

# La reescritura del cine japonés contemporáneo en la crítica española

Observaciones desde los márgenes del polisistema cinematográfico

Jose A. Montaña Muñoz

---

TESI DOCTORAL UPF / 2016

DIRECTOR DE LA TESI

Dr. Manel Ollé

DEPARTAMENT D'HUMANITATS





## Agradecimiento

Tengo la fortuna de haber contado con el apoyo de mucha gente durante el tiempo dedicado a esta tesis doctoral. Eso me genera una gran satisfacción, pero también un ligero bloqueo en el momento de escribir esta nota. Cuando la lista de agradecimientos es extensa se corre el riesgo de cometer descuidos imperdonables y generar agravios no deseados, algo en lo que no quisiera incurrir. Una mención expresa sí es de obligado cumplimiento: esta tesis no hubiera sido posible sin la asistencia económica ofrecida por *Japan Foundation*, cuyo *Japanese Studies Fellowship Program* financió mi estancia de investigación en Tokio. Ya no voy a consignar aquí más nombres. En algún u otro momento, voy a tener la oportunidad de expresaros mi agradecimiento a cada uno de vosotros personalmente, lo que no sólo será más cálido, sino que también creo que se me da mejor que redactar. Así pues, voy a ser breve.

Me acuerdo, por supuesto, de todos los que habéis participado, directa o indirectamente, en el proceso que ha culminado con la presentación de esta tesis:

Los que habéis estado orientándome, ofreciendo vuestra mayor experiencia y conocimiento a nivel académico. No todos veréis vuestro nombre impreso en estas páginas, pero a todos por igual se debe lo bueno que pueda haber dado de sí este trabajo.

Los que habéis estado apoyándome en el plano personal, a mi lado o en la distancia. Algunos, más allá del refuerzo moral, habéis participado de forma muy directa para hacer esto posible. Mi deuda con vosotros se hace impagable.

No olvido tampoco a los que ya no habéis podido estar.

Yokohama, marzo de 2016



## Resumen

Tomando como referencia la *teoría de los polisistemas* y con la idea de *reescritura* como concepto central, esta tesis estudia la recepción de la cinematografía japonesa contemporánea en España. Originado en una cultura que es vista como una alteridad, el cine japonés queda relegado a una posición periférica en el discurso crítico hegemónico. Sobre esta cinematografía se maneja un limitado catálogo, en el que son recurrentes algunos aspectos como el concepto de autor; las películas de ambientación histórica; las de terror; y las de animación. También nos hemos ocupado de otros dos aspectos generalmente excluidos de la consideración crítica, como son las cuestiones de género y la comedia. En base a esos seis temas, proponemos una reflexión crítica sobre el conjunto de discursos con los que la institución crítica española conforma su *reescritura* del cine japonés contemporáneo.

Palabras clave: cine japonés, cine contemporáneo, crítica cinematográfica, reescritura, recepción, género, autoría, *jidaigeki*, *j-horror*, *anime*, comedia

## Abstract

Using the *Polysystem Theory* as a framework and with the notion of *Rewriting* as a central concept, this thesis studies the reception of contemporary Japanese cinema in Spain. Originated in a culture that is seen as an otherness, Japanese cinema is relegated to a peripheral position in the hegemonic critical discourse. Within the limited catalog extracted from that national cinema, there are some recurring aspects such as the concept of auteur; period films; horror films; and animation. Two more aspects, generally excluded or underrepresented in film criticism such as gender and the comedy genre, have also been taken under scrutiny. Around these six issues, we propose a critical reflection on the discourses with which the institution of film criticism in Spain rewrites Japanese cinema.

Keywords: Japanese cinema, contemporary cinema, film criticism, rewriting, reception, gender, authorship, *jidaigeki*, *J-horror*, *anime*, comedy



## Aclaración sobre nombres, transcripción de texto en japonés y citaciones:

La mención de nombres japoneses mantiene la costumbre vernácula de anteponer el apellido al antropónimo. El respeto estricto por la fuente original en la reproducción de citas literales, fuerza que aparezcan incongruencias a esta norma en alguno de esos pasajes. Para el lector más especializado, que pueda requerir aclaración de esos nombres en su escritura original con caracteres japoneses, se ha dispuesto el apartado *Compendio de nombres japoneses* que se incluye en el capítulo *Anexos*.

Al transcribir vocablos japoneses hemos empleado el sistema de romanización modificado de Hepburn, el cual, además de ser el que mejor se adapta a la ortografía y capacidad intuitiva del lector en castellano —únicamente dos sonidos resultan conflictivos, los representados por las grafías *h* y *j*, que deben pronunciarse de forma similar a como se haría en un texto en lengua inglesa—, es el de uso más común en textos académicos. En cuanto a la pronunciación, se debe tener en cuenta la ausencia de sílabas tónicas y que el uso de *macron* sobre vocales indica que este sonido se alarga, con lo que la grafía *ō* se lee como una *o* prolongada —una excepción es la *i*, cuyo alargamiento sólo se marca con *macron* en las palabras que el japonés toma de otra lengua mientras que habitualmente se dobla la grafía (*ii*)—. En los casos en que existe una transcripción muy consolidada en castellano se conservará esta para no confundir al lector (*Tokio* en lugar de *Tōkyō*).

Al introducir palabras en escritura japonesa se aíslan mediante las marcas *kakko* 「」, de uso común en ese sistema gráfico como equivalentes a nuestros paréntesis, permitiendo evitar las dudas que los paréntesis podrían generar al confundirse con trazos de determinadas grafías.

Para la mención de películas u otras piezas audiovisuales se utiliza el título de distribución en España. Si no lo hubiera, se utilizará el título de distribución internacional o, en los casos que este tampoco exista, la transcripción del título original. La primera mención se acompaña de la cita completa entre paréntesis, incluyendo título original, año de producción y nombre del director. Para no entorpecer continuamente la fluidez de la lectura, en menciones sucesivas no se reitera la cita completa, pudiendo remitirse al *Índice filmográfico*, incluido en el apartado *Anexos*, para resolver posibles dudas. Los títulos originales en japonés se consignan aislados mediante los signos *dobte kakko* 『』, como es costumbre al escribir en ese idioma, consignando a continuación su transliteración, excepción hecha de los casos en que esta coincide con la del título indicado como principal.

La literatura consultada se cita en el texto siguiendo el formato APA. Se ha hecho una excepción con las citas hemerográficas entre nuestras fuentes primarias (ver apartado 2.1.4 *Metodología* y los cuadros nº 10.1 a 10.4 en el apartado *Anexos*). Al incorporar una gran cantidad de referencias correspondientes a un limitado número de autores, se hacía muy compleja y confusa su identificación, por lo que hemos desarrollado un sistema de citación particular que designa cada una de las cuatro revistas utilizadas mediante un código alfabético, (*F* para la revista *Fotogramas*, *Dp* para *Dirigido por*, *Cm* para *Cinemanía* y *ChC* para *Cahiers du Cinéma España/Caimán. Cuadernos de cine*), al que se acompaña del año-mes de publicación en formato numérico. Cuando en el mismo número de la revista se registran varios artículos, se añade una letra que indica su orden de aparición, equivalente al reflejado en los cuadros nº 10.1 a 10.4, en el apartado *Anexos*. A modo de ejemplo, (F04-05c) remite al tercer artículo del número de mayo de 2004 en la revista *Fotogramas*.

La transcripción de citas literales se marca mediante el uso de *comillas francesas* «». Cualquier adición dentro de las citas literales se señala mediante el uso de claudátor [ ]. Salvo que se indique expresamente alguna modificación, se ha respetado el formato original, incluyendo cursivas, subrayados, etc., excepción hecha de los destacados mediante el uso del color (del texto o del fondo).





# Índice

	Pàg.
Resumen / Abstract.....	v
Aclaración sobre nombres, transcripción de texto en japonés y citas.....	vii
1. PRESENTACIÓN.....	3
2. INTRODUCCIÓN.....	7
2.1. Definición del proyecto de investigación.....	7
2.1.1. Objeto de estudio.....	7
2.1.2. Hipótesis.....	9
2.1.3. Objetivos.....	9
2.1.4. Metodología.....	10
2.2. Marco teórico.....	15
2.2.1. Estética de la recepción.....	15
2.2.2. Teorías de la recepción y cine.....	16
2.2.3. Teoría de la Reescritura.....	18
2.2.4. Teoría de los Polisistemas.....	21
2.2.5. Ideología y poética.....	23
2.2.6. Teorías de la imagen cultural.....	24
2.2.7. Reescritura y pervivencia.....	26
2.2.8. Reescritura en el contexto digital.....	27
2.3. Cultura audiovisual en la época digital.....	28
2.4. <i>Film Studies</i> y cine nacional.....	29
3. EL CINE JAPONÉS Y SU CIRCULACIÓN INTERNACIONAL.....	35
3.1. Consumo de productos culturales japoneses a nivel internacional.....	35
3.1.1. Políticas públicas, instituciones privadas e iniciativas de internacionalización del cine japonés.....	37
3.1.2. Algunos condicionantes a la internacionalización del cine japonés.....	40
3.2. Los festivales de cine: de la idea de circuito a la noción de sistema.....	44
3.2.1. Los festivales internacionales y la apropiación del <i>World Cinema</i> .....	48
3.2.2. Los festivales de cine en Japón y la idea de cortocircuito.....	49
3.3. El tráfico de cine japonés en el sistema de festivales.....	54
3.4. El condicionante de la traducción.....	58
3.5. La difusión del conocimiento especializado en cine japonés.....	66
3.6. La situación del cine japonés en España.....	74
3.6.1. Aspectos de distribución y comercialización.....	74
3.6.2. Particularidades de la difusión a nivel territorial.....	78
3.6.3. Conocimiento especializado sobre cine japonés en el contexto español.....	82
4. LA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA.....	89
4.1. Función y expresiones de la crítica cinematográfica.....	89
4.2. La cinefilia y la institucionalización de la crítica cinematográfica.....	92

4.3 Situación contemporánea.....	96
4.4 Cinefilia y crítica cinematográfica en España.....	101
4.4.1 El entorno académico.....	105
4.4.2 Publicaciones periódicas relevantes.....	108
4.4.3 Los medios digitales.....	113
4.5 La crítica cinematográfica en Japón.....	114
4.5.1 Evolución histórica.....	114
4.5.2 La situación actual del estamento crítico.....	119
4.5.3 El entorno académico.....	120
4.5.4 Revistas cinematográficas en la actualidad.....	121
5. LA CRÍTICA SOBRE CINE JAPONÉS CONTEMPORÁNEO EN LAS REVISTAS ESPAÑOLAS.....	125
5.1 Revistas y críticos.....	125
5.2 La selección.....	136
5.3 La selección en el entorno crítico de origen.....	143
5.4 Lectura comparativa.....	148
6. ANÁLISIS DE TEMAS Y CASOS. OBSERVACIONES DESDE LOS MÁRGENES DEL POLISISTEMA CINEMATOGRAFICO.....	155
6.1 <i>Jidaigeki</i> : nostalgia de una cinematografía domesticada.....	157
6.1.1 La cuestión de la definición.....	157
6.1.2 La cuestión de la equiparación: <i>jidaigeki</i> y la autenticidad del cine japonés.....	163
6.1.3 La rigidez del canon: un limitado rango de figuras de referencia.....	166
6.1.4 La rigidez interpretativa: inevitabilidad del estereotipo.....	169
6.1.5 El estatus del <i>jidaigeki</i> contemporáneo.....	176
6.1.5.1 El caso Yamada: <i>El ocaso del samurái</i> y <i>La espada oculta</i> .....	180
6.1.6 Recapitulación y síntesis.....	189
6.2 <i>J-horror</i> : del entusiasmo al menosprecio.....	193
6.2.1 Aspectos de definición: conformación del imaginario de un cine panasiático y violento.....	194
6.2.2 De nuevo, la rigidez interpretativa.....	201
6.2.3 Entusiasmo y agotamiento.....	207
6.2.4 El estatus contemporáneo del medio audiovisual.....	210
6.2.5 Recapitulación y síntesis.....	214
6.3 <i>Anime</i> : del menosprecio al entusiasmo (controlado).....	218
6.3.1 El rechazo a la animación.....	218
6.3.2 Penetración del <i>anime</i> en el mercado y el imaginario colectivo español.....	222
6.3.3 Construcción del discurso sobre el <i>anime</i> .....	228
6.3.4 El debate <i>animación completa</i> vs. <i>animación limitada</i> .....	234
6.3.5 La animación en las fuentes primarias.....	239
6.3.5.1 El desprecio.....	239
6.3.5.2 La transición.....	244
6.3.5.3 Algo cercano al entusiasmo.....	248
6.3.6 Recapitulación y síntesis.....	253
6.4 Consumidores/as, productores/as y críticos/as. Cuestiones de género en el cine japonés contemporáneo y en su reescritura.....	256
6.4.1 El difícil encaje de la mujer en el estamento crítico.....	258
6.4.2 Mujeres y consumo de productos culturales en Japón.....	265

6.4.3 ¿Géneros de género? .....	272
6.4.3.1 Melodrama.....	273
6.4.3.2 <i>Habamono</i> , películas sobre madres.....	274
6.4.3.3 Colegialas.....	276
6.4.3.4 <i>Jun'ai</i> , películas de amor puro.....	280
6.4.4 Personajes femeninos, voces masculinas.....	281
6.4.5 Mujeres como activos de la industria cinematográfica.....	283
6.4.6 El triángulo Kawase–Ogigami–Nishikawa.....	286
6.4.6.1 Kawase Naomi.....	287
6.4.6.2 Ogigami Naoko.....	293
6.4.6.3 Nishikawa Miwa.....	295
6.4.7 Recapitulación y análisis de la cuestión de género en las fuentes primarias.....	296
6.5 Un género ultraperiférico: la marginalidad de la comedia japonesa.....	305
6.5.1 El humor ¿es universal? .....	305
6.5.2 Pero, y las formas en que se expresa el humor ¿son universales?...	308
6.5.3 La comedia y la crítica cinematográfica.....	315
6.5.4 Literatura sobre comedia japonesa.....	319
6.5.5 La exhibición de comedias japonesas en España y su identificación.....	323
6.5.6 La comedia japonesa en las fuentes primarias.....	329
6.5.7 Recapitulación y síntesis.....	338
6.6 Consideraciones sobre algunos autores japoneses destacados y su acogida crítica.....	343
7. CONCLUSIONES.....	361
7.1 Más allá de esta tesis.....	367
8. ANEXOS.....	371
9. REFERENCIAS.....	563
9.1 Bibliografía.....	563
9.2 Índice de películas.....	581
9.3 Compendio de nombres japoneses.....	593
9.4 Glosario de términos japoneses.....	599
9.5 Índice de cuadros.....	611
9.6 Índice de gráficos.....	613
9.7 Índice de imágenes.....	615



*Academics and critics' work needs to show an understanding of our limitations and not pretend we know 'the world'. Many of us are students of cultures that are not our own, and an acknowledgement of our ignorance is an excellent starting point to begin asking the right questions.*

Deborah Shaw (Dewesternizing Film studies)



# 1. PRESENTACIÓN

En su prólogo a la edición española de *Nuevos cines, nueva crítica*, la antología de artículos de *Cahiers du Cinéma* compilada por Antoine de Baecque, Ángel Quintana comienza señalando una cierta tendencia intelectual que se propone la salvaguarda de las esencias culturales de Occidente, que se expresa “tanto desde la verborrea mediática como desde los peldaños más elevados del ámbito académico” (Quintana, 2006: 18). A tal fin, esta tendencia hace uso del canon conformado por una limitada serie de obras a las que legitima asignándoles la etiqueta de alta cultura. En el extremo opuesto encontraríamos a los denominados *Cultural Studies*, cuya reivindicación de toda una serie de manifestaciones alternativas, paradójicamente, habría reforzado justamente esta visión esencialista. A este debate, Quintana contrapone otra tendencia, fundamentada en un doble giro introducido en las últimas décadas por el pensamiento en el ámbito cultural, refiriéndose por un lado a la centralidad del lector a partir de la *Estética de la recepción*, y por el otro al interés creciente por productos culturales originados en contextos foráneos al ámbito occidental. A su parecer, el cine constituye un espacio privilegiado para ejemplificar el debate suscitado entre estas posiciones (Quintana, 2006: 18-19).

Esa introducción parece más que oportuna para justificar un proyecto que, si bien nació de una voluntad de estudiar el *cine japonés contemporáneo*, a causa de la insatisfacción generada por el corpus documental disponible de primera mano no tardó en incorporar la *recepción crítica* en España a esa cinematografía como uno de sus principales intereses. Una preocupación tan acuciante que ha acabado por adueñarse prácticamente por completo de la propuesta.

Como se desprende de lo establecido por Quintana, la convivencia entre estos intereses académicos, nos impone la necesidad de abordar las implicaciones teóricas de la *recepción*, desarrolladas en la disciplina de estudios literarios, así como la de establecer una perspectiva sobre el tratamiento de culturas ajenas a nuestro ámbito occidental, sin perder de vista las implicaciones que añade el concepto de *canon*. Una soberbia síntesis sobre todos estos aspectos queda expresada por André Lefevere en su libro *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, donde podemos leer:

«la canonización o no de las obras literarias no depende de factores vagos sino muy concretos. Se trata de factores relativamente fáciles de distinguir en cuanto nos decidimos a buscarlos; es decir, en cuanto dejamos de considerar la interpretación como centro de los estudios literarios y pensamos en cuestiones tales como el poder, la ideología, las instituciones y la manipulación. En este segundo caso nos damos cuenta también de que la reescritura, en todas sus formas, ocupa un puesto muy importante entre los factores concretos antes mencionados. Este libro intenta subrayar la relevancia de la reescritura como fuerza que potencia la evolución literaria, así como la necesidad de llevar a cabo un estudio más profundo de este fenómeno» (Lefevere, 1997: 14).

Esa necesidad que expresa Lefevere en la introducción de su libro es a la que pretende dar respuesta en este proyecto, si bien cambiando el ámbito literario por el cinematográfico, reaccionando de alguna forma a su afirmación posterior de que nuestra cultura es cada vez

más la de fenómenos populares, como el cine entre otros, y menos la del libro (Lefevere, 1997: 15). Es así como hemos optado por establecer la noción de reescritura como concepto teórico central para la fundamentación de nuestro análisis.

Pero no es esta la única aportación teórica relevante entre las que ha alumbrado el trabajo sobre la recepción en literatura –ni, como veremos, el nuestro es un estudio pionero en explorar la aplicabilidad al ámbito cinematográfico de las teorías literarias–, sino que la investigación se ha apoyado igualmente en la *teoría de los polisistemas* desarrollada por Itamar Even-Zohar.

De este modo, antes de ocuparnos de nuestro objeto de estudio como tal, es necesario un preámbulo relativamente extenso que recorra estas y otras conceptualizaciones de relevancia –especialmente las que se ocupan de la conformación de la imagen cultural y la alteridad–, mediante el cual asentar una base de aproximación teórica.

A esta contextualización teórica le sigue una descripción de los procesos y condicionantes que determinan la internacionalización del cine japonés, engrasada por una mayor visibilidad del cine de procedencia asiática, con los festivales de cine como principal canalizador de su distribución. El desplazamiento de la hegemonía política y económica global desde el Atlántico al Pacífico, es otro de los factores que ayudan a la nueva visibilidad alcanzada por los productos culturales del Asia Oriental, en un momento en que la hiperconectividad nos permite acceder a imágenes antes fuera de nuestro alcance. Este cambiante contexto tecnológico y geopolítico permite que los nuevos espectadores se estén formando en unos hábitos de consumo audiovisual marcadamente diferente al de las generaciones previas, lo que hace previsible el surgimiento de nuevas formas de reflexionar y analizar el cine. Sin embargo, parece detectarse una cierta resistencia en la crítica cinematográfica a asumir esta nueva situación.

Sobre esos aspectos se hablará en el siguiente apartado, que acabará de sentar las bases de nuestro estudio al establecer una panorámica sobre qué es y qué representa la crítica cinematográfica. Por la inmediatez de su acción, la actividad crítica contribuye decisivamente a moldear la imagen que se construye sobre una cinematografía. Además, por la autoridad analítica que se le supone y merced a la permanencia del soporte escrito, al que se puede recurrir en hemerotecas, consigue mantener su acción e influencia en el tiempo. Si bien es sólo una de las partes de un complejo más amplio –que incluye productores, distribuidores, festivales, público...– la actividad mediadora de la crítica tiene influencia fundamental en el complejo cinematográfico, al retroalimentar el sistema. Entendiéndola como una institución, repasaremos la trayectoria histórica de la crítica tanto en el caso español como en el japonés, lo que nos permitirá presentar las fuentes primarias en las que hemos basado nuestra investigación.

A partir de ahí iniciaremos la exposición del estudio como tal, que partirá de un análisis de los contenidos alusivos al cine japonés en las revistas especializadas en información cinematográfica. De la cuantificación de los datos obtenidos, hemos extraído la selección de autores y obras que componen el catálogo del cine japonés según la reescritura efectuada por la crítica española. Presumimos que, en el caso español, nos encontramos con un sistema un tanto marginal en ese macrocomplejo dual. En la disputa por la hegemonía en el prestigio



cultural internacional, España no está en el grupo de cabeza. Respecto a lo específicamente japonés, no mantiene conexiones tan directas y desarrolladas como esos países hegemónicos, tanto a nivel diplomático o comercial como en relación a una tradición de estudios de *japonología*, inexistentes en nuestro ámbito.<sup>1</sup> En esta situación externa a las pugnas por la centralidad, la actividad reescritora ejercida por un aparato crítico periférico como el nuestro, permite potencialmente apreciar las dinámicas que generan y divulgan los diferentes centros, por lo que podremos aprovecharlo para evidenciarlas y ponerlas en relación.

La marginalidad nos parece una posición de observación privilegiada también a otros niveles. Las exclusiones son tan o más reveladoras de cómo funciona un proceso de selección que las inclusiones, por lo que nos pueden ayudar a iluminar aspectos relativos a la conformación del canon. El propio cine japonés se puede considerar periférico –etiqueta bajo la que, de hecho, se le designa en no pocas ocasiones– en relación al núcleo hegemónico euro-norteamericano. Pero además, en nuestra aproximación al cine japonés reciente pondremos especial interés en analizar determinados aspectos tradicionalmente excluidos de la centralidad en el análisis cinematográfico.

Considerando que lo que se deja al margen de la valoración es tan ilustrativo del funcionamiento del sistema como lo que se incluye, hemos puesto especial atención en tratar de explicar esas exclusiones, comentando los criterios e implicaciones de tal respuesta crítica. Unos puntos clave que se analizan con detalle en el siguiente bloque, dedicando sendos capítulos específicos a los seis ámbitos temáticos establecidos a partir del análisis cuantitativo. Los tres primeros aspectos tratados, el cine de ambientación histórica, el de terror y el de dibujos animados, quedan recogidos y ampliamente representados en la selección del cine japonés contemporáneo que maneja la crítica española. No ocurre igual con los otros dos aspectos, las cuestiones de equidad de género y la comedia cinematográfica, negligidos por lo general de la consideración crítica ante el cine japonés. Para cerrar este bloque, dada la importancia que el concepto de autoría asume en la crítica cinematográfica, se dedica un capítulo a desglosar la recepción crítica a una serie de autores, tratando de señalar los argumentos por los que esos cineastas han obtenido una acogida desigual, que de alguna manera actúa como recapitulación general, antes de dar paso a las conclusiones finales con las que finalizamos el recorrido.

---

<sup>1</sup> Hasta fecha muy reciente, en 2003, no se instituyeron en España los estudios universitarios de Asia oriental, por lo que no gozan de recorrido suficiente para resultar relevantes a nivel social. A tan corta vida se le unen dificultades añadidas como las transformaciones que experimenta el espacio académico o la confluencia de crisis económica, recortes presupuestarios, convergencia europea y reformas del marco legal, una serie de factores que tampoco ayudan a su desarrollo y consolidación. El impacto social del conocimiento generado en estos ámbitos académicos es, por lo tanto, mínimo.



## 2. INTRODUCCIÓN

### 2.1 Definición del proyecto de investigación

#### 2.1.1 Objeto de estudio

El presente trabajo desarrolla un análisis de los textos que la *crítica cinematográfica* en el contexto español produce y divulga sobre el *cine japonés contemporáneo*. Siendo el ejercicio de la crítica una expresión literaria surgida de la recepción del fenómeno cultural, lo que se denomina *recepción reproductiva* (Hernández-Santaolalla, 2010: 213), la analizaremos desde las teorías literarias orientadas a la recepción. El funcionamiento del complejo de producción y difusión internacional del cine remite a las *teorías sistémicas*, así como la función interpretativa y orientadora que asume la crítica, su condición como instancia generadora de la documentación que sistematiza y fija un discurso sobre el objeto de nuestro interés, nos lleva a fundamentar el análisis en el concepto de *reescritura*.

Se podría definir *cine japonés* como el sistema en el que se desarrolla la creación, difusión y consumo de productos audiovisuales que tiene su origen en Japón. Esta conceptualización, aparentemente simple, hace aflorar ambigüedades a poco que se estudie con detenimiento. Un ejemplo evidente es el de las coproducciones entre varios países, que pueden impedir atribuir con claridad una nacionalidad al producto. También hay ejemplos celebres –caso de *El imperio de los sentidos* (『愛のコリーダ』 *Ai no korida*,<sup>2</sup> 1976, Ōshima Nagisa<sup>3</sup>) o *Kagemusha* (『影武者』, 1980, Kurosawa Akira)<sup>4</sup> – cuya nacionalidad de producción oficialmente acreditada la ostenta otro país –respectivamente Francia y Estados Unidos–, pero cuya concepción y rodaje se llevaron a cabo en Japón, con equipo técnico y artístico autóctono y con un registro temático y estético fácilmente reconocibles como expresiones de la cultura nipona. Nadie duda en incardinar dichas obras dentro de lo que llamamos cine japonés. Otra posibilidad, más controvertible pero que funciona en el imaginario crítico, probablemente debido al peso de la noción de autor en la crítica cinematográfica, es el de autores de origen japonés que desarrollan parte de su carrera fuera de su país. Un caso paradigmático es el de Suwa Nobuhiro, cuyas películas producidas y realizadas en Francia, con equipo y reparto

---

<sup>2</sup> Para la transcripción de vocablos japoneses hemos empleado el sistema modificado de romanización Hepburn (véase *Aclaración sobre nombres, transcripción de texto en japonés y citas*, p. vii).

<sup>3</sup> La mención de nombres japoneses mantiene la convención autóctona de anteponer el apellido (véase *Aclaración sobre nombres, transcripción de texto en japonés y citas*, p. vii), aunque en determinadas citas literales se apreciará que no se sigue esta premisa, debido justamente al respeto debido a la estricta literalidad. Para el lector más especializado, que pueda requerir aclaración de los nombres en su escritura original con caracteres japoneses, se ha dispuesto un *Compendio de nombres japoneses* que se incluye en el apartado *Referencias* (p. 593).

<sup>4</sup> Las citas filmográficas dan prioridad al título de distribución en España. Si no lo hubiera, se utilizará el título de distribución internacional o, en los casos que este tampoco exista, el título original (véase *Aclaración sobre nombres, transcripción de texto en japonés y citas*, p. vii). La primera mención en el texto a una pieza audiovisual se acompaña de la cita completa entre paréntesis, que no se reitera en menciones sucesivas para no entorpecer continuamente la fluidez de la lectura. Para resolver eventuales dudas se puede recurrir al *Índice de películas* incluido en el apartado *Referencias* (p. 581).

francés, no se abstraen del conjunto de su obra y frecuentemente quedan igualmente consideradas como muestras del cine japonés.

El concepto de *contemporáneo* requerirá a su vez de una precisión definitoria, al menos en el aspecto cronológico. Hemos considerado que, en el ámbito del audiovisual, la consideración de *contemporáneo* debe atribuirse a aquellos productos realizados en el periodo en que se generalizan las tecnologías de filmación digital. Un nuevo contexto que implica el surgimiento de un nuevo paradigma estético y a nivel de producción. Considerando que es durante los años 90 cuando el uso de la tecnología digital se generaliza, estableceremos el espacio cronológico del estudio entre el año 1995 y el momento actual. Esa fecha inicial, aunque discutible,<sup>5</sup> no es aleatoria, sino que responde a la confluencia de una serie de factores que la convierten en significativa. En primer lugar, además de ser lo que comúnmente denominaríamos una “cifra redonda”, el año que marca la división en dos mitades de la década, se corresponde con el primer centenario del cine y con el inicio de la comercialización del DVD, escenificando de algún modo la evolución y nuevo contexto del medio.

Mientras la recuperada popularidad internacional del cine nipón, encarnada por la figura emergente de Kitano Takeshi, se hacía patente al ser escogido este actor para coprotagonizar una producción norteamericana como *Johnny Mnemonic* (1995, Robert Longo), otra figura actualmente reconocida como la de Miike Takashi, fogueado en la cantera de las películas realizadas directamente para distribución en video, firmó ese año su primer estreno en pantalla grande. Nuevos valores del momento como Kore'eda Hirokazu o Iwai Shunji, tras iniciarse en la narrativa audiovisual con inquietos y exitosos trabajos en televisión, aterrizan también en las salas de cine. Mientras, Kawase Naomi ve reconocido su trabajo autodidacta previo y realiza una suerte de recorrido inverso –si bien su obra previa se circunscribía a los circuitos no comerciales– al recibir por primera vez un encargo televisivo y abandonar el formato analógico para estrenarse con los procesos electromecánicos. Más destacable aún es el lanzamiento ese año de una pieza fundamental como *Ghost in the Shell* (『攻殻機動隊』 *Kōkaku kidōtai*, 1995, Oshii Mamoru), que catapultó al llamado *anime* 「アニメ」 –el cine de animación japonés– a su apreciación internacional, erigiéndose en referente casi ineludible del cine de ciencia ficción y acción. Conceptos estéticos, efectos visuales y líneas argumentales de productos de alto impacto como *Matrix* (*The Matrix*, 1999, Andy & Lana Wachowski) son deudores directos de esta obra.

Finalmente, en ese año tan significativo por constituir el quincuagésimo aniversario del fin de la Guerra del Pacífico, culminada con el ataque nuclear sobre dos ciudades del país y con la ocupación del mismo, la sociedad japonesa se veía sacudida por diversos acontecimientos de profundo impacto emocional. El año se inicia con el devastador *terremoto de Hanshin*, que destruiría la ciudad de Kobe causando numerosas víctimas. No menos aterrador resultaría el ataque perpetrado en la red de metro de Tokio unos meses después, cuando los miembros de un fanatizado grupo religioso liberaron gas sarín en diversos trenes, en plena hora punta matinal, desatando el caos en la capital. Así, a modo de ejemplo, tanto la cobertura televisiva

---

<sup>5</sup> Wada-Marciano (2012) establece el inicio de la contemporaneidad del cine nipón en 1997, por ser el año en que el consumo de DVD se dispara y generaliza en ese mercado. No nos parecía que un único factor fuese suficientemente significativo para justificar la datación y optamos por basar nuestra elección en un conjunto de factores más amplio.

del propio acto terrorista como las posteriores retransmisiones en directo de la detención de Asahara Shōkō, líder del grupo responsable del ataque, contribuyeron a afianzar nuevas formas de expresión audiovisual, observándose una espectacularización del registro documental, afín a las nuevas tecnologías disponibles, de cuya influencia no quedaría ajena la ficción cinematográfica (Nakayama, 2014).

### 2.1.2 Hipótesis

En base a la confluencia entre nuestro objeto de interés investigador y el marco teórico que se desarrolla en el apartado posterior, planteamos nuestro estudio en base a las siguientes hipótesis de partida:

1. El aparato de recepción crítica español, por su situación periférica, conforma un subsistema particularmente explicativo del sistema europeo en el que se enmarca.

2. Las dinámicas de la crítica cinematográfica japonesa son casi desconocidas en el ámbito europeo, por lo que su nivel de influencia sobre la recepción crítica del cine nipón en nuestro entorno es prácticamente intrascendente.

3. La crítica española, al tratar el cine japonés contemporáneo, se apoya en determinadas líneas preestablecidas que dificultan la conveniente renovación del discurso crítico en función de los paradigmas teóricos actuales.

4. Con el relevo generacional en el aparato crítico, que viene aparejado a un cambio de paradigma, cabe esperar un proceso de creciente receptividad a expresiones cinematográficas de procedencia japonesa, que conlleve una renovación de los criterios de análisis crítico con los que estas se abordan.

### 2.1.3 Objetivos

Para concretar el análisis que debe conducirnos a comprobar la validez de las hipótesis formuladas, nos planteamos los siguientes objetivos:

1. Describir la cultura cinematográfica en los términos establecidos por la teoría de los polisistemas.

2. Comprender la función de la crítica cinematográfica en ese complejo y cómo se concreta su actividad, con especial énfasis en explicar el contexto crítico español contemporáneo.

3. Presentar una aproximación a la crítica cinematográfica en Japón, aspecto prácticamente inédito en otro idioma que no sea el japonés o el inglés.

4. Cartografiar el tráfico de cine japonés contemporáneo a nivel internacional, con particular atención a los flujos que determinan su introducción en el contexto español.

5. Establecer un posicionamiento crítico respecto a las formulaciones teóricas, habituales ante el cine de procedencias exóticas, que reducen el complejo cinematográfico internacional a una suma de cinematografías nacionales o bien a una oposición binaria oriente-occidente.

Con la consecución de esta suma de objetivos parciales, pasos intermedios en nuestra aproximación al objeto de estudio, la pretensión es culminar unos objetivos principales:

6. Describir la imagen del cine japonés contemporáneo establecida por la crítica cinematográfica española al ejercer su *reescritura*, así como los supuestos que la fundamentan.

7. Desarrollar una lectura crítica sobre dicha *reescritura*.

#### 2.1.4 Metodología

La investigación llevada a cabo para la elaboración de esta tesis se ha sustentado en un trabajo a partir de fuentes bibliográficas. Entre ellas distinguimos unas fuentes primarias, consitutidas por la producción crítica española sobre cine japonés contemporáneo, cuyos textos son los que dan cuerpo a nuestro objeto de estudio. Consideramos fuentes secundarias al resto de material bibliográfico, tanto el que hemos utilizado para construir el marco teórico de partida como el que ha servido de consulta y apoyo en el desarrollo de los conceptos, reflexiones y argumentos que han nutrido el cuerpo de la tesis.

Para completar y contrastar los aspectos desarrollados en la investigación bibliográfica, se ha recurrido también a fuentes orales, llevando a cabo una serie de entrevistas a diversos agentes implicados en la mediación cinematográfica. Dichas entrevistas se produjeron en dos tandas, la primera de ellas en Barcelona, durante el verano de 2013, con una segunda ronda realizada

durante una estancia de investigación en Tokio, siendo la lista completa de informantes la que se detalla a continuación:<sup>6</sup>

- Sergi Sánchez (21 junio 2013), crítico de cine y docente e investigador universitario.
- Gloria Fernández y Enrique Garcelán (3 julio 2013), componentes de *CineAsia*, empresa dedicada a la divulgación cinematográfica especializada en la producción de los diferentes países del continente asiático.
- Gerard Casau (10 julio 2013), crítico de cine.
- Carlos R. Ríos (11 julio 2013), co-fundador y director del extinto *Barcelona Asian Film Festival*.
- Paula Arantzazu Ruiz (20 julio 2013), periodista y crítico de cine.
- Alex Fernández (23 julio 2013), fundador y director de *Media3 Estudio*, distribuidora especializada en cine japonés y coreano.
- Jose Enrique Monterde (25 julio 2013), crítico de cine y docente e investigador universitario.
- Quim Casas (6 agosto 2013), crítico de cine y docente e investigador universitario.
- Daniel Aguilar (11 abril 2014), escritor y crítico cinematográfico especializado en Japón.
- Aaron Gerow (28 julio 2014), docente e investigador universitario especializado en cine japonés.
- Honda Mayu y Mochizuki Yoshimasa (16 septiembre 2014), responsables del área de cine en *Japan Foundation*.
- Ninomiya Yūki (26 enero 2015), programadora en festivales de cine japonés en Estados Unidos – *CineMatsuri* (Washington DC) y *LA EigaFest* (Los Angeles) –, relaciones públicas internacional para *Tokyo International Film Festival* y agente de ventas freelance.
- Karen Severns y Mori Kōichi (4 febrero 2015), componentes de *KisMet*, empresa dedicada a la promoción cultural y a la consultoría de producción cinematográfica; responsables de la sección cinematográfica del *Foreign Correspondents Club of Japan* de Tokio.
- Abé Mark Nornes (9 marzo 2015), docente e investigador universitario especializado en cine japonés.
- Fujitani Ayako (12 marzo 2015), actriz, guionista, productora y realizadora.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Listadas aquí según el orden en que se mantuvieron las entrevistas, sin que esto implique orden conceptual o jerarquía alguna. La transcripción de estas entrevistas, se puede consultar accediendo al documento contenido en la carpeta *Entrevistas*, en el CD que acompaña al formato impreso de esta tesis, si bien hay que aclarar que no se incluyen todas ellas, ya que alguno de los participantes no autorizó su difusión más allá de posibles referencias en el texto de la tesis.

<sup>7</sup> Esta última entrevista se produjo en un contexto algo diferente al resto, no específicamente ligado al desarrollo de la investigación propuesta. Sin embargo, esa circunstancia deparó la ocasión de recabar información útil para el proyecto, por lo que hemos considerado su inclusión.

Se trata de entrevistas semidirigidas, con las que se intentó favorecer la libre expresión de los informantes. Ya que no buscábamos tanto datos cuantitativos o muy específicos como evidenciar ideas arraigadas en el discurso estudiado, especialmente cuando los entrevistados forman parte del estamento crítico, se trató de estimular la expresión espontánea de sus ideas. La información resultante se ha considerado material de apoyo en el análisis emprendido, en el mismo nivel que las referencias bibliográficas secundarias.

No demasiado extensa, la producción crítica sobre cine japonés contemporáneo en España constituye un universo manejable. Eso nos ha posibilitado cubrirlo en su práctica totalidad, si bien nuestra investigación bibliográfica ha dedicado una atención preferencial sobre las revistas de información cinematográfica más destacadas entre las editadas durante el periodo estudiado, *Dirigido por*, *Fotogramas*, *Cinemania* y *Cahiers du Cinéma-España* –renombrada en determinado momento como *Caimán. Cuadernos de cine*–, por considerarlas la correa de transmisión básica del conocimiento cinematográfico al público interesado, entendiendo que eso permitiría observar la acogida e incidencia inmediata de la cinematografía estudiada en el ambiente cinematográfico español.

Esas cuatro publicaciones se han escrutado de forma exhaustiva para localizar todas las menciones que han realizado respecto al cine japonés contemporáneo. Considerando que la contemporaneidad en esa cinematografía se inicia en 1995, según se establece en el apartado anterior que describe nuestro objeto de estudio, iniciamos el acopio documental con las revistas de ese año. El límite a este periodo lo hemos establecido en 2012, no por constituir una fecha especialmente significativa desde el punto de vista cinematográfico, sino con la idea de dotar al estudio de la máxima actualidad posible, al ser ese el año en que se llevó a cabo este proceso de documentación. Como resultado del vaciado de las cuatro revistas, se han elaborado los cuadros nº 10.1 a 10.4, incluidos en el apartado *Anexos*, donde se establece relación de todos esos textos.

Esta dedicación sobre la parte hemerográfica no implica descuidar otros formatos de publicación, ya sean libros o trabajos académicos, que igualmente forman parte de las fuentes primarias y se han cubierto con exhaustividad. Lo que sí hemos tenido en cuenta es que esos otros textos están concebidos bajo condiciones de trabajo distintos. Al no estar sujetos a la urgencia de la publicación periódica y poderse permitir el prescindir de la actualidad informativa, presentan una mayor flexibilidad de elección temática. Por su naturaleza, son textos elaborados con un mayor margen temporal y capacidad para profundizar y establecer estrategias de aproximación más elaboradas, sin olvidar que puede resultar conflictivo considerar los textos académicos –al menos una parte de ellos, particularmente la que estudia las películas japonesas desde disciplinas no supeditadas a los supuestos del análisis cinematográfico<sup>8</sup>– como parte integrante de la crítica. Además, entendemos que buena parte de las fuentes de información en las que se fundamentan estos trabajos son, precisamente, las revistas cinematográficas. Así pues, para entender también este otro tipo de publicaciones,

---

<sup>8</sup> Especialmente cuando se plantean desde los estudios de Asia Oriental o disciplinas afines, donde la perspectiva es ya consciente y de por sí cautelosa ante un posible sesgo exotizante. Esos materiales bibliográficos pueden resultar útiles a nuestra investigación, pero no se pueden considerar fuentes primarias.



nos resultará útil conocer con una cierta profundidad los contenidos de las revistas periódicas, que además nos permiten un seguimiento diacrónico de la evolución del fenómeno estudiado y nos facilitan una aproximación cuantificable.

Sobre ese conjunto de textos hemos aplicado un doble análisis, tanto cuantitativo como cualitativo. En el aspecto cuantitativo, que se explicita en el capítulo 5, el conjunto de artículos recogidos de las cuatro revistas mencionadas se ha tratado como datos estadísticos. Llevarlos a este plano, nos resultaba útil para dilucidar la relevancia otorgada tanto a autores como a obras concretas, siendo también indicativo respecto a la presencia e incidencia de otros factores, como pueden ser por ejemplo géneros cinematográficos específicos. En la aparición, reiteración o ausencia de este conjunto de elementos, considerando que un aspecto concreto puede resultar significativo tanto por hacerse recurrente como por resultar ignorado, hemos sustentado la elección de aspectos a analizar cualitativamente.

También en el plano bibliográfico, se acudió a fuentes del entorno crítico autóctono, buscando una aproximación comparativa que pusiese en diálogo la recepción crítica española con la del espacio cultural originario. Para ello se limitó el alcance al espectro cuantitativo. Dado el volumen de lo publicado en el caso autóctono, tratar de realizar una comparativa a nivel discursivo, requería un trabajo previo cuya ambición excedía las posibilidades y limitaciones temporales del presente proyecto investigador. Así pues, nos hemos limitado a comparar la *selección* establecida por ambos entornos críticos, considerando que, en cierta manera, se puede utilizar equiparándola con la noción de *antología* establecida por Lefevere en el desarrollo de su teoría de la *reescritura*, según se detallará en el apartado 2.2.7.

Las publicaciones utilizadas en el desarrollo de esta tarea han sido las revistas *Kinema junpō* 『キネマ旬報』 y *Eiga geijutsu* 『映画芸術』. Además de ser consideradas las más relevantes entre las publicaciones especializadas en información cinematográfica que se editan actualmente en aquel país, estas revistas nos ofrecían una ventaja importante, ya que ambas publican anualmente una lista de las mejores películas nacionales del año anterior –también de las peores, en el caso de *Eiga geijutsu*– elaboradas en base a las votaciones emitidas por el conjunto de su elenco crítico. El manejo de estas listas, que ambas revistas publican de forma regular en sus números de febrero, nos permitía simplificar de forma más que significativa la recogida de datos para establecer la antología correspondiente al sistema crítico autóctono.

Con esos datos, evaluamos el nivel de coincidencia y divergencia en los títulos y autores que los dos ambientes críticos incluyen respectivamente en su selección. Eso debería ayudarnos a dilucidar hasta qué punto ambas esferas comparten ideas, intereses y expectativas. También se esperaba que esta aproximación comparativa evidenciara algunos de los elementos que la crítica española margina o desconoce del cine japonés reciente.

A nivel cualitativo, se ha tratado de realizar un análisis crítico del discurso establecido por el conjunto de esas fuentes primarias, detectando qué ideas y conceptos pone en juego el aparato crítico español al abordar el análisis del cine japonés reciente. Se ha considerado que

entre los componentes de ese discurso se cuentan tanto los argumentos esgrimidos para justificar las valoraciones emitidas como la terminología empleada para expresarlos, e incluso el registro paratextual, habiéndose considerado aspectos de la composición y la presentación de imágenes que ilustran los textos estudiados.

Estudiando las formas adoptadas por estos componentes, hemos tratado de explicar las causas y presupuestos que las sustentan. Es decir, el resultado del análisis cuantitativo nos ha revelado el *qué*, mientras el cualitativo ha trabajado sobre el *cómo* para tratar de dilucidar los *por qué*. Esta metodología se estableció en función del cuerpo teórico que se expone en el próximo apartado, cuya lectura permitirá comprobar en base a qué argumentos se sustenta.

## 2.2 Marco teórico

### 2.2.1 Estética de la recepción

Se conoce como *Estética de la recepción* a la teoría desarrollada en torno a la denominada Escuela de Constanza, capitalizada por un Hans-Robert Jauss preocupado por la necesidad de otorgar fundamento científico a los conceptos y métodos de investigación literaria (Iglesias Santos, 1994a: 37). Su propuesta, frente al tradicional relato de hechos objetivos que prima la autoría o la obra en sí misma, pone la experiencia de la literatura en el primer plano del análisis. Niega así la limitación del público lector a recibir el significado inherente del texto y destaca su papel activo en el proceso literario. Producción y representación ceden el paso a la dinámica de recepción como aspecto central en el análisis histórico de la literatura (Domínguez Caparrós, 2009: 385-386).

