

**MARCOS AGRIPA
FERNÁNDEZ GARCÍA**

EL MOMENTUM DEL CINE JAPONÉS

1949-1962



**TRABAJO DE FIN DE GRADO
COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL**



A Carlota y a mis padres.

Por aguantarme, escucharme y aconsejarme hasta el final.



FACULTAD DE COMUNICACIÓN
GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

Trabajo de fin de grado
EL MOMENTUM DEL CINE JAPONÉS (1949-1962)

Realizado por
MARCOS AGRIPA FERNÁNDEZ GARCÍA

Dirigido por
ANTONIO MOLINA FLORES

CURSO 2022-23

momentum

nombre masculino

Fuerza o impulso que se adquiere tras un esfuerzo continuo o una serie de hechos y circunstancias favorables

La definición de la palabra *momentum* originalmente hace referencia a un principio físico que define cierta cantidad de movimiento de un cuerpo. El principio establece que entre más *momentum*, más velocidad y mayor dificultad para detenerlo.

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| Introducción | 1 |
| ¿Qué es? | 1 |
| Contexto previo | 2 |
| Los comienzos: 1949-1952 | 8 |
| El cénit: 1953-1954 | 17 |
| La consolidación de la abundancia: 1955-1959 | 24 |
| El epílogo: 1960-1962 | 30 |
| Conclusión | 34 |
| Bibliografía | 39 |

Introducción

Este trabajo de investigación viene motivado por una primera y leve sensación personal que, a medida que investigaba y conocía, se fue tornando certeramente en opinión, y a través del trabajo que he realizado en los últimos meses he querido dejar patente.

Desde que me introduje en el cine clásico japonés a través de las películas de Kurosawa, fui descubriendo y conociendo el que para mí es uno de los mejores momentos de toda la historia del cine. Y visionando películas, conociendo directores, estudiando teorías y recopilando información he pretendido certificar que así es. Porque este periodo, el *momentum* del cine japonés, no es únicamente la reconocida tríada Kurosawa-Mizoguchi-Ozu, que también, sino toda una serie de segundos espadas y obras brillantísimos que merece la pena descubrir.

He querido delimitar y dar un nombre a este periodo. Me parece que, concretando sobre él y encuadrándolo en unos años exactos se entiende y valora mejor que si, como se le suele conocer, se le denomina de forma genérica “cine clásico japonés” o “la edad de oro del cine japonés”; de esta manera, se aporta una identidad necesaria para valorarlo respecto a otros cines y a otras épocas, como si de una generación de cineastas se tratase.

¿Qué es?

El *momentum* no es una generación de cineastas, pues confluyen artistas de distintos periodos en uno solo; la conocida como *vieja generación*, donde se incluyen a cineastas como Yasujirō Ozu, Kenji Mizoguchi o Mikio Naruse, quienes habían realizado decenas de películas previas a la Segunda Guerra Mundial, y la *nueva generación*, que englobaba a aquellos directores que comenzaron a dirigir en la posguerra, como Akira Kurosawa, Masaki Kobayashi o Kon Ichikawa. Incluso podríamos sumar aquí a personajes de la posterior “*Nuveru vagu*” o “Nueva ola japonesa”, que, con la llegada de la televisión, conformaron un virtuoso colectivo de cineastas que triunfó durante la década de los 60; como Kaneto Shindō, entre los cuales sí que podemos dibujar ciertas similitudes estilísticas.

Es, más bien, un momento histórico. No es únicamente una década, pues se extiende desde finales de los 40 hasta comienzos de los 60 durante catorce años, desde un cine de posguerra desconocido hasta su internacionalización más absoluta, arrasando en festivales y galas de todo el mundo. Catorce años en los que coinciden al más alto nivel varios de los mejores directores de la historia del cine, dando como fruto una de las más interesantes y valoradas listas de películas, con tantos estilos e ideas diferentes como cineastas coexistieron.

Es el *momentum* del cine japonés. El *momentum* de un país que, habiendo sufrido la mayor atrocidad jamás cometida por el ser humano, se recompuso y mostró al mundo un virtuosismo cultural y artístico al que el resto de la humanidad no tuvo más remedio que caer rendida bajo su inmenso esplendor, como si de una resurrección divina se tratase.

Contexto previo

El 15 de agosto de 1945, Japón declaró su rendición total ante las potencias aliadas. Con esto, concluía la Segunda Guerra Mundial y el episodio más oscuro en la historia del país nipón.

Acelerado por los lanzamientos de las dos bombas atómicas que acabaron con la vida de cientos de miles de japoneses, el país entró en una nueva época que cambiaría para siempre su forma de ver al resto del mundo. Aunque muchos de sus ciudadanos y militares no concebían siquiera el concepto, Japón asumió la derrota tras sufrir en carne propia el ataque atómico estadounidense y sus terroríficas consecuencias.



Al finalizar la guerra, Estados Unidos ocupó el país durante siete años para asegurar que se seguía el proceso “liberalizador” correcto, que se instauraba un sistema democrático y que, en el futuro, podría contar con Japón como un aliado social, económico y militar. Porque quién mejor que el padre y creador de *Little boy* y *Fat man*¹ para enseñar lo que era realmente la libertad.

A finales de ese año, 1945, la ocupación estadounidense comienza a efectuar cambios en lo que a la industria del cine respecta. Se deroga la Ley del cine de 1939 y se comienzan a implantar prohibiciones y recomendaciones temáticas dadas por el mismo general Douglas MacArthur, el comandante supremo de la ocupación dirigida por Estados Unidos.

Pero antes se juzga a los cineastas japoneses por su labor durante la guerra. Como en prácticamente todos los países, el gobierno japonés vio en el cine un filón propagandístico para instruir y transmitir ideas patrióticas que favorecían su intervención en la Segunda Guerra Mundial. Por ejemplo, una de las últimas películas de esta índole que se produjeron y que nunca llegó a ver la luz fue *Amerika Yosoro* (Kajiro Yamamoto, 1945), que la traducción literal vendría a significar algo como *Avanzar recto y directo hacia EEUU*.

¹ Bombas atómicas estadounidenses lanzadas sobre Hiroshima y Nagasaki.

En las famosas hogueras de 1946 se quemaron copias y originales de muchas películas, la mayoría de producción meramente propagandística. Al mismo tiempo, se juzgan a cineastas y productores como “criminales de guerra” por rodar y estrenar semejantes películas. Se les divide en tres estratos: A, B y C.

La clase A incluía a los que fueron destituidos permanentemente, entre los que figuraban los funcionarios gubernamentales relacionados con estas películas y otros productores que conformaban una lista de veintitrés señalados.

La clase B incluyó a diez productores y directores que, a priori, eran menos responsables; quedaron apartados del cine durante un tiempo estipulado.

La clase C exigía a los acusados autoexaminarse por sus acciones pasadas. Aquí se incluye a Kajiro Yamamoto o a Kozaburo Yoshimura, entre otros tantos.

Hay que recalcar que el crimen cometido por estos cineastas, productores y funcionarios fue realizar películas bélicas. El mismo crimen que, de haber ganado la guerra Japón, hubiesen cometido John Ford, Frank Capra y John Huston, por ejemplo. En cualquier caso, la mayoría de acusados fueron “rehabilitados” a principios de 1948.

Por lo tanto, una vez se vieron juzgados los diferentes “criminales”, la industria del cine volvió a funcionar. En Japón, para contextualizar, existían en este momento tres grandes productoras (que en unos años ampliaría el número a cinco): *Toho*, *Shôchiku* y *Daiei*. Con el país ocupado por los Estados Unidos y habiendo vivido la más absoluta tragedia de la guerra perdida, el primer movimiento fue realizar películas sin contenido político ni ideológico; películas que fuesen entretenimiento puro.

Pero el gobierno provisional instaurado por los americanos tenía otro plan: personificado en la figura de David Conde, que fue el director del departamento de cine del mismo, promovió ciertas medidas divulgativas y ciertos límites a toda película que se produjese dentro de las fronteras niponas.

La primera misión era difundir el sentimiento democrático: para producir una película, era necesario que aportase un valor “educativo”. Debía verse con buenos ojos el futuro que traería consigo la democracia liberal que estaba por llegar a Japón.

También se implantaron ciertos límites. Los más evidentes, no hacer alusión a la ocupación americana, que conllevaba no mostrar soldados, *jeeps* o señales en inglés en pantalla, ni hacerla de manera negativa sobre la derrota sufrida ante ellos en 1945. Aunque algunas medidas fueron realmente selectivas con respecto a los hechos de la guerra: al guion de *Primavera tardía* (Yasujirô Ozu, 1949) se le cambiaron dos diálogos a priori inofensivos. El primero, uno en el que se describía la salud de la hija como mala “a causa de que fue reclutada por la armada durante la guerra” se cambió por “a causa de los trabajos forzados durante la guerra”. Otro que se obligó a cambiar fue uno en el que el padre decía que Tokio estaba “lleno de lugares bombardeados”. Finalmente, tuvo que decir: “Tokio es tan polvoriento”. A todos estos límites “ideológicos” habría que sumar que se perseguían las ideas y movimientos izquierdistas, que acabaron

conllevarlo en uno de los momentos claves de la posguerra en Japón: las huelgas sindicales.

Otra de las censuras implantadas tenía que ver con el género fílmico más popular del país: el *jidaigeki*, los dramas de época protagonizados por samuráis. Este tipo de películas supuso el 53% entre 1930 y 1945 de toda la producción de la industria nacional; y no se debió únicamente al momento político que vivió el país durante esos años, sino que desde los albores del cine japonés hasta 1965 siempre supuso, aproximadamente, la mitad del total de la producción. Para hacernos una idea, el western no superó el 10% ni en su momento álgido.

Esto se debe a varios motivos, como la programación doble que llevaron a cabo los cines durante los años 50 y, sobre todo, a la forma de ser y el estilo de vida del ciudadano japonés. Pese a la occidentalización vivida a lo largo del siglo XX, los nipones estaban muy apegados a su tradición; tanto la posición del hombre como la de la mujer se veían muy influenciados por ella, así como sus costumbres y gustos. También podríamos sumar a la lista de motivos que Japón se auto-erigió como faro de la resistencia en Asia contra el imperialismo occidental que el continente vivía desde el siglo XIX. Y fue a través de su estilo tradicional, tan significativo en muchos ámbitos de la vida, donde quedó patente.

Este género, por tanto, se vio lastrado por la censura dado que fue considerado germen del militarismo imperante en la ciudadanía nipona; el mismo que llevó a Japón al desastre de la guerra. Se narraban historias de venganza y de lealtad a los señores que podían conllevar fatales consecuencias para una sociedad como la japonesa. Se intentó evitar todo lo que connotase “feudalismo”: las reverencias e incluso el monte Fuji eran considerados como temas delicados para la censura, y se evitaban sacar en pantalla.

Por lo tanto, si los *jidaigeki* estaban prohibidos casi en su totalidad (aquellos del periodo más reciente, el *Meiji*, podían llegar a ser permisibles) lo que resultaba más fácil de realizar eran los *gendaigeki*: los dramas contemporáneos. En ellos podían reunir todo lo que desde el aparato censorador americano se pretendía que reuniesen: recomendaciones a futuro y recriminaciones al pasado.

Con todas estas imposiciones y limitaciones, las productoras y los cineastas se lanzaron de nuevo a hacer cine. El país tenía una carencia evidente y consecuente de estilo por todo lo vivido durante la guerra. Pese a todo, y a pesar de la censura americana, se realizaron películas interesantes.

Algunas de las primeras que se realizaron tenían un tono idealista; buscaban, como la propia población, un camino hacia un brillante futuro después de tanta pesadumbre vivida. Akira Kurosawa dirige *No añoro mi juventud* en 1946, en la que describe la vida de simpatizantes de los movimientos antimilitaristas estudiantiles en los años 30. La protagonista termina por cambiar su antiguo modo de vida, con las recientes desgracias ocurridas en mente, para intentar reconstruir una sociedad perdida y sin identidad.

En cuanto al proceso de democratización económico y social no se escribieron historias. Pese a lo positivo de sus consecuencias, no hubo “leyendas heroicas” en él, pues fue todo controlado y dirigido por los propios americanos. En *El baile en la casa Anjo* (Kozaburo Yoshimura, 1947) se da la visión de una familia aristócrata que, después de la guerra, se ve forzada a perderlo prácticamente todo. El tono en el que se narra confiere a todo este momento unos tintes de aceptación y pacifismo casi increíbles, alejando el relato de la rabia o la venganza.

Por su parte, las productoras se vieron obligadas a la constitución de sindicatos laborales. Estos, dominados en su mayoría por izquierdistas y comunistas, generaron ciertos problemas en algunas de las más grandes casas como habíamos mencionado anteriormente. El caso más famoso es en la *Toho*, en la que el conflicto con estos los llevó a una batalla que duró varios años. Dos huelgas sonadas en 1946 y una mayor en 1948, en la que en última instancia se intentó despedir a todos los comunistas de la productora. Estos acabaron por tomar los platós principales y tuvieron que ser desalojados por los propios estadounidenses que incluso sacaron los tanques ante tal revuelo. Con esto, se puede dar por cerrada la etapa idealista que vivió el cine japonés en la posguerra.

