

para ampliar

A continuación te proponemos una bibliografía y filmografía seleccionada, complementaria a esta sesión de *Básicos Filmoteca*, consultable a través de los servicios de Videoteca y Biblioteca del IVAC. Puedes encontrar muchas más publicaciones y obras cinematográficas relacionadas en el catálogo en línea de los fondos bibliográficos y audiovisuales de La Filmoteca.

EN LA VIDEOTECA

Dr. García Brustenga, 3 - Valencia
http://arxiu.ivac-lafilmoteca.es/IVAC/videoteca_ivac@gva.es

El cine japonés de los años 50

Rashomon (Akira Kurosawa, 1950)
Hakuchi (El idiota, Akira Kurosawa, 1951)
Oyu-sama (La señorita Oyu, Kenji Mizoguchi, 1951)
Ikiru (Vivir, Akira Kurosawa, 1952)
Okaasan (Madre, Mikio Naruse, 1952)
Saikaku ichidai onna (La vida de Oharu, Kenji Mizoguchi, 1952)
Ugetsu monogatari (Cuentos de la luna pálida, Kenji Mizoguchi, 1953)
Chikamatsu monogatari (Los amantes crucificados, Kenji Mizoguchi, 1954)
Miyamoto Musaki (Samurai, Hiroshi Inagaki, 1954)
Nijushi no hitomi (Veinticuatro ojos, Keisuke Kinoshita, 1954)
Sansho Dayu (El intendente Sansho, Kenji Mizoguchi, 1954)
Sichinin no samurai (Los siete samuráis, Akira Kurosawa, 1954)
Uwasa no onna (La mujer crucificada, Kenji Mizoguchi, 1954)
Miyamoto mushashi (Samurai, Hiroshi Inagaki, 1955)
Akasan Chitai (La calle de la vergüenza, Kenji Mizoguchi, 1956)
Donzoko (Los bajos fondos, Akira Kurosawa, 1957)
Kumonosu-jo (Trono de sangre, Akira Kurosawa, 1957)
Hateshinaki yokubo (Shohei Imamura, 1958)
Kakushi-toride no san-akunin (La fortaleza escondida, Akira Kurosawa, 1958)
Nuhomatsu no issho (El hombre del carrito, Hirohu Inagaki, 1958)

En torno a Ozu

Tokyo-ga (Tokio-ga, Wim Wenders, 1985)
Five (Five dedicated to Ozu, Abbas Kiarostami, 2003)

Filmografía de Yasujiro Ozu

Hogaraka ni ayume (Caminad con optimismo, 1930)
Hijosen no onna (Una mujer fuera de ley, 1933)
Tokyo no onna (Una mujer de Tokio, 1933)
Haha o kowazuya (Una madre debe ser amada, 1934)
Ukigusa monogatari (Historia de las hierbas flotantes, 1934)
Bashum (Primavera tardía, 1949)
Munakata shimai (Las hermanas Munakata, 1950)
Nagoya Shinshiroku (Historia del caballero de la pensión, 1947)
Bakushu (El comienzo del verano, 1951)
Ochazuke no aji (El sabor de la sopa de arroz, 1952)
Tokio monogatari (Cuentos de Tokio, 1953)
Soshun (El comienzo de la primavera, 1956)
Tokio Boshoku (El color del crepúsculo en Tokio, 1957)
Higanbana (Flores de equinoccio, 1958)
Ohayo (Buenos días, 1959)
Ukigusa (La hierba errante, 1959)
Akibiyori (La paz de un día de otoño, 1960)
Kohayagawake no aki (Otoño de la familia Kohawayama, 1961)
Samma no aji (Otoño tardío / El sabor del sake, 1962)

SANTOS, Antonio. *En torno a Noriko: Primavera tardía; Principios de verano; Cuentos de Tokio*. València: Edic. de la Filmoteca, 2010
SANTOS, Antonio. *Yasujiro Ozu*. Madrid: Cátedra, 2005
SCHRADER, Paul. *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid: JC, 1999
TESSIER, Max. *Images du cinéma japonais*. [France]: Henri Veyrier, 1990
TORRES HORTELANO, Lorenzo J. *Primavera tardía de Yasujiro Ozu: cine clásico y poética zen*. [Salamanca]: Caja España, 2006
WEINRICHTER, Antonio. *La pantalla amarilla: el cine japonés*. Madrid: T & B, 2002