Otra figura prominente es la de Wolfgang Iser, contrario a la noción del texto con sentido unívoco e independiente. Considera que, pese a que las palabras impresas son inalterables, el sentido sólo se produce en la conciencia del lector al relacionarse con el texto. Precisa que texto y obra no son equivalentes, ya que esta se constituye por la convergencia de texto y lector (Domínguez Caparrós, 2009: 387-388). Así, la obra no es objetiva ni fija, por no responder exactamente al propósito del autor sino que se ve modificada en una dinámica constante de actualización de significado y valoración en el tiempo y en la experiencia lectora (Hernández-Santaolalla, 2010: 203). Se produce así desde los años 60 una paralela «liberación del lector» frente a una cierta tradición interpretativa inmanente centrada en los autores (Rall, 1987: 6).

En síntesis, con lector y público en el foco de la investigación literaria, negando la ahistoricidad de la tradicional interpretación positivista (Iglesias Santos, 1994a: 44), se han diversificado los enfoques, desde la semiótica a la sociología, pasando por la hermenéutica o la fenomenología (Iglesias Santos, 1994a: 35). Un nuevo marco teórico que ha favorecido la inclusión de la literatura popular y de masas en los estudios académicos, lo que ha supuesto una crítica implícita al canon literario establecido (Iglesias Santos, 1994a: 40), alimentado un debate sobre el que más adelante volveremos.

La teoría de la recepción trabaja a partir de dos conceptos básicos, uno es el *horizonte de expectativas* y el otro el de los *vacíos*. La idea de horizonte de expectativas, heredera de la noción de horizonte de preguntas de Gadamer (Hernández-Santaolalla, 2010: 199), fue formulada por la sociología de Karl Mannheim, estableciendo que el pensamiento de una sociedad en un momento espacio-temporal concreto se estructura en torno a un conjunto de principios o normas preestablecidos (Iglesias Santos: 1994a, 53-54). La definición de Jauss, describe el horizonte de expectativas como un conjunto de presupuestos que determinan el modo en que un lector recibe una obra (Hernández-Santaolalla, 2010: 199).

Otro aspecto relacionado a las expectativas, también derivado de Gadamer y de gran influencia en Jauss, son los prejuicios, término que designa aquellos aspectos de la

precomprensión fenomenológica que condicionan al intérprete. Si bien pueden a veces dificultar o limitar la comprensión, posibilitan de alguna manera el conocimiento: ya que lo nuevo nos resultaría ininteligible de no ser en el contexto de lo ya conocido, son los prejuicios los que guían la reconstrucción de nuestro conocimiento, permitiéndonos asumir lo desconocido (Hernández-Santaolalla, 2010: 200).

Para Jauss, en una obra cercana al horizonte de expectativas predomina el carácter de entretenimiento, mientras que el valor artístico aumenta con el alejamiento. A esto lo denomina distancia estética, considerando que los textos demasiado alejados del horizonte de expectativas imperante, o bien se forman su propio público, o bien son rechazados por ininteligibles (Hernández-Santaolalla, 2010: 201).

El segundo gran concepto, el de los vacíos, fue definido por Iser como aquellas cuestiones no resueltas en el texto que requieren del trabajo mental del lector. Despiertan una dinámica de nuevas expectativas mediante la cual, por ejemplo, una relectura del texto revela nuevos descubrimientos al lector (Hernández-Santaolalla, 2010: 202).

Para nuestro proyecto, considerar el concepto de *distancia estética* en interacción con el de *vacíos* como motor del avance artístico será fundamental. También lo será una de las críticas a la Escuela de Constanza como es su rigidez al no contemplar la *convivencia* de diversos horizontes de expectativas y aislar la relación texto y autor de otros factores como el mercado, el repertorio o las instituciones (Iglesias Santos, 1994a: 77).

## 2.2.2 Teorías de la recepción y cine

Según Hernández-Santaolalla, cuyo artículo vamos a desglosar para detallar la relación entre recepción y cine, la investigación en este campo se inicia en 1916 con el psicólogo alemán Hugo Münsterberg, que valora el cine como un proceso que se desarrolla en la mente del espectador, conjugando atención, memoria, imaginación y emociones (Hernández-Santaolalla, 2010: 204). Otras aportaciones tempranas son las de Boris Eikhenbaum sobre el discurso interior, concediendo un importante papel al espectador, o Eisenstein, quien ya lo concibe como un sujeto activo que se presenta ante el filme con ciertas –en términos cercanos a Jauss– expectativas que completarán el trabajo del director en la construcción de la película (Hernández-Santaolalla, 2010: 204).

Nuevas aproximaciones a la experiencia espectral provienen de campos como la sociología, con el ejemplo clásico de Kracauer y su análisis de la sociedad alemana de entreguerras a través de su cine; la psicoanalítica, que estudia la identificación espectador-personaje; o la semiótica, interesada por el carácter comunicativo del medio. Si bien todas ellas se centran en la recepción, el papel que otorgan al receptor es pasivo (Hernández-

Santaolalla, 2010: 209). A estos movimientos, les sucede una aproximación a través de la psicología cognitiva, con el foco en la dinámica entre capacidades perceptivas, conocimiento previo por experiencia y estructura narrativa como combinación que da sentido al film. Esto implica que, durante la experiencia de visionado, el espectador desarrolla hipótesis que se van confirmando o modificando sucesivamente (Hernández-Santaolalla, 2010: 209-210).

Bordwell también ponderará el contexto y la experiencia del espectador en su interpretación de la obra. Aun así, determinado todo ello por la narración y su estructura, el factor principal sigue siendo el texto (Hernández-Santaolalla, 2010: 210, 211). No será hasta los años 80, de la mano de Francesco Casetti, Judith Mayne o Janet Staiger, que se desarrollará una teoría de la recepción cinematográfica alrededor del espectador. Estos autores niegan que los rasgos del texto predominen sobre el contexto, pues los espectadores seguirán estrategias basadas en sus preferencias estéticas, conocimientos, expectativas y experiencias previas. Es el acontecimiento, la interacción texto-receptor en una situación espacio-temporal concreta lo que, en función un contexto dado, determina la recepción (Hernández-Santaolalla, 2010: 211).

Rechazada ya la idea del texto como poseedor de significado inmanente, nuevas aportaciones como la de Kristin Thompson, señalan su carácter abierto, considerando que una película es un sistema producido y consumido en interacción constante con otros sistemas, remitiéndonos con ello a una posterior referencia a la *teoría de polisistemas*. El espectador leerá el film en base a una serie de convenciones y normas derivadas de esos sistemas, un cierto horizonte de expectativas, con lo que las condiciones históricas, sociales y culturales, añadidas a las cognitivas y emocionales, son las que fundamentan la relación espectador-obra (Hernández-Santaolalla, 2010: 211). Nos interesa subrayar esta idea, ya que, entendiendo que los críticos son espectadores que escriben, *lectores profesionales*, en terminología de Lefevere, planteamos en nuestra investigación algo así como un análisis de su horizonte de expectativas, considerando que su actividad retroalimenta la configuración del horizonte de expectativas común del gran público, del lector no profesional.

Otro foco de interés, inducido por los estudios culturales, se centra en la influencia del cine en la vida real, la forma en que la percepción de las películas reconfigura el modo de percibir el mundo. De algún modo, ya se había tratado este tema desde la recepción productiva, cómo influyen otras películas sobre los directores en su propia obra. Otros enfoques son el de la recepción pasiva, que en el ámbito literario se refleja en las ventas de libros o el número de espectadores por el lado cinematográfico, y la recepción reproductiva, justamente la que más nos ha de interesar al materializarse en el ejercicio de la crítica o el ensayo (Hernández-Santaolalla, 2010: 213).

Citando a Allen y Gomery,<sup>9</sup> el artículo enumera los factores que conforman un horizonte de expectativas fílmico: estilo, de una película concreta o de un conjunto; antecedentes intertextuales, conociendo el uso que hace de otros sistemas textuales, a su vez divididos en tres categorías: fílmicos, elementos propios de un género o de determinadas películas, no fílmicos, por recurrir a convenciones o códigos de otros sistemas de representación, como la literatura o el arte figurativo, y extrafílmicos, con el uso de significantes no originados en un

---

<sup>9</sup> ALLEN, Robert C. & COMERY, Douglas (1995): *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós.

contexto estrictamente estético (como los ámbitos del derecho, la biología, etc.); sistemas de producción, todo lo que se refiera a tecnologías empleadas, razones por las que se realiza la película, etc; autoría, el reconocimiento o desconocimiento del autor de la película influye en las expectativas previas del espectador; y finalmente un apartado fundamental para la investigación que proponemos: el discurso estético sobre el cine, los mensajes generados por la publicidad o la crítica. Una clasificación que el autor completa con el contexto sociocultural e histórico del espectador y el elenco de intérpretes, factor decisivo para la «venta» y consumo de películas (Hernández-Santaolalla, 2010: 214-215).

Finaliza el artículo resaltando lo mucho que hay por investigar, pese a la proliferación de trabajos sobre recepción cinematográfica, reconociendo una cierta debilidad en la fundamentación teórica, cuya consolidación debe pasar por la incorporación de Internet como un factor insoslayable en la transformación del contexto actual, tanto por su capacidad de influir en los procesos de interpretación, como por su carácter de fuente de información en la conformación del horizonte de expectativas (Hernández-Santaolalla, 2010: 216).

### 2.2.3 Teoría de la Reescritura

En la obra de Lefevere se destaca la relevancia creciente de las prácticas reescritoras en un sistema cultural cada vez más mediatizado, considerando que «el lector no profesional lee cada vez menos literatura escrita por los propios escritores y cada vez más reescrita por sus reescritores» (Lefevere, 1997: 17). En efecto, con el actual bombardeo incesante de información, la inabarcable multitud de propuestas literarias (o audiovisuales) provoca que podamos conocer versiones sucedáneas (en el caso que nos ocupa, reinterpretaciones producidas por Hollywood de films japoneses) o lo que se dice –escribe– sobre el producto sin haber consumido el original. Son las *lecturas secundarias* que constituyen estas reescrituras las que configuran la imagen de un escritor, obra, periodo o género, «a veces hasta de toda una literatura» (Lefevere, 1997: 17). Estas imágenes creadas pueden coexistir con las realidades a las hacen referencia, pero gozan de la capacidad de llegar a más gente que los originales. El autor lamenta que, aun así, los procesos de creación de estas imágenes y su influencia no son objeto de estudio (Lefevere, 1997: 17).

Dichas imágenes corresponden al constructo que conforma una serie de fragmentos seleccionados e ideas interpretativas expresadas por la crítica o por eventuales relecturas como adaptaciones teatrales o cinematográficas, destacando entre esos elementos de construcción la traducción, verdadera especialidad y campo de reflexión del autor, quien aboga por «preguntarse quién reescribe, por qué, en qué circunstancias, para quien» (Lefevere, 1997: 19), destacando que «la reescritura manipula, y lo hace de un modo eficaz» (Lefevere, 1997: 2), si bien no pone en duda de que «la mayoría de los reescritores de literatura son meticulosos, trabajadores, cultos y tan honrados como cualquiera» (Lefevere, 1997: 27).

El autor alude a un «doble factor de control» que impide al sistema literario alejarse sustancialmente del resto de sistemas que afectan a la sociedad. El primero, interno al propio sistema literario, lo define como el servicio prestado en exclusiva por profesionales literarios, cuyo prestigio se asienta en la autoridad conferida socialmente a su condición de expertos, facultándolos para ejercer el monopolio sobre esa competencia. Esta figura se correspondería con la de «los críticos, los escritores de reseñas, los profesores y los traductores» (Lefevre, 1997: 28-29). Un segundo factor sería operativo de forma externa al sistema, lo denomina *mecenazgo* y lo define como «algo similar a los poderes (personas, instituciones) que pueden impulsar o dificultar la lectura, escritura y reescritura de la literatura» (Lefevre, 1997: 29).

Señala que al mecenas le interesa más, por lo general, la ideología de la literatura que su poética, y podría decirse que confía al profesional cualquier competencia sobre esta. Describe su función como reguladora de la relación entre el sistema literario y el resto de sistemas que componen el macrosistema socio-cultural. Las instituciones son el instrumento mediante el que dominan, si no la producción literaria como tal, sí al menos su distribución, citando expresamente el papel supervisor que se arrojan «academias, censura, revistas especializadas y sobretodo, instituciones educativas» (Lefevre, 1997: 30).

Considera que el mecenazgo se compone de tres factores interactuando en diversas combinaciones: el componente ideológico, el componente económico y el estatus. La administración integrada de todos estos componentes implica un mecenazgo indiferenciado, orientado a la preservación de la estabilidad en el sistema social en su conjunto, sin que esto impida la aparición de otras formas de entender la literatura en ese entramado de sistemas, pero que quedará al margen de los canales formales, quedando señalada como popular, no culta o disidente. Por otro lado, considera mecenazgo diferenciado aquel cuyo éxito económico no depende de la adecuación ideológica ni comporta necesariamente un determinado estatus (Lefevre, 1997: 30-32).

El tema recurrente del canon emerge de nuevo, argumentando la alta disponibilidad en el mercado de una obra literaria susceptible de formar parte del mismo contra una divulgación deficiente, alternativa e incluso clandestina en el caso opuesto (Lefevre, 1997: 36-37). Si bien considera importante el papel de revistas y editoriales en esta dinámica, señala que «otras instituciones, como las universidades y las instituciones educativas en general, mantienen el canon más o menos vivo, especialmente mediante la selección de textos para los cursos de literatura» (Lefevre, 1997: 35).

El siguiente argumento es el de la actividad reescritora como una vía de avance estético, mediante el ejemplo de un pensador francés: «Lo que se vendía como “nuevo” en el sistema francés resultó ser en realidad una reescritura de una reescritura de obras literarias que du Bellay había estudiado como parte de su educación» (Lefevre, 1997: 38). A continuación introduce otro argumento en relación a la fragmentación en grupos de lectores. Considera que el mecenazgo indiferenciado fomenta la unificación de una interpretación «correcta», restringiendo las expectativas de los lectores, mientras que el resultado de un mecenazgo diferenciado es la creciente fragmentación de los lectores en una relativa profusión de subgrupos (Lefevre, 1997: 39). Sugerentes reflexiones ante la potencial hiperconexión del sistema cultural actual.

Prosigue el texto introduciendo el concepto de *poética*, que define como la teoría dominante en el discurso literario y describe como la articulación de dos componentes, siendo el primero el inventario de recursos literarios disponibles, «géneros, motivos, situaciones y personajes prototípicos y simbólicos» (Lefevere, 1997: 41). El otro lo constituye la noción de «cuál es, o debería ser, el papel de la literatura en el sistema social en su conjunto. Este último influye en la selección de temas que deben ser relevantes para el sistema social si la obra literaria llega a ser apreciada» (Lefevere, 1997: 41).

Afirma que, en la codificación de la poética de un sistema literario, la práctica precede a la teoría, e implica un doble proceso de *selección* y *exclusión* de determinados aspectos (Lefevere, 1997: 42). Este juego de admisión o descarte es el fundamento de las dinámicas de canonización, pues quedarán legitimadas las obras de determinados autores cuya práctica literaria se acerque a la poética codificada, cuyas obras se destacarán en la enseñanza de la literatura. De ese modo, las reescrituras «suelen jugar un papel al menos tan importante en la configuración de la poética de un sistema literario como los escritos originales» (Lefevere, 1997: 44). El autor considera además que, en sistemas de mecenazgo diferenciado, las diferentes escuelas críticas tratarán de establecer cánones propios, y cada una de ellas defenderá el suyo propio como el único válido (Lefevere, 1997: 44). También afirma que el proceso de modificación en la poética de un sistema literario no suele producirse al mismo ritmo que el cambio en el entorno de ese sistema (Lefevere, 1997: 45), del mismo modo que los límites de los sistemas literarios pueden quedar trazados por una ideología común o ser impuestos por una autoridad institucional, pero también pueden desarrollarse a partir de la acomodación de diversas ideologías, ya sea en sucesión o en convivencia simultánea (Lefevere, 1997: 47).

Ante un texto traducido, el lector esperará una cierta pérdida de eficacia comunicativa respecto al original, ya que la equivalencia exacta entre idiomas es prácticamente imposible y el traductor debe optar por una forma concreta de expresar la intención de lo enunciado, por una estrategia ilocutiva en detrimento de cualquier otra. En esta toma de decisiones es donde se puede introducir una estrategia reescritora, manipulando la obra original (Lefevere, 1997: 125-126), entre ellas:

«la aproximación fonológica, la compensación, la explicitación, el uso del cliché tanto en el nivel de la dicción como del guion cultural, la proyección morfosintáctica de la lengua original sobre la lengua de la traducción, el cambio morfosintáctico y el cambio de categorías gramaticales, la rima y el metro, el intento de crear neologismos, la circunlocución, el relleno y la verbosidad, el «allanamiento», es decir, la reducción del efecto ilocutivo, la repetición morfémica y el uso de palabras etimológicamente afines» (Lefevere, 1997: 137).

Para el lector incapaz de contrastar el texto traducido con el original, esa obra equivale a la original, por lo que el reescritor ha proyectado una determinada imagen de la obra, su autor, su entorno cultural y literario, que llega a más gente que la versión primigenia, moldeando la recepción en función de esa imagen proyectada (Lefevere, 1997: 137). Más adelante veremos lo que esto implica a nivel de imagen cultural de la alteridad.



Sobre las dinámicas de los sistemas literarios, comenta que su desarrollo se basa en el juego entre dos principios, el de *polaridad*, por el que cada uno acabará por desarrollar un contrasistema, lo que ejemplifica con la poética romántica enfrentada a la neoclásica, y el de *periodicidad*, afirmando que todo sistema está sujeto a cambio. La evolución surgirá de la tensión entre estas dos tendencias y la aspiración de alcanzar un estado estable, arbitrados por el mecenazgo como componente regulador del sistema social, para lo cual se valdrá de la práctica de la reescritura. Los escritores establecen la oposición de poéticas, pero la supremacía de unas u otras dependerá de la aceptación de sus reescrituras (Lefevere, 1997: 54-55).

#### 2.2.4 Teoría de los Polisistemas

Las teorías sistémicas son un importante marco de referencia en el pensamiento de Lefevere, cuya introducción al campo de los estudios literarios atribuye a los formalistas rusos. Este movimiento describió la cultura como un complejo de sistemas integrados, noción que fue posteriormente ampliada y profundizada por diversos investigadores entre los que cita a Claudio Guillén, Felix Vodicka, Siegfried J. Schmidt e Itamar Even-Zohar (Lefevere, 1997: 25). Este último nombre nos interesa especialmente como principal impulsor de la *teoría de los Polisistemas*.

Interesado en la adopción de prácticas conducentes a establecer una *ciencia de la literatura*, trabajando en base a la formulación de normas, pautas y leyes dinámicas y modificables ante la comprobación o desestimación de hipótesis (Iglesias Santos, 1994b: 328). Even-Zohar expone su teoría definiendo *polisistema* como un sistema múltiple conformado por varios sistemas intersectados y superpuestos, que funciona como unidad estructurada de miembros interdependientes (Even-Zohar, 1990: 6). Considera que los polisistemas se integran a su vez en otros de mayor rango en correlación isomórfica y señala un juego de tensiones, inestabilidades y préstamos entre ellos como forma de evolución (Even-Zohar, 1990: 18). Concluye que es en la capacidad controlada de transformación perpetua del conjunto donde reside la estabilidad funcional del polisistema, pues determina su perdurabilidad al considerar que aquellos que no muestran tensión dinámica acaban por extinguirse (Even-Zohar, 1990: 18-19).

El objetivo de esta formulación teórica es describir el funcionamiento cultural en una sociedad mediante el estudio de los fenómenos de *transferencia*, esto es, de negociación continua entre los márgenes y el centro del polisistema, considerando que sus elementos son canonizados al adquirir centralidad. Es aquí donde el concepto clásico de canon entra en un proceso de cuestionamiento, ya que los elementos marginales se han de considerar en relación a su tensión y posible transferencia en el sistema, rechazando la asociación de canon

con «alta o buena cultura», pues la condición canónica no puede considerarse inmutable y es sólo una parte más del sistema (Iglesias Santos, 1994b: 331-333). El elitismo del canon, por su fundamentación en determinadas «reglas del gusto», supone un análisis incompleto, merma el rigor científico al ignorar las relaciones dinámicas entre diversos estratos de un polisistema y justificar los cambios y avances a partir del genio individual, ya que la parcialidad de los datos imposibilita establecer una secuencia lógica de los mismos (Even-Zohar, 1990: 8-9).

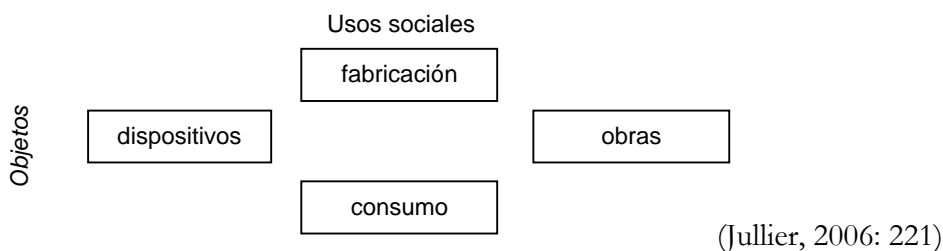
Entre los factores que conforman el sistema literario, se cuentan el *productor*, generador de elementos a incorporar en el sistema; *consumidor*, no solo como lector directo sino también receptor indirecto de diversos inputs aún sin acceder a la obra; *producto*, el resultado de la actividad literaria; *mercado e institución*, formados por los componentes implicados en la distribución de productos y los que controlan el sector y posibilitan el mantenimiento de la actividad; y el *repertorio*, el conglomerado normativo y material que regula la creación y el uso del producto literario (Iglesias Santos, 1994: 336-338).

La relación entre sistemas culturales alejados física y culturalmente –así como en su posición relativa dentro del polisistema–, raíz de nuestro proyecto y del pensamiento de Lefevere, implica un interés en los estudios de traducción:

«La manera en que las sociedades incorporan o no el discurso foráneo, el discurso del “otro”, de lo diferente; las estrategias con las cuales lo ocultan, lo manipulan o lo potencian, nos muestran cómo esas sociedades se definen a sí mismas y con respecto a las demás: una identidad socio-cultural se construye mediante prácticas discursivas. La traducción forma parte inseparable de la dinámica socio-cultural, pues las posiciones del discurso propio frente a los ajenos, las interferencias entre ellos, delimitan el grado de heterogeneidad de una cultura. Cuanto más homogénea se pretenda la comunidad, más tenderá a limitar los discursos foráneos, a someter la tradición a sus propias reglas» (Iglesias Santos, 1994b: 342).

Lefevere, tomando estos presupuestos teóricos, defiende para su reflexión sobre la reescritura el análisis en términos sistémicos de la literatura, que entiende como un «sistema “artificial” porque está formado por textos (objetos) y agentes humanos que leen, escriben y reescriben textos» (Lefevere, 1997: 26).

De nuevo podemos extrapolar este punto de vista a lo cinematográfico. Según el anexo al libro *¿Qué es una buena película?*, podemos analizar el complejo cinematográfico en base a un sistema definido en cuatro polos que interactúan en dos ejes: dispositivos y obras en el eje de los objetos, fabricación<sup>10</sup> y consumo en el de los usos sociales:



<sup>10</sup> La denominación *producción* para este tercer polo parece más adecuada.

Entiende el autor que lo que denominamos cine es la interacción entre esos cuatro elementos. A modo de ejemplo, el *dispositivo* “cine Imax” determina de forma evidente el *consumo* de la obra en una sala panorámica, pero también la forma de esta y su *realización* (fabricación), al requerir material de filmación especializado y costoso, con un lenguaje expresivo determinado –búsqueda de la espectacularidad de las imágenes junto a una cierta limitación de movimientos a causa del peso de las cámaras, que impedirán por ejemplo desplazamientos rápidos del plano–, condicionando la conformación que adquieren las *obras* (Jullier, 2006: 221-223). A efectos de nuestro tema, conviene señalar que entendemos que la crítica forma parte del polo del consumo, que es aquel en el que se produce la recepción de los productos, e interesa considerar en qué forma se materializa esta interacción a partir de los formatos introducidos por la tecnología digital. Ya en el inicio de la obra, se nos advierte de la complejidad de ese sistema explicado por simplificación en el esquema anterior: «Productores, técnicos, distribuidores, público que paga, empresas multinacionales y organizaciones institucionales, una miríada de agentes y de instancias se confunden en la relación triangular entre el autor y su obra y el espectador, multiplicando las posibilidades de que una película sea *buena para* una parte de dichos agentes y dichas instancias, y *buena para desempeñar el papel* que le asignan en el seno de dicho circuito» (Jullier, 2006: 24).

La introducción de diversos niveles sofisticada este panorama complejo y plagado de intereses donde debe desempeñarse el crítico, cuya actividad analiza en base a diversos criterios estéticos como son el propio gusto personal o la correlación con la calidad cuando la película tiene éxito popular, alcanza algún logro técnico, es edificante, es emocionante, es original o es coherente. Puestos todos estos criterios en juicio, Jullier finaliza el ensayo detallando de forma crítica los condicionantes sobre la enunciación del juicio del gusto en la crítica cinematográfica.

### 2.2.5 Ideología y poética

Retomamos a Lefevere, quien afirma que en la práctica de la traducción actúa un doble factor constituido por «en orden de importancia, la ideología del traductor (ya la asuma voluntariamente ya le venga impuesta como una constricción por parte de algún tipo de mecenazgo) y la poética dominante en la literatura receptora en el momento en que se hace la traducción» (Lefevere, 1997: 59). Lo ilustra con el ejemplo siguiente:

«la niña Anne Frank que escribe su diario se ha convertido en la autora Anne Frank porqué ella misma y otros estaban coaccionados por las consideraciones ideológicas, poetológicas y de mecenazgo. En cuanto Anne Frank decidió reescribir para publicar lo que Anne Frank había escrito, la persona Anne Frank se dividió en persona y autora, y

la autora empezó a reescribir de una forma más literaria lo que la persona había escrito.<sup>11</sup> Otros respondieron por ella a las limitaciones de ideología y mecenazgo, y lo hicieron como mejor les pareció. Ella no tuvo nada que decir en ese asunto. Por eso parte de su experiencia, una parte formativa esencial, está ausente del texto holandés de 1947, y por eso se la ha obligado a adaptarse, en alemán, al estereotipo cultural y a lenificar la descripción de las mismas atrocidades que la destruyeron como persona» (Lefevere, 1997: 94).

El siguiente aspecto tratado es el de la traducción de obras cuya poética original y de salida son muy diferentes. El ejemplo usado en esta ocasión es el del *qasidah*, forma lírica propia de la literatura árabe. El autor habla de la escasa presencia de este género en las publicaciones disponibles en occidente, descartando que se trate de una cuestión de incompatibilidad de poéticas. Más bien lo achaca al «escaso prestigio de la cultura islámica en Europa y en las Américas», cuyo efecto se manifiesta en un arco de reacciones que va desde la radical negación a la posibilidad de acercarse a dicha cultura a una voluntad de realizar este acercamiento, pero siempre dentro de una lógica de relación desde una posición de dominio sobre una cultura dominada (Lefevere, 1997: 97).

Señala también que la imagen de sí misma de una cultura de recepción no es constante ni inmutable, y en una dinámica de autoimagen negativa, la traducción u otras formas de reescritura de textos de culturas bien consideradas se verá favorecida (Lefevere, 1997: 112). Todo ello nos lleva a comentar las teorías de construcción de la imagen cultural.

## 2.2.6 Teorías de la imagen cultural

Al tratar de la recepción de un fenómeno cultural ajeno a la cultura occidental, debemos incorporar al análisis las formulaciones teóricas sobre la *alterización*. Principalmente nos referimos al concepto de *orientalismo* y sus derivaciones específicas para el contexto japonés como la formulación reciente del denominado *tecno-orientalismo*. Del mismo modo, hemos de considerar también los puntos de vista inversos, formulados desde aquel contexto cultural.

De la mano de Edward Said y su concepto de *Orientalismo*, el foco de la teorización de la imagen cultural pivotó de los oprimidos a los opresores (Prado, 2008a: 3). Said desveló la forma en que el Occidente hegemónico construye una imagen eurocéntrica de Oriente como alteridad, caracterizada por una representación ideologizada de su inferioridad, formulación

---

<sup>11</sup> Se refiere a un fragmento en que Anne se sienta a los pies del chico que le gustaba. El texto original en el diario fue reescrito por ella misma para enfatizar la descripción de una postura más acorde con la imagen cinematográfica de la mujer observando a su enamorado.

que, tres décadas después, no parece haber tenido un impacto decisivo fuera del entorno académico (Prado, 2008a: 2-3).

Con una tradición civilizatoria sofisticada, nunca formalmente colonizado y equiparado a las potencias coloniales occidentales desde finales del siglo XIX, el panorama que ofrecía Japón se resistía a la necesaria evidencia de inferioridad requerida por el orientalismo. Para adaptar el discurso orientalista a esta especificidad, la estrategia adoptada pasaba por subrayar la evolución del país y su cultura en base a la imitación de lo occidental. Esto permite sugerir de forma implícita la superioridad del modelo imitado, mientras construye una imagen paradójica en que la civilización japonesa se manifiesta en forma de imagen especular, simétrica, que muestra su antagonismo en la condición inversa y dual (Guarné, 2008: 4). La repetición sistemática de un imaginario extravagante y esquizofrénico entre lo refinado y lo brutal, sirve para calmar la ansiedad del colonizador a verse superado con sus propias armas por quien se presupondría objeto de colonización (Guarné, 2008: 7-8).

La condición dual se manifestaría también en la atribuida convivencia entre elementos ancestrales y contemporáneos. Las fotografías que contrastan vetustos templos de madera junto a imponentes rascacielos de vidrio y metal, o el paso del *shinkansen* —el famoso tren bala de última tecnología— entre los cerezos en flor, con el icónico monte Fuji como fondo, son imágenes reiteradamente reproducidas para representar al país, pero estos contrastes no dejan de estar presentes en cualquier sociedad o territorio. Si en Japón es posible fotografiar una *geisha* junto a un robot, no es menos posible cruzarse en cualquier ciudad del sur de Europa con una monja católica, ataviada con su anacrónico hábito y tocado, manejando un *smartphone*, o descubrir los vestigios de una edificación romana junto a un moderno edificio de oficinas. A menudo se dice que en Japón convive lo viejo y lo nuevo pero, como decimos, con esas palabras no se está describiendo algo que no sea característico de cualquier otro lugar. La cuestión es que estamos designando como moderno aquello que consideramos fruto de la evolución tecnológica y cultural de Occidente, como si esta fuese la forma natural de progreso. Una forma más de construir la inferioridad del *otro*, negando toda capacidad de evolución a otras sociedades o la posibilidad de una modernidad alternativa a la que nuestro propio modo de vida ha impuesto. Desde este punto de vista, cuando al referirse a Japón se verbaliza la frase “lo viejo y lo nuevo”, lo que se expresa en realidad es “lo viejo y lo *nuestro*”.

Junto al concepto de orientalismo, nuevas aportaciones apuntan a la existencia paralela de un *autoorientalismo* idealizador de los elementos culturales propios, que conduce a una acentuación de lo exótico (Beltrán, 2008: 31). Se puede atribuir esto a un discurso propio del neocolonialismo contemporáneo que refleja la tensión global-local en que el reconocimiento es esencial para penetrar en el mercado hegemónico, por lo que las culturas marginales se ven abocadas a automoldearse para facilitar su incorporación a dicho mercado (Prado: 2008b, 43). Otro concepto reciente es el de *tecnorientalismo*, introducido por Morley y Robbins.<sup>12</sup> Con él, se designa el discurso orientalista apoyado en la capacidad tecnológica y la alta eficacia empresarial como esencia de la identidad nipona, presentando de ese modo a Japón como amenaza a la supremacía occidental en el liderazgo global. El discurso se ha ido sofisticando

---

<sup>12</sup> MORLEY, David; ROBINS, Kevin (1992): “Techno-Orientalism: Futures, Foreigners and Phobias.” en *New Formations*, n° 16, primavera 1992, pp. 136-56.

y ampliado a otros países asiáticos, a medida que su potencial –económico, tecnológico, militar, etc. – se ha mostrado emergente. En el caso de Japón, esta sofisticación se ha manifestado asociando el país y su sociedad con «un futuro profiláctico, de inteligencias artificiales, deshumanizado y nihilista» (Lozano, 2009b: 1).

A estas formulaciones se contraponen el desarrollo autóctono de un discurso antitético, al que se conoce como *Nihonjinron* 「日本人論」<sup>13</sup> o teoría de los japoneses, también denominado *nihonbunkaron* 「日本文化論」, teoría de la cultura japonesa. Se trata de un constructo ideológico esencialista acerca de la cultura e identidad japonesa que subraya algunos presupuestos como la homogeneidad socio-cultural, la particularidad de una comunidad orientada a lo grupal, la comunión con la naturaleza, la estabilidad harmónica amparada en el respeto jerárquico, la singularidad lingüística o la insularidad (Guarné: 2006, 6). Estos estereotipos usados en positivo para una autoafirmación frente a Occidente, acaban conformando un panorama de exclusión para aquellas manifestaciones propias de la cultura autóctona que no encajen en el discurso, lo que lo convierte en una poderosa arma de control social. Más aún, la difusión de este tipo de discursos formulados como oposición, en lugar de debilitarlo, contribuyen a reforzar el orientalismo denunciado por Said (Guarné: 2006, 6).

## 2.2.7 Reescritura y pervivencia

Al quedar canonizada una imagen de la propia cultura, las figuras que no se ajusten a ese esquema tenderán a desaparecer del relato histórico, de los estudios especializados y en consecuencia del mercado. Esto implica que la pervivencia de obras, autores y tendencias quede supeditada a los cambios en la imagen canónica establecida. El valor de un producto cultural no puede considerarse intrínseco pues, sencillamente, «si se deja de reescribir a un escritor, se olvidará su obra» (Lefevere, 1997: 141). Así, al determinar lo que se reescribe, las élites pueden manipular el pasado en función de la imagen que pretenden otorgar a su cultura (Lefevere, 1997: 152).

Entre las estrategias de reescritura de literaturas ajenas, destaca la elaboración de antologías como forma de presentar un panorama nuevo y atraer públicos amplios. La selección, basada en la competencia y la diversidad, se legitima utilizando un antólogo de la cultura propia pero con afinidad reconocida con la antologizada (Lefevere, 1997: 154). Finalizamos nuestro

---

<sup>13</sup> Al introducir por primera vez palabras japonesas, se transcriben en el idioma original aisladas mediante las marcas *kakko* 「」, de uso común en ese sistema gráfico como equivalentes a nuestros paréntesis para evitar las dudas que estos podrían generar al confundirse con trazos de determinadas grafías (véase *Aclaración sobre nombres, transcripción de texto en japonés y citas*, p. vii). Para no recargar el texto, sucesivas apariciones de estos términos ya no se acompañan de la grafía original, pudiendo el lector acudir al *Glosario de términos japoneses* incluido en el apartado *Referencias* (p. 599).

repasso a esta obra con la descripción que hace de las dinámicas de la crítica, según la cual, una primera lectura determina las sucesivas, fijando una imagen que solo se modificará sustancialmente en caso de un profundo cambio en la poética que comporte reescrituras importantes (Lefevere, 1997: 169-182).

## 2.2.8 Reescritura en el contexto digital

El dispositivo establecido por Lefevere fue desarrollado dos décadas atrás, por lo que requerirá una actualización para adecuarlo al contexto actual. Es lo que pretende el trabajo de García-Peña (2003) sobre la reescritura en los formatos digitales, añadiendo al catálogo de prácticas reescritoras la digitalización de obras impresas. Antes de eso,<sup>14</sup> relata el recorrido desde la linealidad propia de lo oral, que confería su forma a documentos antiguos como papiros o rollos, hasta la idea de paginación introducida de forma más reciente con la aparición del libro, que progresivamente fomenta una fragmentación creciente –capítulos, párrafos, etc. –, facilitando la consulta no lineal de los documentos (García-Peña, 2003: 17). A continuación detalla las diversas estrategias de digitalización empezando por el facsímil, como puede ser un escaneado a formato pdf, que conserva el formato pero ampliando su accesibilidad de consulta, y ayudando a la conservación material de los documentos (García-Peña, 2003: 18-19). También comenta los *hipertextos educativos*, que incorporan vínculos a otros contenidos de texto o audiovisuales, por lo que la lectura puede diversificarse en recorridos múltiples, y los *hipertextos multimedia*, documentos que simultanean en una misma interfaz los diversos elementos que en el caso anterior solo eran enlazables. La experiencia del texto queda así totalmente modificada hacia una fragmentación creciente y un amplio nivel de relaciones múltiples con el universo intertextual (G<sup>a</sup>-Peña, 2003: 22).

En conclusión, el texto digital se desarrolla hacia un tipo de lectura más transversal y antológica, adaptada a las necesidades de la actividad académica y analítica, trasladando a la red la dinámica que determina el repertorio. La presencia de textos digitales y su facilidad de acceso vendrá a determinar los repertorios susceptibles de entrar en proceso de canonización (García-Peña, 2003: 23-24).

---

<sup>14</sup> Basándose en VANDENDROPE, Christian (1999) *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*. Paris: La Découverte.

## 2.3 Cultura audiovisual en la época digital

Abandonamos el campo de formulación teórica para adentrarnos en ciertos conceptos específicos, comenzando por las implicaciones del factor digital, con la introducción de los recientes desarrollos tecnológicos, en la conformación actual del cine.

En su popular *Historia del cine* (2005), Mark Cousins opina que el medio cinematográfico ha experimentado una transformación radical en todos los aspectos, democratizando la producción que ha pasado a ser más barata, sencilla e inmediata, lo que determina que «la tercera era del cine, que de hecho aún está en sus inicios, es la primera propiamente meritocrática» (Cousins, 2005: 434). Frente a otras opiniones menos entusiastas, que hablan sobre una supuesta «muerte del cine», considera que el nuevo contexto ha significado un proceso de renacimiento del cine a nivel global, con un impulso renovador de la industria «más significativo para la misma que el proceso de expansión de los años veinte o la irrupción de las nuevas corrientes de los años sesenta» (Cousins, 2005: 437-438).

Una de las claves para entender el nuevo paradigma estético está en la capacidad de conferir a cualquier imagen la impresión de realidad fotográfica (Cousins: 2005, 456), poniendo así en cuestión largos años de teoría que pregonaba la objetividad de la cámara. Las tecnologías actuales han conferido a la cámara nuevas capacidades, pasando de «interpretar un espacio tridimensional a interpretar un espacio de información» abandonando el carácter de registro de la realidad por el de interfaz, como «prolongación de nuestro cuerpo o, mejor aún, como lugar de interacción» en el que interpretamos el significado de los signos digitalizados (Sánchez Martí, 2007: 159-160).

Obras como *Cultura visual digital* (Darley, 2002) o la más reciente *Pantallas depredadoras* (2007), recopilación de textos editada por Vicente Domínguez, que abunda en la intermedialidad de la cultura visual en el contexto actual, en las estrechas relaciones entre los diversos medios que se sustentan en la imagen como la televisión, el video doméstico, los videojuegos, internet, o el propio cine, compartiendo elementos y estrategias narrativas y entrecruzando sus efectos estéticos. El contexto contemporáneo, según Sergi Sánchez (2007: 167), establece un nuevo espacio audiovisual hipertextual, rizomático y desprovisto de tiempo, que él mismo disecciona en su tesis doctoral *Hacia una imagen no-tiempo* (2010). He aquí el espacio en el que habremos de desenvolvernos.



## 2.4 *Film Studies* y cine nacional

Entrando en lo que se refiere al conocimiento cinematográfico, conviene aproximarse al sentido de estudiar los llamados cines nacionales. La tradicional tendencia a compartimentar el estudio del cine en bloques nacionales facilitaba la tarea a los escritores, «they believed all they had to do was to construct a linear historical narrative describing a development of a cinema within a particular national boundary whose unity and coherence seemed beyond all doubt», pero lo que parecía una certeza empieza a resultar menos obvio cuando «we are no longer so sure about the coherence of the nation-state and, on the other hand, the idea of history has become far from self-evident» (Yoshimoto, 1991: 242). En efecto, el contexto reciente viene marcado por el fin de la guerra fría y el desarrollo económico de ciertos países emergentes, que ha venido aparejado con un interés por los cines que estos producen, instaurándose determinadas ideas que teorizan sobre los cines del mundo o *World Cinema*, con lo que el análisis de la producción y distribución cinematográfica internacional «parece ser el rasgo más sobresaliente de los estudios cinematográficos en el siglo veintiuno» (Martin-Jones, 2011: 39).

Al teorizar sobre la existencia de cines nacionales, se presupone la existencia de una serie de rasgos reconocibles y equivalentes en la cinematografía producida en el país, con lo que se asume que el conjunto de sus cineastas comparten unas características nacionales cuyas manifestaciones el espectador espera encontrar en las películas de dicha procedencia (González Diéguez, 2005: 57). En la práctica, sin embargo, la oposición binaria al modelo Hollywood es en realidad el condicionante inevitable para la construcción teórica de cualquier cine nacional (Hayward, 2000: 91-92; Codó, 2010: 175).

En este factor radican las críticas al concepto de *World Cinema*. Estos designados como *cines del mundo* no dejan de ser un modelo ajeno al cine hegemónico encarnado en el imaginario crítico e historiográfico por la oposición entre Hollywood y el cine europeo. Al designar como *World Cinema* a todo ese espacio ajeno al contexto occidental, se está dando carta de naturaleza a una oposición binaria que se corresponde con la lógica colonial, el “nosotros y los otros”: «The so-called imperialist misrepresentation or appropriation of the Other is an oxymoron. The Other cannot be misrepresented, since it is always already a misrepresentation. Imperialism starts to show its effect not when it domesticates the Other but the moment it posits the difference of the Other against the identity of the self» (Yoshimoto, 1991: 257).

Y sin embargo, la justificación del enfoque en clave nacional se puede encontrar en la idea de que toda producción cultural, en tanto que concebida en entramados industriales nacionales, realizados en lenguas nacionales e incorporando intertextos propios de la cultura nacional, se puede considerar que proyectan imaginarios nacionales (Codó, 2010: 175).<sup>15</sup> Si la estandarización de una determinada idea de cultura nacional es importante en la conformación misma de la nación como concepto, el cine, como el resto de las

---

<sup>15</sup> El autor se apoya en lo establecido en SHOHAT, Ella & STAM, Robert (2002 [1994]) *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.

manifestaciones mediáticas, juega un papel en este proceso de construcción del imaginario colectivo que a un tiempo es activo y se ve afectado por el mismo (Hayward, 2000: 90).

Ante este factor de esencialismo en clave nacional, algunos autores en fecha reciente proponen una estrategia de comprensión de las dinámicas de las industrias culturales de alcance regional. Tal vez el nombre más prominente a este respecto sea el de Iwabuchi, quien en su influyente libro *Recentering Globalization* (2002), describe la expansión exportadora de las industrias culturales japonesas desde los años 70 como el inicio de una dinámica en la que su influencia se extiende por el continente asiático y su cultura juvenil. Cuando la dinámica global lleva a las grandes corporaciones occidentales a interesarse por esos mercados, ya en los años 90, se los encuentra estructurados en un sistema de relaciones que permite a Japón afrontar desde una posición privilegiada el proceso de descentralización que conlleva la globalización.

A su vez, Japón experimenta una atracción hacia las nuevas manifestaciones culturales asiáticas. Especialmente las generaciones jóvenes, que ven en fenómenos como el pop coreano o el cine de acción de Hong Kong la encarnación de una cierta modernidad asiática alternativa a la modernidad hasta el momento hegemónica originada en Norteamérica, impuesta por la lógica geopolítica de las décadas previas.

Aunque el propio Iwabuchi haga recaer su análisis en la confrontación binaria oriente-occidente para explicar cómo se articula la identidad nacional japonesa, de su descripción se puede extraer una visión más compleja en la que Japón se imagina a sí mismo a un mismo tiempo como externo y como perteneciente a Asia. En Asia se detecta el ejemplo negativo, el pasado que se debía superar y a la vez la certificación dicha superación. Del otro lado, la confrontación con occidente incluye a la vez el afán de equiparación y el deseo de diferenciación. Con todo ello, el esfuerzo de construcción identitaria se concentraría en determinados elementos del pasado nacional que singularizan la cultura autóctona respecto a ambas esferas (Iwabuchi, 2002: 7), algo que se hace menos evidente en las expresiones culturales de lo contemporáneo –arquitectura, indumentaria urbana, música pop u otros elementos de consumo–, que de alguna manera homogeneiza la imagen que ofrecen países de uno y otro lado del Pacífico y sus estilos de vida. Por otro lado, la penetración de productos culturales japoneses en los países de la región presenta elementos conflictivos y de resistencia, especialmente por el pasado imperialista y la percepción negativa, que se mantiene especialmente en las generaciones más mayores (Iwabuchi, 2002: 3-4).

En definitiva, aunque sea sólo de forma implícita, el concepto binario se complica con un tercer elemento que entra en juego en la articulación de este complejo. El análisis de Iwabuchi puede ser criticable, pero lo cierto es que se trata prácticamente de la única obra publicada internacionalmente que desarrolle una reflexión en este sentido. Se pone así en evidencia una falta de atención sobre la complejidad de esa dinámica intrarregional, muy esclarecedora de nuestra falta de comprensión ante el fenómeno. Permite comprender que cueste tanto superar esquemas mentales que imponen una visión unitaria de Asia como una cultura indiferenciada, estática y prácticamente homogénea. Es así como ha calado la noción del cine asiático equiparado a un género.

