

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

En el país de Godzilla: una introducción al cine japonés

Autor/es:

Elena, Alberto

Citar como:

Elena, A. (1993). En el país de Godzilla: una introducción al cine japonés.  
Nosferatu. Revista de cine. (11):4-13.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40840>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



**donostiakultura.com**

Japón bajo el terror  
del monstruo  
(Gojira, 1954),  
de Inoshiro Honda



# En el país de Godzilla: una introducción al cine japonés

Alberto Elena

**A**l principio era Gojira. El monstruo atómico creado por la Toho irrumpió en las pantallas niponas en 1954, sin que ni el productor de la película, Tomoyuki Tanaka, ni su realizador, Inoshiro Honda, probablemente atisbaran el alcance de la operación y la fortuna histórica que su criatura iba a conocer. Pero lo que ciertamente no entraba en sus planes es que la película fuese comprada año y medio después por Joseph E. Levine (Embassy Pictures) -aparentemente a un coste irrisorio- para su distribución en Occidente. En realidad, se trató de una re-inención de Gojira, pues Levine no sólo dobló y remontó el film (atenuan-

do el énfasis original sobre los peligros nucleares), sino que hizo rodar secuencias adicionales para dar entrada al personaje de un periodista norteamericano y, por si fuera poco, rebautizó al pobre monstruo como Godzilla, nombre con el que a partir de entonces sería conocido en todo el mundo. Gojira siguió protagonizando numerosas secuelas en Japón (diecinueve hasta la fecha), compareciendo en las pantallas de televisión cuando ésta se introdujo en aquel país y deviniendo incluso un personaje popular en el mundo publicitario. Pero en el resto del mundo su *alter ego* de fabricación norteamericana, Godzilla, siguió campando alegremente sin que

las adulteraciones de inspiración hollywoodense (en las cuatro primeras películas de la serie) conocieran límite alguno: cuando en 1962 el propio Honda rueda, ya en color, **King Kong contra Godzilla** (*Kingu Kongu tai Gojira*), el empate de Gojira con el famoso gorila gigante se troca impudicamente, en la versión internacional, en un triunfo indiscutible de King Kong.

La historia de Gojira/Godzilla, aparentemente anecdótica, puede no obstante leerse como una metáfora de la progresiva apropiación del cine japonés por Occidente (1). Revelado en 1951 a raíz del deslumbrante triunfo de

**Rashomon** (Akira Kurosawa, 1950) en la Mostra de Venecia, el cine japonés fue llegando poco a poco a las pantallas europeas y norteamericanas y los especialistas se aprestaron a cartografiar su territorio y, con auténtica voluntad de taxonomistas, procedieron a clasificar sus manifestaciones en base a categorías más o menos accesibles para el público occidental. Como muy bien ha escrito recientemente Tony Rayns (2), los años sesenta generaron la agradecida ilusión de "conocer" el cine japonés, susceptible de ser "racionalizado" en base a parámetros occidentales y reductible a categorías críticas más familiares (géneros, estilos narrativos, generaciones...). Por más que la cultura de la que emanaba siguiera siendo remota, exótica y esencialmente diversa, los críticos y espectadores occidentales se las compusieron para pergeñar una guía de urgencia en tan frondoso bosque. Sin embargo, tal ilusión se reveló en buena medida vana: no sólo continuaron siendo proporcionalmente escasas las muestras de la cinematografía japonesa que llegaban a Occidente (sobre todo después de la eclosión de la *nuberu bagu* o nueva ola nipona), sino que la familiaridad con los grandes maestros o algunos de los más característicos géneros de aquélla encubrían un fundamental desconocimiento de sus auténticas coordenadas. De este modo, y aunque sin duda sea preciso consignar algunas excepciones (3), apenas cabe hablar de una investigación rigurosa antes de la década de los setenta. Aún así, la historiografía del cine japonés ha pecado con frecuencia de un excesivo formalismo -el conocido libro de Noël Burch, por lo demás excelente, sería un perfecto ejemplo (4)- que ha contribuido en ocasiones a hacer del mismo un objeto de estudio idealizado y etéreo. Por decirlo con palabras

de David Desser, "*demasiados acercamientos al cine japonés han tendido a de-historizarlo*" (5), a privarlo de referentes concretos y mundanos que sin embargo son tan inherentes a éste como a cualquier otra cinematografía nacional. En su calidad de obertura a un número monográfico consagrado al cine japonés, este artículo intentará precisamente trazar -siquiera de forma sumaria- esa otra cartografía del cine japonés habitualmente ausente en las obras sobre el tema. El objetivo es, pues, suministrar algunas de las coordenadas básicas para una aproximación al cine japonés desde una perspectiva económica, social, política o ideológica que a la postre permita eludir deformaciones historiográficas comparables a las -mucho más tangibles- de que ha venido siendo objeto aquella figura emblemática de un cierto cine japonés con la que se abría este trabajo: Gojira.

