

mente, consigue salvarlos y se estrena un año después de su realización, obteniendo un gran éxito de crítica y público.

Por esta misma época Kaneto Shindo y Kozaburo Yoshimura abandonan su trabajo en la Shochiku y fundan la Kindai Eiga Kyokai, con la que producen *Gembaku no ko* (*Los niños de Hiroshima*, Kaneto Shindo, 1952), que obtiene un gran éxito mundial. El conocido guionista Yasutaro Yagi crea la Yagi Prod. y realiza *Yamabiko gakko* (*La escuela de los ecos*, Tadashi Imai, 1952). El actor So Yamamura funda la Gendai Prod., que debuta con *Kanikosen* (*Los barcos del infierno*, So Yamamura, 1953). También aparecen otras muchas productoras, entre las que destacan la Kinuta Prod. por su película *Onna hitori daichi o yuku* (*Una mujer sola anda por el mundo*, Fumio Kamei, 1953).

Mientras surgían nuevas productoras independientes, las primeras establecidas continuaban su labor. Las más importantes de todas ellas son la Shinsei Eiga Sha y la Kindai Eiga Kyokai, que en estos años realizan, respectivamente: *Shinku chitai* (*Zona de vida*, Satsuo Yamamoto, 1952) y *Shukuzsu* (*La miniatura*, Kaneto Shindo, 1953).

Los años de máximo apogeo de las productoras independientes van de 1951 a 1953, en los que se realizan un total de unas treinta películas. Las más interesantes son: *Ashizuri misaki* (*Rumbo a Ashizuri*, Yoshimura, 1954), *Kumo nagaruru hate ni* (*Flores de cerezo en las nubes*, Myoji Ieki, 1953), *Nigorie* (*Aguas turbias*, Tadashi Imai, 1953), *Taiyo no nai machi* (*Barrio sin sol*, Satsuo Yamamoto, 1954) e *Hiroshima* (*Hideo Sekigawa*, 1953).

La situación que atraviesa el país en estos años, marcada por la derrota en la segunda guerra mundial y la ocupación norteamericana, en alguna medida similar a la italiana, hacen que, al nacer este movimiento cinematográfico, tomase como modelo otro de características muy similares: el neorrealismo italiano, que, principalmente a través de las películas de Vittorio de Sica y Roberto Rossellini, estaba obteniendo un gran éxito mundial. De manera que las películas independientes japonesas, de principios de los años cincuenta, están directamente influenciadas por el neorrealismo italiano en su forma de contar los temas eminentemente sociales que plantean; pero a este nivel resultan, por lo general superiores en cuanto su temática no se reduce, como en aquéllas, a la realidad cotidiana, sino que se extiende a los problemas de la etapa fascista y a sucesos históricos, que el neorrealismo italiano sólo tratará en años muy posteriores. De cualquier forma, aun en los temas comunes, existe en el neorrealismo japonés un aire pesimista que prácticamente estaba ausente del italiano, tal

vez debido a que la ocupación norteamericana terminó teóricamente en Japón con el tratado firmado en 1953, mientras que en Italia había finalizado inmediatamente después del final de la guerra.

En 1954 llegan a su punto máximo una serie de dificultades económicas, aparecidas en los años anteriores, que terminan con este período de apogeo de los independientes. En 1951 se había creado una nueva gran compañía, la Toei, por la unión de varias productoras independientes y el apoyo financiero de una gran empresa de tranvías. Poco tiempo después, otra de las grandes, la Nikkatsu, cambia de dirección, regenera su economía, construye nuevos estudios y reemprende una nueva línea de producción. De manera que estas seis grandes compañías, que trabajan a pleno rendimiento, y entre las que existe una cierta competencia, se alían para luchar contra los independientes. Las ventajas de los independientes frente a estas compañías son el poder trabajar con unos costos mucho más bajos y el contar con el pleno apoyo de los sindicatos y de las cooperativas campesinas. Pero frente a estas indudables ventajas, la principal razón del fracaso de los independientes, como se supo desde un primer momento, es que la mayoría de las salas de exhibición son propiedad de las grandes compañías o están, directa o indirectamente, controladas por ellas, no pudiendo, por lo tanto, luchar contra esta fuerza. Por esto, pasados los primeros años de optimismo, la Dokuritsu Eiga Sha, compañía creada por los independientes para la distribución de sus películas, fracasa estrepitosamente. Y la Shinsei Eiga Sha finaliza sus actividades, así como la Yagi, la Ara y la Shinseiki, mientras que la Shinsei, la Kinuta y la Shinseiki se fusionan para formar la Chuo Eiga.