Como hiciera también Jordi Codó en su tesis *La Crítica exòtica: estudis de cinema i pel·lícules asiàtiques* (2008),<sup>16</sup> Yoshimoto también analiza en otro trabajo esta idea de cine asiático como género. *National/International/Transnational. The Concept of Trans-Asian Cinema and the Cultural Politics of Film Criticism* se inicia con un análisis crítico del concepto de cine nacional, defendiendo que es indispensable considerar los flujos y relaciones de producción y consumo entre países diversos<sup>17</sup> (Yoshimoto: 2006, 254). En el contexto de re-emergencia de la histórica centralidad de Asia y de transformación del paradigma en los estudios culturales, ha surgido esta noción unitaria y no menos etnocéntrica de lo asiático como conjunto, que en el cine se explicita mediante los festivales internacionales y su carácter ecuménico (Yoshimoto: 2006, 255). En consecuencia, propone el estudio comparativo de diversos cines nacionales, de sus relaciones mutuas como parte de la circulación global del cine, como forma adecuada para componer un panorama más completo del cine universal, rechazando la lógica ahistórica y despoltizada del multiculturalismo (Yoshimoto: 2006, 260).

Es así como el camino para superar el concepto de cine nacional y sustituirlo por una consideración más compleja de lo procesos globales pasa, paradójicamente, por no perder de vista las cinematografías nacionales. Al fin y al cabo, los límites estatales, con sus unidades de mercado, legislaciones y otros condicionantes, siguen ejerciendo como marcos reguladores de los sistemas culturales y generan «a significant structuring impact» (Esfandiary, 2006: 103). Así es como encontramos mención de la nacionalidad de producción en todo texto sobre películas, ya sea una crítica puntual, el catálogo de un festival de cine o un artículo académico.

Aunque la perspectiva en clave nacional pueda y deba ser cuestionada, el conocimiento y comprensión de estas unidades nacionales no deja de ser necesario para conocer el funcionamiento integrado del conjunto. Tanto Hayward (2000: 92) como Yoshimoto (2000: 711) lo reconocen así y destacan la necesidad de una aproximación interdisciplinaria al estudio de los cines nacionales. Este último lo expone en su comparación del desarrollo de los *film studies* en la académica norteamericana y la ausencia de los mismos en las universidades niponas. Su argumentación se fundamenta en el proceso emprendido en los entornos académicos anglosajones a partir del s. XIX, mediante el cual las filologías grecolatinas quedan sustituidas por la literatura inglesa. Se trata de una estrategia para absorber y vernacularizar el canon clásico, un medio efectivo de legitimarse como cultura hegemónica (Yoshimoto, 2000: 699-700). Por su parte, la institución universitaria japonesa establece una estrategia equivalente, cuando recurre a la *japonología* como forma de singularizar su propia cultura y civilización —concurriendo con ello en presupuestos afines al discurso *nihonjinron*, anteriormente mencionado—, escenificando su contraposición al mundo occidental mediante el desarrollo paralelo de unos prominentes estudios de filología inglesa. Una forma implícita de resaltar, por oposición, la equiparación de la civilización japonesa al bloque occidental, representado por el entorno cultural anglófono, cuyo valor hegemónico resulta impensable cuestionar tras haber constituido la fuerza ocupante en el país (Yoshimoto, 2000: 702). Esta falta de reflexión crítica sobre el currículum universitario acaba atrofiando el desarrollo de

---

<sup>16</sup> De la cual se desgaja este tema en un artículo específico publicado en 2010 dentro del libro colectivo *Cruce de miradas, relaciones e intercambios*, editado por Pedro San Ginés.

<sup>17</sup> Compárese esta idea con las teorías sistémicas.

los estudios fílmicos, que el autor considera muy positivos justamente para la superación de constructos discursivos esencialistas (Yoshimoto, 2000: 710-711).

El desarrollo de los estudios fílmicos se presenta como una oportunidad para detectar las prácticas sesgadas que se han descrito y plantear discursos alternativos que conduzcan a su superación: «To challenge these limits we cannot simply turn to a mode that ignores the mediation of the nation or that of the university. Rather we must try to organize a different type of inquiry, a rigorous nondisciplined activity that stands on different theoretical ground –one that is not driven by a certain national or academically disciplined epistemology» (Cazdin, 2014: 14). El estudio que proponemos aquí nace con vocación de constituir una aportación en este sentido. Queriendo explorar las posibilidades de una aproximación no dependiente de las constricciones de una disciplina, nos proponemos movernos en el espacio que el propio Cazdin describe en otro lugar como «that dead-center position between the “persistent power of residual national forms and the emerging influence of transnational ones”» (Nornes, 2007: 9).





### 3. EL CINE JAPONÉS Y SU CIRCULACIÓN INTERNACIONAL

Cuando en el título de este apartado expresamos la intención de comentar la difusión internacional del cine japonés, hablamos de la distribución de sus películas, por supuesto, pero no sólo de eso. La perspectiva sistémica que hemos imprimido a este estudio, nos lleva a considerar el cine como un conjunto en el que se conjugan todos los elementos que lo conforman. Más allá de un simple conjunto de películas producidas, es también el entramado productivo y las personas que le dan cuerpo, así como el conjunto de ideas puestas en juego con la simple articulación del término “cine japonés”. Por eso en este apartado nos vamos a ocupar, naturalmente, de las prácticas y los flujos de distribución de películas a nivel global, pero también de otros aspectos que nos parecen imprescindibles para entender el fenómeno en su totalidad.

Daremos importancia a la red de festivales de cine, uno de los espacios fundamentales para poner en contacto las películas con nuevos públicos y con los diversos agentes de mediación, que a su vez ejercerán de nuevo como puente hacia otros espectadores. Pero no descuidaremos tampoco asuntos como la traducción de las películas, aspecto habitualmente soslayado pero fundamental para entender la acogida de estas en un contexto cultural diferente al de su producción. Y por supuesto nos ocuparemos del establecimiento y difusión de los conocimientos que moldean la imagen recibida de la cinematografía japonesa.

Establecidas estas coordenadas, que en los términos teóricos que hemos establecido supone una descripción de los fundamentos para la conformación del *horizonte de expectativas* sobre el cine japonés en el contexto de recepción internacional, acabaremos por desglosar la forma en que tales aspectos se manifiestan en el caso específico del ámbito español.

#### 3.1 Consumo de productos culturales japoneses a nivel internacional

El consumo de productos culturales japoneses en el exterior viene marcado en buena medida por la política emprendida por el país asiático a favor de impulsar el denominado *soft power*, estrategia de influencia y liderazgo opuesta al tradicional uso del poder militar. La cultura popular de masas resulta una atractiva herramienta para este propósito, que pretende la influencia internacional mediante la difusión de un imaginario amable del propio país como forma de diplomacia, por la vía pacífica de destacar activos intangibles de prestigio (Goy, 2006: 719). Japón, sin ejército tras la IIGM pero con una potente industria cultural y un

interés económico estratégico en su internacionalización –especialmente tras el florecimiento de las exportaciones en los años de gran expansión económica, que anunció la existencia de un nicho comercial provechoso, al cual se ha tratado de sacar rendimiento una vez que el ciclo económico ha devenido en la larga recesión que experimenta el país desde hace ya dos décadas–, ha implementado políticas de este tipo y cosechando un destacable éxito en su entorno inmediato, tanto a nivel económico y comercial como en el aspecto de relaciones internacionales (Pokarier, 2010: 215). Difundiendo la marca de país mediante la denominada *diplomacia pop*, (Davalovszky, 2009: 4) ha logrado una aceptación entre los jóvenes asiáticos impensable para las generaciones anteriores marcadas por el agresivo imperialismo del antiguo enemigo e invasor (Goy, 2006: 724-725).

No faltan voces que señalan la gran capacidad de penetración de la cultura popular japonesa entre la juventud occidental. Con la teoría de polisistemas como base, se puede plantear que la traducción, por tanto la distribución internacional, depende de la fortaleza comparada entre la cultura emisora y la receptora: «Even-Zohar explains that the translated literature will occupy a main position in a target culture when the target culture's own literature is weak, not fully developed, or immersed in a crisis or changing point. This could partially explain why Japanese manga and anime are widely translated into Western languages, given that their production in Japan is notoriously bigger and more diversified» (González, 2009: 5). Las versiones más entusiastas señalan al conglomerado manga-anime-videojuegos como afición alrededor de la cual se ha desarrollado un interés global por la cultura nipona (Madrid & Martínez, 2010: 59). Otras opiniones son más mesuradas y advierten que esta tendencia se observa únicamente en comunidades específicas de aficionados que se sitúan en mercados concretos, subrayando de paso que su interés no es por la cultura japonesa en extenso sino que limitan su mirada a un reducido espacio dentro de la cultura popular. Aún más, se incide en que la delimitación de lo que conforma el espectro de la cultura popular es también parcial, señalando que uno de los contenidos de mayor éxito en su exportación es la pornografía, pese a que es más que excepcional verla mencionada en los estudios sobre el fenómeno (Zahlten, 2011b, 57).

En cualquier caso, aunque sólo determinados grupos relativamente numerosos manifiesten una afición marcadamente orientada a la cultura popular nipona, sí parece indiscutible que buena parte de la juventud española ha podido establecer una cierta familiaridad respecto a sus contenidos audiovisuales, bien a través de los videojuegos o de las emisiones de series animadas que, hace ya décadas, se incorporaron a la programación infantil de las diversas cadenas de televisión. Los formatos y peculiaridades estéticas del audiovisual nipón forman parte del acervo común de una generación de espectadores alfabetizados visualmente con manifestaciones de esa procedencia como uno más de sus elementos. Esto nos hace pensar que la importación de productos cinematográficos de procedencia japonesa pudiera verse favorecida en el contexto actual. Veamos si esto es así, ocupándonos en los próximos apartados de los canales y condiciones en que se desarrolla la difusión y circulación internacional de esos productos.



### 3.1.1 Políticas públicas, instituciones privadas e iniciativas de internacionalización del cine japonés

Tras el funesto intervencionismo ejercido en el periodo militarista por el ejército imperial sobre la industria cinematográfica japonesa –fusiones forzosas para controlar las *majors*, censura, dirigismo e imposición de temáticas y enfoques al servicio del poder, etc. –, el secular liberalismo que se instaló en las élites burocráticas del Japón de postguerra tuvo su reflejo en una inacción oficial respecto al cine. Hasta fechas muy recientes, no hubo acciones gubernamentales al respecto, independientemente de que las políticas monetarias y de mercados tuvieron el efecto, no buscado, de apuntalar la fortaleza de la industria nacional al dificultar la importación de filmes extranjeros con los que competir (Gerow, 2006). No es hasta entrada la década de los 90, con el sistema de estudios totalmente descompuesto y con el marco de referencia de los condicionantes antes enunciados –diplomacia cultural y éxito económico de la exportación de otros contenidos culturales–, cuando se inicia una tímida política de incentivos con subvenciones directas a proyectos fílmicos, si bien nunca se han alcanzado el nivel que conocemos en la Europa de la “excepción cultural”.

La ley de promoción artística y cultural de 2001 vendría a regular, por primera vez tras el periodo militarista, la intervención pública en el sector cinematográfico. El comité de expertos que se constituyó para desarrollar dicha ley, hizo públicas en 2003 sus recomendaciones, que sirvieron de guía para las posteriores actuaciones legislativas y se ordenaron en doce puntos que enunciaban sendos marcos de actuación para las diferentes propuestas concretas:

- «1. Preserve Japanese films
2. Introduce new production support
3. Promote local location shoots
4. Expand screening possibilities outside of theaters
5. Create space for different kinds of films to be exhibited
6. Expand and promote domestic film festivals
7. Support export of Japanese films
8. Support film education and training on the set
9. Create "Film Plazas" for showing films and relating film culture
10. Give film the social approval it deserves
11. Promote film viewing by children
12. National Film Center should become independent» (Gerow, 2006).

El *National Film Center* (NFC)<sup>18</sup> del último punto es un organismo dependiente del Museo Nacional de Arte Moderno.<sup>19</sup> La independencia que estas conclusiones le prescriben se mostró inviable a causa de determinados condicionantes legales, al igual que ocurrió con una de las recomendaciones enmarcadas en el primer punto, que señalaba la necesidad de donar a este centro una copia de cada película producida en el país (Gerow, 2006). En la práctica,

---

<sup>18</sup> 「東京国立近代美術館フィルムセンター」 (Tōkyō Kokuritsu Kindai Bijutsukan firumu sentā): <http://www.momat.go.jp/english/fc/>

<sup>19</sup> 「東京国立近代美術館」 (Tōkyō Kokuritsu Kindai Bijutsukan) o MOMAT según las siglas en inglés (Museum of Modern Art, Tokyo). Fundado en 1952, estableció posteriormente sus divisiones de artesanía y cine, que en la actualidad cuentan con sus propias instalaciones: <http://www.momat.go.jp/english/>

por tanto, sólo la voluntad de los productores determina que el NFC obtenga copias de los filmes, por lo que la catalogación y conservación del patrimonio cinematográfico japonés sigue produciéndose de manera parcial y fragmentaria.

Para otros objetivos derivados de este trabajo sí se implementaron medidas concretas, entre las que mencionaremos, dada su relevancia para el contenido de este apartado, la promoción de distribución de películas japonesas y su participación en certámenes internacionales, el apoyo económico a los festivales de cine nacionales y la implantación de un sistema de información sobre el cine japonés, si bien Gerow (2006) subraya que el presupuesto global en 2004 de este paquete de medidas —«¥2.5 billion, or about \$22.5 million»— era muy inferior a la inversión media para una sola producción de Hollywood.

El mencionado proyecto de sistema de información se materializa en la *Japanese Film Database* (JFDB),<sup>20</sup> gestionada por *Unijapan*.<sup>21</sup> Conformada por una pléyade de productoras, organizaciones profesionales y empresas distribuidoras, *Unijapan* inició su andadura en 1957 con el objetivo de promover la cultura cinematográfica japonesa y su difusión internacional. Sus acciones más visibles son la organización del Tokyo International Film Festival (TIFF),<sup>22</sup> del mercado cinematográfico asociado a este evento (TIFFCOM),<sup>23</sup> así como su presencia en los principales mercados cinematográficos internacionales.

El otro organismo que actúa en favor de la difusión internacional del cine japonés es *Japan Foundation*.<sup>24</sup> Se trata de una entidad administrativa bajo jurisdicción del ministerio de exteriores japonés, aunque formalmente disponga de un estatuto que legalmente establece su condición de organización independiente. Se estableció en 1972 con el objetivo de promover internacionalmente las artes y cultura japonesa, así como su idioma. Por lo que hace referencia a la cultura audiovisual, aparte de otras actividades transversales en que se aborde el tema,<sup>25</sup> el organismo dispone de una sección específica dentro de su organigrama. Desde esta unidad, conformada por cuatro miembros, se coordina la cesión de originales para su exhibición en pantallas por todo el globo, prestándose asesoría, intermediando para facilitar gestiones o incluso, si el caso lo requiere, cediendo las copias que obren en su poder. También desarrollan proyectos para ciclos temáticos, por épocas o de autores determinados, que luego ofrecen a las instituciones que puedan estar interesadas, como festivales de cine, filmotecas, museos u centros culturales.

La organización dispone de una amplia colección de cintas de diversas épocas, la mayoría de ellas subtituladas al inglés. Si bien el grueso de la colección está archivado en las instalaciones de Tokio, algunas delegaciones territoriales, como las de Londres o Roma, custodian también parte de las copias. Se trata de una medida operativa que permite agilizar la distribución de los títulos más demandados en el ámbito regional en que se encuentren dichas delegaciones.

---

<sup>20</sup> Aún en proceso de desarrollo pero ya en línea (<http://jfdb.jp/en/>)

<sup>21</sup> <https://www.unijapan.org/english/>

<sup>22</sup> <http://www.tiff-jp.net/en/>

<sup>23</sup> <http://www.jcs.tokyo/en/>

<sup>24</sup> [http://www.jpff.go.jp/e/about/outline/about\\_01.html](http://www.jpff.go.jp/e/about/outline/about_01.html)

<sup>25</sup> En el programa de apoyo a publicación y traducción de textos sobre Japón y su cultura no faltan proyectos dedicados al cine, como tampoco en su programa de becas a la investigación. La realización de esta misma tesis, posibilitada por una beca de esta institución, así lo atestigua.

Esta colección, sin embargo, no es exhaustiva. Por un lado, está la ya comentada imposibilidad legal de exigir la cesión de todo producto audiovisual producido en el país. Por otro, los criterios de selección que aplica Japan Foundation limitan el rango de películas que se consideran aceptables para el propósito de la organización. Durante la entrevista mantenida con a Honda y Mochizuki (16 septiembre 2014), responsables de la sección cinematográfica del organismo, se generó cierta incomodidad al preguntar sobre este aspecto. La respuesta incluyó la tajante afirmación de que no estaban autorizados a revelar datos de ese tipo, ya que los criterios de selección responden a las directrices políticas emitidas por el ministerio del que el organismo depende. Lo que se pudo extrapolar del desarrollo de la conversación es que no son criterios inmutables, sino que pueden depender de eventuales intencionalidades políticas o del talante de cada gabinete. El objetivo de la organización es la difusión de la cultura japonesa, pero el poder político se arroga la capacidad de establecer la definición de *cultura japonesa* y la imagen pública que se quiere difundir de puertas afuera. El único criterio concreto que quedó expuesto fue la imposibilidad de adquirir copias, ni promocionar en el exterior, películas de contenido pornográfico o en que el aspecto sexual sea particularmente prominente.

Este planteamiento excluye películas y autores de tanto predicamento como Ōshima Nagisa con *El imperio de los sentidos* o todo un movimiento como el denominado *pinku eiga* 「ピンク映画」,<sup>26</sup> al que en varios puntos vamos a hacer alusión y que en tiempos recientes ha alcanzado cierta prominencia en los estudios especializados sobre la filmografía nipona. En definitiva, lo que esto implica es que el objetivo no es ofrecer un panorama de su cinematografía nacional o la divulgación de su cultura cinematográfica como tal, sino componer una determinada imagen del país para ofrecer al exterior como parte de la estrategia política y diplomática nacional.

Independientemente de estas disquisiciones, la inexistencia de un organismo unificado que se encargue de archivar y conservar la obra fílmica nacional provoca una fuerte dependencia de la sensibilidad de las empresas productoras para lograr tal fin. Y dicha sensibilidad patrimonial no parece existir, a la vista de diversas anécdotas recogidas *off the record* y que la confidencialidad nos impide revelar en detalle, pero que hablan de la dejadez con que las productoras japonesas se deshacen de su patrimonio material y documental una vez se acaba el ciclo de producción y explotación comercial, en cuanto no hay una posibilidad aparente de aprovechamiento económico en dichos artículos. Ciertas iniciativas –de coleccionistas privados a título individual– por organizar algún tipo de archivo o espacio de exposición han quedado abortadas por el recelo de estas empresas a que el material que en su momento generaron sea utilizado al margen de su control.

---

<sup>26</sup> *Pinku eiga* 「ピンク映画」, directamente traducible por *películas rosa* (*pinku* es la adaptación fonética del inglés *pink*), es la etiqueta que designa las producciones caracterizadas por mostrar desnudos femeninos y escenas de alto contenido sexual, si bien no explícitamente pornográficas. El *pinku eiga* se desarrolla en el circuito independiente de los años 60, siendo paulatinamente incorporado por las grandes compañías, hasta dominar en volumen el conjunto de la industria durante los años 70 hasta su declive en la década posterior. Dos publicaciones de referencia al respecto: Sharp, 2008, *Behind the Pink Curtain: The Complete History of Japanese Sex Cinema*. Guildford: FAB Press; y Nornes (ed.), 2014, *The Pink Book: the Japanese Eroduction and Its Contexts*. Kinema Club.

Antes de la existencia de estas organizaciones, la representación de la industria cinematográfica nipona en el exterior había contado con algunas figuras fundamentales, pero trabajando por su cuenta, sin una estructura institucional que sistematizara sus esfuerzos. El que más cerca estuvo de establecer semejante estructura fue Nagata Masaichi, cabeza visible de los estudios de producción *Daiei*, que trató de establecer un organismo de alcance continental para la promoción del cine japonés en Asia. Como más adelante se detallará, su intento fue sólo relativamente exitoso.

Junto al apellido Nagata conviene situar también el de Kawakita. Viuda del director de cine Kawakita Nagamasa, quien la introdujo en el entorno cinematográfico, Kawakita Kashiko desarrollo una intensa labor mediadora, paralela a los esfuerzos empresariales del presidente de Daiei. Su presencia se convirtió en habitual en los festivales internacionales de renombre, actuando como informante y consejera para muchos de ellos (Nornes, 2014b: 249). En su empeño, fundó una institución que mantiene y amplía su archivo, que sigue siendo de referencia para la investigación sobre el cine japonés de postguerra,<sup>27</sup> espacio museístico<sup>28</sup> y servicio de asesoría, mediando entre productores locales y programadores internacionales, para quienes se organizan proyecciones privadas que facilitan espacios de encuentro entre ambas partes.

Del lado anglosajón, Donald Richie fue la gran figura que completó el reducido número de conexiones entre el ambiente cinéfilo occidental y el de Japón durante largos años. Tiempos en que los festivales europeos, ciertamente, tampoco se veían impulsados a ampliar su red de contactos, pues ya cubrían su expediente al ofrecer un reducido número de títulos exóticos que justificaran la calificación de “internacional” para sus eventos (Nornes, 2014a: 9).

### 3.1.2 Algunos condicionantes a la internacionalización del cine japonés

El inesperado triunfo de *Rashomon* (『羅生門』 *Rashōmon*, 1950, Kurosawa Akira) en el festival de Venecia de 1951, exacerbó el interés por esa filmografía hasta llevarla a acaparar galardones y atención crítica a lo largo de aquella década. Pero cabe preguntarse hasta qué punto este interés se trasladó igualmente a los espectadores comunes, cuando se puede afirmar que en líneas generales, el cine de procedencia asiática ha sido acogido de mala gana por parte de los exhibidores, resistentes a cambiar su secular alianza con el rentable cine manufacturando en Hollywood (Codó, 2008: 38). Sólo en casos muy puntuales y en momentos extraordinarios, el cine japonés ha logrado trascender la distribución incardinada

---

<sup>27</sup> [http://www.kawakita-film.or.jp/kmfi\\_english.html](http://www.kawakita-film.or.jp/kmfi_english.html)

<sup>28</sup> <http://www.kamakura-kawakita.org/en/>

en la exhibición en festivales, algo parcialmente subsanado en el periodo reciente por la irrupción del DVD.

Esta escasa visibilidad –sumada a algunos otros condicionantes que iremos exponiendo– ha determinado que esta cinematografía se vea íntimamente relacionada con un determinado concepto de cine como arte, en cierto modo opuesto a la consideración industrial del cine como entretenimiento que encarnaría Hollywood. De hecho, se llega a afirmar que el cine japonés encarna «the most clear-cut example of a national cinema whose international distribution has been inextricably linked to the postwar rise of the ‘art cinema’ category» (Denison & Joo, 2012).

Esta identificación con el elevado cine de arte, que relega –o, como veremos, malinterpreta– otras formas de entender el cine más orientadas al entretenimiento, no es la única limitación al que el cine japonés debe hacer frente en su difusión internacional.

Weinrichter habla de lo que bautiza como *efecto kimono*, según el cual: «El espectador occidental reacciona mucho mejor ante una película oriental de corte histórico que ante otra de ambiente contemporáneo [...] Los personajes actuales hacen más problemático que el espectador occidental ponga en marcha con ellos el mecanismo de “identificación”», mientras que la estilización de la ambientación de época permitiría neutralizar este rechazo, al hacer emerger el punto en que «la lejanía cultural se funde con la temporal bajo el manto de raso de lo exótico» (Weinrichter, 2002b: 17). Según explica Roberto Cueto, estas expectativas respecto al cine japonés se establecieron a partir de las políticas de exportación de las *majors* que dominaban la industria nipona durante las décadas de los cincuenta y sesenta: únicamente las películas de época fueron distribuidas en Occidente porque se pensaba que serían las que funcionarían mejor con un público occidental (Cueto, 2003, 15). Viviana González, sin embargo, se pregunta si la cuestión no será algo más compleja de lo que estos autores afirman, incorporando a la reflexión la hipotética reacción de los espectadores occidentales más allá de las estrategias comerciales y de distribución de que la industria se haya servido (González-Diéguez, 2005: 58).

La autora apoya su argumento en la teorización establecida por Popper<sup>29</sup> sobre la existencia de modelos cognitivos, estructuras mentales basadas en situaciones estereotipadas:

«La formación de estos modelos cognitivos o *schemata* hallan su explicación en la noción de expectativas innatas (*expectations*) que propone K. R. Popper: nacemos con *expectativas*, con un conocimiento que, aunque no es válido *a priori*, se encuentra, por así decirlo, genética o psicológicamente *a priori*, esto es, previo a toda experiencia observacional. Dentro de estas expectativas, la más elemental es la de encontrar regularidades. Gracias a estas expectativas innatas que posee todo ser humano, es decir, a partir de esa búsqueda de regularidades, de un patrón reiterado aplicable a toda experiencia, somos capaces de formar esquemas mentales o cognitivos para cada clase de experiencia.

Así, para toda experiencia o fenómeno con el que tropezamos en la vida diaria, hemos experimentado y acumulado un gran número de contextos interrelacionados. Las categorías cognitivas no dependen, por tanto, únicamente del contexto inmediato en el

---

<sup>29</sup> Popper, K.R. (1963) *Conjectures and Refutations*. Londres: Routledge.

que se hallan circunscritas [...] Mediante la creación y aplicación de estos modelos cognitivos creados a partir de experiencias previas nos enfrentamos a la tarea de interpretar nuevas experiencias. Y este proceso se aplica de igual modo a la experiencia fílmica. Así el espectador occidental encontrará una ayuda fundamental en sus modelos cognitivos previos, es decir, en la abstracción de todas sus experiencias fílmicas previas, a la hora de abordar la interpretación de las películas de directores desconocidos» (González-Diéguez, 2005: 59-60).

Bajo este punto de vista, el que la mayoría de comentarios a las películas japonesas –incluso, por extensión, asiáticas– se apoyen sistemáticamente en la alusión o comparación con una serie de cineastas que conocemos bien, como Kurosawa, Ozu o Mizoguchi, se presenta como una estrategia que, hasta cierto punto, se puede considerar natural.

Sea como sea, el personal al cargo de la promoción cinematográfica en *Japan Foundation* nos confirma que, en el contexto europeo, las instituciones con las que trabajan nunca rechazan una propuesta de ciclo con películas de época.<sup>30</sup> El único motivo que puede impedir su celebración es la incompatibilidad de fechas, y cuando se ha dado ese caso ha sido siempre tras arduos esfuerzos por conciliar agendas. Bien diferente es la situación en otras latitudes, destacando que en África se produce el caso opuesto, con una abierta preferencia por las películas de ambientación contemporánea, mientras que el contexto asiático ofrece menos limitaciones al respecto, sin que se observen especiales preferencias en un sentido o en otro, si bien cabe constatar un matiz a este respecto. En consonancia con lo establecido por Iwabuchi –antes detallado en el apartado 2.4–, en el ámbito regional asiático se ha ido conformando un *star system* propio mediante la exportación cruzada de productos de la cultura pop como la música o los programas televisivos. Eso facilita que, en especial los públicos más jóvenes, sientan una atracción por las producciones que incluyen en su reperto a determinadas figuras populares que no se produce en otros lugares. El ambiente europeo no sólo desconoce a estos personajes, sino que la cultura *fan* –como veremos en su momento– es un concepto que resulta rechazable para la ortodoxia de la crítica cinematográfica.

También hay que resaltar una aparente ventaja de la industria nipona, que acaba resultando en debilidad a la hora de exportar. Se trata de la fortaleza de su mercado interno, que provoca que los grandes proyectos, los que por presupuesto podrían ofrecer resultados de mayor vistosidad con la que hipotéticamente ampliar horizontes de mercado, se conciben con una fuerte orientación al mercado nacional. Contar en el reperto con estrellas de renombre es un gran reclamo para el aficionado nipón, pero difícilmente atractivo para el foráneo, incapaz de identificar al personaje. La sinergia televisiva es otro factor asociado, siendo una apuesta de mínimo riesgo invertir en narraciones con personajes y situaciones que la televisión ha demostrado atractivas para la audiencia local. De ese modo, mientras el público nacional acepta con entusiasmo y expectación producciones de este tipo, al espectador ajeno a estas claves sólo pueden producirle indiferencia.

---

<sup>30</sup> Al parecer, el “nunca” hay que entenderlo en su literalidad. Según Honda y Mochizuki, en sus años en el cargo no se ha dado esa situación (comunicación personal, 16 septiembre 2014).

Como colofón, los procesos de internacionalización de las grandes compañías productoras quedan supeditado a una cuestión que, como veremos, es tan relevante como el idioma y la traducción. En la entrevista mantenida, Abé Mark Nornes (9 marzo 2015) nos cuenta que albergaba desde hacía años una intuición respecto al funcionamiento de los departamentos de promoción internacional de las *majors* japonesas, y que recientemente varias personas con conocimiento de causa –personajes importantes dentro de la industria y la academia, de consolidada y prestigiosa trayectoria, cuyo nombre es bien conocido por cualquier aficionado pero que prefería no revelar– le habían confirmado. A la hora de conformar esos equipos, se buscan empleados que dominen a la perfección la lengua inglesa, pero no se pone el mismo celo en asegurar que dispongan de conocimientos en la materia. Así, se trata de equipos con gran competencia lingüística, pero carentes de formación en cuestiones de mercadotecnia. Y sobre todo, sin ningún conocimiento en materia cinematográfica. Los responsables de distribuir a todo el mundo el cine japonés de mayores presupuestos, desconocen por completo el material con el que están trabajando, tanto los formatos y procesos de producción como la historia del cine japonés. Aunque sus habilidades comunicativas sean excelentes, su capacidad de realizar con éxito su trabajo queda inevitablemente mermada por desconocer qué es lo que deberían comunicar.

Así, sólo las producciones de espíritu independiente, sin garantías de recuperar la inversión en sus reducidas posibilidades de distribución doméstica, tienen verdadera necesidad de apelar a los públicos internacionales y voluntad de hacerlo. Dada la estructura en que está conformado el contexto internacional, sólo el conducto de los festivales les permite tener un recorrido. Además, la obtención de un galardón internacional ejerce de elemento publicitario que puede relanzar la carrera comercial a nivel interno. Con ello, se refuerza un proceso por el que únicamente un tipo de cine muy concreto logra franquear las fronteras del archipiélago.

Se fortalece así la percepción occidental, que adjudica a la filmografía japonesa una determinada concepción cinematográfica íntimamente vinculada a pretensiones artísticas. Esto se ajusta bien, además, a una falsa dicotomía esencial que asigna la función comercial y de entretenimiento prácticamente en exclusiva al cine producido en Hollywood, mientras que del resto de filmografías del mundo se espera una cierta oposición a ese modelo industrial. Una estructura que ha contribuido a fijar esta idea es la que conforman en su conjunto los festivales de cine. Por otro lado, la tradicional vía de incorporación del cine japonés a las pantallas internacionales han sido precisamente los festivales de cine. Como la pescadilla que se muerde la cola, este apartado se abría con el factor de los festivales y con él queremos cerrarlo, dando paso al apartado en que nos detenemos a pormenorizar este asunto.

## 3.2 Los festivales de cine: de la idea de circuito a la noción de sistema

Según lo ya apuntado, al exhibir y premiar en su momento *Rashomon*, la *Bienale* veneciana desempeñó un papel nada anecdótico en el proceso de difusión internacional del cine japonés, al influir tanto en la distribución comercial de determinadas películas como en la de difusión del conocimiento de esa cinematografía. Bajo esta consideración, parece más que justificado afirmar que la función de los festivales de cine constituye un aspecto insoslayable para nuestro estudio.

Sobre los festivales de cine se ha escrito que constituyen una red de distribución alternativa, relativamente resguardada de las presiones del mercado, orientada a enriquecer la cultura cinematográfica (Nornes, 2014b: 245). En efecto, las grandes corporaciones cinematográficas encuentran en los festivales de prestigio una herramienta de promoción para determinados productos de su catálogo, incluso determinados certámenes –caso, como enseguida veremos, del *Asian Film Festival* y en gran medida también del TIFFF– nacen de la iniciativa de las *majors*, como parte de su estrategia promocional. En cualquier caso, los planteamientos y objetivos que priman en un festival tienen que ver con el prestigio cultural que se pueda conformar en torno a las películas programadas, no queda supeditado a la posible carrera comercial que estas recorran. En virtud de esa afirmación, se puede establecer que la función de los festivales de cine es regular, orientar de alguna manera el acceso y la consideración del público respecto al cine, en tanto que ejercen una mediación entre ambos, en base a criterios y objetivos que no necesariamente coinciden con los de la exhibición comercial.

Siendo así, hay quien afirma que la exhibición en festivales no proporciona un acceso amplio a las películas por el hecho de producirse de forma localizada geográfica y temporalmente, por lo que su impacto no alcanza a las audiencias mayoritarias (Richmond, 2014: 109). Aun estando de acuerdo en lo sustancial, nos parece una afirmación matizable. Por un lado, ya se ha comentado que el prestigio de los festivales es una baza que a las grandes compañías cinematográficas les interesa poner en juego para lanzar determinadas producciones. Por otro, el de los festivales es un trabajo no del todo desconectado al de la crítica. En un artículo publicado por *Cahiers du Cinéma España*, Jean Michel Frodon (2008: 39) afirma que «los festivales son un alter ego de la crítica, la única otra instancia de designación de las películas según criterios diferentes a los promovidos por el marketing». Si consideramos que la actividad crítica proporciona durabilidad a las películas al dejar registro documental sobre las mismas, el paso por un festival puede garantizar mayor durabilidad –y con ello alcanzar un mayor número de espectadores al correr del tiempo– que una carrera comercial convencional.

Abundando en la afirmación de Frodon, más que establecerse de forma paralela a la de la crítica, la labor de un festival la complementa y la vez la condiciona:

«Much of the work undertaken to explain 'Japanese cinema' in English has focused on the films and filmmakers most famous outside of Japan. This is at least partially due to the historical dominance of film festivals in making particular kinds of Japanese cinema



available to international samples, and (as part of those samples) to international scholars. [...] therefore, it has been a shifting notion of the ‘festival’ film that has come to define much of what we understand of Japanese cinema. [...] film festivals act as a conduit from local to international distribution, and what they show of Japanese cinema largely relates to the films we get to see from Japan» (Denison & Joo, 2012: 2-3).

Así pues, en síntesis, el papel desplegado por los festivales de cine es fundamental en la cultura cinematográfica en toda su amplitud, desde las instancias de producción a los diferentes modelos y contextos de consumo, incluyendo como una forma más de consumo la lectura de aquello que se escribe y publica al respecto, y las funciones que adoptan son múltiples. Entre ellas, Iordanova detecta y relaciona seis categorías de funciones: mediación entre la industria fílmica e instancias políticas y económicas; función nodal en el intercambio transnacional de productos cinematográficos; concentración de creatividad y oportunidades comerciales; intercambio cultural; contrarrestar tendencias nacionalistas –al evidenciar el carácter transnacional del arte cinematográfico como fenómeno–; y finalmente, en este caso aplicado específicamente al espacio no occidental, proporcionar una alternativa a la migración artística, al facilitar el desarrollo industrial de otras regiones, permitiendo a los técnicos y artistas locales desarrollar su actividad en el propio país (Iordanova, 2011: 17).

En el mundo que conforman los festivales de cine, conviene considerar la jerarquización que existe entre ellos, formalmente estructurada en torno a unos festivales de clase superior. La Federación Internacional de Asociaciones de Productores Filmográficos (FIAPF), organismo que regulador de este complejo, exige la proyección de al menos 14 estrenos mundiales y el pago de una cuota para obtener el certificado de “clase A”, que formalmente confiere esa superioridad jerárquica y ostentan los festivales de Berlín, El Cairo, Cannes, Karlovy Vary, Locarno, Mar del Plata, Montreal, Moscú, San Sebastián, Shanghai, Tokio y Venecia (Nornes, 2014b: 261). En la lista, sin embargo, el aficionado tal vez se sorprenda por la ausencia de eventos de gran repercusión como los de Sundance, Rotterdam o Toronto, a la vez que le extrañará leer los nombres de según qué ciudades.

El caso es que este conjunto está imbuido de en una lógica geopolítica cuya estructura y epistemología garantiza la posición central a Europa. Nornes sitúa en la postguerra europea, con la emergencia de los neorrealismos, la conceptualización de lo que hoy entendemos como festival de cine. Constatando que una ciudad de la envergadura de Los Angeles nunca ha albergado un festival de cine de relevancia, describe este tipo de eventos como espacios de descubrimiento y renovación cinematográfica en busca de un modelo alternativo a Hollywood. El autor habla del sesgo que estructura el conjunto en función del esquema «“first Europe, then elsewhere”» y que en la divulgación sobre cine se complementa con su equivalente «“first Hollywood, then elsewhere”» en el plano industrial (Nornes, 2014b: 246). Esta dicotomía domina la dinámica historiográfica en los estudios fílmicos, excluyendo del debate la relevancia que puedan tener las culturas cinematográficas no occidentales. En un reportaje en *Fotogramas* del año 2000 se puede leer que «el cine asiático es, por razones obvias, el tercero en cuotas de mercado a nivel internacional tras el americano y el europeo» (F00-01).<sup>31</sup> Tan obvias le parecen al autor las razones que no se detallan en el artículo, pese a que,

---

<sup>31</sup> Aunque la literatura consultada se cita en el texto siguiendo el formato APA, se ha hecho una excepción con las citas hemerográficas entre nuestras fuentes primarias. Al incorporar una gran cantidad de referencias

si consideramos razones tan obvias como el número de películas producidas al año y el volumen de población, ergo de público potencial, lo obvio sería que el cine asiático ocupase el primer lugar de esa clasificación. La indiferencia, cuando no ignorancia, de lo que ocurre en la cultura cinematográfica ajena al espacio europeo, incluye también a los festivales albergados en esos territorios.

Hemos visto que, en su momento, el cine japonés irrumpió en este entramado, como también lo harían puntualmente autores de otras procedencias como el indio Satyajit Ray. Pero esto no supuso una variación del esquema de exclusión. Los *autores* –nótese el concepto, emanado de la teoría francesa– asiáticos son validados por el sistema exhibiéndolos como un descubrimiento propio, sin extender ese valor a su cinematografía de origen y asimilando sus propuestas a las tendencias del *art cinema* europeo, como forma de oposición al clasicismo hollywoodiense.

Por seguir el recorrido histórico que propone Nornes al analizar este panorama, comenzaremos mencionando que uno de los festivales internacionales más longevos es el *Southeast Asian Film Festival*. Establecido en 1954 y renombrado con posterioridad como *Asian Film Festival* (AFF), «it is certainly the oldest festival no one has ever heard of» (Nornes, 2014b: 248). Lo creó la *Federation of Motion Picture Producer's Association of Asia* (FPA), fundada un año antes y liderada por el presidente de los estudios *Daiei*, Nagata Masaichi (Lee, 2014: 226). Animado por su reciente éxito como productor de *Rashomon*, Nagata se embarcó con entusiasmo en el proyecto de expandir y diversificar mercados. Concibió una política en virtud de la cual combinar producciones de alto presupuesto que resultasen atractivas a los festivales europeos y así gozaran de distribución global, mientras trataba de abrir los vecinos mercados asiáticos a sus habituales producciones de entretenimiento popular (Lee, 2014: 230).

Con ese objetivo viajó por diversos países de la región, forjando alianzas con los productores locales más importantes que cristalizaron en la creación de la FPA. Estos magnates cinematográficos concibieron el AFF como un evento itinerante, cada año en uno de los países miembros sin repetir dos ediciones consecutivas, no para exhibir sus películas al público sino para relacionarse entre ellos, intercambiar ideas y experiencias, negociar contratos de distribución de películas a nivel regional y fomentar el negocio cinematográfico (Lee, 2014: 227-228). Aunque Nornes no de mucho crédito a esta experiencia, valorándola únicamente en su condición de pionera en el ámbito asiático y destacando la indiferencia cosechada fuera de Asia, la investigación de Lee pondera la importancia que este gesto tuvo, aún con heridas abiertas entre los países vecinos y en el contexto de la Guerra Fría, para la reincorporación de Japón al concierto regional. La importancia del AFF decayó a partir de los años 60, con las convulsiones que sufría una industria en inevitable transformación y la progresiva aparición de otros certámenes cinematográficos en Asia. El nuevo contexto

---

correspondientes a un limitado número de autores se hacía muy compleja y confusa su identificación, por lo que hemos desarrollado un sistema de citación particular que designa cada una de las cuatro revistas utilizadas mediante un código alfabético (F para *Fotogramas*, Dp para *Dirigido por*, Cm para *Cinemanía* y CbC para *Cahiers du Cinéma España/Caimán. Cuadernos de cine*), al que se acompaña del año-mes de publicación. En este caso, la cita alude al registro de enero de 2000 de la revista *Fotogramas*. Cuando un mes incluye más de un artículo, se añade una letra que indica el orden de aparición, equivalente al orden reflejado en nuestra relación que se encuentra en los cuadros nº 10.1 a 10.4 (véase *Aclaración sobre nombres, transcripción de texto en japonés y citaciones*, p. vii).

establecido y la emergencia del *Hong Kong International Film Festival* (HKIFF), establecido en 1977, marcarían el definitivo declive de la relevancia del certamen (Lee, 2014: 239).

El panorama se complicaría en los años 80, al crecer la conciencia de que los nuevos cines occidentales entraban en fase de agotamiento y se mira hacia otros territorios en busca de relevo. El descubrimiento de escenas efervescentes, principalmente en el entorno sinófono, se produce junto a la emergencia de nociones como la de *World Cinema*. Estas transformaciones abonan el crecimiento en visibilidad e interés del *Hawai'i International Film Festival* (HIFF), no por casualidad celebrado en el punto de contacto entre Asia y Norteamérica Auspiciado por el *East-West Center*, una institución académica dependiente del gobierno federal de los Estados Unidos, el certamen puso en contacto a numerosos programadores con las propuestas de la 5ª generación china o la nueva ola taiwanesa, mientras publicaba extensos volúmenes con una vasta información nunca antes divulgada en lenguas occidentales sobre sobre los cine asiáticos. El HKIFF se sumó a la vena editorial y su localización era privilegiada para acceder a los cines de habla china que empezaban a acaparar el interés, por lo que el proceso continuó atravesando el Pacífico. Hacia finales de los 80, Hong Kong se habría convertido en el centro de peregrinaje de los programadores en busca de nuevos valores asiáticos. Años después, con el cambio de siglo y la cinematografía coreana como nuevo objeto de deseo, el festival de Busan (PIFF)<sup>32</sup> le arrebataría el cetro. Ante esta secuencia de desplazamientos se afirma que la pujanza y el declive, «“waxing and waning” is another structure of the international film festival circuit» (Nornes, 2014b: 249-250).

Según el autor indica en otro texto, la importancia de estos festivales tuvo mucho que ver con los problemas de traducción –aspecto en el que más adelante vamos a profundizar–, pues vistos en retrospectiva se hace patente que su efímera importancia se fundamentó en su función de conducto internacional de los flujos cinematográficos emanados de Asia, cuando los programadores europeos con dominio de lenguas asiáticas eran contados. Con la mejora de este aspecto, sumada a las posibilidades de comunicación actuales y la cantidad de información disponible en internet, festivales como los de Hawai'i, Hong Kong y Busan parecen más acontecimientos regionales, incluso locales, que verdaderamente internacionales (Nornes, 2011: 38), fundamentando su apreciación de que existe un doble –o triple– circuito de festivales de cine: el que constituyen los festivales con repercusión, que son básicamente los europeos –más algún certamen norteamericano– y los que no parecen contar para nadie. Es decir, los que no se celebran en el ámbito occidental.

---

<sup>32</sup> Las siglas PIFF corresponden a *Pusan International Film Festival*. El ministerio de cultura y turismo surcoreano, implementó un nuevo sistema de romanización a su idioma en el año 2000, determinando que la grafía con que se designaba la ciudad pasase de Pusan a Busan. Sin embargo, con objeto de mantener la marca que ya se había logrado establecer, los rectores del festival decidieron no renombrarlo y mantener la grafía y siglas con que se les venía conociendo (Vick, 2011: 97).

### 3.2.1 Los festivales internacionales y la apropiación del *World Cinema*

Tanto históricamente como en la actualidad, los festivales de cine son, casi en exclusiva, el conducto que permite al cine japonés saltar al espacio occidental. Esto implica que, la progresiva incorporación de nuevas formas de expresión cinematográfica japonesa, queda condicionada a las expectativas creadas por esa dinámica. De ese modo, obras que se concibieron como piezas orientadas al mercado –piénsese por ejemplo en determinados ejemplos de cine de género– se acaban asimilando como ejemplos de cine de arte. El término «Japanese art cinema», nos dicen Denison y Joo (2012: 7), «has shifted dramatically from what it used to refer to 30 years ago, largely because of the complexity of the new landscapes of film distribution. It may be therefore that, 'Japanese art cinema' matters most not actually academics or even film marketers, but to those making and promoting Japanese films in a crowded global marketplace for 'art cinema'».