AAVV. *Ozu, Nosferatu*, 25-26. Donostia: Donostia Kultura, 1997
BORDWELL, David. *Ozu and the Poetics of Cinema*. London: BFI, 1988
DESSER, David. *Ozu's Tokyo Story*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997
GALBRAITH, Stuart IV. *Cine japonés*. Colonia: Taschen, 2009
PUJOL, Núria. *Antología de los Diarios de Yasuhiro Ozu*. València: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2000
RICHIE, Donald. *Cien años de cine japonés*. Madrid: Ediciones Jaguar, 2004
RICHIE, Donald. *Ozu*. Berkeley: Univ. of California Press, 1977

EN LA BIBLIOTECA

Ed. Rialto - 7ª planta - Pl. Ayuntamiento, 17 - Valencia
http://opac.ivac-lafilmoteca.es/ivac_documentacion@gva.es



IVAC
la filmoteca

ivac.gva.es

visita nuestra web para informarte sobre la programación y los demás servicios y actividades del IVAC

básicos filmoteca

una introducción a la historia del cine

(tercera parte)



sesión 18
31 de marzo de 2011

Presentación del libro de Antonio Santos
En torno a Noriko

OTRAS CINEMATOGRAFÍAS: EL CINE JAPONÉS

CUENTOS DE TOKIO (TOKYO MONOGATARI)
Yasujiro Ozu. Japón. 1953

IVAC
la filmoteca

El cine japonés de los años 50

La posguerra del cine japonés supone, en el plano de la producción, distribución y ejercicio, una época verdaderamente próspera sobre la cual reinan, sustancialmente sin problemas, cinco grandes "hermanas": la Toho, la Shôchiku, la Daiei, la Shintoho y la Toei, a las que más adelante se sumará la Nikkatsu. Algunos datos son más que suficientes para indicar el gran crecimiento del mercado cinematográfico a lo largo del decenio. En 1952 las películas producidas son 250 [...]. En 1960 se exhiben en las salas 547 películas japonesas. [...] Sólo en el trienio que va de 1951 a 1953 los ingresos globales se duplican y las películas japonesas suponen casi dos tercios de las entradas. [...]

El clima de euforia general se refuerza también por el gran éxito internacional que algunas películas japonesas llegan a conseguir en los principales festivales europeos por primera vez en la historia. [...] Después de Cannes es el turno de Venecia; los italianos eligen *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950). Masaichi Nagata, a la cabeza de la Daiei, cree que la elección es un gran error porque piensa que la película está muy alejada de los gustos occidentales y no es idónea para la exportación. Para la sorpresa de todos la película ganará el Festival de Venecia de 1951 y un año después el Oscar. Es el comienzo de una sorprendente serie de éxitos.

Ozu, Mizoguchi, Kurosawa

Los protagonistas del cine japonés de los años 50, sus autores, pueden dividirse fácilmente entre la vieja y la nueva generación, comprendiendo en la primera a aquellos autores que habían estrenado antes de la

guerra o que al menos en aquel periodo ya habían realizado películas de relieve y, en la segunda, aquellos que estrenarán durante o después del conflicto llegando a su madurez expresiva en la posguerra.

En los años 50, **Yasujiro Ozu** lleva a sus consecuencias extremas, quizá con un exceso de manierismo, los resultados que ya se habían conseguido en las películas del período bélico. Sus historias se concentran casi exclusivamente en el universo familiar tratando de captar el reflejo de las contradicciones entre la persistencia de la tradición y el advenimiento de la modernidad en los sentimientos de sus personajes y en sus relaciones. Lo que determina sobre todo la fascinación de sus obras maestras del periodo —*Banshun* (Últimos días de la primavera, 1949), *Bakushu* (Antes del verano, 1951), *Ochazuke no aji* (El trigo de otoño, 1952), *Tokyo monogatari* (Cuentos de Tokio, 1954), *Higanbana* (Flor de equinoccio, 1958), *Akibiyori* (Otoño tardío, 1960), *Sanna no aji* (Atardecer otoñal, 1962)— es la capacidad de dar una dimensión casi trascendental a los sentimientos y a las emociones vividas por sus personajes. Estos sentimientos nacen siempre de hechos muy concretos —una separación, la muerte de alguien, una traición, la nostalgia, la soledad, el aburrimiento de lo cotidiano, etc.— pero rápidamente se sobreponen a lo que los generan y se convierten en los protagonistas absolutos del trabajo de dirección y de la puesta en escena de Ozu. Cada uno de estos sentimientos pierde su carácter concreto y particular para hacerse realidad abstracta y universal. El cine del director japonés termina con la proposición de un sentido de aceptación existencial que nace del ineludible enfrentamiento del hombre con los cambios obligados de la vida. Ozu construye este proceso de esencialización por medio de un