A partir de este momento, hubo una ruptura en el modo de hacer cine: nuevas actitudes, nuevos argumentos e incluso nuevos géneros, que incluían la revisión de algunos viejos. Pese a la ocupación aún presente, los cineastas japoneses comenzaron a definirse. Durante los siguientes meses, la industria nipona se acercó más a un prácticamente coetáneo neorrealismo italiano, realizando los llamados *shomingeki*. Venían a ser dramas familiares, historias sobre “gente pequeña”, gente normal en la que el público pudiese verse reflejado. Los directores salieron a la calle a rodar en zonas devastadas, calles oscuras y casas provisionales, que era lo que la población observaba en su día a día, dotando con esto a sus películas y personajes de un realismo nunca antes visto en el país del sol naciente.

Podríamos incluir en esta breve y reducida ola a *Memorias de un inquilino* (Yasujirō Ozu, 1947), *Mujeres de la noche* (Kenji Mizoguchi, 1948) o *El ángel ebrio* (Akira Kurosawa, 1948). Película, esta última, de la que el director aseguraba que era la primera vez que se había sentido realmente libre al escribir y dirigir.

También podríamos destacar *La guerra y la paz* (1947), codirigida por Tadashi Imai, Fumio Kamei y Satsuo Yamamoto, no dentro de este pequeño movimiento neorrealista, sino por ser la primera película en la que se critica la invasión japonesa de China. Estos tres directores, cada uno a su modo, fueron parte de los cineastas que se dedicaron a realizar un cine social durante el *momentum* que después trataremos. Habría que sumar a Kaneto Shindō, a Hideo Sekigawa o a Kon Ichikawa. El cine social, o *shakai-mono*, había existido siempre, pero era poco común. Esto se debió al sistema que componía la industria nipona de cine, dónde las productoras tenían tanto poder y dominio que era casi imposible que se realizasen películas independientes, quedando con ello las connotaciones y cargas sociales relegadas a casi la más mínima expresión.

Pero contextualicemos, antes de entrar a analizar a fondo y de manera cronológica el *momentum*, la industria japonesa de cine. En el momento que acabó la guerra, y previo a los episodios de huelgas en las diferentes empresas, existían tres grandes productoras con una estructura sólida y un director estrella cada una, aunque se terminarían sumando dos más para dar así lugar a las *Cinco Hermanas*.

La primera, la más antigua: la *Shôchiku*. Esta contaba con Yasujirô Ozu como máximo exponente de su capacidad creativa, dónde realizó prácticamente la totalidad de su trabajo previo y posterior a la guerra. *Shôchiku* adoptó el *shomingeki* y el estilo *Ofune*² como seña de identidad, ya que, además de Ozu, contaba con Keisuke Kinoshita en sus filas, los dos maestros del género. Pese a estar fundada en 1920, sufrió bastante las consecuencias de la guerra, y no fue hasta las huelgas de otra de las grandes casas, *Toho*, que recuperó su hegemonía como la más productiva y grande de las compañías japonesas, alcanzando hitos como producir en 1951 *Carmen vuelve a casa*, la primera película japonesa en color.

La *Toho*, que tenía a Mikio Naruse en nómina como cabeza creativa, adquirió rápido la mayor capacidad de producción de cine en el país nipón pues, fundada en 1937, supo sobrellevar mejor que sus competidoras las consecuencias del desastre económico y militar que azotó todo el país. De hecho, en el punto culminante del *momentum*, contaba en su plantel con Akira Kurosawa, Hiroshi Inagaki e Ishirô Honda: lo que significa que fue la *Toho* la productora de *Los siete samuráis*, *Godzilla* o la trilogía de *Samurái*, entre otras. También contaba con el rostro más reconocible del cine japonés, dentro y fuera del propio país: Toshiro Mifune, el actor japonés más grande de la historia. Pero previo a todo esto, se vio envuelta de lleno en las huelgas de 1948, dónde fue tal la pérdida de capacidad humana y creativa que dio lugar a una escisión de esta con la fundación de la *Shintoho*.



Toshiro Mifune protagonizó todas las películas de Kurosawa desde 1948 hasta 1965, exceptuando *Vivir (Ikiru)* en 1952, al igual que casi todos los éxitos de Hiroshi Inagaki

² Adquirió este nombre porque era en Ofune donde se encontraban los estudios para estas películas.

Esta, pese a un más que exitoso comienzo con películas dirigidas por los mejores cineastas, como *Vida de Oharu*, *Las hermanas Munekata* o *Madre*, acabó por perder poder progresivamente a medida que algunos de los huidos de *Toho* volvían a la productora de la que salieron. Intentó reinventarse a partir de 1955 con películas de estilo *Chanbara* y *Jidaigeki* poco tradicionales, a través del excesivo uso de acción, sexo y fantasmas. Cuando le llegó el inesperado éxito con *El emperador Meiji y la Gran Guerra Ruso-Japonesa*, se centró en producir películas reaccionarias que ensalzaban el pasado militar japonés. Finalmente, se vio obligada a cerrar en 1961.

La tercera de las grandes productoras previas a la posguerra era la *Daiei*, fundada en 1942 y que podía presumir de tener a Kenji Mizoguchi entre sus contratados. Además de producir varios de sus más sonados éxitos, como *Cuentos de la luna pálida* o *El intendente Sansho*, la *Daiei* supo tener la visión para producir los dos primeros grandes éxitos japoneses fuera de sus fronteras: *Rashômon*, de Akira Kurosawa, y *La puerta del infierno*, de Teinosuke Kinugasa.

Y por último, la más joven de las *Cinco Hermanas*: fundada en 1951, la *Toei*. Fue la productora que mejor supo sacar partido a sus posibilidades, y, pese a no contar con ninguna de las grandes celebridades del cine nipón de aquel entonces, fue la empresa que mayor beneficio obtuvo del sistema del programa doble, produciendo, entre otras, una serie de películas históricas para el público juvenil de un éxito inmenso, al encontrar en los jóvenes un público potencial poco aprovechado por el resto de producciones y cineastas. Tanto fue así, que en 1956 se posicionó como la casa de mayores ingresos de todo el país.

También existió una sexta casa, marginada por estas cinco, que terminó por abrir brecha respecto a las otras con la generación posterior al *momentum*: la *Nikkatsu*, fundada en 1912, se paró durante la Guerra y no es hasta 1953 que reabrió sus puertas a la producción de películas. Pese a todos los problemas con el resto, consiguió consolidarse y hacerse un hueco en la industria.

Los comienzos: 1949-1952

En esta primera etapa del *momentum* se da la que podríamos considerar como carta de presentación, tanto de los tres directores esenciales como del propio momento histórico que envuelve este periodo. Engloba los cuatro años que Japón permanece ocupado e intervenido por los Estados Unidos.

Es en 1949 cuando comienza este *momentum*, aunque el mundo no lo sabría hasta casi dos años después. 1949, año en el que Kenji Mizoguchi estrena *Amor en llamas* y Akira Kurosawa dirige por partida doble: *Duelo silencioso* y *El perro rabioso*. Sin ser ninguna de estas tres películas tan determinante para el *momentum* como la que se estrenó el 13 de septiembre: Yasujirō Ozu dirigió *Primavera tardía* (*Banshun*) y dio con esto comienzo al periodo que tratamos.

Yasujirō Ozu fue un hombre metódico hasta la saciedad, desde las preproducciones de sus películas hasta el rodaje de las mismas. Junto a su guionista, calculaba y preparaba absolutamente cualquier detalle de la producción con anterioridad: sabía exactamente lo que quería y en contadas ocasiones cambiaba de opinión. Era un cineasta intuitivo en sus ideas, pero absolutamente calculador en el método. Tenía un estilo muy especial: su cámara se situaba siempre a la altura de una persona sentada, como en el tatami tradicional, aproximadamente a noventa centímetros del suelo. Es un punto de vista tradicional que invita a la actitud de observar, de escuchar. Un punto de vista en reposo que domina un campo de visión muy limitado. Es, en definitiva, una posición estética: la actitud pasiva de la contemplación. La cámara, salvo en contadas ocasiones, nunca se mueve; de hecho, en sus últimas películas no hay ningún tipo de panorámica, de grúa o de zoom. Únicamente se utiliza el corte; un corte pacífico que expresa la tranquila y rítmica sucesión de los hechos.

Fue Paul Schrader quien, en los años 70, desarrolló un ensayo completo sobre las formas únicas de Yasujirō Ozu: *El estilo trascendental*. Por su estilo y su visión casi filosófica, el director japonés fue comparado con el poeta haiku, con el maestro del té, con el sacerdote. Sus películas poseían una esencia japonesa impregnada casi inalcanzable por otros directores. Schrader da el nombre de Estilo trascendental al estilo que destila e implementa Ozu durante toda su carrera, único en Oriente y solo comparable a Robert Bresson a nivel mundial. Fueron los dos únicos directores que, en su totalidad, por convicción y formas, fueron directores puramente trascendentales.

Pero este estilo no es, lógicamente, impregnar a sus películas de esta esencia japonesa, sino ser capaz de transportar el ideario de la cultura zen al celuloide; que sus historias, las conversaciones de sus personajes, sus codas (planos insertos entre escenas o secuencias) o su falta de movimiento con la cámara quisiesen contar mucho más que solo una historia familiar. Aportar un valor moral, religioso y cultural más grande que cualquier otro. Hay que tener en cuenta que las ceremonias de lo *Trascendente* no son iguales en Oriente y en Occidente. A través del Estilo trascendental se dotaba a sus películas de ideas y connotaciones, dando así una dimensión especial a los sentimientos y sensaciones de sus películas. Este estilo, mucho más complejo y profundo que

cualquier intento de explicación que desarrolle aquí, se compone de tres pasos, de tres fases:

La primera, lo conocido como *Lo cotidiano*. Es una representación meticulosa de los lugares comunes, aburridos y banales de la vida cotidiana. No es tanto un realismo como tal sino más bien un proceso de estilización. El deseo de desnudar la vida de toda expresión se desvía a menudo de la realidad del día a día que, después de todo, también tiene momentos de verdadero teatro y melodrama.

El segundo paso es lo que llama *La disparidad*. Es una grieta que amenaza la monótona superficie de la realidad cotidiana. En este paso, el espectador empieza a sentir que en este mundo banal no todo marcha bien. Se encuentra en un estado de ánimo de expectación.

Y el último de los tres pasos: *La estasis*. Por definición, sería algo así como la estabilidad. Es el producto final de este estilo trascendental. Hay claramente un antes y un después, un periodo de disparidad y un periodo de estasis y, entre ambos, un momento final de disparidad, una acción decisiva que desencadena la expresión de lo Trascendente. La acción decisiva no resuelve la disparidad, sino que la convierte, paralizándola, en la estasis. Como en el zen, el hombre está de nuevo unido a la naturaleza, aunque no sin tristeza. El Estilo trascendental no es una experiencia, sino una forma.

Lo cotidiano y la disparidad proceden de la experiencia; como si se burlasen de las emociones del espectador. Pero *La estasis* es formal y es capaz de incorporar esas emociones de forma más amplia. *Lo cotidiano* y *La disparidad* obstaculizan las emociones; *La estasis*, si funciona, transformará la empatía en apreciación estética. Hay directores que utilizan o desarrollan uno de los tres pasos de este estilo en sus películas y en su forma de narrar, pero solo Ozu y Bresson estilizaron sus carreras con las tres fases de manera constante y permanente.

Alejándonos de lo abstracto de la figura de Ozu, podríamos extraer que en todas sus películas a partir de *Primavera tardía* se muestra el enfrentamiento del hombre con los cambios obligados de la vida. Es su visión personal de la sociedad. Y es que, la carrera de Ozu siguió un patrón muy común entre los japoneses de la época: de joven se explora lo occidental para gradualmente volver a las más puras raíces japonesas; de joven se es más radical para, con el paso del tiempo, volverse más conservador y perder la individualidad. El *Giri* sobre el *Ninjo*. En general, si se observan sus películas desde el exterior, este proceso es evidente siguiendo un orden cronológico. Por ejemplo, entre *He nacido, pero...* (1932) y *Buenos días* (1959), pese a ser un remake una de la otra, se aprecia esta evolución en la visión y forma de pensar del director. La influencia occidental intensificó en él el conflicto innato entre la cultura zen y la modernización. Pero si nos asomamos al interior y a los casos particulares también ocurre a menudo: por ejemplo, el conflicto entre el padre que “vuelve” y la hija que “va”, como en *Flores de equinoccio* (1958). Es una continua confrontación del paso del tiempo a todos los niveles.

