



FACULTADE DE XEOGRAFÍA

E HISTORIA

De Kurosawa a Miike: la sociedad japonesa a través del cine

Rita García Hermida

Grado en Historia del Arte

Trabajo de Fin de Grado | 2021-2022

Director: Xosé Nogueira Otero

Departamento de Historia del Arte

RESUMEN

El cambio que vive la sociedad japonesa en el último siglo será un fenómeno muy particular que no encuentra parangón en otro territorio. La radical transformación que sufre el país hallará su reflejo en las artes, y por lo tanto, en el cine. En el presente trabajo se pretende explorar el contrastado cambio que se da en el tratamiento de las imágenes configuradoras de la cultura nipona mediante la producción cinematográfica.

Así, haremos un recorrido a través de la historia de la cinematografía de Japón, atendiendo al primer momento que vive el medio fílmico, cuyos valores coinciden con los profesados desde el gobierno y que tienen un alto componente de tradicionalismo, para luego adentrarnos en las nuevas alternativas que surgen a finales de siglo y que traducen la imagen de los nuevos tiempos. El objeto principal de estudio serán las filmografías de los cineastas de la *neo-eiga*, quienes llevarán el nuevo estilo hasta las últimas consecuencias.

Palabras clave: cine, Japón, *japonesidad*, sociedad japonesa, transformación, *neo-eiga*, Takeshi Kitano, Takashi Miike, Sion Sono, Hirokazu Kore-eda

(GL) RESUMO

O cambio que vive a sociedade xaponesa no último século será un fenómeno moi particular que non atopa parangón noutro territorio. A radical transformación que sofre o país terá o seu reflexo nas artes, e polo tanto, no cinema. No presente traballo preténdese explorar o contrastado cambio que se da no tratamento das imaxes configuradoras da cultura nipona mediante a produción cinematográfica.

Así, faremos un percorrido a través da historia da cinematografía de Xapón, atendendo ao primeiro momento que vive o medio fílmico, cuxos valores coinciden cos profesados dende o goberno e que teñen un alto compoñente de tradicionalismo, para logo adentrarnos nas novas alternativas que xorden a finais de século e que traducen a imaxe dos novos tempos. O obxecto principal de estudo serán as filmografías dos cineastas da *neo-eiga*, que levan o novo estilo ata as últimas consecuencias.

Palabras clave: cinema, Xapón, *xaponesidade*, sociedade xaponesa, transformación, *neo-eiga*, Takeshi Kitano, Takashi Miike, Sion Sono, Hirokazu Kore-eda

(EN) ABSTRACT

The change that Japanese society experienced in the last century will be a very particular phenomenon that is unparalleled in any other territory. The radical transformation that the country underwent will find its reflection in the arts, and therefore, in the cinema. In the present work, we intend to explore the contrasting change that occurs in the treatment of the images that shape Japanese culture through cinematographic production.

Thus, we will take a tour through the history of Japanese cinematography, paying attention to the first moment that the film medium lives, whose values coincide with those professed from the government and that have a high component of traditionalism, and then we will delve into the new alternatives that arise at the end of the century and that translate the image of the new times. The main subject of study will be the filmographies of the *neo-eiga* filmmakers, who will take the new style to the extreme.

Keywords: cinema, Japan, *japannes*, Japanese society, transformation, *neo-eiga*, Takeshi Kitano, Takashi Miike, Sion Sono, Hirokazu Kore-eda

ÍNDICE

1. Introducción	5
2. Breve historia de Japón	6
2.1. Feudalismo y Período Edo (1600-1868)	6
2.2. Era Meiji (1868-1912) y Siglo XX	9
3. El cine japonés	10
3.1. La llegada del cine y los primeros años	12
3.2. El cine de los años cincuenta: el gobierno de ocupación americano	15
3.3. El surgimiento de un estilo propio	16
3.4. Cine de posguerra: la Nuberu Bagu	16
3.5. Nuevos horizontes cinematográficos: de la década de los ochenta a la actualidad. La <i>neo-eiga</i>	20
4. Las imágenes configuradoras de la sociedad japonesa: familia, feminidad y masculinidad, trabajo y sexualidad	36
5. Conclusiones	39
6. Bibliografía	40
7. Anexo de imágenes	45

1. Introducción

La estrecha relación del cine y la historia es un hecho prácticamente indiscutible, en tanto que, de forma inevitable, la producción cinematográfica siempre se encuentra enmarcada en un determinado contexto histórico, político, social y artístico, y no puede separarse del mismo. Partiendo de esta premisa, el presente trabajo pretende mostrar el intenso cambio que vive la sociedad japonesa durante el siglo XX a través del producto fílmico. Para reflejar este cambio, vamos a servirnos de ejemplos que muestran el tratamiento que reciben algunas de las bases sociales japonesas en el medio cinematográfico, esclareciendo las diferencias entre la producción de los cineastas de los años cincuenta, que muestran el primer punto de madurez del cine nipón, con los directores de la última ola, que abarca desde finales de los ochenta hasta la actualidad. El principal objeto de estudio es la filmografía de los autores de la *neo-eiga*, quienes comportan la redefinición del cine japonés y reflejan el espíritu de los nuevos tiempos.

Los objetivos del trabajo son, en primer lugar, (1) analizar las coyuntura histórica que deriva en esta transformación social y su consecuente reflejo en el cine, (2) aproximarnos a la historia del cine japonés, (3) indagar acerca de la expresión cinematográfica japonesa actual y, por último, (4) explicitar el contraste en el tratamiento que reciben las imágenes configuradoras de la sociedad japonesa desde el “momento clásico” hasta la actualidad.

La metodología empleada para abordar el estudio es la propuesta por el doctor Gómez Tarín, iniciando la investigación con una fase de documentación, seguida de una fase descriptiva (técnica y contextual), una fase descriptiva-interpretativa y una última fase interpretativa¹. Así, la estructura del trabajo se sigue de este modelo, comenzando con un apartado contextual que nos acerca someramente a la historia de Japón, para dar paso al punto de desarrollo principal, el cine japonés, describiendo el marco en que éste se desenvuelve hasta alcanzar el momento de los autores que nos atañen. Continuamos abordando de manera más exhaustiva la filmografía de los cineastas de la *neo-eiga* (Takeshi Kitano, Takashi Miike, Sion Sono y Hirokazu Kore-eda), atendiendo a la

¹ Francisco Javier Gómez Tarín. *El análisis de textos audiovisuales: significación y sentido*. Santander: Shangri-la Ediciones, 2010.

relación de los valores fílmicos con el momento histórico. El último capítulo lo dedicamos a comparar la representación de las instituciones y temáticas sociales (familia, feminidad y masculinidad, trabajo y sexualidad) de los dos momentos cinematográficos que venimos señalando.

2. Breve historia de Japón

Antes de abordar lo que es la historia reciente de Japón, el período Tokugawa y la revolución Meiji, conviene comentar brevemente algunos de los precedentes históricos que condujeron a tal coyuntura, para situar así varias de las influencias fundamentales para el desarrollo del estado que ahora conocemos.

Japón recibe, desde sus inicios, una fuerte influencia del Imperio chino, tanto a nivel cultural (lengua, escritura, filosofía budista) como a nivel técnico y político, por lo que define potentemente su estructura como nación. Corea jugará también un notable papel en esta consolidación de la cultura. Sin embargo, los grandes períodos de aislacionismo del país le permiten también desarrollar una cultura propia, favorecida en gran parte por su carácter insular.²

2.1. Feudalismo y Período Edo (1600-1868)

Otro aspecto a considerar es la importancia del *bushido*, el código ético samurai que se desarrolla desde la época feudal³ y que se ha convertido en uno de los grandes “motivos de orgullo y fuentes de identidad de Japón”⁴. La clase militar cobra en el siglo XII una grandísima importancia, culminando en la creación del *shogunato*, un poderoso gobierno militar. Una de las máximas de este sistema moral es la lealtad al jefe supremo y el respeto por la jerarquía y el orden, entendidos como una virtud. Esta idea es fundamental para perfilar el carácter de la sociedad japonesa y que transpira a través de toda la historia de la nación.

² Joy Hendry, *Para entender la sociedad japonesa* (Barcelona: Bellaterra, 2018). 36.

³ La cultura samurái se gesta durante el periodo medieval, pero el *bushido*, como conjunto de textos formales, no se consolida hasta terminado el feudalismo.

⁴ Hendry, *Para entender la sociedad japonesa*. 36.

En el período del shogunato del clan Tokugawa (1600-1868) o Período Edo asistimos a una larga etapa de aislacionismo autoimpuesto. Esto viene de la necesidad de proteger la cultura nacional ante la llegada de misioneros y exploradores occidentales⁵, vistos como “una amenaza hacia el nuevo orden social”⁶. En este tiempo, que se prolonga dos siglos, se establece una rígida división de clases sociales cuyas funciones se diferencian claramente (y no sólo las funciones, sino toda una serie de cuestiones como la vestimenta o la vivienda), y queda totalmente prohibida la relación entre las distintas clases. Esta jerarquía sitúa en el pico de la pirámide a la clase militar, y la ética samurái se ve todavía más revitalizada. Durante el periodo Tokugawa se vive una relativa estabilidad, estaba todo muy controlado gracias a la delegación del shogún en los distintos *daimyos* provinciales, que se encargaban de mantener el control y la vigilancia en los territorios a nivel local para garantizar el cumplimiento del riguroso régimen.

Fue una época de gran crecimiento económico interno, los comerciantes cada vez adquirieron más impulso y las restricciones del shogunato no satisfacían sus necesidades. Esto, sumado a las fuertes presiones de Occidente por comerciar con la región nipona hizo que surgiera un cisma social, dividiendo a la población entre renovadores del shogunato y aquellos que preferían una restauración del poder imperial⁷. Mientras tanto, esta emergente clase comerciante fomentó otras formas de cultura de recreo y entretenimiento, opuestas a la austeridad característica del poder militar.⁸

A mediados del siglo XIX el cierre hacia el exterior se ve cada vez más debilitado. China, Corea y Japón llevaban siglos manteniéndose al margen del resto del mundo, prácticamente inaccesibles, pero las ambiciones económicas de algunas potencias por dominar y negociar con estas geografías serán más fuertes, por lo que la presencia de barcos rusos y navíos ingleses será cada vez más notable. Los deseos de los gobiernos

⁵ Esta cuestión la aborda Martin Scorsese en *Silencio* (2016), a través de la historia de dos misioneros jesuitas portugueses que llevan las ideas del cristianismo a Japón, motivo por el que serán violentamente perseguidos.

⁶ Hendry, *Para entender la sociedad japonesa*. p. 40.

⁷ Dentro de la propia élite de Meiji había dos grupos enfrentados, unos se guiaban por el racionalismo europeo en defensa de una política pragmática, y otros inspirados un idealismo confuciano que sostenía la idea de un gobierno de la virtud. En Marta Pena de Matsushita, *La cultura de Japón: mitos, educación, identidad nacional y sociedad* (Kaicron: 2012). p. 42.

⁸ Pena de Matsushita, *La cultura de Japón...*, p. 38.

estadounidense y ruso por establecer relaciones con Japón siembra un nuevo dilema entre la clase política sobre qué posición adoptar ante estas propuestas. A la muerte del shogún Ieyoshi Tokugawa⁹, su hijo Ieasa le sigue en el poder y, ante las enormes presiones de Estados Unidos toma una postura negociadora para así reducir al mínimo el contacto y el impacto extranjero en su país. De esta manera, se firma el Tratado de Kanagawa (1854) entre Japón y Estados Unidos, que implica la apertura del país (*sakoku*), permitiendo el acceso a los puertos y cediendo el control de sus aranceles a los gobiernos occidentales. Así Japón se ve obligado a aceptar la presencia extranjera y la imposición de sus sistemas políticos y económicos, lo que genera una reacción xenófoba y nacionalista entre la población.

Además del mencionado tratado, se siguieron otros contratos con las grandes potencias, conocido como los Tratados Ansei o Tratados Desiguales (1858). Esto es percibido como una completa humillación hacia Japón y genera un altísimo descontento entre toda la población, quien se niega a aceptar la mala gestión del shogunato. Toda una serie de incidentes y negligencias por parte del shogún terminan obligando a Occidente a imponer la ratificación de los tratados en el emperador.¹⁰

Estamos ante la caída del shogunato Tokugawa, también conocido como *Bakumatsu* (1853-1867); el fin del aislacionismo absoluto, junto con el cisma social entre los defensores del shogun y los partidarios del emperador, desemboca en la Guerra Boshin (1868-1869), un conflicto civil que termina con la rendición de los Tokugawa y el restablecimiento del poder imperial. Esto da paso a lo que se conoce como Restauración o Revolución Meiji, un proceso encabezado por el joven emperador Mutsuhito y que anuncia lo que será la literalmente “era del culto a las reglas”. El emperador Meiji es autoritario y modernizador y comporta un equivalente de lo que hubo sido la “política ilustrada del monarca absoluto en Europa, pero con una clase política y militar mucho más poderosa”¹¹.

⁹ Ieyoshi Tokugawa fue el decimosegundo shōgun Tokugawa de Japón, nombrado en 1837.