Esta nueva compañía crea con su primer film, *Koko ni izumi ari* (*Esto es una fuente*, Tadashi Imai, 1955) un nuevo estilo que, sin apartarse de las características preocupaciones sociales, da entrada al puro espectáculo; para lograrlo, esta primera película se centra en el mundo de la música y otras, como, por ejemplo, *Ukikusa monogatari* (*Diario de una mala hierba*, Satsuo Yamamoto, 1955), realizada por otra productora, pero dentro de este mismo estilo, en el mundo del teatro, dando lugar a una especie de comedias musicales. Los resultados económicos que se obtienen con las películas de este nuevo estilo son mejores que los que se lograban con las anteriores, pero tampoco resultan excesivamente buenos. Mientras tanto otras productoras independientes siguen realizando sus características películas con la ayuda de los sindicatos, como *Mahiru no ankoku* (*Sombras en pleno día*, Tadashi Imai, 1956), financiada por el Sindicato de Electricistas.

Pero el período de esplendor de la producción independiente ha finalizado; muchas empresas productoras desaparecen y otras se con-

vierten en sucursales de las grandes compañías; sólo un pequeño grupo continúa haciendo un reducido número de películas en la medida en que a las grandes, para renovar su programación, y por adquirirlas a un precio muy bajo, les interesa distribuir de cuando en cuando un film independiente.

Las mejores películas independientes de esta segunda etapa son: *Kiku to Isamu* (*Kiku e Isamu*, Tadashi Imai, 1959), sobre el problema del aislamiento racial que sufren los hijos de japonés y negro, producto de los años de ocupación norteamericana, y *Ninge no joken* (*La condición del hombre*, Masaki Kobayashi, 1959-1961) superproducción de larga duración en tres partes sobre la novela de Jumpei Gomi-kawa, que puede realizar la productora independiente de Kobayashi gracias a la colaboración de la Shochiku, una de las grandes compañías, que sólo consigue después de vencer, gracias al éxito editorial alcanzado por la novela original, las dificultades que les planteaba su tema eminentemente social. El resultado de ambas, principalmente de esta última, es el mejor logrado por una producción independiente.

Mientras, a mucha menor escala, continúa la producción de películas directamente financiadas por agrupaciones sindicales. La Asociación Cinematográfica de Pueblos de Japón (*Zen-no-ei*), organismo que forma parte de la Federación de Cooperativas Agrícolas, organiza una campaña dirigida a diez millones de mujeres para, con la pequeña aportación de tres yens, el precio de un huevo o de una bola de arroz, obtener la suma necesaria para producir una película. De esta forma se pueden realizar: *Niguruma no uta* (*La canción de una carreta*, Satsuo Yamamoto, 1959), *Nyubo o idaku masumetachi* (*Las muchachas que traen las vacas*, Satsuo Yamamoto, 1962) y *Minna waga ko* (*Todos son mis niños*, Miyoji Eiki, 1962), y de maneras similares: *Buki naki tatakai* (*La lucha sin armas*, Satsuo Yamamoto, 1960) y *Matsukawa jiken* (*El incidente de Matsukawa*, Satsuo Yamamoto, 1961). En estas dos últimas lo que se hizo fue vender unos tickets que, durante la exhibición, se podían utilizar como entradas.

La Kindai Eiga Kyokai, gracias al talento personal de Kaneto Shindo y a su habilidad para rodar con unos costos muy bajos, es la única de las primeras productoras independientes que continúa produciendo regularmente sin ayuda de los sindicatos ni de las grandes compañías. En estos años realiza *Daigo fukuryu maru* (*Feliz dragón número cinco*, Kaneto Shindo, 1959), que resulta ser un desastre económico, y *Hadaka no shima* (*La isla desnuda*, Kaneto Shindo, 1961), producida en régimen de cooperativa con el equipo técnico y artístico y con un mínimo de dinero, que, gracias a su éxito internacional, resulta ser un excelente negocio.