esmerado trabajo estilístico que da a sus películas una dimensión casi abstracta en la que ya no están implicados los hechos sino lo que éstos representan universalmente: la posición baja de la cámara, la geometrización del espacio fílmico, el montaje a 360º, los anómalos procedimientos gráficos que estructuran la puesta en serie de diversos encuadres, el uso de planos de transición y campos vacíos que suspenden temporalmente la sucesión de los acontecimientos y de la historia, el carácter ritmado de los elementos sonoros que miden el ineludible transcurrir del tiempo, los juegos de color que, en las últimas películas, no responden a ninguna lógica de sencilla verosimilitud, la narración planteada sobre módulos abstractos basados en la repetición, el paralelo, la variación y la elipse, la declamación descarnada y, sobre todo, en su actor fetiche Ryu Chishu, que tiende a la ausencia de cualquier expresión. En esencia, todo concurre a hacer de sus películas un universo que trasciende la simple reproducción fenoménica para acercarse a una realidad más auténtica donde el hombre se enfrenta verdaderamente consigo mismo a partir de lo que le rodea.

El cine de **Kenji Mizoguchi** se caracteriza por un estilo de dirección y de puesta en escena tan fuerte como definido. El uso reiterado en sus películas de campos amplios, encuadres en profundidad de campo, tomas largas y planos-secuencia da vida a imágenes caracterizadas por una compleja implicación de diferentes elementos significantes donde el discurso fílmico no tiende tanto a implicar emotivamente al espectador como a hacer de él un mero testigo, ciertamente participe en los acontecimientos representados, pero en disposición de saber captar su sentido, además de gozar de la intensa emoción estética que mana de estas imágenes. De este modo el cine de Mizoguchi también esencializa la acción y nos obliga a enfrentarnos con sus valores principales. Más que al montaje, Mizoguchi confía a los cambios de posición de los actores y a los de la cámara la tarea de dar imagen a los diferentes estados de las relaciones entre los personajes a través de una sucesión de encuadres que de vez en vez expresan con gran eficacia el juego mutable de los sentimientos y de las emociones. Dolor, rabia, pasión, amor, repugnancia, todo

fluye a través de una estrategia precisa de organización del espacio donde las posiciones recíprocas de los personajes y lo que éstas significan son determinadas desde el punto de vista móvil de la cámara. El privilegio del montaje interior respecto al clásico no podía dejar de hacer de Mizoguchi un abanderado del cine de la Nouvelle Vague francesa, y de encontrar en teóricos y autores como Bazin, Astruc, Godard, Rohmer y Rivette fervientes admiradores.

El tema principal del cine de Mizoguchi es la mujer y su condición social y humana. [...] Mizoguchi, al que los japoneses definen de feminisuto (“feminista”), manifiesta una postura ambivalente respecto a la mujer. Por una parte, denuncia abiertamente las condiciones de explotación y marginación de las que es víctima por causa de una sociedad patriarcal que no parece, a este respecto, haber cambiado mucho desde la época medieval hasta la realidad de la posguerra. Por otra parte, él mismo es víctima de una concepción ahistórica y casi trascendental de la mujer que una vez más hace de ella un “objeto”, aunque de culto y admiración. [...]

