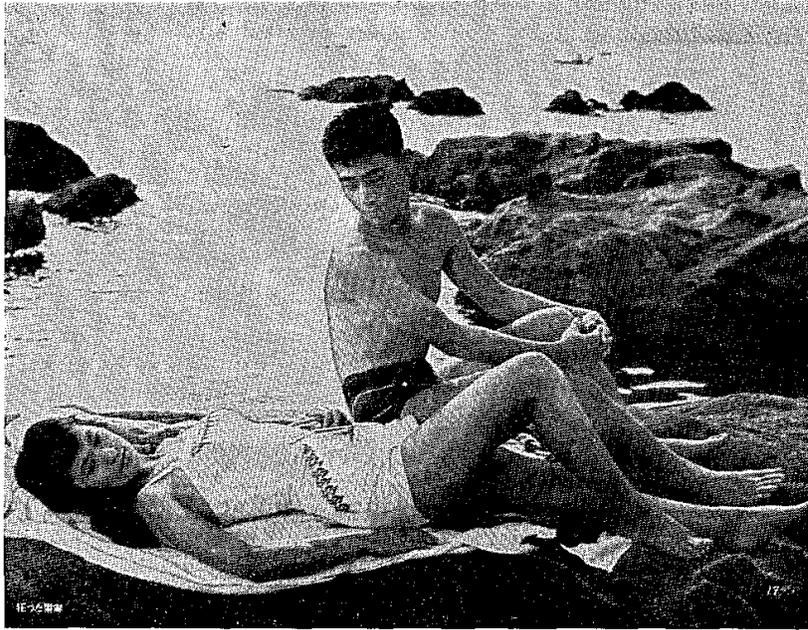
exploité au Japon dès le début de sa carrière française.

Comme dans le premier film de Vadim, nous nous trouvons en présence de deux frères qui deviennent successivement les amants d'une jeune femme mal mariée à un américain. La supériorité du film japonais sur son modèle français me paraît évidente à tous points de vue, scénario, mise en scène, interprétation, esprit.

Le personnage de la fille est remarquable. Au début, lorsque les deux garçons la rencontrent sur le quai de la gare, corsage blanc, jupe large, lunettes noires, nous croyons réellement, comme eux, à une mélusine prestigieuse, inaccessible. Plus tard, nous devinons qu'elle est amoureuse de Haruji, le frère timide, mais pour ce qui est de sa virginité, nous en donnerions notre tête à couper (si l'on m'avait pris au mot, j'en serais réduit à écrire cet article avec mes pieds comme Ishihara ses nouvelles !) Plus tard seulement nous la verrons mariée et si juste encore dans cette scène que nous nous reprocherons de ne pas l'avoir devinée ; pour acheter le silence du frère audacieux, elle se donne à lui, et enfin au timide qui l'aima d'emblée. Elri, car elle s'appelle ainsi, n'a rien d'une garce ; nous acceptons vraiment comme autant d'évidences, qu'elle soit, 1° mal mariée, 2° amoureuse du timide Haruji pour la pureté de son cœur, 3° et de l'audacieux Natshubisa pour la fougue de son corps. Rien d'agressif, ni de paradoxal : Vadim est battu sur son propre terrain, car Nakahira, le réalisateur, n'a aucun effort à accomplir pour que nous sympathisions en toutes circonstances avec ses personnages.

La mise en scène est admirable d'invention et de non-conformisme. Presque tous les raccords sont faux, tout simplement parce que les plans se suivent et ne se ressemblent pas ; c'est une mise en scène manifestement improvisée, pleine d'idées imprévisibles avant le tournage et si évidemment spontanées que l'on ne saurait les indiquer sur un script.

Dans la plupart des films, un beau plan est amené par deux plans inintéressants et suivi de deux autres également inintéressants, afin que tout cela « raccorde » harmonieusement et coule dans le moule du film comme une mayonnaise perpétuelle. Nakahira pro-



Miye Kitahara et Masahiko Tsugawa, dans *Passion juvénile* de Yasushi Nakahira.

cède autrement ; ayant à filmer un couple couché sur le sable, il lui vient à l'idée de montrer la fille, comme on pourrait la voir en s'allongeant derrière elle : perspective oblique sur son corps, petit coup d'œil par l'interstice du maillot entre les seins ; joli point de vue, inédit à l'écran. Ayant filmé cela, il cadre maintenant verticalement des regards ; un regard du garçon vers la fille qu'il croit endormie ; euphorie du garçon ; puis, un regard de la fille vers le garçon qui tient ses yeux fermés ; puis, la caméra revenant derrière le couple, par terre, petit mouvement de la main de la fille qui, de sa cuisse, frôle celle du garçon ; plan du corps du garçon légèrement en biais et, très discrètement, son slip bosselé.