Esta confrontación y esta evolución la percibió el público y la crítica en su *Primavera tardía*. Se dudó de su visión y se interpretó en la película un espíritu reaccionario impropio de los días que se vivían en el país. Recordemos que, en 1949, Japón se encontraba en plena posguerra y ocupación americana. Su sistema democrático liberal apenas llevaba un año en funcionamiento. Pero nada más lejos de la realidad, la película es una reivindicación de los diferentes elementos positivos que el director veía en la tradición y que, a su modo de ver, sería un error perder: la cortesía, la ceremonia del té o el teatro *Nô*. Es a veces complejo de entender por la diferencia entre culturas, pero el cine de Ozu ha de verse contextualizado: es una obra dentro de la cultura zen, lo que significa, por ejemplo, que la nostalgia presente en sus películas no es tanto un anhelo del pasado sino más bien una “expansión” del presente.

Fue la primera película en la que expresó el *Wabi, Sabi*: el gusto por la sencillez, la quietud y la serenidad. Estos son dos de los cuatro estados que existen en la cultura zen: *Sabi* es el estado de ánimo del instante solitario y tranquilo; *Wabi* es definido como el estado de vacuidad sensorial del artista en el que se percibe algo ordinario y sin pretensión en su “increíble naturalidad”. Estos conceptos, evidentemente, son ajenos a la cultura occidental. Es por ello que consideramos a Yasujiro Ozu como “el más oriental entre los (directores) orientales”.

Por tanto, en *Primavera tardía* se narra el conflicto sentimental entre un padre viudo y su hija, y la decisión de la segunda de abandonar al primero por casarse. Pero en la película no aparece ninguna escena en la que se vea una discusión abierta, sino que consiste en una serie de secuencias casi triviales en las que se capta que el conflicto existe. Es la primera película, y por ello la primera de la que hablamos, en la que el director alcanza la excelencia en el estilo que había buscado durante más de veinte años. Decía Paul Schrader que era en el final de *Primavera tardía* donde Ozu había conseguido la imagen más hermosa de lo que él calificaba *La estasis*: en la conversación final entre la hija y el padre, Ozu introduce las codas, planos insertos, de un jarrón, que es en sí mismo *La estasis*, una forma que puede albergar una emoción profunda, contradictoria, y transformarla en una expresión de algo unificado, permanente, trascendente. Aquí comienza el *momentum* del cine japonés.



Primavera tardía, 1949

Un año después, 1950, se estrena una de las películas más importantes de la historia del cine nipón. El 26 de agosto de este mismo año, Akira Kurosawa estrenaba su *Rashômon*.

La primera película japonesa con reconocimiento internacional, y que a su vez abrió las puertas a sus compañeros nipones y sus respectivas producciones, fue *Rashômon*. Ésta comenzaba con un fuerte vendaval y torrenciales lluvias azotando una derruida puerta que daba acceso a Kioto, aunque muchos críticos quisieron ver en esta puerta una metáfora de la situación caótica que vivía Japón después de la Segunda Guerra Mundial. El caso es que, después de ganar el León de Oro en Venecia, conquistó también el Oscar a Mejor película extranjera en 1951, y fue entonces el público americano y europeo los que cruzaron la puerta de *Rashômon*, descubriendo maravillados un cine que, en los años venideros, coparía todos los festivales y galas de premios.

Para esta película, Kurosawa recurre a uno de los clásicos contemporáneos de la literatura nipona: Ryûnosuke Akutawa. De él escoge dos cuentos: *En un bosquecillo*, para la parte narrativa, con los argumentos y los personajes, y el propio *Rashômon*, para ambientar la historia, con la puerta y la lluvia, y asignar el título a la propia cinta.

La novedad que implanta Kurosawa en el relato de Akutawa, que no es más que la historia de una pareja que es asaltada en un bosque, está en su técnica y en las diferentes voces que dan pie al suceso y al posterior juicio. Aunque, todo sea dicho, muchos críticos concuerdan en que la originalidad de esta disparidad de puntos de vista viene influenciada por *The Ring and the Book*, del poeta inglés Robert Browning. En él, un extenso poema de 1868, se narra un juicio acaecido realmente en Roma en el 1698. Se describe la acusación del asesinato que comete un hombre contra su esposa y sus padres, dotando a diferentes personajes de la palabra aportando distintas versiones de lo ocurrido. Tal y como ocurre en *Rashômon*, el lector no sabe a quién creer al terminar su lectura.

Es por ello que *Rashômon* cuenta la historia de un asalto, una violación y un asesinato: un bandido, que embosca a un señor feudal y su esposa en el bosque, ata al hombre a un árbol y viola a su mujer. Posteriormente, el marido es asesinado. Estos hechos se testifican desde cuatro posiciones distintas: la del bandido, la de la mujer, la del propio hombre asesinado a través de un médium, y la de un leñador, que fue el único testigo de los hechos. Entre las diferentes versiones se discute entre si fue o no una violación y sobre quién asesinó al muerto: si fue el bandido, si fue su propia mujer en venganza por no haberla defendido, o si fue él mismo, en pos de la dignidad propia entre la alta sociedad japonesa de la época, quién se suicidó.

Existen en *Rashômon* un prólogo y un epílogo, que son los que ocurren en aquella puerta destartalada bajo la lluvia, los que realmente dotan a esta película de una dimensión aún mayor. La película finaliza con el leñador encontrando y adoptando a un recién nacido abandonado en las ruinas. En una película en la que se muestra a una sociedad llena de egoístas, miserables, mentirosos y ladrones, y en la que se debate sobre la existencia de una verdad objetiva, el espectador japonés de aquel momento se veía

reflejado en esa imagen del leñador mirando al frente, lleno de seguridad y esperanza, con el futuro de un niño que crecería y viviría en el mejor de los mundos posibles.

Especial mención a Toshirô Mifune, protagonista de esta y de (casi) todas las películas de Kurosawa durante el *momentum*, que se convirtió rápidamente en el rostro más reconocible del cine nipón por su carisma, su explosiva potencia interpretativa y su madura evolución hacia distintos registros.



Toshirô Mifune en *Rashômon*, 1950

1951 fue un año sin sonados éxitos ni grandes puntos de inflexión más allá de la “presentación” de Kenji Mizoguchi: *Señorita Oyu*, que podríamos considerarla la primera película de su última etapa, en la que se aprecian ya rasgos de su perfeccionada técnica y dirección que le llevaron a realizar en los siguientes cinco años varias de las mejores películas de, por qué no decirlo, la historia del cine.

En 1951 también estrena Yasujirô Ozu otra de sus entregas protagonizada por Noriko, quien volvía a ser interpretada por Setsuko Hara: *Principios de verano (Bakushû)*. Sin ser una continuación de *Primavera tardía* (1949), se repiten personajes y tramas entre ellas. Ocurre porque Ozu utilizó al mismo equipo de trabajo desde 1948 hasta 1962 y, frecuentemente, también recurrió al mismo reparto, que solía conformarse por Chishu Ryu, Setsuko Hara, Nobuo Nakamura y Shin Saburi. Él tenía una visión única de los elencos de sus películas, como lo tenía generalmente de todo: consideraba que a los actores no había que escogerlos por su habilidad y capacidad interpretativa, sino por lo que eran ellos mismos. Esto explica que, por ejemplo, Setsuko Hara interprete hasta en tres de sus películas a Noriko, como hija o nuera en la que reflejaba gran parte de lo que pretendía contar, o que utilice a Chishu Ryu durante tantos años interpretando siempre al mismo personaje: el padre, el anciano, la representación de la tradición frente a la modernidad. El mismo actor le confesaba a Wim Wenders en una entrevista que Ozu le hacía interpretar a personajes treinta años mayores a él cuando el resto de actores, que a su vez hacían de sus hijos en la historia, tenían una edad similar a la suya. Personajes que, especialmente en su última etapa, eran los mismos película tras película con pequeños añadidos y diferencias.

Una última etapa que va desde *Primavera tardía* (1949) a *El sabor del sake* (1962), donde se dedica única y exclusivamente a realizar los llamados *shomingeki*, donde su influencia al género es solo comparable a la de, por ejemplo, John Ford en el western: sus películas de familias y oficinas, de una tristeza resignada, donde se muestra el distanciamiento existente entre padres e hijos, conocidas como películas de estilo *Ofune*. Son incidentes insignificantes, pero tras ellos se esconden los elementos que realmente dividían al Japón de entonces: la Segunda Guerra Mundial y la occidentalización. Ozu no imputaba estos problemas, los verdaderos problemas a su forma de ver la vida, a la falta de comunicación como se hacía en el cine estadounidense de la época, sino a la ruptura de la familia tradicional. Si uno ve sus películas, es fácil de identificar que su cine fue único: filmó una y otra vez la misma historia. El conflicto padre e hija de *Primavera tardía* (1949) es el mismo que el de madre e hija de *Otoño tardío* (1960) o el de padre e hija en *El sabor del sake* (1962).

Pero no debemos caer en el error de pensar que la repetición de formas y fondos, tanto en la historia que se cuenta como en el estilo técnico en el que se graba, conlleva a la obviedad y superficialidad. Esta predicción que se hace del cine de Ozu una vez se conoce no es causa de la falta de originalidad o iniciativa, sino, como califica Paul Schrader, por el concepto primitivo del rito, en el que la repetición siempre se preferirá a la variación. Es por ello que en *Principios de verano* (o *El comienzo del verano*), de 1951, recurre a los mismos actores para los mismos personajes y una historia que bien podría ser la misma, pero que construyen una película distinta y única, como todas las que rodó el director japonés.

1952 es un año, en sí, de inflexión. Como mencionamos previamente, se pone fin a la ocupación e intervención americana en el país, y eso, si hablamos de cine, amplió las posibilidades cinematográficas de los japoneses como nunca nada antes lo había hecho. Kaneto Shindô, con solo dos largometrajes a la espalda, se apresuró a dirigir ese mismo año *Los niños de Hiroshima* para poder, al fin, tratar la tragedia atómica con dignidad. Con notas documentales, es un drama profundo y emotivo que muestra las secuelas físicas y psicológicas en los supervivientes del ataque atómico, basada en testimonios recogidos por el profesor y activista Arata Osada y adaptada a la pantalla por el propio director. Fue encargada por el Sindicato de Maestros de Japón (*Nikkyoso*), una asociación izquierdista que no terminó satisfecha por la falta de carga política, debido a la aproximación sentimental que le dio Shindô. Aun así, le valió para ganarse una nominación al Gran Premio del Festival de Cannes, y allanó con ella el camino a otras películas posteriores que volverían a incidir en la herencia americana.

Yasujirô Ozu también estrenó *El sabor del té verde con arroz*, pero hemos de destacar otras producciones verdaderamente importantes de aquel año. Akira Kurosawa dirigió *Vivir* (*Ikiru*), donde se narra la historia de un funcionario absolutamente hastiado que quiere encontrar, después de que le detectasen un cáncer terminal, un motivo por el que vivir. Contaba el propio director que la génesis de esta idea surgió de su propia preocupación respecto a la muerte y al tiempo perdido. El protagonista, pese a contarse una historia algo diferente a lo que acostumbraba, era realmente obstinado en su lucha

contra la adversidad, característica que podríamos calificar de absolutamente definitoria de los personajes de Kurosawa. Lo interpretó Takashi Shimura, uno de los actores preferidos del director. Y, como apunte a destacar, esta fue la única de sus películas en la que no actuó Toshiro Mifune.



Takashi Shimura en *Vivir (Ikiru)*, 1952

Pero la película que realmente tuvo éxito aquel año fue de Kenji Mizoguchi. Si hablamos de Mizoguchi hablamos de un director que, por encima de la forma, prioriza el fondo. Destaca esencialmente por su tratamiento de la mujer y la defensa de su libertad e identidad, por mostrar las injusticias palpables de una sociedad que no respetaba a los más débiles. Seguramente todo se remonte a los problemas familiares que sufrió en primera persona: vio cómo su padre, alcohólico, vejaba y maltrataba a su madre y vendía a su hermana a un establecimiento de geishas. Las geishas y la prostitución serían un tema recurrente en toda su filmografía. Feminista en una sociedad que no lo era, y progresista en un país que soñaba con conquistas imperiales, Mizoguchi se consagró al mundo como un director único y de un nivel técnico que pocos en la historia del cine han alcanzado.

Un nivel técnico fácilmente palpable en todas sus películas, pero especialmente en la última etapa de su filmografía, donde se refina otorgando una preciosista y genuina impronta oriental. Determinaríamos el comienzo de esta etapa en su cine a partir de *La señorita Oyu* (1951) y, aunque solo durase cinco años por su acelerado fallecimiento, rodaría aún diez películas más entre las que se incluyen varias de las más destacadas de la historia del cine nipón.

Si Ozu permanecía impasible al movimiento, utilizando el corte entre planos como un recurso narrativo más, y obcecado en el uso exclusivo de un objetivo de 50mm, Mizoguchi es todo lo contrario. Su estilo de dirección y puesta en escena es tan fuerte como definido. La cámara de Mizoguchi se mueve, entre personajes y estancias, como un cisne en un lago. Se desliza sedosamente, evitando el corte a menos que sea estrictamente necesario, jugando con la profundidad de campo y los planos-secuencia, y haciendo de cada una de sus escenas una lección de cine. Confía en el movimiento de los actores y de la cámara la tarea de dar imagen a los diferentes estados de las

relaciones entre los personajes para expresar la rabia, el dolor, la pasión, el amor o la repugnancia.