¹⁰ José Luís Rodríguez Jiménez, *Historia Contemporánea de Japón* (Madrid: Síntesis, 2020). p. 37.

¹¹ Rodríguez, *Historia contemporánea de Japón*. p. 40.

2.2. Era Meiji (1868-1912) y Siglo XX

Durante el período Meiji asistimos a una radical modernización del país, sostenida a través de la figura del emperador y el gobierno central, con la intención de demostrar la capacidad de Japón frente a Occidente y posicionarse entre las potencias mundiales.¹² El proyecto de Meiji se recoge en la Carta de Juramento de 1868, documento que integra cinco cláusulas y que se considera la primera constitución del Japón moderno.

Se inicia un proceso de democratización del estado nipón, imitando los modelos occidentales en los que se persigue una mayor participación en el gobierno y se defienden las instituciones representativas. De esta manera, se alimenta un nuevo nacionalismo (*kokutai*) bajo la forma de un gobierno centralizado, capaz económica y militarmente. Se establecen dinámicas económicas muy comercialistas bajo la sombra del mercado libre capitalista.

A nivel social se da también un importante cambio y es que se elimina el estricto sistema de clases. Hay cambios en el sistema de familia pero las mujeres siguen estando subordinadas a los hombres mediante una estructura de leyes patriarcales. Asimismo, el sintoísmo asciende como religión nacional, mientras que el budismo, asociado al shogunato y etapa feudal, vive un gran decaimiento entre la población. También se establece la educación obligatoria¹³, destruyendo el monopolio del conocimiento (de guerreros y monjes)¹⁴.

Entonces, vemos como Japón busca romper con el pasado y trata de venderse al mundo como una gran potencia que se autofortalece con la defensa de su identidad nacional. En las primeras décadas del siglo XX el país dirigido por Meiji comienza su misión expansionista, se aprovecha de su ventaja militar y se sirve de estrategias bélicas que le permiten conquistar distintos territorios y ubicarse dentro del esquema de las potencias globales.

¹² Pena de Matsushita, *La cultura de Japón...*, p. 37.

¹³ A pesar de esto, seguía habiendo una distinción entre el conocimiento accesible para todos, el *kyoiku*, y la ciencia reservada para una minoría, el *gakumon*.

¹⁴ Pena de Matsushita, *La cultura de Japón...*, p. 39.

Para 1920 Japón estaba a la altura de Occidente y sus relaciones con éste habían mejorado considerablemente, llegando a participar en la Primera Guerra Mundial de parte de los aliados. Sin embargo, la sensación dentro del país seguía siendo de insatisfacción y de poco reconocimiento en el ámbito internacional. Uno de los hechos fundamentales tiene lugar en la Conferencia de Washington (1921), en la que se limita el número de flotas y navíos que pueden tener los países y se establece para Japón una cantidad menor que la que le corresponde a Estados Unidos o Reino Unido. Poco tiempo después se promueven políticas racistas y discriminatorias hacia Japón y de nuevo comienza a germinar un rechazo hacia los extranjeros entre los japoneses, especialmente entre aquellos que señalan la perversión de la élite por culpa de las ideas y valores europeos.

Las décadas que siguen vienen marcadas por un fuerte militarismo y afán expansionista, de las cuales resultan algunos de los más importantes hechos históricos del pasado siglo. Destaca su difícil relación con China, la cual, tras muchos encuentros, culminó con la llamada segunda guerra chino-japonesa (1937-1945), en el marco de la Segunda Guerra Mundial. Algunos episodios de estos conflictos fueron especialmente cuestionados, como el Incidente de Mukden (1931) o la Masacre de Nanjing (1937), que configuraron una sanguinaria imagen del ejército y gobierno japonés.

Esta deriva imperialista culmina con el avance por el Pacífico hasta llegar a las costas estadounidenses, donde tiene lugar el famoso ataque a Pearl Harbor (1941), ofensiva que implica la entrada definitiva de Estados Unidos en la Guerra. Cuatro años más tarde, tras las reiteradas peticiones de retirada, Estados Unidos responde con el lanzamiento de las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki, que darían por finalizado el conflicto con la rendición de Japón en 1945.

3. El cine japonés

Este pequeño repaso de la historia de Japón nos permite entender algunos de los rasgos que configuran su carácter como sociedad y, por tanto, de su arte y cultura. Desarrollaremos en las siguientes líneas las distintas tendencias en que se manifiesta el cine, atendiendo primeramente a lo que sería la llegada del cine y los primeros usos que se le dan al nuevo soporte, para luego ver como se abren distintos caminos y poder

analizar de lleno el tratamiento que reciben los elementos marcadores de este complejo aparato social.

La producción cinematográfica, al igual que el resto de disciplinas artísticas, viene profundamente marcada en sus tendencias según el territorio en que se desarrolla. La cultura japonesa vive entre dos tradiciones, por una parte la del continente asiático, y por otra la del mundo occidental, lo que le permite nutrirse de ambas y tomar los elementos que más le convengan. Sin embargo, como se comentó más arriba, mantiene unos valores estéticos muy particulares, fruto de su naturaleza insular y sus largas etapas de aislacionismo. El arte japonés refleja la importante influencia que el budismo tiene en la región, así como el sintoísmo, que nos habla de un íntimo vínculo con la naturaleza¹⁵.

Debemos tener en cuenta que la llegada del cine coincide de pleno con la revolución iniciada por el Emperador Meiji, por lo que es pertinente considerar el contexto artístico en que se va a desarrollar, pues en estos años Japón está viviendo drásticos cambios en toda su estructura por lo que no es de extrañar que haya transformaciones en el campo de las artes.¹⁶

Hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XIX el arte japonés estaba vinculado a esta nueva ola de comerciantes que habían ascendido en la escala social y buscaban algún tipo de entretenimiento hedonista, destacando especialmente el teatro *kabuki*, el teatro *noh* y también la pintura del *ukiyo-e*. De todas formas, en el resto de manifestaciones artísticas apreciamos la exaltación de otro tipo de valores menos “expresionistas”, muy ligados a lo *zen* y a la idea de interioridad¹⁷, con la exaltación de lo cotidiano, lo sincero, lo efímero, etc. La apertura al exterior implica la irrupción de otras muy distintas culturas y formas de arte, por lo que podemos encontrar diferentes maneras de acoger estas nuevas tendencias; por un lado están aquellos que abrazan el arte extranjero en una forma de

¹⁵ Esta relación con la naturaleza se ve de manera clara con el ejemplo de los *kami*, deidades del sintoísmo asociadas con elementos naturales, como Amaterasu (diosa del Sol y fundadora del linaje imperial) o Fūjin (dios del viento). En Pena de Matsushita, *La cultura de Japón...*, p. 50.

¹⁶ Fernando García Gutierrez, “Arte y Cultura del Japón del Período de Meiji (1868-1912)”. *Temas de estética y arte* (2012): 125-141. <http://www.realacademiabellasartessevillla.com/wp-content/uploads/2017/01/Fernando-Garcia-Gutierrez.pdf>

¹⁷ Esto se relaciona directamente con los conceptos de *wabi* y *sabi*, que están presentes en casi toda la tradición artística japonesa. Véase Fernando García Gutierrez, “Características del arte de Japón”, *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas III* (1967): 17-21. <http://hdl.handle.net/10486/6298>

reivindicación de la modernidad y de condena al régimen dictatorial, mientras que otros, de nuevo, lo consideran una amenaza y velan por conservar la tradición. Lo cierto es que ante este escenario sucede algo previsible y es que ambas expresiones confluyen y podremos ver un juego entre la vanguardia y la tradición. Durante el Período Meiji se promulga una política revolucionaria, que propone una absoluta ruptura con lo anterior, con cambios de temas, técnicas y recursos. Se declinan los valores asociados al feudalismo en favor de la modernización.

El despliegue militar que ejerce Japón por todo el sudeste asiático provoca una caída del mecenazgo artístico, sin embargo esto no será un freno y, el desarrollo del arte japonés estará integrado dentro de las tendencias globales, siendo éste el momento en que empiece a estar presente en otras partes del mundo y comience a ser influyente y reconocido internacionalmente.

3.1. La llegada del cine y los primeros años

Entonces, hay que entender la entrada del cine en este contexto cambiante y sobre todo, próspero. Se puede rastrear la historia hasta la llegada del cinematógrafo de los hermanos Lumière en torno al año 1897, muy poco después de haber sido presentado al mundo, por lo que el desarrollo de la cinematografía japonesa coincide con la del resto de países. Con la llegada del aparato llegan también las primeras producciones foráneas, y esto enlaza con la figura de los *benshi*¹⁸, que eran los narradores que acompañaban las proyecciones con una interpretación que ayudaba a comprender las películas extranjeras.¹⁹

Los primeros filmes autóctonos eran prácticamente todos de corte documental, mostrando la realidad y el tradicionalismo de Japón en los primeros años del siglo XX.²⁰ Su

¹⁸ Estos narradores, no sólo interpretaban el texto de las películas, sino que incluían prólogos y a veces hacían introducciones sobre el propio medio fílmico. Está asociado con el teatro *kabuki*, que contaba con una figura similar que acompañaba las funciones narrando o completando la narración. En Donald Richie. *Cien años de cine japonés*. Madrid: Ediciones Jaguar, 2004. p. 21.

¹⁹ Antonio Míguez Santa Cruz, "Una reflexión sobre el cine japonés. Industria vs. Arte "Ñawi', arte, diseño, comunicación". Vol 4. Núm. 2 (2020): 151-166. https://www.academia.edu/56087744/Una_reflexi%C3%B3n_sobre_el_cine_japon%C3%A9s_industria_VS_Arte

²⁰ José María Tápez (ed.). *La historia a través del cine. China y Japón en el siglo XX*. (Vitoria Gasteiz: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2008). 113.

crecimiento fue exponencial y para 1907 ya podemos hablar de un amplio dispositivo cinematográfico, con la creación de los primeros estudios y productoras, con *majors* como la Nikkatsu o la Shochiku, las cuales alrededor de los años 20 empiezan a procurar una equivalencia al sistema y lenguaje hollywoodiense alejándose de esta tendencia escénica heredera del teatro *kabuki*.

A lo largo de estos primeros años ya se anuncia que el nuevo medio no será un canal de expresión completamente libre. El estreno de la francesa *Zigomar* (Victorin Jasset, 1911) trajo consigo el primer código de censura. La película narra el enfrentamiento entre un malvado criminal y un detective, en una constante lucha en la que el vil protagonista se pone por encima de la ley y las fuerzas del estado. Tuvo una tremenda acogida desde su exhibición pero la premisa argumental no era del agrado ni del emperador ni del gobierno, considerada una incitación al desorden público. Así, a raíz de esta proyección se emiten una serie de sugerencias en torno a la creación cinematográfica, las cuales alcanzan una mayor entidad para el año 1917, con la publicación del Reglamento sobre la Regulación de la Salas de Cine (*Katsudo Shashin Kogyojo Torishimari Kisoku*)²¹. Estas prescripciones no tuvieron gran éxito entre los expertos, por lo que se fue perfilando hasta que en 1925 se publica definitivamente la primera Ley de Censura²², en la que se recoge la prohibición de filmes de carácter antisocial, con imágenes cruentas o que muestren relaciones adúlteras o temas pornográficos²³.

Como es de esperar, el código de censura implica una importante reducción de las películas que finalmente llegan a buen puerto. Esto hay que sumarlo al terrible terremoto de Kanto que asoló en 1923 la región de Tokyo-Yokohama, donde se concentraban el mayor número de estudios de la capital, destruyendo en gran parte la materialización del cine del país.

²¹ Joaquín Da Silva. “Censura en el Cine Japonés 1897-1925”. *EigaNove*, 25 de marzo de 2014, http://eiga9.altervista.org/articulos/censuracinejapones1897_1925.html#inicio

²² Administrado desde el Ministerio de Interior, es la primera centralización formal de la censura.

²³ Alberto Elena. “En el país de Godzilla: una introducción al cine japonés”, *Nosferatu*. Núm 11 (1993): 4-13. <http://hdl.handle.net/10251/40840>

Para este momento podemos hablar de dos grandes géneros cinematográficos, divididos entre las ciudades de Kyoto y Tokyo, el *jidai-geki* (películas de época) y el *gendai-geki* (películas de temática contemporánea), respectivamente. El nuevo medio estaba ya perfectamente instalado en la sociedad japonesa y el público estaba deseoso de consumir más contenido. Además, la industria se había instaurado de una manera bastante orgánica, pues se había expandido por todo el país y el número de salas era cada vez mayor y esto le gustaba a la gente pues era el reflejo de una sociedad moderna, una imagen del futuro. La penetración del cine norteamericano cobraba cada vez más potencia y la masa comenzaba a demandar este tipo de entretenimiento ligero.

Los directores japoneses viajaban y se formaban fuera del país al margen de los estrictos códigos de censura y para entonces empiezan a resonar nombres como Yasujiro Ozu, Kenji Mizoguchi, Daisuke Ito o Teinosuke Kinugasa. Este último, de hecho, realiza el film *Kurutta Ichipeiji* (1926), traducida al español como *Una página de locura*, película que no fue rescatada hasta entrada la década de los 70 y que propone un estilo expresionista bajo el sello del “neosensacionalismo”²⁴, por lo que podemos decir que asistimos a la afirmación del género *gendai-geki* o del cine de vanguardia.²⁵

Algunas de estas películas jugaban con los vacíos y limitaciones del código de censura para introducir algunos elementos críticos camuflados entre situaciones cotidianas.