Tout cela, expliqué tant bien que mal par moi, est d'une simplicité et d'une clarté évidentes. Ce sont tous des plans pleins et riches, parce qu'ils ont *la même valeur* et qu'aucun d'eux ne sert à

amener le suivant ; cela ne raccorde évidemment pas, mais cela ne saurait raccorder, puisque c'est le *tournage* du premier plan qui a suggéré au cinéaste de tourner ensuite un plan comme ci, puis un autre comme ça et qu'au montage tous ces plans, plus beaux les uns que les autres, seront disposés au mieux de l'intérêt de la scène ou du film.

Il faut bien comprendre que deux façons de faire les films existent et que celle-ci n'est pas inférieure ; c'est celle de Vigo et parfois de Bergman et de Fellini. Il s'agit toujours de sacrifier le film au film et tout dépend de ce qu'on appelle le film : exprimer le maximum d'idées avec le minimum d'éléments ou le maximum d'éléments avec suffisamment d'idées exprimées.

Avec lucidité, on doit admettre que les plus grands cinéastes du monde sont des plus de cinquante ans, mais il importe de pratiquer le cinéma de son

âge et de viser, si l'on a vingt-cinq ans et que l'on admire Dreyer, à égaler le *Vampyr* plutôt qu'*Ordet*. La jeunesse est pressée, la jeunesse est impatiente, la jeunesse est bourrée de petites idées. Les jeunes cinéastes doivent donc tourner des films follement rapides, où les personnages sont pressés, où les plans se bousculent pour arriver, chacun ayant l'autre au mot fin, des films pleins de petites idées. Plus tard les petites idées disparaîtront au profit d'une seule grande idée et les critiques pleurnicheront sur le vieillissement du cinéaste « qui promettait », mais qu'importe !

*Passion Juvénile* est un film dont M. Tessonneau, administrateur général de l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques devrait acheter une

copie pour la projeter chaque premier lundi du mois à ses ouailles, afin de les empêcher d'acquérir la mentalité-assistant. Qu'est-ce que la mentalité-assistant ? Elle consiste à déclarer : « *Je vais enfin tourner mon premier film ; j'ai très peur de me casser la gueule ; je me suis laissé imposer le scénario et les acteurs, mais il y a une chose sur laquelle je ne céderai pas, c'est le temps ; j'exige quatorze semaines de tournage dont treize en studio, car, en y mettant le temps et la pellicule ad libitum, je pourrai, sinon sauver l'entreprise, du moins prouver que je peux faire un film.* »

*Passion Juvénile* a été tourné en dix-sept jours.

François TRUFFAUT.

## Saut dans le vide

MONTFARNASSE 19, film français de JACQUES BECKER. *Scénario* : J. Becker, inspiré du roman de Michel-Georges Michel « Les Montparnos » et de l'adaptation cinématographique de Max Ophuls et Henri Jeanson. *Images* : Christian Matras. *Décors* : Jean d'Eaubonne. *Musique* : Paul Misraki. *Interprétation* : Gérard Philippe, Anouk Aimée, Lilli Palmer, Léa Padovani, Gérard Sétty, Lila Kedrova, Denise Vernac, Judith Magre, Lino Ventura, Marianne Oswald, Antoine Tudal, Pâquerette. *Production* : Franco-London Film. — Astra cinematografica 1958. *Distribution* : Cocinor.

Est-ce la vie passionnée d'Amédée Modigliani ? Autant aller voir celle de *Van Gogh*. Est-ce la chronique du Paris de la première après-guerre ? Autant lire les bouquins de Maurice Sachs. Est-ce le journal d'un peintre illuminé ? Autant lire ou voir celui d'un *Curé de Campagne*. Est-ce l'histoire d'un pauvre type, d'un fou, d'un salaud, d'un génie ? Est-ce un film d'aventures ou un film d'amour ? Et d'abord, est-ce un film ? A cette dernière question, *Montparnasse 19* ne répond pas non plus. Ou plutôt il répond par une nouvelle question : oui, mais après tout : qu'est-ce que le cinéma ?