El panorama adquiere nuevos matices a causa de la imbricación de este concepto de *arthouse cinema*, cuando la procedencia del film se halla fuera del entorno occidental, con la idea de *World Cinema*. El uso de estas etiquetas está íntimamente ligado a la divulgación del cine internacional que articulan los grandes festivales. En lo que va de siglo, se ha consolidado entre los festivales más destacados la tendencia a trascender su función de intermediarios para establecerse también como productores. Según detalla Dorota Ostrowska (2010), este esquema se formaliza en los últimos años con el establecimiento de los programas y fondos de producción propios, que han determinado la conformación actual de las prácticas de distribución del cine independiente y sus flujos a nivel global.

La autora establece una relación de cuatro niveles en los que actúa este mecanismo. En primer lugar, ser seleccionado por uno de los grandes festivales, proporciona al cineasta independiente el acceso a una red de contactos en la industria y un espacio de encuentro compartido con un selecto grupo de cineastas, facilitando que confluyan aquellos profesionales cuya creación se ajusta a las expectativas y criterios del festival. Por cuanto no es extraño que determinados autores o productores trabajen con las miras puestas en las fechas y los criterios del gusto imperantes en el festival al que aspiran a acudir, esta tendencia se ve reforzada y se retroalimenta. El segundo nivel es el estatus que proporciona ser seleccionado por uno de los grandes festivales. Aparte del prestigio que confiere, ser etiquetado como director de un determinado festival genera unas expectativas concretas sobre el tipo de cine que se espera que realice. La cuestión se agudiza si la selección es para participar en el programa de desarrollo de talento, lo que permite al aparato del festival un cierto control sobre el proyecto a filmar y garantiza distribución por los canales que le son afines. El tercer aspecto es el de la extensión de este control sobre las cinematografías de origen de estos cineastas. Los programas se suelen basar bien en coproducciones con equipos locales o bien asumiendo directamente la tutela del realizador foráneo, mediante estancias tipo campus de creación. Como a menudo estos autores provienen de países con estructuras cinematográficas muy débiles, los festivales se apropian de estas culturas cinematográficas al mediatizar la imagen que se difunde y consolida sobre ellas. Por último, el cuarto nivel es el que determina una correlación directa entre los proyectos refrendados por el festival y los

debates sobre el estado de los cines del mundo, al monopolizar estos certámenes buena parte de la actividad crítica sobre la actualidad cinematográfica<sup>33</sup> (Ostrowska, 2010: 145). En relación al impacto de Cannes a este respecto, la autora llega a cuestionarse si etiquetas como cine nacional o *World Cinema* no debieran reformularse como «“French-global”» (Ostrowska, 2010: 148).

El discurso formal que presupone una globalización cinematográfica, como ya ocurriera con el cine japonés y el indio en su momento, se nos aparece así como una nueva estrategia de dominación, consolidando la hegemonía de las tendencias establecidas por el *art cinema* europeo. Los programas de patrocinio de nuevos talentos suponen una forma de supervisar su formación en esa metodología y de perpetuarla, imponiendo su concepto ético y estético enfrentado a las prácticas industriales de Hollywood. Se dificulta de ese modo la incorporación al acervo crítico de todo formato cinematográfico que no se ajuste a esas premisas.

### 3.2.2 Los festivales de cine en Japón y la idea de cortocircuito

Con ánimo completista, describir la red de festivales de cine en Japón sería una empresa ardua. Un país desarrollado económicamente, con intensa vida cultural y una red urbana compleja que incorpora numerosos núcleos de elevada concentración poblacional, ofrece forzosamente múltiples acontecimientos, entre los cuales una elevada cantidad de festivales de cine de características diversas. Describiremos tres de ellos, tanto por aparecerse como los más relevantes como por lo ilustrativo de sus características. Se trata de los dos festivales de mayor repercusión en Tokio, de modelos contrapuestos, y del festival especializado en documental que se celebra bianualmente en la localidad noroeste de Yamagata.

Se puede leer que el «Festival Internacional de Cine de Tokyo no tiene personal propio, sino que está organizado por las majors japonesas como plataforma de lanzamientos de títulos cuyo estreno está previsto para los meses siguientes» (Frodon, 2008: 39), una afirmación matizable pero ilustrativa. Como ya se ha apuntado, el festival está organizado por Unijapan, que no deja de ser una organización independiente y articulada en un equipo específico de profesionales para su gestión. Ahora bien, la composición de los órganos directivos de Unijapan, aunque incorporen activos del ámbito creativo —con miembros del sindicato de

---

<sup>33</sup> Los ejemplos mencionados en el artículo son el *Hubert Bals Fund* del festival de Rotterdam (<https://iffrr.com/en/professionals/iffrr-industry/hubert-bals-fund>), el *World Cinema Fund* auspiciado por la Berlinale ([http://www.berlinale.de/en/branche/world\\_cinema\\_fund/wcf\\_profil/index.html](http://www.berlinale.de/en/branche/world_cinema_fund/wcf_profil/index.html)) o los programas *Cinefondation* de Cannes, que incluyen la *Sélection*, competición con filmes producidos en escuelas de cine; la *Résidence*, un taller de escritura para residentes internacionales; y L'Atelier, que ofrece financiación para la producción de proyectos (<http://www.cinefondation.com/en>).

directores y de las asociaciones de cineastas y de guionistas<sup>34</sup>—, está copada por las grandes firmas de la industria. Se produce una dependencia de facto de las *majors* que se hace evidente año tras año en la programación del evento y que suscita el grueso de las críticas que se vierten sobre el certamen, señalándola como el principal obstáculo que le dificulta alcanzar el reconocimiento como gran acontecimiento de repercusión internacional que busca, desesperadamente, desde su primera edición en 1985.

Los antiguos estudios japoneses actúan, en la actualidad, en una doble faceta. En lugar de encargarse, como en tiempos, de forma integral del desarrollo del producto en todas sus fases, la producción se comparte con otras compañías en formato de comité. Por otro lado las estructuras de distribución y exhibición, que ya operaban en el sistema tradicional, siguen estando en gran medida en sus manos y son un pilar fundamental en su modelo de negocio. No es de extrañar que se describa el TIFF como un escaparate o como un laboratorio de testeo de Hollywood (Iordanova, 2011: 7), ya que la exhibición de películas de esta procedencia garantiza la rentabilidad de la red de salas que compañías como la histórica productora *Tōhō* mantienen por todo el país. Así, las secciones paralelas se nutren de films que tienen ya garantizada una vida comercial, en detrimento de apuestas de mayor riesgo por filmes a los que el público, previsiblemente, tendrá menos posibilidades de acceso. Por supuesto, las secciones competitivas tratan de ofrecer títulos de calidad y procedencias diversas, pero se les suele afejar que invariablemente cuelen alguna cinta japonesa como gancho para aumentar la presencia mediática del certamen a nivel doméstico.

Citaremos a Iordanova cuando afirma que «a U.S. contact told me, in confidence, that ‘for many journalists, the TIFF is an example of how not to run a film festival’. He was referring to the excessively commercialized nature of the event, which recently even proposed to rebrand itself into an ‘International Contents Carnival’, mixing movies, games and other entertainment features», para a continuación señalar que el otro gran festival de la ciudad, *Tokyo Filmex* es «the true cinephile attraction» (Iordanova, 2011: 8). La investigadora valora la “autenticidad” del Filmex por el predominio de intelectuales, creadores y estudiantes entre su público habitual, contraponiéndolo al perfil de espectador masivo y «mainstream» que asiste al TIFF.<sup>35</sup>

La programación de *Tokyo Filmex* se articula en torno a su sección competitiva, limitada a cintas de procedencia asiática, y se completa con una selección de cine internacional y dos retrospectivas —por lo general centradas en autores, aunque en ocasiones temáticas—, de las

---

<sup>34</sup> Véase la composición de sus órganos rectores <https://www.unijapan.org/english/about/members.html>

<sup>35</sup> En los mismos términos se expresa Don Brown en un artículo de su columna en el diario *Asahi* ([http://ajw.asahi.com/article/cool\\_japan/movies/AJ201411140007](http://ajw.asahi.com/article/cool_japan/movies/AJ201411140007)). Aun compartiendo el grueso de esas críticas, se le puede afejar a Brown que, al ser un nombre habitual en los créditos de numerosas producciones independientes —principal, pero no exclusivamente, en tareas de traducción y subtitulado—, tiene intereses personales en la promoción del cine alternativo, como los tiene también directamente en el festival Filmex, donde es un rostro habitual sobre el escenario en los debates post-proyección. La comparativa entre TIFF y Tokyo Filmex se nos hace hasta cierto punto injusta por cuanto se trata de perfiles de festival claramente diferenciados, que por tanto no debieran juzgarse bajo criterios idénticos. Como veremos más adelante, la crítica tiende a legitimar el tipo de cine intelectualizado que considera artístico, mientras que rechaza lo que se asocia al entretenimiento y el afán comercial. También hay una veneración por el formato de proyección en pantalla grande y sala oscura, frente a otras formas de consumo audiovisual. Esos criterios de valoración se extienden al formato y contenidos de los festivales y sustentan la valoración de Iordanova.

cuales una dedicada a films japoneses (Fujiwara, 2011: 214). Sin duda, uno de los atractivos del *Filmex* es la facilidad de interactuar con destacados integrantes del ambiente cinematográfico –tanto los que acuden a presentar y comentar sus films con el público asistente como los que habitualmente pueblan la platea–, que su formato posibilita. Como el presupuesto disponible, la duración y número de proyecciones del certamen también son relativamente limitados, por lo que al crítico o al profesional le resulta factible y cómodo cubrir sus contenidos con una exhaustividad imposible en los mastodónticos certámenes de clase A. En definitiva, las modestas pretensiones del festival juegan a su favor y le permiten ofrecer una estimulante experiencia cinematográfica y crear un espacio muy atractivo para el aficionado más especializado.

En la divergencia de modelos entre TIFF y *Filmex*, más allá de la deseable variedad para satisfacer a públicos de intereses diversos, hallamos un aspecto muy positivo. La complementariedad entre ambos festivales permite establecer unas sinergias que benefician a ambos. Ya que es una práctica usual para ciertos profesionales europeos del sector desplazarse a Asia una vez al año, las fechas casi consecutivas entre uno y otro, en octubre y noviembre, contribuyen a que un buen número de ellos prolongue su estancia en Tokio para acreditarse y asistir a ambos (Iordanova, 2011: 8). El perfil más experto aprovechará también la coyuntura para acercarse a la remota Yamagata, cuyo festival de documental se celebra en el hueco de fechas que queda entre ambos acontecimientos de la capital.

Se trata de un certamen pionero en su especialidad y dotado con premios en metálico generosos, pero cuya repercusión parece limitada. Nornes (2007: 13) comenta contrariado su disgusto cuando, en sus numerosos contactos con profesionales del cine, constata una y otra vez que el occidente cinematográfico desconoce la existencia de este festival. Como luego vamos a detallar, no parece que esto se pueda atribuir a su falta de méritos, por lo que tendremos que plantearnos la cuestión bajo otras premisas: «Europe will always set the terms for any purported universals, such as “international” in “international film festival circuit”. Ambitious festivals in Asia, Africa, and Latin America place themselves in the circuit, but they will never *matter* in the same way. [...] At the same time, these Asian festivals’ regional and local prominence is probably amplified by European indifference. This is to say, the international film festival circuit is filled with *short circuits* –one of the most thrilling and hopeful aspects of film history» (Nornes, 2014b: 251). Es en este punto donde vamos a considerar el *Yamagata International Documentary Film Festival* (YIDFF), un certamen establecido en una localización totalmente secundaria, una ciudad mediana en la región montañosa y agraria del norte de Japón, con una repercusión mediática limitada y totalmente ignorado más allá de Asia.

Haciendo un poco de historia, el establecimiento del YIDFF data de 1989. Se conmemoraba el centenario de la ciudad y un empresario local, aficionado al cine, aprovechó que el colectivo de documentalistas liderado por Ogawa Shinsuke estaba instalado en las inmediaciones para obtener una generosa porción del presupuesto municipal destinado a las celebraciones, con objeto de su propuesta de organizar un festival. La localidad no disponía más que de unas pocas salas de exhibición convencional, por lo que el equipo reclutado, sin conocimiento alguno sobre la materia ni experiencia en la organización de ese tipo de eventos, fue adiestrado a marchas forzadas por el propio Ogawa en teoría e historia del documental.

Entretanto, el dinero municipal, complaciendo a los dirigentes locales, servía para atraer a figuras de prestigio internacional como Monica Flaherty, Johan van der Keuken o Nestor Almendros (Nornes, 2014b: 251).

Junto a esa competición, se organizó un simposio sobre el documental en Asia, con invitados de varios países de la región.<sup>36</sup> Moderaba Ogawa, quien aprovechó para expresa su malestar con el enfoque del certamen planteando una única pregunta para la discusión: ¿por qué el primer festival especializado en documental que se celebra en Asia no cuenta con ningún film asiático en su selección? (Nornes, 2014b: 252). La cuestión deparó un intenso debate sobre las dificultades y retos que afrontaban los cineastas, que se puede sintetizar en la falta de oportunidades económicas en unos países empobrecidos, sin estructuras cinematográficas de producción y distribución desarrolladas y sin apoyo gubernamental. Al contrario, la mayoría eran regímenes autoritarios a los que no interesaba promover otro tipo de audiovisual que no fuese propagandístico, y por lo general contando con férreos sistemas de censura. En esas condiciones, la producción se circunscribía casi en exclusiva a los nuevos formatos de grabación en video, más accesibles en el aspecto económico pero cuya calidad de imagen y sonido generaba el rechazo de los programadores internacionales y limitaba sus posibilidades de distribución (Nornes, 2014b: 253).

Algunos de los invitados, ante tan frustrante panorama, incluso comunicaron durante su alocución la decisión ya tomada de abandonar la actividad. Pero el intenso intercambio generó un entusiasmo colectivo en los participantes del encuentro. Al día siguiente, convocaron a la escasa prensa acreditada para anunciar su intención de regresar a Yamagata para traer sus futuros trabajos, presentando un manifiesto del que extractamos algunos pasajes:

«why are the documentaries “of quality and of interest” that enter the international exchange of information mainly in the hands of those countries who have the material resources to realize these films? We note, with regret, that there exist many obstacles to the opportunities for our film visions to be produced and disseminated in the real world dominated by political and market motivations. [...] We, the Asian Filmmakers present here, declare our commitment to maintain a network of Asian Filmmakers sharing our visions, as well as our problems and solutions. [...] We affirm here with optimism, our determination to seek, develop and implement approaches to deal with the obstacles, so the future international events like YIDFF will not be short of good Asian films» (Nornes, 2014b: 252-253).

La propia organización del YIDFF sería la primera en tomar nota y recoger el guante. Inmediatamente se encargaría a Fujioka Asako, quien actualmente ostenta la dirección del festival, la creación de una sección que, en las sucesivas ediciones, programase films asiáticos sin importar el formato ni el soporte. Fujioka viajaría por el continente, visitando a los participantes del simposio y ampliando los contactos hasta tejer una red de relaciones sin

---

<sup>36</sup> La lista completa: Stephen Teo y Zarul Albakri de Malasia; el surcoreano Kong Su-Chang; desde Filipinas Nick Deocampo, Teddie Co y Kidlat Tahimik; Chiao Hsiung-Ping de Taiwan; de Tailandia Madop Udomdej; y como representantes locales el propio Ogawa y Tsuchimoto Noriaki. Se esperaba también la presencia de Hong Ki-Seong, desde Corea del sur y de Tian Zhuangzhuang de la China continental, pero se vieron imposibilitados de viajar a Japón por cuestiones políticas.



precedentes y en expansión (Nornes, 2014b: 255). Más aún, en los años sucesivos, las circunstancias registraron un cambio de tendencia que favoreció enormemente el desarrollo de esa incipiente escena. Mientras la tecnología de grabación doméstica incrementaba sus prestaciones, la economía regional experimentaría una expansión considerable, coincidiendo además con la general relajación de los regímenes más opresivos (Nornes, 2014b: 256).

El autor llama la atención también sobre la importancia que puede alcanzar la actividad curatorial de un certamen. La desatención sobre un festival en una zona remota, alejada de los grandes eventos y de los centros de poder, permitía arriesgar en la forma y en el fondo, como muestra la retrospectiva organizada en 1991 para conmemorar el cincuentenario de un acontecimiento tan sensible como ataque sobre Pearl Harbor. «Programs organized by themes (e.g., race, representation of violence), events (Pearl Harbor, Hiroshima/Nagasaki), and place (Manchuria) showed Japanese and American films back to back. The films worked against each other, in a dialogical fashion, to reveal the competing ideologies underlying the “film war”. The program was accompanied by panels featuring major historians and scholars, along with a book-length catalog. Most of these films had not been screened since the war» (Nornes, 2014b: 254).

Lejos del foco de mayor presión que puede suponer para un festival un seguimiento mediático más amplio o el celebrarse en un enclave de mayor centralidad política, Yamagata permite este tipo de programación tan arriesgada como estimulante para la reflexión de una audiencia que, como hemos visto, en gran parte se nutre del cuerpo de creación de documentales del continente. El impacto potencial de este certamen en la conformación de la escena documental asiática se revela incalculable. Cabe preguntarse cuanto deben a la influencia ejercida por Yamagata cintas como *West of the Tracks* (*Tie xi qu*, 2003, Wang Bing), *Still Life* (*Sanxia haoren*, 2006, Jia Zhanke), *Kinatay* (2009, Brillante Mendoza), *Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas* (*Lung Bunmi Raluek Chat*, 2010 Apichatpong Weerasethakul), con la característica modulación narrativa de elementos estéticos propios del cine de no ficción que las distingue. Mientras literalmente ignora la existencia misma del YDIFF, el aparato crítico internacional aplaude a los programadores de Cannes o Venecia por descubrirnos a Wang Bing, Jia Zhangke o a la última oleada de cineastas filipinos.

Describir el funcionamiento integrado de los festivales de cine como un *círculo* implica que las películas y el conocimiento cinematográfico se desplazan entre los diversos puntos siguiendo un recorrido prefijado. Hablar de red mejora un tanto la perspectiva, ya que los diversos nodos se relacionarían en múltiples conexiones, posibilitando recorridos alternativos y trayectorias más complejas. Sin embargo, en ambos casos se ofrece una imagen igualmente estática en que los puntos de conexión son simples lugares de paso. Pero los festivales de cine, como hemos visto, presentan una estructura de relaciones compleja, estratificada y jerárquica, pero cambiante. No son simples receptores y emisores, sino que constituyen espacios activos de transformación, en los que confluyen diferentes actores y agentes para tomar decisiones. Los programadores seleccionan qué mostrar; los críticos reducen con sus elecciones ese catálogo; los distribuidores hacen lo propio escogiendo qué películas adquirir; los públicos locales, condicionados por los anteriores pero no absolutamente supeditados a ellos, seleccionan a su vez; los cineastas y productores participantes observan, debaten, aprenden y extraen conclusiones: qué interesa o no al

público y la crítica; qué me interesa a mí; qué criterios de selección se aplican; qué están haciendo otros cineastas en otros lugares; qué puedo hacer yo; qué quiero hacer yo. Esta actividad no se acaba en los días que dure el certamen en cuestión, sino que se prolongará en la difusión de lo que el encuentro haya generado, en la interacción que se mantenga con la red de contactos establecida, en el desarrollo de los proyectos que surjan a partir de esa experiencia, condicionando, en mayor o menor medida, el desarrollo futuro de la actividad cinematográfica.

Estos desplazamientos flujos y transformaciones se producen además a diferentes niveles, tanto de alcance geográfico como de formatos, géneros, estilos, enfoques teóricos o públicos objetivos. Lo que generalmente se consideran circuitos menores, circuitos secundarios, o *cortocircuitos* en la terminología establecida por Nornes, se han descrito aquí como potenciales motores de creación de dinámicas en un sentido muy diferente al de los festivales grandes que, orientados al mantenimiento y consolidación de las estructuras que han forjado, se muestran como organismos conservadores. Las transformaciones que se producen se materializan de formas diversas, con mayor o menor intensidad entre unos ambientes y otros, entre unos momentos y otros, ahora robusteciéndose en un ámbito local, luego expandiéndose territorialmente y mutando al ir entrando en contacto con otras tendencias, perdiendo vigor luego o reverdeciendo en ámbitos alejados del contexto en que se originaron.

El complejo que forman los festivales se conforma así como un ecosistema con entidad propia en el conjunto de la cultura cinematográfica. Abogamos, por tanto, por replantear la terminología que designa este complejo como un *circuito*, abandonar una conceptualización que dificulta nuestra comprensión de su funcionamiento en favor de otras formulaciones que remitan, con mayor precisión y capacidad ilustrativa, a la noción *polisistémica*.

### 3.3 El tráfico de cine japonés en el sistema de festivales

No es necesario volver a Venecia y aludir de nuevo a *Rashomon*, ya se ha relatado el proceso de apertura internacional del cine japonés desarrollado a partir de este hito. Un proceso que pareció reeditarse en la segunda mitad de los 90, cuando Weinrichter (2002b: 9-10) aprecia «una “barrida” que recordaba a sus viejos tiempos» al alzarse en 1997 con la *Palma de oro* para *La anguila* (『うなぎ』 *Unagi*, 1997, Imamura Shōhei) y la *Caméra d'or* para *Suzaku* (『萌の朱雀』 *Moe no Suzaku*, 1997, Kawase Naomi) en Cannes, mientras que Venecia galardonaba el impacto de *Hana-bi* (『HANA-BI』, 1997, Kitano Takeshi) con el *León de oro*. Coincidiendo con ello, Berlín inicia el proyecto *New Cinema From Japan*, que durante algunos años ejerció de escaparate conjunto para la industria nacional y en Rotterdam se preparaba *No Cherry*

*Blossoms: Visions From Japan*,<sup>37</sup> ciclo de gran alcance que ofreció en su edición del 2000 y que «desmentía triunfalmente la idea recibida de que no estaba pasando nada en el cine nipón durante la década que entonces terminaba».

El reverdecir de viejos laureles tiene que ver, sin duda, con la calidad de las propuestas premiadas, pero también con las nuevas condiciones del entorno cinéfilo. La apertura a cines de procedencias cada vez más diversas se venía gestando desde años antes, desde el impacto suscitado por las nuevas generaciones de autores chinos o el interés por la cinematografía iraní. Pero más importante parece un factor como la diversificación de posibilidades de comunicación. Mientras que históricamente sólo un puñado de mediadores ejercía de puente con Japón, el nuevo contexto multiplica los contactos y la capacidad de los programadores para acceder a nuevas propuestas: «Hawai'i and Hong Kong served as *conduits* for Asian films on their way to Europe, because virtually none of the programmers of Europe could speak Asian languages, and few could actually invest in extended trips to the region. Most were dependent on the festivals specializing in Asian fare. Today, however, there are far more programmers with Asian-language skills that can access information and meet people without intermediaries» (Nornes, 2014b: 250).

Otro factor a considerar es que la cantidad de festivales no deja de aumentar, con lo que se amplían las posibilidades de quedar seleccionado para alguno de ellos. El cine nipón gana presencia además porque, en esta proliferación, surgen también certámenes especializados, ya sea a nivel temático –siendo la japonesa una filmografía rica en determinados géneros– o geográfico, con festivales de cine asiático o incluso específicamente japonés. Tuvimos la oportunidad de entrevistar a Ninomiya Yūki, quien ha actuado como programadora en festivales de este corte en Estados Unidos. También hemos podido asistir a sendos encuentros profesionales para tratar el tema de la distribución internacional en los que Adam Torel, fundador y gestor del sello especializado *Third Window Films*<sup>38</sup> –que presenta títulos japoneses en el mercado británico–, es una presencia constante. En alguno de estos encuentros se han oído también las voces de la agente de ventas Takamatsu Miyuki o de Marion Klomfass,<sup>39</sup> directora del festival alemán *Nippon Connection*<sup>40</sup> que anualmente se celebra en Frankfurt.

En su intervención, Klomfass defendió la conveniencia de los festivales especializados en programar cine japonés, recomendando a los productores japoneses que los tengan en cuenta a la hora de seleccionar dónde quieren enviar sus películas. Considera que disponen de un público conocedor y receptivo, lo que supone una ventaja respecto a los certámenes generalistas para que la obra encuentre su público. También señaló la conveniencia de apostar por seleccionar los festivales de menor tamaño pero que ofrecen la oportunidad de interactuar con la audiencia. Si bien esto puede ser complicado económicamente, ya que tal

---

<sup>37</sup> <https://iffr.com/en/2000/programme-sections/no-cherry-blossoms>

<sup>38</sup> <http://thirdwindowfilms.com/>

<sup>39</sup> El primero de estos actos es el que organizo en su sede de Tokio *Japan Visual Transmedia Academy* (JVTA), escuela especializada en estudios de traducción audiovisual, Una reseña del cual se puede enlazar en <http://eigavision.wordpress.com/2014/12/29/seminario-especial-jvta-nippon-connection-third-window-films/>. Otro lo organizó el sindicato de cineastas independientes –「独立映画鍋」 (*Dokuritsu eiga nabe*) – durante la celebración del TIFF 2015, cuenta con una completa reseña a cargo de Stephen Cremin (2015).

<sup>40</sup> <http://www.nipponconnection.com/>

vez no cuenten con recursos para costear viajes y estancias, juzga el contacto directo con aficionados, prensa y otros cineastas, como fundamental en el desarrollo de una carrera internacional. En este aspecto, apuntó, directores y productores japoneses se muestran por lo general demasiado tímidos y pierden con ello buenas oportunidades, algo a lo que también se refiere Nornes cuando constata lo siguiente:

«More fascinating are the subtle inflections of Europe’s dominance –and by extension indifference – on the ground. Consider a typical party at a festival in the heart of Europe. Amid the flux of networking filmmakers, distributors, critics and programmers, it is hard not to notice the Asian visitors forming isolated groups. Language difference is one issue here, but it is also symptomatic of the indifference they meet in Europe. Even at Asian festivals with competitions –spaces the programmers explore with abandon– the competition filmmakers tend to stick together, warily eyeing each other’s work, and rarely stray too far into other programs. They tend to learn little to nothing about their host festival, the local filmmakers and their scene» (Nornes, 2014b: 247).

No hay que perder de vista, por otro lado, que festivales como *Nippon Connection* o *Udine Far East Film Festival* cuentan ya con una respetable trayectoria. También hay que tener en cuenta que para llegar a conformar un público especializado como el que se reúne en estos certámenes, en algún momento hubo que empezar por un primer paso, ofreciendo una programación asumible para no iniciados y sofisticándola a medida que se consolidaba la propuesta. Esa es la experiencia de Ninomiya, al haber trabajado en acontecimientos de fundación más reciente. Su desempeño tuvo por lo tanto la perspectiva de ofrecer al público algo atractivo que garantizase su satisfacción y les motivase a repetir la experiencia. Variedad y entretenimiento eran los requisitos que se fijó para la programación pionera de *LA Eigafest*, ofrecer un panorama de lo que ocurre en el cine japonés actual, pero seleccionando títulos que resultaran accesibles y huyesen de la monotonía. Algunas buenas cintas que estaban preseleccionadas fueron descartadas por no insistir demasiado en un mismo perfil de película, mientras que otros filmes que la programadora consideraba de inferior calidad se mantuvieron en la parrilla, en aras de esa buscada variedad de registros (comunicación personal, 26 enero 2015). Aquí se pueden ver las dos caras de la moneda, ya que se pierde la oportunidad de ofrecer determinadas películas, pero se abre el espectro a otras propuestas que habitualmente quedan excluidas del circuito de prestigio, permitiéndoles alcanzar un público internacional.

Algo diferente se presenta la toma de decisiones en otro tipo de entornos. El programador Tom Vick trabaja desde el ámbito museístico. Su primera experiencia se desarrolló también en Los Angeles, como asistente en el Los Angeles County Museum. El público que allí se congrega está principalmente compuesto por profesionales de la industria cinematográfica, de tanta presencia en la ciudad. Pese a desarrollar su propia actividad en producciones de claro perfil de entretenimiento, su conocimiento del medio determina una predisposición por todo tipo de producciones y cierta sensibilidad hacia propuestas autorales, por lo que se demandaba ofrecer títulos de los maestros de renombre (Vick, 2011: 92). En cambio, al hacerse cargo de los ciclos del *Freer and Sacker Galleries*, institución especializada en arte asiático en un centro político y diplomático de primer orden como Washington, el público potencial es más internacional, sin formación cinematográfica específica pero de perfil formativo alto y relativamente bien informado de los contextos sociopolíticos de la región.

La inclinación de este tipo de público se decanta más por un cine de autor que refleje aspectos de la vida cotidiana en el Asia contemporánea (Vick, 2011: 93).

En cualquier caso, los beneficios de los festivales especializados no parecen ser valorados por las instituciones. Se señalan políticas mal ponderadas como la focalización de *UniJapan* exclusivamente en los festivales grandes –los consabidos Cannes, Venecia, Berlín–, perdiendo así oportunidades en otras citas que se consideran secundarias como Locarno, San Sebastián o Rotterdam, de un nivel mediático sin duda menor pero con repercusión también destacada y muchas más opciones de lograr que un film destaque. Torel y Komfluss coinciden en que un mercado cinematográfico muy grande y bien organizado como el de la Berlinale, puede no ser adecuado para el cine japonés por su carácter generalista. Las expectativas y prejuicios sobre el cine japonés pueden jugar en este contexto en contra de ciertas películas, que sin embargo se venderían bien en mercados especializados en cine asiático o de género. Estas recomendaciones nos devuelven a la idea de cortocircuitos, o mejor a los movimientos transformadores que se producen en los márgenes del polisistema.

Aun así, destacaron también lo positivo de los sólidos lazos entre determinados realizadores y los festivales grandes, como son los casos de Yamada Yōji y la *Berlinale* o Kawase Naomi con Cannes. Estos directores, que son recurrentemente programados, pueden representar una oportunidad para introducir en el ambiente a otros directores y películas de características similares a las que ellos presentan, pues como afirma Takamatsu, la entrada en de una o varias películas japonesa en certámenes de perfil alto, eleva el perfil del cine japonés en su conjunto.

En este sentido, Torel lamenta que Japón no encuentre un modelo propio de festival que atraiga la atención internacional, sin rehuir la ya clásica comparación con el exitoso modelo surcoreano, cuya industria vive una destacada vitalidad, en parte atribuible al festival de Busan. En este sentido, apuntó como factor esencial el importante gasto suntuario que realiza este festival. Banquetes, fiestas y otros agasajos ejercen de atractivo para los agentes internacionales. Todo el sector quiere estar presente allí, con lo que el cine coreano logra una visibilidad que, opina Torel, no necesariamente es proporcional a la calidad media de sus productos. Así consiguen que las buenas películas sean conocidas internacionalmente e incluso que algunos productos mediocres se puedan colocar. El *Asian Film Market* de Busan proporciona en acceso abierto los contactos de sus participantes. Se combina así una red amplia de compradores y un fácil acceso a vendedores, por lo que Busan atrae la mayor parte de la producción asiática. Tokio y Hong Kong quedan así relegados en importancia, perdiendo opciones para programar los primeros espadas del cine asiático, con lo que su visibilidad y capacidad de prestigiar a sus cinematografías locales se reduce. También destaca el acierto coreano de facilitar el acceso a sus películas con una generosa política de ofrecer precios moderados y subtítulo en idiomas extranjeros, principalmente el inglés. Esto hace que todo aficionado al cine coreano puede ver las películas que le interesan, mientras en el caso de Japón hay un contingente importante de fans expectantes pero al que no llegan todas las propuestas que ellos ansían, lo que supone un freno a una expansión incluso mayor.

En otro orden de cosas, Torel advierte contra los agentes de ventas, considerando que todo lo que su trabajo facilita en cuanto a penetración de mercados no se compensa en el plano económico. Por lo general, las agencias tratan de multiplicar operaciones. Acumulan filmes

que exprimen al máximo de forma inmediata, para olvidarlos al cabo de unas semanas. A consecuencia, lo ideal es una empresa de catálogo reducido, que se puede permitir explotar de forma extensiva cada cinta y con ello multiplicar sus opciones de visibilidad y ganancias. Por otro lado, como intermediarios, suelen pedir sumas importantes por la distribución, por lo que ahuyentan a los exhibidores medianos y pequeños que, además de ser la mayoría, son los más inclinados a proyectar cine del ámbito no occidental. A consecuencia, las películas acaban por no poder prolongar su camino una vez agotado el paso por los festivales. Como ejemplo de ello se citó a *Fortissimo Films*, que suele pedir unos 2000 € por proyección. Una suma demasiado elevada para algunos exhibidores, como confirma Klomfass afirmando que en *Nippon Connection* habían renunciado a diversos títulos por falta de presupuesto para afrontar pagos de este tipo. Sumas que, sin embargo, se queda íntegramente la agencia distribuidora, sin que los productores del film reciban compensación alguna.

Por último, mencionaremos una cuestión aparentemente menor como el metraje de los filmes. La duración habitual de las producciones independientes japonesas suele superar las dos horas. Esto no ayuda a los programadores a decidirse, más pendientes a veces de pasar a la siguiente cinta de entre las candidatas que acumulan que de apreciar la proyección en ese momento. Pero lo más relevante es que una duración excesiva dificulta encajar las proyecciones en los ajustados slots temporales que pueden disponer los festivales.

Dejamos para el próximo epígrafe otras consideraciones que, más que a la distribución en festivales por sí misma, afectan a la comprensión de las obras cinematográficas que en ellos se exhiben. Hablaremos a continuación de la diferencia idiomática y la problemática que genera la necesidad de traducción.

### 3.4 El condicionante de la traducción

En un artículo sobre el la película *Izō* (『IZO』, 2004, Miike Takashi), Tony Williams describe prácticas desinformadas y negligentes en la crítica norteamericana. Tomándolo como ejemplo de lo que ofrecen la mayoría de críticos, el autor pormenoriza la reacción crítica de Don Willmott, de la revista *Film Critic*, comentando que se decanta por «the line of least resistance by relying on the one screening for a film needing many viewings and resorting to Rogert Ebert's brand of sarcasm concealing cinematic ignorance» (Williams, 2005: 85). El autor hace referencia especialmente a un pasaje en el que los comentarios negativos de Willmott se encarnizan sobre la inclusión de un cantante de folk en determinadas escenas del film. Considera que el crítico no comprende la función de este personaje, porqué la cinta exhibida en Estados Unidos carecía de subtítulos para las letras de las canciones que el personaje interpreta (Williams, 2005: 86).

Si el aspecto lingüístico afecta de este modo a la comprensión de las películas en sí, no hay que descuidar tampoco su potencial impacto sobre un aspecto al que hemos otorgado tanta importancia como la selección. Volviendo a los festivales de cine, los programadores, tradicionalmente, no disponían de conocimientos ni recursos para enfrentarse con el idioma japonés, «so they were dependent on a handful of bilingual intermediaries, most notably Donald Richie, distributor Kawakita Kashiko, and critic Sato Tadao. None of these three powerful people were particularly fond of Pink Film. However, a new generation of programmers landed in Japan in the 1990s, and many were far more adventurous and often bilingual» (Nornes, 2014a: 9). Nornes introduce de este modo el proceso de incorporación del *pinku eiga* al acervo cinéfilo internacional, en el que atribuye al festival de Rotterdam el papel clave por un ciclo que organizó en 1995. Del mismo modo, festivales especializados como el de Udine o el *Nippon Connection* de Frankfurt han ampliado el espectro con nuevos programas, destacando que el del evento alemán sirviera incluso para establecer relaciones por las que Imaoka Shinji logró financiar con capital alemán su película de 2011 *Underwater Love* (『UNDERWATER LOVE -おんなの河童-』 *Underwater Love - Onna no kappa*), que contaría con la colaboración de un académico como Tom Mes y la participación en el equipo técnico de una figura tan relevante en el apartado fotográfico como Christopher Doyle (Nornes, 2014a: 9). Según este relato, la exclusión durante décadas de un vasto contingente de películas como las que incorpora el *pinku eiga*, no se explica por el aprecio crítico a sus valores cinematográficos sino por un factor lingüístico, que al final resulta igualmente determinante para su inclusión. Cabe plantearse cómo la valoración de la obra de otros autores se veía también afectada por esta cuestión. Haber conocido las tendencias del cine erótico japonés en los años 70, hubiera permitido contextualizar de una forma muy diferente una obra con tan alto impacto en aquel momento como fue *El imperio de los sentidos*.

Como vamos a ver, ante el cine japonés, la percepción de enfrentarse a una cultura diferenciada y muy alejada de la nuestra es una preocupación central. Además, si el cine es un arte global desde sus inicios –recordemos que la primera proyección en Japón se produce en 1895, el mismo año que la mítica primera sesión de cine en París–, la cuestión de la traducción debería haberse constituido en un aspecto de atención prioritaria para teóricos, críticos e historiadores. La literatura especializada sobre traducción audiovisual es relativamente amplia en el ámbito de esa disciplina, ocupándose también de cuestiones teóricas pero siempre al servicio de la comprensión y mejora técnica de la actividad traductora. Sin embargo, esta cuestión tan determinante ha concitado escasa atención en los estudios fílmicos, pese a que los ejemplos anteriores ya nos dan la medida de la relevancia de este aspecto.

Una monumental excepción la constituye *Cinema Babel. Translating Global Cinema* (Nornes, 2007), donde el autor hace un repaso diacrónico por la historia del cine desde el punto de vista de la distribución internacional y los aspectos de traducción. En la introducción constata la desatención por el trabajo de los traductores, a los que no se reconoce su trabajo como creación por considerarlo meramente instrumental, mientras que su función en el complejo cinematográfico industrial queda fuera de la investigación académica, salvo cuestiones técnicas que se abordan como parte de la disciplina de traducción, pero no desde los estudios fílmicos (Nornes, 2007: 2). El autor defiende el uso del término *tráfico* frente a otras opciones

como *movimiento* o *circulación*, ya que esta palabra incluye el matiz de regulación de estos desplazamientos, transmitiendo la idea de que el intercambio se produce dentro de unos canales preestablecidos (Nornes, 2007: 4). Resalta también el poder de la circulación global de imágenes en la construcción de imaginarios, con lo que los asuntos de traducción se revelan fundamentales para entender la formación del canon, especialmente para el estudio de las cinematografías nacionales (Nornes, 2007: 5). Otra idea relevante que extraemos es la no participación de los equipos creativos —guionistas y directores— en los procesos de traducción, que son generalmente controlados por los distribuidores, cuya visión es más la de un producto para su aprovechamiento comercial que de una obra artística (Nornes, 2007: 14).

En el primero de los seis capítulos que componen el libro, se aborda el papel de los intérpretes en la historia del cine y su capacidad para influir en el curso de la misma, pese a su invisibilidad. Varias anécdotas, que se detallan extensamente en el texto, tienen especial significación para nuestro objeto de estudio. La primera alude al proceso creativo del film *Tora! Tora! Tora!* (1970, Richard Fleischer, Masuda Toshio & Fukasaku Kinji), que pretendía recrear el ataque japonés a Pearl Harbor desde ambos puntos de vista, el estadounidense y el japonés. Para ello se contrató al más celebre director nipón del momento, Kurosawa Akira, que trabajaría desde su país su parte correspondiente, mientras el grueso de la producción se desarrollaba en las instalaciones de *Twentieth-Century Fox* en Hollywood. Como enlace, se contrató a un único interprete, Aoyagi Tetsurō, que los documentos estudiados por Nornes desvelan como menos competente en el dominio del inglés de lo que su trabajo exigía. Además de esto, si la comunicación ya era menos fluida de lo requerido en una época previa al correo electrónico, las sucesivas correcciones de guion

Nornes también hace notar que, ante las quejas del productor Elmo Williams por la lentitud en el ritmo de avance de la producción, Aoyagi respondió: «'Please always be aware that all our correspondences and every single process in the making of 'Tora, Tora, Tora' between Fox and us have being done in your language, no tour language. It means our job is always double'», evidenciando para el autor que «despite their rhetoric of equality and the emphasis on the "co" of the coproduction, Fox displayed the typical arrogance of the hegemonizer [...] The americans expected all communications to be conducted in the comfort of their own tongue. As we will see, the demand for these double crossing was nearly a fatal mistake» (Nornes, 2007: 41).

A toda suerte de complicaciones en el proceso, no contribuyó la falta de diligencia de Aoyagi, que se excusaba ante ambas partes y escondía selectivamente determinados problemas que pudieran afectar a su trabajo o su reputación. Por ejemplo, el personal de Kurosawa desconocía que nunca se había firmado un contrato con Fox, ya que Aoyagi afirmaba que el contrato estaba protegido por los abogados del estudio, que no permitían mostrarlo fuera de su oficina (Nornes, 2007: 48). El legendario carácter autoritario de Kurosawa ha sido esgrimido tradicionalmente, por los historiadores del cine occidentales, como explicación para su salida del proyecto. Sin embargo, diversos testimonios de la época señalan que el director trató desesperadamente de convencer a Williams para continuar con el trabajo iniciado. De nuevo la cuestión lingüística, al no poder acceder a documentos en lengua japonesa, dificulta entender cómo la ineptitud de Aoyagi y su rocambolesca gestión de la



producción fue en realidad lo que motivó el hartazgo de Williams, quien los expulsó de la producción (Nornes, 2007: 41).

Una segunda anécdota sucedió en la entrega de premios de la Bienale veneciana de 1997. Cinco décadas después de *Rashomon*, fue todo un acontecimiento volver a premiar una obra japonesa con *Hana-bi* y la traductora de Kitano, la investigadora Roberta Novielli, experta en cine japonés de la universidad Ca' Foscari, era la primera interesada en este éxito. Kitano subió al escenario a recoger su premio y lo agradeció con comentarios como «“Japan and Italy should join forces once again and go start a war with some country”». Novielli era consciente de que, para los italianos, se trataba de la puesta de largo de un nuevo autor y que desconocían su faceta de cómico, en la que continuamente hace uso de este tipo de provocaciones, por lo que quiso evitarle la polémica y lo tradujo como un escueto “gracias” (Nornes, 2007: 62-63).

La súbita palidez de la intérprete y la evidencia de una extrema simplificación de la frase traducida pusieron en alerta a los asistentes. El rumor de lo auténticamente expresado por Kitano no tardó en correr entre la prensa. La polémica fue intensa, pero sorprendentemente se centró en la supuesta impericia de la traductora, de tal manera que la incorrección política del premiado quedó en segundo plano (Nornes, 2007: 43). Recordando situaciones relativamente similares, como la de Lars von Trier siendo expulsado de por vida del festival de Cannes por un comentario sobre el nazismo, podemos pensar que este conflicto de traducción evitó un escándalo mayúsculo. El director danés, sin embargo, era ya una figura de trayectoria consolidada en ese momento. No cuesta imaginar que para el semidesconocido Kitano, una traducción ajustada a sus palabras hubiera supuesto el fin automático de su recorrido internacional. Dada la prominencia alcanzada posteriormente por Kitano, es muy probable que la recepción internacional del cine japonés contemporáneo haya dependido totalmente de esos segundos en que Novielli tragaba saliva en el escenario de la Mostra.

Otros capítulos de *Cinema Babel* se ocupan de asuntos como las malinterpretaciones en la traducción de textos teóricas; la experimentación con cual debía ser la forma de traducir el cine al aparecer el sonoro, que aunque subtítulos y doblaje nos ahora parezcan ahora las formas evidente no fue así en un principio; y finalmente sendos capítulos precisamente para esos temas, subtítulos y doblaje. Ambos aspectos serán retomados al hablar de la situación en el mercado español, aunque nos quedamos ahora con el asunto del subtítulo.

Según nos informan algunos profesionales del sector durante diversos eventos cinematográficos en Tokio,<sup>41</sup> es cada vez más frecuente que los productores japoneses – especialmente los que tienen a su cargo películas de presupuesto mediano a bajo y cierto espíritu independiente, características que las alejan de un público amplio y las abocan a buscarse la suerte en los festivales– se preocupen por la necesidad de subtítulos sus películas para facilitar su salida al exterior. Estos subtítulos, en cualquier caso, son indefectiblemente

---

<sup>41</sup> La agente de ventas Ueyama Emi en conversación privada o lo manifestado en las intervenciones de diversos asistentes al taller para profesionales del sector organizado por la *Japan Visualmedia Translation Academy* (JVTA), en diciembre de 2014. Información más detallada de este acto se puede consultar en <http://eigavision.wordpress.com/2014/12/29/seminario-especial-jvta-nippon-connection-third-window-films/>

en inglés, lo que implica que su llegada a un festival en territorio no angloparlante requerirá una nueva traducción y subtitulado.

En diciembre de 2012 pudimos asistir a unas jornadas profesionales<sup>42</sup> organizadas por la *Coordinadora de Festivals de Cinema de Catalunya* (CI&VI)<sup>43</sup>. En este encuentro, se dedicó una mesa de debate a aspectos afines al tema tratado en este apartado, incluyendo la presencia de diversos traductores activos en el medio audiovisual. Se explicó que los festivales de cine disponían de márgenes muy limitados tanto en presupuesto como en tiempo. La inmediatez está a la orden del día en un negocio en que los productos se terminan a veces justo unos días antes del certamen al que pretenden acudir, especialmente cuando se trata de acontecimientos de gran envergadura. Así, la traductora Paula Mariani lamentaba que un reducido equipo de traductores se hace cargo de una cantidad de cintas que requiere jornadas maratonianas, condiciones de trabajo en que la calidad del resultado final resulta inevitablemente afectada.