La introducción del cinematógrafo Lumière en Japón siguió pautas muy similares a las de otros países. En un contexto de apertura a Occidente y afán modernizador, el industrial Shota-ro Inahata no dudó en importar a su país el nuevo invento del que había tenido conocimiento directo durante una estancia en Francia. La primera exhibición pública del cinematógrafo en Japón tuvo lugar en Osaka el 15 de febrero de 1897, mas Inahata no tardó en encontrar competidores: tan sólo una semana después, el vitascope de Edison era presentado en otro teatro de la misma ciudad. El extraordinario éxito de ambas operaciones se reprodujo de inmediato en Tokio, donde en 1903 se crearía la primera sala de exhibición permanente del país. Contrariamente a su habitual actitud frente a las manifestaciones públicas, la policía y las autoridades japonesas se mostraron inicial-

mente un tanto contemporizadoras con respecto a las multitudinarias sesiones cinematográficas a las que un público ansioso de nuevas formas de entretenimiento acudía en masa (sobre todo tras la creciente desnaturalización del carácter popular del *kabuki* en las dos últimas décadas del siglo XIX) (6). Los programas de estas sesiones tendieron a ser inusualmente largos ya que el público estaba acostumbrado al *tempo* reposado de los espectáculos teatrales tradicionales y no hubiera quedado satisfecho con menos: de hecho, era incluso frecuente que los films se repitieran varias veces en el marco de una misma sesión para así colmar las expectativas de dicho público. Esta tendencia, lejos de constituir una moda pasajera, perviviría con el paso del tiempo y todavía en la década de los veinte -cuando la duración de los films aumentó- eran frecuentes los programas triples (7). Incluso en la actualidad todavía perdura esta modalidad de exhibición.

Pero el cinematógrafo era, pese a todo, una invención exógena que requería una asimilación paulatina. Superada la *naïve* expectación inicial (que llevó en ocasiones a disponer la pantalla a un lado del escenario y el proyector al otro para que los curiosos espectadores no perdieran así detalle del proceso de



Japón bajo el terror del monstruo (Gojira, 1954), de Inoshiro Honda

creación de imágenes, aparentemente más interesante que los propios films), la comprensión de las películas extranjeras que integraban los primeros programas no siempre era fácil y por ello la figura del *benshi* o comentarista se impuso desde fechas muy tempranas. En realidad, la presentación y comentario de las películas entroncaba asimismo con una arraigada costumbre teatral y parecía más que lógico preservarla en un medio que básicamente se concebía como una prolongación de aquél, y no tanto de la fotografía. El *benshi* no tardó en convertirse en la auténtica estrella de las proyecciones cinematográficas, toda vez que era él quien confería sentido a la acción -para el espectador japonés de este período, mucho más que el propio montaje- y se permitía incluso ofrecer su valoración de los hechos: no es de extrañar, pues, que una misma película pudiera resultar muy diferente según la presentación del *benshi* de turno ni que éste se antepusiera a los actores en la publicidad de los films y se llevara los mayores dividendos. La extraordinaria fortuna histórica del *benshi*, que no desaparecería hasta la llegada del cine sonoro, condicionaría incluso la estética de las primeras producciones japonesas, con frecuencia compuestas por tomas muy estáticas en las que recursos expresivos

como el *flashback* devenían enteramente innecesarios (8). El verdadero pionero de la cinematografía japonesa fue, por lo demás, Koyo Komada, un avisado *benshi* que en la primavera de 1899 decidió embarcarse en la aventura de la realización.

Inspirándose en la reciente captura de un peligroso criminal, Komada presentó en junio de 1899 su primer film en el teatro Engi-za de Tokio: el éxito fue tal que al día siguiente Komada estaba ya rodando otra película. *"Como quiera que Komada era también el benshi de la sesión, estaba en disposición de modificar el argumento cuando gustase y así, mientras que en un lugar el ladrón era presentado como un famoso pistolero, en otro devenía un famoso secuestrador. En áreas rurales podía incluso presentar al joven protagonista no como el perfecto desconocido que en realidad era, sino como el famoso actor de shimpa Otojiro Kawakami, visto por vez primera en la pantalla"* (9). La producción autóctona proliferó espectacularmente en los años venideros -sobre todo en el ámbito documental, cuyo interés subiría muchos enteros en 1904 con el estallido de la guerra contra Rusia-, construyéndose ya en 1907 los primeros estudios de rodaje del país: los Estudios Meguro, así llamados por ubicarse en las colinas

del mismo nombre a las afueras de Tokio. Tampoco tardaron en aparecer las primeras compañías de producción y exhibición: en 1909 un controvertido ex-agente de la Pathé en el sudeste asiático, Atsukichi Umeya, decidió jugar sus propias cartas y sin permiso alguno (y, menos aún, conexión con la casa francesa) fundó la denominada M. Pathé Company; tres años después, en 1912, se creaba la primera de las *majors* japonesas, la Nikkatsu, como resultado de la fusión de aquella con otras pequeñas compañías. La segunda de las grandes productoras del período, la Shochiku, iniciaría sus actividades en 1920. Para entonces el cine japonés había generado ya un incipiente *star system* (encabezado por el actor Matsunosuke Onoe), el número de salas de exhibición se acercaba a las cuatrocientas y el mejor cine extranjero comenzaba a llegar a las mismas con notable aceptación: **Cabiria**, en 1916, e **Intolerancia** y **Vida de perro**, en 1919, constituirían éxitos memorables.