Si, comme l'affirme la publicité, *Montparnasse 19* est le plus pathétique des films de Jacques Becker, c'est parce qu'à chaque vingt-quatrième seconde, gros-plans, raccords dans l'axe, mouvements de grue, travellings optiques, panoramiques filés posent cette question : Qu'est-ce que le cinéma ? Et

qu'au lieu d'y répondre, chaque plan pose de nouveau la même et lancinante question : qu'est-ce que le cinéma ?

La seule grandeur de *Montparnasse 19* est d'être non seulement un film à l'envers, mais en quelque sorte l'envers du cinéma, de même que le négatif d'une photographie est l'envers du positif. En général, en effet, un grand film est grand parce qu'il prouve la beauté rien que par sa création, qu'il rend inutile toute question à ce sujet en donnant dès le départ une réponse. Welles, Eisenstein, Murnau, procèdent par affirmations. Ils ne disent pas : il faut filmer ça parce que c'est beau, mais : c'est beau parce que je l'ai filmé comme ça.

*Montparnasse 19*, tout au contraire, est sans doute le premier film entièrement négatif dans son principe. Peu importe que ce soit peut-être dû en partie aux nombreux aléas qui émail-

## ENTREVISTA A MASUMURA: "ENTRETIEN AVEC MASUMURA YASUZO"

ENTREVISTA DE ALAIN BERGALA A YASUZO MASUMURA, PUBLICADA EN CAHIERS DU CINEMA n° 224: 14 - 19 EN 1970

# Entretien avec Masumura Yasuzo



**QUESTION** Pour étudier le cinéma, vous êtes entré au Centro Sperimentale Cinematografico. Cela a-t-il apporté quelque chose à votre travail de cinéaste ?

**MASUMURA YASUZO** J'ai eu la chance d'y voir pas mal de films, depuis les premiers Lumière, ce qui m'a donné un certain goût du cinéma, et l'envie d'en faire moi aussi. Mais, de retour au Japon, je me suis trouvé dans une situation assez défavorable. A l'époque, le cinéma n'était pas encore considéré comme un métier. C'était un « sot métier ». Très peu choisissaient de devenir cinéastes. Ce fut là ma chance !

**QUESTION** A quelle génération pensez-vous appartenir ?

**MASUMURA** Je crois que je suis de la génération de « fin de guerre », parce que j'ai été mobilisé pendant seulement les trois ou quatre derniers mois de la guerre.

**QUESTION** Connaissez-vous d'autres artistes de votre génération ?

**MASUMURA** L'écrivain Endo Shusaku, par exemple. Mishima Yukio a le même âge que moi, nous étions dans la même faculté à l'Université de Tokyo. Mais je n'ai pas le sentiment d'être de la même génération que lui. Je comprends très bien pourquoi il essayait de défendre l'empereur ou la droite... mais enfin, je veux dire que nous n'avions rien de commun au départ. Nous nous sommes trouvés d'un coup en pleine guerre. Cette violence, cette pression incroyable nous paraissaient être le fait de la nature humaine. Et nous ne savions vraiment pas comment faire, comment sauver l'humanité... nous ne pouvions partir ni de la démocratie ni du communisme ni de l'impérialisme. Nous n'avions vraiment rien pour débiter.

Je n'avais donc aucune confiance en mon pays, je ne pouvais croire qu'en moi-même, et encore ce moi était-il sceptique, imprécis...

**QUESTION** Y a-t-il conflit entre votre nationalité et la civilisation européenne que vous avez connue pendant vos études en Italie ?