En la práctica totalidad de los casos, los traductores no tienen acceso a visionar la película y trabajan en base al guion técnico del subtitulado en inglés. De esta forma, el traductor queda imposibilitado de aportar a su trabajo algunos matices de sentido que se pudieran desprender de las imágenes. La doble traducción implica, a su vez, una mayor pérdida de referentes respecto al original, algo especialmente acentuado en filmes de procedencias exóticas. Por otro lado, en ocasiones, el subtitulado en inglés procede a su vez del trabajo realizado para un festival previo en el ámbito anglófono, con lo que es probable, concluye Mariani, que el traductor inicial trabajase igualmente condicionado por la falta de tiempo, a partir de un guion técnico –aunque, este sí, en el idioma original– y sin acceso a las imágenes.

Conviene también preguntarse qué conocimientos tienen los traductores sobre el mundo de la cinematografía, factor que puede tener cierta incidencia en su trabajo. En la traducción literaria, se supone una formación a los profesionales que les habilite para comprender y reflejar en sus traducciones las posibles alusiones e intertextualidades con obras de referencia, los estilos y poéticas de cada época, las métricas propias de unas formas poéticas determinadas o las soluciones aplicadas en traducciones previas de un mismo autor. Sin dudar de la seriedad y rigor de los traductores audiovisuales, no parece que una exigencia equivalente se registre en este ámbito.

A modo de ejemplo, podemos citar un caso del que hemos sido testigos directos durante una reciente visita del realizador Miike Takashi al Festival de Sitges. En las entrevistas con medios locales, cuando se le preguntaba por alguna de sus películas previas, la intérprete realizaba traducciones directas de los títulos en español o el internacional en inglés, lo que en ocasiones desconcertaba al director, incapaz de identificar a cuál de sus propias obras se estaba haciendo referencia. Se trata de una situación sin mayor trascendencia y fácil de salvar, pero que en cualquier caso evidencia que, aunque la preparación de la traductora fuese correcta en

---

<sup>42</sup> Una reseña de las cuales se puede consultar en el enlace <http://contrapicado.net/article/tecnicas-de-mercado-para-crear-un-deseo/>

<sup>43</sup> Organización recientemente refundada y renombrada como *Catalunya Film Festivals* <http://catalunyafilmfestivals.com/es/nace-catalunya-film-festivals/>

el plano técnico, su desconocimiento del ámbito en el que le había tocado desarrollar su labor podría afectar a la comunicación.

Una pequeña investigación en la formación universitaria especializada en traducción audiovisual parece confirmar las sospechas. Consultados los programas académicos de los cursos de *Experto en Tradumática, Localización y Traducción Audiovisual*<sup>44</sup> de la Universidad Alfonso X de Madrid; el *Máster en Doblaje, Traducción y Subtitulación*<sup>45</sup> de la Universidad Europea de Madrid; el *Máster en Traducción Audiovisual: Localización, Subtitulación y Doblaje*<sup>46</sup> de la Universidad de Cádiz; el *Doctorado en Traductología, Traducción Profesional y Audiovisual*,<sup>47</sup> compartido por la Universidad de Alicante y la de Valladolid; y el *Postgrado en traducción audiovisual*<sup>48</sup> de la Universitat Pompeu Fabra, sobre el hecho cinematográfico, su teoría y su historia, no hay ninguna mención. Si se plantea en el programa impartido por la Universitat Autònoma de Barcelona, el *Máster en Traducción Audiovisual (MATAV)*,<sup>49</sup> que cuenta entre su profesorado con un investigador, Alberto Mira, cuya especialidad está más próxima a los llamados *Film Studies* que a los estudios filológicos, traductológicos o literarios que dominan el perfil del resto de profesores en todos los programas citados.

Sobre el módulo *Teoría de la traducción audiovisual*, de este master, el blog de un alumno<sup>50</sup> expresa lo siguiente:

«Lo imparte Alberto Mira, que entre otros méritos, es profesor de cine. Aunque se ven varias teorías de la traducción audiovisual (como la invisibilidad de Venuti), se hace un fuerte hincapié en el lenguaje cinematográfico de una obra audiovisual. Personalmente no tenía mucha idea del tema, y me gustó muchísimo poder debatir con mis compañeros y con Alberto sobre el guión y las imágenes de determinadas escenas de películas clásicas y modernas. Hay que dedicarle bastante tiempo a las actividades porque son reflexiones en torno a un tema concreto, aunque muchas se debaten en el foro y no suponen una carga de trabajo excesiva. La última actividad consistía en analizar el doblaje de una película con distintos problemas de traducción y, aunque fue larga, creo que me enriqueció mucho» (Muñoz Sánchez, 2009).

Esas declaraciones muestran hasta qué punto la teoría fílmica es ajena a los traductores en formación. Aunque el dato hable bien de este programa en concreto, que el contenido se imparta en un único módulo, y no como aspecto principal, ya que la descripción sugiere que el grueso del mismo se basa en los mismos aspectos técnicos y traductológicos que dominan el conjunto de los créditos que se proponen, desde nuestro punto de vista puede considerarse muy insuficiente.

---

<sup>44</sup> <http://www.uax.es/experto-en-tradumatica-localizacion-y-traducion-audiovisual.html> [último acceso 4/10/2015]

<sup>45</sup> <http://madrid.universidadeuropea.es/estudios-universitarios/master-en-doblaje-traduccin-y-subtitulacion> [último acceso 4/10/2015]

<sup>46</sup> <http://www.mastraduvisual.com/es/modulos-y-profesorado.php> [último acceso 4/10/2015]

<sup>47</sup> <http://dti.ua.es/es/doctorado/doctorado-interuniversitario-traductologia/doctorado-traductologia-traduccin-profesional-y-audiovisual.html> [último acceso 4/10/2015]

<sup>48</sup> <http://www.barcelonaschoolofmanagement.upf.edu/programa-de-postgrado-de-traduccin-audiovisual/plan-de-estudios> [último acceso 4/10/2015]

<sup>49</sup> <http://metav.uab.cat/acc/index.php> [último acceso 4/10/2015]

<sup>50</sup> <http://algotrasque traducir.com/opinion-sobre-el-master-en-traduccin-audiovisual-de-la-universidad-autonoma-de-barcelona-edicion-virtual/> [último acceso 4/10/2015]

En este punto, recuperamos el libro *Cinema Babel*, donde se sostiene que los procesos de traducción y subtítulo se han estandarizado adoptando la forma de *prácticas corruptas*, ya que ejercen una reducción que permanece oculta al espectador:

«They accept a vision of translation that violently appropriates the source text, and in the process of converting speech into writing within the time and space limits of the subtitle, they conform the original to the rules, regulations, idioms and frame of reference of the target language and its culture. It is a practice of translations that smooths over its textual violence and domesticates all otherness while it pretends to bring the audience to an experience of the foreign. [...] In fact, they conspire to hide their repeated acts of violence through codified rules and a tradition of suppression» (Nornes, 2007: 155-156).

Citando al director Trinh T. Minh-ha, asevera que en la duración de los subtítulos subyace una intencionalidad ideológica concebida de manera equivalente a la del aparato cinematográfico estandarizado por el clasicismo hollywoodiense –un poco más adelante se detallará algo más este aspecto–, que se articula en la ocultación de las convenciones que articulan la aparente continuidad de sus imágenes. Unificando visión, lectura y escucha como una única actividad, se naturalizan las imágenes recibidas como una experiencia vicaria, generando la identificación espectral con lo mostrado. Una forma eficaz de desarmar a la audiencia de recursos mediante los cuales resistirse a los mensajes impuestos por el discurso audiovisual presenciado (Nornes, 2007: 155-156).

El autor describe el abanico de decisiones a las que se enfrenta el traductor en una disputa entre tres estrategias: la traducción integral, intentando incorporar línea por línea todo lo verbalizado en la película; una traducción que pretende comunicar la narración, de forma funcional; o una traducción expresiva (Nornes, 2007: 167-171). Su apuesta es por una nueva estrategia que supere la dificultad –o imposibilidad– que comporta toda traducción aprovechando de forma creativa las posibilidades que esto confiere. Ante esas prácticas que se pretenden neutras pero que él califica de corruptas, propone un nuevo paradigma “abusivo”, en el que se trabaje «toward a subtitling that engages today’s sensibilities with a violence that is not corrupt, but abusive» (Nornes, 2007: 176).

Su propuesta es que la traducción no oculte sino que evidencie las diferencias que imposibilitan una correspondencia directa entre el idioma traducido y el de la traducción, que trabaje contra la dictadura del significado que excluye las formas y texturas de la pieza original, la materialidad de su poética: «corrupt subtitlers disavow the violence of the subtitle while abusive translator revel in it» (Nornes, 2007: 176).

Al describir de forma sucinta la historia de la subtítulos, la presenta como una progresión en tres fases, siendo el primer formato tendente a identificarse con el texto en los términos de su idioma de partida, como algo foráneo. Tras estos inicios, se impondrían las denunciadas prácticas corruptas, que tratan de domesticar el lenguaje original y excluye cualquier alternativa a las convenciones establecidas. Una tercera fase debiera venir a abolir este estadio, sustituyendo la corrupción por un retorno a la identificación con el idioma de partida, invitando al espectador a una enriquecedora experiencia en la cultura de origen (Nornes, 2007: 178). En el capítulo final, el autor propone una estimulante subversión de la habitual

lógica que reivindica la superioridad del subtítulo sobre el doblaje, igualando a ambos procedimientos en su carácter intervencionista y reclamando *prácticas abusivas* para los dos casos.

En la diferente demanda de densidad semiótica de, por ejemplo, el Godard más discursivo frente a un título de orientación más popular y de entretenimiento, el autor encuentra argumentos para justificar la necesidad de lo abusivo. También afirma que la renuncia a traducir es una forma de abuso, poniendo como ejemplo el uso de frases entrecortadas e incoherentes cuando el sujeto traducido utiliza una jerga o variante dialectal que para el espectador en el idioma original resultarían igualmente de difícil comprensión (Nornes, 2007: 184).

Descrito este panorama, Nornes subraya cómo en los últimos años ha proliferado el fenómeno del *fansub*, principalmente –pero no exclusivamente– entorno a la afición por el *anime* japonés, que consiste en traducciones colectivas, no profesionales y sin ánimo de lucro, que se ponen a disposición de la comunidad internauta. Sin las restricciones formales que impone la práctica tras una formación específica y bajo las presiones estandarizadoras de la industria, en este ámbito amateur se ha producido una intensa y rica experimentación que, de forma instintiva, ha concurrido en lo *abusivo*. Sus resultados incluyen colores o fuentes diferenciados según los personajes o para resaltar aspectos del lenguaje –por ejemplo, un grito con mayúsculas y colores llamativos–, o notas con las que matizar expresiones difíciles de traducir –algo que sólo es posible en un hábito de visionado discontinuo, que permite interrumpir el flujo de imágenes y recrearse en los detalles–, hasta colocar los textos en cualquier posición de la pantalla o adoptando formas que no necesariamente se correspondan con la clásica línea (Nornes, 2007: 182-183).

Ya que, como decíamos, los conocimientos cinematográficos están mayormente ausentes en el currículo formativo de los traductores, resulta difícil pensar que este posible movimiento hacia un subtítulo *abusivo* lo puedan llevar a cabo los traductores por sí mismos, sin mediar un cambio en ese panorama formativo que incremente la carga de conocimientos cinematográficos a su alcance. A modo de ejemplo, este déficit de conocimiento dificulta que eventuales elementos intertextuales, en ocasiones fundamentales para la comprensión de un film, queden reflejados en la traducción. Sí que es habitual en la formación de traductores un paquete importante de contenidos sobre la cultura y sociedad en que se desarrolla la lengua estudiada por el futuro traductor, pero por la falta de tiempo y presupuesto, y por la habitual disponibilidad previa de subtítulos en inglés, los profesionales que traducen películas de procedencias como la japonesa, no necesariamente tienen conocimientos en esta lengua y su cultura. Se trata de una carencia que bien puede manifestarse también en el subtítulo amateur, pero su extracto dentro de la llamada *cultura otaku*<sup>51</sup> le hará partícipe de una serie de conocimientos compartidos en ese entorno. Aunque no es menos cierto que manejan sus propios estereotipos y lugares comunes, en ese ambiente se comparten múltiples recursos

---

<sup>51</sup> Procedente de la expresión japonesa *otaku* 「オタク」, este término, peyorativo en origen, ha sido adoptado internacionalmente por los aficionados a la cultura popular japonesa, en particular del complejo *manga-anime* y sus derivaciones, para autodenominarse.

respecto a las especificidades culturales, tanto de Japón como del complejo manga-anime-videojuegos que conforma gran parte del tejido intertextual propio del formato animado.

Un error recurrente, que visualiza las habituales deficiencias de la traducción de películas japonesas, es la tendencia a atribuir la condición masculina a cualquier personaje cuyo nombre o contexto del diálogo no permita discernir su género. Dado el caso, se genera una ambigüedad que puede confundir al espectador sobre a quién hace referencia dicha conversación y dificultar la comprensión de la escena.

En su artículo *Miradas virtuales sobre un mundo frágil* (2003), Ángel Sala comenta la sinopsis de *Historia de abril* (『四月物語』 *Shigatsu monogatari*, 1998, Iwai Shunji) cambiándole el género a uno de los personajes, a quien atribuye además un enamoramiento hacia la protagonista que no se constata viendo el film. Es posible que esta percepción errónea se deba a una mala pasada de la memoria, pero no cuesta imaginar que venga motivada por los términos empleados en la traducción. Incluso cabe especular con que Sala, con acceso a diversos materiales como director del festival de Sitges, preparase su texto sin revisionar la película, sino utilizando el guion técnico de subtítulo de la cinta.

Y si el público tiene problemas de comprensión derivados de los conflictos con la traducción, no olvidemos que críticos y teóricos, ahí está de ejemplo la anécdota de Sala, no dejan de ser espectadores. Su interpretación de los filmes queda sujeta a estos mismos condicionantes lingüísticos y eso puede afectar decisivamente a la reescritura crítica y académica del cine japonés. Un problema central al respecto es la limitada, casi inexistente, capacidad de acceso a fuentes en el idioma original y la mediatización que se produce a través de otros idiomas que se imponen en estos ambientes intelectuales, principalmente el inglés y el francés, aspectos sobre los que versa el apartado que viene a continuación.

### 3.5 La difusión del conocimiento especializado en cine japonés

Resulta una obviedad afirmar que el entorno crítico que mayor tiempo, espacio y esfuerzo ha dedicado al análisis del cine japonés es el autóctono. Sin embargo, junto a la ya comentada barrera lingüística, sea por la lejanía geográfica y cultural o por simple desinterés, los frutos de ese trabajo nos resultan desconocidos en su práctica totalidad. El volumen de textos traducidos desde un original japonés, o escritos por un autor japonés en otro idioma, es ínfimo. Esto determina que nuestro conocimiento de esa cinematografía sea más que parcial, ya que el acceso al corpus de esta filmografía es limitado y queda supeditado a las dinámicas de distribución que antes hemos delineado:

«Academic publications on Japanese cinema have tended to follow the patterns set by international film festivals. Consider, for example, the number of books written about

Kurosawa and Yasujiro Ozu (see, for examples: Bordwell, 1988; Cowie, 2010; Prince, 1999; Schrader, 1998) by comparison to their less well-travelled contemporaries; or, the numerous books and articles on festival favourites like Takeshi Kitano and Hayao Miyazaki (see, for instance: Gerow, 2007; Denison, 2007 and Napier, 2001) compared to the total absence of many of their contemporaries in current academic work. [...] the distinction between popular and arthouse films is becoming blurred by festivals, making it difficult for audiences or academics to pin down the nature of a category like ‘Japanese art cinema’» (Denison & Joo, 2012: 3).

En el aspecto diacrónico, Nornes sintetiza muy brevemente la evolución a nivel internacional del conocimiento establecido sobre cine japonés explicando que, cuando empezó a especializarse, en la segunda mitad de los años 80, había tres autores, con sus tres paradigmas propios, que era preceptivo leer. Se trata de, por orden cronológico, Donald Richie, Noël Burch y David Bordwell. En los años sucesivos, el panorama se habría ido ampliando considerablemente tanto en el número de publicaciones como en la variedad de sus enfoques, con lo que el primer paso se hace más costoso y aprehender el estado de la cuestión es bastante más complejo para el investigador que se inicia (Comunicación personal, 9 marzo 2015).

Uno de los pioneros en el estudio del cine japonés con auténtico conocimiento de causa fue Joseph Anderson. En un momento en que la circulación de información y la capacidad de acceso a las películas eran absolutamente limitadas, desplazarse al país como él hizo era la única forma factible de lograr un mínimo de profundidad en el conocimiento de esta cinematografía. Anderson rememora que los editores dudaban manifiestamente de su categoría artística, considerando que no era equiparable a la occidental (Lent, 2006: 36). Tras el rechazo del manuscrito por varias editoriales, finalmente logró publicar el fundacional *The Japanese Film: Art and Industry* con la editorial Tuttle. Coescrito con Donald Richie, el libro salió sin notas ni referencias ya que la editorial lo consideró un libro orientado a turistas, que era la especialidad de su sello (Lent, 2006: 37).

El proceso se vería impulsado por la legitimidad que el cine nipón adquiriría a partir del triunfo de *Rashomon* en Venecia, provocando un exacerbado interés por esa filmografía, que acapararía galardones y atención crítica a lo largo de los años 50. Cineastas como Kinugasa Teinosuke o Inagaki Hiroshi acumularían premios, mientras Mizoguchi Kenji –también profusamente laureado– y posteriormente Ozu Yasujirō acumularían prestigio tanto por la buena valoración de su obra como por ser designados como ejemplo opuesta a un Kurosawa en rápida desvalorización por un sector de la crítica, en parte disgustada por su querencia por el cine de género, que se apresuró a atribuirle un estilo occidentalizado. «En poc temps, i amb cert esnobisme, la crítica occidental ja se sentia capaç i legitimada per a assignar el grau de “japonesitat” (en paraules d’André Bazin) de les pròpies pel·lícules japoneses» (Codó, 2008: 39).

Anderson se recuerda a sí mismo viendo mucho cine, por su empleo como periodista cinematográfico para *Japan Times*. Se dedicaba a elaborar listados de directores y películas que incluían anotaciones breves y poco desarrolladas sobre su estilo, a causa de su incapacidad en el momento de leer sobre ellos en lengua japonesa para completar y sofisticar sus ideas. Es así como sus categorizaciones se desarrollaron de forma autónoma y no coincidían con

lo que establecía la crítica autóctona (Lent, 2006: 38-39). No tan diferente fue la experiencia de Donald Richie, quien vio innumerables películas antes de dominar el idioma. Se formó así viendo un cine del que apenas comprendía los argumentos y situaciones narradas, tratando de colegir la intencionalidad del director a partir de los recursos estilísticos que empleaba (Lent, 2006: 41).

Debido a esta dificultad con el idioma, Anderson empezó a coleccionar los ejemplares de la revista *Kinema junpō* que incorporaban el *top 10* anual, de donde leía preferentemente las entrevistas y las discusiones entre cineastas y críticos,<sup>52</sup> por resultar más sencillos de traducir que los artículos analíticos (Lent, 2006: 39). De este modo, desde un inicio trabajó más desde lo expresado por los propios creadores que por sus *reescriptores* del aparato crítico.

Anderson y Richie unieron fuerzas para concebir la primera referencia realmente significativa, el ya antes mencionado *The Japanese Film: Art and Industry*. Las ideas desarrolladas en esta primera publicación se consolidarán, ya con la firma de Richie en solitario, en libros posteriores como *The Japanese Movie. An Illustrated History* o *The Films of Akira Kurosawa* de 1965, *Ozu: His Life and Films*, del año 77, *Japanese Cinema: Film Style and National Character*, de 1990, o su testamental *A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History*, aparecido en 2001 y que cuenta con la traducción al castellano *Cien años de cine japonés* (2004). Se basan en una perspectiva humanista, atribuyendo al cine la capacidad de transmitir valores morales de carácter universal sobre la dignidad humana, que paradójicamente se expresarían en forma de imágenes representativas de una nación, historia o cultura concreta (Miranda, 2006: 34; Yoshimoto, 2000: 10).

En esa estilización, los motivos temáticos, rasgos formales y elementos contextuales se esgrimen como atributos que explican un supuesto carácter nacional. Los criterios para fundamentar tal atribución responden a estereotipos y generalizaciones que reducen la cultura japonesa a una esencia que actúa como diferencia ante todo lo foráneo y a la vez como fuerza homogeneizadora respecto a su composición interna. Un planteamiento que niega toda diversidad socio-cultural en la idiosincrasia del país y que en la literatura académica norteamericana se designaba habitualmente mediante la locución *Japanese Mind*, como una estructura de pensamiento colectivo homogénea y ahistórica, a menudo envuelta de misterio y designada como incomprensible para los no japoneses (Yoshimoto, 2000: 10-11). Un ejemplo que se destaca para ilustrar estas tendencias es Paul Schrader y su libro de 1972 *Transcendental Style in Film*, que incluye a Ozu en la terna de directores estudiados como quintaesencia de ese supuesto *estilo transcendental*. En su argumentación, «Schrader eagerly tries to mold Ozu into a Zen artist of the East whose personality and culture are so steeped in Zen that his films express the transcendent» (Yoshimoto, 2000: 13).

El origen de este tipo de discurso puede hallarse en la confluencia del *auteurismo*, en boga en la teoría cinematográfica de aquellos años, con los efectos de la tutela estadounidense sobre el Japón de postguerra, que habría determinado la necesidad de «domesticar» –tomando la expresión que emplea Miranda (2006: 35)– las tradiciones autóctonas exacerbadas durante el periodo militarista para justificar la empresa imperial (Yoshimoto, 2000: 11). Esto

---

<sup>52</sup> Sobre la revista, su ranking anual y las prácticas críticas que se mencionan en este párrafo, los capítulos 4.5.3 y 5.3 ofrecen información más detallada.



dificultaba detectar y poner en valor aquellas manifestaciones que, lejos de afirmar esa pretendida esencia nacional, la problematizan al ponerla en cuestión, como en el caso de autores como Ōshima Nagisa, Shinoda Masahiro o Yoshida Yoshihige, cuya obra quedaba fuera del espectro crítico internacional, preocupado únicamente por los *jidaigeki* 「時代劇」<sup>53</sup> de los Kurosawa, Mizoguchi, Kobayashi o Kinugasa (Codó, 2008: 38). Ese factor no parece ajeno al hecho de que entre esa generación y el resurgir reciente, tras la repercusión del cine de Kitano, «la historia recibida del cine japonés parece detenerse» (Weinrichter, 2002b: 20).

Burch irrumpe en este panorama en un momento en que la teoría marxista y el estructuralismo alcanzan gran difusión en el ámbito académico. La teoría que Burch desarrolla en *To the Distant Observer* (1979), se apoya en el axioma de la oposición fundamental entre los modos de representación del cine occidental y del japonés. Establece el concepto de *cine presentacional*, que se caracterizaría por la estilización con que retrata unas localizaciones y estructuras sociales idealizadas, que sería el modelo al que se acoge el cine nipón como herencia de las tradiciones teatrales nacionales. Enfrente, un *modo representacional*, característico de occidente, que trata de ofrecer una ilusión de realidad o un reflejo de ella (Yoshimoto, 2000: 19). Entiende que en Japón se ha desarrollado un modo de representación propio, diferenciado de lo que denomina como *modo de representación institucional* (MRI), el modelo hegemónico impuesto por Hollywood al lograr que lo interioricemos como si se tratase del lenguaje natural del cine.

El MRI se caracterizaría por crear una ilusión de que el mundo narrativo representado en la narración constituye una realidad. Durante el visionado, el espectador se ve imbuido del carácter diegético del film, establecido en base a una serie de recursos de continuidad, que le abstraen de la condición ficticia, construida, de la narración que contempla. Al presentar un modelo alternativo, el cine japonés estaría desafiando implícitamente al MRI. «Así, mientras todos los historiadores anteriores habían subrayado el retraso de la industria japonesa en adoptar los códigos desarrollados por el cine occidental, Burch interpreta ese retraso como una actitud de “resistencia” o al menos de indiferencia ante la norma que llegaba de Occidente» (Weinrichter, 2002b: 30-31).

Para Nornes (2013), la obra de Burch es valorable por cuanto su proyecto, la intención de utilizar el contexto específico del cine nipón para sacudir todo el conocimiento sistematizado hasta el momento, resultó exitoso: removió los cimientos de la disciplina y forzó una reevaluación integral, especialmente fructífera por lo que se refiere a los primeros años del cine. Sin embargo, rechaza de plano sus argumentaciones y no le parece sorprendente que las principales críticas a Burch se fundamenten en los argumentos desarrollado por Edward Said al describir el concepto de orientalismo. El enfoque historicista implantado por Richie queda impugnado por una interpretación más teórica y de carácter formal, pero la idea fundamental de oposición binaria entre Japón y occidente sale reforzada. Weinrichter le pone incluso apellido, designando como «efecto-crisantemo» a esta muestra de «la voluntad, y la

---

<sup>53</sup> Obras que representan historias ambientadas en el Japón previo a la modernización y apertura internacional del país tras la llamada *Restauración Meiji* (1868). El capítulo 6.1 se dedica íntegramente a profundizar sobre este particular.

soberbia, eurocéntrica de “leer” en beneficio propio el sentido del estilo de Ozu» (Weinrichter, 2002b: 26).<sup>54</sup>

Bordwell aportará la siguiente contribución de gran calado al debate, planteando una propuesta neoformalista que rechaza la tendencia de sus dos predecesores a fiar toda interpretación a la permanencia de una tradición que determina la configuración actual del cine. Weinrichter (2002b: 5) opina que Burch y Bordwell aparecen en un momento en que la teoría filmica está ya suficientemente desarrollada como para pasar de la primigenia fascinación cultural por el cine japonés a otra de carácter formal. Una descripción certera a la que en nuestra interpretación sólo matizaríamos que la fascinación formal no se traduce en una superación de la cultural, sino que se le superpone. Como en el caso de Burch, la aportación de Bordwell seguirá sin acometer el principal problema del que adolecían los dos paradigmas previos y el marco de referencia seguirá siendo la relación dialéctica con el cine norteamericano –Bordwell es el firmante de destacados estudios sobre el cine clásico de Hollywood, conocimientos que pone en juego en su análisis– más que el cine japonés por sí mismo (Laird, 2012: 7).

Este último y necesario movimiento, sin embargo, sí parece estar produciéndose en los últimos años en el entorno anglosajón, con nuevas aproximaciones que han abandonado la perspectiva de un «cinema as a mirror» (Laird, 2010: 3). A principios del s. XX, se hablaba aún de una «brecha historiográfica», causada a partes iguales por «la desinformación, la existencia de dos “escuelas” de historiadores (los convencionales y los del cine de género) que trabajan de espaldas unos a otros, [...] y la “ruptura epistemológica” que supone la aparición en 1979 del libro de Noel Burch» (Weinrichter, 2002b: 21). En el transcurrir de la década, se observa tanto una ampliación en el espectro estudiado como una revisión completa de lo previamente establecido, a partir del cuestionamiento en profundidad de los textos fundacionales que hemos venido enumerando. Los investigadores de expresión inglesa han vivificado el debate sobre las primeras etapas del cine japonés, a la vez que están produciendo una mirada crítica sobre el cine del presente de gran valor, en dos corrientes principales que se centran respectivamente en el enfoque de autor –ocupándose principalmente de Kitano, Miike Takashi y Kurosawa Kiyoshi– o en el de género –destacando la reivindicación del *pinku eiga* o el interés por el cine de terror– (Laird, 2010: 3), sin que por ello se pueda acusar una desconexión entre ambos enfoques como la que señalaba Weinrichter.

En este proceso, resulta indispensable el papel del grupo *KineJapan*, impulsado por un núcleo de investigadores norteamericanos con Aaron Gerow y Abé Mark Nornes como cabezas visibles, a la hora de aglutinar esfuerzos y cohesionar al grueso de los investigadores sobre cine japonés. No dejan de pertenecer, por tanto, a un ambiente occidental, pero el nivel de interactividad con determinadas figuras autóctonas y de la región asiática, aunque se pueda juzgar tal vez menor que lo deseable, es sin duda mayor que lo nunca alcanzado. Este grupo se articula mediante su presencia on-line, con una lista de correo que hace las veces de foro de discusión e intercambio de información. Cuenta también con un sitio web<sup>55</sup> donde

---

<sup>54</sup> Complementando al término *efecto kimono*, al que antes nos referimos. Sobre la articulación de ambos conceptos habremos de volver más adelante, en el capítulo 4.2.

<sup>55</sup> <http://kinemaclub.org/kinejapan>

consultar el grueso de la información recopilada, aunque se muestra menos activo que el intercambio en el *mail-list*. Por último, el colectivo *KineJapan* viene desarrollando encuentros presenciales en forma de conferencia académica, bajo el nombre de *Kinema Club*. Sin periodicidad ni formato fijo, cualquier participante puede convocar una edición de *Kinema Club*, con la orientación temática que le parezca oportuno, ascendiendo a quince las ediciones que se han celebrado al cierre de este texto.<sup>56</sup>

En su tesis doctoral, Coleen Laird (2012) establece una relación de los autores –todos ellos, con mayor o menor implicación, en la órbita de *KineJapan*– que le parecen más relevantes en el análisis del cine japonés contemporáneo, incluyendo una valoración crítica de sus propuestas de análisis, que han venido clasificándose bajo diferentes etiquetas, como *New Japanese Cinema* o *New Japanese New Wave*.<sup>57</sup> Su repaso comienza con Tom Mes y Jasper Sharp, cuyo libro *The Midnight Eye guide to new Japanese film* (2005) tiene su origen en los contenidos desarrollados por ambos para su sitio web *Midnight Eye* ([midnighteye.com](http://midnighteye.com)),<sup>58</sup> especializado en cine nipón. El libro dedica cada capítulo a un director y su obra, conjugando información, análisis interpretativos y críticas de las películas concretas. En base a esta estructura, la autora concluye que Mes y Sharp no definen del *nuevo cine japonés* en base a consideraciones teóricas o a rasgos característicos que conecten a los diversos autores, sino a una simple agrupación generacional sin mayor cohesión que la coincidencia puramente temporal de su actividad como cineastas (Laird, 2012: 9-10).

Les sigue en la lista Aaron Gerow, quien escribe en diversos textos sobre estos mismos cineastas pero reformulando la etiqueta bajo la que se les agrupa para designarles como *Festival Generation*. Con ello, Gerow supera el enfoque meramente temporal y añade elementos que caracterizan las condiciones de producción y distribución con que trabajan esos cineastas (Laird, 2012: 10). Sin el apoyo financiero de grandes corporaciones de producción, necesitan de reconocimiento en el concierto internacional de festivales para ganar el prestigio que les permita continuar con una actividad fílmica. Para Gerow, lo característico de esta generación es su cuestionamiento de la percepción de una entidad social unificada y homogénea con que se trata de caracterizar la identidad nacional japonesa a partir de su cinematografía (Laird, 2012: 11-12). Sin negar la enorme influencia de los festivales internacionales, esta idea es criticada por Laird señalando que, en la línea de lo que viene ocurriendo en los estudios sobre cine japonés tradicionalmente, se trata de una perspectiva exógena, en la que el comportamiento del mercado interno queda infrarrepresentado en un análisis supeditado en

---

<sup>56</sup> <http://kinemaclub.org/conferences/past-kinema-clubs>

<sup>57</sup> Etiquetado discutible y discutido: «The phrase “new Japanese Cinema” (sometimes “new Japanese film”) has been in use since at least the 1960s to publicize relatively recently released films making the rounds of international festivals, art houses, and retail markets. However, New Japanese Cinema with a capital “N” surfaced to designate a grouping of films that perhaps shared something more than just being “recent”. The application of this term is problematic because, as I will discuss, it has an amorphous definition and slippery meaning among journalists, critics, scholars, and publicists alike. To wit, there is not yet a consensus in terms of dates, content, or style. “New Japanese Cinema” as a term is also historically confusing. Its predecessor, the Japanese New Wave (*nuberu bagu*), is clearly used to designate a movement by a collective of studio-trained, indie filmmakers from the 1950s to the 1970s including Oshima Nagisa, Imamura Shohei, and Suzuki Seijun. Indeed, aware of this, some have even resorted to using the phrases “Japan’s New New Wave” and the “New Japanese New Wave”» (Laird, 2012: 9).

<sup>58</sup> Un espacio que sigue on-line y cuya actividad en redes sociales se mantiene, pero que ha dejado de actualizarse con material nuevo, según anunciaron recientemente sus autores mediante un comunicado en la propia web <http://www.midnighteye.com/features/reflections-in-a-midnight-eye/>

exclusiva al punto de vista occidental y a la selección que en base a ella se produce, estableciendo qué películas y autores son representativos del cine japonés (Laird, 2012: 12).

Una última aportación estudiada es la de Isolde Standish en su libro *A New History of Japanese Cinema*, donde se vuelve a reformular el etiquetado generacional para denominar a este grupo «“post-moral” generation», con lo que se niega la voluntad política apuntada por Gerow y se categoriza a estos cineastas como productos del capitalismo tardío cristalizado en la postmodernidad. Considera que sus películas explotan a nivel formal, temático y visual elementos del cine de las nuevas olas pero únicamente, pero las despoja del espíritu rebelde y crítico que caracterizó aquel cine politizado, tornado en mero aprovechamiento comercial (Laird, 2012: 13-14).

Para Standish, el cine de esta generación carece de héroes, que han sido sustituidos por individuos desarraigados y heridos que proyectan las ansiedades sociales de la época a través de sus cuerpos, principalmente en forma de agresión, «through sexual violation, abjection, mutilation, or death. The alienated protagonists’ true struggle is not against other characters so much as it is against the surrounding mise-en-scene—usually dystopic conurbation», con lo que las situaciones narradas no pueden concluir con la salvación de los personajes o la resolución de sus conflictos (Laird, 2012: 14).

Laird considera que esta categorización excluye gran parte del cine producido en Japón en ese periodo, que constituye un ejercicio reduccionista respecto a la diversidad temática y estilística que tiene cabida en la contemporaneidad postmoderna (Laird, 2012: 15). La posible síntesis de los tres puntos de vista analizados tampoco le resulta satisfactoria por que no se complementan para ofrecer una lectura alternativa y dificultan ampliar el espectro a analizar: «This canon, in turn, creates a bottleneck in the field: scholars and critics with limited access to Japanese films tend to recapitulate emphasis placed on known entities. This is particularly the case when language and distribution regions are a limiting factor. Whether the selection is based on personal preference (Mes and Sharp), international recognition (Gerow), or historical continuity (Standish), the process necessitates omission» (Laird, 2012: 16).

Podemos añadir a todo esto que los planteamientos analizados, apelan continuamente a la generación de la llamada *nūberu bāgu* 「ヌーベル・バーグ」, adaptación fonética de la expresión francesa *nouvelle vague*, con la que se designa a un movimiento cinematográfico contemporáneo del homónimo francés y con el que comparte determinados planteamientos, liderado por autores como Ōshima Nagisa, Hani Susumu o Imamura Shōhei. Estos cineastas pretendían desarrollar una renovación formal del medio y dotarlo de un enfoque marcadamente político. Al cine surgido de ese movimiento contraponen y comparan el estilo, intereses y actitudes mostrados por la generación contemporánea de cineastas, lo que contribuye a acentuar alguna otra de las carencias que se han señalado respecto al tratamiento con que se estudia el cine japonés. Cuatro años antes del momento en que se inicia el periodo que tratamos de analizar, Yoshimoto Mitsuhiko había escrito que el estudio académico del cine japonés lo producían especialistas de área, con buen conocimiento de la lengua y la cultura pero escaso bagaje teórico a nivel cinematográfico, o bien expertos en teoría fílmica pero con escasos conocimientos sobre el contexto autóctono (Yoshimoto, 1991: 251). En su prólogo al libro *The Crisis of identity in contemporary japanese film* (Iles, 2008), Anthony V. Liman

se congratula de los avances recientes en el corpus de conocimiento especializado en cine japonés, en especial del apreciable aumento del número de investigadores dedicados a esta especialización. Paralelamente, advierte de «serious misinterpretations in the work of otherwise impeccably equipped film critics» (Liman, 2008: ix). El tirón de orejas se hace extensivo a ambos estamentos, investigadores especializados y críticos, cuando Liman se refiere al periodo reciente del cine japonés, a partir de los años 80, que considera que no se ha trabajado de forma sistemática.

Si Casas y Monterde detectan entre los jóvenes interesados por el cine en el contexto español lo que el primero define como «presentismo» (comunicaciones personales, 6 agosto 2013 y 25 julio 2013), incluso los que lo estudian a nivel académico, esa misma tendencia preocupa también a Nornes en su ámbito académico del entorno norteamericano, incidiendo en que el acercamiento al hecho audiovisual es aún más limitado para una parte significativa de sus estudiantes, que tienen el cine de animación japonés como interés exclusivo (comunicación personal, 9 marzo 2015). La desatención del cine pretérito implica un desconocimiento de la evolución histórica que ha conducido al estado actual de cosas, con lo que se reducen las posibilidades analíticas, o al menos su correcta aplicación. Así, en ocasiones se identifican como novedades en el arte cinematográfico determinados elementos que eran ya bien conocidos, estudiados y divulgados por los expertos. O casi peor, se produce una incapacidad de identificar y estudiar tales elementos.

En este contexto, la desconexión entre el conocimiento ya establecido por los historiadores del cine japonés y el estado contemporáneo de esta cinematografía es absoluta. Con ello, sumado al desconocimiento de todo lo que no sale de aquellas fronteras, se produce un hueco de conocimiento entre los años de la *nūberu bāgu* y la actualidad. En el intervalo, apenas algunos filmes de Ōshima o Imamura, ambos vinculados a aquel movimiento, encontraron acomodo en los circuitos internacionales.

Mientras que otras cinematografías que permanecían invisibles para Occidente, al introducirse en nuestros circuitos de exhibición, han requerido de un esfuerzo para establecer un discurso crítico con el que aprehenderlas, en el caso japonés ya disponíamos de un cuerpo teórico y conceptual fuertemente asentado. Esto ha determinado que el aparato crítico se apoye en las ideas ya establecidas, sin replantearse ni cuestionar las contradicciones que hayan podido surgir en el encaje del cine actual con el que (parcial y sesgadamente) conocemos del pasado. Cuando los críticos amoldan su valoración bien a una idea de ruptura con este pasado o bien a una noción de continuidad, no se está contemplando que entre ambos contextos han pasado varias décadas. La transición entre un momento y otro es un terreno prácticamente inexplorado, salvo excepciones tan honrosas como el trabajo, insuficiente –por aislado y escasamente conocido–, de Alex Zahlten (2011a) en su estudio sobre la trayectoria del realizador Ishii Sōgo.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> En *Free-floating Intensity, Attraction, and Failure: Ishii Sōgo/Gakuryū at the Shifting Center of the Film Industry of Japan*, Zahlten describe el paso de Ishii por todos los formatos audiovisuales (celuloide, video y digital) y formas de producción (estudios, independiente y comités) que caracterizan tanto ambos periodos, el industrial y el contemporáneo, como la transición entre ellos. La carrera de Ishii encarnaría de ese modo la evolución misma del cine nipón.

## 3.6 La situación del cine japonés en España

### 3.6.1 Aspectos de distribución y comercialización

Una y otra vez, estamos aludiendo a los festivales de cine y a la función canalizadora que han ejercido para acercarnos a cines de otras latitudes. Sin embargo, su capacidad como plataforma de popularización de otros cines y cineastas, más allá de captar la atención de ciertos públicos especializados, parece más que limitada: «Las cinematografías de gigantes como China, Japón o Corea del Sur siguen imponiéndose en el panorama internacional. [...] Pero, ¿Cuántas películas con estas exóticas denominaciones de origen llegaron a nuestra cartelera a lo largo de –por ejemplo– el 2007? Siete. Es más, ¿cuántas de las más de 300 películas proyectadas en el BAFF a lo largo de sus diez ediciones se han estrenado en nuestras salas? No más de ocho» (F08-06a).

En el caso particular del cine japonés, cuando a inicios de la década pasada, a juzgar por su amplia y exitosa presencia en la programación de festivales, parecía en disposición acaparar pantallas, se escribía que «sigue siendo la gran asignatura pendiente del espectador, es decir, del distribuidor, del exhibidor, del crítico, de nuestro país» (Weinrichter, 2002b, 10). Desde que Weinrichter escribiera esas líneas, la situación que lamenta está muy lejos de haberse revertido.

Uno de los sellos especializados en la comercialización de cine japonés en España es *Media3 Estudio*,<sup>60</sup> que inició su actividad en 2006. Su principal responsable, Alex Fernández, nos comentaba en entrevista (23 julio 2013) que su iniciativa al fundar el sello buscaba tratar de descubrir al público español un cine japonés que no se adapta a las expectativas mayoritarias, que relacionan esta procedencia con el cine de autor, apostando por producciones en que prima la espectacularidad y entretenimiento. Al final, más que implantar ese tipo de cine en el mercado, sus lanzamientos se acaban dirigiendo a un nicho de mercado muy específico, aquel que procede de la afición por el cómic japonés y se adentra algo también en otras manifestaciones de la cultura popular del país. Lo reducido de este mercado hace que las tecnologías de comunicación y las redes sociales jueguen un papel destacado en sus estrategias de comercialización.

Otra empresa similar, aunque claramente orientada a producciones de animación y con una historia algo más larga, es *Selecta Visión*.<sup>61</sup> Las cabezas visibles de esta distribuidora son Javier Puertas y Manuel García, quienes participaron en una charla organizada por un grupo de aficionados en la Universitat Autònoma de Barcelona, en mayo de 2013, donde detallaron extensamente diversos aspectos de su actividad. Uno de sus lamentos, compartidos con

---

<sup>60</sup> <http://www.m3estudio.com/>

<sup>61</sup> <http://www.selecta-vision.com/>

*Media3*, era por el celo con que las productoras controlan la comercialización de productos con sus contenidos. Alex Fernández comenta:

«Cuando les enseñamos una carátula quieren saber que dice el *tagline*, cuando ven un poster quieren saber exactamente qué es lo que dice cada frase. Muchas veces el tagline original tiene sentido para el público local, pero en España es totalmente ineficaz. Si lo estas vendiendo con el nombre de un actor que en Japón es una celebridad, porqué es una estrella del pop y lo conoce todo el mundo, pues allí la venden de esta forma, pero aquí no tiene ningún sentido. Hay que buscar una alternativa. Controlan mucho todo el tema gráfico, el diseño de los posters. Mantenemos largas discusiones con las productoras para el diseño del poster cuando el original no nos convence. Si no nos parece bueno para el público español y queremos cambiarlo, hemos tenido que batallar muchísimo» (comunicación personal, 23 julio 2013).

Para García y Puertas, esta rigidez burocrática es un problema por sí mismo, pero además genera problemas añadidos. Especialmente, se refieren a la ralentización que supone para el proceso de lanzamiento, que acaba resultando enormemente perjudicial para la carrera comercial del producto. Las prácticas de consumo actuales, en las que bastan pocas horas tras un lanzamiento para que el aficionado pueda localizar la película o serie que le interesa disponible en Internet, determinan la necesidad de acortar al máximo los plazos de lanzamiento, para evitar que todo el público potencial haya visto ya la obra en el momento de ponerla en el mercado. Una posible estrategia para superar esta situación es ofrecer contenidos exclusivos o formatos de empaquetado novedosos y atractivos, un valor añadido que impulse a la compra por coleccionismo, independientemente de que ya se haya visto el contenido. Eso, sin embargo, multiplicaría en coste, tiempo y esfuerzo la producción, especialmente teniendo en cuenta el mencionado nivel de exigencia de los dueños del contenido.

El condicionante económico es un severo freno para prácticas como esta, ya que los materiales extra, tales como reportajes —más su correspondiente traducción—, menús animados o libretos también están sujetos al pago de derechos por contenidos. Es por eso que sólo cuando diversos sellos europeos adquieren una misma licencia se permiten realizar este tipo de apuesta, ya que pueden aliarse y realizar una inversión compartida. Las diferentes empresas se encargan de la traducción a su idioma de distribución y generan un único disco multipista que las contenga todas, así se abarata el coste, tanto por no necesitar imprimir cada uno sus discos como por el aumento de la tirada, que conlleva una rebaja del precio por unidad. Una solución satisfactoria para todas las partes, pero condicionada a que se trate de licencias de gran repercusión como para que sean varios los países que decidan apostar por ese título, lo cual viene asociado a una revalorización de la licencia, que a su vez hace más difícil optar a su adquisición.