Fue, sin embargo, un olvidado film francés el que suscitaría un mayor revuelo por razones extra-cinematográficas: **Zigomar** (Victorin Jasset, 1911), historia del enfrentamiento entre un malvado criminal y un detective, fue entusiásticamente recibido por el público japonés y alumbró incluso algunas secuelas autóctonas. Las autoridades, sin embargo, no vieron con tan buenos ojos la exhibición de este tipo de films, supuestamente "anti-sociales" y peligrosos por su incitación a los desórdenes públicos en un momento tan crítico como era el de la muerte del Emperador. La reacción no se hizo esperar y los sensacionalistas titulares de la prensa (*"Gran temor de disturbios sociales"*; *"Invitaciones a la violencia desde las pantallas"*) abrieron paso al primer código de censura japonés, no por infor-



*Kurutta ichipeeji*  
("Una página de locura", 1926), de Teinosuke Kimigasa



mal menos efectivo en manos de una policía siempre atenta a la estricta regulación de las costumbres. Las normas reguladoras recogidas por el diario Asahi Shimbun el 13 de octubre de 1912 no sólo apuntaban a la prohibición de los films considerados "anti-sociales", sino también de aquéllos que presentaran imágenes cruentas, relaciones adúlteras y cualesquiera temas que pudieran incitar a la pornografía, además de recomendar la censura previa de los guiones por parte de la policía (10). Aunque hasta 1925 no se promulgaría un código de censura propiamente dicho, la regulación de la actividad cinematográfica estaba ya en marcha.

El gran terremoto que en 1923 asoló Tokio y Yokohama constituye un auténtico punto de inflexión en la historia del cine japonés por sus efectos sobre la producción y la exhibición (11). La destrucción de la mayor parte de los estudios de la capital obligó a desplazar a Kyoto el rodaje de los films de época (*jidai-geki*), con lo que Tokyo pasaría a especializarse en películas de corte contemporáneo (*gendai-geki*) que no requerían escenarios particularmente sofisticados. Por su parte, la destrucción de numerosas salas y aún de almacenes de películas no atenuó en absoluto la voracidad cinematográfica del público japonés, particularmente deseoso en tal coyuntura de encontrar en el cine una válvula de escape a sus preocupaciones. La penetración norteamericana se incrementó notablemente y los propios films japoneses tendieron al entretenimiento ligero y acusaron una evidente "occidentalización" en sus estilos narrativos. El número de salas siguió aumentando (813 en 1925, con más de 150 millones de entradas anuales) y la producción alcanzó los 700 títulos en 1927. La década de los veinte conoció



Jujiro ("Caminos cruzados", 1928), de Teinosuke Kinugasa

asimismo el debut de algunos de los principales realizadores japoneses, por más que no todos ellos ofrecieran entonces sus mejores obras: Kenji Mizoguchi (1922), Teinosuke Kinugasa (1922), Daisuke Ito (1924), Heinosuke Gosho (1925), Tomu Uchida (1927), Yasujiro Ozu (1927)...

Aunque el film más importante de ese período es probablemente **Kurutta ichippeeji** ("Una página de locura"; Teinosuke Kinugasa, 1926), film vanguardista de inequívocas resonancias expresionistas que naturalmente no contó con el respaldo del público, lo más interesante del cine de la década es -en una consideración global- la progresiva afirmación del *gendai-geki* (películas de tema contemporáneo) en el contexto de la cinematografía japonesa. Realizadores como Eizo Tanaka, Yasujiro Shimazu, Heinosuke Gosho o Yasujiro Ozu introdujeron en las pantallas imágenes y problemas de la vida cotidiana hasta entonces virtualmente inéditos en las mismas. En conexión con este acercamiento a la realidad del país, sin duda relacionado en alguna medida con la crisis económica que afectaba al mismo, la aparición de un cierto componente crítico no se hizo esperar pese a las evidentes limitaciones impuestas por la censura. En 1928 se funda la Pro-Kino, productora izquierdista especializada en films sociales de inspi-

ración proletaria (*keiko-eiga*), pero la represión pondría fin a tal iniciativa tan sólo tres años después. Incluso algunas películas de samurais se vieron masacradas por la censura por atentar supuestamente contra la tradicional estructura de clases amparándose en la coartada histórica del *jidai-geki*. Aunque seguirían produciéndose interesantes exponentes de esta tendencia hasta la instauración del régimen militar en 1937, la férrea censura opondría continuos obstáculos a los cineastas de inspiración social y política (12).