Al tiempo que el país entra en guerra con China, iniciando la segunda guerra sino-japonesa en el año 1937, desde el gobierno se promueve la promoción de un cine nacionalista y abiertamente xenófobo, a la vez que se prohíbe la exhibición o distribución de filmes americanos. Se implanta además en 1939 la Ley del Cine, inspirada en las medidas de la Alemania nazi en la que se incrementan todavía más las restricciones sobre los cineastas y productores. Durante los años treinta el cine se convierte “una herramienta de educación patriótica” a merced del militarismo²⁶. Destaca *Moyuru ōzora* (Yutaka Abe, 1940), en inglés *The Burning Sky*, una película bélica que busca reforzar el espíritu

²⁴ Vanguardia cinematográfica vinculada al movimiento literario *Shinkankakuha* y que busca imponerse al realismo naturalista, con reminiscencias al cine soviético y al expresionismo alemán.

²⁵ Elena, “En el país de Godzilla: una introducción al cine japonés”.

²⁶ Tápiz, *La historia a través del cine...*, p. 114.

nacionalista. Desde ese momento es necesaria una licencia para trabajar en el mundo del cine, y todos los guiones serán sometidos a un código de censura previo a cualquier producción. Para que la industria no se hundiera, se mantuvieron algunas medidas para que el cine de entretenimiento pudiese sobrevivir. Sin embargo, se ordenó la fusión de todas las productoras en dos únicas, la Shochiku y la Toho, este sistema monopolizado²⁷ se mantendría vigente hasta la década de los sesenta, cuando comienzan a aparecer algunas pequeñas productoras independientes.²⁸

3.2. El cine de los años cincuenta: el gobierno de ocupación americano

Al llegar los años cincuenta asistimos al radical cambio que comporta la acción del gobierno de ocupación americana en el territorio nipón, el cual ejerce una doble política, instrumentalizando una vez más las posibilidades que ofrece la industria cinematográfica, al prohibir y recomendar ciertas temáticas en pos de instalar unos nuevos valores entre la población japonesa. En este sentido se prohíbe la exaltación del feudalismo, algo que ya se venía haciendo con los códigos del Imperio, sin embargo lo novedoso es que esta vez se deniega también “el amor a la guerra y el culto por la batalla, el nacionalismo, el militarismo, la venganza”²⁹ y se impulsan ideas asociadas al trabajo, a la libertad individual, a la prosperidad e incluso al sexo. Estas nociones de cambio son de enorme importancia en este trabajo, pues esta transformación será el detonante que renueve el cambio en el tratamiento de las imágenes que perfilan la sociedad japonesa y que podemos apreciar en el cine. Esta idea se retomará más tarde en esta investigación con el fin de esclarecer las motivaciones concretas que devienen en el cambio de valores sociales que se da en Japón en la segunda mitad del siglo XX y que, como señalamos, se proyectan también en las manifestaciones audiovisuales coetáneas.

De esta manera, se fagocita el cine japonés y se calca el modelo capitalista norteamericano, surgiendo a su vez el cine de autor y una amplia variedad de géneros.

²⁷ Estas películas eran encargadas y pagadas por el gobierno. Destacan los nombres de Tomotaka Tasaka, Hisatora Kumagai y Kajiro Yamamoto. En Tápiz, *La historia a través del cine...*, p. 111.

²⁸ Elena, “En el país de Godzilla: una introducción al cine japonés”.

²⁹ Ana M^a Sedeño Valdellós. “Cine japonés: Tradición y condicionantes creativos actuales. Una revisión histórica”, *Historia y Comunicación Social*. Vol. 7 (2002): 253-266. <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/HICS0202110253A>

Los protagonistas de esta década serán Akira Kurosawa, Yasujiro Ozu, Kenji Mizoguchi o Mikio Naruse.

3.3. El surgimiento de un estilo propio

Entre este abanico de géneros que se importa del modelo estadounidense se encuentran nuevas temáticas y horizontes a explorar, algunos de estos géneros son el *kaiju-eiga*³⁰ (cine fantástico), *ken geki* (filmes de espada, de temática samurái), *yakuza-eiga* (sobre la Yakuza)³¹, *ninkyō-eiga* (películas de caballería, género muy desarrollado desde el nacionalismo), *ninja-eiga* (sobre espías asesinos), *bake-mono* (films de fantasmas), etc. Destaca también dentro de la cinematografía el *anime*, la animación nipona, caracterizada por estar destinada también para el público adulto y por mantenerse muy fiel al estilo sobre papel. Otro de los géneros que han triunfado a nivel mundial, especialmente en la década de los 2000, y que tiene una marca japonesa muy fuerte es el *J-Horror* o *kaidan-eiga*, género de terror que se centra en lo psicológico, en la tensión, y que incluye muchas veces elementos sobrenaturales. La mayoría de estos géneros son considerados extravagantes e incluso pervertidos desde el punto de vista occidental, y será un elemento muy característico del cine japonés y que lo diferenciará del resto del mundo. Podemos apreciar un interés muy fuerte por la esencia humana, por la transformación del espíritu, las posibilidades de la mente y la locura, lo brutal y lo maligno. Será este punto sobre el que se articule la segunda parte de este trabajo, ahondando en estas diferencias con el cine occidental y con las primeras décadas de cine nipón.

3.4. Cine de posguerra: la Nuberu Bagu

Durante la posguerra se da un fenómeno artístico en Japón que afecta especialmente a la literatura (principal fecundadora de las temáticas cinematográficas) y es la *poesía o novela de bomba*, la cual atiende a las vivencias específicas de los japoneses como consecuencia de la guerra y los cambios sociales impuestos. En este tipo de obras podemos ver algunos de los cambios e implicaciones de la guerra y el nuevo

³⁰ Marcado por el trauma post bombas atómicas, propuestas fantásticas relacionadas con mitos sobre las mutaciones. El claro ejemplo es *Godzilla (Gōjira)*, Ishiro Honda, 1954).

³¹ Podría considerarse la equivalencia del cine negro, con gánsteres japoneses, la *Yakuza*, una especie de renovación del cine de samuráis.

planteamiento social, como por ejemplo la transformación del modelo familiar o el sistema matrimonial. Algunos de estos escritores son Oe Kenzaburo, Shimao Toshio o Yukio Mishima, quienes ejercen una gran influencia en otras disciplinas artísticas y reflejan fielmente la “novela del estado mental, del yo típicamente japonés”³².

A mediados de los años cincuenta, con el primer pequeño distanciamiento de la posguerra y tras un reseteo de la industria cinematográfica japonesa, vemos un renacer del cine autóctono dentro de las nuevas premisas establecidas por el gobierno americano, lo que será la “edad de oro” del cine del país ya que alcanzará un impacto a nivel mundial³³ como nunca antes había vivido, bajo el parasol de esta prolífica ola de géneros.³⁴

A finales de esta década, y ya entrando en los años sesenta, asistimos a una “regeneración, una especie de metamorfosis estilística, para enfrentarse a la invasión de títulos norteamericanos, musicales y películas para jóvenes, que ya comenzaban a oponerse a las arraigadas costumbres japonesas”³⁵. La publicación de la novela *Taiyo no kisetsu* (traducida al español como “la Estación del Sol”), de Shintaro Ishihara en el año 1955, da el pistoletazo de salida a esta renovación. La obra es un retrato de la generación de posguerra, de sus ambiciones y sus desgracias, con un interesante combinación de juventud rebelde, violencia y sexo³⁶. Por supuesto, encuentra una versión audiovisual, la cual establece nuevas necesidades y nuevos ídolos, al igual que sucede con algunos productos americanos como *Rebelde sin causa* (Nicholas Ray, 1955) o *Al este del Edén* (Elia Kazan, 1958)³⁷. Así, surge la corriente *Taiyozoku* (“Tribus del sol”), que será fundamental para el desarrollo del cine de décadas posteriores y con la que podemos asociar géneros como el *yakuza-eiga* o el *pinku-eiga* (cine erótico).³⁸ La generación

³² Rodríguez, *Historia Contemporánea de Japón*, pp. 252-253.

³³ Y es que para este año se estrena *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950), que será descubierta y premiada por el Festival de Venecia en 1951.

³⁴ Sedeño, “Cine japonés...”.

³⁵ Sedeño, “Cine japonés...”.

³⁶ Da Silva, “Películas Taiyozoku: Verano de 1956”.

³⁷ Michael Raine. “Crazed fruit: imaginando un nuevo Japón: las películas de Taiyozoku”, *The Criterion Collection*. 27 de junio de 2005. <https://www.criterion.com/current/posts/373-crazed-fruit-imagining-a-new-japan-the-taiyozoku-films>

³⁸ Da Silva, “Películas Taiyozoku: Verano de 1956”.

Taiyozoku “dio voz a una nueva sensibilidad hedonista y amorosa, que aspira a romper con los principios más arraigados de la tradición japonesa”.³⁹

Esta nueva generación de cineastas busca abiertamente imitar el cine que se está haciendo en Europa, concretamente el de la Nouvelle Vague, y a directores como Truffaut o Godard. Surge así la *Nuberu bagu*, que sería el ejemplo cinematográfico de lo que representa la *taiyozoku*, con el fin de romper con la moral establecida que todavía reinaba entre la conducta de los japoneses. Los nuevos directores critican el exagerado sentimentalismo de los directores anteriores y la huella que habían dejado los autores de corte más clásico como Mizoguchi o Kurosawa, cuyas propuestas eran demasiado tradicionalistas para saciar los nuevos gustos de la sociedad japonesa. Esta nueva ola de directores amparó sus producciones independientes en la Nikkatsu, gracias a la cual se pudo compartir esta corriente al mundo. Algunos de los autores más referenciados de este momento son Susumu Hani, Hiroshi Teshigahara, Nagisa Oshima⁴⁰, Yoshishige Yoshida, Shōhei Imamura, etc.⁴¹

De esta manera, vemos como esta promoción de directores siembra lo que será el espacio para la libertad que llegará hasta las últimas consecuencias con el cine contemporáneo japonés, que explorará todos estos campos relacionados con lo visceral, lo violento, lo cruel, lo perverso, lo sexual, lo rebelde..., a la par que deshace la imagen hegemónica del Japón tradicional.

El gigantesco crecimiento económico que vive Japón en la segunda mitad del siglo XX implica un enorme cambio a nivel social; el aumento de la tasa de natalidad, el desarrollo

³⁹ Antonio Santos. “La Nuberu Bagu y el Nuevo Japón: historias crueles de juventud”. *Comillas Journal of International Relations*. Núm. 17 (2020): 8-23. <https://revistas.comillas.edu/index.php/internationalrelations/article/download/12736/11743/>

⁴⁰ Oshima estrena en 1960 *Historias crueles de juventud*, que será el relato más distinguido de esta desviación cinematográfica. Para el 1976 estrena *El imperio de los sentidos*, que romperá con los estándares establecidos en lo referente al sexo entre otros, y se convertirá en uno de los hitos del cine japonés. “Desde *La ciudad del amor y de la esperanza* (1959) hasta *Gohatto* (1999), Oshima dio forma a una filmografía rebelde y contestataria, polémica y atrevida; discutida y discutible, pero siempre en busca de la libertad, un objetivo que se anhela aun sabiéndolo imposible. La obra de Oshima, como la de otros cineastas próximos, da una nueva forma a la idea que Bazin definió como el cine de la crueldad.” En Antonio Santos. “La Nuberu Bagu y el Nuevo Japón: historias crueles de juventud”. *Comillas Journal of International Relations*. Núm. 17 (2020): 8-23.)

⁴¹ Raine, “Crazed Fruit: imaginando...”.

urbanístico y el despliegue industrial cambian radicalmente la vida de los japoneses. Mientras que algunos defienden el mito de la clase media, la realidad es que las nuevas condiciones de vida causan confusión y rechazo entre la población, la cual en su mayoría no se encuentra cómoda en el nuevo escenario de viviendas unifamiliares súper concentradas, calles rebosantes de gente, mala calidad de aire y agua por los niveles de contaminación, etc. Así, como se apuntaba más arriba, se transformarán los modelos vigentes dentro del aparato social japonés, como el cambio del modelo familiar y matrimonial, las relaciones unipersonales, las relaciones laborales... Esta “confusión” entre la población trae crisis sociales, distanciando a los más jóvenes de las personas mayores, y a su vez, incrementando la tasa de criminalidad.⁴²

Como señalamos anteriormente, la Nikkatsu será la productora que dará vida a estos cineastas y a este nuevo mercado cuyo principal consumidor es la gente joven. Para los años setenta ya habría perfilado su marca y la demanda de filmes era cada vez mayor, especialmente cine de acción y erótico. Este segundo alcanzará el clímax definitivo con *El Imperio de los sentidos*⁴³ (*Ai no Korôda*), de Nagisa Oshima de 1976, y su segunda parte, *El Imperio de la pasión* (*Ai no Bôrei*, 1978), que muestran la pasión, la carnalidad y “los deseos e impulsos reprimidos”⁴⁴. *El Imperio de los sentidos* supuso la incorporación del sexo real al cine no pornográfico, en paralelo a lo que ocurre con *Saló* (1976) de Passolini.