[...] Entre los directores que estrenan en los años de la guerra o en los siguientes, alcanzando precisamente en los 50 su madurez expresiva, el lugar más alto está ocupado por **Akira Kurosawa**. [...] Más allá del carácter aparentemente abigarrado de los temas, se encuentra en sus héroes un elemento constante: la obstinación, la persistente lucha contra cualquier forma de adversidad. Sus historias, a menudo, son la puesta en escena de un proceso individual en busca del yo a través de una especie de iluminación espiritual que debe traducirse en la búsqueda del camino justo donde sea posible actuar para el bien de la humanidad. [...] El humanismo de Kurosawa llega a conjugarse a la perfección con la intensa espectacularidad de sus películas, con su ritmo mantenido, con el gran espacio dado a la escena de acción. Es evidente que su amor por el cine americano clásico, cuyos modelos, sin embargo, el director sabe plegar con gran habilidad a sus propias exigencias expresivas y a las formas de estética japonesa. [...] Precisamente a través de su tosco y desigual montaje, las tomas a 180º, las frecuentes y constantes yuxtaposiciones de primeros planos

y la alternancia de encuadres estáticos y otros en movimiento, los encuadres que juegan sobre conflictos de líneas y direcciones [...], Kurosawa llega a dar vida a un estilo bastante peculiar, similar, en intensidad expresiva y originalidad de resultados, al de los grandes maestros de la tradición Ozu y Mizoguchi.

Extraído de **TOMASI, Dario**. “**El cine japonés de los años 50”**, en ***Historia general del cine. Vol. IX. Europa y Asia (1945-1959)***. Madrid: **Cátedra**, 1996.

Si hemos de hacer caso a los estereotipos, tan habituales en la literatura cinematográfica, Akira Kurosawa representaría el caso de máxima occidentalización del cine japonés y el cine de Yasujiro Ozu ocuparía el espacio ejemplar de la “japonesidad”, por utilizar un neologismo derivado de la tradición barthesiana. No hace falta estar de acuerdo con la primera parte de la proposición anterior [...] para aceptar la segunda. Aunque conviene colocar aquí una cláusula de cautela: la que invita a la prudencia por el hecho de que nuestro punto de observación se encuentra sujeto al inevitable etnocentrismo desde el que es posible valorar como representativo de lo ajeno toda una serie de elementos que, convenientemente reinsertados en su tradición cultural, podrían dar lugar a apreciaciones mucho más equilibradas.

Extraído de **ZUNZUNEGUI, Santos**. “**El perfume del zen”**, en ***Cine japonés, Nosferatu***, nº 11. Donostia: **Donostia Kultura**, enero 1993.

Yasujiro Ozu

Pese a su incuestionable prestigio internacional, Ozu continúa siendo un cineasta desconocido. De manera muy particular en Europa, donde aún son escasas las publicaciones dedicadas a su obra. [...] Por descontado, su cine es mucho más variado formal y temáticamente de lo que se suele suponer; practicó diversos géneros, además del cine familiar por el que es conocido. Y a lo largo de su carrera experimentó diversas fórmulas que le permitieron dar forma a su peculiar canon artístico. El director japonés desafía con frecuencia la convención, y

cuestiona fundamentos teóricos; el comentario de su obra supone un continuo reto al analista que aspire a justificar sus peculiaridades, o que pretenda reducirlas a una clasificación sistemática. El cine de Ozu fundamentalmente invita a contemplar la imagen, a pensarla; y precisamente por esto a disfrutarla. Sin embargo, y paradójicamente, se muestra reacio a dejarse reducir mediante el utillaje crítico: Ozu es creador de un mundo propio; y como tal dicta sus propias normas y arbitra unos designios cinematográficos exclusivos.

Frente a otros compañeros de generación, que se enfrentan con la historia y con su tiempo, Ozu se concentra tan sólo en sus cuadros familiares. No es menos cierto que dichos retratos, como sucede con el conjunto de su cine, aparecen intensamente estilizados. Los problemas sociales pueden encontrar su eco en las familias de Ozu; pero son siempre éstas quienes portan el protagonismo absoluto, junto con el espacio doméstico concebido por su autor. Respondiendo a las convenciones del *shomin-geki*, pero también a su propio ideario estético, las películas del cineasta japonés retratan personas corrientes, en cuyas vidas no tiene cabida lo excepcional. En consecuencia, el mundo se reduce al microcosmos familiar y a su entorno más próximo: el barrio y los vecinos, los amigos, el entorno laboral.