El código de censura promulgado por el Ministerio del Interior en mayo de 1925, sistematizando así las múltiples directrices de los diferentes reglamentos de policía, fue en rigor la primera regulación formal a escala nacional. Dentro del generalizado carácter restrictivo del mismo, es interesante observar cómo el mayor hincapié se hacía en el respeto a la familia imperial y, sobre todo, en el sexo (sin duda ninguna, el motivo de la mayor parte de los cortes infligidos a las películas de la época). Ni siquiera eran admisibles los púdicos besos contemplados en las pantallas de otras latitudes, por lo que los cineastas japoneses hubieron de hallar sus propios recursos expresivos: "*Del mismo modo que el público norteamericano hubo en un momento dado de acostumbrarse a la regla de 'un pie en el suelo' cuan-*

do aparecía en la pantalla una pareja sentada sobre una cama, el público japonés hubo de resignarse a que las escenas de besos estuvieran filmadas de tobillos para abajo: dos pares de pies se acercaban cautelosamente y entonces el cigarrillo del caballero se estampaba contra el suelo para que no quedaran dudas de lo que estaba sucediendo por encima del cuello" (13). Al proclamarse la guerra con China en 1937 las directrices oficiales y la propaganda más explícita se solaparían con el recrudescimiento de la actividad censora: la muy conservadora posición en el plano de las costumbres se vería entonces secundada por una orientación abiertamente nacionalista y xenófoba en el plano socio-político que excluía tajantemente cualesquiera otras perspectivas. Del mismo modo, en septiembre de 1937, quedó fulminantemente suspendida la importación de películas extranjeras hasta que se produjese su adecuada regulación: los 237 films americanos exhibidos en los nueve primeros meses de 1937 se vieron reducidos a tan sólo 94 en todo el año 1938, con el consiguiente abandono de sus oficinas en Tokyo por parte de las compañías norteamericanas. La creciente autarquía alcanzaría su apogeo en 1941 con la entrada de Japón en la guerra, momento en que se prohibió la exhibición de todas las películas extranjeras a excepción de las alemanas (si bien

hasta éstas padecieron frecuentes cortes por su presentación de cuerpos desnudos).

Pero, para el cine japonés, el régimen militar tuvo consecuencias más directas que las que resultan de la aplicación de las severas directrices ideológicas o de la implacable censura. El hecho fundamental fue la promulgación en 1939 de la Ley del Cine, una normativa sin duda abiertamente inspirada en la legislación cinematográfica de la Alemania nazi. Entre otras medidas, devino obligatorio para cualquier trabajador de la industria del cine -desde productores a proyectacionistas- obtener una licencia estatal. La censura previa de guiones por parte del Ministerio del Interior se convirtió en obligatoria, al tiempo que los exhibidores quedaban obligados a proyectar los films propagandísticos que eventualmente indicara el Ministerio de Educación. La proyección de noticiarios (una vez convertido este sector en monopolio estatal en abril de 1940) fue asimismo obligatoria en todas las salas de exhibición sujetas igualmente a una estricta cuota de pantalla para las películas extranjeras. El Estado se arrogaba incluso el derecho de regular la producción, cosa que efectivamente hizo en 1941 al limitar el número de films de ficción que podían rodarse. Naturalmente las grandes productoras vieron con inquietud

esta última medida e hicieron algunas tímidas propuestas para garantizar la pervivencia de un cine de entretenimiento. La respuesta del Ministerio de Educación (agosto de 1941) fue, sin embargo, tajante: las diez compañías existentes se refundirían en tan sólo dos -más una de *hunga eiga*, o films documentales y propagandísticos-, quedando el control de la distribución y exhibición en manos de un monopolio estatal. La poderosa Shochiku y la no menos pujante Toho (a pesar de su reciente creación en 1935, mantenía excelentes contactos con los funcionarios del Ministerio del Interior) se valieron de sus privilegios para imponerse como las dos productoras admitidas por la ley, si bien en principio ésta se refería a dos compañías de nueva creación. Ante las protestas de las otras grandes productoras, el gobierno aceptó finalmente la constitución de una tercera, la Daiei, resultante de la obligatoria fusión de Nikkatsu (tras la guerra, la Nikkatsu volvió a separarse de la Daiei), Shinko y Daito para salvaguardar su pervivencia (14). La industria cinematográfica japonesa quedaba así consolidada conforme a un modelo que esencialmente seguiría vigente hasta la aparición de pequeñas productoras independientes en los años sesenta, si bien hay que tener en cuenta la creación, en plena posguerra, de la Shintoho (1947) -fruto de una escisión de la Toho- y la Toei (1951), que completarían el mapa de la producción nipona en el período en que ésta se dio a conocer en Occidente.

El final de la Segunda Guerra Mundial, con la derrota japonesa y la ocupación norteamericana, también repercutió de forma directa en el cine. El S.C.A.P. (Supreme Commander for the Allied Powers) se aplicó al fomento de los valores democráticos y occidentales, al tiempo que



*Ningen no joken*  
("La condición humana",  
1959-60), de  
Masaki Kobayashi

buscaba erradicar cualquier huella de una mentalidad militarista, feudal y xenófoba considerada responsable de los desastres de la contienda recién concluida. En el cine ello se tradujo en la liberalización de la presentación de las costumbres (incluyendo, por ejemplo, los besos), pero también en la prohibición de 236 películas realizadas en el periodo inmediatamente anterior que no se consideraban acordes con los valores democráticos. Al mismo tiempo, se instituyó la censura previa de guiones (1946-1949), además de la de films ya rodados (1946-1952), con objeto de evitar recaídas en cuanto se asociaba a una ideología totalitaria (15). Grandes víctimas de estas nuevas directrices fueron los films de samurais, apriorísticamente sospechosos de contribuir a la exaltación del feudalismo y el ultranacionalismo, que apenas pudieron rodarse hasta el final de la ocupación: un caso paradigmático a este respecto es el de **Tora-no-o wo fumu otokotachi** ("Los hombres que caminan sobre la cola del tigre"; Akira Kurosawa, 1945), *jidai-geki* ambientado en el siglo XII que fue prohibido por considerarse contrario a los valores democráticos y no pudo exhibirse hasta 1952.