3.4. De la Nuberu Bagu al cine cruel o ultraviolento de los años setenta

En estos años se da una fusión entre el cine erótico, que ya habría sobrepasado lo que es en *pinku-eiga* y los filmes de samuráis, con elementos de sadomasoquismo o gore, dando lugar a una especie de cine de lo cruel que se populariza mundialmente en la década de los noventa.⁴⁵ De hecho, se estrena y es tremendamente taquillera *Absolutely Secret: Girl Torture* (*Gokuhi: onna gômon*, Kiyoshi Komori, 1968), una película que rastrea y

⁴² Santos, “La Nuberu Bagu y el Nuevo Japón...”.

⁴³ Se trata de una co-producción franco-japonesa, para superar las dificultades de la censura, la película se acabó registrando como francesa.

⁴⁴ Santos, “La Nuberu Bagu y el Nuevo Japón...”.

⁴⁵ Juan Manuel Corral. “Los inicios del cine cruel japonés”. *Japonismo*. 10 de julio de 2021. <https://japonismo.com/blog/inicios-cine-cruel-japones>

explicita las torturas llevadas a cabo por los samuráis durante el Período Edo, con durísimas imágenes que muestran los horrores que vive una mujer torturada (cuya actriz, por cierto, era menor). Estas nuevas imágenes “*pinku-eiga*” son muy solicitadas, y algunos directores tornan su rumbo hacia la nueva fórmula, dejando de ser películas “de segunda” para convertirse en un gran aclamo entre el público. Un director que no puede quedar sin mencionar es Wakamatsu Kōji, quien estrena en 1975 *100 años de tortura: la historia (Gōmon hyakunen-shi)* y se convierte en uno de los más emblemáticos cineastas de esta corriente que mezcla lo sexual con la acción violenta, en este caso indagando sobre las torturas profesadas desde el gobierno japonés a lo largo de la historia ⁴⁶.

Para estos años cobrará también gran influencia un movimiento artístico que se venía cultivando desde las primeras décadas del siglo XX, el *ero-guro*⁴⁷, que fusiona lo erótico con lo grotesco, lo decadente y lo gore con lo sexual. Es una corriente extrema que surge como protesta ante las prohibiciones y censuras de Meiji y será rescatada durante los setenta para mantenerse vigente hasta la actualidad, pudiéndose encontrar referencias al mismo, sobre todo, en el cine y en el manga y anime, y particularmente en géneros como el *J-Horror* y el *pinku-eiga*, en los que podemos destacar a Takashi Miike.

3.5. Nuevos horizontes cinematográficos: de la década de los ochenta a la actualidad. La *neo-eiga*

Llegada la década de los ochenta, las premisas estilísticas ya estaban sembradas, las posibilidades dentro de la industria para los cineastas independientes eran cada vez mejores, por lo que no es de extrañar que nos encontremos con una generación que llevará el nuevo estilo hasta las últimas consecuencias, poniéndolo todo patas arriba, jugando con

⁴⁶ Corral, “Los inicios del cine cruel japonés”.

⁴⁷ “En el nombre *ero-guro-nansensu* –que es un término *wasei-eigo*, es decir, una adaptación a la fonética japonesa de palabras extranjeras; en este caso, *erotic* (de ahí «ero»), *grotesque* (de ahí «guro») y *nonsense* (de ahí «nansensu»)– hay tres elementos. Lo erótico, *ero*, donde caben todos los fetichismos, los travestismos, los juegos, las promiscuidades, las parafilias: todas, en suma, las *hentai seiyoku* («desviaciones»). Lo grotesco, *guro*, que no es lo que llamamos hoy *gore* sino que lo incluye, con todo lo relativo a la deformidad física y a lo sanguinario, pero que, además de lo grotesco físico, es también la enfermedad mental, el desorden de la emoción y los instintos, los trastornos del espíritu. Y, finalmente, lo absurdo, *nansensu*, es el nonsense, el sinsentido, pero también lo ridículo, y también lo sobrenatural”. En Montserrat Álvarez. “Eroguro, el erotismo monstruoso en la cultura popular japonesa”. *ABC*, 21 de agosto de 2019. <https://www.abc.com.py/edicion-impresa/suplementos/cultural/2019/08/25/eroguro-el-erotismo-monstruoso-en-la-cultura-popular-japonesa/>

la tradición y la vanguardia para ofrecer unos resultados de lo más rocambolescos en algunos casos, reuniendo las distintas *japonesidades* y sirviéndonos unas imágenes que nos hablan de la nueva sociedad japonesa y de la nueva forma de hacer cine, destruyendo definitivamente la hegemónica imagen de la *japonesidad* que había llegado a todo el mundo con las cintas de Kurosawa, Mizoguchi y Ozu.

En este sentido, hablaremos de una serie de artistas (ya que la mayoría no sólo estaban ceñidos al mundo del cine) que conforman la corriente renovadora del cine nipón, la *neo eiga*. Este término hace referencia literalmente al “nuevo género”, otros han preferido llamarle “la nueva nueva ola” o “novísimo cine japonés”⁴⁸, y aunque no encontremos un nominativo específico, lo cierto es que podemos hablar de un renacer de la cinematografía nipona en la década de los noventa. El resto del mundo volverá a poner la mirada sobre las islas y autores como Takeshi Kitano, Takashi Miike, Kinji Fukasaku o Hirokazu Koreeda serán de vital importancia en el panorama cinematográfico actual.

Reunir a estos cineastas bajo una única corriente estilística no sería posible, pues bailan entre muy diversos géneros y formas y son en muchas ocasiones experimentales, sin embargo, lo que sí se puede afirmar es que todos ellos rompen con la narrativa hollywoodense y también con el tradicionalismo japonés para proponer unas soluciones genuinas y propias de su tiempo.⁴⁹ El cine de Kurosawa o de Naruse no reflejan el Japón posmoderno, ahora “estamos muy lejos de la armonía zen, la ceremonia del té, los jardines de arena y los cerezos en flor”.⁵⁰ En este apartado ahondaremos en las peculiaridades filmográficas de algunos de los autores más representativos de este momento, desde los noventa hasta la actualidad.

Para empezar, hablaremos de Takeshi Kitano, que sería quien vuelve a poner a Japón en el punto de mira. Dos películas de años muy próximos lo situarían entre la crítica

⁴⁸ Jessica Fernanda Conejo Muñoz. “Takeshi Kitano: el montaje como forma violenta”. *Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico*. 18 de noviembre de 2011. <http://docplayer.es/37711842-Takeshi-kitano-el-montaje-como-forma-violenta.html>

⁴⁹ Conejo, “Takeshi Kitano: el montaje como forma violenta”.

⁵⁰ Jordi Costa. *El principio del fin. Tendencias y efectivos del cine novísimo japonés*. (Barcelona: Paidós, 2003). 281.

internacional, primero *Sonatine* (1993), que “pasa fugazmente por Cannes”⁵¹, siendo nominada al premio especial del jurado en la sección *Un certain regard*, y posteriormente *Hana bi* (1997), traducida al español como *Flores de fuego*, que será la cinta que abra camino para este nuevo momento del cine japonés. *Hana bi* gana en el año de su estreno el León de Oro a la mejor película en el Festival de Venecia.

Takeshi Kitano (1947-) antes de llegar a la gran pantalla ya era muy famoso en Japón. Estuvo diez años dedicándose a la comedia en televisión, conformando la pareja humorística Two Beats, bajo el nombre artístico de Beat Takeshi, que será el pseudónimo que lo acompañará en sus andaduras como actor (mayormente en sus propias producciones). Este origen como cómico explica las pocas esperanzas que había depositado la población en él como “cineasta serio” y, durante sus primeros años como director, no tuvo una gran acogida en su país. Con el paso de los años, su carrera cinematográfica pasará a posicionarlo dentro de los “directores de culto” y será su particular humor una de las más notables características de su estilo.

Su debut como director marca ya el camino que va a tomar, para el año 1989 estrena *Violent Cop*⁵² (*Sono Otoko Kyobo ni Tsuki*), y un año más tarde *Boiling Point (3-4x juugatsu*, 1990). Ambas películas ponen sobre el escenario el lenguaje de la violencia, especialmente adscrito al entorno de la *yakuza*. Las cintas presentan una característica muy propia de Kitano, y es su particular montaje, el cual alterna bruscas imágenes de violencia con otras imágenes “más calmadas” (la mayoría de las veces la reacción o respuesta de este primer acto violento), restándole épica a la violencia, representándola en muchos casos a través de figuras o elementos de humor, y sobre todo, remarcando el carácter de lo inmediato e imprevisible. Dice Andrés Expósito⁵³ en su reseña a la obra *El principio del fin. Tendencias y efectivos del cine novísimo japonés* que “Kitano se ha apartado de la solemnidad aparentemente requerida por ese género (el *yakuza eiga*), para realizar una serie de relatos anti-épicas de la figura del *yakuza* japonés como método para

⁵¹ Conejo, “Takeshi Kitano: el montaje como forma violenta”.

⁵² La estaba dirigiendo Kinji Fukasaku pero se retiró y tomó el relevo.

⁵³ Andrés Expósito. “Crítica a El principio del fin. Tendencias y efectivos del cine novísimo japonés”. *FilmHistoria*. Vol. 14 Núm. 2-3 (2004). http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2004/Book_Cine%20asiatico.htm

radiografiar su sociedad contemporánea”. A esto hay que sumarle otro componente del montaje, Kitano juega también con la elipsis, provocando distintas sensaciones en el espectador, el cual normalmente no llega a contemplar la acción al completo, sino que siempre queda “algo sin ver” entre esta yuxtaposición de imágenes⁵⁴[Fig. 1]. Rompe con las normas cinematográficas, negándose en muchos casos a mostrar “los ritmos más dramáticos de una escena y elimina décadas de influencia occidental con respecto a la composición, el movimiento, el espacio, el ritmo y el diseño de sonido.”⁵⁵ Estas películas, al igual que *Sonatine*, revelan lo que será la fórmula del éxito internacional de Kitano, lo resume así Bob Davis en su artículo sobre Kitano para *Senses of Cinema*: “they share an unusual combination of contrasting genre elements—the laconic loner tough guy (cop or criminal) and slapstick humor, comedy plus massacre—and an austere aesthetic.”⁵⁶.

Este contraste entre la brusquedad y la quietud será muy característico de Kitano, enfatizando en muchos casos las imágenes tranquilas y lentas, acompañadas de sosegadas melodías y de planos largos e inactivos. La música será una pieza clave, “minimalista y repetitiva”⁵⁷, y algunas de las bandas sonoras de sus películas quedarán impresas para siempre en ciertas imágenes, como la inconfundible composición de Joe Hisaishi para *El verano de Kikujiro* (*Kikujiro no natsu*, 1999).

Así, el cine de Kitano funde la violencia y lo absurdo bajo una nueva propuesta fílmica que nos habla desde un punto de vista más humano, menos heroico, despojando a sus personajes de convencionalismos para presentarlos en un tono cómico, imprevisible, travieso. Algunos críticos como el mencionado Bob Davis lo han comparado con Chaplin, “is a comedy of repetitions, exaggerations and, especially, contrasts. Kitano feels both the absurdity and the humanity of his subjects”⁵⁸.

Durante los siguientes años veremos que el cine de Kitano toma otro rumbo, su estilo se ha depurado y comienza a alejarse un poco de la “violencia sin sentido” para profundizar

⁵⁴ Conejo, “Takeshi Kitano: el montaje como forma violenta”

⁵⁵ Bob Davis, “Kitano, Takeshi”. *Senses of Cinema: Great Directors*. Núm. 27. Julio de 2003. <https://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/kitano/>

⁵⁶ Davis, “Kitano, Takeshi”.

⁵⁷ Davis, “Kitano, Takeshi”.

⁵⁸ Davis, “Kitano, Takeshi”.

en los sentimientos de los personajes y presentarnos imágenes más cálidas, más cercanas. *Hana bi* será la cinta que marque la dirección que tomará Kitano una vez que se profesionaliza dentro de la industria cinematográfica y nuevas expectativas se abren ante él. Así, la película, que realmente tiene muchas similitudes con su ópera prima, nos ofrece planos más cerrados y emocionales, mucho menos arquitectónicos.

Sus siguientes películas serán de temáticas más concretas, abandonando en parte esa agresividad basada en el absurdo para centrarse en la revisión de tópicos que nos hablan de distintas partes del engranaje social japonés. Entre ellas, la anteriormente mencionada *Kikujiro*, y también *Dolls* (2002) o *Brother* (2000). La primera habla de la familia, de la infancia, de las relaciones interpersonales, de la nostalgia, con un alto componente de comedia. La segunda trata sobre amor, desamor, dolor y tragedia personal y la última tratará la violencia nuevamente, en un duelo entre la mafia de Los Ángeles y la yakuza. *Dolls* será una brillante cinta que ciertamente destaca entre la filmografía del director por la calidad de sus imágenes y de la narrativa, no obstante, muchos han llegado a considerar de “cliché” e impropias de Kitano por su simpleza y previsibilidad.