Es por esto, por su montaje interno, que se le consideró uno de los mayores abanderados de la Nouvelle Vague, ya que teóricos y autores como Bazin, Astruc, Godard, Rivette o Rohmer fueron confesados admiradores suyos.

Como habíamos dicho anteriormente, la mujer y su condición social y humana fueron el foco del cine de Mizoguchi, haciendo de ellas el motivo principal de todas las películas de su última etapa. Solía representarlas de tres arquetipos distintos: la prostituta, quien ejemplificaba una protesta individual a través de una vengadora rebelde, la princesa, quienes se veían obligadas a enfrentarse a los estamentos más bajos de la sociedad manteniendo un espíritu puro, y la sacerdotisa, el papel ideal para Mizoguchi pues puede amar a través de una devoción altruista dirigida al hombre que, al sacrificarse por ella, se convierte en su guía espiritual, moral o financiera.

Representaba un equilibrio entre polos clásicos, situándose a mitad del espectro entre Ozu y Kurosawa en cuanto a las limitaciones que se imponían ya que el primero apreciaba sus limitaciones autoimpuestas y Kurosawa, directamente, no las toleraba.

Y para analizar y mostrar a la mujer, Mizoguchi, pese a que tiene dramas contemporáneos, podríamos decir que crea el género “*jidaigeki* de postguerra” para hablar de ella, y es la fórmula que más éxito le da. Un género que, de hecho, Kurosawa criticó por exceso de pictoricismo del director. Él considera que contaba historias de samuráis con menos acción de la necesaria, y que, literalmente, “hubieran estado mejor si le hubieses dejado dirigir las”. Todo sea dicho, Akira Kurosawa fue el mejor director de los *jidaigekis* de acción: *Los siete samuráis*, *Trono de sangre*, *Kagemusha* o *Ran*. Kenji Mizoguchi recurre a diferentes adaptaciones de leyendas e historias del antiguo Japón para situar a sus personajes. Pero tuvo que esperar al final de la ocupación americana para rodar una de sus mejores películas: *La vida de Oharu, mujer galante*.



Kinuyo Tanaka (izquierda en la foto) en *Vida de Oharu, mujer galante*, 1952

En este caso, se recurre a una historia del escritor Saikaku Ihara (1642-1693) en el que narra las “aventuras” a las que se ve empujada una mujer de alta clase por diferentes desavenencias del destino, que la condenan a acabar su vida de la peor de las maneras posibles. El título original de la película es *Saikaku ichidai onna*, “*Vida de una mujer según Saikaku*”; esto es destacable pues se pierde en el título en español y es un recurso que Mizoguchi utilizaría en muchas de sus películas. La historia según la cuenta Saikaku, que tiene grandes diferencias con la trama que se narra en pantalla, parece liberar a la mujer de sus ataduras morales a través del sexo, pero nada más lejos de la realidad: no fue un feminista adelantado, pues escribe por y para los hombres, y hace a Oharu, la protagonista de la historia, más culpable y lasciva. Es por esto que Kenji Mizoguchi, con su sensibilidad única, es capaz de descartar el tono burlón y festivo del libro y consigue que permanezca el espíritu crítico, haciendo a Oharu una víctima del sistema. El final de la película, y solo en esta y no en la historia original, es uno de los más desgarradores de la historia del cine.

Y para completar el gran año que fue 1952, Mikio Naruse dirigió *Madre*, una de sus películas más exitosas en todo este periodo. En ella se centra en el enorme sacrificio al que se vieron obligadas las familias de las clases populares japonesas en la posguerra, haciendo especial hincapié en las mujeres. El director recupera con esta cinta la fuerza que ya tuvieron sus películas de los años 30, donde se le consideró un director verdaderamente moderno al realizar películas como *¡Sé como una rosa!*, de 1935.

Como en todas sus películas de la etapa que venimos a tratar, Naruse reflexiona sobre problemas tradicionales, parecido a Ozu, pero, al contrario que él, sí que parece considerar correcto que se luche contra la tradición. La vida tradicional es una rueda de costumbres fijas, y Naruse evita las tragedias a través de la liberación, mientras que Ozu lo hacía a través de la aceptación. Que comparemos a ambos cineastas tanto no es casual, pues se han comparado mucho históricamente por las formas y fondos de los dos. No es una copia u otra versión de Yasujirō Ozu: es, por así decirlo, una alternativa con la diferencia de su actitud ante lo tradicional.

El cénit: 1953-1954

La segunda etapa del *momentum* es, por qué no decirlo, la mejor. Y es, al mismo tiempo, la más corta. Lo prueban las producciones de estos dos años, donde se concentran las mejores y más icónicas películas de todo el periodo. Ozu, Mizoguchi y Kurosawa dirigen, indudablemente y más allá de gustos personales, varias de sus mejores películas, al mismo tiempo que otros directores como Inagaki o Ishirô Honda nos deleitan con dos de las producciones más destacables de sus carreras.

1953 es, por tanto, uno de los años más importantes de todo el *momentum* del cine japonés. El sentimiento anti-americano patente en parte de la población nipona se ve, al fin, reflejado en las salas de cine. El Sindicato de Maestros de Japón vuelve a la carga con un nuevo proyecto sobre el desastre atómico encargándose, esta vez, a un director de ideales comunistas: *Hiroshima*, dirigida por Hideo Sekigawa, fue una superproducción en la que intervinieron miles de extras y se contó con el apoyo militar y político de la ciudad nipona. En la película se narra la catástrofe, los días previos y sus consecuencias físicas y psicológicas desde distintas perspectivas, conformando un relato crudo y emotivo que destilaba un enorme rencor hacia los americanos.

Sin embargo, la película más conocida de esta nueva tendencia fue *La base de las luces rojas* (*Akasen Kichi*), dirigida por Senkichi Tanguchi. En ella se denuncian despiadadamente todos los males causados por la ocupación *yankee*: desde tráfico en el mercado negro hasta la prostitución, a través de la vida de una mujer pobre que vive cerca de una base militar estadounidense, y que se ve obligada a llevar una vida realmente triste debido a las consecuencias de la Guerra y su posterior ocupación estadounidense.

Pero las verdaderas estrellas de este año son dos de las mejores películas, no de la historia del cine japonés, sino de la historia del cine a nivel mundial, con títulos parcialmente homónimos: *Cuentos de la luna pálida*, de Kenji Mizoguchi, y *Cuentos de Tokio*, de Yasujirô Ozu. La primera entra en la consensuada selección de las mejores obras del influyente Mizoguchi. La segunda es considerada, sin mucha discusión, como la película más grande del maestro Ozu.

En esta ocasión, Kenji Mizoguchi y Yoda Yoshikata, su guionista en todas las películas que vamos a citar, adaptaron de Ueda Akinari (1734-1809) tres de sus cuentos: *La luna de las lluvias*, *La cabaña entre las cañas esparcidas* y *La impura pasión de una serpiente*. De cada uno de ellos extraen arcos narrativos, personajes y argumentos para acabar conformando *Cuentos de la luna pálida*, o *Cuentos de la luna pálida de agosto*, o *Cuentos de la luna pálida después de la lluvia*. El título original fue *Ugetsu monogatari*, y ganó el León de Plata en Venecia y una nominación a los *Oscar* algo secundaria.

En esta película, pese a que los personajes principales son dos hombres, hay tres mujeres que son realmente las víctimas y protagonistas. Se narra la historia de dos familias. Genjuro y Tobei, cuñados, y sus dos mujeres, Miyagi y Ohama respectivamente. La guerra llega a su ciudad y los hombres convencen a las mujeres de que han de

mudarse para sobrevivir. Pero, realmente, sus intenciones son otras y están motivadas por la codicia y el egoísmo más absoluto:

Genjuro quiere ganar dinero. Es un alfarero y quiere ir a otra ciudad en la que pueda vender y producir más y mejor. Tobei, por el contrario, quiere ser un guerrero, un soldado al que cubran de gloria. Para ello, ambos desamparan a sus mujeres y emprenden sus caminos. Genjuro, mientras vende sus productos en un mercado, conoce a una princesa que le seduce y le promete cubrirlo de oro. Esta princesa es un espíritu, y Mizoguchi la dibuja como una heroína y otra víctima más del egoísmo del hombre. Cuando Genjuro vuelve a casa, horrorizado y arrepentido, ya es demasiado tarde: su mujer, Miyagi, ha fallecido. Por el contrario, Tobei, a base de mentiras y embustes consigue alcanzar una gran posición dentro del ejército. Entre los lujos que se permite, entra a un prostíbulo arrastrado por su lascivia, y para su sorpresa encuentra trabajando a su mujer, Ohara, a quien al ser abandonada unos ladrones violaron repetidamente y terminó por trabajar de prostituta. La película, como en general toda la filmografía de Mizoguchi, tiene un final triste y desesperanzador, a la que añade diferentes connotaciones sociales y budistas. Con ella Mizoguchi triunfó en Venecia, ganando el León de Plata, y se ganó a su vez una nominación a los *Oscar* a mejor vestuario en blanco y negro³.



El místico y hechizante trayecto en barco de *Cuentos de la luna pálida*, 1953

La película que sí que ganó a mejor vestuario en color⁴ en los *Oscar*, y que realmente triunfó internacionalmente en 1953, fue *La puerta del infierno*, de Teinosuke Kinugasa. *Oscar*, también, a mejor película extranjera, premio que a su vez le otorgaron los críticos de Nueva York, y al que hay que sumar la Palma de Oro en Cannes. Un éxito rotundo que destacó, quizás, más de lo debido si lo observamos con la perspectiva actual y lo comparamos con el resto de películas niponas estrenadas ese año. André Bazin auguró

^{3y4} En esos años en los *Oscar*, fotografía, dirección artística y vestuario se dividían en dos categorías: color y blanco y negro.

ya en su día que la película de Kinugasa impresionaría menos a medida que más películas japonesas se viesen en Occidente.

Por su parte, Yasujirō Ozu no triunfó en festivales internacionales ni con este ni con ninguna del resto de sus películas. Sorprende, pues no sería por una falta de nivel técnico o artístico, sino por el absoluto desconocimiento de su obra en Occidente. Un reconocimiento que no se dio hasta después de fallecer, cuando en el mismo año de su muerte se realizó una retrospectiva de su obra en el festival de Berlín de 1963.

En *Cuentos de Tokio*, Yasujirō Ozu domina aún más si cabe su sutil técnica, proyectando en la pantalla su historia más grande, seguramente la más emotiva y, por qué no decirlo, su película más actual. Trata en su continua lucha contra el desapego a la tradición y unos valores que él consideraba inherentes a ella, como el respeto y la unión a la familia, los problemas de unos padres que viajan a Tokio para ver a sus hijos. Estos últimos denotan una evidente falta de interés por ellos y, excusados en una supuesta escasez de tiempo, envían a la pareja de ancianos a un balneario, en el que entenderán que, lo mejor, es volver a su casa y a su vida: la gran ciudad y el ajetreado ritmo de vida moderno no está hecho para ellos.

A través de estos conflictos y del personaje de la nuera (Setsuko Hara), Ozu vuelve a dibujar los mismos problemas que existían en la nueva sociedad japonesa aún por terminar de formarse: la evidente falta de educación y respeto hacia lo viejo (lo antiguo, lo tradicional) por el conflicto generacional y lo implacable del paso del tiempo para todos. Pero, como en todo el cine de Ozu, no es tanto lo que se cuenta, que también, sino el cómo se cuenta: consigue mostrar la falta de humanidad en el mismo núcleo familiar sin realmente mostrar abiertamente ningún conflicto. Es, desde la tradición y estilo del Japón, un mensaje universal de auxilio y reflexión. Es la película más especial de toda la filmografía del director.



Setsuko Hara y Chishu Ryu, esta vez, como nuera y suegro
Cuentos de Tokio, 1953

1954 se convierte en el año más laureado del *momentum* del cine japonés. Un año repleto de éxitos internacionales para las películas niponas: Akira Kurosawa y Kenji Mizoguchi comparten el León de Plata a mejor dirección por *Los siete samuráis* y *El intendente Sansho*, respectivamente. También, habiendo estrenado por partida triple Mizoguchi, recibe una nominación a la Palma de Oro de Cannes con *Los amantes crucificados*. Por su parte, en los *Oscar*, Hiroshi Inagaki triunfa como mejor película de habla no inglesa con la primera entrega de su trilogía *Samurái*, en la que narra las aventuras del conocido guerrero Musashi Miyamoto, interpretado, cómo no, por Toshiro Mifune. La trilogía de Inagaki, las películas de Kurosawa y Mizoguchi o la serie de películas históricas que produce la *Toei* confirman a 1954 como el año de la consagración del *jidaigeki* en los cines japoneses; la reaparición del género censurado más popular del país.