La tutela norteamericana resultó naturalmente en la realización de numerosos *gendai-geki* de corte occidentalizado y carácter escasamente problemático, pero también alumbró una nutrida serie de films anti-militaristas, obra por lo común de cineastas de inspiración comunista: **Senso to heiwa** ("Guerra y paz"; Fumio Kamei y Satsuo Yamamoto, 1947) es acaso la primera muestra significativa de esta tendencia. Aunque otros realizadores se sumarán posteriormente a éstos en su denuncia de los horrores de la guerra -muy particularmente Kon Ichikawa con **El arpa birmana** (*Biruma no tategoto*, 1956) y Masaki Kobayashi con



*Ningen no joken* ("La condición humana", 1959-60), de Masaki Kobayashi.

las dos entregas de **Ningen no joken** ("La condición humana", 1959-1960)-, la inmediata posguerra conoce no obstante un recrudescimiento de los *keiko-eiga* o films de inspiración izquierdista, alimentando tensiones que trascienden la mera plasmación cinematográfica de determinadas ideas. El caso de **Nippon no higeiki** ("La tragedia del Japón"; Fumio Kamei, 1946) es sumamente interesante: documental sobre los antecedentes de la guerra, de la que se culpa abiertamente al Emperador, es prohibido por las autoridades norteamericanas a raíz del cambio de orientación de su política democratizadora en lo referente a la situación de la familia imperial, que pasa a considerarse un factor de estabilidad ante la creciente amenaza del comunismo. En ese

sentido no cabe duda de que "en su tentativa de democratización de Japón los americanos instituyeron su propio sistema de censura, pero sólo en la medida en que se ajustaba a sus intereses" (16).

La agitación social llega también al mundo del cine en esos años. La Toho, feudo sindical del Partido Comunista japonés, conoce tres grandes huelgas entre marzo de 1946 y agosto de 1948. La segunda de ellas, en el otoño de 1946, se salda con la escisión de la Shintohto (lit., Nueva Toho), mientras que la tercera culmina violentamente con el desalojo de los trabajadores por parte de la policía y las fuerzas de ocupación norteamericanas. Como consecuencia de ello, más de 1.200 empleados son despedidos: numerosos cineastas de izquierdas

(Kamei, Imai, Yamamoto...) deben así abandonar la productora para embarcarse en aventuras independientes respaldadas por lo general por sindicatos o asociaciones políticas. Florece entonces, contra corriente, un cine de agitación próximo al realismo social, que dará sus mejores frutos en **Shinku chitai** ("Zona vacía"; Satsuo Yamamoto, 1952), una virulenta denuncia del autoritarismo y la corrupción en el ejército, y **Kanikosen** ("El barco conservero"; So Yamamura, 1953), celebrada pieza militante que debe mucho al cine clásico soviético y en particular a **El acorazado Potemkin**.

El cine japonés, a la sazón revelado en Occidente con la triunfal presentación de **Rashomon** (Akira Kurosawa, 1950) y **Ugetsu monogatari** ("Cuentos de la luna pálida"; Kenji Mizoguchi, 1953) en la Mostra de Venecia y **La puerta del infierno** (*Jigokumon*; Teinosuke Kinugasa, 1953) en el Festival de Cannes, discurría sin embargo por otros derroteros. Reconstruida su industria tras la guerra, la producción creció vertiginosamente (los 69 films de 1946 se convierten en 300 en 1954) y el número de salas (que había quedado reducido a unas 1.100, aproximadamente la mitad que antes de la guerra) alcanzaría el tope de 7.400 a fina-

les de los cincuenta, momento en el que el número de espectadores por año supera los mil millones. Los adelantos técnicos (la primera película en color se rueda en 1951, pero también llegan el cinemascopio y otros nuevos sistemas de proyección que devienen enormemente populares (17)) y la diversificación de géneros atraen cada vez más al público japonés. En efecto, junto a las grandes obras de Mizoguchi, Kurosawa, Ozu, Naruse o Kinoshita -que han permitido, con justicia, hablar de la edad de oro del cine japonés-, proliferan comedias y melodramas contemporáneos, adaptaciones literarias o films de monstruos (*kaiju-eiga*) que rinden excelentes dividendos en taquilla. Japón avanza hacia el "milagro económico" de los sesenta, pero paradójicamente éste operará en detrimento de la industria del cine japonés.