El director seguirá en activo hasta la actualidad y profundizará en su estilo, dejando memorables cintas como *Zatoichi* (2003), que nos narra la historia de un samurái poco ortodoxo, redefiniendo el género para fusionarlo con la acción y el humor que venimos comentando. Destaca también *Aquiles y la tortuga, Akiresu to kame* (2008), e indudablemente la saga *Outrage (Autoreiji, 2010-2017)*, que se compone de tres entregas en las que Kitano se adentra en el mundo de la *yakuza*, dejando filmes repletos de acción en los que casi se regocija en el estilo ultraviolento que no habría recuperado desde *Brother*. Entre la crítica hay discrepancias, algunos consideran que estas películas muestran la violencia por la violencia en una especie de placer injustificado del género, según Roger Eber⁵⁹:

I expected a better time. One of his yakuza movies involved as much percussion as a marching band, and many of them are often very funny. This one almost expresses

⁵⁹ Roger Eber. “The yakuza in a zero-sum game”. *RogerEber*. 4 de enero de 2012. <https://www.rogerebert.com/reviews/outrage-2012>

impatience: "You wonder why I haven't given you violence? Very well, please have some violence."

Mientras que otros reconocen el gusto del japonés y del estilo kitaniano de las películas de yakuzas, Maggie Lee dice sobre *Outrage*: "As violent, amoral and misanthropic as a Jacobean play, "Outrage" is Takeshi Kitano's first yakuza flick since "Brother," and arguably his best film in a decade"⁶⁰.

Dejando de lado a Kitano y siguiendo con la corriente de la *neo-eiga*, hablaremos de Takashi Miike, otro emblemático y ambicioso cineasta que conseguirá llamar la atención de la crítica internacional y que por supuesto nos habla de la renovada cinematografía japonesa, que nada tiene que ver con lo que se hacía cincuenta años atrás y que desde luego traduce la nueva imagen de la sociedad nipona. Miike (1960-) es un frenético cineasta cuya filmografía es prácticamente inabarcable, dentro de la cual encontramos muy polémicos filmes y reconocidas obras maestras, todas ellas salpicadas por el particular estilo del director. Sin embargo, es tan extensa su producción, tanto en el mundo del cine como en otros contenidos audiovisuales, ya sean para televisión, para spots publicitarios o para videoclips musicales, que no se podría rodear todo dentro de una misma categoría.⁶¹ Esta inmensa cantidad de trabajos complica la interpretación de la obra de Miike, por lo que a continuación comentaremos una selección de películas que han tenido una mayor trascendencia en el panorama global y que apelan a esta nueva originalidad que se abre paso en el escenario cinematográfico japonés de los noventa y que retratan las personalidades y locuras que emergen en los nuevos tiempos.

Sabrina Vaquerizo recoge algunas de las características que se podría decir son la marca del director, escribe lo siguiente:

⁶⁰ Maggie Lee. "Outrage: Film Review". *The Hollywood Reporter*. 14 de octubre de 2010. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/outrage-film-review-29615/>

⁶¹ John Tones. "TAKASHI MIIKE: 12 películas perfectas para adentrarse en su mundo demencial". En *Espinof*. Vídeo de Youtube, 9.33. Publicado el 26 de marzo de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=eiYMwfHOxZw&list=PLGsG-wIg2N9yES9XXYPwIgO7Hcncte7P0&index=9&t=73s>

Hay una serie de características y temas que perviven en su cine como el *shock value*⁶², la hiperviolencia de un marcado estilo manga, la desintegración de la unidad familiar, los personajes estigmatizados por su condición de orfandad o transnacionalidad, el humor físico, un concepto más amplio de la sexualidad de lo que el espectador está acostumbrado en la pantalla y la exploración de los géneros cinematográficos. Pero insisto en que su cine es un reflejo de los rasgos y preocupaciones de la cultura y subcultura japonesa, precisamente porque el director es un experto en la hibridación de géneros no sólo filmográficos sino intertextuales.⁶³

Si comparamos las imágenes y personajes generados por Miike con la solemne “japonesidad” que expedían las cintas clásicas, vemos claramente la revolución que se vive en la sociedad japonesa, y precisamente estos nuevos temas que nos presenta el director, llevados al extremo, visibilizan a la perfección el contraste en el tratamiento de las bases que definen el andamiaje social del país.

Es interesante porque el propio director incide explícitamente en esa idea de radiografiar y presentar la “cultura y la subcultura japonesa” de forma sincera y no bajo distintos símbolos premeditados. Así lo dice en la entrevista que le hacen Yáñez y Calvo para *Miradas de Cine*: “En realidad, ninguna de mis películas creo que reflexione sobre un determinado tema, por ejemplo, a la hora de hacer películas sobre la familia, no me planteo pararme a reflexionar sobre la institución familiar, sino que todo va saliendo según el trabajo diario. [...] Tampoco busco reflejar ningún pensamiento político a través de mis películas, o un cierto mensaje”.⁶⁴

Esto último podemos enlazarlo directamente con los inicios de Takashi Miike el mundo audiovisual, y es que comienza con el *v-cinema*, es decir, con películas que se estrenan directamente en formato de vídeo, caseras, ajenas a la industria del cine, y especialmente

⁶² El valor de shock, en cine, es el potencial que tiene una imagen para generar una sensación aguda en el espectador: asco, ira, miedo, shock... En este caso, el valor de shock hace referencia a la descripción o presentación de imágenes fuertes y perturbadoras, en casos sangrientas o viscerales, para despertar la atención del espectador y afectarlo.

⁶³ Sabrina Vaquerizo, “Deconstruyendo a Takashi Miike”, *Asiateca*. (2017). p. 18 <http://www.asiateca.net/2017/08/31/edicion-pdf-deconstruyendo-takashi-miike/>

⁶⁴ Alejandro G. Calvo, Manuel Yáñez, “Entrevista a Miike”, *El cine en la calle* (2009). <https://cronomelien.wordpress.com/2009/08/08/entrevista-a-takashi-miike/>. La entrevista fue publicada en *Miradas de Cine* en 2003, pero actualmente no se encuentra el archivo original, sin embargo sigue disponible en *El cine en la calle*.

a las productoras y a las restricciones que éstas implican. Dedicó seis años a este formato hasta que finalmente se alía con la Daiei para dar el paso a la industria del cine puramente.

Sus primeros años como director de cine, de hecho, su primera película como tal, *Shinjuku Triad Society*⁶⁵ (1996) anuncia al mundo el rumbo que tomará como artista, con un ritmo muy acelerado y una alta dosis de gore y con agitados e incansables protagonistas *yakuzas* sedientos de acción. La película fue exhibida en el Festival Internacional de Cine de Vancouver al año siguiente y desde ese momento contará con una selección especial de sus últimos trabajos.⁶⁶ Después de *Shinjuku* retomará el *v-cinema* y, destaca una de las éstas cintas que finalmente decide llevar a cabo con su productora y que será la que le abra las puertas al panorama internacional: *Fudoh: The New Generation* (1996). El film se estrenó en el BIFF de Bruselas, el FanTasia de Montreal y el TIFF de Toronto. Comportó también la llegada de Miike a España cuando se proyectó en la Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián en 1998⁶⁷. De esta manera, Miike se convierte en un proyecto de director de culto y pone sobre la mesa las entrañas de la más perturbada sociedad japonesa bajo un original sello de hiperviolencia y erotismo extremo, advirtiendo la imagen de lo que será su cine y, en consecuencia, el retrato de la más marginal cultura nipona.

Desde entonces son numerosos los títulos que se han hecho un hueco irrevocable en las selecciones de muchos expertos y que casi han traspasado la barrera del cine independiente para consolidarse dentro de los estándares comerciales. En este sentido podemos hablar de *Audition* (1999), la trilogía *Dead or Alive* (1999), *Visitor Q* (2001), *Ichi the Killer* (2001), *Agitator* (2001), *Gozu* (2003), su contribución para *Masters of Horrors* titulada *Imprint* (2006) o *13 asesinos* (2010).

⁶⁵ La película forma parte de la trilogía *Black Society* junto con *Rainy Dog* (1997) y *Ley Lines* (1999). Se trata de un grupo de películas que ahondan en los conflictos entre la *yakuza* y la *tríada*, con mucha acción y violencia. Encuentra similitudes con su otra saga *Dead or Alive* iniciada en el 1999.

⁶⁶ Geoff Gardner, "Ceaselessly Working the Extreme: Miike Takashi", *Senses of Cinema*. Núm. 17. Noviembre de 2001. <https://www.sensesofcinema.com/2001/festival-reports/miike/>

⁶⁷ Vaquerizo, "Deconstruyendo a Takashi Miike...", p. 32.

Vamos a analizar brevemente el argumento y el estilo de alguna de ellas para intentar sumergirnos en el esquizofrénico universo de Miike y acercarnos más certeramente a su obra. *Audition* (*Ōdishon*, 2010) será la llave de paso definitiva y conmocionará al mundo entero. Se trata de una adaptación de la novela del mismo nombre de Ryū Murakami. La película narra la historia de un padre y empresario que, tras varios años soltero, decide volver a casarse, pero su agitada vida no le permite tener los encuentros necesarios para asegurarse de haber elegido a la pareja correcta, por lo que, junto con un amigo que se dedica al mundo del cine, inician un proceso de selección de mujeres, fingiendo que se trata de la audición para una película. Cuando ya ha seleccionado a la “chica perfecta” y empiezan su relación, ella comienza su venganza contra él por todas las mentiras, y no le temblará el pulso a la hora de mutilarlo y torturarlo hasta la muerte. El filme, como es habitual en Miike, presenta dos partes, una primera que sienta los cimientos de la narrativa y nos acerca a los personajes [Fig. 2], con alta carga de simbología, y una segunda donde se desarrolla la acción central y donde el lenguaje cinematográfico cobrará un papel fundamental. En este caso, el primer acto nos cuenta los orígenes del empresario protagonista, nos hace empatizar con él y con su situación, con una propuesta cinematográfica sincera, limpia y clara, con planos generales estáticos, etc. Esto contrasta fuertemente con la segunda parte, donde Miike explora todas las posibilidades que ofrece la cámara [Fig. 3], dejando el montaje cronológico, introduciendo planos yuxtapuestos e inestables, junto fuertes picados y un montón de elementos lisérgicos que buscan transmitir lo extremo de la situación, la sensación de ansiedad se va acrecentando durante el transcurso de la película, tanto por la propia naturaleza de las imágenes como por el embriagado uso de los recursos cinematográficos. La película es un perfecto cóctel que fusiona “el drama , el humor, el horror grotesco, el erotismo y el desconcierto”⁶⁸, generando una equilibrada cinta cuya calidad es prácticamente incuestionable. La interpretación de la película, en consonancia con el libro, critica la arraigada y conservadora sociedad patriarcal japonesa y sus sexistas expectativas, mostrando el fuerte choque generacional entre el conservador empresario y la moderna y vengativa mujer.⁶⁹

⁶⁸ Tones, “TAKASHI MIIKE...”.

⁶⁹ Vaquerizo, “Deconstruyendo a Takashi Miike...”. p. 34.

De nuevo, Sabrina Vaquerizo en su extenso trabajo sobre Miike, lo sintetiza perfectamente:

Si escarbamos en el sexo, las drogas, el surrealismo y la violencia de sus películas, que son muescas del vacío de su generación, podemos sacar a la luz una crítica a la sociedad conservadora muy destilada: la situación de la juventud japonesa, el influjo de Occidente en Japón, el proceso de modernización, el desarrollo social, la desilusión individual y la consiguiente venganza contra la sociedad, el impacto de la música y el cine americanos en la cultura japonesa, el férreo sistema educativo japonés.⁷⁰

Otra de las películas que resume estas características temáticas y estilísticas de Miike y que de nuevo supone un gran impacto en todo el mundo por sus sorprendentes y perturbadoras imágenes es *Visitor Q (Bijitâ Q, 2001)*. *Visitor Q* reúne las situaciones más depravadas posibles, todas bajo un mismo techo. En esta película, que por cierto es *v-cinema*, indaga acerca de una inimaginable familia que será visitada por un extraño que los acompañará y los influenciará. Un padre que abusa de su propia hija, una madre drogadicta que es golpeada por su hijo, el mismo hijo que recibe humillaciones y palizas por sus compañeros de colegio y las cuales el padre disfrutará observando mientras tiene sexo con su primogénita. Este punto de partida es suficiente para imaginar el despliegue que puede alcanzar Miike y que otra vez refleja los reductos más demenciales de la sociedad de Japón, en este caso criticando de manera muy transgresora la institución familiar. Así, “retrata en cada uno de los miembros de la familia Yamazaki los problemas más acuciantes de la sociedad japonesa: el acoso escolar, la doble moral del ejecutivo japonés, la supresión de la madre de familia, la confrontación de los adolescentes con el mundo adulto”⁷¹. La fórmula del *visitante* no es original suya sino que podemos otros encontrar antecedentes y de hecho, hay quien considera⁷² que se trata de una versión de *Teorema* (1968) de Passolini, lo cual tendría mucho sentido pues el patrón narrativo es muy parecido, sin embargo, el delirante estilo “miikiano” le otorgará una marca propia, en este caso, con claras influencias del *ero-guro*.