Además de todo el estruendo que causaron más allá de las fronteras niponas, en territorio nacional es el año de *Godzilla*, de Ishirô Honda, que pese a setenta años de secuelas no ha perdido su autenticidad, su poder visual y su inmensa metáfora de personajes que se niegan a vivir bajo la amenaza de un inminente cataclismo. Con esta película se dio comienzo al género conocido como *Kaiju Eiga*, que incluye a todos los monstruos y bestias de las leyendas japonesas llevadas a la pantalla. *Godzilla* fue el primero y el más importante de todos, y a lo largo de su propia saga va evolucionando desde aquel *kaiju* que atemorizaba a la población como metáfora del terror atómico que describió Ishirô Honda hasta convertirse en un héroe que defendió a los japoneses de otras amenazas y bestias; llega a acercarse incluso, con los años y las entregas, al concepto de antihéroe cuando representa un peligro para los humanos pese a protegerlos.



Godzilla, 1954

Y también en 1954, Mikio Naruse dirige *La voz de la montaña*. Como hemos dicho anteriormente, Naruse, al igual que Ozu, tiene la tendencia evolutiva típica en el ciudadano japonés de alejarse de lo occidental y moderno con la edad. Y en su técnica cinematográfica también, pues va adquiriendo un estilo cada vez más sobrio y sofisticado: “*Me fui moviendo menos hasta que al final paré del todo*”. Su cine se conoce principalmente por las tomas en interiores, el minimizar los movimientos de cámara y por colocar al actor en primer plano.

En *La voz de la montaña*, a través de la figura de un cabeza de familia y su nuera, habla sobre la falta de respeto e integridad que se vivía en el Tokio de la posguerra. Shingo Ogata (Sô Yamamura) es un hombre infeliz que jamás ha podido amar a su esposa, pues realmente era de su hermana de la que él vivía enamorado hasta que esta falleció. Y seguramente vea en Kikuko, la mujer de su hijo interpretada por la incombustible Setsuko Hara, el reflejo de aquel amor que tanto añora. Ambos mantienen una relación muy especial y recatada que casi podríamos catalogar de amor imposible, reflejando con comedia pero sangrante emotividad la resignación de un hombre vencido a saberse insatisfecho y condenado a lidiar con ello hasta el fin de sus días, asumiendo que no le queda más que la añoranza de lo que nunca pudo ser e intentando encontrar en la relación con su nuera consuelo suficiente.

Como ya hemos comentado previamente, Kenji Mizoguchi, en un alarde de esplendor creativo, estrena por partida triple en 1954: *El intendente Sansho*, *La mujer crucificada* y *Los amantes crucificados*, en ese orden. Y aunque *La mujer crucificada* sea una película menor, las otras dos son de lo más importante de la historia del cine nipón.

En *El intendente Sansho* se adapta la obra homónima de Mori Ôgai, de 1915. Es, seguramente, la película a la que Mizoguchi implanta más connotación política. Recurre continuamente al debate que hemos mencionado ya alguna vez del *Giri* contra el *Ninjo*. El *Giri*, que quiere decir la cohesión social y el formar parte de un grupo, y el *Ninjo*, que es una visión individualista. Lo utiliza para hacer que sus personajes que tomen decisiones y hagan así avanzar a la historia.

Historia que narra las vivencias de unos niños, distanciados forzosamente de sus padres, que son esclavizados en una hacienda. El padre, Masauji, encargado de unas tierras y de unos campesinos, nos muestra el primer momento de debate de la historia: ha de elegir entre defender a los campesinos u obedecer al emperador. Es por ayudar a los campesinos que es desterrado y castigado políticamente, y alejado de su mujer e hijos, quienes emprenden un viaje en busca de una solución. La madre es separada de sus hijos por unos piratas, y los tres acaban siendo vendidos de una forma u otra. Los niños llegan a la hacienda de Sanshō, de donde se cuentan leyendas de esclavitud y explotación infantil. Por el momento histórico y la forma, podríamos compararlo a los campos de concentración nazis o a los de los japoneses en China.

Los jóvenes se ven sometidos a un proceso deshumanizador en el que se les cambian los nombres y se les marca a fuego como si de ganado se tratase si intentaban escapar.

Zushio, el niño, acaba por convertirse en un hombre cruel y se comporta como si de otro hijo del intendente Sanshō se tratase. Anju, la niña, al escuchar a una esclava recién llegada cantar una canción que les cantaba su madre, convence a su hermano para que vaya en su busca, obligándole de nuevo a elegir entre el *Giri* y el *Ninjo*. Él, que recordaba las decisiones y enseñanzas de su padre, sale en su búsqueda, pero nunca es capaz de volver a por su hermana, quién acaba por suicidarse. Hacia el final de la película, hay una revuelta espartaquiana y Sanshō es desterrado. Esto es marca Mizoguchi, pues en la obra original el tirano se readapta a la sociedad. Zushio, en un final precioso dónde se utilizan recursos que podríamos calificar de *La Estasis* que utilizaba Ozu, se reencuentra con la madre.

Después de este gran éxito, realiza *Los amantes crucificados*, que vuelve a adaptar junto a Yoda una obra literaria. En este caso se adapta *El almanaque del amor*, de 1715 por Chikamatsu Monzaemon. Una obra de teatro que a su vez se adapta de una historia basada en hechos reales escrita por Saikaku Ihara, el mismo del que se adaptó *Vida de Oharu*, titulada como *Historia de Osán y Moemón*.

En esta historia de amor prohibido tantas veces contada, se cuenta la historia de la mujer de un hombre rico y de uno de sus sirvientes, quienes se ven envueltos en un escándalo terrible al ser ambos acusados de mantener una relación secreta. Esto, en el Japón del siglo XVII, estaba, no solo prohibido, sino penado con la muerte. Por lo que ambos huyen hasta ser atrapados por la autoridad y ajusticiados. Con esta película, no solo se pone en relieve lo injusto y machista de la ley (pues si hubiese sido el hombre rico y no su mujer quien hubiese mantenido la relación no hubiese existido tal delito), sino también se tratan los problemas sociales de una sociedad estratificada en clases y de lo peligroso de una acusación en masa sin pruebas fehacientes.

Mizoguchi, junto a su guionista, realiza dos cambios claves y sustanciales en la historia que adaptan: en la película, Osán y Mohei (Moemón en la versión literaria) terminan por enamorarse en su tiempo en el exilio. En el teatro, no. Primero es el sirviente quien le confiesa su amor, y, finalmente, ella termina por enamorarse también. Y el segundo cambio es en el final del *film*: Mizoguchi hace que sean condenados a muerte, mostrándolos felices, montados en el mismo caballo, sonrientes y de la mano, porque ambos han asumido su destino. En el teatro, Chikamatsu utiliza un *deus-exmachina*: un monje, gracias a su influencia, consigue salvarlos. Esto conlleva que se reconozca el poder de la religión para redimir y que, en 1684, el equilibrio social no se resienta, pues seguían siendo inocentes al no haberse enamorado en esta versión. Observamos que Kenji Mizoguchi vuelve a implementar intencionadamente un final “resignadamente triste”, como esa sensación que destilaban las películas de Ozu.

Tanto Oharu como Anju, Miyagi y Osán, son la imagen de la mujer japonesa de Mizoguchi: sumisas y mártires, víctimas y ejemplo continuo de desgracias e injusticias.

Pero la película más grande de este inconmensurable año cinematográfico no fue ninguna de estas, sino la épica historia de aventuras *Los siete samuráis*. Kurosawa,

director de esta, tiene la habilidad de moverse con gran destreza entre los dos campos básicos del cine japonés: el cine de época, los *jidaigeki*, y el cine contemporáneo, los *gendaigeki*. Como hemos visto hasta ahora, Ozu y Naruse únicamente realizaban *gendaigeki*, y como veremos a posteriori, otros directores como Kobayashi obtendrán su mayor reconocimiento de los *jidaigeki*: pero solo había dos directores capaces de dominar por completo los dos tipos de cine, y fueron, evidentemente, Kenji Mizoguchi y Akira Kurosawa.

Decía Kurosawa que todas las películas japonesas tendían a ser *assari shite iru* (ligeras, simples y saludables), como el té verde con arroz (un plato tan celebrado que hasta Ozu lo cogió como título de una de sus películas), pero que consideraba que necesitaban tener alimentos más ricos, y películas más ricas: y se decidió a hacer una película tan entretenida como para “comérsela”. Así fue como nació *Los siete samuráis*, una de las mejores y más grandes películas de todos los tiempos.

Una épica de época que sorprendió a todos por el fondo y la innovadora forma que implementó su director al rodarla. En ella quedaba palpable que no interesaban a su creador virtudes abstractas como el heroísmo, la dignidad, la bondad o la valentía por sí solas. En esto se diferenciaba del resto de *jidaigeki*. En *Los siete samuráis* se representa la imposible llamada a la cooperación en una titánica historia en un final con pinceladas amargas entre los propios soldados y los aldeanos a los que defendían. La “amarga verdad” de la que hablaba Kurosawa. Podríamos decir que, pese a tratar de samuráis, la película tiene un innegable estilo *western*, con clara influencia del cine americano que tanto entusiasmaba al director nipón. Incluso podríamos decir que la película japonesa es más *western* que sus propios *remakes* que toman lugar en el lejano Oeste: *Los siete magníficos*, 1960 y 2016.

Al rodar *Los siete samuráis*, por primera vez usó teleobjetivos para rodar detalles. También implementó la técnica multicámara al utilizar tres cámaras simultáneas durante las escenas de acción. Esto le proporcionaba una infinidad de posibilidades en el montaje, arte en el que destacaba tanto o casi más que en la dirección. Esta película realmente fue un antes y un después en el cine a nivel global. Sus influencias, parciales o incluso totales, siguen palpables en las producciones de hoy en día.



Los siete samuráis, 1954

La consolidación de la abundancia: 1955-1959

Esta tercera etapa se compone de cinco años en los que el cine japonés da un paso más para certificar sin discusión su entidad y dimensión. Durante estos siguientes años, los tres directores que conforman la base del *momentum*, alternativamente y por distintos motivos, dirigen menos películas. Ozu y Kurosawa rebajan temporalmente su ritmo productivo, y Mizoguchi fallece poco después de la película que realiza en 1956. Fue por ello crucial que en años donde las estrellas no brillaron tanto, otros tomasen el testigo: y así ocurrió. Apariciones estelares, como la de Kinuyo Tanaka, Kon Ichikawa o Masaki Kobayashi, toman forma al mismo tiempo que directores ya consagrados, como Naruse, mantienen un alto nivel de producción.

Aun así, en 1955 varios de los más grandes estrenaron películas: Akira Kurosawa estrena *Crónica de un ser vivo*, que, pese a su nominación a la Palma de Oro en Cannes, es una película menor en la filmografía del director. Protagonizado, como no, por Toshiro Mifune, un padre de familia totalmente atemorizado y traumatizado por las consecuencias nucleares de las bombas atómicas, ante la incompreensión del resto, se enfrenta a su propia familia por la búsqueda de la supervivencia conjunta.

También estrena, por partida doble, Kenji Mizoguchi: *La emperatriz Yang Kwei-fei* y *El héroe sacrílego*. Ambas tienen algo en común que las hace exclusivas del resto de la filmografía del director: están rodadas en color. Seguramente se deba más a la propia productora que a Mizoguchi, pues fue esta misma, *Daiei*, quien un año antes había ganado el *Oscar* al mejor vestuario en color con *La puerta del infierno*, pero esto que pudo verse como una oportunidad acabó lastrando las dos producciones. Como es costumbre en las obras del director japonés, ambas pivotan sobre la mujer o es esta la culpable del desencadenamiento de las diferentes acciones a lo largo de la historia, pero es cierto que ambas tienen un aura diferente al resto de sus proyectos del *momentum*. La primera es intencionadamente exótica al tener lugar en China y no en Japón, y la segunda se aleja de lo que acostumbraba a contar el director. Ninguna, pese a que la primera estuvo nominada al León de Oro de Venecia, está a la altura del resto de magníficas obras de Mizoguchi durante estos años.

Y al mismo tiempo que Hiroshi Inagaki estrenaba su segunda entrega de la trilogía de *Samurái*, Mikio Naruse sí que dirigió una de las mejores películas de su filmografía este año: *Nubes flotantes*. En ella, a su estilo, el director dibuja una historia que se asemeja en parte a *Carta de una desconocida*, de Max Ophüls. Después de la Segunda Guerra Mundial, y en un Tokio devastado como acostumbraban a mostrar muchas de las películas niponas de la época, un romance imposible toma forma. Una historia de amor triste, llena de desencuentros y de idas y venidas, en la que esa versión del Japón derrotado conlleva a la renuncia de la felicidad y los sueños, y a la aceptación de la soledad ante un dolor insoportable. Es una de las películas que mejor representan a la figura de su director: Naruse fue un hombre tímido y hacía un cine eminentemente pesimista. En sus películas existe un halo deprimente palpable, tanto como existía en su propia vida: «desde que era joven he pensado que el mundo en el que vivimos nos traiciona, y es un pensamiento que permanece en mí». Simplemente, Naruse nunca

creyó ni en el desarrollo personal ni en la posibilidad de escapar al destino, y así lo aplicaba a su cine.