**MASUMURA** De toute façon, l'Europe est là. Le problème est de savoir si on y adhère ou si on lui résiste... c'est-à-dire si, du point de vue de l'histoire de l'évolution humaine, il vaut mieux passer par le « stade européen » ou non. Moi, je pense qu'il faut prendre ce chemin coûte que coûte, mais peut-être la plupart des Japonais croient-ils que ce n'est pas la peine, parce que justement le tempérament japonais n'admet pas le rationnel. Moi, je crois au rationnel, à un niveau complexe, mais personne ne me l'accorde. Il y a d'un côté des gens comme Imamura qui trouvent dans l'irrationnel la force et la manière de vivre, et de l'autre côté, des gens comme Oshima qui veulent croire à un rationnel violemment progressiste. Moi, je ne crois absolument ni à l'un ni à l'autre. Donc je reviens à cet esprit de la génération « fin de guerre » : qui pourra comprendre ? Même mes voisins ne me comprennent pas. Mais, après tout, je finis par penser que ça m'est égal. Alors, pourquoi je m'exprime ? C'est une question qui me gêne. Si quelque part, quelqu'un comprenait un peu ce que je veux montrer, après

tout, ça me suffirait... J'ai peut-être l'esprit un peu tordu... Dans la pensée européenne, il y a, je crois, deux choses : le rationalisme et l'individualisme. Et ni l'une ni l'autre ne conviennent au tempérament japonais. Les Japonais sont peut-être plus fantaisistes, ils se moquent vraiment de l'idée d'« individu » ou de « raison ». Ils croient que cela ne peut donner naissance ni à un drame ni à une émotion esthétique. Personnellement, je suis persuadé qu'il faut absolument dépasser cet aspect de la pensée européenne, même si nous échouons par la suite. De toute façon, les Japonais ne croient pas essentiellement en l'individu. Quand un Japonais fait le portrait d'un Japonais, il croit généralement que c'est en faisant le portrait d'un Japonais dépourvu d'individualité que ça sera le plus ressemblant. C'est peut-être le plus juste ou du moins le plus facile. Mais il y a des gens comme moi qui pensent différemment. Mizoguchi, lui, ne croyait pas du tout en l'individualisme chez les Japonais et se plaçait en dehors de la notion de raison. Même Ichikawa Kon qui fait apparemment des films intellectuels qui font appel à la raison, n'est, en réalité, ni intellectuel ni rationnel. C'est seulement une certaine sensation esthétique qui soutient son œuvre. Et peut-on se contenter de ça ?...

**QUESTION** Mais ne pourrait-on pas dire aussi de vos héroïnes qu'elles essaient toujours de surmonter leur faiblesse essentielle de Japonaise pour s'affirmer ?

**MASUMURA** On parle souvent de l'affirmation du moi chez la femme. C'est très joli, mais à mon avis, il n'y a pas, dans le monde entier, de femmes aussi culottées que les Japonaises. Il n'y a pas de pays où les femmes soient capables d'être aussi présomptueuses et sans complexes. Le moi de la femme japonaise est affirmé depuis longtemps. Ce n'est pas un problème moderne. Le problème est de savoir comment exprimer cela, de savoir si on doit s'exprimer d'une façon plutôt asiatique ou au contraire plutôt radicale, en sautant l'étape du modernisme « à l'européenne ». Imamura recherche des racines spirituelles et physiques purement japonaises, comme l'ethnologue Yanagida Kunio. Quant à Oshima, il semble avoir sauté ce stade « japonais » pour s'essayer à une logique radicale et il a dépassé le problème d'individualisme ou de rationalisme. Moi, je ne peux pas, comme Imamura, prendre du recul, ni, comme Oshima, me contenter de nier l'étape actuelle. C'est un tournant que tout le monde évite, mais moi, je veux essayer de le prendre...

Par exemple, vivant en plein Tokyo, je ne croirai jamais qu'on puisse trouver dans notre société une certaine harmonie. Non. Il n'y a ni harmonie ni morale familiale. Cela n'a existé qu'à la fin de l'ère Edo, dans une société petite-bourgeoise parfaitement codifiée. Au Japon actuel, il n'y a plus ni cette harmonie, ni ce rythme de vie. Je ne peux comprendre l'œuvre d'Ozu qu'en tant qu'elle est fondée sur l'esprit et le sentiment du peuple de la fin de l'ère Edo à l'ère Meiji. De même, les films de Mizoguchi sont des portraits de femmes japonaises de la même époque.