Como oportunamente subrayara Tadao Sato en su ajustada panorámica sobre el reciente desarrollo de esta cinematografía (18), Japón no ingresó en el club de los países ricos hasta el advenimiento de la década de los sesenta. La dureza de la posguerra encontró su cabal reflejo en numerosas producciones del momento y todavía la "opera prima" de Nagisa Oshima, **Ai to kibo no machi** ("Ciudad de amor y esperanza", 1959) era una rabiosa crónica de la miseria y la desorientación de una juventud de extracción proletaria abocada al fracaso en sus tentativas de emancipación. Pero la rápida transformación económica de la sociedad japonesa no sólo afectará a la temática de sus films o a la reorientación de algunos de sus géneros, sino que afectará a su naturaleza misma de manera hartamente significativa. El factor esencial en dicho proceso de transforma-

ción del cine japonés fue, según conviene la mayor parte de los historiadores, el extraordinario impacto ejercido por el desarrollo de la televisión. Los dos millones de receptores existentes en el país en 1958, el año de máxima frecuentación de las salas cinematográficas, se convierten en veintidós millones a finales de los sesenta, lo que representa ya una presencia neta en aproximadamente un 90% de hogares (19). Mientras Ozu se hace eco de esta fascinación colectiva en su deliciosa **Ohayo** ("Buenos días", 1959), otros realizadores -como Kinoshita- incluso abandonan temporalmente la realización de largometrajes para trabajar en el nuevo medio. Las mayores deserciones se producen, sin embargo, entre el público: en 1963 se venden la mitad de entradas que en 1960, reduciéndose a tan sólo la cuarta parte en 1970 (y sin que el proceso toque todavía fondo). Consecuentemente, las salas van cerrando a un ritmo vertiginoso: su número se reduce a una quinta parte entre 1960 y 1975. En tan adversa coyuntura, la producción se resiente de igual modo y los 547 films realizados en 1960 -récord del período de posguerra- se convierten en tan sólo 423 en 1970. La crisis de la industria cinematográfica japonesa era, pues, evidente desde cualquier perspectiva de análisis.

A lo largo de la década de los sesenta tanto los melodramas sentimentales como los films adscritos al *jidai-geki* parecen perder el favor de su público tradicional, ahora atrincherado frente a la pequeña pantalla. La industria ensaya algunas estrategias de sustitución y así los *yakuza-eiga* (refrendados sobre todo por la Toei) vienen a sustituir a los clásicos films de samurais, de los que sin duda constituyen una evidente prolongación, en tanto que los films juveniles (*taiyozoku-eiga*) proliferan



*Ugetsu monogatari*  
("Cuentos de la luna  
pálida", 1953),  
de Kenji Mizoguchi

en una abierta maniobra para captar al sector de la población que aún no había desertado de las salas cinematográficas. Incluso las grandes productoras han de buscar salidas a la situación: la poderosa Shochiku jugará la baza de los nuevos realizadores, pero no por ello logrará evitar el cierre de su estudio de Kyoto especializado en el rodaje de films históricos de capa y espada (1968); la Nikkatsu se especializará en la producción masiva de películas eróticas a partir de 1972; la Daiei sencillamente quiebra en 1971, si bien renacerá poco después como distribuidora... A la postre, sin embargo, ninguna de estas estrategias se revelará particularmente afortunada de cara a la resolución de los graves problemas estructurales de la industria japonesa. Pero esos años de crisis favorecen, en cambio, la eclosión de la llamada "nueva ola" japonesa.

Surgida de manera independiente y simultánea a la famosa *nouvelle vague* francesa (por más que después pueda acusar algunas influencias determinantes, sobre todo en el caso de Oshima) la "nueva ola" de la Shochiku -como fuera saludada por la prensa local en su momento- se diferenció asimismo de aquélla por el hecho de nacer en el seno de la gran industria. Es verdad que se trató tan sólo de una circunstancia fortuita resultante del desconcierto de los productores ante la pérdida de espectadores que ya se comenzaba a vislumbrar (20), mas no por ello dejó tal coyuntura de tener algunos efectos apreciables sobre los films realizados. Fueron, por ejemplo, exigencias industriales las que hicieron que muchos de estos jóvenes realizadores (Oshima, Imamura, Shinoda, Yoshida...) emplearan con frecuencia el cinemascope y el color en sus primeros trabajos: sólo el fracaso comercial de sus films, el paso al cine independiente y la explícita



La puerta del infierno (Jigokumon, 1953), de Teinosuke Kinugasa

voluntad de rechazo les llevarán ulteriormente a una mayor austeridad en los formatos adoptados. Aunque inicialmente sólo Susumu Hani se adscribiera a un cine de corte independiente (su excelente *Furyo shonen* -"Malos chicos", 1960- está rodado en 16 mm., blanco y negro, y un estilo semi-documental que rehuye los actores profesionales), pronto sus jóvenes colegas de la Shochiku se verán forzados a hacer lo propio. En última instancia, imbricar en la industria tradicional a cineastas como Oshima o Imamura no tardó en revelarse ilusorio: como es bien sabido, en 1960 la Shochiku retiró de las pantallas, a los pocos días del estreno, *Nihon no yoru to kiri* ("Noche y niebla de Japón"), razón por la cual Oshima abandonó la productora y

engrosó las filas del cine independiente. En ese contexto la ATG (Art Theatre Guild) se configurará como la más activa e interesante de todas las nuevas compañías de producción comprometidas con el movimiento renovador de estos jóvenes cineastas (Oshima, Yoshida, Hani, etc., trabajarán en su seno), mas incluso ésta irá a la quiebra en 1975.