Pero la que seguramente sea la mejor película de 1955 no fue ninguna dirigida por los grandes directores que hemos mencionado previamente. Ni siquiera estaba dirigida por un hombre. Kinuyo Tanaka, una de las más reconocidas actrices de la industria cinematográfica japonesa, dirigió seis largometrajes entre 1953 y 1962. Podríamos decir que, en esencia, fue “hija” del *momentum*, y aunque dirigió varios *films* interesantes, en el que quiero hacer hincapié es el que estrenó a finales de 1955: *Pechos eternos*.

En ella, se narra la historia de una mujer desdichada que, cuando se dispone a reconstruir su vida a través de la escritura de poesía, es diagnosticada con un cáncer de mama y condenada a renunciar a todo por intentar sobrevivir. Es un absoluto melodrama, pero inteligentemente equilibrado y sensible. Una mujer tan fuerte como desafortunada protagoniza una historia que conmueve, dirigida por la misma actriz que interpretó en su día a Oharu en *Vida de Oharu* o a Miyagi en *Cuentos de la luna pálida*: Kinuyo Tanaka nos deleita con una película que vuelve a poner a la mujer japonesa en el punto de mira.

En 1956 el cine japonés vuelve a triunfar en Venecia después de su primer año en blanco desde 1950. Son nominadas al León de Oro *La calle de la vergüenza*, de Kenji Mizoguchi, y *El arpa birmana*, de Kon Ichikawa, quién también recibe una nominación a la mejor película de habla no inglesa en los *Oscar*.

Hace con ella su presentación al mundo exterior Kon Ichikawa, quien hasta el momento se había movido más entre la comedia y sátira realizando películas con tintes políticos. La lectura general de su carrera nos hace ser testigos de su eclecticismo como director y lo difícil que sería etiquetarle. Acompañado de su mujer a los mandos de los guiones de sus películas, en *El arpa birmana* realizan su primer *film* antibélico de renombre. En ella se destilan, a partes iguales, una belleza y una tristeza líricas para narrar lo que fue el final de la Segunda Guerra Mundial para Japón. A través de la melodía del arpa del protagonista consigue diseccionar la condición humana más pura, diseñando personajes muy humanos capaces de autoacusarse, sin caer en sentimentalismos fáciles y evidentes.

Simultáneamente, Hiroshi Inagaki pone el broche de oro a su exitosa trilogía *Samurái* con la última entrega, siendo sin duda esta la mejor de las tres películas, acompañando la propia maduración del personaje con una refinada dirección y producción que consigue que el *Duelo en la isla Ganryu* eleve a esta serie de películas a un escalón mayor.

Al mismo tiempo, 1956 se convierte en uno de los años más tristes para el cine japonés al conocerse que, poco después de estrenar *La calle de la vergüenza*, Kenji Mizoguchi fallece a causa de una leucemia. Y en la película con la que, desgraciadamente, pone fin a su carrera, vuelve a tocar su tema predilecto: la prostitución. En esta película el

contexto histórico de un Japón contemporáneo en el que se lucha en busca de la igualdad y la libertad, y en el que por primera vez se proponen leyes que regulen y limiten la prostitución, es crucial. Mizoguchi dispone frente a una ventana al espectador para mostrarle que la libertad individual no existe si hay un sistema que oprime, y consigue en menos de 90 minutos transmitir la vergüenza que lleva por título la historia. La elegancia y calidad de la dirección técnica y artística hace que esta película, independientemente del lugar y el momento dónde se visualice, se sienta absolutamente atemporal.



Machiko Kyô como Mickey en *La calle de la vergüenza*, 1956

En 1957 Kurosawa estrena por partida doble dos películas de las que extraeremos ciertas similitudes: *Trono de sangre* y *Los bajos fondos*. Ambas son *jidaigekis* y adaptaciones de literatura occidental, de la que él era un evidente admirador pues ya había adaptado a Dostoievski en 1951 con *El idiota*, y ahora adaptaría a Shakespeare y a Gorki, respectivamente.

La primera de las dos películas que dirige en 1957, *Trono de sangre*, es una adaptación de *Macbeth*. No sería su última adaptación del escritor británico, pues en 1985 rodaría *Ran*, una adaptación a su vez de *El rey Lear*. Esto seguramente se debe a que compartía con Shakespeare el interés por la búsqueda y la atracción del poder, y su consecuente e inevitable corrupción. Y esa estructura narrativa que siempre conllevaba a la tragedia se adaptó a la perfección a los *jidaigekis* que realizó sobre la época feudal nipona.

La segunda, *Los bajos fondos*, fue una película menor, sin demasiadas complicaciones durante su producción, pero que no terminó de funcionar.

En cambio, su primera obra de aquel año sí que se consagró como una de sus mejores películas. Al igual que en *Los siete samuráis*, intentó aplicar las diferentes técnicas modernas a su película de época. Él mismo la consideraba una película experimental, en la que, alejado de las convenciones del cine nipón de la época, tiende a distanciar la cámara de la emoción de sus personajes. Se aleja del hiperrealismo y dota a su película de un aura oscura y terrorífica.

Yasujirō Ozu dirige este año una de sus películas mejor valoradas: *Crepúsculo en Tokio*. Es, seguramente, su película más *narusiana*. La historia de un viudo y sus dos desdichadas hijas a los cuales ni la aparición por sorpresa de su madre a la que creían muerta les alberga demasiada esperanza, pese a que Ozu intente engañarnos con un tema musical tonalmente animado. En toda la película no hay un travelling o panorámica. El director había ya depurado su técnica con tal elegancia que la ausencia de movimiento resultaba dinámica en pantalla. Creaba espacio de la nada, y lo cotidiano, siempre invisible, se transformaba en terrenal.

Es 1958, y con *La fortaleza escondida* comienza la tendencia de Kurosawa de ironizar sobre los *jidaigeki*, y pese a utilizar claramente el material del *chambara* en ella, no representa de ninguna forma el heroísmo. Sus tres hombres protagonistas son, en esencia, mentirosos, ladrones y mezquinos. Fue el mayor éxito del director hasta *Yojimbo*, de 1961, aunque es cierto que desde la perspectiva actual ha perdido algo de fuerza. Quizás sea porque nos parece poco sorprendente, y esto puede no ser culpa de la película en sí sino de su influencia, que llega hasta nuestros días a través de la franquicia más exitosa de todos los tiempos: *Star Wars*.

Es de sobra conocido el fervor y el fanatismo que procesaban muchos de los directores del *New Hollywood* al maestro nipón, pero es esta película la que indudablemente inspira a George Lucas a dirigir *La guerra de las galaxias* (1977) y dar con ello paso a la saga más icónica y exitosa de la historia del cine. Desde los dos campesinos perdidos que discuten y que inspiran a C3PO y R2-D2 moviéndose sin rumbo por un desierto infinito, o el antiguo y afamado guerrero que se enfrenta a un antiguo compañero, a la princesa que necesita (o no) ser rescatada y la coronación final, las similitudes narrativas y visuales entre ambas películas son evidentes. Kurosawa siempre tuvo una estrecha relación con occidente, y más aún con algunos de estos directores del *New Hollywood*, quienes ayudaron personalmente a la producción y financiación de *Kagemusha*, de 1980, película que le costó sobremanera sacar adelante al director japonés.



Comparativa entre *La fortaleza escondida*, 1958 y *La guerra de las galaxias*, 1977

Y aunque con *La fortaleza escondida* se sumó un Oso de Plata a las vitrinas del cine japonés, el verdadero éxito de la industria en 1958 fue dirigido por Hiroshi Inagaki, una nueva versión de su película homónima de 1943: *El hombre del carrito*. Con ella se alzó con el León de Oro en Venecia. El director volvió a contar con Toshiro Mifune para encarnar a un personaje excéntrico, de gran expresividad física y de una fuerza aún mayor, con quien el actor se siente realmente a gusto pues había trabajado ya incontables veces con ese perfil. Él se gana la vida transportando a gente en un carro de dos ruedas, un oficio realmente antiguo y de gran tradición en el país, y pese a su extravagante forma de ser, comienza a dedicar su vida a ayudar a un niño y su madre viuda, interpretada por otra de los grandes rostros actorales del *momentum*: Hideko Takamine.

Pese a lo cómico del estilo del relato, la película cuenta con ideas vanguardistas y con secuencias realmente emotivas, que esconden tras de sí el paso del tiempo, las diferentes etapas de la vida, y una historia de amor imposible que ruedan y continúan como lo hacían las ruedas del carrito de Matsugoro “el salvaje”.

Un año después, en 1959, tiene lugar una de las mayores explosiones del cine japonés. Masaki Kobayashi dirigió su proyecto más ambicioso hasta la fecha, y con él se consagró en la élite del panorama cinematográfico: *La condición humana*, una épica historia antibélica de más de diez horas de duración que se dividió en tres entregas. Las dos primeras se estrenan ese mismo año. El director ya había dirigido en varias ocasiones a lo largo de la década, realizando un cine social muy crítico e interesante, pero era con este trabajo con el que obtendría el reconocimiento que merecía su figura.

En estas dos primeras entregas narra la historia de Kaji durante la Segunda Guerra Mundial, un japonés de ideas izquierdistas y pacifistas, que se ve amedrentado por un país que ha basado su identidad en todo lo contrario de lo que él considera correcto. La trilogía estuvo protagonizada por Tatsuya Nakadai, el único actor que podía igualársele a Toshiro Mifune en éxito y reconocimiento. Intenta evitar el llamado a filas trabajando como supervisor laboral en un campo de concentración japonés en tierras chinas. Kaji intenta mejorar sin éxito las condiciones de vida de los prisioneros, pero todo su trabajo es despreciado por el jefe de la prisión. Para la segunda entrega estrenada a finales del mismo año, el protagonista es forzado a unirse al ejército y es enviado a Manchuria, a la frontera con la Unión Soviética. Allí entabla relaciones con un soldado que simpatiza con el comunismo. Esta segunda entrega sirvió de inspiración a Kubrick en *La chaqueta metálica*, donde el director neoyorquino calca algunas de las escenas.



Tatsuya Nakadai en *La condición humana*, 1959

A la vez, Kon Ichikawa estrena su segunda película antibelicista del *momentum*: *Nobi, fuego en la llanura*. En ella se cuenta la terrorífica derrota que el ejército nipón sufrió en Filipinas, y, aunque la Segunda Guerra Mundial y lo triste de su final fue un tema recurrente en el cine japonés de la época, pocos relatos antibélicos se le igualan en cuanto a crudeza y terror se refiere. Es una película desgarradora y feroz que muestra el sinsentido de la guerra a través de la pérdida de la cordura y paciencia de su protagonista, arrastrándose por una supervivencia que se siente imposible.

Yasujirō Ozu, por su parte, estrenó por partida doble este año: *Buenos días* y *La hierba errante*. Ambos son revisiones, o nuevas versiones, de dos películas que él mismo dirigió en los años 30: *He nacido, pero...*, de 1932, e *Historia de una hierba errante*, de 1934, respectivamente.

La primera trata sobre la relación entre padres e hijos, y, como era de esperar en el director, se diseccionan las relaciones familiares entre las diferentes generaciones de la sociedad japonesa, aunque con un tono mucho más ligero que de costumbre. Aprovecha para introducir aquí a la televisión, que se encontraba en pleno *boom*, y mostrar esa obsesión que existía por ella, ridícula a ojos del director. En la segunda, *La hierba errante*, cuenta la historia de un grupo de actores ambulantes que van a parar a una pequeña población de provincia, donde el actor principal se reencuentra con una antigua amante y un hijo ilegítimo. Tanto en estas dos como en las otras once películas que dirige Yasujirō Ozu durante el *momentum* del cine japonés, queda palpable la habilidad para extraer intensidad emocional de vidas tranquilas.

El epílogo: 1960-1962

Esta última etapa se conforma del trienio final, en el que los directores principales, ahora sin Mizoguchi, están en el momento de mayor plenitud y madurez de su carrera: Ozu se acerca al final de sus días dirigiendo a un excelso nivel, y Kurosawa está a punto de alcanzar un punto de no retorno en su forma de ver su propio cine; por su parte, Kobayashi y Naruse, aunque se extenderán más allá del propio *momentum*, se encuentran en pleno éxtasis creativo.

Un año antes se había elegido a Tokio como sede para las Olimpiadas de 1964, consagrando así al país nipón como principal centro económico y político asiático y una de las mayores potencias a nivel mundial. La sociedad japonesa, al igual que su cine, además de esta expansión económica estaba consolidando un cambio irreversible a nivel cultural desatado por una doble liberación: de la rígida tradición japonesa y de los ecos de la Segunda Guerra Mundial. Y el cine, como reflejo de ello y a través de sus irrepitibles mensajeros, concluye certificando la dimensión del *momentum* del cine japonés.