QUESTION *Alors, de quelle femme japonaise faites-vous le portrait dans vos films ?*

MASUMURA Je ne fais pas tout à fait le portrait de la femme. Mais finalement, c'est la femme qui est l'être le plus humain, n'est-ce pas ? L'homme ne vit que pour la femme, trainant son fardeau comme un cheval sa charrette pour finalement mourir d'une crise cardiaque. L'homme est anti-humain, alors que la femme agit partout arbitrairement, dit librement n'importe quoi, et est donc extrêmement humaine. C'est donc en prenant la femme comme objet qu'on peut le plus facilement exprimer l'humanité. L'homme est un être complètement dépourvu de liberté. C'est sans doute qu'il n'enfante pas. L'homme est obligé de penser à l'honneur, à la vérité. Mais finalement, c'est un animal qui ne vit que pour la femme. C'est pour ça qu'il est extrêmement inintéressant de faire le portrait de l'homme. Il devient un « héros » s'il n'est pas un raté. L'homme le plus viril n'est pas intéressant. Il n'y a qu'à lire Tanizaki : tous ses héros sont faibles, lâches, laids... Un grand homme viril n'est pas humain, parce qu'il vit pour les autres, pour la société. L'homme est tellement enchaîné par les règles de la société qu'on ne peut pas exprimer l'humain par l'homme. Donc, pour exprimer l'humain, il n'y a que la femme. Ce n'est pas pour exprimer la femme que je choisis la femme... Je ne suis pas spécialiste des femmes comme Mizoguchi.

QUESTION *Qu'est-ce que l'érotisme pour vous ?*

MASUMURA C'est exactement ce qu'il y a de plus humain. Quand un humain se déshabille « humainement », ça devient inévitablement érotique. Cette érotique peut renvoyer soit à Freud, soit à Yanagi, soit être plus complexe. Mais à mon avis, l'érotique est d'abord très humaine, car l'homme est en partie un animal. Pour moi donc, l'érotisme, même s'il est très « osé », participe d'un esprit très sain. L'érotisme tel que je l'imagine, c'est la qualité inhérente de la créature qu'est la femme. Contrairement à l'homme, qui n'est qu'une ombre, la femme est un être qui existe réellement, c'est un être extrêmement libre — voilà l'érotisme tel que je le vois.

QUESTION *Le cinéma peut-il être un moyen efficace pour exprimer l'érotisme ?*

MASUMURA Je ne crois pas. Je pense que le cinéma n'est qu'un moyen secondaire en tant que moyen artistique. Mais je veux espérer que le cinéma offre d'autres possibilités. C'est pour cela que je continue encore à faire des films. Mais enfin, d'un point de vue purement artistique, le cinéma n'est pas parfait. Le cinéma n'arrivera jamais à cette pureté artistique que possèdent d'autres arts tels que la peinture, la sculpture, ou la musique.

QUESTION *Vos films deviennent de plus en plus « esthétiques », excessifs, jusqu'à un certain grotesque...*

MASUMURA Oui ; parce qu'on ne peut pas faire confiance à l'image. On dit souvent qu'un film comme *L'Ange rouge* est plein d'images grotesques, mais je ne recherche jamais le grotesque. Cependant, je m'efforce de jouer le moins possible avec la technique, ce qui donne sans doute une impression d'« esthétique-grotesque ». Moi, je n'ai pas le culte de l'image. Je pense qu'un film doit avoir une construction, une trame, une évolution, bref, sa propre structure. Je me moque de la beauté, de l'esthétique... que je ne comprendrai jamais.

QUESTION *La quantité de sang qui coule dans vos films augmente de plus en plus...*

MASUMURA C'est parce que le sang a un lien très intime avec le sexe. Je crois qu'il y a un lien mystique entre le sang et le sexe féminin. Bien sûr, le sang lorsqu'on traite du sexe féminin est un piège très dangereux : on arriverait à s'égarer dans un univers bizarre, dans un domaine où il est interdit de penser. Je crois qu'il ne faut jamais s'interdire de penser... L'esthétisme est presque l'interdiction de penser... J'ai donc eu beaucoup de peine en tournant *Manji* d'après Tanizaki ; tandis que, dans *La Chatte Japonaise* (d'après *Les Amours d'Idiots* de Tanizaki), il y a une certaine opposition entre « le japonais » et « l'euro-péen » (et, chose surprenante, ce qui est européen chez

Tanizaki, c'est la femme : l'homme y représente quelque chose de très japonais qui succombe à la femme), dans *Manji*, ce schéma s'est écroulé, on entre dans un climat plus asiatique. C'est là que le sang coule magiquement.