El precio de las licencias de distribución, obviamente, es no es un aspecto menor. Al contrario, a la inexistencia de una masa espectral suficiente para hacer viable una mayor apuesta por distribuir películas japonesas, los sellos especializados se encuentran con que los desembolsos que requieren los títulos y autores que sí parecen garantizar una respuesta comercial no están al alcance de este tipo de empresas, de dimensiones y capacidad de inversión modestas, por lo que suelen quedar en manos de distribuidores no especializados

pero de mayores posibilidades de capitalización. García y Puertas se lamentan de que las productoras japonesas asignen sus precios a nivel regional, en función de las expectativas de retorno económico. En el caso de Europa, el marco de referencia es el mercado alemán, que por volumen de población y capacidad adquisitiva está muy alejado de las posibilidades del mercado español.

En su trabajo como agente de ventas, Takamatsu Miyuki se desplazó en una ocasión reciente a Vietnam para evaluar el potencial de mercado. En la mesa redonda en que participó durante la edición 2015 del TIFFF, relataba que en esta visita todos los distribuidores se quejaban del alto precio que exigían los japoneses por sus contenidos. Por el contrario, disponían de un amplio catálogo de películas y series coreanas. Según le relataron, empezaron a comprarlas por ofrecérselas a precios muy asequibles. El público local empezó a acostumbrarse a los títulos y estrellas de esa procedencia, y con ello a demandar una mayor oferta. Esta dinámica había llevado a las productoras coreanas a permitirse una subida del precio sin que ello repercutiera en menores márgenes de beneficio para los distribuidores locales (Cremin, 2015). Al igual que Takamatsu, los promotores de Selecta Visión confiesan su cansancio en intentar hacer ver a los vendedores japoneses que reducir sus ganancias siempre será mejor que no vender, y por tanto no ganar nada, además de abrir la posibilidad a futuras ganancias mayores.

En términos similares, las negociaciones se ven afectadas por esa característica rigidez burocrática, que los convierte en procesos de muy largos y farragosos. En el caso de Selecta visión o Media3, debido a su perfil especializado, es algo con lo que se ven obligados a lidiar. Pero para otro tipo de distribuidores más generalistas, según confirman Torel y Takamatsu, se trata de un motivo para perder la paciencia y abandonar la intención de compra. Eso sin contar que habitualmente se exigen contratos de duración muy corta, entre tres y cinco años. En Europa lo habitual es un margen de doce años para la explotación de una licencia, con lo que esto se convierte en otro motivo para cancelar negociaciones (Cremin, 2015). Y si las negociaciones llegan, finalmente, a buen puerto, entre otros asuntos, el licenciatario local debe afrontar el proceso de traducción y subtítulo.

Ya nos hemos referido anteriormente, al hablar del subtítulo para festivales, a las posibles distorsiones introducidas por el origen secundario de una traducción. Pero esta cuestión no es exclusiva de los festivales y se constata su transmisión a la comercialización en formatos domésticos, lo que mueve a sospechar que de existir un subtítulo para festivales, como forma lógica de abaratar costes, el editor de video/DVD lo reutiliza tal cual, sin revisarlo. Esto contrasta, paradójicamente, con la alta calidad de traducción y subtítulo –*abusivo*, en no pocas ocasiones– que el aficionado puede encontrar de forma gratuita en la red, con lo que el valor de uso y el prestigio de las ediciones legales puede verse afectado y redundar negativamente en las ventas.

A estos efectos, parece llena de sentido la propuesta lanzada por la traductora Paula Mariani. Su alegato se basa en que la industria no asume su papel de intermediaria y condiciona la traducción a sus intereses particulares, sin comprender que el cliente de una traducción no son ellos mismos, aunque la encarguen y la paguen, sino su destinatario final: el espectador. En base a ello, reclama la coordinación de esfuerzos entre las diferentes partes implicadas: distribuidores, festivales, televisiones y profesionales de la traducción. Propone establecer



mecanismos conjuntos e implementar una red de traducción que permitiría abaratar costes, establecer criterios comunes y generar dinámicas de mejora continua, imposibles con la atomización y discontinuidad actuales.

Otra cuestión es cuando el subtítulo proviene de versiones modificadas respecto al original, como las que realizó Disney para la comercialización de determinados filmes de Studio Ghibli en el mercado norteamericano. Tomemos como ejemplo *Nicky la aprendiz de bruja* (『魔女の宅急便』 *Majo no takkyūbin*, 1989, Miyazaki Hayao). Cuando Kiki –*Nicky* en la traducción hispana–, la joven bruja protagonista, abandona el hogar paterno junto al gato Jiji y ambos vuelan en su escoba en busca de un lugar donde establecerse, Miyazaki despliega una sucesión de paisajes aéreos punteados por el acompañamiento musical. El tratamiento de la escena establecido por Disney introduce diálogos entre ambos personajes, adiciones que resultan totalmente irrelevantes para la comprensión de la escena pero que anulan por completo la intención estética que originalmente se pretendía. En la edición española de la película, distribuida en DVD por Buena Vista Home en 2003, la traducción al castellano se basan en la versión norteamericana, por lo que el espectador que vea la versión original se sorprenderá de que aparezcan esos subtítulos mientras la banda de sonido no emite diálogo alguno, mientras que quien vea la versión doblada no podrá detectar que esas líneas son un añadido inexistente en el original. Más aún, la adaptación anglófona transforma sustancialmente el personaje de Jiji, transformando su personalidad y carácter.

En el caso comentado, la modificación recae enteramente en la traducción, pero existen también ejemplos de films que nos llegan con una versión modificada de forma más profunda, en su misma estructura, mediante prácticas de remontaje o incluso añadiendo nuevas escenas y personajes. Es famoso el ejemplo de *Godzilla* (『ゴジラ』 *Gojira*, 1954, Honda Ishirō), cuya versión norteamericana, que se popularizaría en algunos otros países, intercalaba fragmentos añadidos donde un periodista desplazado a Tokio –interpretado por Raimond Burr– ejercía de narrador de los hechos. No es una práctica demasiado habitual, pero en el desarrollo de nuestra investigación se ha registrado algún ejemplo, como en el caso de *Pokémon: la película* (『劇場版ポケットモンスター ミュウツーの逆襲』 *Gekijōban Poketto Monsutā: Myūtsū no Gyakushū*, 1998, Yuyama Kunihiko) –probablemente también sus secuelas–, de la que a pantallas españolas llegó la versión adaptada para el mercado estadounidense con música diferente, escenas remontadas e incluso modificaciones en el argumento (F00-04a).

En cuestión de traducción, el subtítulo no es la parte más crítica. En el mercado español, el público está acostumbrado a las versiones dobladas, un sistema mucho más costoso –que a la vez contribuye a alargar el tiempo de elaboración del producto–, pero sin el cual se perdería gran parte de los posibles compradores. Es uno de los motivos por los que tanto Fernández (23 julio 2013) como el tándem Puertas-García, al preguntársele por sus criterios de decisión en la compra de licencias, respondan sin dudar que lo decisivo es la predisposición de las televisiones a emitir la película o, especialmente, la serie en cuestión. Si se da el caso, será el canal de televisión el que asuma el proceso de doblaje y su coste. Pero sobretodo, la emisión televisiva supondrá la garantía económica de viabilidad de la licencia. Sin el dinero de las televisiones, una sola licencia que se salde con cifras de venta discretas puede arrastrar a la empresa a la quiebra.

Un último factor a considerar en las decisiones de compra es el que los responsables de Selecta Visión denominan *efecto nostalgia*. Las series o películas que en su momento tuvieron amplia repercusión en el público infantil siguen gozando de gran salida, sin resentirse al paso del tiempo por la persistente demanda de aquel público, una vez llegado a la edad adulta. Se constata que esta inclinación nostálgica es mucho más acusada entre el público masculino. El deseo de volver a disfrutar de los personajes de antaño se complementa con el de compartir esa afición con los hijos, factor que contribuye a encontrar nuevos públicos jóvenes que se acaban fidelizando.

La reedición de este tipo de productos es un seguro de vida para las distribuidoras independientes. Al no ser novedades, resultan más baratas de adquirir frente a licencias nuevas, que, además de ser costosas, no logran recuperar en ventas la inversión requerida para su adquisición un 60 % de los casos, según evalúan Puertas y García. Con este panorama, es fundamental lo que en el argot del sector se denomina *driver*, títulos con éxito comercial suficiente como para sostener económicamente a la empresa pese a ese elevado número de licencias deficitarias. Las reediciones nostálgicas actúan habitualmente como *drivers*, con lo que su presencia tiene el efecto beneficioso de posibilitar algunas apuestas de riesgo por títulos novedosos e innovadores, sabiendo que las posibles pérdidas quedan ya cubiertas. La otra cara de la moneda es que los productos del pasado copan el mercado y restan visibilidad a los nuevos, con lo que se consolida un cierto conservadurismo general en el catálogo de oferta.

### 3.6.2 Particularidades de la difusión a nivel territorial

Se puede afirmar que la penetración del cine japonés en España se articula principalmente a partir de dos núcleos concretos: Barcelona y San Sebastián. No quiere decir esto que otros territorios permanezcan inmunes y no se produzcan movimientos al respecto que merezcan ser reseñados, pero sí que en la distribución territorial del fenómeno, estos dos centros actúan de forma destacada como focos de irradiación.

En Barcelona tiene un enorme peso específico el popular festival de cine, especializado en los géneros fantásticos y de terror, de la vecina localidad costera de Sitges.<sup>62</sup> Con una larga trayectoria iniciada en 1968, algunas de las decisiones de programación del certamen a lo largo de los años 90 tuvieron un impacto fundamental en la percepción de los aficionados. Especialmente en referencia a la promoción del cine de animación, con la introducción de diversos títulos claves para la superación de determinadas ideas estereotipadas que relegan la animación al espectro infantil, concepción que en el caso concreto del *anime* japonés se completaba atribuyéndole una supuesta limitación del repertorio técnico, estético y temático.

---

<sup>62</sup> <http://sitgesfilmfestival.com/>

Con la designación de Ángel Sala como director del festival, el cine asiático encontró un aliado para su difusión, ya que el gusto personal del máximo responsable por estas cinematografías se deja notar en la programación. Junto a la creación de una sección específica, *Orient Express*, en el resto de secciones no suelen faltar títulos de procedencia asiática, destacando el programa de animación, donde el llamado *anime* nipón suele acaparar la mayoría de proyecciones.

El otro gran acontecimiento barcelonés, que se desarrolló en catorce ediciones entre 1997 y 2010, fue el *Barcelona Asian Film Festival* (BAFF). El BAFF nació de forma azarosa en 1998, según relata su fundador y codirector, Carlos R. Ríos (comunicación personal, 11 julio 2013). El origen de la iniciativa se encuentra en una asociación creada en 1994, con el objetivo de promover la exhibición de esas películas que el propio Ríos, empleado en tareas de traducción y subtitulación audiovisual, y algunos compañeros con los que frecuentaba los festivales internacionales europeos, pensaban que valía la pena divulgar pero no encontraban acomodo en el circuito comercial. Iniciaron lo que el describe como un «festival permanente», al que bautizaron como *Cine Ambigú* y consistía en una proyección semanal. Al poco, el *Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona* (CCCB)<sup>63</sup> les propuso colaborar con una selección de cuatro películas para acompañar una exposición que preparaban sobre la cultura japonesa contemporánea. El equipo de *Cine Ambigú* respondió con una propuesta más ambiciosa, ofreciéndose a organizar una muestra de cine que tuviese continuidad más allá de la exposición. Se seleccionaron nueve títulos japoneses para la ocasión, pero ya se le puso el nombre de *Muestra de Cine Asiático*, que en años sucesivos se dedicaría a otros cines nacionales. Tras la cuarta edición, se reformuló adoptando el nombre definitivo y abierto a todo el continente, quedando el foco sobre una única cinematografía nacional como una sección más en el conjunto de su programación.

Tras la repentina desaparición del BAFF, causado por ciertas desavenencias internas en el equipo gestor, *Casa Asia* quiso recoger el testigo para que no se perdiera la inercia establecida y continuar nutriendo al público que se había conformado, para lo que creó el *Casa Asia Film Week* (CAFW), certamen que aún pugna por consolidarse como cita anual. Casa Asia es una institución de iniciativa pública, creada el año 2001 como plataforma de intercambio cultural y fomento de relaciones comerciales entre España y los países de la región Asia-Pacífico. Esto determina que, mientras el BAFF, nacido en el ambiente cinéfilo y de festivales que hemos descrito, tenía una orientación clara hacia un tipo de cine muy vinculado a lo que se conoce como *arthouse*, el CAFW presenta una programación más preocupada por representar la diversidad cultural del ámbito geográfico que cubre.

Junto a Sitges y el BAFF, Casa Asia constituye la tercera pata de la difusión del cine japonés en Barcelona, pues desde sus inicios viene programando en sus instalaciones ciclos de películas, para cuya organización solía mantener una relación de colaboración con *CineAsia*. Se trata de una pequeña compañía privada, dirigida por el tándem que integran Gloria Fernández y Enrique Garcelán, cuyo objetivo es la difusión de las cinematografías asiáticas. Su trabajo se viene plasmando por diversos medios, desde la revista mensual con la que iniciaron su recorrido a la edición de libros, de la organización de cursos a la participación en

---

<sup>63</sup> <http://www.cccb.org/es/>

simposios o festivales de cine, formando parte además del equipo habitual del Festival de Sitges.

No podemos buscar en estas organizaciones y acontecimientos cinematográficos el origen de cierta idea del cine asiático como bloque homogéneo e indiferenciado, una noción que ya estaba presente en el imaginario en circulación y que, al contrario, más bien puede señalarse como origen de esas iniciativas. Eso sí, tampoco cabe duda de que han contribuido a transmitir y fortalecer la implantación de dicha idea.

Otro acontecimiento barcelonés de impacto a considerar es el *Salón del Manga de Barcelona*,<sup>64</sup> que no ha dejado de crecer en participantes y asistentes desde su edición inaugural en 1995 y se ha convertido en un certamen de referencia para los aficionados. Tal vez no esté tampoco de más mencionar la popularidad de Barcelona entre los japoneses. Con la iconografía de Gaudí como reclamo, la ciudad se ha convertido desde hace años en un centro de peregrinación turística de primer orden para la población nipona, y se puede pulsar su condición de destino preferencial para universitarios en intercambio, así como para estudiantes del idioma castellano. Desde los años 80, además, el territorio catalán viene contando con una implantación importante de empresas niponas. Estos factores han propiciado que la colonia japonesa en la zona sea relativamente numerosa, lo que facilita a la población barcelonesa la posibilidad de relacionarse con su cultura. Visto este panorama, no parece casual que el territorio catalán haya visto desarrollarse la práctica totalidad de iniciativas de distribución cinematográfica especializadas en material de origen nipón, desde la extinta *Manga Films*, que abrió el sendero en esta dirección a inicios de los años 90, a las actuales *Selecta Visión* o *Media3 Estudio*.

Del lado donostiarra, cabe señalar un nombre propio como es el de Jose Luis Rebordinos. Su afinidad con los gustos que hemos descrito para caracterizar al festival de Sitges se han dejado notar en la fundamental revista *Nosferatu*, que Rebordinos editó, y en la programación del festival *Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián*. Que en el contexto de recepción cinematográfica hispana se pueda identificar “lo oriental” a partir de dos certámenes especializados en los géneros fantásticos y de terror como Sitges y San Sebastián, no puede ser tomado como anecdótico. Probablemente haya tenido su importancia en la forma en que se han asimilado estas cinematografías en nuestro entorno, tanto a nivel de la percepción del público general como de la reacción crítica. Como veremos más adelante, la división generacional en el aparato crítico incorpora una inclinación distinta por el tratamiento de los géneros, aspecto que puede resultar determinante en el proceso de elaboración de sus valoraciones y argumentos. Nombrado director del *Festival Internacional de San Sebastián* en 2011, parece que la mano de Rebordinos se está dejando notar en las propuestas del certamen. Su gusto por lo asiático y una cierta intención de abrirse a propuestas menos clásicas, en el caso japonés, se ha concretado en retrospectivas como la dedicada en 2013 a la figura del director Ōshima Nagisa<sup>65</sup> o la más reciente titulada *Nuevo cine independiente japonés 2000-2015*<sup>66</sup>; gestos como la alianza con el pequeño y muy especializado *Tokyo Gohan Film Festival*,

---

<sup>64</sup> <http://manga-xxi.ficomix.com/informacion.cfm>

<sup>65</sup> <http://sansebastianfestival.com/es/pagina.php?ap=4&cid=3479> [último acceso 4/2/2015]

<sup>66</sup> [http://www.sansebastianfestival.com/2015/secciones\\_y\\_peliculas/retrospectiva\\_tematica/1/4954/es](http://www.sansebastianfestival.com/2015/secciones_y_peliculas/retrospectiva_tematica/1/4954/es) [último acceso 4/2/2015]

dedicado a la gastronomía<sup>67</sup>; o el programar por primera vez dibujos animados en la sección de competición oficial con *The Boy and the Beast* (『バケモノの子』 *Bakemono no ko*, 2015, Hosoda Mamoru).<sup>68</sup>

En cuanto al resto del territorio, es inevitable detenerse por un momento en Madrid, entorno donde el ambiente cinéfilo destaca por una mayor atención hacia el cine de producción nacional (Pujol, 2010, 12). Esto no quiere decir que se excluya el cine foráneo del análisis. La capital cuenta con figuras destacadas, como las de Roberto Cueto o el malogrado Alberto Elena, en cuya actividad destaca una voluntad de normalizar la presencia de esos cines considerados *periféricos* en el conocimiento cinematográfico general. Se diría, sin embargo, que esa actividad se circunscribe principalmente al ámbito universitario, desde el que tan difícil resulta a veces trasladar los conocimientos al grueso de la sociedad. La apertura en 2007 de una delegación de Casa Asia y más recientemente, en 2010, de una oficina de *Japan Foundation*, ambas con su propia programación de actividades, ha sido fundamental para que se multipliquen las opciones de los madrileños de acercarse al cine japonés. Esta dinamización del panorama hace previsible que, en los próximos años, se observe una mayor presencia y conocimiento de la cinematografía nipona en los círculos cinéfilos del centro peninsular.

Otros lugares a considerar son Gijón y Las Palmas, cuyos festivales de cine apuestan por el riesgo y la innovación creativa y han prestado cierta atención a determinados autores nipones. Por Asturias han pasado cineastas como Suzuki Seijun, al que se le dedicó una retrospectiva que venía acompañada de un libro,<sup>69</sup> y destaca el premio al film *About the Pink Sky – Sobre el cielo rosa* (『ももいろそらを』 *Momoiro sora wo*, 2011, Kobayashi Keiichi) en su edición de 2012.<sup>70</sup> Por su parte, la ciudad canaria ha albergado retrospectivas generales como la que fructificó en el libro *Pantalla amarilla: el cine japonés* (Weinrichter, 2002b) o la que en 2008 le dedicó a Kawase Naomi, legando también su correspondiente libro (López Fdez., 2008). Con un espíritu tal vez no tan vanguardista, el festival de cine de Valladolid ha realizado sus aportaciones, con Kitano Takeshi como icono, y cuenta con la complicidad de la universidad local, que ofrece estudios cinematográficos. Algo similar, aunque de recorrido más reciente, se da con el *Fancine Festival de Cine Fantástico*.<sup>71</sup> Iniciado en 1990 como *Semana de Cine Fantástico*, desde 2007 se hace cargo de su organización la Universidad de Málaga. Es cuando se renombra el certamen y el punto de partida de un giro hacia las cinematografías asiáticas –al que probablemente no sea ajeno la instauración de una oferta de estudios sobre Asia Oriental–, que se visualizará a partir de la edición 2010 con la nueva sección *Asia Fantástica*.<sup>72</sup> En esta edición se edita el libro *Cine fantástico 100% Asia* (Robles Ávila, 2010), contando con la colaboración de *CineAsia*, que pasará desde entonces a convertirse una presencia habitual de la cita costasoleña.

---

<sup>67</sup> [http://sansebastianfestival.com/2016/premios\\_y\\_jurados/1/5665/es](http://sansebastianfestival.com/2016/premios_y_jurados/1/5665/es) [último acceso 4/2/2015]

<sup>68</sup> [http://www.sansebastianfestival.com/2015/sailak\\_eta\\_filmak/sail\\_ofiziala/7/630855/es](http://www.sansebastianfestival.com/2015/sailak_eta_filmak/sail_ofiziala/7/630855/es) [último acceso 4/2/2015]

<sup>69</sup> <http://www.gijonfilmfestival.com/from/2668/noticias/show/173-al-fin-suzuki-en-espana> [último acceso 4/2/2015]

<sup>70</sup> <http://www.gijonfilmfestival.com/peliculas/show/6210-momoiro-sorawo> [último acceso 4/2/2015]

<sup>71</sup> <http://www.fancine.org/>

<sup>72</sup> La evolución del festival se puede rastrear en su sitio web, que ofrece acceso al histórico de ediciones previas <http://externos.uma.es/cultura/fancine/2015/index.php/ediciones-antteriores/> [último acceso 4/2/2015]

La dinámica en estos enclaves, de vida cultural reducida en comparación con Barcelona o Madrid y faltos del empuje que ha caracterizado a San Sebastián, es menos activa que en dichos centros, pero constituyen una forma de articular la expansión de la cinematografía nipona por el territorio y hacerla llegar a un público con menos oportunidades de acceder a ese tipo de propuestas.

### 3.6.3 Conocimiento especializado sobre cine japonés en el contexto español

Sobre la cinematografía nipona, es posible localizar un texto pionero editado directamente en lengua castellana. Se trata del reportaje *La moderna cinematografía japonesa*, que *Blanco y negro*, suplemento ilustrado del diario *ABC*, publicó en 1929. En él, el crítico Román Marvá se mostraba fascinado por las películas de Kinugasa Teinosuke que había podido ver en París y exhibía un sorprendente conocimiento del estado de la industria fílmica nipona (Almazán, 2000: 9-10). En esta publicación, puntual y aislada, no cabe tratar de buscar la raíz de una línea particular de aproximación al fenómeno. Habría que esperar a 1957 para una nueva incursión en este cine, con la editorial Rialp al mando de la traducción de *El cine japonés*, original italiano de Shinobu y Marcel Giuglaris que se describe como «más periodístico que histórico» (Weinrichter, 2002b: 23). Sólo unos años más tarde aparecía *Imágenes del cine japonés*, escrito por Carlos Fernández Cuenca en 1961 para el Festival de San Sebastián, en la que tampoco es posible enraizar un hipotético discurso propio que se desvíe del que establece en el concierto crítico internacional.

Dada la particular inclinación de la crítica española por el ambiente francófono, en el relato establecido entre nuestros críticos, la figura de Mizoguchi Kenji, favorito de los críticos cahieristas, ha sido el referente clásico (Weinrichter, 2002b: 7). Mizoguchi encarnaba una cierta distinción y se le asociaba la imagen de una *japonesidad* más pura frente al occidentalizado Kurosawa, la otra figura ampliamente tratada. Más que Richie, cuya obra se divulgaría más tarde, el primer impacto teórico es el de Burch –autor francés y vinculado al estructuralismo en boga, véase el apartado 4.4.1, sobre el contexto académico español– quien presenta a Ozu en sociedad y le convierte en el gran referente en lo sucesivo. Una anécdota el respecto la aporta Quim Casas, quien recuerda haber asistido devotamente a un ciclo sobre Ozu a finales de los 70 en la Filmoteca de Barcelona. Algunas de las cintas exhibidas carecían incluso de subtítulos y el espectador disponía solamente de una sinopsis detallada, que le entregaban previamente, para poder seguir el argumento. Las sesiones, sin embargo, cosecharon una asistencia notable de cinéfilos ávidos por conocer ese cine sobre el que tanto se estaba debatiendo (comunicación personal, 6 agosto 2013).

Independientemente de las preferencias, entre estos autores clásicos y el resurgir en el periodo actual, se registra un vacío. «A todos los efectos, y prácticamente hasta la irrupción

de Takeshi Kitano, la historia recibida del cine japonés parece detenerse veinte años antes [...] con la irrupción en los años 60 de la (vieja, hay que decir, a la vista de que ya existe otra) nueva ola [... cuyos integrantes] son considerados viejos maestros... pese a que su obra se sigue conociendo de manera extremadamente incompleta» (Weinrichter, 2002b: 20). Así lo confirma un año después el libro *El principio del fin*, dedicado a las nuevas manifestaciones cinematográficas niponas, donde sus coordinadores hablan en la introducción de una «tercera generación» (Lardín & Sánchez-Navarro, 2003: 10) de cineastas, lo que implica reducir el considerado cine japonés *clásico* a una entidad generacional única y a la vez ignorar todo lo ocurrido entre la mencionada *nueva ola* y el momento contemporáneo que pretenden analizar.

Llegados ya en el periodo analizado en nuestro estudio, el eje principal parece haber basculado hacia el ámbito anglosajón, si bien constataremos que la primera historia del cine japonés que se tradujo fue de un original francés, el conciso volumen *El cine japonés* de Max Tessier (1999). Más tarde llegarían las traducciones anglófonas, *Cien años de cine japonés* (Richie, 2005) y *Cine Japonés* de (Galbraith & Duncan, 2009). Este último es uno de esos volúmenes de gran formato, tapa dura y predominio del componente visual, de texto breve que prácticamente se limita a descripciones simples de cada época o tendencia, con su correspondiente enumeración de autores y filmes. Más atención sobre el texto concita el libro de Richie, quien ha pasado a establecerse como figura referencial, curiosamente en el momento que el grueso de la producción en lengua inglesa alcanza un volumen, un nivel de sofisticación conceptual y una adecuación a los planteamientos intelectuales contemporáneos que, sin que por ello se menosprecie el valor de su legado, deberían convertir el corpus establecido por Richie en algo ya superado.

Si el papel de los festivales, no es necesario insistir en ello, es fundamental en la difusión del conocimiento cinematográfico, en nuestro actual contexto se agudiza este valor. Ante el deterioro del sector editorial, los festivales han quedado como únicos agentes que garantizan la publicación con regularidad de libros especializados en la temática cinematográfica. Más aún, las ediciones surgidas de los festivales generan una dinámica renovadora en la que «se crean nuevas pautas y maneras de entender el análisis cinematográfico, tanto a partir de una perspectiva individual como en función de una mirada poliédrica» al generar publicaciones colectivas donde conviven, con total libertad expresiva, voces de origen y tendencias interpretativas diversas, además de afrontar temas o autores que posiblemente no serían contemplados por la edición comercial, que escogería cuestiones más populares con las que garantizarse un retorno en ventas (Casas, 2014).

Entrando ya en la producción propia, el Festival de Las Palmas edita un recorrido hasta la actualidad con *Pantalla amarilla: el cine japonés* (Weinrichter, 2002b), también en extensión breve pero con alta densidad de información y análisis. Pese al desliz del título, dedica un apartado a conjurarse ante tentaciones orientalistas y otro a repasar críticamente la mirada occidental sobre este cine. El libro acompañaba un ciclo que incluía una película de Kitano y tres de Kurosawa Kiyoshi, reseñadas en el volumen. Un año más tarde, el Festival de Sitges hacía lo propio en *El Principio del fin: tendencias y efectivos del novísimo cine japonés* (Lardín & Sánchez-Navarro: 2003), aunque en esta ocasión el ciclo y el libro se dedicaban exclusivamente al momento contemporáneo de esta cinematografía. También este trabajo se

inicia conjurando las carencias y apriorismos que lastran la acogida hispana del cine japonés. Desafortunadamente, algunos de los defectos que bien señala, se reproducen luego en parte de los artículos que componen el libro. A pesar de ello, se trata de una aportación muy valorable, ya que presenta una mirada diversa en autores y enfoques, comentando obras y realizadores que, en algunos casos, nunca antes habían sido tratados por nuestra crítica y que tampoco serían demasiado frecuentados con posterioridad.

De ahí pasamos a obras monográficas centradas en autores, géneros o técnicas<sup>73</sup> concretas, apartado en el que destaca el tratamiento del cine fantástico y de terror. En este apartado la pauta la marcó el fundacional *Cine fantástico y de terror japonés: 1899-2001* (Aguilar & Aguilar, 2001), un amplio volumen editado por la Semana de cine fantástico de San Sebastián. Seguirían su estela *Diez años de terror asiático, 1995-2005: Japón, Corea del Sur, Hong Kong* (López et alii: 2005), *The Ring. Una mirada al abismo* (Olivares, 2005) o el ya citado *Cine fantástico 100% Asia*. Ya en solitario, Daniel Aguilar retoma recientemente el tema fantástico en *Susurros de la otra orilla* (2014), donde aborda el tratamiento del más allá en la cultura nipona sin perder de vista el papel del cine como una de sus manifestaciones destacadas.

Como vemos, el nombre de Daniel Aguilar aparece con profusión. Una figura fundamental en el proceso que estamos describiendo por su empeño continuo en abrir camino al ocuparse de temas sobre los que no se disponía de literatura en nuestro idioma. Este proyecto personal se origina en su gusto personal por la cultura nipona, combinada con el conocimiento de primera mano que le proporciona su larga experiencia como residente por largos años en Tokyo, donde se relaciona con numerosos cineastas y expertos locales, manteniendo estrechas relaciones de amistad con alguno de ellos. Su insatisfacción ante la escasez de material al respecto, se incrementa por la desinformación y deficiente documentación que las pocas muestras disponibles despliegan. En ocasiones, el escritor llega a detectar prácticas tan poco éticas como incluir datos inventados, con ejemplos como sinopsis de películas que desarrollan lo intuido en función del título, pero que no se corresponden con el contenido real de los filmes en cuestión (comunicación personal, 11 abril 2014).<sup>74</sup> Aguilar comenta que es una situación cada vez menos habitual, ya que la disponibilidad de Internet mejora el acceso a datos concretos con lo que un autor tiene mayor facilidad para informarse correctamente, pero a la vez también mayor temor de quedar en evidencia y ver su prestigio afectado, ya que su lector tendrá la capacidad de contrastar la veracidad de sus informaciones (comunicación personal, 11 abril 2014). Aun así, no hay que perder de vista que Internet es un espacio privilegiado para la difusión de datos e ideas poco rigurosas, cuya reiteración acaba por hacer parecer veraces. En el caso de la cultura japonesa, afectada por numerosas ideas recibidas y con no demasiada gente instruida en su idioma para verificar datos en fuentes originales, no es infrecuente que circulen este tipo de informaciones erróneas.

---

<sup>73</sup> Como más adelante desarrollaremos, no estamos de acuerdo en la habitual consideración de la animación como “género cinematográfico”. El caso del documental también está sujeto a debate. Introducimos el término técnicas pensando en estas tipologías cinematográficas.

<sup>74</sup> En nuestras fuentes primarias se puede señalar algún ejemplo de ello (Cm06-09c).



Otro tema introducido por Daniel en tándem con su hermano es el cine protagonizado por *yakuza* 「ヤクザ」,<sup>75</sup> personajes habitual e inopinadamente equiparados a los mafiosos que el cine norteamericano ha instalado en el imaginario internacional, mediante el libro *Yakuza eiga. Crisantemos y dragones* (Aguilar & Aguilar, 2005). El espectro tratado se completaría posteriormente con un par de libros que, tangencialmente, abordan el tema. Se trata de *Asia noir: serie negra al estilo oriental* (2007) y *Japón en negro: cine policíaco japonés* (2008), ambos coordinados por Roberto Cueto. Se trata de aportaciones interesantes por su contenido, pero sobretudo, bajo nuestra perspectiva, por suponer una nueva evidencia de que las categorías que habitualmente manejamos no siempre son aplicables al cine japonés. En los textos que se presentan, el encaje del cine sobre *yakuza* bajo la etiqueta de *cine negro* resulta forzado y desvela ciertos puntos de conflicto.

Muy remarcable, por su ambición, el exhaustivo y profundo recorrido por el cine documental nipón de *El cine de los mil años*, (Mugiro: 2006) editado por el festival Punto de vista para acompañar una retrospectiva. Obra ejemplar que cuenta con varias de las mejores plumas de aquí y de allá, de críticos, académicos y los propios cineastas. Sobre el matrimonio literatura-cine tenemos *El Cine japonés bajo el peso de la tradición* (da Costa: 2011), donde el autor se vale de algunos tópicos no demasiado elaborados para hilar un discurso centrado sólo en un puñado de películas. El título no da lugar a engaño, señalando con énfasis la idea de singularidad nipona en la imposibilidad de su cine para abstraerse de las supuestas imposiciones de una tradición insoslayable.

Volviendo a los hermanos Aguilar, aunque se editara en Italia, hay que señalar de nuevo su vocación pionera al tratar el tema del cine erótico con *Japanese Ero Gro & Pinku Eiga* (2005). El interés por este tema del *pinku eiga* ha vivido un impulso reciente con la publicación de un extenso y detallado estudio de Jasper Sharp, bajo el título de *Behind the Pink Curtain* (2008), que en nuestro ámbito fue aprovechado de forma algo grosera en *Cine erótico a la japonesa* (Corral, 2012), volumen que presenta la misma estructura y recicla sus argumentos, si bien simplificándolos en un discurso menos sofisticado, no tan interesado en divulgar los conceptos que se incardinan en ese cine como en subrayar aspectos llamativos del estereotipado erotismo oriental y recrearse en el anecdotario morboso.<sup>76</sup>

La animación, espoleada sin duda por su amplia aceptación popular, cuenta con varios títulos, desde el breve pero sugerente *Dibujos en el vacío* (Zapater: 2003), compilación de diversas

---

<sup>75</sup> La etimología del término remite al mundo paralegal del juego y las apuestas. La expresión proviene de la voz que designa la peor combinación posible en determinado juego de azar, los números 8 – 9 – 3 pronunciados como *ya – ku – za*. Además de adelantar que las personas así designadas se mueven en este tipo de ambientes turbios, el principal matiz que implica es su condición de perdedores, de deshechos sociales. La fácil equiparación con los mafiosos es rechazada por los Aguilar, quienes aclaran que lo que define al *yakuza* es su actitud y forma de vida, no su adscripción a un determinado grupo. Aunque, ciertamente, determinadas formas organizativas en asociación jerarquizada sean habituales: «existen *yakuzas*, pero no “la Yakuza”» (Aguilar & Aguilar, 2005: 15-16).

<sup>76</sup> Parece que el autor lo tiene por costumbre, a tenor de otro artículo con su firma en un portal de internet dedicado a la cultura japonesa (<http://japonismo.com/blog/basukon-eiga-la-influencia-de-los-documentales-sobre-natalidad-en-el-pinku-eiga>) [último acceso 10/12/2015]. Lo que presenta como un trabajo de investigación propio, no parece mucho más que la traducción, simplificada y sesgada, de la serie de artículos *A History of Sex Education Films in Japan* de Roland Domenig. Publicados en *Midnight Eye*, el espacio sobre cine japonés gestionado (casualmente o no) por el propio Jasper Sharp, los tres artículos se pueden consultar en el enlace <http://www.midnighteye.com/contributors/roland-domenig/> [último acceso 10/12/2015]

conferencias pronunciadas en el Instituto Valenciano de Arte Moderno que supuso el primer reconocimiento al *anime* desde una institución cultural de tal relevancia, al extenso libro coral *Cine de animación japonés* (2008), coordinado por Antonio José Navarro para la Semana donostiarra. Entre los autores, *Satoshi Kon. Superando los límites de la realidad* (2012) supone un homenaje al animador, prematuramente desaparecido, a cargo de un equipo con núcleo en la Universidad de Sevilla coordinado por Francisco Javier López Rodríguez. Pero el máximo protagonismo es para el popular Miyazaki Hayao, a quien se le han dedicado varios títulos, comenzando por el escueto *Núvols, vent, pinzell* (Trashorras: 2002) editado por el festival de Sitges; la casi publicitaria *Antología del Studio Ghibli* a cargo de Manuel Robles (2010), continuada en un segundo volumen (Robles, 2013); el análisis didáctico que Raúl Fortes hace de su laureada película *El viaje de Chihiro* (2011); o el detallado monográfico de Laura Montero, *El mundo invisible de Hayao Miyazaki* (2012).

El otro autor que acapara la actividad editorial es Kitano Takeshi, analizado por Luis Miranda en *Takeshi Kitano* (2006) y por Santiago Vila en *Takeshi Kitano: Niño ante el mar* (2010). Desde la perspectiva de nuestra aproximación, destaca el esfuerzo del primero por cubrir en su introducción un necesario recorrido contextualizador por la historia del cine japonés, pero también de lo que en occidente se ha escrito sobre él. Más excepcional es una primera publicación monográfica dedicada a este autor, *Takeshi Kitano: al final de la violencia* (Ueno: 1998). Editado con motivo de su retrospectiva en el festival de Valladolid, lo llamativo es su temprana aparición y que su grueso esté conformado por traducciones de artículos originales aparecidos en japonés. Y no menos sorprendente es contar también con una monografía sobre Kawase Naomi, directora con un único estreno en nuestras salas comerciales y escasa difusión en su propio ámbito doméstico. Titulado *Naomi Kawase. El cine en el umbral* (López Fdez.: 2008), el volumen tiene su origen en la ya mencionada retrospectiva organizada por el Festival de Las Palmas en su edición de 2008.

La puntual experiencia de Valladolid se ha reeditado en la última cita del *Zinemaldia* de San Sebastián, publicando el libro *Nuevo cine independiente japonés 2000-2015* (Ichiyama, 2015), que no sólo está coordinado y extensamente prologado por el director del festival Tokyo Filmex, sino que incorpora algunas otras firmas de entre la crítica japonesa, que se unen al elenco local para completar las diferentes secciones del libro. El propio Ichiyama comisaró la selección de películas que compusieron tanto el ciclo de proyecciones como el contenido del volumen, introduciendo numerosos autores y filmes inéditos en España.

En su detallada introducción, Ichiyama llama la atención sobre la malinterpretación a que se presta el término *independiente* cuando se aplica al contexto japonés. Comenta el autor que en el cine japonés, mientras el sistema tradicional de estudios mantuvo su composición clásica, se hacía fácil discernir qué era el cine independiente: todo aquel que se produjese al margen del control de los cinco grandes conglomerados de producción y distribución de películas. Con la incorporación, a partir de los años 70, de otras grandes empresas –canales de televisión, empresas publicitarias, editoriales, etc. – a la producción de películas de amplio presupuesto, esos límites comienzan a desdibujarse. Por otro lado, la envergadura del presupuesto tampoco le parece un argumento concluyente, y manifiesta que le parece «preferible evitar en lo posible una manera tan mecánica de clasificar las películas» (Ichiyama,

2015: 7). Para superar esa deficiencia terminológica, Ichiyama presenta el término nipón *jishu eiga* 「自主映画」:<sup>77</sup>

«que podríamos traducir literalmente al inglés por *self made film*. Se llama *jishu eiga* a aquellas películas que han sido producidas no porque su director haya recibido el encargo por parte de alguien, sino porque él mismo, por propia voluntad, se ha encargado de levantar el proyecto, así como de reunir el capital necesario para la financiación (y en muchos casos, invirtiendo en ella su propio dinero). O también puede decirse que son aquellas películas que sus autores han hecho según sus propios gustos, sin importarles la demanda del mercado cinematográfico en cada momento. [...] en el cine japonés a partir de los años ochenta este tipo de *jishu eiga* fue la gran oportunidad que encontró una serie de cineastas para debutar. [...] gran parte de las mejores películas del cine japonés actual están dirigidas por cineastas que empezaron su carrera gracias al *jishu eiga*» (Ichiyama, 2015: 7-8).

Teniendo en cuenta que eso que entendemos por *cine independiente* es el principal surtidor de títulos nipones para las pantallas europeas, es de esperar que esta publicación, tanto por lo novedoso de su aportación como por la afinidad de su enfoque con las tendencias actualmente más dinámicas en el panorama crítico y académico, alcance una cierta influencia. Posiblemente, el término *jishu eiga* se convierta en una nueva incorporación al léxico cinéfilo que a corto plazo se deje notar en la producción crítica hispana junto a otros términos que son ya moneda corriente como *jidaigeki*, *kaiju eiga* 「怪獣映画」, *chambara* 「チャンバラ」, *anime* o *kwaidan eiga* 「怪談映画」.<sup>78</sup>

Más allá de las publicaciones enumeradas y de las que las puedan venir a continuación, podemos seguir leyendo sobre cine japonés en artículos, noticias y reseñas desperdigadas por las diversas revistas especializadas sobre información y crítica cinematográfica que se editan en el país. Como ese corpus es el que ha conformado preferentemente el análisis realizado en el presente estudio, dedicamos el próximo apartado a desglosar las particularidades de la crítica cinematográfica y su caracterización en el caso español, como pórtico para adentrarnos posteriormente en dicho análisis.

---

<sup>77</sup> Donde *eiga* 「映画」 corresponde a cine o película(s) y *jishu* 「自主」 indica independencia o autonomía.

<sup>78</sup> Estos términos se introducen en apartados posteriores, algunos de forma muy pormenorizada. El *Glosario de términos Japoneses* (apartado *Referencias*, p. 599) los recoge con una definición sucinta.



## 4. LA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA

La crítica de cine nace y se desarrolla de forma prácticamente simultánea al propio cine, si bien influye poco en el desarrollo formal-estético e industrial del medio, pues este ya había establecido esas bases para cuando la crítica alcanzó una entidad analítica sistematizada (Casas, 2006: 13). Salvo puntuales manifestaciones aisladas, el análisis cinematográfico como interés cultural, superando la mera crónica de entretenimiento, se inicia a mediados de los años 30 del s. XX con la aparición de las revistas especializadas. Ya en ese primer momento la atención se orienta al papel del director y su valor como creador artístico, al establecerse la idea del cine como compendio de las otras artes (Casas, 2006: 19).

El proceso culmina sobre las décadas de los 50 y 60, cuando el colectivo crítico y el formato de los textos que produce se establecen en la conformación que aun en la actualidad entendemos como *la crítica de cine* (Pujol, 2010: 56). No adelantemos acontecimientos y comencemos por establecer una somera definición de lo que entendemos por crítica de cine, sus funciones y los formatos en que se manifiesta. A partir de ese marco, definiremos qué es la *cinéfilia* concepto clave, como detallaremos, por su papel en la institucionalización de la crítica, lo que incluye su incorporación al espacio académico, así como su evolución y derivaciones contemporáneas.

Establecida esta base, y tras un recorrido por el tratamiento crítico que recibe el cine japonés a nivel internacional, podremos ya particularizar la evolución histórica del caso español, intentando con ello comprender su estado actual. Brevemente, haremos lo propio con el caso japonés, estableciendo de este modo una base mínima con la que fundamentar el posterior apartado, en el que ensayaremos un análisis comparativo de la selección a partir de la cual ambos aparatos críticos reescriben el cine japonés contemporáneo.

### 4.1 Función y expresiones de la crítica cinematográfica

Ya en el apartado introductorio hemos definido la crítica cinematográfica como una forma de *recepción reproductiva* que se desarrolla dentro de la cultura cinematográfica, como parte integrante del sistema que esta conforma. Dentro del conjunto, el producto de la crítica ejerce una función informativa, que puede ser prescriptiva en tanto que orienta al espectador en sus decisiones de consumo. Al darle a conocer las características de un film, el espectador puede figurarse si se trata del tipo de película que le interesa o le apetece ver en ese momento. Pero más allá del aspecto informativo, en la crítica suelen ir inscritos juicios de valor que pueden también influir en las decisiones.

El papel desempeñado por la actividad crítica tiene la capacidad de hacer crecer y retroalimentar el conjunto de la cultura cinematográfica. En este sentido, aunque no atañe a las intenciones de este estudio más que colateralmente, mencionaremos en primer lugar una función estética y lúdica, ya que se puede crear crítica cinematográfica como ejercicio de estilo, donde entraría la figura del crítico como artista, y consumirla simplemente como una forma de entretenimiento. Pero la principal función potencial de la crítica es la de fomentar la curiosidad del lector, que también es espectador, por ver películas, así como moldear su conocimiento y expectativas. Por otro lado, sirve para fomentar también la reflexión de los propios cineastas, con lo que contribuye a la evolución del medio cinematográfico en su conjunto (Casas, 2006: 13-14).

En definitiva, la crítica ejerce como instancia de mediación entre el cine –las películas, que tienen detrás unos agentes creativos y un tejido industrial que las produce– y su público. Disponer de un entorno crítico dinámico y vibrante, que mantenga al público expectante y exigente, puede por lo tanto resultar esencial para el desarrollo y pervivencia de todo el entramado cinematográfico (Gerow, 2006). Como se puede observar, el desarrollo de esta idea casa bien con la definición del concepto de *sistema* que propone Even-Zohar, donde la crítica supondría un elemento fundamental en la cohesión del propio sistema. Por un lado, contribuye a cohesionarlo, en tanto que de sutura las diversas partes del sistema ejerciendo de puente entre ellas. Por el otro, incorpora y canaliza las tensiones, movimientos y corrientes internas que cuestionan su conformación, lo que la teoría nos dice que garantiza la supervivencia del sistema al evitar su decadencia por falta de dinamismo.

Se observara que en todo momento estamos tratando la crítica como expresión escrita, lo que no quita que esta se pueda también manifestar por otros canales. En este contexto cabe mencionar los ensayos en forma de cómic impulsados por Jordi Costa, como su conocido trabajo junto al dibujante Darío Adanti *Mis problemas con Amenábar* (2009) o en secciones de publicaciones periódicas como *Los buzos de la esquina*, que a principios de la presente década aparecía en el suplemento *Cultura/s* del diario *La Vanguardia*.<sup>79</sup> En ellos establecía junto a sus colaboradores interesantes correspondencias entre su habitual discurso y el registro visual de las ilustraciones, como en el ejemplo de la imagen nº 1 (p. 91).