En *Cuando una mujer sube la escalera*, la película que estrena Mikio Naruse en 1960, se nos cuenta una historia desgarradora y cautivadora al mismo tiempo: algo así como una *Vida de Oharu* contemporánea. Naruse destacaba por tener una visión pesimista de la vida que expresaba a través de la mujer, aunque evita sentimentalismos. Sus mujeres son fuertes, persistentes, y buscan la felicidad continuamente, aunque sepan, como su director, que no la van a encontrar.

La película se desliza entre geishas, sus clientes y los entresijos de los locales. Todas estas mujeres pueden aspirar únicamente a dos cosas como objetivo en la vida: a regentar su propio negocio o a casarse y abandonar la noche. La protagonista, Keiko, acaba de quedar viuda y trabaja como anfitriona en uno de los muchos locales de geishas en la ciudad. Sus clientes, hombres adinerados, intentan seducir a las mujeres para irse con ellas, algunos para casarse y otros por, simplemente, satisfacerse. Pero Keiko, que es fiel a su difunto marido, se niega a relacionarse con ellos. Aún con todo, tiene que mantener a su madre y a su hermano con problemas económicos, y se ve ahogada en un mundo que la empuja a quebrantar sus más férreas creencias si quiere salir de la rueda de la explotación nocturna.

Otro director que hace girar a su obra sobre la mujer, y que fue declaradamente admirador de Mizoguchi, fue Kaneto Shindô, quien también en 1960 estrena una de sus películas más interesantes y conocidas dentro del *momentum* del cine japonés: *La isla desnuda*. Este director, que formaría parte a posteriori de la generación de la televisión durante la siguiente década, se caracterizaba especialmente por su atención a la psicología y condición femenina, realizando un cine social independiente que obtendría su pico de reconocimiento en esta película. Una película sin diálogos, a base de música, rumores y lamentos, donde una familia habita una isla desierta y ha de vérselas a diario con la fuerza de la naturaleza para sobrevivir. La cámara de Shindô se detiene continuamente en acciones cotidianas e insignificantes, situando así en primer plano el

componente emocional del tiempo y dando un significado inmenso a la fuerza de los gestos y las expresiones.

Por su parte, Kurosawa estrena este año *Los canallas duermen en paz*, una película que permite identificar como otro punto característico de su filmografía un cine social, *shakai-mono*, más especial. Se preocupa por ciertos problemas inherentes a la sociedad en sus películas de toda esta época: en 1955, en pleno momento crítico de la destrucción atómica por el final de la ocupación americana, realizó *Crónica de un ser vivo*, donde a través de un anciano loco muestra todos los miedos y traumas de una sociedad aterrorizada. Y aunque no terminó de tener éxito con aquella producción, es en *Los canallas duermen en paz* donde más palpable hace su crítica a la corrupción pública y burocrática del sistema, y de cómo los poderosos hacen de un sistema justo algo caciquista y mafioso. Era, para él, el peor de los crímenes posibles: beneficiarse individualmente de un sistema que busca lo mejor para la mayoría. Fue la primera película dirigida y producida por él mismo en su totalidad, y no quedó del todo satisfecho, pues consideraba que podrían haber ido más allá, ser aún más explícitos, pero consideró que era peligroso relacionar al gobierno con la mafia más de lo que lo hizo. Se terminó por sentir como los propios personajes de la película: encerrado bajo el peso de lo que todos saben, pero ninguno se atreve a decir.

Dos años después de las primeras entregas, Masaki Kobayashi estrena la última parte de su gigantesca *La condición humana*, en la que el protagonista, tras ser derrotado por los soviéticos, emprende un viaje hacia el Sur tratando de volver a casa. En ella, el viaje físico es también interior, donde el desencanto con el comunismo y la denuncia de la violencia, o el absurdo orgullo japonés ante la derrota, acompañan en el proceso a un protagonista falto de fe al que lo único que lo mantiene vivo es el sueño de volver con su esposa. Con esta, se cierra una de las más sólidas, emotivas y profundas muestras de humanismo en el cine.

Kurosawa, por su parte, continúa ironizando sobre el género de samuráis con su nuevo mercenario invencible en *Yojimbo* y, posteriormente, Sanjuro, en 1962. De nuevo un protagonista anti-heroico, que se dedica a reunir astutamente a dos facciones que se odian para verlos pelear y divertirse en la primera, y el mismo personaje que observa a un joven grupo de soldados que creen fervientemente en el heroísmo de su profesión y que él mismo desprecia y ridiculiza en la segunda.

Es *Yojimbo* la que “inspira” a Sergio Leone en su *Por un puñado de dólares* (1964). Tanta es la “inspiración” que la propia productora japonesa acaba ganando un juicio contra el director italiano por plagiar su trabajo sin acreditar. Cuentan que el propio Kurosawa, al ver el *spagueti western*, le escribió a Leone: “He visto su película, señor Leone. [...] Es una buena película, pero es mi película”. Se da con esta cinta, pese a que existían ya películas previas desde 1961, la consagración y fundación del género como tal, y fue el *Hombre sin nombre*, originalmente Toshiro Mifune y no Clint Eastwood, quién inspiró a los protagonistas de todas estas películas taquilleras de los años sesenta.

En *Yojimbo* se da por primera vez, gracias a que coincidieron en la productora *Toho*, la dupla protagonista más icónica del cine clásico japonés: Toshirô Mifune y Tatsuya Nakadai. Tras este éxito rotundo, es una fórmula que el propio Kurosawa repite en *Sanjuro* y *El infierno del odio*, al igual que ambos actores coinciden en *La espada del mal* y *Rebelión*. Tatsuya Nakadai, con una aparición en primera línea posterior a Mifune, termina por “heredar” la posición como principal samurái en el cine. Protagoniza el gran *jidaigeki* de Kobayashi en 1962, *Harakiri*, y los dos últimos de Kurosawa veinte años después: *Kagemusha*, 1980, y *Ran*, 1985.



Toshirô Mifune (izquierda) y Tatsuya Nakadai (derecha) en el final de *Sanjuro*, 1962

Por lo tanto, 1962, un año que se abría con la ya mencionada *Sanjuro* como crónica casi irónica de los *jidaigekis*, continuó, y conllevó con ella un punto de inflexión determinante con la más perfecta obra de Masaki Kobayashi: *Harakiri*. En ella, a través de una terrible historia que cuenta el protagonista interpretado de nuevo por Tatsuya Nakadai, Kobayashi apunta al sistema como culpable de los males de este, y se debaten ciertos temas casi tabúes en una sociedad que siempre admiró el honor y la tradición de semejantes historias ancestrales.

En general, y de forma casi coetánea, el género del *western* inspira al género de *samuráis* aportándole convenciones y formalismos que, por momentos, mejoran desde Japón a los originales americanos; prueba de ello son, mismamente, las películas de Akira Kurosawa. El género del *western* y su esplendor, eso sí, comienza una década antes que este momento también álgido de los *jidaigekis*. Como ya hemos tratado, se debe en su mayor parte a las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial en el país oriental. Pero si hay una similitud que considero obligatoria de trazar son las películas que escriben el punto y aparte en la historia de estos géneros: el *Harakiri* de Kobayashi trata las leyendas de samuráis con un tono crepuscular nunca antes visto en el país nipón, y, casualmente, lo hace apenas cinco meses después de que el genio por excelencia de los *westerns* haga lo propio en Estados Unidos. En 1962, John Ford dirige *El hombre que mató a Liberty Balance*, película que puso fin a la época dorada del cine del salvaje Oeste y que selló esa etapa como se sella el ataúd en el plano final de la película. Es una obra que pone fin al sueño del *cowboy*, que resume en sí misma el género del *western* y que

conlleva a que, después de ella, no se pudiese rodar ningún otro *western* de la misma forma.

Algo similar es lo que consigue Masaki Kobayashi con *Harakiri*, creando una de las mejores películas de todo el *momentum* del cine japonés, pero que conlleva un antes y un después en cuanto a las historias de samuráis se refiere. Es evidente que el tono no es el mismo que en la trilogía *Samurái* de Inagaki: ya no existe el heroísmo, sino vestigios de lo que un día fue un género que inspiró a todo un país y una visión triste de la epicidad patente en sus decorados y personajes. El fin del *western* lo es también de los *jidaigekis* de samuráis, y si se acaba la época dorada de *Hollywood* se cerrará también la del *momentum* nipón.

Pero si hay una película que signifique en sí misma el final de una etapa es *El sabor del sake*. Estrenada a finales de 1962, significa el fin de la carrera como director de Yasujirō Ozu y, al mismo tiempo, pone punto y final a esta congregación supina de cine que fue el *momentum* del cine japonés. Igual que se abrió con *Primavera tardía*, es el mismo director quien lo cierra con esta última cinta.

Y es un año antes de morir que Yasujirō Ozu nos deleita con su obra más evidentemente nostálgica. Siempre diseñaba a su protagonista como una representación propia, y, en este caso, es el propio Chishu Ryu quién vuelve a hacerlo. Vuelve a tocar, aunque seguramente con su versión más “tristemente resignada”, sus temas preferidos: el casamiento de una hija, el respeto a los mayores y las diferencias entre las generaciones en una sociedad que había sufrido tantísimo durante la década de los cuarenta. Se permite incluso el lujo, diez años después del fin de la ocupación americana, de bromear sobre las consecuencias de esta misma y de la derrota japonesa: en un bar, el protagonista charla con un antiguo compañero de la marina sobre qué hubiese ocurrido si Japón hubiese ganado la guerra; ambos coinciden en que, seguramente, el mundo hubiese sido un lugar peor. El derrotismo a la máxima potencia.

Y es que, en cada una de las películas de Ozu, el mundo entero existió a través de la familia. El fin de la Tierra no estaba más lejos que allí donde acababa el hogar.

Conclusión

Podemos situar el comienzo del *momentum* el 13 de septiembre de 1949 debido al estreno de la primera gran película de esta etapa. Es una metodología sencilla: no hay película en toda la posguerra japonesa de tanta calidad, influencia y trascendencia como *Primavera tardía*. Hasta ese momento, los grandes directores japoneses se habían movido en un neorrealismo imperfecto en el que podemos encuadrar las primeras películas de Kurosawa, como *El ángel ebrio* de 1948 o *El perro rabioso* del año siguiente, *Mujeres de la noche* de Mizoguchi, o *Una gallina en el viento* del propio Yasujiro Ozu. Todas estas películas, y en general las comprendidas entre 1946 y 1949, pertenecen a este movimiento estilístico del Tokio derruido, de la esperanza democrática impuesta por la censura y de una dinámica creativa limitada.

Primavera tardía establece el primer paso del *momentum*, pues es directamente considerada como una de las mejores películas de toda la filmografía de Ozu, que a su vez es uno de los mejores directores de la historia del cine japonés y mundial. Un año después se uniría Kurosawa aportando su *Rashômon* a esta lista, y sería Mizoguchi el último en reaparecer en escena pues, pese a haber realizado excelentes producciones previas a la guerra, no fue hasta *La señorita Oyu* de 1951 o, sin duda alguna, con *Vida de Oharu, mujer galante* en 1952, volvió a consagrarse como la eminencia que, sin dudas, fue. En estos tres años, como podemos observar, se producen y estrenan varias de las películas más determinantes del *momentum*, dando cada una a su director el pistoletazo de salida creativa para la gigantesca congregación de talento que se dio en el cine japonés entre 1949 y 1962.



Primavera tardía, 1949 | *El sabor del sake*, 1962

1962 marca el fin de esta etapa por varios motivos: pese a que Naruse continuó dirigiendo un cine de altísima calidad con un estilo único inalterable, Kurosawa, aunque realizó *El infierno el odio* en 1963 y *Barbarroja* en 1965, entra ya en un momento complicado y distinto en su carrera. Cerró un ciclo con *Sanjuro*, y con ella también su participación en el *momentum*, al igual que Kobayashi hizo lo propio con *Harakiri*. Kenji Mizoguchi había ya fallecido en 1956, pero es que, a partir de 1962, Yasujirō Ozu tampoco dirigirá ninguna película más. Al fallecer en 1963 nos deja, como culmen a este periodo, su película más nostálgica, madura y resignada: *El sabor del sake*, que concluye lo que inició *Primavera tardía* catorce años antes. Es esta última etapa de la filmografía de Ozu la que delimita y abarca en su totalidad el *momentum* del cine japonés.

Porque, realmente, lo que unifica a los cineastas y a las películas de este periodo es su coetaneidad. Es el encuentro de lo dispar, de lo distinto que se retroalimenta, lo que hace del *momentum* algo único y especial.