QUESTION *Que pensez-vous de Wakao Ayako qui est l'héroïne de la plupart de vos films ?*

MASUMURA C'est une femme très égoïste et calculatrice. A un certain moment, elle était pleine de vitalité. Je crois avoir su utiliser son égoïsme et sa vitalité. Ce n'est pas une femme pure, et elle le sait bien. Ce côté vil de la femme, elle a su l'exploiter de manière positive, mais plus maintenant. C'est sans doute qu'elle commence à se donner une attitude en tant que « star », et je regrette qu'elle ait rejeté sa vraie nature. Autre chose : trente ans c'est l'âge critique pour la femme japonaise. Wakao Ayako, elle aussi, a perdu sa vitalité, ce qui est normal. Si elle était plus intelligente, elle comblerait ce défaut. Mais c'est une femme qui est comme une voiture sans moteur et qui marche toute seule. Une fois perdue cette force spontanée, elle est finie, parce qu'elle n'a pas de moteur et elle n'a pas de moyen de redémarrer. Midori Mako, en revanche, est une femme qui ne cesse jamais de redémarrer ! C'est une femme assez surprenante, mais pas encore authentique.

Je trouve aussi très intéressante Kishida Kyoko, qui semble avoir beaucoup de possibilités. Il n'y a qu'un ou deux films dont elle ait été l'héroïne, et je ne peux pas bien juger, mais je pense qu'elle peut très bien être une héroïne. J'aime bien une autre actrice, Mizutani Yoshie, mais on ne la voit plus dans des films maintenant...

Je le répète, la femme ne peut pas exprimer l'humain si elle manque de vitalité, si elle se contente d'être l'ombre de l'homme. Il y a deux genres d'actrices : celles qui comprennent par des mots et celles qui ne comprennent pas du tout par des mots. Wakao Ayako appartient à ce dernier genre et même si elle comprend les mots, ça ne donne rien. J'ai l'impression qu'elle est actuellement dans les plus grandes difficultés. Peut-être s'améliorera-t-elle à quarante ans.

QUESTION *Vos films sont tous basés sur une histoire. Croyez-vous que l'histoire soit indispensable au cinéma ?*

MASUMURA Certains croient davantage en l'image, d'autres croient à l'histoire. Moi, je crois à l'histoire. Parce que l'image n'est pas absolue, on ne peut pas tout exprimer avec l'image. C'est impossible. L'image est trop ambiguë. Je ne crois pas qu'on puisse raconter parfaitement une histoire avec l'image seule.

L'image elle-même n'est jamais absolue. Elle ne raconte rien par elle-même.

QUESTION *Comment envisagez-vous l'adaptation cinématographique d'un roman ?*

MASUMURA Je pense que c'est une chose absolument impossible. Les qualités littéraires sont trop différentes de celles du cinéma. Il y a un univers qui n'existe que par les mots et qu'on ne peut pas exprimer par l'image. C'est parce que l'image est trop superficielle qu'on a recours au montage. Par le montage, c'est-à-dire en faisant une construction avec des plans, on pourrait même faire d'un visage triste un visage gai. L'image est si insuffisante, si ambiguë. Je ne crois pas en l'image, mais en la photo. Une image me fait penser à beaucoup de choses. La qualité de l'image consiste en effet à faire fonctionner notre imagination sans limite. La contrepartie, c'est que l'image elle-même n'est pas capable de dire quelque chose. Pouvoir suggérer sans limite est l'équivalent de ne pouvoir rien dire : l'image ne peut définir rien ni personne.

QUESTION *Vous ne croyez pas à l'efficacité d'une technique comme le gros plan, par exemple ?*