⁷⁰ Vaquerizo, “Deconstruyendo a Takashi Miike...”. p. 32.

⁷¹ Vaquerizo, “Deconstruyendo a Takashi Miike...”. p. 38.

⁷² Nick Shogun. “Visitor Q (2001) and Teorema (1968)”. *Nick Shogun's Movie Reviews*. 29 de mayo de 2009. <https://nickshogun.wordpress.com/2009/05/29/visitor-q-2001-and-teorema-1968/>

Lo cierto es que *Visitor Q* es una producción que da para analizar muchísimo e incluso sólo a través de ella se podrían resumir bastantes de las peculiaridades del cineasta, por lo que recomiendo encarecidamente la lectura de la retrospectiva de Sabrina Vaquerizo que ha servido para vehicular el contenido de esta parte de la exposición. A pesar de esto, vamos a dejarla atrás para hacer algunos últimos apuntes sobre la filmografía de Miike, incluyendo otras de las temáticas sobre las que trabaja el japonés.

Ichi the Killer (*Koroshiya Ichi*, 2001) por ejemplo, plasma la fuerte influencia que tiene el manga⁷³ en sus películas, pues además de adaptar las historias, presenta cantidad de referencias literales al soporte [Fig. 4]. Con esto queremos decir que el lenguaje cinematográfico estará al servicio de esta intención, en el sentido de que calca escenas, compartimenta la pantalla a modo de viñeta, utiliza muchos primerísimos primeros planos, añade rótulos, etc. La trama de la película gira en torno al personaje Ichi, quien está mentalmente enfermo y será manipulado para cometer crímenes contra una banda yakuza enemiga. Está cargada de acción violenta, muchas veces surrealista, y todos estos elementos que se repiten en la filmografía de Miike: el sadismo, las drogas, la crueldad, la criminalidad, el surrealismo... Otra de las películas que más impacto tuvo fue *Gozu* (2003), que combina el terror psicológico y surrealista con el *yakuza-eiga*. Lo interesante del gusto por esta cinta, además de su propia calidad, es que apela a ciertos referentes, y es que en Occidente agrada a los seguidores del *body-horror* cronenbergiano y del mundo onírico de Lynch, y en Japón cautiva también a muchos por la mezcla del tradicionalismo con el terror moderno, pues *Gozu* es “una deidad de origen budista y sintoísta con cabeza de buey que reina en el infierno y que además controla las enfermedades epidémicas y las plagas”⁷⁴. Con *13 asesinos* (*Jūsannin no Shikaku*), del 2010, contribuirá a la revitalización del *jidai-geki*, siendo un remake de la película del 1993 de Eichi Kudo, y que por supuesto, encierra estas características que venimos anotando.

⁷³ Concretamente, Miike tiene una estrecha relación con Hideo Yamamoto, a quien admira y busca referenciar abiertamente, es decir, adaptar su estilo a la gran pantalla y cautivar a sus fieles seguidores. Se trata de un *mangaka* hiperdetallista, lo cual se aprecia perfectamente en *Ichi the Killer*.

⁷⁴ Vaquerizo, “Deconstruyendo a Takashi Miike...”. p. 58.

Tras estas líneas sobre el errático e intertextual Takashi Miike, podemos ver el radical cambio que vive el cine japonés, especialmente en esta representación de la sociedad y de las instituciones.

Así, daremos paso a otros de los cineastas que conforman la *neo-eiga*. Los siguientes autores serán tratados de manera más sintetizada pues, aunque sí que pertenecen a esta generación renovadora, lo cierto es que las filmografías de Kitano y Miike representan perfectamente este cambio en el cine y, por la naturaleza de este trabajo, no es posible abarcar tantos autores como nos gustaría.

Entre ellos, Sion Sono (1961-), un polémico y subversivo director, también poeta, que tuvo un importante reconocimiento internacional desde sus inicios. Su primera película es *Bicycle Sighs (Jitensha Toiki, 1990)* y trata sobre la mayoría de edad y la asunción de la adultez, en tono existencialista. En 1992 estrena *The Room (Heya)*, la historia de un asesino que busca habitación en Tokio. La cinta gana el Premio Especial del Jurado en Sundance, recorriendo a su vez medio centenar de festivales, donde tuvo una muy buena acogida. Durante estos primeros años, prácticamente durante una década, desarrolla sus proyectos artísticos de manera que va consolidando su estilo propio, de nuevo, marcado por lo violento y lo surreal. Así, para el 2001, estrena *Suicide Club (Jisatsu Saakuru)*, un thriller escrito y grabado en dos semanas, en el que cuenta la historia de un suicidio en masa, el cual alcanza un tremendo éxito a nivel mundial⁷⁵, y dentro de la industria asiática, y que supone el cúlmén del nuevo estilo, así como su consolidación como cineasta del *j-horror*.⁷⁶

El año 2005 será importante dentro de la carrera de Sono, llegando a estrenar cuatro películas; entre ellas *Into a dream (Yume no Naka e)* y *Strange Circus (Kimyô na Sâkasu)*. *Strange Circus* vuelve a ser un taquillazo, “una historia de perversión en la que mezcla elementos como el incesto, abuso sexual, problemas mentales, gore extremo, y un

⁷⁵ De hecho, la película, según Sono, formaría parte de una trilogía (que todavía no está) terminada), pero el propio director lo adelanta con la publicación de la novela *Suicide Circle: la edición completa*, así como con el manga *Suicide Circle*, y otros audiovisuales que indagan acerca de la misma temática. En 2005 estrena *La mesa de cena de Noriko*, la segunda entrega.

⁷⁶ Allzine, “Sion Sono”, *Asiateca*, 1 de agosto de 2012. <http://www.asiateca.net/2012/08/01/sion-sono/>

retorcido sentido de la realidad”.⁷⁷ La película, cuya ambientación se inspira directamente en el Grand Guignol, juega con la discontinuidad de elementos para crear un cine de la despersonalización⁷⁸, combinando dos virtualidades con muchos elementos de violencia brutal, y en el que siembra la duda sobre qué es real y qué es ficción. Es habitual en los personajes de Sono este solapamiento de realidades y la oposición entre la fuerza de lo interior y lo exterior. Según Satoru Montiel, “la cosmovisión de Sion ha buscado retratar aquello que Japón busca ocultar al mundo, dejando ver las fallas de un sistema conservador, además de abordar la represión sexual, sensorial y sentimental a la que se ven sometidos los japoneses”⁷⁹.

Love Exposure (Ai no mukidashi, 2008), *Cold Fish (Tsumetai Nettaigyo, 2010)* y *Guilty of Romance (Koi no Tsumi, 2011)*, conforman la *trilogía del odio*, en ellas vemos esa división entre lo que es lo aparente y lo instintivo, lo exterior y lo interior, mostrando las mayores atrocidades que uno puede hacer, que nacen cuando se desata la locura. Sono indaga acerca del proceso de pérdida de cordura de forma muy gráfica y con claras reminiscencias *lynchianas*. Insiste en la idea de la fuerza del destino y de cómo disipa la individualidad, algo que también está presente en *Why don't you play in hell? (Jigoku de naze warui, 2013)*, donde dos historias terminan convergiendo en un mismo fatídico destino. La cinta combina la locura de unos fanáticos del cine (Sono incluye muchos elementos de metacine) con la de la yakuza. Con *TAG (Riaru onigokko, 2015)* sin embargo, propone algo diferente, y es que su protagonista logra ser consciente de este solapamiento de realidades y consigue sortear al destino, amparándose en una interzona entre las virtualidades que le permiten huir de las capas del bucle.

Tras esta aproximación a algunas de la más representativas películas de Sion Sono, podemos ver perfectamente reflejado el espíritu de la *neo-eiga*, por lo que lo dejaremos ahora atrás para abordar brevemente algunos otros cineastas, y particularmente unas

⁷⁷ Satoru Montiel, “El cine de Sion Sono: la cosmovisión de un mundo surreal”. *Correspondencias Cine*, 2018. <http://correspondenciascine.com/2018/09/el-cine-de-sion-sono-la-cosmovision-de-un-mundo-surreal/>

⁷⁸ Montiel, “El cine de Sion Sono: la cosmovisión...”.

⁷⁹ Montiel, “El cine de Sion Sono: la cosmovisión...”.

producciones que contribuyen a esta renovación cinematográfica de los noventa a los dos mil.

Hirokazu Kore-eda (1962-), por su parte, es otro de los grandes directores japoneses de los nuevos tiempos. Si bien es cierto que, visualmente, su propuesta nada que ver tiene con lo que lleva, por ejemplo Miike, a la pantalla, la verdad es que los temas que vehiculan su cine, sí coinciden con lo que hacen los cineastas descritos anteriormente y desde luego, contribuye a este reseteo del cine japonés que nos retrata la nueva sociedad. Kore-eda forma parte de la selección de directores de culto para muchos, y definitivamente, su nombre será de vigente importancia. Como venimos señalando, a nivel formal, dista considerablemente de la agitada tendencia ultraviolenta, sin embargo, conviene incluirlo dentro de este grupo de directores, puesto que se trata de un cineasta que se distancia del tradicionalismo⁸⁰ para hablarnos de aquello que se queda en los márgenes, “his films are about people who live “betwixt and between” mainstream society”⁸¹.

Se trata de un cine humanista, cotidiano, de los objetos, enmarcado en un realismo de peculiar sensibilidad, desde un tono sincero que pretende alejarse de la elegancia del mundo de la ceremonia del té. Su puesta en escena tiene un alto valor expresivo, da importancia a los detalles, bajo una propuesta contemplativa en la que abundan los planos estáticos y de paisajes⁸², generando cintas en muchas ocasiones líricas o incluso filosóficas⁸³. El drama familiar es uno de los temas más habituales en las películas de Kore-eda, mostrando la ruptura de la institución familiar desde los tiempos de la posguerra⁸⁴. El abandono, la ausencia, la muerte y el recuerdo, vertebran la mayoría de

⁸⁰ Cuando decimos que se distancia del tradicionalismo, nos estamos refiriendo a nivel temático, ya que en lo formal lo cierto es que rescata algunas de las tendencias estilísticas del momento clásico y las convierte en parte de su seña de identidad. Muchos coinciden en que Naruse y Ozu son sus grandes influencias, así como otras occidentales como pueden ser Truffaut o Ken Loach.

⁸¹ Linda C. Ehrlich. *The Films of Kore-eda Hirokazu An Elemental Cinema*. (Cleveland: Palgrave Macmillan: 2019). p. 22.

⁸² Esta fijación por los paisajes demuestra la sensibilidad tradicional japonesa por la naturaleza.

⁸³ C. Ehrlich, *The Films of Kore-eda Hirokazu An Elemental Cinema*. p. 25.

⁸⁴ Este también será el argumento de algunas películas de Ozu o Naruse. En C. Ehrlich. *The Films of Kore-eda Hirokazu An Elemental Cinema*. p. 25.

sus filmes⁸⁵, centrándose también en dar una visión de la nueva infancia japonesa. Estas características pueden apreciarse en algunos de sus estrenos más notables, *Nadie sabe* (*Dare mo shiranai*, 2005), *De tal padre tal hijo* (*Soshite chichi ni naru*, 2013) o *Un asunto de familia* (*Manbiki kazoku*, 2018). *Un asunto de familia* fue un enorme éxito, galardonada con la Palma de Oro de Cannes el año de su estreno, nos muestra la realidad de una familia poco convencional. Su título, *Manbiki kazoku*, significa literalmente “una familia de ladrones”, y aunque esta premisa sería la que sostiene principalmente el argumento, Kore-eda nos irá revelando los secretos y problemas de unos personajes oprimidos, y las relaciones entre ellos, dejándonos ver de manera muy cercana la vida de cada uno, y advirtiéndolo que guardan esperanza y encuentran la felicidad a su manera. Se trata de una familia que “no es biológica ni patriarcal, sino nómada y colectiva con fuertes lazos, lo que leo como una autodefinición anárquica de lo que hace a una buena familia”⁸⁶.