Esta situación podría estar en vías de reconducirse, ya que en la crítica internauta sí se están tanteando nuevas formas, aprovechando tanto las posibilidades que ofrece el soporte en el que se desarrolla como la capacidad de acceso a dispositivos de manipulación de la imagen en movimiento, para «sortear el abismo de tener que expresarse en un lenguaje distinto (la palabra) al de su objeto de estudio, el cine (la imagen y el sonido). Es ahora, cuando el cine ya no pertenece exclusivamente a la sala de exhibición y la crítica de cine ya no pertenece exclusivamente al papel, [...] se encuentran en un mismo soporte (una pantalla y fluyen libremente por un mismo canal (internet) permeabilizándose, mezclándose y enriqueciéndose mutuamente» (López Fdz., 2010: 73). La comparativa entre fotogramas o escenas, el remontaje o el video-ensayo crítico son algunas de estas tendencias actualmente en

---

<sup>79</sup> La serie, que concluyó en febrero de 2013 con la tira que se reproduce en la imagen nº 1, se publicaba de forma paralela en <http://buzosdelaesquina.blogspot.jp/>, un sitio de recomendable visita que aún se mantiene on-line, donde incorporaba elementos audiovisuales y algunas variaciones respecto a la versión impresa de cada entrada.



exploración. Con todo, al menos hasta el momento, los nuevos formatos parecen lejos de cuestionar la preminencia del texto escrito en el conjunto de la crítica cinematográfica.

En este punto, es interesante recordar que la programación de proyecciones, principalmente desde plataformas como el festival de cine o las filmotecas y cineclubs, no sometidos a la urgencia de rendimiento económico de las salas comerciales, en tanto que establece una selección, es una forma más de ejercer la crítica (Casas, 2006: 92). Las relaciones entre ambas actividades, la programación y la crítica, son bidireccionales. La mediación selectiva de la programación establece un filtro sobre los contenidos a los que el grueso de la crítica va a tener acceso. Del mismo modo, las corrientes críticas ejercen también su influencia sobre las decisiones de programación. A su vez, estos movimientos no son ajenos a lo que ocurre en las instancias de producción, cuando numerosos trabajos se acometen tratando de complacer las expectativas estilísticas de determinados certámenes y encajar en las tendencias que festivales y crítica establecen, incluso adaptando sus ritmos de producción a las fechas de los festivales en los que pretenden presentarse.

Tal vez la función más relevante de la crítica sea la que tiene que ver con la permanencia, lo que Lluís Miñarro designa como «registro de la obra», considerando que aquellas obras sobre las que no se escriba en su momento tienen prácticamente imposible adquirir relevancia como para ser objeto de revisión con posterioridad (2010: 115). Este punto es totalmente asimilable a la idea de *pervivencia* expresada por Lefevere, ya introducida en el apartado 2.2.7, según la cual aquello que no entra a formar parte de la selección, queda relegado en el presente y a la vez excluido del futuro.

Imagen nº 1. *Los buzos de la esquina*. (Fuente: *Cultura/s*, nº 556, 13 febrero 2013)

Un último apunte nos permite enlazar este recuento con el siguiente apartado, introduciendo la idea de que la crítica se constituye como una institución. Esto implica que su función principal sea el mantenimiento de su propio estatus social y cultural (Pujol, 2010: 60).

## 4.2 La cinefilia y la institucionalización de la crítica cinematográfica

En este apartado, comentamos la conformación de la crítica cinematográfica como práctica sociocultural, aproximación que nos resultará útil para comprender diversos aspectos de su funcionamiento interno y de las tradiciones de pensamiento que sustentan los conceptos y valores que maneja. Con algún añadido a partir de las ideas de Laurent Jullier (2006), sintetizamos aquí lo establecido en su tesis doctoral por Cristina Pujol (2010).

La investigadora describe *cinefilia* como una modalidad de subcultura que relaciona con la juventud urbana y cuyo origen entronca con las transformaciones sociales experimentadas en las sociedades europea y norteamericana tras la Segunda Guerra Mundial. Este periodo, marcado por el surgimiento del *estado del bienestar* como sistema de organización política, el crecimiento económico y la consolidación de la sociedad de consumo, establece las condiciones para que los jóvenes accedan a una amplia oferta de ocio y entretenimiento. En este contexto, «a través del consumo cinematográfico, los cinéfilos se construyeron una identidad alternativa a la propuesta por sus padres, lo que dio origen al mito del cinéfilo rebelde y transgresor» (Pujol, 2010: 20), que se configura en un ambiente marcadamente masculino y heterosexual, políticamente orientado a la izquierda moderada (Pujol, 2010: 9).

«Es el peaje a pagar por formar parte de una comunidad, que el gusto cultural se socializa. El gusto individual, generalmente marcado por una biografía emocional específica, se olvida o guarda para sí. Esta homología en el gusto cinematográfico se construye a conciencia, con la intención clara de mantener una cohesión como grupo y un estilo como subcultura. Esta descripción denota las maneras de funcionar propias de las comunidades de fans: el visionado repetido y compartido, la necesidad de diferenciarse por el consumo cultural, la construcción de una identidad a través, en este caso, del cine, y la juventud como etapa de cristalización de inquietudes, deseos y necesidad de aceptación» (Pujol, 2010: 141).

Para investir esa afición compartida por el consumo cinematográfico de una pátina de respetabilidad, los cinéfilos pugnan por distinguirse del resto de aficionados mediante la adopción de «los modos y tradiciones de la Alta Cultura (el distanciamiento estético y formal, el análisis histórico y textual, la literatura ensayística, la acumulación de citas, etc.)», lo que los convierte en «intelectuales del cine» diferenciados de los simples aficionados o de prácticas más cercanas a la actitud de los fans (Pujol: 2010, 253-254).



Establecida la cinefilia como origen, la autora se apoya en lo teorizado por David Bordwell<sup>80</sup> para describir la actividad crítica como un proceso interpretativo basado en convenciones establecidas que articulan una serie de «conceptos y lugares comunes extraídos de la teoría y presentados con una cuidada retórica argumentativa» (Pujol, 2010: 55). De esta descripción infiere que la instauración de una práctica convencional implica la institucionalización de esta práctica, datándola en las décadas de la postguerra europea con el establecimiento del formato de reseñas y comentarios sobre películas que hoy asociamos con la idea de crítica cinematográfica, émulo del modelo de la crítica literaria, y de sus conceptos teóricos fundamentales (Pujol, 2010: 56).

Al coincidir con un contexto económico y social que benefició la expansión y el prestigio de las universidades, especialmente en el ámbito anglosajón, y dada esta afinidad con el análisis literario, los departamentos de literatura o arte convierten el cine en objeto de estudio, incorporando paulatinamente la corriente cinéfila al entorno académico y legitimando definitivamente el proceso institucionalizador en un doble espacio, el de las publicaciones periódicas y el académico, que se conectan por el paso de la mayoría de críticos por la formación académica que les nutre de los conceptos teóricos a aplicar en su actividad (Pujol, 2010: 56-57).

A través de esta estructura institucional, en una progresión que culmina en las décadas de los 80 y 90, la crítica «enseña a los críticos a distinguir cine que es arte del que no lo es. Las películas que se prestan a determinados análisis serían del interés de la crítica cultural, de la alta cultura, y las películas sin interés analítico no pertenecerían a la categoría de arte; serían otra cosa, posiblemente parte de la industria del espectáculo» (Pujol, 2010: 58). Con el «velo científico y académico» como herramienta que permitía «esconder determinados prejuicios y animadversiones hacia algunos gustos cinematográficos», la crítica académica se ha valido de su capacidad de selección para excluir del análisis cinematográfico todas aquellas expresiones que no le resultaban afines a esa idea de alta cultura, condenando a la inexistencia a «una parte del cine que se ha producido, exhibido y consumido» (Pujol, 2010: 59).

Un ejemplo de las formas en que se manifiestan estas instancias conservadoras lo proporcionan varias anécdotas relatadas durante las entrevistas mantenidas, como cuando Daniel Aguilar comenta la actitud con que algunos editores le discuten partes de los textos que les presenta para su publicación, con consideraciones del tipo: « ¡pero cómo vas a hablar mal de fulanito si todo el mundo dice que es un genio!» (comunicación personal, 11 abril 2014). También podemos considerar el desigual éxito de expresiones como las citadas *efecto-kimono* y *efecto-crisantemo*, propuestas por Weinrichter. Mientras la primera, aplicable a la respuesta espectral y las decisiones de internacionalización del cine nipón, ha sido ampliamente reproducida en numerosos textos críticos, la segunda, que se refiere a la propia institución crítica, parece haber pasado desapercibida. Un caso más lo comentan Gloria Fernández y Enrique Garcelán (comunicación personal, 3 julio 2013), valorando las conversaciones de cafetería de los críticos tras las proyecciones de festival. Diálogos que se inician con frases de tanteo, precavidas afirmaciones vagas que tienen por objetivo descubrir y acomodarse a la opinión común del gremio. Según Garcelán, esta preocupación por cumplir

---

<sup>80</sup> En su libro *El significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, 1995, Barcelona: Paidós.

con las expectativas del grupo es el motivo de la uniformidad de criterios que se puede apreciar en la cobertura del festival por los diversos medios españoles, considerando que si los críticos tuviesen que escribir sus crónicas sin mantener contacto entre ellos, el resultado sería una mayor variedad de opiniones y argumentos.

Este tipo de actitudes contribuyen al ensanchamiento de la brecha entre lo que disfruta el público general y lo que la crítica legítima, algo que Pujol relaciona con la conceptualización establecida por los *Estudios culturales*, donde «la cultura popular es un espacio de lucha por el significado, un lugar donde la hegemonía cultural se mantiene o combate, [...] desde este punto de vista, los juicios (críticas) sobre la cultura popular (películas) no se preocupan tanto por las cuestiones de valor cultural o estético, sino sobre asuntos de jerarquía y poder» (Pujol, 2010: 251).

En relación a esto, Laurent Jullier se ha dedicado a estudiar los criterios en que la crítica basa sus valoraciones. Partiendo de la pregunta *¿qué es una buena película?*, que da título a su libro, el autor señala que la crítica trata de evitar que se cuestione su legitimidad como evaluador ocultando los criterios de los que se vale: «la ideología del gusto natural<sup>81</sup>, explica Pierre Bordieu, consiste en camuflar sus *estrategias de distinción* bajo la máscara de la evidencia lógica, del buen sentido» (Jullier, 2006: 19). Afirmar que en la crítica de cine se puede detectar una filiación marcadamente kantiana, que sintetiza en las cuatro ideas básicas expresadas por el filósofo prusiano en su *Crítica de la facultad de juzgar*, a saber, que la facultad del juicio estético es universal, lo que impone algo similar a un sentido común estético, por lo que la opinión del experto exige ser compartida por el resto de espectadores; que es intuitiva, con lo que se justifica que sea innecesario argumentarlo, al modo científico, cuando se afirma que determinado film es una obra maestra o que tal otra es una pésima película; que está dissociada del cuerpo, apuntando irónicamente que el crítico «podrá salir de la proyección con los ojos enrojecidos por no haber dejado de llorar y declarar, entre dos sollozos, que acaba de ver la mayor birria del año», en la línea de pensamiento kantiano que desprecia el placer sensual y emocional; que es neutral y desinteresada, con lo que las preferencias y experiencias personales del crítico –su estado de ánimo al ver la película o su relación de amistad con el productor del film, por ejemplo– se debe entender que no influyen en su valoración (Jullier, 2006: 54).

Retomando la perspectiva diacrónica, se pueden establecer varias etapas de evolución de la cinefilia, que se suceden tras esa formulación *clásica* que queda definitivamente fijada en la década de los 60 en forma de una *cinefilia moderna*, a la que sigue lo que se ha bautizado como *cinefagia*. La cinefilia moderna hereda el legado de la generación previa en el conflictivo contexto ideológico que se impregna del ambiente contracultural derivado del mayo del 68. Este periodo viene marcado por la influencia intelectual del estructuralismo francés, con lo que «la pasión por el cine dio paso a otra muy distinta, la pasión por el método de análisis», elemento que engrasó el proceso por el que la cinefilia se hizo un sitio en los ámbitos universitarios (Pujol: 2010, 255).

---

<sup>81</sup> En un pasaje posterior, bajo esta ideología del gusto natural, se refiere a la figura del crítico en los siguientes términos: «como a los hijos de la alta burguesía se les supone que saben *naturalmente* qué cubierto elegir para cortar el pescado, a este experto [...] se le supone que sabe lo que es bueno o no lo es» (Jullier, 2006: 39).

La siguiente generación se instala en la década de los 80. Imbuida del ambiente postmoderno y de la nueva realidad del entorno audiovisual, se trata de «una nueva generación de cinéfilos aficionados a los productos culturales situados al margen de la cinefilia y la universidad: los cinéfilos. La mayor diferencia con las cinefilias anteriores es su gusto por todo tipo de productos culturales populares mediáticos que van más allá del cine: la televisión, los cómics, los videojuegos, los vídeos musicales, la música pop, la animación, etc. Y su voluntad de provocación: conocen la tradición cinéfila y juegan a subvertirla» (Pujol: 2010, 255).

Este grupo transforma considerablemente el canon cinematográfico de sus mayores, incorporando un amplio rango de géneros y formatos audiovisuales, marcado además por su «gusto por el trash, la cultura basura, caracterizada por el rechazo a las categorías de belleza de la estética clásica, y el aprecio a los objetos feos, mal hechos, cuyos defectos son contemplados como virtudes capaces de estimular los sentidos de los espectadores». Nuevos hábitos y preferencias con los que «se pierde el respeto casi sagrado a la pantalla y la sala oscura, al ritual intelectual de la contemplación artística», renunciando a la tradicional aspiración cinéfila de equipararse con una alta cultura que para estos nuevos cinéfilos se presenta como conservadora y puritana (Pujol: 2010, 256).

Estas tradiciones cinéfilas diversas confluyen en el entorno crítico convirtiéndolo en un «espacio de confrontación» en el que estos «discursos cinematográficos y estos procesos de institucionalización están sometidos a múltiples variables sociales, culturales, históricas, económicas, nacionales, generacionales y de género», discursos cuyos «juicios (críticas) sobre la cultura popular (películas) no se preocupan tanto por las cuestiones de valor cultural o estético, sino sobre asuntos de jerarquía y poder» (Pujol: 2010, 250-251). Una descripción muy afín a la idea de Even-Zohar sobre el funcionamiento polisistémico.

Por otro lado, los nuevos hábitos de visionado doméstico que en parte explican la concepción cinéfila, desde el VHS a la descarga informática, pasando por el DVD, no responden a las connotaciones de prestigio que, bajo el punto de vista cinéfilo que domina la crítica institucionalizada, conlleva el visionado tradicional en salas. Como recuerdan Sergi Sánchez y Quim Casas en sus entrevistas (21 junio 2013 y 6 agosto 2013), antes de generalizarse el visionado doméstico, el acto de ver películas era todo un acontecimiento, «tenías que estar muy al tanto, informarte de dónde encontrar cada cosa. Eso le daba un gran valor al hecho de ir al cine, algo que ahora no tiene porque lo tienes todo en casa», afirma Sánchez (comunicación personal, 21 junio 2013). El nuevo contexto ha despojado al cine del factor ritual que imprimía el visionado en salas, factor que permanece mitificado en el imaginario cinéfilo, desde el que se percibe que el acceso a las películas ha dejado de ser una actitud para convertirse en una forma más de consumo.

En resumidas cuentas, Pujol define el aparato crítico emanado de la cinefilia como una «clase intelectual que, mediante formaciones e instituciones creadas y controladas por ella misma, se erige en portavoz de unos discursos cinematográficos que responden a sus gustos y contribuyen a legitimar sus intereses particulares, a saber, el mantenimiento del prestigio social, simbólico y económico inherente a ese estatus de intelectuales del cine», constatando que en el contexto actual, con Internet y el hecho digital como elementos destacados y un

marcado cambio en las formas de consumir productos audiovisuales, estas jerarquías están siendo cuestionadas (Pujol, 2010: 254).

### 4.3 Situación contemporánea

Para iniciar su artículo *Espacios de libertad. Vigencia, defensa y necesidad de la crítica* (2010), de ilustrativo título, Carlos F. Heredero menciona una amplia lista de artículos, debates y encuentros profesionales, en medios y países diversos, que plantean una reflexión sobre el estado de la cinefilia y la crítica de cine en la actualidad. Un listado que no reproducimos aquí por su extensión, pero que aún se podría ampliar con incontables referencias, lo que revela el desarrollo de un intenso debate con el que el sector pone de manifiesto su inquietud por las transformaciones que está sufriendo y los retos que esto le plantea.

Hay quien considera que la cinefilia ha resucitado en un nuevo formato posibilitado por la red, que ha recuperado el cine como experiencia colectiva y compartible al permitir conectar con espectadores afines con los que comentar y debatir las películas sin limitación geográfica. Una nueva cinefilia o, en la denominación acuñada por Jose Manuel López (2010: 69-70), una *Internacional cinéfila*. Una idea interesante, que podemos interpretar como un intento de legitimar la cinefagia de nuevo cuño digital. Una forma de apropiársela, de fagocitarla al incorporarla en el seno de la crítica institucionalizada.

Para el crítico Jordi Costa, Internet ha posibilitado una «democratización de las herramientas de la crítica» que, si bien subraya que esto no garantiza por sí una reformulación de su actividad y buena parte de las nuevas voces acaban por «reproducir lo peor o las inercias menos interesantes de cierta crítica profesional» (Mostra de cine periférico, 2013). El nuevo contexto debería implicar un replanteamiento de la forma de abordar los contenidos, de forma que la necesidad de contextualización, según nos dice Gerard Casau, debería ser menos relevante:

«Hem de confiar en que el lector coneix el que està llegint més que no pas fa uns anys. Uns exemples recents, quan es van estrenar per primer cop pel·lícules de Phillipe Garrel o de Hong Sang-soo en cinemes d'aquí. Tots dos havien tingut edicions en DVD i s'havien vist en festivals i filmoteques, però igualment es va veure una necessitat de posar en context aquest autors. Jo no se fins a quin punt era positiu el didacticisme de moltes ressenyes o si era potser més interessant confiar en que el lector ja coneixia les seves trajectòries per fer uns anàlisis més profunds o més agosarats. Els crítics es veien una mica limitats, fins i tot potser frustrats, d'haver de constatar moltes etapes per acabar comentant molt lleugerament el film en qüestió. Tenint en compte que l'accés al cinema avui en dia es molt diferent, no crec que massa gent que volgués anar al cine a

veure una peli de Garrel o de Hong no sabés el que es trobaria. Crec que ha deixat de ser lògic dependre tant de la cartellera» (comunicación personal, 10 julio 2013).

Como ejemplo de la renovación que apuntan los autores citados, se menciona el del grupo vinculado a la publicación de *Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia*, una la propuesta coordinada por el veterano crítico norteamericano Jonathan Rosenbaum junto al ubicuo académico australiano Martin, en base al diálogo con figuras emergentes de la crítica y los estudios fílmicos de diversos lugares del mundo. El libro reproduce diversos intercambios epistolares –si es que se puede conservar este término para la comunicación electrónica entre más de dos individuos– y transcribe algunas conversaciones –definitivamente, no se puede calificar de entrevistas los comentarios cruzados entre Rosenbaum, Kiarostami, Paksheer,... – junto a otros artículos firmados individualmente, de un corte más clásico. Tras aparecer varios de estos intercambios publicados en la revista francesa *Trafic* y en la norteamericana *Film Quarterly*, en 2003 se compiló el grueso de ellos en el citado libro (Porton, 2005: 110). Hasta otras trece firmas de nueve países distintos completan un elenco en que todos los continentes están representados, y al que en la edición española, aparecida en 2010 como *Mutaciones del cine contemporáneo* se suma un extenso y sugerente prólogo de Pere Portabella, que describe con agudo sentido analítico este nuevo paradigma.

Desglosando los aspectos más cercanos a nuestra propuesta, este prólogo señala la destacable presencia actual de las cinematografías asiáticas y la necesidad que aún arrastramos de comprenderlas en su complejidad, ponderando la necesaria autocrítica con que los autores encaran en este libro el tradicional acercamiento a otros cines sin acabar de «abandonar cierto paradigma cercano al “exotismo” y al “orientalismo” tradicionales [...] que refuerza la supuesta extrañeza del objeto de estudio, que lo hace, paradójicamente, más maleable a los meneos de la razón ilustrada» (Portabella, 2010: 10).

El impacto de esta publicación ha fundamentado una cierta adaptación en la cinefilia a esa nueva realidad generando novedosas aproximaciones colectivas al hecho cinematográfico, al tiempo que ha facilitado un cierto «relevo generacional de miradas que es positivo dentro de un gremio que durante años ha sido muy poco permeable» (Mostra de cine periférico, 2013). Los nuevos medios digitales son vistos como cantera que permite adquirir experiencia a los nuevos críticos, como nos comenta Gerard Casau (comunicación personal, 10 julio 2013) que ocurrió en su caso personal hasta lograr un estatus profesional, considerando que es ya la trayectoria inevitable –literalmente lo califica como «el rito de paso»– para cualquier joven aspirante a crítico. Como contrapartida, otros observan una devaluación de la consideración profesional de la cultura cinematográfica, a causa de la disponibilidad de películas y acceso gratuito y ubicuo a información y opinión en la red (Fujiwara, 2011).

A este respecto, Jordi Costa considera que los medios convencionales no han metabolizado las transformaciones del sector y su dinámica conservadora devalúa su actividad y los activos con los que cuenta. Subraya como muy significativo que los medios para los que trabaja paguen la mitad por un artículo cuando este va a publicarse únicamente en la web y no en versión impresa, cuando el trabajo del escritor es exactamente el mismo. Su percepción es que lo digital se considera una actividad paralela, inevitable pero imposible de rentabilizar, y

lamentaba que esto se haya aprovechado para devaluar el trabajo y la remuneración de los profesionales (García Llovet, 2015). En la misma línea se expresa Adrian Martin, certificando que, cuando en un medio que dispone de edición impresa, una cobertura queda relegada a un «"on-line exclusive" treatment, [is] always (despite what editors and publishers today say) a sign that a film or event is accorded lesser cultural significance» (Martin, 2011: 83).

En conversación con Paula Arantzazu Ruiz, otra representante del grupo de críticos recientemente incorporados al sector, nos comentaba su percepción de que los integrantes de su generación tienen un sólido nivel de formación específica (comunicación personal, 20 julio 2013). Coincide con ella Quim Casas, perteneciente a una generación anterior pero en contacto con los jóvenes críticos por su actividad docente (comunicación personal, 6 agosto 2013). Como veremos más adelante, la instauración de estudios reglados al respecto ha facilitado tal situación. También ambos valoran la irrupción de Internet como la herramienta que posibilita la aparición de nuevos formatos y medios alternativos que no queden supeditados a las corporaciones mediáticas dominantes. La crítica y periodista comenta: «no necesitas escribir en esos grandes medios para tener criterio, aunque todavía sean un poco los que dictan la gran opinión. Internet es una plataforma buenísima, no sólo para escribir sino también para acceder a las películas». A su juicio, esto ha propiciado la conformación de un nuevo tejido crítico «que no necesariamente pasa por lo comercial o por lo establecido, que rehúye de ciertas etiquetas. Que está en los márgenes, que es más libre». Como contrapartida, sus preocupaciones pasan por señalar un descenso del consumo cinematográfico en pantalla grande, además de expresar con mayor rotundidad su rechazo por determinados usos que se hacen de las redes sociales: «Esa especie de sentar cátedra cada vez que sales de un pase de prensa o de una sesión de festival... Puedes informar pero... ¿Realmente pretenden comentar una película en 140 caracteres? A mi muchas veces me da la sensación de que lo que te están diciendo es "yo he visto esta película y tú no"», calificando de presuntuosa la sensación de que el crítico esté más pendiente de su autopromoción que del análisis cinematográfico.

La apertura del ágora crítica no es tan bien recibida en el conjunto de la profesión que mayoritariamente denuncia que en la red tiende a igualar todas las opiniones, lo que dificulta discriminar cuales de esas voces están realmente cualificadas para emitir un juicio basado en un análisis bien informado y estructurado (Revert, 2011: 81; García Calvo, 2006; Sáez, 2006; Díaz & Cáceres, 2006). No es de extrañar esta postura, atendiendo a que para el aparato crítico de raíz cinéfila «puede suponer un agravio comparativo que se les relacione con los fans, a quienes consideran meros aficionados sin ningún rigor académico o profesional» (Pujol: 2010, 254).

Heredero describe la situación como «un auténtico *overbooking* de opiniones que da cabida, junto a sustanciales aportaciones concebidas y difundidas en gozosa libertad (sin tener que someterse a servidumbres empresariales o corporativas de ningún tipo, lo que supone un trascendental avance), a una estéril proliferación de airadas y feroces polémicas elucubraciones personalistas [...]. En definitiva, a una floración indiscriminada de discursos auto-contemplativos que se enmascaran casi siempre bajo la apariencia-reclamo del dialogo interactivo» (Heredero, 2010: 17). Hay, sin embargo, opiniones que modulan esta apreciación, y observan que formatos alternativos como el fanzine o el blog se adaptan mejor a las nuevas

configuraciones del mundo audiovisual, pero no gozan de la misma visibilidad y prestigio que otros medios más consolidados, considerando que «la crítica visible, la que debería encabezar corrientes de opinión y formar al espectador –si es que esa es una de sus funciones– permanece reticente a la regeneración, al tiempo que, en muchos casos, sigue sujeta a sinergias editoriales y empresariales que hacen hartamente difícil el relevo» (Revert, 2011: 79).

Por otro lado, la web 2.0 ha sustituido el modelo comunicativo que tradicionalmente transmitía el mensaje unidireccionalmente (emisor–canal–receptor) por un esquema multidireccional en el que la audiencia pasa a tener un papel más participativo (Ruiz San Miguel & Ruíz Blanco, 2010: 38-40). Casau también incide en el cuestionamiento de las jerarquías. Si tradicionalmente el crítico había gozado de un acceso privilegiado a gran cantidad de material fílmico y al conocimiento sobre este campo, esta situación es hoy en día mucho más relativa y es posible que parte de los lectores conozcan en profundidad determinadas obras y trayectorias autorales de las que el crítico tenga un menor dominio (comunicación personal, 10 julio 2013). La autoridad del crítico queda expuesta así a un posible cuestionamiento, especialmente en áreas susceptibles de que un conocimiento especializado resulte relevante. Este es el caso del cine japonés contemporáneo, sobre el que el crítico medio puede disponer de menos elementos de juicio que un espectador interesado en las películas de esa procedencia y bien informado al respecto.

En esos casos, el ámbito especializado puede resultar más atractivo para el usuario, independientemente del prestigio del medio. O formulado de otro modo, el medio alcanzará un determinado grado de prestigio diferenciado en función del nivel de especialización del usuario. El público general no dará demasiado crédito a un blog amateur sobre cine japonés. En cambio, un espectador aficionado a esta filmografía, conocedor de numerosos autores y títulos y familiarizado con sus elementos contextuales, encontrará satisfactorio informarse desde este medio en tanto pueda reconocer en sus contenidos una profundidad informativa y analítica que responda a su nivel de conocimientos. Por su parte, la revista convencional quedará como referente del público en general, pero perderá esta condición respecto al lector especializado a menos que logre adaptar su discurso a sus expectativas.

En este punto, se hace oportuno recordar dos momentos que escenifican el momento bisagra en que se encuentra el aparato crítico español. Nos referimos a la reacción suscitada por los triunfos de *El viaje de Chihiro* (『千と千尋の神隠し』 *Sen to Chihiro no kamikakushi*, 2001, Miyazaki Hayao) en el festival de Berlín –que comentaremos con mayor detenimiento en el capítulo 6.3, dedicado a la animación– y de *Naturaleza muerta* (*Sanxia haoren*, 2006, Jia Zhangke) con el *León de oro* otorgado en Venecia. Este último caso desató una polémica cruzada entre lo que publicaron los diarios de mayor tirada y algunas voces nuevas de los medios en línea, destacando un artículo publicado en la web *Tren de sombras* bajo el sonoro título de *Catatonia nacional* (López Fernández, 2006). El autor estallaba contra las prácticas de la vieja guardia crítica, señalando de forma irónica la «encomiable unanimidad»<sup>82</sup> con que en los principales periódicos «se vapuleaba a las mismas películas y con los mismos

---

<sup>82</sup> Ya hicimos mención antes, en el apartado 4.2, a la controvertida uniformidad de criterios en la cobertura de festivales.

“argumentos”» en la Mostra de ese año, con lo que el alcance de esas valoraciones adquiriría un repercusión aún mayor que la cantidad de lectores de dichos medios, «confluyendo en un estado de opinión falsamente dominante y unánime». Vale la pena reproducir un extenso fragmento del artículo, tanto por el contenido –los subrayados son nuestros– como para constatar el tono del texto, que de alguna manera escenifica un enfrentamiento generacional:

«Si nos remontamos unos años atrás podemos recordar también la 52ª edición de la Berlinale, celebrada en 2002, donde ocurrió con *El viaje de Chibiro* de Hayao Miyazaki algo muy parecido a lo sucedido este año en Venecia con *Naturaleza muerta* (*Sanxia haoren*) de Jia Zhang-ke [*sic*].<sup>83</sup> Miyazaki se hizo entonces con el Oso de Oro “contra todo pronóstico” –compartido con *Bloody Sunday* de Paul Greengrass– y asistimos al triste espectáculo de unos corresponsales que, simplemente, no se habían dignado a verla, con la honrosa y sorprendente excepción de Carlos Pumares, que además alabó la película. Este año, *Naturaleza muerta* fue la película-sorpresa que la organización tuvo la desfachatez de programar a las 00:00 horas, “con nocturnidad y alevosía” según Enric González, y que ninguno de nuestros cronistas tuvo la deferencia de ir a ver a pesar de que competía en la Sección Oficial (que terminaría ganando). Los que hemos cubierto algún que otro festival –muchas veces pagándonoslo de nuestro bolsillo, con acreditaciones “B” y durmiendo quién sabe cuánto y quién sabe dónde– sabemos lo duro que es su día a día y también que la última película del día, y a esas horas, supone un gran esfuerzo extra. Pero también sabemos que Jia Zhang-ke lo merece.

Porque, además, tampoco es cierto que *Naturaleza muerta* se proyectara “en un único pase nocturno” ni “un día a las tantas de la noche” –las blandas excusas presentadas por Carlos Boyero y Oti Rodríguez Marchante respectivamente–, pues la película tuvo tres pases en dos días distintos, [...]. La causa de su ausencia en la sala es de naturaleza distinta, lo sabemos bien, aunque también tiene que ver con la muerte, con la muerte de su cine. “Nadie se había percatado de su futura trascendencia”, argumenta Boyero. Es cierto, ¿quién lo hubiera pensado? Jia Zhang-ke apenas sí ha realizado cuatro grandes largometrajes (que yo haya visto) que han sido programados y premiados en estos grandes festivales por los que nuestros atribulados cronistas realizan turismo cinematográfico. Pero, por otro lado, no es de extrañar que se les escapen estas obritas sin interés porque en realidad sólo van a verlas “los parientes de Jia, dos que no tenían hotel y una representación muy selecta de entre lo más colgado de la crítica...”, según las amables palabras de Oti. Sólo podemos agradecer que, una vez más, el palmarés de un festival –que por otro lado nos importa poco a nada– haya dejado “colgados” a aquéllos que –cobrando– no hacen su trabajo.

[...] compañeros que han estado en Venecia –sudando cada minuto del festival– y en cuyo criterio confiamos nos dicen que las películas más interesantes de esta edición han sido precisamente –y como siempre– las que este conciliábulo del gusto ha despreciado. Además, la experiencia nos ha demostrado que películas que hemos visto vilipendiadas y despreciadas por estos –y otros– corresponsales han pasado a formar parte de nuestro canon personal cuando hemos tenido la oportunidad de verlas. Mucho tiempo después, claro, y gracias a filmotecas, festivales españoles con criterio –Gijón, Las Palmas...– o a través de Internet pues, evidentemente, este cine no se estrena comercialmente en

---

<sup>83</sup> La transcripción correcta del nombre de este director debería ser Jia Zhangke.



España. Tendríamos que preguntarnos por qué, y más concretamente por la relación existente entre los criterios generalistas de distribución y el estado de excepción cultural generado desde nuestros medios.» (López Fernández, 2006).

Con espíritu autocrítico, Heredero (2010: 18-19) reconoce que los profesionales de trayectoria más larga tienden a anclarse en un discurso tradicional. El autor habla de «pereza» ante «cualquier formulación que se sale de lo ya santificado por la vieja cultura cinéfila», citando diversos aspectos como los formatos de no ficción, el audiovisual de museo, la reformulación de la temporalidad en el nuevo paradigma digital o –esto nos interesa destacarlo– el auge de los cines de procedencia asiática. Del mismo modo, el reverso de esto se encuentra en la facilidad con que los críticos jóvenes encumbran «ingenuamente» cualquier director o película que destaca. Esto es algo en lo que también hacía hincapié Monterde al entrevistarle, atribuyéndolo a una cierta incapacidad por la situación opuesta: el generalizado desconocimiento, en ocasiones desinterés, de las nuevas generaciones hacia el cine pretérito (comunicación personal, 25 julio 2013).

A este respecto, la opinión de Heredero es que el crítico consolidado busca refugio en terrenos conocidos «ante la incapacidad de entender el cine del presente», mientras que el neófito busca su distinción exacerbando sus valoraciones de lo novedoso, entrando en una cierta argumentación enfrentada que retroalimenta las propias posiciones (Heredero, 2010: 21-22). No cuesta leer esta opinión como una descripción de las tensiones por ocupar la centralidad, como una lucha por la hegemonía en el seno del aparato crítico.

#### 4.4 Cinefilia y crítica cinematográfica en España

Un breve recorrido histórico por la crítica cinematográfica en España, nos habla de una trayectoria no tan diferente a la de otros sistemas críticos de su entorno en su periodo formativo. Las particularidades aflorarían con sesgo sociocultural que imprime el franquismo, aislando al país de la dinámica europea. Así, por un lado, «el inicio de la subcultura cinéfila en España está íntimamente ligada al movimiento de cineclubs de los años cincuenta, así como a las revistas especializadas, que fueron consolidando una manera nueva de ver y pensar el cine, menos frívola y periodística y más comprometida con una causa: legitimar culturalmente el cine» (Pujol, 2010: 139), pero con una capacidad de acceso a las películas mucho más limitado que el de sus homólogos europeos y una capacidad de opinión coartada por el carácter restrictivo de la dictadura franquista.

En ese caldo de cultivo, los jóvenes aficionados al cine se fueron aglutinando a partir de un cierto rechazo por los críticos establecidos y el conservadurismo de las viejas ideas que aplicaban, que no es ajena a una cierta noción de militancia clandestina de oposición al régimen, lo que fructificó en una primera generación cinéfila que dirigía su mirada hacia el

norte para, «con el retraso correspondiente», adoptar las ideas y la orientación rupturista, iconoclasta e irreverente que anunciaban las noticias que llegaban sobre los cinéfilos franceses, con lo que «*Cahiers* se convirtió en un icono, un mito para una generación de cinéfilos aunque, en su mayor parte, reconocen no haberla leído demasiado» (Pujol, 2010: 139).

Esta mitificación no se quedaba en el mero ejercicio intelectual alrededor del análisis fílmico. En un país limitado en sus libertades, los jóvenes cinéfilos expresaban un cierto anhelo por equipararse a sus homólogos europeos en toda suerte de actitudes:

«el *habitus* cinéfilo se aprende y comparte. Alguien viaja a París, se empapa de esa subcultura, cuando vuelve cuenta cosas; se imitan actitudes y vestimentas, se crean hábitos. [...] La construcción social del *habitus* cinéfilo también pasa por abandonar algunas aficiones cinéfilas no admitidas en el canon de la comunidad subcultural y adoptar otras como auténticas. De esa forma, aunque la inclinación de uno sean las películas de aventuras que vio en su infancia, en el momento de escribir o hablar sobre cine, de representar socialmente la cinefilia, la sumisión al canon suele ser absoluta, al menos en la primera etapa de construcción identitaria» (Pujol, 2010: 140).

Un hito en este proceso lo constituyen las llamadas *Conversaciones de Salamanca*, acontecimiento que Nornes (2014: 260) inscribe en su concepto de “cortocircuitos” del complejo internacional de festivales, ya que se planteó en principio como un pequeño certamen bajo el nombre de *Semana de Cine Italiano*, pero acabó derivando en una reflexión integral sobre el estado del cine español, que afectaría decisivamente a su desarrollo futuro. El encuentro, organizado por el Cine-club del Servicio Eucarístico Universitario de la histórica universidad, con Basilio Martín Patino como cabeza visible en calidad de director, reúne por primera vez y de forma excepcional a todos los sectores de la cultura cinematográfica nacional, desde productores a exhibidores pasando por periodistas especializados. «Lo que se vive en Salamanca entre el 14 y el 19 de mayo de 1955 es la primera manifestación íntegra de una intelectualidad que ha surgido en torno al cine y no sólo es capaz de realizar análisis y juicios profundos sobre sus problemas, sino que desea una convivencia activa con el resto de intelectuales del panorama cultural español» (Aragüez, 2005: 124).

Pese a contar con participantes de todas las tendencias ideológicas, el acontecimiento contribuyó decisivamente a fijar la cultura de oposición, imbuida del marxismo que caracterizaba al grueso del antifranquismo, el seno de la cinefilia española (Aragüez, 2005: 124), imponiéndose las tesis de sus organizadores que abogaban por un cine de matriz crítica y realista (Martín Patino & Torreiro, 2003). Según asevera Cristina Pujol (2010: 143), «la institucionalización de la crítica y la incorporación de todo ese capital subcultural a la historia del cine en España, ha convertido esos mitos y obsesiones de los jóvenes de los años 60 en el canon cinematográfico español», una afirmación que se demuestra certera a la luz de un reciente estudio, a cargo de Nuria Triana. El artículo comenta el papel fundamental de revistas cinematográficas consideradas ligeras o frívolas, específicamente el caso de *Fotogramas*, para sortear la censura y eventualmente hacerla caer, lamentando que la historiografía haya ignorado esta situación (Triana, 2014).<sup>84</sup> Podemos interpretarlo como

---

<sup>84</sup> De nuevo, una situación que recuerda la noción de *cortocircuitos* planteada por Nornes (ver capítulo 3.2.2).

evidencia de la eficacia con que la militancia cinéfila, institucionalizada desde el ejercicio de la crítica, ha logrado imponer su relato de los hechos, incluso a pesar de su puesta en crisis con el fin del franquismo:

«La ruptura con este proceso de asimilación clandestina de la cinefilia y el antifranquismo llegará en los 80, cuando la primera generación de críticos posmodernos irrumpa en el campo cinematográfico español. Por tanto, la cinefilia en España corre paralela a este proceso de cambio de régimen, pero también tiene relación con un proceso de cambio económico, cultural, social y generacional a escala mundial: la posmodernidad y la globalización serán percibidas de muy diversas maneras en nuestro país, y su coincidencia histórica con la transición complicará su asimilación por parte de las generaciones que se educaron culturalmente en el antifranquismo» (Pujol, 2010: 20).

Todos los informantes pertenecientes a esa generación –Sergi Sánchez, Carlos Ríos o Daniel Aguilar (comunicaciones personales, 12 junio 2013, 11 julio 2013 y 11 abril 2014)–, evocan su formación cinéfila en sesiones dobles de cine de barrio que incluían los más variopintos ejemplos de cine de entretenimiento, de género y serie B. Aunque por afinidad se identifica en parte con ellos, Quim Casas se autoexcluye, por su edad ligeramente mayor, de esta que califica de «*generación fanzine*», que describe como menos prejuiciados ante todo tipo de manifestaciones de la *cultura pop*, citando expresamente elementos como el cómic o las artes marciales (comunicación personal, 6 agosto 2013). Si esto ocasionaba un cambio en las preferencias estéticas, los nuevos hábitos de consumo se harían efectivos con el advenimiento del video doméstico. Para conceptualizar este eclecticismo en el gusto y voracidad en el consumo, Pujol ha establecido el término *cinefagia*. En el inicio de la actividad crítica de esas nuevas generaciones cinéfagas, la revista especializada sería sustituida por el modelo más anárquico del *fanzine*, medio en el que se formaron no pocos de los críticos que se incorporarían al ejercicio profesional ya entrados los años 90, instituyendo unas formas y un discurso alternativo al forjado hasta el momento.

Es este contexto el que llevara a afirmar que no existe «a día de hoy, "una" Historia del cine, o de la década de los noventa, sino puntos de vista encontrados según se reclame uno del grupo de los herederos del clasicismo, el modernismo, el multiculturalismo o la psicotronía (por usar el término acuñado por Michael Weldon en 1983)» (Weinrichter, 2002a: 33).

Las generaciones previas, desprovistas de herramientas teóricas para asimilar el nuevo contexto y presas del desencanto de ver como el advenimiento de la democracia no venía aparejado con el modelo cinematográfico que ellos habían promulgado, reaccionan recuperando «la lucha que les había unido en el antifranquismo, esta vez contra un fascismo escondido tras la cultura posmoderna, audiovisual y el cine de atracciones de Hollywood. Contra esta “banalidad cultural e ideológica” proponían la tradición de la cinefilia: el cine clásico norteamericano y la modernidad cinematográfica europea» (Pujol, 2010: 162). Con ello, se refuerza la idea de que la promoción de un cine popular y de consumo supone un embrutecimiento cultural, que va en detrimento de «las tradiciones culturales populares de calidad (nacionales)» (Pujol: 2010, 251).

La convulsión en el seno de la cinefilia acaba de intensificarse merced a «los continuos y definitivos cambios que supuso el desarrollo de las tecnologías digitales en el uso y el

consumo cultural» que vienen a complicar aún más el panorama de unos años 90 marcados por la confluencia de las diversas generaciones, desde los que se iniciaron en el 55 en Salamanca a los de la transición y *la movida* de los 80, pasando por los herederos del mayo del 68 (Pujol: 2010, 256-257). Mientras unos se aferran al gusto por el realismo social, otros reivindican los formatos narrativos y referentes formales desarrollados por la cultura popular del audiovisual multimedia, que no rehúye de la influencia del cómic, la televisión o los videojuegos (Pujol: 2010, 175). Las cuitas intergeneracionales en ese contexto, «tendrán el gusto estético como forma, pero el fondo es una lucha por mantener el poder y el estatus (por parte de la vieja guardia crítica) y por hacerse con él (por parte de la crítica posmoderna). De nuevo, recupero la idea de que los juicios sobre la cultura popular no se relacionan con cuestiones como el valor estético o cultural per se, sino con cuestiones de jerarquía y de poder» (Pujol: 2010, 20).

Ya en el nuevo milenio, se incorporará al sistema una nueva generación, que sería fácil catalogar como *generación digital*. También podemos considerarla como una *generación de síntesis*, ya que heredan una afinidad con el gusto cinéfilo, tal vez intensificada por unas condiciones de acceso a materiales audiovisuales diversos prácticamente exacerbado, junto con una formación reglada que se nutre especialmente de la teorización propia de las generaciones pre-cinéfilas. Los cinéfilos de viejo cuño no únicamente son los que organizaron el entorno académico que vamos a repasar en el siguiente apartado, sino que también conforman el grueso del profesorado aún en activo y sus preferencias teóricas se reflejan tanto en los currículos como en la literatura especializada disponible.

Junto al contexto de transformación del sector, que supone un reto por sí mismo, entre los dilemas que enfrenta nuestra crítica en la actualidad se encuentra la articulación de esa brecha generacional que tan diáfana se manifiesta en el caso ya expuesto del conflicto en Venecia con *Naturaleza Muerta*. Respecto al cine japonés, «de tan gloriosa tradición», a decir de Weinrichter, «conoce a finales de esta década una renovación a través del cine de género que practican cineastas refinados como Kiyoshi Kurosawa y otros más primitivos (en el sentido que se decía de un Fuller) como Takashi Miike; pero en España sólo dan cuenta de ello determinados festivales "especializados" que no frecuenta una crítica para la que el único Kurosawa que cuenta sigue siendo Akira» (Weinrichter, 2002a: 35). El mismo autor opina en otro texto que el reconocimiento a estos realizadores «se circunscribe al ámbito de los aficionados a dicho tipo de cine, sin duda más curiosos y activos, en su terreno, que muchos críticos e historiadores "ortodoxos" pero que forman una capilla que va en paralelo a la historia "oficial", sin influir quizá demasiado en ella» (Weinrichter, 2002b: 20).

Carlos Losilla amplía esta perspectiva cuando opina que mientras los críticos de su generación han «tardado en abordar las complejidades del cine contemporáneo (algunos ni siquiera lo han intentado), los jóvenes tienen un serio problema con el cine clásico. En eso soy muy tradicional y, a la vez, revolucionario. Por un lado, en la universidad, por ahora, no estamos encontrando la fórmula para proporcionar otra visión del cine clásico a los más jóvenes, una visión que no sea de museo, con sus compartimentos estancos y sus dióscillos intocables» (Revert, 2011: 82). Reaparece la idea del *presentismo*, que caracterizaría a buen parte de los jóvenes cinéfilos, confrontándose a una relativa desatención por lo contemporáneo que es posible apreciar en cierto sector de la cinefilia más tradicional.