MASUMURA Je n'utilise jamais le gros plan. Je le déteste. Pourquoi faire un gros plan sur le visage d'un acteur ou d'une actrice ? Je suis d'accord pour faire un gros plan si c'est le visage authentique d'un paysan, par exemple. Mais le visage d'un acteur ou d'une actrice, ce n'est pas une chose à montrer en gros plan aux gens ! Le jeu des acteurs n'a aucun intérêt, parce qu'il est finalement un mensonge et qu'il n'arrivera qu'à une certaine « ressem-

blance ». Ce jeu peut exercer une certaine influence, une certaine pression sur les spectateurs et aider à faire comprendre aux autres ce qu'on veut dire. Mais le gros plan, tout le monde sait que c'est faux. J'aurais honte de l'employer. En fait, vous ne trouvez pas un seul gros plan dans mes films. Mizoguchi, lui non plus, n'a jamais utilisé le gros plan. Il ne croyait pas à la vérité du gros plan. Il voulait exprimer une idée ou un sentiment par un mouvement général, ce qui était très proche de la technique essentielle du Kabuki ou du Bunraku. La mise en scène de Mizoguchi était essentiellement expressionniste. Les personnages se déplacent, souffrent, se torturent sans cesse, et soudain, s'arrêtent pour l'éternité. La caméra bouge tout le temps — c'est un travelling permanent — et s'arrête d'un coup pour ne plus bouger. Voilà l'expressionnisme de Mizoguchi. Ce n'est pas par le jeu des acteurs que Mizoguchi racontait une histoire. Ichikawa, par contre, utilise beaucoup de gros plans, mais uniquement pour créer un choc. Il ne croit pas aux acteurs ni à l'image. La plupart des cinéastes japonais sont essentiellement réalistes, donc plus ou moins expressionnistes. La seule exception, c'est Ozu. C'est, pour ainsi dire, le rythme de succession des plans, en vague, qui anime les films d'Ozu. C'est par le rythme qu'Ozu raconte une histoire. Un plan ne signifie rien pour lui. Mizoguchi et Imamura construisent un drame en plans d'ensemble, par un expressionnisme poussé, tandis qu'Oshima truque, mystifie au moyen d'images radicales et de dialogues terrifiants. En conclusion, je veux dire que le cinéma n'est pas un moyen d'expression tout-puissant, mais au contraire, inefficace et impuissant.

QUESTION *Vous ne croyez pas non plus aux possibilités expressives de la couleur ?*

MASUMURA Certains disent que la couleur a la même puissance que le son. Mais je ne le crois pas. Même si l'image est complètement rouge, même si tous les décors et tous les costumes sont soigneusement colorés, cela n'exprime rien de plus. A un certain moment, on a essayé de tuer exprès les couleurs pour obtenir un autre effet, une autre nuance plus délicate. Mais je pense que c'est un effort inutile. Il faut savoir utiliser pleinement toutes les couleurs. Pour utiliser des couleurs « audacieuses », il faut construire une situation « audacieuse » ou un décor « audacieux », comme, par exemple, une comédie musicale. Donc, on ne peut pas dépasser un certain réalisme de la couleur. Le développement de la couleur dépend, je crois, de l'évolution du cinéma lui-même. Plus on créera des personnages anormaux, non quotidiens, extraordinaires, plus la mise en scène changera et plus l'utilisation des couleurs évoluera.

QUESTION *Est-ce que cette possibilité de l'évolution du cinéma vous paraît aller dans le sens de la réalité sociale japonaise ?*

MASUMURA Je ne sais pas. Mais, admettons que la société japonaise reste stable, malgré les mouvements étudiants, etc. : même dans ce cas-là, les gens demanderont quelque chose d'autre, de différent au cinéma. Le cinéma évoluera, changera beaucoup. Jusqu'à maintenant, le public se contentait d'y voir le reflet de la réalité quotidienne. Mais dans l'avenir, pour que le cinéma puisse être commercialement exploité, il faudrait trouver des sujets vraiment fous, vraiment extraordinaires. Ce sera peut-être le moment de la fin du cinéma, mais sans aucun doute, son moment le plus fécond. Déjà, la télévision atteint un stade assez extraordinaire. Il est normal que le public ne se dérange pas pour aller voir les mêmes choses qu'à la télévision. Quand on pense à l'avenir du cinéma japonais, il semble maintenant qu'il faut absolument faire quelque chose d'extravagant. Le cinéma « underground » peut être un certain signe avant-coureur, mais ce n'est pas un signe authentique. Il faut que naissent des films véritablement extraordinaires, des films-choc comme *Le Cabinet du Docteur Caligari* qui apportait l'expressionnisme allemand après la première guerre mondiale. Pourquoi les gens fréquentent-ils de moins en moins le cinéma ? C'est parce que le cinéma ne donne plus de véritables spectacles. Le grand spectacle à l'américaine est déjà une chose démodée. Il faut maintenant