A finales de los años cincuenta esta situación comienza a evolucionar al, en primer lugar, producirse los primeros síntomas de una crisis similar a la que se está desarrollando en las más importantes cinematografías mundiales, cuya base común es el aumento del nivel de vida de su público tradicional, y en segundo lugar, haberse estabilizado peligrosamente la posición de los realizadores independientes y de sus obras, dando origen ambas circunstancias a la paulatina aparición de un grupo de nuevos directores.

La crisis hará que los 1.014 millones de espectadores de 1960 se reduzcan a 335 en 1967 y que los 547 largometrajes producidos en 1960 desciendan a 389, frente a los 900 anuales que se realizaban en los años veinte. Esta crisis afecta principalmente a las grandes compañías, auténticas mantenedoras del cine japonés y controladoras de la totalidad de los puntos de distribución y exhibición.

Como consecuencia de esta situación en 1961, una de las grandes compañías, la Shintoho, desaparece, y las otras cinco deciden, al igual que habían hecho sus iguales norteamericanas diez años antes, vender en 1963 sus viejas películas a la televisión y comenzar a producir directamente para los veinte canales de televisión que tiene el país. Al mismo tiempo comienzan a lanzar a la dirección a nuevos valores que, en puestos auxiliares, llevaban algún tiempo trabajando en sus estudios; la Nikkatsu da su primera oportunidad a Shohei Imamura, Kei Kumai y Kirivo Urayama, la Shochiku a Susumu Hani, Nagisa Oshima y Masahiro Shinoda, etcétera.

En 1965 puede considerarse que la situación cinematográfica ha variado completamente, de forma que mientras los más famosos y universales realizadores, directamente ligados a las grandes compañías, Masaki Kobayashi, Akira Kurosawa y Kon Ichikawa, encuentran grandes dificultades para dirigir y el grupo de primitivos independientes, Satsuo Yamamoto, Tadashi Imai, Kaneto Shindo, So Yamamura, Fumio Kamei, Hideo Sekigawa, etcétera, hacen unas películas completamente *standard*, muy alejadas de sus primeras obras, con un interés muy relativo, bien ayudados por los sindicatos o no, ligadas a las grandes compañías a través de la distribución; el grupo de nuevos realizadores, lanzado por las grandes compañías, se ha afianzado, ha comenzado a independizarse y se ha convertido en el único importante.

Estos cambios traen consigo una gran variación dentro de los tradicionales géneros cinematográficos japoneses. Los *jidai-geki* o films históricos, que en el pasado representaban la gran mayoría de la pro-

ducción, en 1962 aún ocupan el 21 por 100 de la producción anual, pero descienden al 7 por 100 en 1966, hasta llegar a la actualidad, en que únicamente se hace un reducido número de *remakes* de grandes películas del pasado u originales con un aire marcadamente erótico. Mientras, inversamente, aumenta la proporción de *gendai-geki* o films modernos, que en la actualidad se pueden dividir en dos grupos, que constituyen la gran mayoría de la producción, los films *pink* o eróticos y los films *yakuza* o violentos.

Las relaciones de los nuevos realizadores con las compañías que los lanzan no son, en la casi totalidad de los casos, buenas, debido principalmente a la censura que intentan imponer a algunos de sus más ambiciosos proyectos, en un momento en el que, por prohibirlo la constitución vigente, no existe ningún tipo de censura gubernativa. Esto les lleva invariablemente, una vez realizadas sus primeras películas, a fundar sus propias compañías productoras y, en ciertas medida, independizarse, aunque continúan vinculados a las grandes compañías en lo que a distribución y exhibición se refiere.

Susumu Hani debuta en 1961 con *Furyo shonen* (*Los malos muchachos*), intento de *cinema-vérité*; después de *Mitasareta seikatsu* (*Una vida muy llena*, 1962) y *Kanojo to kare* (*Ella y él*, 1963), realiza para su propia producción, la Hani Prod., sus dos mejores y más famosas obras, *Bwana Toshi no uta* (*La canción de Bwana Toshi*, 1965), íntegramente rodada en Tanganika, y *Andesu no hanayome* (*La novia de los Andes*, 1966), íntegramente rodada en Perú, dentro de unas coordenadas etnológicas y metafísicas de búsqueda de los orígenes ancestrales del alma japonesa. En 1968 ha hecho *Hatsukoi jigokuhen* (*Primer amor, versión infernal*), dentro de las más modernas tendencias eróticas, obra de una gran fuerza e interés.