Si en los años sesenta la crisis industrial había venido acompañada por una extraordinaria vitalidad artística, la década de los setenta verá agravarse aquélla al tiempo que el impulso de este nuevo cine parece agotarse con celeridad. La robusta estructura del tradicional sistema de estudios se resquebraja y la tradicional centralización deja paso a una enorme variedad de compañías de producción, fenómeno

radicalmente nuevo en el contexto de la cinematografía japonesa. Aunque la Nikkatsu, la Shochiku, la Toho y la Toei subsisten en la actualidad, su actividad está volcada mucho más hacia la distribución (controlando un porcentaje muy elevado de las salas de exhibición) que hacia la producción propiamente dicha. Según estimaciones recientes (21), la cuatro *majors* tradicionales apenas si controlan hoy en día el 40% de la producción cinematográfica japonesa: no hay que entender, sin embargo, que el 60% restante esté integrado exclusivamente por pequeñas compañías independientes, toda vez que la confusa situación del sector ha permitido la irrupción de numerosos advenedizos. El nuevo mapa de la industria del cine en Japón no puede, pues, dibujarse sin atender a esta atomización de las iniciativas industriales.

A lo largo de las dos últimas décadas el panorama del cine japonés ha conocido diversas tentativas de revitalización estética, tanto dentro como fuera de la industria. A la aparición de un determinado movimiento *underground* en los años setenta (Yoichi Takabayashi, Nobuhiko Obayashi, Seijun Suzuki, Toshio Matsumoto...) hay que sumar operaciones de promoción de nuevos realizadores como la emprendida por la Nikkatsu a comienzos de los ochenta en busca de una "novísima ola". La realidad es, sin embargo, que el cine japonés actual parece basarse mucho más en notables individualidades: figuras como Kohei Oguri, Kaizo Hayashi, Juzo Itami y, sobre todo, Mitsuo Yanagimachi continúan ofreciendo obras de interés, pero sin formar escuela o movimiento alguno. Sus obras se ven condenadas, por lo demás, a una circulación relativamente restringida ante el virtual monopolio del sector

de la exhibición (aspecto éste no regulado por la legislación japonesa). Eliminadas las cuotas de pantalla en los años sesenta, el cine norteamericano comenzó entonces una masiva penetración que en la actualidad adquiere perfiles auténticamente sofocantes. Entregadas, como vimos, las grandes *majors* más a la obtención de sabrosos dividendos por la distribución de los grandes éxitos de Hollywood que a la producción de películas propias, hasta los grandes maestros (Kurosawa, Oshima) han llegado en ocasiones a depender de la financiación extranjera. Los menos afortunados deben, sin embargo, desdoblarse en productores o alcanzar los favores de algunos de los grupos multimedia ocasionalmente dedicados a la producción cinematográfica (CBS-Sony Group, Nippon Herald, etc.): el caso de Yanagimachi, cuyo *Himatsuri* ("Festival del fuego", 1984) fue producido por los grandes almacenes Seibu, resulta paradigmático en este sentido.

Fracasadas las distintas estrategias de revitalización acometidas en los años setenta, menguadas las inversiones ante la constatación de la pérdida de dividendos y reducido el número de salas a tan sólo 1.804 en el pasado ejercicio, la producción ha terminado forzosamente por reducirse sustancialmente: tan sólo 230 films en el año 1991 (22). Obligados a competir con los omnipresentes films de Hollywood, los productores japoneses han tendido cada vez más a orientarse hacia unas pocas producciones de abultado presupuesto (*tai-saku-shugi*) supuestamente capaces de competir con aquéllos. Esta reciente inflexión de la industria cinematográfica japonesa viene marcada por la emblemática figura de Haruki Kadokawa, aparentemente uno

de los escasos productores que parece poseer en la actualidad la clave del éxito y sin duda el fenómeno más significativo de los últimos años en dicho contexto. Procedente del mundo editorial, Kadokawa comenzó a producir películas en 1976, dando trabajo a cineastas como Ichikawa o Fukasaku antes de pasarse él mismo a la realización en fechas recientes. Su fórmula ha sido siempre la misma: grandes films de corte popular, preferentemente películas de acción (samurais, detectives...) o fantásticas, cuyos repartos encabezan las grandes estrellas del momento. Orientada por fuerza hacia un público joven, la producción de Kadokawa no duda en fomentar un *star system* para adolescentes con el respaldo de un imponente aparato publicitario y de una inteligente estrategia multimedia (libros, bandas sonoras...): escasamente distinguida en su mayor parte, aquélla es pese a todo la más pujante manifestación actual de una industria otrora boyante que no acierta sin embargo a superar una crisis generada -paradójicamente- por la opulencia económica del país en las tres últimas décadas (y que, como en todas partes, parece reorientarse hacia el mercado del vídeo).