trouver, ou plutôt retourner au vrai spectacle au sens propre. Dans le cinéma japonais actuel, il n'y a plus rien. A un certain moment, le décor artificiel était plus important que le décor naturel. Maintenant, c'est le contraire ! La réalité est plus luxueuse qu'un décor ! Aucune compagnie n'a plus assez d'argent pour faire un décor extraordinaire, surnaturel, alors que notre société réelle est devenue cinq fois plus luxueuse qu'autrefois. Le cinéma d'aujourd'hui ne peut plus donner au public un « spectacle ». Pour sortir de ses difficultés, le cinéma a évidemment un moyen : tourner de petits films intimistes qui nous apportent une petite joie. Mais c'est un cinéma à voir dans une petite pièce, entre amis. Ce genre de films n'attirera sûrement pas le grand public. Dorénavant, j'en suis convaincu, il faut faire un grand spectacle qui sera le mélange de tous les films de publicité. De toute façon, c'est le cinéma de publicité qui est à présent le plus grand spectacle. J'imagine que je pourrais faire quelque chose en faisant une mixture de cinéma de publicité et de cinéma de fiction. Le film de publicité pour la TV est d'ailleurs la seule révolution au cinéma ; on peut s'amuser à y faire des plans même de trois images. Peut-être qu'il en naîtra quelque chose de tout neuf.

QUESTION *N'avez-vous jamais pensé à quitter la compagnie Daiei pour devenir indépendant ? Ne vous sentez-vous pas prisonnier, dépourvu de liberté ?*

MASUMURA En admettant que je quitte la compagnie pour devenir indépendant, je suis persuadé que ce serait tout à fait la même chose. J'ai l'impression que je ne serai jamais satisfait, ici ni ailleurs. En fait, ce n'est pas un grand problème. Je n'ai jamais pensé à dominer ou à établir mon propre monde. Ça m'est égal. Je me laisse toujours entraîner par la situation et, dans les limites qu'elle m'impose, je pense faire tout ce que je veux. C'est peut-être une logique un peu bizarre. De toute façon, je n'ai pas des idées très saines.

QUESTION *Vous n'avez donc pas la volonté de vous affirmer...*

MASUMURA Je me moque de m'affirmer. Je ne m'en suis jamais occupé. Il y a un problème existentialiste : la raison d'être, ou comment l'homme doit être, etc. problème que je ne comprends vraiment pas. La vie, c'est l'ambiguïté... Rien à faire.

QUESTION *Y a-t-il des projets que vous avez proposés de vous-même à la compagnie ?*

MASUMURA Aucun de mes propres projets n'a été jusqu'à présent adopté par la compagnie. Evidemment, parmi les projets que la compagnie m'impose, il y en a d'assez bons... Mais par exemple, mon projet *La Mer et le Poison* d'après Endo ne passera jamais, il ne sera jamais accepté même par d'autres producteurs.

QUESTION *Quelle est donc votre motivation, votre conscience en tant que cinéaste ? Vous contenterez-vous toujours de tourner des films que la compagnie vous imposera ?*

MASUMURA Ce n'est pas tout à fait ça. C'est là une question de puissance, d'énergie. J'accepte presque tous les projets imposés par la compagnie, mais ce n'est pas que je tourne des films sans volonté.

QUESTION *Mais qu'est-ce que la création cinématographique pour vous ?*

MASUMURA C'est mettre toute l'énergie qu'on a dans chaque œuvre — c'est tout ce que je peux dire. Je pense que c'est en fonction de l'énergie qu'on a pu y mettre que le film sera bon ou aura du succès auprès du public. Je le crois. Si l'énergie donnée à un film est faible, le film aussi sera faible et ne marchera pas commercialement.

Je ne peux pas croire à l'univers psychanalytique d'Imamura, ni au radicalisme d'Oshima. Je n'ai, en fait, pas de méthode. Mes films ne sont rien méthodiquement. Mais évidemment, j'ai une toute petite idée à moi sur ce qu'est l'homme, sur ce qu'est le cinéma. Vous ne comprendriez pas. *Propos recueillis au magnétophone à Tokyo en 1969 par Aoi Ichiro, Shirai Yoshio et Yamada Koichi, traduits du japonais par Yamada Koichi et Jane Cobbi.*