Otras dos películas que recorrieron el mundo promocionando esta nueva imagen del cine japonés son *Battle Royale*⁸⁷ (*Batoru rowaiaru*, Kinji Fukasaku, 2000) y *Confessions* (*Kokuhaku*, Tetsuya Nakashima, 2010). La icónica *Battle Royale* nos retrata un Japón a punto del colapso, a inicios del milenio el sistema se está derrumbando, y la anarquía reina entre la sociedad. Los jóvenes rebeldes boicotean la educación y atacan a las autoridades, por lo que se emite una ley para controlarlos, y para estudiar el comportamiento de la juventud, se escoge a una clase de un instituto y se les somete a un juego de supervivencia, en el que sólo uno puede sobrevivir y ha de apañárselas individualmente para autoconservarse. La cinta, que cuenta con Kitano como actor, es otra muestra explícita de violencia, aunque comparada con el manga homónimo puede resultar “tibia”, construye escenas de violencia extrema con adolescentes protagonistas. Sin embargo, la película guarda otro significado importante, y es que desafía algunos de los estereotipos que se habían forjado sobre Japón y los japoneses, hablando de la nueva individualidad frente a los valores colectivistas que habían dominado en lo social,

⁸⁵ Pamela Tomás Ortún. “La ruptura del núcleo familiar tradicional en el cine de Hirokazu Koreeda”. (Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Zaragoza, 2018). <https://zaguan.unizar.es/record/76471/files/TAZ-TFG-2018-4120.pdf>

⁸⁶ Songtao Zhang. “Shoplifters: The Tale of an Anarchic Family”. *Film Criticism* en *Michigan Publishing*, Vol. 4. Núm. 3 (2018). <https://quod.lib.umich.edu/f/fc/13761232.0042.316?view=text;rgn=main>

⁸⁷ El filme se basa en la novela homónima de Kōshun Takami, de 1999.

oponiendo a los que buscan su bien personal y a los que pretenden organizarse de alguna manera.⁸⁸ Se rompe también con la imagen de la niña dulce y pasiva para enseñarnos a adolescentes ensangrentadas sin miedo a matar. La película “Battle Royale attempts to present an alternative representation of the contemporary Japanese identity, one where women can kill each other as easily as their male counterparts, displaying little emotion if none at all”.⁸⁹

Por otra parte, *Confessions*, de Tetsuya Nakashima, inspirada en la novela del mismo nombre de Minato Kanae (publicada dos años antes), narra la historia de una profesora de instituto que pretende vengarse de sus alumnos por ser responsables de la muerte de su hija de cuatro años. De nuevo, nos habla de la juventud, pero esta vez, de las problemáticas vinculadas a la escuela y, sobre todo, a la presión de grupo, dando un punto de vista de las nuevas generaciones claramente negativo, en la que la violencia será otra vez un elemento central. Nakashima utiliza un recurso habitual en las películas de temática escolar y es que desarrolla la acción principal en la escuela, y sitúa residencia familiar como origen del problema, dejando lugares como los ríos o descampados como sitios de reflexión o romance, e incluye espacios de transición como los supermercados o los restaurantes⁹⁰. La película principalmente pone en cuestión la Ley de Protección al Menor, pero a su vez, radiografía la sociedad prestando especial atención a los problemas de los jóvenes, revelando una realidad marcada por “una combinación de sistema educativo asfixiante, crisis por la explosión de la burbuja económica y reconfiguración del modelo de familia que han llevado a la juventud japonesa a partir de los 90 a una situación que, al menos a ojos de la opinión pública, se presenta inquietante. A nivel socio-familiar se nos describe el Japón como un país de padres ausentes, madres egoístas e hijos desobedientes”⁹¹.

⁸⁸Samara, L. Allsop. “Battle Royale - Challenging global stereotypes within the constructs of a contemporary Japanese slasher film”. *The Film Journal*. 7 (2002).

⁸⁹ L. Allsop, “Battle Royale...”

⁹⁰ Guillermo Torres Moreno. “Una aproximación a la juventud japonesa. Discurso, cine y su reflejo en la obra de Nakashima Tetsuya” (Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Granada, 2018). <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6256887.pdf>

⁹¹ José Montaña Muñoz. “De la esperanza a la desesperación. Rebeldía juvenil y evolución de los géneros cinematográficos japoneses desde Ozu hasta Iwai”. *Asociación Vasca de Estudios Orientales* (2014).

Este recorrido a través de esta selección de cineastas y filmes nos permiten tener una visión general de la alternativa cinematográfica que surgió desde los noventa hasta día de hoy, mostrándonos las nuevas pretensiones de los directores a la hora de hablarnos de Japón y los japoneses, pudiendo verse de manera nítida el contrastado cambio que se da desde las primeras décadas del siglo hasta ahora.

4. Las imágenes configuradoras de la sociedad japonesa: familia, feminidad y masculinidad, trabajo y sexualidad

Para terminar de dar cuerpo a la idea de la que parte este trabajo, a continuación, haré una comparativa a través de ejemplos del tratamiento que reciben algunas de las imágenes que configuran la sociedad de Japón: la institución familiar, la feminidad y la masculinidad, el trabajo y la sexualidad, en el momento "clásico" y en el posmoderno.

Como se ha esclarecido a lo largo de toda la exposición, la sociedad japonesa contemporánea es hija de la confusión generada por la implantación de nuevas estructuras e instituciones sociales, que chocan con los valores tradicionales de las viejas generaciones.

Hasta los 60 la institución familiar estaba dominada por el principio de *ie*, la familia tradicional japonesa, con una "estructura vertical basada en la edad y el género, y concepto de honor y virtud entendidos en términos de lealtad al grupo de pertenencia", presente desde la casta guerrera hasta la campesina⁹², pero desde los 70, con el exponencial crecimiento que vive el país, cambia el modelo familiar, imitando el sistema nuclear occidental⁹³. En el cine, el *shomin-geki*, género centrado en el drama familiar, constituye una crítica a la sociedad japonesa⁹⁴, y sus principales exponentes son Mikio Naruse, Yasujirō Ozu y, en su versión actual, Hirokazu Kore-eda. En *La voz de la montaña* (*Yama no Oto*, Mikio Naruse,

⁹² Pena de Matsushita, *La cultura de Japón...*, p. 145.

⁹³ Hasta el momento, una familia, patrilínea, estaba compuesta por tres generaciones que vivían en una casa grande y estaban capitaneadas por el hombre de mayor edad. Paso de la familia extensa a la familia nuclear.

⁹⁴ Alexander Jacoby. "Why Nobody Knows - Family and Society in Modern Japan." *Film Criticism* 35, núm. 2/3 (2011): 66-83. <http://www.jstor.org/stable/44019320>.

1954) se reflejan contundentemente algunos valores tradicionalistas de la sociedad japonesa, la estructura familiar, el rol del hombre y de la mujer y el del anciano y del joven⁹⁵, y en este ejemplo, en estrecha relación con el mundo laboral, en oposición al tipo de familia que se muestra en la ya citada *Visitor Q*, donde se rechazan radicalmente los roles establecidos para cada miembro⁹⁶, o en *Nadie sabe*, donde ya no queda rastro del modelo preguerra, pero tampoco del de posguerra (de *salaryman*, ama de casa e hijos), sino que vemos una total apertura de posibilidades, en este caso, presentando una familia conformada por una madre y sus cuatro hijos (de distintos padres). Kore-eda redefine el drama familiar desde su especial visión humanizadora.

Otro de los cambios más notables que vivió la sociedad fue la liberación de la mujer (en algunos ámbitos), desde Ozu hasta Kore-eda, se pueden rastrear las nuevas posibilidades que se abren ante la mujer, dejando de estar relegada al hogar y dando los primeros pasos en el mundo laboral. En *Tokyo Story* (*Tokyo monogatari*, 1953), Ozu se esfuerza por mostrarnos cuatro feminidades diferentes, dejando de relieve la ruptura entre la vida moderna y la tradicional. Kore-eda⁹⁷ asume y constata ya la individualidad de las mujeres y nos muestra sus preocupaciones personales y privadas, alejadas en muchos casos de las inquietudes propias de principios de siglo.⁹⁸ Esta visión modernizada del rol de la mujer en sociedad y de sus libertades es algo que analizamos en la parte de Miike y Sono, quienes ya no sólo muestran esa “liberación” de la mujer, sino que la llevan al extremo, en ocasiones convirtiendo a sus personajes en temibles y poderosas mujeres, como las protagonistas de *Audition* y *Guilty of Romance*, que no tienen nada que ver con la imagen de la mujer que encontramos en el cine de Kurosawa, quien en la mayoría de casos presenta personajes femeninos (en exceptuadas ocasiones protagonistas) serviles, débiles,

⁹⁵ En Ozu el hombre mayor es el sabio que ha de recibir indiscutible respeto, mientras que la tercera edad en Kore-eda, como el resto de sus personajes, será sincera, dejando ver sus intimidades y debilidades.

⁹⁶ Francisco Javier López Rodríguez. “La familia japonesa y su representación en el cine de Hirokazu Koreeda”. *Kokoro*. Núm. 1. (2013). 12. <https://rehip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/17500/28%20Rodr%C3%ADguez.pdf?sequence=3&isAllowed=y>

⁹⁷ Esto puede apreciarse en cintas como *Nadie sabe* o *Nuestra pequeña hermana*

⁹⁸ Estel.la Ramírez Martínez. “De la familia tradicional de Yasujiro Ozu a la familia moderna de Hirokazu Kore-eda” (Trabajo de fin de Máster, Universidad de Salamanca, 2018). <http://hdl.handle.net/10366/139088>

manipulables y “usables”⁹⁹. Por poner un ejemplo, en *La más bella* (*Ichiban utsukushiku*, 1944) vemos claramente el estereotipo de la feminidad, además de comportar un ejemplo de film propagandístico en una defensa del trabajo y del país. Por su parte, Kitano sobre esta cuestión de género sigue manteniendo unos estereotipos bastante tradicionales que reproducen las fórmulas narrativas clásicas en lo que atañe a la mujer.¹⁰⁰ Lo que está claro es que las películas de la *neo-eiga* nos están hablando de un claro cambio en el tratamiento que recibe la figura femenina desde la segunda mitad del siglo XX.

Por otra parte tenemos la representación del hombre, íntimamente ligada a la del trabajo, y es que hasta los 60, el *salaryman* era la representación de la máxima moral¹⁰¹, del hombre exitoso y padre de familia, sin embargo, actualmente, la visión sobre el hombre de negocios ha cambiado negativamente, mostrándose en ocasiones de manera humorística y crítica. Kore-eda por su parte, prefiere presentarnos la decepción y el desengaño de un hombre frustrado y abandonado, con poco valor y sin tiempo para sus hijos o para sí; puede verse en *Después de la tormenta* (*Umi yori mo mada fukaku*, 2016) o *Nuestra hermana pequeña* (*Umimachi Diary*, 2015). Por otro lado, Miike, por ejemplo, ridiculiza explícitamente a los hombres de negocios y los altos funcionarios, poniéndolos en situaciones embarazosas y exagerando sus debilidades en la mayoría de sus películas, en *Salaryman Kintaro* (*Sarariman Kintarô*, 1999), revela las relaciones de los políticos corruptos y la *yakuza*, bajo su particular tono humorístico. La visión del trabajo en Kurosawa podemos considerarla oscilante, y similar a la de Kore-eda en algunos casos. Además del ejemplo antes mencionado de *La más bella*, que romantiza y defiende el trabajo, en *Barbarroja* (*Akahige*, 1965), Kurosawa vuelve a exponer el trabajo manera positiva, presentándolo como un motor positivo para el hombre en términos de experiencia, disciplina y realización vital¹⁰². Sin embargo, en *Vivir* (*Ikiru*, 1952) ofrece un punto de vista mucho más desolador, en el que critica las consecuencias de la dura

⁹⁹ Sarah Anne Lloyd. Defining the most beautiful: Women in the films of Akira Kurosawa, 1940-1970. *PopMatters*. 4 de mayo de 2021. <https://www.popmatters.com/women-films-kurosawa-1940-1970>

¹⁰⁰ María José Platero Romero. “La mujer en el cine de Tekeshi Kitano: análisis de los personajes femeninos de Hanabi y Zatoichi”. En *Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro*, editado por Anjhara Gómez Aragón (Sevilla: Aconcagua Libros, 2016) 737-742.

¹⁰¹ Lo cual podemos contemplar en películas Kurosawa como *Ikiru* (1952), o *El infierno del odio* (*Tengoku to Jigoku*, 1963).

¹⁰² El aprendizaje y la formación serán temas clave en las películas de Kurosawa.

vida laboral y del recién llegado individualismo. Kore-eda, por su parte, muestra el trabajo como un elemento de anulación que limita a los hombres y los deshumaniza, siendo un factor de distanciamiento familiar y aislamiento.

Por último, una de las cuestiones que ha sufrido uno de los cambios más considerables es el tratamiento de la sexualidad. Tal y como hemos podido comprobar en el capítulo de [Cine japonés](#), donde se hace evidente el cambio que se da en la representación del sexo, desde antes y durante la Segunda Guerra Mundial, hasta la superación de los códigos de censura, y el culmen del erotismo cinematográfico en la década de los setenta. Un ejemplo clásico de Kurosawa y su escena de las escaleras en *La leyenda del gran Judo* (*Sanshiro Sugata*, 1943), en la que se resume el enamoramiento y la tensión entre los protagonistas a través de símbolos, sin mostrar en ningún caso algún acercamiento. Este caso pone de manifiesto las “trampas” que se le hacían a los códigos de censura a través de juegos de cámara o metáforas visuales.¹⁰³ En contraposición a esta sutil representación del sexo, siempre sugerido, tenemos un amplio repertorio de cine erótico explícito surgido desde los sesenta con el *pinku-eiga*, del que participan los cineastas de la *neo-eiga*, como se puede ver en prácticamente todos los ejemplos antes descritos.