De este modo, toda la sociedad japonesa se concentra en torno a la familia, célula social cuya organización parece una réplica, a escala reducida, de esa gran familia, tradicionalmente aislada, que ha sido el Japón. Y éste es el único espacio en que se sitúan las películas de Ozu. Tanto en el curso de una película, como en el conjunto de su filmografía, se establecen correspondencias entre distintos grupos familiares: lo que le sucede a uno tendrá su correspondencia en lo que le pueda suceder a otro; el comportamiento o las actitudes de un hijo hallará su reflejo en el hijo o la hija de otra familia. Incluso los ancianos se reconocen a veces en las experiencias de los más jóvenes. Las peripecias de una familia se proyectan o se prorrogan en otras, cuyos nombres y personajes son a menudo muy semejantes, cuando no los mismos, y a menudo interpretados por los mismos actores. [...] Obedeciendo a este planteamiento, su cine

es una celebración continua de lo cotidiano, si bien a menudo da la impresión de que Ozu oculta cosas que el espectador está interesado por conocer.

Extraído de **SANTOS, Antonio**. ***En torno a Noriko. Primavera tardía; Principios de verano; Cuentos de Tokio***. València: **IVAC**, 2010.

Cuentos de Tokio

En las imágenes de *Cuentos de Tokio* encontraremos abundantes huellas de la tradición [pictórica] japonesa y más en general de toda la estética visual japonesa: de un lado, en la utilización del punto de vista elevado a la hora de componer los paisajes que, por ejemplo, puntean la escena final y en los que la perspectiva es utilizada como “medio camino” capaz de reconciliar las leyes ópticas y la tradición secular mediante el lugar de encuentro que facilita la elección del “punto de vista”; de otro, todas las escenas que enfrentan a personajes en diálogos alternados, permiten tomar nota del hecho de que para Ozu, como para la mayor parte de la cultura visual japonesa, las nociones de plano y profundo dejan de oponerse. Casi todos los planos medios y medios cercanos sobre los que se vertebra este film —pero este es un rasgo que puede amplificarse a todos los Ozu de los años 50— sitúan a los personajes sobre un fondo, de dominante geométrico, situado ligeramente fuera de foco. Este hecho, combinado con la radical frontalidad del encuadre, hace resaltar de manera notable la dimensión plana de la imagen, tratada como superficie en blanco sobre la que se disponen no ya los volúmenes de las cosas y los cuerpos sino las manchas que los constituyen.

Un ulterior detalle puede mostrar aún con más precisión la inscripción de nuestro cineasta en una tradición multisecular. Como es bien sabido la pintura japonesa, como la china, es una pintura en la que la tradición caligráfica —uso del pincel sobre superficie inmaculadamente blanca— ocupa un lugar preponderante. El tercer plano de *Tokyo Monogatari*, que muestra el paso de un tren, entrevisto entre los tejados de Onomichi, trata el espacio, sin duda, como una serie de estratos superpuestos capaces de acercar el fondo y el primer término de la imagen.

Pero además lo hace insistiendo en ver la pantalla como una hoja de papel sobre la que se extiende con inexorable gesto caligráfico el paso del expreso de Tokio. De esta manera se reconcilia el poder de la tecnología fotoquímica —la capacidad de inscribir una realidad, propia del cinematógrafo—, con una tradición que se convoca de manera precisa.

[...] Antes hemos hecho referencia al paralelismo existente entre ciertas estrategias de sentido detectables en ciertos films de Ozu y los jardines zen. Ahora quisiera prolongar la comparación recordando que una de las interpretaciones canónicas del sentido de Ryoan-ji¹ es el de unos barcos (las rocas) que se ubican en el espacio del océano (la arena rastrellada). Continuando con la metáfora de los buques y el mar, propongo entender las imágenes finales de *Tokyo Monogatari* como un espacio de transformación en que las naves mantienen con las aguas que surcan, idéntica relación que la que esos planos (barcos; rocas) guardan con la dimensión narrativa del film al que pertenecen (la arena restrillada). Ozu se incorpora, así, a lo que Roland Barthes definió como combate fundamental del zen: la lucha contra la prevaricación del sentido.

(1) Ryoan-ji es un templo zen situado en Kioto. Fue creado por la escuela Myoshinji de los Rinzaï, pertenecientes al Budismo Zen. Dentro de este templo existe uno de los karesansui (jardines secos) más famosos del mundo, construido a finales del siglo XV. El creador de este jardín no dejó ninguna explicación sobre su significado, por lo que durante siglos ha sido un misterio descubrir el verdadero sentido de su gran belleza.

Extraído de **ZUNZUNEGUI, Santos**. “**El perfume del zen”**, en ***Cine japonés, Nosferatu***, nº 11. Donostia: **Donostia Kultura**, enero 1993.