No es una generación con similitudes, intereses parejos en sus artistas o mismos contextos que les empuja a crear obras parecidas. Es, simplemente, un momento de la historia de un país, de su industria cinematográfica, en el que confluyen varios de los mejores realizadores de siempre en pleno éxtasis creativo. Hay un mundo entre *El comienzo del verano* y *Harakiri*, o entre *La calle de la vergüenza* de Mizoguchi y *Godzilla* de Inagaki. Es una consecución de su retroalimentación continua: los directores titánicos conviven en una simbiosis permanente con los enormes talentos existente en el Japón de mitad de siglo: Kurosawa y su filmografía, por ejemplo, no serían lo mismo sin Toshiro Mifune, y viceversa. El *momentum* es la historia de una nación, toda una cultura e identidad reducida a un número de películas y personajes. Desde la Kinuyo Tanaka que protagonizó *La señorita Oyu* hasta la actriz que dirigió *Pechos eternos* y concentró toda la fuerza de Mizoguchi en la protagonista de la misma.

Un país de inmensa tradición que, por primera vez en su historia, admitió su derrota a costa del trauma y terror atómico. La reinserción de un país devastado al ritmo del globalismo absoluto, la adaptación y el consecuente resurgimiento sin renunciar a su esencia como civilización. La lucha con uno mismo hasta obtener la perfección en el arte de contar historias, con una técnica tan depurada como única y un estilo tan extraño como interesante.

Es entonces cuando hemos de lanzarnos la pregunta: ¿está justamente valorado el *momentum* del cine japonés? Si le preguntas a un aficionado medio al cine por los mejores directores de la historia de la industria, ¿aparecería algún nipón? No hablamos de unos directores desconocidos, evidentemente: en muchos de los ránquines realizados por prestigiosos críticos o plataformas suelen aparecer alguno de los tres gigantes, o varias de las películas del *momentum*, pero lo considero insuficiente. El valor del cine japonés durante estos catorce años es inmenso, y el querer colocarlo en el lugar que merece fue la mayor de las motivaciones para iniciar este proyecto.

Es complicado posicionar o clasificar este increíble y poderoso momento a nivel histórico: pese a ser odiosas, las comparativas son divertidas, y, aunque comúnmente injustas, nos llevan a valorar aspectos que podríamos no haber destacado lo suficiente en un principio.

El *momentum* del cine japonés no ha de compararse con generaciones concretas de cineastas, pues en él confluyen hasta tres de distinta índole y sentido, sino que ha de compararse con momentos históricos equiparables a él. Situaciones a nivel nacional y cultural en las que, durante cierto tiempo, los cineastas hagan un aporte a la industria cinematográfica del país de una dimensión digna de mención. Ciertamente es que, en el cine contemporáneo, el estilo y forma de la realización ha cambiado tanto que sería absurdo pretender compararlo con personajes y obras de setenta años atrás.

Lo que diferencia a un momento histórico en términos cinematográficos de una generación de cineastas es la heterogeneidad de sus artistas: tanto a nivel de estilo como de intención narrativa, origen, edad o filmografía. Las generaciones de cineastas tienen, entre sus miembros, ciertas similitudes que la justifican: en el *Neorrealismo italiano*, por ejemplo, había una intención común de mostrar las condiciones sociales de una forma mucho más auténtica que lo que se había rodado previamente en el país. En la *Nouvelle Vague* francesa se pretende hacer un nuevo cine desde el estudio de los clásicos y la ruptura con todo lo establecido. En el *momentum* japonés, existen distintos movimientos o tendencias que no unifican a sus cineastas como una única generación. Es una congregación de artistas tan interesante como dispar.

Es por esto que, a la hora de comparar, si nos retraemos en el tiempo, previo al *momentum* del cine japonés nos encontramos, prácticamente, en los albores del cine. Apenas 20 años habían pasado desde las primeras películas sonoras, con una Guerra Mundial de por medio, y, realmente, los grandes movimientos y generaciones podían contarse con los dedos de una mano: previo a la guerra, el *expresionismo alemán*, el *montaje soviético*, el *cine surrealista* y el *realismo poético*, y, a posteriori, el *neorrealismo italiano*. Por importancia y descendencia, ninguno más a destacar. Y pese a lo injusto de la comparación, pues ya hemos explicado las diferencias entre generación y momento a nivel cuantitativo y de capacidad artística, ninguna generación de cineastas previas al *momentum* es comparable a él, por calidad e influencia. Y a posteriori de este, únicamente podríamos colocarlo tras la mejor y más virtuosa generación de la historia del cine: el *New Hollywood*.

Fue la generación que cambió la concepción del cine como tal: desde las universidades estadounidenses se dio el pistoletazo de salida, a través de unos jovencísimos genios, al cine moderno como hoy en día lo concebimos. Francis Ford Coppola y las dos primeras entregas de *El Padrino*, la irrupción de Woody Allen, Steven Spielberg, Martin Scorsese o Brian de Palma, George Lucas y su *Star Wars*, o el excelso nivel actoral que demostraron nuevos rostros como Robert De Niro, Al Pacino o Harvey Keitel. Es, para mí de forma indudable, la generación cinematográfica con más talento neto de la historia. Cambiaron la forma de hacer y ver cine, tanto que no se puede hablar del séptimo arte

sin hacer hincapié en el punto de inflexión que supuso este grupo de artistas para todo el planeta.

Por tanto, y dejando a un lado la comparativa a generaciones de cineastas, si queremos poner en relieve el valor del *momentum* hemos de contextualizarnos correctamente: casi 75 años han pasado desde el estreno de *Primavera tardía*, y, antes de ese día, el cine aún estaba reencontrándose a sí mismo.

Cuando se comenzó a consagrar el cine sonoro, la Segunda Guerra Mundial irrumpió en prácticamente toda Europa, y sus consecuencias posteriores fueron terribles en la totalidad del continente, dejando el dominio único de la industria en manos de Estados Unidos. En el gigante americano se producía un altísimo nivel de cine antes, durante y después de la contienda militar. Y si a eso le sumamos lo fructífero de sus medidas político-económicas después de la rendición de Japón en 1945, es evidente que el momento de su cine solo podía ir hacia arriba. Y así fue.

La edad de oro del cine americano se puede asemejar en varios puntos al *momentum* del cine japonés. Ambos momentos históricos terminan en 1962, aunque el americano tenía diez años más, con dos películas relativamente semejantes como ya hemos comentado: *Harakiri* de Kobayashi y *El hombre que mató a Liberty Balance* de John Ford. Ambas forman parte de la revisión a la historia del país que se había llevado a la pantalla de una forma tan exitosa que comprendían géneros por sí mismos: la edad feudal japonesa a través del *jidaigeki* y el siglo XIX americano a través del *western*. Y, sobre todo y de manera muy icónica, ambos poseían un trío principal de directores entre tanto cineasta fantástico: lo que para Japón fueron Ozu, Mizoguchi y Kurosawa, en E.E.U.U. fueron Ford, Hitchcock y Wilder, algo así como la *Santísima Trinidad* de la historia del cine que nombraba Félix Linares.

Como es lógico, por nombres, capacidad productiva, técnica y artística, ningún otro momento de la historia del cine es comparable a este periodo del cine estadounidense, que transcurre desde finales de los años 30 hasta principios de los 60, pero sirve para valorar realmente el nivel y mérito del *momentum* japonés, el motor principal de todo este trabajo de investigación. Por muchos de estos años, el crecimiento de Japón fue tal que se colocó a la cabeza de la producción cinematográfica mundial.

Cierto es que otros países asiáticos como la India o la colonia de Hong Kong, hacia finales de los 50 y principios de los 60, llegaron a producir también una gran cantidad de películas, pero apenas merece la pena salvar el trabajo de Stayajit Ray por el pésimo nivel medio de las obras; es más que evidente el subdesarrollo material y cultural de esos países en aquel momento. Pero, a diferencia de ellos, Japón se consagra como una potencia cinematográfica mundial con un plantel de artistas y una lista de obras de altísima calidad inagotables. Y todo ello completando un ascenso meteórico desde lo más profundo del desastre atómico hasta el más supino nivel artístico.

Es por ello que, conociendo esto, no es osado afirmar que no ha habido en toda la historia previa al cine contemporáneo, un momento cinematográfico del nivel, la trascendencia e influencia del *momentum* del cine japonés; a excepción del ya mencionado, inalcanzable e injusto de comparar a cualquier otro.

De hecho, si queremos intentar analizar esto de la forma más objetiva posible (dentro de la subjetividad evidente en decir lo que nos parece una película) podemos afirmar que sí, que el *momentum* es tan bueno como comentamos. A finales de noviembre de 2022, la (seguramente más) prestigiosa revista de crítica cinematográfica británica *Sight and Sound*, publicó su conocida clasificación de las mejores películas de la historia del cine.

La realiza cada diez años entre sus 1600 votantes, lista conformada desde críticos de cine hasta directores de la talla de Martin Scorsese. Si analizamos y nos detenemos en sus primeras veinte películas, las supuestas veinte mejores películas de la historia, observamos justo esto que comentábamos: hay películas de todas las épocas y procedencias, pero solo tres momentos históricos o generaciones se repiten.

Entran *El Padrino* y *Apocalypse Now* como representantes del *New Hollywood* y de la filmografía de Francis Ford Coppola. Si nos referimos al cine clásico americano, tan amplio en cantidad como calidad, podríamos incluir en orden ascendente *Centauros del desierto*, *Cantando bajo la lluvia*, *Ciudadano Kane* y *Vértigo*, siempre y cuando seamos capaces de justificar los parecidos entre Welles, Ford y Hitchcock. Pero el tercer momento que se repite, la tercera procedencia reincidente, es, evidentemente, la japonesa: *Cuentos de Tokio*, en el número 4, y *Los siete samuráis*, en el 20. Y para sumar un punto extra, en el número 21, *Primavera tardía*, convirtiendo así a Ozu en el único repetidor de este *top21* junto a Coppola. No está nada mal.

Por ello, condenso en estas últimas líneas la motivación última y definitiva del trabajo de mis últimos meses: el *momentum* del cine japonés es, dejando a un lado el cine estadounidense por motivos que, para nosotros los occidentales, casi más tienen que ver con la influencia de la política y economía global que con el propio arte, la mejor etapa neta de cine de la historia mundial. Por capacidad creativa, personalidad y heterogeneidad. Por nombres, obras, estilo e historias.

Al *momentum* del cine japonés merece la pena conocerlo y es justo reconocerlo.

Bibliografía

- Amengual, B. y otros. (1996). Historia general del cine. Volumen IX: Europa y Asia, 1945-1959. España. Catedra.
- Richie, D. (2005). Cien años de cine japonés. Madrid, España. Jaguar.
- Da Costa, M. (2010). El cine japonés bajo el peso de la tradición: de Rashomon a The Ring. España. Azul Editorial.
- Gubern, R. (2016). Historia del cine. España. Anagrama.
- Kurosawa, A. (2017). Conversaciones con Akira Kurosawa. España. Confluencias.
- Schrader, P. (2019). El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer. España. JC Clementine.
- González Calvo, A. (2023). Una película para cada año de tu vida. España. Editorial Planeta.

Filmografía del *momentum*

HONDA, ISHIRÔ

Godzilla. Japón bajo el terror del monstruo, 1954

ICHIKAWA, KON

El arpa birmana, 1956

Nobi: fuego en la llanura, 1959

INAGAKI, HIROSHI

Samurái, 1954

Samurái 2, 1955

Samurái 3: Duelo en la isla Ganryu, 1956

El hombre del carrito, 1958

KINUGASA, TEINOSUKE

La puerta del infierno, 1953

KOBAYASHI, MASAKI

La condición humana I: No hay amor más grande, 1959

La condición humana II: El camino a la eternidad, 1959

La condición humana III: La plegaria del soldado, 1961

Harakiri, 1962

KUROSAWA, AKIRA

Rashômon, 1950

El idiota, 1951

Vivir (Ikiru), 1952

Los siete samuráis, 1954

Crónica de un ser vivo, 1955

Trono de sangre, 1957

Los bajos fondos, 1957

La fortaleza escondida, 1958

Los canallas duermen en paz, 1960

Yojimbo, 1961

Sanjuro, 1962

MIZOGUCHI, KENJI

La señorita Oyu, 1951

Vida de Oharu, mujer galante, 1952

Cuentos de la luna pálida, 1953

Los músicos de Gion, 1953

La mujer crucificada, 1954

El intendente Sansho, 1954

Los amantes crucificados, 1954

El héroe sacrílego, 1955

La emperatriz Yang Kwei-fei, 1955

La calle de la vergüenza, 1956

NARUSE, MIKIO

Madre, 1952

La voz de la montaña, 1954

Nubes flotantes, 1955

Cuando una mujer sube la escalera, 1960

OZU, YASUJIRŌ

Primavera tardía, 1949

Las hermanas Munekata, 1950

El comienzo del verano, 1951

El sabor del té verde con arroz, 1952

Cuentos de Tokio, 1953

Primavera precoz, 1956

Crepúsculo en Tokio, 1957

Flores de equinoccio, 1958

La hierba errante, 1959

Buenos días, 1959

Otoño tardío, 1960

El final del verano, 1961

El sabor del sake, 1962

SHINDŌ, KANETO

La isla desnuda, 1960

TANAKA, KINUYO

Pechos eternos, 1955