Shonei Imamura debuta en 1958 y realiza varias películas realistas de escaso interés. En *Nippon konchuri* (*La mujer insecto*, 1963), su obra más conocida; *Akai satsui* (*Deseos impuros*, 1964), *Jinruigaku nyumon* (*La pornografía*, 1965) y *Kamigami no fukaki yokubo* (*Profundo deseo de los dioses*, 1968) profundiza en su primitivo concepto de realismo y llega a convertirlo en un estudio tan minucioso del comportamiento de sus personajes—se diría estuviese realizado por un entomólogo—, que le hace adquirir una nueva dimensión de gran interés. En 1965 funda su propia productora, la Imamura Prod.

Nagisa Oshima debuta en 1959; realiza una serie de películas influenciadas por el neorrealismo característico de la época; entre ellas sobresale *Nihon no yoru to kiri* (*Noche y niebla en Japón*, 1960); funda en 1963 la Sozo-Sha, para la que realiza, entre otras, *Murishinju nihon no natsu* (*Verano japonés: doble suicidio*, 1967), *Koshikei* (*El*

ahorcamiento, 1968), *Shinjuku dorobo nikki* (*Diario de un ladrón de Shinjuku*, 1968) y *Shonen* (*El niño*, 1969). Gracias al éxito alcanzado por estas tres últimas películas en los festivales de Cannes y Venecia, en la actualidad es el realizador japonés de su generación más conocido en Europa. Su mayor triunfo es haber creado un estilo, muy característico de estos años, en el que se entrecruzan las preocupaciones por problemas eróticos y políticos.

Hiroshi Teshigahara funda, gracias al dinero de su padre, la Teshigahara Prod., debutando en 1960; de menor interés que los anteriores, hay que señalar entre sus obras *Suna no onna* (*La mujer de arena*, 1963), en la que alcanza su punto máximo, después nunca superado. Kiriro Urayama debuta en 1963; realiza tres películas, entre las que destaca *Hiko shojo* (*Cada día lloro*, 1963), para la Nikkatsu, en la que llevaba trabajando algunos años como ayudante; pero se produce tal enfrentamiento con la compañía, a pesar de los premios internacionales, que ganan algunas de sus obras, que debe abandonar la dirección y volver a su antiguo trabajo de ayudante. Kei Kumai debuta en 1964 en la Nikkatsu, pero, debido a su postura extremadamente politizada, está en continuo conflicto con la compañía, y únicamente ha podido realizar tres películas; entre ellas destaca *Nihon retto* (*Sombras blancas sobre Japón*, 1965).

Masahiro Shinoda, quizá el más interesante de este grupo de nuevos realizadores, aunque en gran medida hoy aparece apartado de él al trabajar dentro de un formalismo que le acerca más a los grandes maestros de la generación precedente, debuta en 1960 y realiza quince películas en diez años. Sus obras más importantes las hace para su propia productora, la Hyogen-Sha; hay que destacar *Shinju ten no Amijima* (*Doble suicidio en Amijima*, 1968) y *Buraikan monogatari* (*Las aventuras de Buraikan*, 1970), que, aparte de dos de los pocos *jidai-geki* originales realizados en estos años, desarrollan un estilo, con una serie de reminiscencias teatrales de gran interés.

Muy recientemente han aparecido una serie de nuevos realizadores que trabajan en los géneros más populares y que están consiguiendo darles una nueva dimensión. Tai Kato, Seijun Susuki, Tomu Uchida, Kosaku Yamashita y Kinji Fukasaku han logrado que los films *pink* o eróticos, dado el refinamiento obtenido en su peculiar estilo y la imaginación que despliegan para el trazado de sus argumentos, se coloquen en un primer lugar mundial dentro de su especialidad. En menor medida, Koji Wakamatsu, Tetsuji Takechi y Yasuzo Masumura también han logrado algo similar dentro de los films *yamuka* o violentos.—AUGUSTO MARTINEZ TORRES (*Larra*, 1. MADRID).