De los restos del naufragio emerge, no obstante, un personaje familiar: Gojira/Godzilla. Enfrentado en 1991 al rey Ghidora, y a pesar de no haber obtenido el éxito esperado en taquilla, este año el ya veterano monstruo atómico ha sido convocado una vez más por la Toho para combatir a un nuevo rival, Mothra, en la que será su decimonovena comparecencia cinematográfica. Signo de la vitalidad de la famosa criatura -que tras su debut en 1954 fuera capaz de crear todo un género y exportarse a Occidente- o tan sólo del agotamiento de las ideas y la inventiva de los productores japoneses, lo cierto es que tampoco para Gojira/Godzilla parecen co-

rer buenos tiempos. Batido en su propio terreno por **Terminator 2** (récord de recaudaciones en Japón en 1991), incluso Godzilla se ha visto obligado a transitar por nuevos e insólitos escenarios: el hecho de que una anterior entrega de la serie haya sido el pasado año la película extranjera más taquillera en Irán (23) no es sino un flaco consuelo. Escasamente competitivo en Occidente, el cine japonés parece resignado a vivir parasitariamente del cine norteamericano, asegurándose los pingües beneficios de su distribución e introduciéndose en la propia Meca del Cine con propósitos estrictamente comerciales. Pero los intereses de Hollywood no pasan en ningún caso por Oguri o Yanagimachi, ni entra en sus cálculos favorecer la reactivación de cualesquiera industrias rivales. Tristemente, hasta Godzilla parece haber caído en desgracia.

#### NOTAS

(1) Una descripción más detallada del affaire Gojira/Godzilla puede encontrarse en Beverly B. Buehrer, "Japanese Films. A Filmography and Commentary, 1921-1989" (Jefferson, 1990), pp. 98-102.

(2) Tony Rayns, "Trends in Japanese Ci-

nema in '87 and '88" (Cinemaya, nº 1, 1988), p. 16.

(3) Particularmente la obra clásica de Joseph L. Anderson y Donald Richie, "The Japanese Film: Art and Industry" (Rutland, 1959; reeditada en 1982 con dos nuevos apéndices).

(4) Noël Burch, "To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema" (Berkeley, 1979).

(5) David Desser, "Eros Plus Masseur: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema" (Bloomington, 1988), p. 3.

(6) Peter B. High, "The Dawn of Cinema in Japan" (Journal of Contemporary History, vol. 19, nº 1, 1984), pp. 29-30.

(7) Donald Richie, "Japanese Cinema. An Introduction" (Oxford, 1990), pp. 1-2 y 17.

(8) Donald Richie, "Japanese Cinema", pp. 2-6.

(9) Peter B. High, "The Dawn of Cinema in Japan", p. 33.

(10) Peter B. High, "The Dawn of Cinema in Japan", pp. 51-52.

(11) Donald Richie, "Japanese Cinema", p. 17; Max Tessier, "Images du cinéma japonais" (Paris, 1990), p. 21.

(12) Joseph L. Anderson y Donald Richie, "The Japanese Film", pp. 67-68; Donald Richie, "Japanese Cinema", pp. 32-33.

(13) Gregory J. Kasza, "The State and

the Mass Media in Japan, 1918-1945" (Berkeley, 1988), p. 69.

(14) Gregory J. Kasza, "The State and the Mass Media in Japan, 1918-1945", pp. 234-248.

(15) Kyoko Hirano, "Japan" (en William Luhr -ed.-, "World Cinema Since, 1945"; Nueva York, 1987), pp. 380-381.

(16) Kyoko Hirano "The Japanese Tragedy: Film Censorship and the American Occupation" (en Robert Sklar y Charles Musser -eds.-, "Resisting Images. Essays on Cinema and History"; Filadelfia, 1990), p. 202.

(17) Joseph L. Anderson y Donald Richie, "The Japanese Film", pp. 252-254.

(18) Tadao Sato, "Il film giapponese dagli anni sessanta agli anni ottanta" (en Marco Müller -ed.-, "Cinemasia I. Giappone, Corea, Cina, Hong Kong, Malesia"; Venecia, Marsilio Editori, 1983), p. 32.

(19) Joseph L. Anderson y Donald Richie, "The Japanese Film", p. 451; Donald Richie, "Japanese Cinema", p. 64.

(20) David Desser, "Eros Plus Masseur", p. 8.

(21) Keiko McDonald, "Japan" (en John A. Lent -ed.-, "The Asian Film Industry"; Londres, 1990), p. 40.

(22) Frank Segers, "Japan" (en Peter Cowie -ed.-, "Variety International Film Guide, 1993"; Londres, 1993), p. 250.

(23) Deborah Young, "Iranian Cinema Now" (en Peter Cowie -ed.-, "Variety International Film Guide, 1993"), p. 50.



*Gojira tai King-Gidora*  
("Gojira contra King-Ghidrah", 1991),  
de Kazuki Ohmori