5. Conclusiones

El estudio y análisis realizado en torno a los cineastas de la *neo-eiga* como representantes del nuevo cine japonés, constata el radical cambio que vive el medio fílmico como respuesta a las transformaciones sociales que devienen sobre Japón durante todo el siglo XX.

A lo largo del trabajo, podemos observar la trayectoria cinematográfica del país hasta que alcanza el culmen expresivo desde la década de los noventa hasta la actualidad, donde asistimos a una renovación total de los valores representados en el cine. Podemos decir que esta nueva forma de hacer cine nace de la necesidad de representación de una generación confusa, que ha crecido viendo la prosperidad de la posguerra de los años 70 y también el colapso económico de los 90 (que coincide con un aumento desmesurado de

¹⁰³ JL, Rebordinos. “Breves apuntes sobre Akira Kurosawa. Su cine y el sexo”. *Nosferatu*. Revista de cine. Núm. 44 (2003): 91-94. <http://hdl.handle.net/10251/41347>

las tasas de suicidio, violencia, corrupción y con la desintegración de las relaciones sociales¹⁰⁴), y que no se identifica con el Japón tradicionalista que encuentran en las películas de Kurosawa o Naruse, y consecuentemente, dista enormemente de esta primera expresión cinematográfica. La *neo-eiga* revitaliza y actualiza el cine japonés, mostrando una nueva *japonesidad* al mundo a través de un amplio catálogo de estilos y narrativas.

6. Bibliografía

- Allzine, “Sion Sono”, *Asiateca*, 1 de agosto de 2012. <http://www.asiateca.net/2012/08/01/sion-sono/>
- Álvarez, Montserrat. “Eroguro, el erotismo monstruoso en la cultura popular japonesa”. *ABC*, 21 de agosto de 2019. <https://www.abc.com.py/edicion-impresa/suplementos/cultural/2019/08/25/eroguro-el-erotismo-monstruoso-en-la-cultura-popular-japonesa/>
- Benedict, Ruth. *El crisantemo y la espada. Patronos de la cultura japonesa*. Madrid, Alianza Editorial, 1974.
- C. Ehrlich, Linda. *The Films of Kore-eda Hirokazu An Elemental Cinema*. Cleveland: Palgrave Macmillan, 2019.
- Conejo Muñoz, Jessica Fernanda. “Takeshi Kitano: el montaje como forma violenta”. *Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico*. 18 de noviembre de 2011. <http://docplayer.es/37711842-Takeshi-kitano-el-montaje-como-forma-violenta.html>
- Corral, Juan Manuel. “Los inicios del cine cruel japonés”. *Japonismo*. 10 de julio de 2021. <https://japonismo.com/inicios-cine-cruel-japones>
- Costa, Jordi. *El principio del fin. Tendencias y efectivos del cine novísimo japonés*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Da Silva, Joaquín . “Censura en el Cine Japonés 1897-1925”. *EigaNove*, 25 de marzo de 2014 http://eiga9.altervista.org/articulos/censuracinejapones1897_1925.html#inicio

¹⁰⁴ Carlos Rubio. *El Japón de Murakami. Las señas de identidad del autor de Tokio Blues*. (México: Santillana, 2013). p. 327.

- Da Silva, Joaquín. “Películas Taiyozoku: Verano de 1956”. *EigaNove*. 2003. <http://eiga9.altervista.org/articulos/taiyozoku.html>
- Davis, Bob. “Kitano, Takeshi”. *Senses of Cinema: Great Directors*. Núm. 27. Julio de 2003. <https://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/kitano/>
- Desser, David. *Eros plus Massacre: an introduction to New Wave Japanese cinema*. Indiana: Indiana University Press, 1988.
- Eber, Roger. “The yakuza in a zero-sum game”. *RogerEber*. 4 de enero de 2012
- Elena, Alberto. “En el país de Godzilla: una introducción al cine japonés”, *Nosferatu*. Núm 11 (1993): 4-13. <http://hdl.handle.net/10251/40840>
- Expósito, Andrés. “Crítica a ‘El principio del fin. Tendencias y efectivos del cine novísimo japonés’”. *FilmHistoria*. Vol. 14 Núm. 2-3 (2004). http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2004/Book_Cine%20asiatico.htm
- G. Calvo, Alejandro, y Yáñez, Manuel. “Entrevista a Miike”, *Miradas de Cine*, s/n. (2003). <http://www.miradas.net/0204/articulos/conversaciones/tmiike.html>
- García Gutierrez, Fernando:
 - “Arte y Cultura del Japón del Período de Meiji (1868-1912)”. *Temas de estética y arte* (2012): 125-141. <http://www.realacademiabellasartessevilla.com/wp-content/uploads/2017/01/Fernando-Garcia-Gutierrez.pdf>
 - “Características del arte japonés”. *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas III* (1967): 17-21. <http://hdl.handle.net/10486/6298>
- Gardner, Geoff. “Ceaselessly Working the Extreme: Miike Takashi”, *Senses of Cinema*. Núm. 17. Noviembre de 2001. <https://www.sensesofcinema.com/2001/festival-reports/miike/>
- Gómez Aragón, Anjhara (ed.). *Japón y Occidente: el patrimonio cultural como punto de encuentro*. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016.
- Gómez Tarín, Francisco Javier. *El análisis de textos audiovisuales: significación y sentido*. Santander: Shangri-la Ediciones, 2010.
- Hendry, Joy. *Para entender la sociedad japonesa*. Barcelona: Bellaterra, 2018.

- Jacoby, Alexander. “Why Nobody Knows - Family and Society in Modern Japan.” *Film Criticism en Michigan Publishing*, núm. 2/3 (2011): 66–83. <http://www.jstor.org/stable/44019320>.
- L. Allsop, Samara. “Battle Royale - Challenging global stereotypes within the constructs of a contemporary Japanese slasher film”. *The Film Journal*. 7 (2002). <http://www.thefilmjournal.com/issue7/battleroyale.html>
- Lee, Maggie. “Outrage: Film Review”. *The Hollywood Reporter*. 14 de octubre de 2010. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/outrage-film-review-29615/>
- Lloyd, Sarah Anne. Defining the most beautiful: Women in the films of Akira Kurosawa, 1940-1970. *PopMatters*. 4 de mayo de 2021. <https://www.popmatters.com/women-films-kurosawa-1940-1970>
- López Rodríguez, Francisco Javier. “La familia japonesa y su representación en el cine de Hirokazu Koreeda”. *Kokoro*. Núm 1. (2013) .12. <https://rehip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/17500/28%20Rodr%C3%ADguez.pdf?sequence=3&isAllowed=y>
- Malpartida, Rafael. *Entre la literatura, la leyenda y las nuevas tecnologías. Espectros del cine en Japón*. Gijón: Satori, 2014.
- Mes, Tom. *Agitator. The cinema of Takashi Miike*. Surrey: FAB Press, 2003.
- Míguez Santa Cruz, Antonio. “Una reflexión sobre el cine japonés. Industria vs. Arte. *Ñawi, arte, diseño, comunicación*”. Vol 4. Núm. 2 (2020): 151-166. https://www.academia.edu/56087744/Una_reflexi%C3%B3n_sobre_el_cine_japon%C3%A9s_industria_VS_Arte
- Montaña Muñoz, José. “De la esperanza a la desesperación. Rebeldía juvenil y evolución de los géneros cinematográficos japoneses desde Ozu hasta Iwai”. *Asociación Vasca de Estudios Orientales* (2014). pp. 1-15. Disponible en https://www.academia.edu/2046290/De_la_esperanza_a_la_desesperaci%C3%B3n_Rebeld%C3%ADa_juvenil_y_evoluci%C3%B3n_de_los_g%C3%A9neros_cinematogr%C3%A1ficos_japoneses_desde_Ozu_hasta_Iwai From hope to despair Rebel youth and evolution of Japanese cinematic genres from Ozu to Iwai
- Montiel, Satoru. “El cine de Sion Sono: la cosmovisión de un mundo surreal”. *Correspondencias Cine*, 2018. <http://correspondenciascine.com/2018/09/el-cine-de-sion-sono-la-cosmovision->

- Pena de Matsushita, Marta. *La cultura de Japón: mitos, educación, identidad nacional y sociedad*. Kaicron, 2012.
- Platero Romero, María José. “La mujer en el cine de Tekeshi Kitano: análisis de los personajes femeninos de Hanabi y Zatoichi”. En *Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro*, editado por Anjhara Gómez Aragón, 737-742. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016.
- Raine, Michael. “Crazed fruit: imaginando un nuevo Japón: las películas de Taiyozoku”, *The Criterion Collection*. 27 de junio de 2005. [https://www.criterion.com/current/posts/373-crazed-fruit-imagining-a-new-japan-the-taiyozoku-films e-un-mundo-surreal/](https://www.criterion.com/current/posts/373-crazed-fruit-imagining-a-new-japan-the-taiyozoku-films-e-un-mundo-surreal/)
- Ramírez Martínez, Estel.la. “De la familia tradicional de Yasujiro Ozu a la familia moderna de Hirokazu Kore-eda” (Trabajo de fin de Máster, Universidad de Salamanca, 2018). <http://hdl.handle.net/10366/139088>
- Rebordinos, JL. “Breves apuntes sobre Akira Kurosawa. Su cine y el sexo”. *Nosferatu*. Revista de cine. Núm. 44 (2003): 91-94. <http://hdl.handle.net/10251/41347>
- Richie, Donald. *Cien años de cine japonés*. Madrid: Ediciones Jaguar, 2004.
- Richie, Donald. *Japanese Cinema: An Introduction*. Hong Kong: Oxford University Press, 1990.
- Rodríguez Jiménez, José Luís. *Historia Contemporánea de Japón*. Madrid: Síntesis, 2020.
- Rubio, Carlos. *El Japón de Murakami. Las señas de identidad del autor de Tokio Blues*. México: Santillana, 2013.
- Santos, Antonio. “La Nuberu Bagu y el Nuevo Japón: historias crueles de juventud”. *Comillas Journal of International Relations*. Núm. 17 (2020): 8-23. <https://revistas.comillas.edu/index.php/internationalrelations/article/download/12736/11743/>
- Shogun, Nick. “Visitor Q (2001) and Teorema (1968)”. Nick Shogun’s Movie Reviews. 29 de mayo de 2009. <https://nickshogun.wordpress.com/2009/05/29/visitor-q-2001-and-teorema-1968/>
- Sedeño Valdellós, Ana María. “Cine japonés: Tradición y condicionantes creativos actuales. Una revisión histórica”, *Historia y Comunicación Social*. Vol.

7 (2002): 253-266.
<https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/HICS0202110253A>

- Sugimoto, Yoshio. *Modern Japanese Culture*. Cambridge: University Press, 2011.
- Tápiz, José María (ed.). *La historia a través del cine. China y Japón en el siglo XX*. Vitoria Gasteiz: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2008.
- Tomás Ortún, Pamela. “La ruptura del núcleo familiar tradicional en el cine de Hirokazu Koreeda”. Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Zaragoza, 2018).
<https://zaguán.unizar.es/record/76471/files/TAZ-TFG-2018-4120.pdf>
- Tones, John. “TAKASHI MIIKE: 12 películas perfectas para adentrarse en su mundo demencial”. En *Espinof*. Vídeo de Youtube, 9.33. Publicado el 26 de marzo de 2020.
<https://www.youtube.com/watch?v=eiYMwfHOxZw&list=PLGsG-wIg2N9yES9XXYPwIgO7Hcncte7P0&index=9&t=73s>
- Torres Moreno, Guillermo. “Una aproximación a la juventud japonesa. Discurso, cine y su reflejo en la obra de Nakashima Tetsuya” (Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Granada, 2018).
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6256887.pdf>
- Vaquerizo, Sabrina. “Deconstruyendo a Takashi Miike”, *Asiateca*. s/n. (2017).
<http://www.asiateca.net/2017/08/31/edicion-pdf-deconstruyendo-takashi-miike/>
- Weinrichter, Antonio. *Pantalla amarilla: el cine japonés*. Madrid: T&B Editores, 2002.
- Zhang, Songtao. “Shoplifters: The Tale of an Anarchic Family”. *Film Criticism en Michigan Publishing*, Vol. 4. Núm. 3 (2018).
<https://quod.lib.umich.edu/fc/13761232.0042.316?view=text;rgn=main>

7. Anexo de imágenes

Fig. 1. La brusquedad en el montaje de Takeshi Kitano y la elipsis del clímax de la violencia. Secuencia de imágenes en *Hana Bi* (Takeshi Kitano, 1997).



Fig. 2. Planos generales limpios en la primera parte de *Audition* (*Ōdishon*, Takashi Miike, 1999).



Fig. 3. Puntos de vista alternativos y uso de muchos recursos de cámara en la segunda parte de *Audition* (*Ōdishon*, Takashi Miike, 1999).



- **Fig. 4.** Referencias literales al manga en *Ichi the Killer* (*Koroshiya Ichi*, Takashi Miike 2001). Fuente de la imagen: Vaquerizo, Sabrina. “Deconstruyendo a Takashi Miike”, *Asiateca*. s/n. (2017). <http://www.asiateca.net/2017/08/31/edicion-pdf-deconstruyendo-takashi-miike/>