No sabemos cuan profunda es la brecha que imprime este sesgo generacional, pero no podemos considerar que su alcance sea tan determinante como para condicionar negativamente el progreso del conocimiento cinematográfico. La teoría nos indica que el sistema necesita el conflicto para mantener una tensión dinámica que garantice su supervivencia, para no agostarse y morir. Losilla no hace otra cosa que verbalizar que en este «espacio de confrontación», recuperando la expresión de Pujol, se está produciendo un esfuerzo por buscar vías de conciliar ambos extremos, de articulación de esa dinámica intergeneracional. En la búsqueda de nuevas formas de transmisión del conocimiento acumulado, que ha de pasar también por incorporar las nuevas perspectivas de la contemporaneidad, se encuentra el espacio de confluencia, la nueva centralidad a la que es de esperar que tienda el sistema.

#### 4.4.1 El entorno académico

En pormenorizada relación histórica, José Enrique Monterde nos detalló en entrevista (25 julio 2013) las vicisitudes de la enseñanza reglada sobre cine, desde algunos intentos aislados por su impulso en la etapa republicana hasta la institución del departamento de historia del arte en la Universidad de Barcelona,<sup>85</sup> con Miquel Porter al cargo de la parcela cinematográfica e impartiendo una asignatura al respecto. A principios de los 70 se crearían las primeras facultades de comunicación audiovisual –en Madrid, Barcelona, Pamplona y Bilbao (Iglesias Huix, 2010: 58) –, que irán progresivamente incorporando asignaturas sobre cinematografía, aunque no será hasta las reformas de los años 80 que decretan su obligatoriedad. Este proceso se consolidaría en los 90, con la proliferación de facultades y la expansión de estas asignaturas.

La enseñanza de carácter profesional presenta una trayectoria diferenciada, con una escuela de cine en Madrid que cerró en los años 60, dejando un panorama en que la enseñanza reglada era prácticamente inexistente, hasta que en los 90 se recupera con la ECAM en Madrid, donde la formación teórica no es prominente, y ESCAC en Barcelona, que además acaba pasando de centro adscrito a facultad de la Universitat de Barcelona con título de grado reconocido. Esta escuela sí ha tratado de ofrecer contenidos teóricos y analíticos de forma transversal, si bien no ha sido hasta los últimos años que este aspecto se ha vertebrado con la creación de un departamento con entidad propia y expectativas de generar investigación.

---

<sup>85</sup> Como parte del despliegue del *plan Maluquer*, un nuevo plan de estudios establecido de forma participativa entre alumnos y profesorado, amparado por el decano de la Facultad de Filosofía y Letras, Joan Maluquer, en el contexto de los movimientos estudiantiles de 1969. La propuesta abogaba por una mayor autonomía y democratización del proceso de elaboración del currículum, planteando una holgada optatividad con la que se posibilitó ampliar el abanico de disciplinas en la oferta académica de la Facultad (Gracia Alonso, 2013: 331-339).

En *Crítica y análisis del film. Un acercamiento académico* (Iglesias Huix, 2010: 57-67) se nos presenta una suerte de mapa de los llamados *Film Studies* en España, empezando por una escuela de análisis textual encabezada por Jesús Requena desde la Universidad Complutense. Esta tendencia ha logrado una influencia tal, especialmente en el área castellana, que permanece poco permeable a las nuevas tendencias teóricas. Con varios núcleos –en Galicia entorno a Jose María Paz Gago en Coruña y Jose Luis Castro en Santiago; Santos Zunzunegui en la Universidad del País Vasco o Vicente Sánchez-Biosca en Valencia– encontramos otra tendencia basada en los presupuestos de la semiótica. En una línea que entronca con los *Cultural Studies* trabajan centros destacados de la Universidad Carlos III de Madrid, la de Zaragoza o la Rovira i Virgili de Tarragona. Las nuevas aproximaciones al documental han capitalizado los esfuerzos de varias facultades, destacando el Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra, donde se articula este interés mediante un master especializado y se combina con su especialización en nuevas expresiones cinematográficas, especialmente en el ámbito europeo.

Este último departamento ha experimentado un importante crecimiento en su corta trayectoria, especialmente en cuanto a visibilidad. Muchos de sus miembros se desenvuelven en el mundo de la crítica, varios de ellos han llegado aterrizado en este entorno académico después de largas y reconocidas trayectorias en el medio, nombres como el de Sergi Sánchez o Carlos Losilla, incluyendo las cabezas visibles en el establecimiento del departamento como Jordi Balló o el desaparecido Doménec Font, quien debió incluso acelerar procesos para habilitarse como docente y poder tomar parte en el proyecto, según rememora Jose Enrique Monterde (comunicación personal, 25 julio 2013). En otros casos, figuras formadas en la casa o con ciertas vinculaciones con ella ocupan una posición destacada entre las pujante generación de nuevos críticos. En una relación no exhaustiva podemos mencionar nombres como los de Manu Yáñez, Violeta Kovacsis, Gerard Casau o Paula Arantzazu Ruiz.

Más aún, en la franquicia española de la revista *Cahiers du Cinéma*, se deja notar un sello marcadamente afín al grupo de Pompeu Fabra, con Fran Benavente o Gonzalo de Lucas, junto a los veteranos Balló, Losilla o Font, formando parte de su equipo fundador. No faltan académicos vinculados a otros centros –podemos nombrar al ya citado Santos Zunzunégui, a Ángel Quintana de la Universitat de Girona, a Eulalia Iglesias de la Rovira i Virgili, a Jenaro Talens de la Universitat de València o al propio Monterde de la de Barcelona–, con lo que el nivel de interconexión entre la revista y el ámbito académico se muestra excepcional, pero la presencia de figuras relacionadas con Pompeu Fabra es casi dominante, tal vez porqué, como resalta Monterde, es el único centro que ha logrado crear escuela y establecer vínculos estables con el alumnado formado en su seno. También los medios digitales presentan una vinculación destacada con este departamento, de donde surgieron revistas on-line como *Contrapicado* (<http://contrapicado.net>) o *Transit* (<http://cinentransit.com/>).

El panorama que describimos es relativamente amplio y activo, pero sigue mostrando una dependencia general sobre determinados paradigmas teóricos. Coincidiendo con lo que nos explicaba Monterde (comunicación personal, 25 julio 2013), aludiendo a la innovación que supuso en su momento el trabajo de Román Gubern por el mero hecho de saber inglés y poder leer fuentes a las que el resto de sus colegas no tenían acceso, Iglesias argumenta que aún se deja notar en nuestro entorno una limitación en el aspecto teórico causado por el

escaso nivel de conocimiento de idiomas. Dado que en las generaciones anteriores era más común el aprendizaje del francés, esta era la cultura que irradiaba conocimiento cinematográfico, por lo que autores como Noël Burch o Cristian Metz se convirtieron en los teóricos de referencia. Al ser más que escaso el número de libros especializados que se traducen, se acaban limitando a estos autores ya consagrados, por lo que tanto la academia como el sistema crítico español en general, han desarrollado modelos teóricos muy dependientes de los criterios y métodos del «formalismo, la semiótica en general y el análisis textual en particular» (Iglesias Huix, 2010: 59).

Antonio José Navarro atribuye a esa filiación con la tradición crítica francesa alguna de las prácticas habituales que, a su juicio, constituyen vicios que debiera superar la crítica hispana, como el *comparativismo*, en virtud del cual «nos dedicamos siempre en desnudar un santo para vestir a otro, con lo cual siempre tenemos un santo en pelotas. [...] todo se basa simplemente en una defensa por agravio comparativo, que es una práctica muy extendida» (Cáceres, 2006b). Otros déficits que observa son la obsesión por el tema, por la que se desprecia cualquier film cuya temática no parezca, de entrada, social o políticamente relevante; la invocación de criterios de gusto personal que no se justifican en argumentos sólidos; o una generalizada «falta de ambición por investigar nuevas áreas, tanto modernas como antiguas» (Cáceres, 2006b).

Ciertamente, las nuevas generaciones se muestran más avezadas al idioma inglés, lo que promete una ampliación de este horizonte teórico. Sin embargo, sumado el prestigio y fortaleza de la tradición francesa en teoría cinematográfica con que los nuevos expertos se forman académicamente bajo la tutela de estas generaciones previas, nos inclinamos por pensar que este proceso probablemente no se produzca de forma acelerada.

Otro reto que tiene que enfrentar afecta a la diseminación de sus resultados, a la capacidad de generar publicaciones, no tanto en el ámbito estrictamente académico, que por lo general acaban siendo de consumo estrictamente académico, como en el entorno editorial convencional. Después de un auge de las traducciones de obras de referencia y de aportaciones teóricas autóctonas en el campo audiovisual, con editoriales como Paidós y Catedra ejerciendo de motores del proceso, se han eliminado numerosas líneas y colecciones dedicadas al hecho cinematográfico. Las publicaciones de festivales son las que mantienen el ritmo de publicación, pero también sujetas a la precariedad presupuestaria y a la premura de tiempo que condiciona las condiciones en que sus autores trabajan. Este empobrecimiento del catálogo dificulta enormemente que el conocimiento generado por los investigadores traspase las fronteras académicas y tenga un impacto más amplio, si bien una parte destacada de ellos trabajan fuera de la universidad escribiendo en las revistas especializadas.

#### 4.4.2 Publicaciones periódicas relevantes

En su relación de revistas especializadas en el ámbito de la prensa cinematográfica española, Quim Casas menciona numerosas cabeceras que aparecieron y desaparecieron durante el s. XX, a partir de la década de los 30, siendo *Fotogramas*, que aparece en 1946, la única que superviviente actual de entre aquellas publicaciones pioneras, la mayoría de escaso recorrido (Casas, 2006: 84). El modelo de *Fotogramas* es el de una revista comercial –de éxito contrastado, a juzgar por su longevidad– que incluye noticias, cotilleos, humor o pasatiempos junto a sus contenidos, menos abundantes, dedicados estrictamente al análisis cinematográfico. Eso no implica una renuncia al rigor crítico, pues la revista ha albergado innumerables firmas de prestigio, del mismo modo que ha servido de catalizador a movimientos cinematográficos de relevancia como fue la llamada *Escuela de Barcelona*<sup>86</sup> (Casas, 2006: 112).

Si *Fotogramas* suponía la excepción en un panorama de publicaciones fugaces y efímeras, algo más consolidadas llegaron a estar *Film ideal* (1956-70) y *Nuestro cine* (1961-71), revistas que establecieron entre ellas una pugna paralela a la que en el ámbito francés enfrentaba a *Cahiers du Cinéma* y *Positif* (Casas, 2006: 86).

Iniciada desde posiciones de catolicismo conservador, *Film ideal* importa el modelo “cahierista” que prioriza los valores estéticos sobre los éticos, privilegiando el análisis formal por delante del de contenidos y desarrollando «una formación del gusto por los cineastas clásicos en la estela de *Cahiers du Cinéma*» (Casas, 2006: 93).

Desde posiciones ideológicas marxistas, que la acercaban al referente francés de *Positif* pero también a la revista *Cinema Nuovo* del ámbito italiano, *Nuestro cine* debutó con un número dedicado a la figura de Michelangelo Antonioni, convirtiendo desde el inicio en seña de identidad la reivindicación de autores con marcada tendencia realista y de compromiso social (Casas, 2006: 96). Ya desde este inicio se inician sus encontronazos con la revista rival, atacando explícitamente los postulados “cahieristas” y “bazinianos” en artículos que impugnaban de plano el cine comercial norteamericano y ensalzaban el neorrealismo italiano (Casas, 2006: 98), si bien el grueso de sus textos estaban orientados a la reivindicación de una cinematografía española más comprometida políticamente, lo que suponía una forma de activismo contra el régimen que no pocos de sus colaboradores –Antxon Eceiza, Santiago San Miguel, Álvaro del Amo, José Luis Egea o Víctor Erice, entre otros– llevarían a la práctica al pasarse al campo de la realización (Casas, 2006: 97-98).

---

<sup>86</sup> Plasmación cinematográfica de la efervescencia en la escena cultural barcelonesa bajo el liderazgo de la llamada *gauche divine* –término acuñado por el crítico Joan de Segarra precisamente en las páginas de *Fotogramas*–, la «burguesía ilustrada» que trajo a la ciudad una forma de entender la modernidad artística que contrastaba tanto con el conservadurismo cultural del régimen franquista como con posiciones opuestas más ideologizadas (Casas, 2006: 113). Pujol (2010: 138) define este movimiento como «la juventud cinéfila pop [...] más cercana al hedonismo cultural (que más tarde recuperaría la movida) que al compromiso político». La afinidad entre un movimiento así definido y la orientación de la revista que les dio cobertura adopta un carácter prácticamente alegórico.



Desaparecidas ambas publicaciones, con la aparición de *Dirigido por* en 1972 se da una cierta continuidad al ideario de Film Ideal, ya que sus firmas principales constituyeron el núcleo fundador de la nueva revista (Casas, 2006: 87). A pesar de ello, las hostilidades se habían ido rebajando considerablemente, observándose en la etapa final de ambas revistas una cierta convergencia de posturas que *Dirigido* acabará por confirmar, estableciéndose como un modelo inclusivo para las diversas formas de entender la actividad crítica y dotando a la nueva publicación de un carácter ecléctico (Casas, 2006: 105). Si los primeros números, como indica el nombre escogido para la cabecera, se dedican de forma monográfica a la figura y obra de un realizador concreto –Claude Chabrol y Stanley Kubrick fueron las primeras entregas–, pronto pasará a ampliar sus contenidos para incluir información de actualidad, críticas de estrenos, crónicas de festivales, reseñas de libros o artículos en profundidad sobre temas variados (Casas, 2006: 101). La variedad de puntos de vista ha permitido una práctica destacada –por otro lado ya ensayada en *Film ideal*– como es la de incluir varias críticas desde puntos de vista contrapuestos de un mismo film (Casas, 2006: 106).

La revista ha acusado durante años una falta de renovación en su nómina de colaboradores, llamando la atención la exclusividad masculina de su redacción, que sólo se ha mitigado con la incorporación sustancial de nuevas firmas en los últimos años, incluyendo entre ellas algunas féminas. Así, *Dirigido* se ha ganado la fama de conservadurismo en su línea editorial y de ser una publicación refractaria a la incorporación de nuevos puntos de vista, abonando el terreno con comentarios como el que, en la crónica del festival de San Sebastián de 2009, se burla de los «conisseurs festivaleros y cinéfilos de nuevo cuño» que encumbran el cine Suwa pero no se interesan por los clásicos. El texto califica *Yuki y Nina* (*Yuki et Nina*, 2009, Suwa Nobuhiro & Hippolyte Girardot) de «curso, trufada de clichés melodramáticos, narrados de forma seca y trivial, que en otros tiempos hubiese sido un complemento perfecto para los Ejercicios Espirituales de cualquier colegio de jesuitas. Hoy, excita el sentimentalismo de los jóvenes de la contracultura postmoderna» (Dp09-10b).

Visto en perspectiva, el conjunto de las publicaciones españolas muestra que la generación cinéfila que inicia el proceso a finales de los 50 sigue al frente de la institución crítica hasta entrados los 80, cuando el sector experimenta un momento de cierto retroceso que se expresa en la desaparición de medios, sobreviviendo *Fotogramas*, *Dirigido por* y *Nosferatu*, hasta la irrupción de Cahiers du Cinema España en 2007, que se ve acompañada de la aparición en la red de una constelación de nuevas revistas cinematográficas digitales (Pujol, 200: 150).

Preludiando este resurgir, precisamente en el año 95 que enmarca el inicio de nuestro estudio, se funda la revista *Cinemanía*, cuya orientación parece buscar la competencia directa con *Fotogramas*, pues de entrada comparten un perfil similar. Los primeros tiempos se caracterizaron por la inclusión de destacadas firmas invitadas de prestigio, algunas más especializadas que otras, aunque las necesidades comerciales reorientaron paulatinamente la revista hacia una línea editorial más periodística, reduciendo la parcela más analítica hasta su total abandono. El número de enero de 2001 supone una profunda renovación del aspecto estético y del estilo de la revista, con la desaparición de las secciones y firmas más especializadas y abrazando definitivamente un registro más coloquial y populachero. Como

ejemplo, la crítica a *Ringu*<sup>87</sup> (『リング』, 1998, Nakata Hideo) bajo el título *Cuadratura japonesa del círculo vicioso*:

«Le pasó al amigo de un amigo de un amigo de otro amigo, que es japonés. Dice que nada bueno puede salir del exceso tecnológico. Que un día empezarán a salir espectros del televisor de 14 pulgadas, psicofonías de la microcadena y sabe Dios qué cosas del teléfono móvil. Claro que allí nos llevan bastante ventaja con estas cosas, y les da incluso para asustarnos a su manera, mezclando los adelantos del microchip con la tradición de los [sic] novias de samuráis, los ajuares de las geishas y el toreo de El niño del sol naciente en este filme de terror que quiere ser de planta joven de El Corte Japonés y no pasa de la sección de souvenirs. [...] No está mal la reflexión sobre el poder de los rumores, pero dan más miedo los precios de cualquier dvd» (Cm01-01).

Sólo 16 meses después se volverá a modificar el diseño, dotando a la publicación de mayor colorido y potenciando tanto el contenido gráfico como la orientación coloquial de sus redactados, que a menudo recurren a chistes y juegos de palabras, especialmente en titulares y pies de foto. Algunos ejemplos de ello, el comentario que describe la película *Fiel a sí misma* (『Unloved』, 2001, Manda Kunitoshi) de «tan ascética como un jardín zen... a través de unos ojos oblicuos» (Cm02-07c) o la afirmación de que en el festival de Sitges «...las hordas de freaks que siguen el evento querían el triunfo de Gozu [(『極道恐怖大劇場 牛頭』 *Gokudō kyōfu dai-gekijō: Gozu*, 2003, Miike Takashi)], un disparate gore-guarro» (Cm04-01).

El estilo del que hace gala la revista pretende claramente apelar a un sector amplio de lectores, una orientación de voluntad popular que en ocasiones cae en el populismo, cuando en sus valoraciones se contraponen expresamente a posiciones críticas de un carácter que podríamos describir como más intelectualizado. Lo vemos en la reseña a la película *Yuki y Nina* titulada *Emotiva visión de la infancia*, donde se comenta que el film «deja buen sabor de boca y satisfacción humanista. Pero no puede uno dejar de preguntarse si colocar la cámara fija delante de dos criaturas que juegan y parlotean a sus anchas, es una decisión con la entidad suficiente para sustentar un discurso fílmico que trascienda la mirada documental. Pero me temo que hacerse este tipo de preguntas está mal visto» (Cm09-12a).

*Cahiers du Cinéma España*, una de las publicaciones a las que veladamente se señala en el comentario de la cita anterior, se presenta en mayo de 2007. El nombre de la revista no deja margen a la especulación sobre sus filias y orientación. Poniendo sus cartas sobre la mesa, un avance de programación sobre el festival de Cannes decreta: «Como suele suceder cada vez que se proyecta una película de Godard, el resto del cine envejecerá unos cuantos años. De todos modos, los compañeros de viaje de Godard en dicha sección son también destacables» (ChC10-05a). Una valoración preventiva, sin haber visto aún la obra –cabía la posibilidad de que la película decepcionara, hasta el mejor en su campo puede tener un momento poco inspirado, lo que podría quedar acentuado si varios de esos “destacables” mostrasen logros

---

<sup>87</sup> En su estreno español en salas, el film recibió el título de *El círculo*, para aparecer posteriormente como *The ring: El círculo* en su edición videográfica. Las diversas fuentes hablan de la película indistintamente como *El círculo*, *El anillo*, *The Ring* o incluso *El aro*, según se tituló en algunas versiones latinoamericanas la posterior *The Ring: la señal* (*The Ring*, 2002, Gore Verbinski), que viene a aumentar la posibilidad de confusión añadiendo el título original japonés, *Ringu*, es ampliamente aceptada en múltiples publicaciones, optamos por establecer este título como referencia, diferenciándolo de este modo del remake norteamericano *The Ring*.

relevantes con sus propuestas –que indica la clara predisposición por una determinada forma de entender el arte cinematográfico.

Junto a sus contenidos propios, la edición española incorpora habitualmente puntuales artículos y entrevistas aparecidos originalmente en la revista matriz. Por un cambio de criterio en la gestión de la publicación original, a raíz de la compra de la cabecera francesa por parte de un grupo empresarial, la revista se ve obligada a rebautizarse y pasa a partir de enero de 2012 a llamarse *Caimán Cuadernos de cine*. El cambio no afectará a la orientación y contenidos, apenas tampoco a la apariencia de la revista, aunque sí le privará de los derechos para reproducir contenidos propios de la publicación francesa.

Con un perfil diferente nacen en 1989 *Nosferatu* y *Archivos de la Filmoteca*, dos propuestas editadas desde las instituciones, el patronato municipal de cultura de San Sebastián y la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, respectivamente. Este modelo de financiación evita las tensiones de viabilidad económica ligadas al volumen de venta, lo que permite una orientación muy especializada en metodología y contenidos (Casas, 2006: 115), aunque por desgracia también ha condicionado su desaparición en el contexto de crisis económica.

En el caso de *Nosferatu*, su pluralidad de voces, su relación con los ciclos de proyecciones de la institución que la impulsa y la implicación de su director, Jose Luis Rebordinos, en un certamen como la *Semana de cine fantástico y de terror de San Sebastián*, confieren a la revista un marcado eclecticismo que la convierten en un referente de introducción de temas, autores y puntos de vista novedosos que «ha cubierto no pocas carencias en el panorama bibliográfico español» (Casas, 2006: 117). Entre estas carencias, *Nosferatu* impulsó la divulgación sobre cines considerados periféricos y en este empeño dedicó algunos números, por lo que atañe a nuestro estudio, a diversos autores japoneses y un monográfico al cine japonés en su conjunto. Una cuestión destacada es que en estos volúmenes se introdujeron textos de autores japoneses, aprovechando la relación personal de Rebordinos con los hermanos Aguilar y que Daniel se encontraba sobre el terreno y estaba además capacitado para traducirlos, según él mismo nos cuenta (comunicación personal, 11 abril 2014). Cabe aprovechar este punto para recordar que es una buena costumbre que Rebordinos ha mantenido, como ya se ha quedado dicho respecto a las recientes publicaciones sobre cine japonés del festival de San Sebastián que ahora dirige.

Recuperando el hilo, como destaca Gerard Casau (comunicación personal, 10 julio 2013), el monográfico *Nuevas miradas del cine asiático*, publicado en la colección de *Nosferatu* en agosto de 2001, contribuyó a dar a conocer nombres que hoy ya son consagrados –del lado japonés los Aoyama Shinji, Harada Masato, Kurosawa Kiyoshi, ... –, pero que en aquel momento aún no habían destacado y la presencia de un medio como internet no estaba tan desarrollada como en la actualidad, por lo que no resultaba sencillo detectar los nuevos valores emergentes. Una aportación, por tanto, decisiva para consolidar la atención por las cinematografías asiáticas entre los efectivos más inquietos del ecosistema crítico español.

Mucho más ajustada al objeto de nuestro estudio es la efímera revista *CineAsia*, publicada entre septiembre de 2004 y diciembre de 2008, cuyo título indica a las claras qué contenidos cubría. Sus fundadores nos explican en entrevista que el objetivo era atraer la atención de un lector de perfil joven, que había tomado contacto con los cines asiáticos a través del éxito del

terror japonés, pero sin apoyarse totalmente en la actualidad para no descuidar a la generación previa, más inclinada a las películas de artes marciales que habían tenido su momento de impacto en las décadas anteriores, como recuerdan en sus entrevistas Daniel Aguilar, Quim Casas o Carlos R. Ríos recordando sus primeros contactos con el cine en los años 70 (comunicaciones personales, 11 abril 2014, 6 agosto 2013 y 11 julio 2013).

Ya desde un inicio tenían conciencia de la necesidad de realizar actividades diversificadas respecto a la divulgación del cine asiático. Una revista era prácticamente inviable económicamente, especialmente porque lo especializado del tema limitaba las posibilidades de sponsorización e inserción de publicidad,<sup>88</sup> pero también les pareció evidente que era una carta de presentación necesaria para su proyecto. Para ello trataron de darle un aspecto muy atractivo a nivel de diseño visual, darle un aspecto profesional y comercial a la publicación para resultar creíbles de cara a posibles anunciantes. Gloria Fernández también comenta que sus lectores demandaban acumulación más que profundidad, «quería saber más y más títulos y cubrir ese hueco de conocimiento en el cine asiático», algo que relaciona – citando explícitamente esa palabra – con la *cinéfagia*<sup>89</sup> (comunicación personal, 3 julio 2013).

El planteamiento de acercarse más al *fan* que al *cinéfilo* y el aspecto colorista de *CineAsia*, le había reportado una reputación de ligereza en el entorno crítico. Si Fernández y Garcelán nos expresaban una cierta frustración por la dificultad de lograr un reconocimiento pleno entre sus compañeros de profesión (comunicación personal, 3 julio 2013), algunos informantes nos reconocían *off the record* que valoran el impacto que su labor ha tenido en cuanto a difusión de cinematografías menos accesibles, pero también lamentan que su enfoque haya podido contribuir a implantar un tratamiento un tanto frívolo de esos cines, lo que no ayuda a superar la cerrazón de algunos críticos de perfil más tradicional respecto a determinados autores o géneros propios de esas cinematografías. Para cuando la revista, según lo esperado, se convirtió más en un lastre económico que en una oportunidad, se decide no continuar con ella para concentrarse en otras actividades (colaboración en proyecciones y festivales, cursos,...) y publicar exclusivamente a través de sus espacios digitales.

---

<sup>88</sup> Vale la pena destacar este factor junto al de la necesidad de consolidación que tiene un medio nuevo, ya que conviene señalar que, pese a la crisis generalizada de los medios de comunicación tradicionales, una revista como *Fotogramas* no dejó de crecer en ventas, de forma lenta pero sostenida, durante la primera década del presente siglo (Ruiz San Miguel & Ruíz Blanco, 2010: 31), lo que parece indicar un interés vivo por la información cinematográfica.

<sup>89</sup> Tanto ella como su compañero aluden expresamente al concepto de *cinéfagia* en diversos momentos de la entrevista.

### 4.4.3 Los medios digitales

La nómina de medios on-line que se dedican a comentar películas es inabarcable. Desde el espacio individual de *blogs* u otros sitios personales, incluyendo redes sociales, hasta proyectos estructurados con un equipo estable de colaboradores y un esquema de trabajo definido, la lista es desmesurada y probablemente imposible de sistematizar. También, por definición, resulta conflictivo ubicar esos medios dentro de unas fronteras nacionales, no sólo por la imposibilidad de ubicar el lugar de emisión sino también el espacio de recepción, máxime en un idioma tan extendido geográficamente. Más aún, existen también espacios multilingües, como ejemplifica la revista *La furia umana* (<http://www.lafuriaumana.it/>), que incorpora aportaciones en italiano, inglés, castellano y francés.

Entre los críticos que manifiestan su desinterés por la crítica en medios digitales, caso de Jose Enrique Monterde (comunicación personal, 25 julio 2013), y los que como Jordi Costa (Abuín, 2013) o Sergi Sánchez (comunicación personal, 21 junio 2013), declaran no tener inconveniente en acudir a cualquier espacio on-line y descubrir ocasionalmente aportaciones anónimas interesantes, los más se apuntan a la contención antes descrita de otorgar la capacidad crítica sólo a voces ya prestigiadas. Es así como, a efectos de permanencia de sus aportaciones, apenas un puñado de medios realmente especializados y con firmas medianamente bien relacionadas en el entorno crítico logran un impacto real, con cierta influencia de sus posturas y siendo ocasionalmente citados por los medios tradicionales o sirviendo como trampolín para el reconocimiento de sus miembros, ya sea mediante la participación en acontecimientos (charlas, participación en festivales, etc.) o pasando a engrosar los equipos de redacción de las revistas tradicionales.

En un repaso a los más destacados de estos medios, por orden cronológico de aparición, se puede empezar por mencionar *Miradas de cine* (<http://miradasdecine.es/>), un espacio que apareció en 2002 por iniciativa de Alejandro García Calvo, quien había tratado de impulsar algunos proyectos similares anteriormente pero que no había logrado continuidad, consiguiendo finalmente la estabilidad necesaria para este nuevo espacio en alianza con Jose Luis Hurtado y Jose David Cáceres. El propio García Calvo, actualmente como director del portal *Sensacine.com*, continua dedicándose a la escritura cinematográfica, mientras Cáceres también ha afianzado su firma y se declara semiprofesional, permaneciendo al frente de *Miradas* y como editor en *Macnulti*,<sup>90</sup> la editorial especializada en cultura cinematográfica surgida como iniciativa paralela al proyecto de *Miradas*.

La ya desaparecida *Tren de sombras*<sup>91</sup> inició su recorrido en enero de 2004 y sólo llegó a ofrecer ocho números, el último de ellos en primavera de 2007, pero que alcanzó gran notoriedad. Fue la plataforma que dio a conocer nombres actualmente reputados como los de José Manuel López o Manu Yáñez, generando algunos textos que continúan siendo de referencia como, barriendo para casa, el dossier dedicado a la figura de Kawase Naomi, sin duda

---

<sup>90</sup> <http://macnulti.es/>

<sup>91</sup> Ya no está disponible on-line, pero se puede consultar a través de la herramienta de recuperación Wayback Machine: <http://web.archive.org/web/20070102043504/http://www.trendesombras.com/index.asp>

decisivo para entender la destacable presencia que la cineasta acapara en la literatura crítica en castellano.

Otra publicación digital relativamente longeva es *Contrapicado* (contrapicado.net), iniciada en 2005. Con un formato que tal vez es el más cercana al concepto tradicional de revista cinematográfica, destaca por su eclecticismo, al dar cabida a una gran pluralidad de voces, y presenta desde su nacimiento ciertos vínculos con en el entorno de la Universitat Pompeu Fabra. Este último rasgo lo comparte también *Transit* (<http://cinentransit.com/>), espacio con una línea más orientada hacia cierta experimentación formal, con un apartado fijo de videoensayos y presentando habitualmente textos en los que la expresión de la experiencia cinéfila personal de los autores convive con el análisis.

Si antes defendíamos que la última generación se podía considerar *de síntesis* tanto como *digital*, en este recuento tenemos un argumento importante para ello. El perfil de las publicaciones on-line que cuentan con un reconocimiento, aun incorporando elementos formales y de selección que recuerdan su vinculación a un mundo de consumo audiovisual amplio y ecléctico, es muy cercano a los postulados teóricos de la cinefilia. Decimos que estas publicaciones cuentan con reconocimiento desde el momento en que algunas de ellas son citadas en los medios críticos tradicionales o en publicaciones académicas, como en la crítica del film *Hana* (『花よりもなほ』 *Hana yori mo nabo*, 2006, Kore'eda Hirokazu) en *Dirigido por* (Dp07-05), donde Hilario J. Rodríguez comienza recomendando un comentario de Beatriz Martínez sobre esta misma película en el digital *Miradas de cine*;<sup>92</sup> o el libro coordinado por Jose Manuel López sobre Naomi Kawase, cuyo origen no cuesta rastrear en el trabajo del propio López en su etapa al frente del anteriormente mencionado *Tren de sombras* (López Fernández, 2005). Esto garantiza la pervivencia de sus postulados, ya que los medios no citados, por más que permanezcan en el espacio virtual al alcance de cualquier usuario navegando por la red, quedan fuera de la sistematización con que el aparato crítico legitima los contenidos. No menos importante es la incorporación de sus cuadros a los propios medios tradicionales, lo que escenifica el beneplácito por parte del sector hegemónico del sistema y les encomienda la continuidad del proyecto cinéfilo.

## 4.5 La crítica cinematográfica en Japón

### 4.5.1 Evolución histórica

En su pormenorizado recuento de los primeros años de escritura sobre cine en Japón, Iwamoto Kenji (1987) ofrece un relato que no difiere especialmente del proceso que conocemos en nuestro entorno. Unos primeros textos en diarios y revistas, dando cuenta del

---

<sup>92</sup> <http://miradas.net/2007/n61/actualidad/laspalmas.html>

cine como novedad, darían paso a varios libros interesados en desgranar con mayor profundidad aspectos científico-técnicos del invento. Progresivamente, los textos en publicaciones periódicas irían acercándose al análisis de las películas, citando a Yoshiyama Kyokko como el primer periodista cinematográfico, al asignarle el diario *Miyako Shinbun* 『都新聞』 una columna semanal para comentar películas a partir de julio de 2011 (Iwamoto, 1987: 130). Esta afirmación ha sido contestada por autores como el también crítico Togawa Naoki, quien entiende que Yoshiyama se limita a la crónica periodística y nombra a Kaeriyama Norimasa como el pionero de la crítica desde las páginas de *Katsudō Shashinkai* 『活動写真界』, notando que en sus textos, como se hará recurrente en la escritura cinematográfica en Japón, se entremezcla lo que se considera *crítica* con lo que en entornos académicos diferenciaríamos como *teoría cinematográfica* (Gerow, 2014: 63). En cualquier caso, ambos autores muestran la consolidación del espacio para el comentario sobre el cine en medios impresos. También que, en el mismo periodo en que aparecen las secciones fijas en los diarios, aparecen las revistas especializadas –fijémonos en el título del medio donde escribía Kaeriyama–, que en un primer estadio corresponderían a publicaciones publicitarias de las compañías cinematográficas, enriqueciéndose el panorama con la pronta irrupción, ya en 1913, de publicaciones realizadas por grupos de aficionados (Iwamoto, 1987: 130).

Esta etapa primitiva tiene dos argumentos principales en la articulación del cine nacional con su tradición teatral –Yoshiyama era un experimentado crítico teatral que ambicionaba inspirar una renovación del panorama con el nuevo arte cinematográfico como revulsivo– y en la comparativa con el cine que llegaba del extranjero. Desde esas primeras revistas, se ha observado una tendencia a menospreciar las producciones autóctonas y elogiar las de otras procedencias (Iwamoto, 1987: 130), algo que se ha mantenido como una constante hasta la actualidad, según nos informa Daniel Aguilar, quien atribuye a la línea editorial de la histórica revista *Kinema jumpō* una orientación muy favorable al cine norteamericano, incluso hacia aquellos formatos de vocación comercial que suelen ser acogidos con recelo en determinados ambientes críticos (comunicación personal, 11 abril 2014).

En ese mismo periodo, se produce el primer movimiento que, articulado desde la crítica, alcanza un impacto constatable tanto en el pensamiento cinematográfico como en su materialización práctica. Lo impulsan el propio Kaeriyama y otro pionero como Ogawa Seiji, uno de los fundadores de la revista *Film Record* –renombrada *Kinema Record* a partir del quinto número (da Silva, 2015) –, desde cuyas páginas defendía que los espectadores que frecuentaban proyecciones de cine extranjero desarrollaban un gusto cinematográfico más refinado y lo atribuía a un concienzudo trabajo con el guion en esas filmografías. La corriente que se derivó de estas manifestaciones se dio a conocer como *Movimiento del cine puro*,<sup>93</sup> propugnando, mediante su actividad crítica centrada en aspectos de escritura de guion pero también incorporándose de forma activa a la realización, una mayor sofisticación del tratamiento de las tramas y situaciones que resultara en unas imágenes de mayor valor artístico (Iwamoto, 1987: 130-131). Gerow (2010a) considera que esta imbricación entre teoría, crítica y práctica cinematográfica es un factor característico del sistema filmico nipón y que históricamente le ha aportado gran riqueza teórica, negando la muy extendida

---

<sup>93</sup> 「純映画劇」 *Jun eiga geki*, es traducido por Iwamoto (1987: 131) como «Genuine Film Play», si bien la traducción que aporta Gerow (2014: 62), «Pure Film Movement», es la más corriente en la literatura en inglés.

consideración, difundida por ejemplo por Burch, de que no existe teoría fílmica en el ambiente japonés.

A la desaparición de *Film Record*, se fundaría *Kinema junpō*, heredando de la anterior el interés por el análisis de guion y la vocación por documentar exhaustivamente los datos de producción y comercialización de la industria fílmica japonesa (Iwamoto, 1987: 131). La influencia de estos movimientos y publicaciones en buena parte del público —contrariamente a lo que establecen las historias del cine japonés publicadas, que señalan la resistencia de esa industria a las innovaciones técnicas— condujeron a un incremento de la importación de películas y a una demanda de renovación expresiva, particularmente enfocada a un mayor dinamismo en la transición entre escenas, la eliminación del *oyama* —figura heredada de la tradición kabuki, que impedía la participación femenina en las representaciones y las sustituía por estos actores especializados en papeles femeninos— para introducir actrices en su lugar y la eliminación del *benshi* o narrador.<sup>94</sup>

En este contexto, los años 20 verían llegar a las librerías las primeras traducciones de libros especializados en teoría fílmica, si bien el término traducción se debe entender en un sentido no demasiado estricto, ya que publicaciones como la pionera *Behind the Motion-Picture Screen* de Austin Lescarbourea, aparecido en Japón en 1924 como *Eiga geijutsu kenkyū* 『映画藝術研究』, era una amalgama de fragmentos traducidos de forma hartamente arbitraria junto a comentarios y opiniones de Kawazoe Toshimoto, que ejercía de traductor-editor del libro. Ese mismo año, el filósofo Tanikawa Tetsurō<sup>95</sup> se encargaría de adaptar, con similares técnicas, el libro *The photoplay: a Psychological study* de Hugo Münsterberg en la traducción *Eiga geki: sono Shinrigaku to Bigaku* 『映画劇 その心理学と美学』. Como resultado, en Japón se señala a Münsterberg como uno de los pioneros en la teoría cinematográfica, mientras en la esfera occidental resulta un nombre de menor significación (Iwamoto, 1987: 132).

Del mismo modo, el impacto de la revolución soviética en los sectores de izquierda, propició un interés por las teorías del montaje desarrolladas por los cineastas rusos, apareciendo traducciones de Eisenstein, Pudovkin, Kuleshov o Vertov, con el consiguiente desarrollo de movimientos críticos y cinematográficos en esa línea, plasmando su ideario en películas principalmente de carácter documental (Iwamoto, 1987: 133). Esta corriente, sin embargo, no tendría un mayor alcance fuera de estos sectores fuertemente ideologizados, siendo eclipsada por un cierto *paradigma impresionista*, que desde las páginas de *Kinema junpō* se impondrían para hegemonizar el panorama crítico.

El objetivo de esta corriente crítica sería explicar las impresiones recibidas en el visionado del film para provocar la reflexión crítica de los agentes implicados en las películas, productores, exhibidores y espectadores (Gerow, 2014: 63). Si bien los críticos se consideraban como parte de los espectadores, trataban de establecer una clara distinción con el público común eligiendo un lenguaje y formas de redacción pedagógicas, que definían su posición como de una forma de mirada experta y elevada, sin ahorrarse afirmaciones

---

<sup>94</sup> Durante el periodo mudo, las proyecciones en Japón contaban con esta figura del *Benshi* 「弁士」, que ejercía tanto de narrador como de intérprete de las voces de distintos personajes.

<sup>95</sup> Utilizando el seudónimo Kuze Kōtarō.



categorías que les situaban como “individuos que lideran (la forma de mirar), que no pueden ser liderados”<sup>96</sup> (Gerow, 2014: 64).

El ya mencionado menosprecio por el producto nacional se podría explicar también por este afán de distinción. Si el cine era, ya desde sus inicios, un artefacto reconociblemente global, remarcar la supremacía occidental permitía a los críticos impresionistas afirmar esa posición de superioridad y capacidad de influencia a la que aspiraban, al erigirse en intérpretes y tratar de implantar esa influencia foránea que al común de los japoneses resultaba exótica. Alineándose con el estándar cultural occidental, dominante en el contexto global y por ello cargado de prestigio, la crítica impresionista se erigía en una suerte de aristocracia de la sensibilidad artística (Gerow, 2014: 65).

Observamos en esto una temprana institucionalización del aparato crítico, que muestra otra práctica llamativa como es la de publicar críticas de los lectores, como era habitual en las páginas de *Kinema junpō* y otras revistas de gran difusión (Gerow, 2014: 63). Aunque esto pudiera imprimir una pátina de democratización del medio, en la tónica de lo que se señala en la actualidad respecto a la crítica on-line, también es posible interpretarlo como un instrumento de la crítica establecida para domesticar la respuesta crítica de sus espectadores, llevándola a converger con sus propias prácticas a través de la selección de qué reseñas amateurs se publicaban o cuales quedaban excluidas.

Ya en la postguerra, el panorama crítico destacaba a ojos de los expertos extranjeros que llegaban al país, como muestra el entusiasmo de Joseph Anderson ante la cantidad y variedad de la literatura cinematográfica que se generaba, especialmente a nivel de publicaciones periódicas, «making the Japanese language second to English in printing the greatest number of magazine titles of all kinds. It is therefore almost impossible to keep track of the seemingly infinite number of magazines printed in Japan. Any survey of them will contain unavoidable omissions» (Anderson, 1955: 410).

En su recuento se detallan las características de varias cabeceras, introduciéndolas por un orden de relevancia que, a criterio del autor, queda encabezado por la ya extinta *Eiga Hyoron* 『映画評論』 (1925-1975). Considera que se trata del núcleo alrededor del cual se ha desarrollado buena parte del mejor periodismo y crítica cinematográfica del país, y lo califica como «one of the oldest and best motion-picture magazines in any language [...] this monthly has a more permeating influence in Japanese film circles than its foreign counterparts have in their respective environments». También destaca que cada número incorpora uno o dos guiones completos de las películas importantes del momento, producciones nacionales en su mayoría, pero también alguna traducción ocasional de guiones de películas estadounidenses o europeas (Anderson, 1955: 411). Una costumbre de gran utilidad para el estudioso del cine, que como veremos no era exclusiva de esta revista.

Y hablando sobre guiones, la segunda publicación destacada es *Scenario*, órgano de la *Japanese Scenarists Association* cuyas ambiciones iban más allá de la mera información corporativa y pretendía, mediante el ejercicio crítico, contribuir a la evolución y mejora del arte cinematográfico, con un obvio énfasis en los aspectos relativos al análisis y desarrollo de la

---

<sup>96</sup> Gerow extrae esta cita del libro *Eiga hyoron no hyoron*, del crítico de *Kinema junpō* Tachibana Takahiro.

escritura de guiones. Si en *Eiga hyoron* destacaba la publicación de guiones completos, práctica que, que como no es de extrañar, también se realizaba en *Scenario*, lo que destaca en esta publicación es el predominante uso que hace del *zadankai*,<sup>97</sup> «which is a printed transcription of an extended discussion among several authorities» (Anderson, 1955: 412), práctica destacada por Aaron Gerow y Markus Nornes, en las entrevistas mantenidas con ambos investigadores (28 julio 2014 y 9 marzo 2015), por su importancia en el ambiente crítico japonés.

Aún se destaca otra cabecera –la publicada por círculos cinéfilos de la Universidad de Kioto, *Eiga bunka* 『映画文化』, con énfasis en la producción doméstica y posiciones diferenciadas de las que se propugnaban en Tokio (Anderson, 1955: 413) – antes de mencionar, por este orden, las dos que siguen activas en la actualidad y han sido consideradas en nuestro escrutinio investigador, *Eiga geijutsu* y la ubicua *Kinema jumpō*, sobre las que más adelante nos extenderemos más.

Subrayar también que las revistas menos especializadas, las que se dirigen al fan de las películas y los actores, eran también elogiadas por Anderson en tanto que no caían en el mal gusto y escasas ambiciones intelectuales que el autor lamenta en las revistas equivalentes del mercado norteamericano. Señala, además, que en no pocos casos incluyen comentarios de películas con un nivel de interés crítico elevado (Anderson, 1955: 416). Concluye afirmando que el panorama de la escritura cinematográfica en Japón está en un nivel de calidad comparable al de los mejores entornos de producción –entendemos que alude a Estados Unidos y países europeos como Francia, aunque no los nombre– aunque señala una debilidad estructural en la falta de instalaciones de investigación adecuadas, lo que resulta en una acusada dependencia en fuentes de información secundarias, en particular a la hora de reseñar films extranjeros (Anderson, 1955: 422-423). Menciona la fundación de una organización nacional para recopilar los documentos escritos y audiovisuales de la cultura cinematográfica. Se trata del germen del actual *National Film Centre*, en el que veía un síntoma de esperanza para el desarrollo futuro de la investigación cinematográfica, si bien el autor no comenta la situación de esta especialidad en el entorno universitario.

En los años 60, Japón reprodujo el choque generacional entre aquellos que no conocieron la guerra y sus predecesores. En este punto se produce una divergencia de opinión entre las diversas fuentes. Para Iwamoto, el rechazo al conservadurismo institucional se canalizó principalmente mediante una aceptación de lo popular como negación de la distinción secular entre alta y baja cultura. Coincidiendo con el declive del sistema de estudios que había sustentado la industria cinematográfica nacional, la nueva crítica se interesaba por el cine de entretenimiento que era obviado por el grueso de la crítica tradicional (Iwamoto, 1987: 133). No niega que se desarrollasen, paralelamente, movimientos de vocación opositora más activa, pero no les da la relevancia que sí les concede Gerow, quien destaca la aparición de la llamada *Nueva Ola* de cineastas japoneses precedidos por los textos que sus principales protagonistas –Ōshima Nagisa, Yoshida Kijū o Matsumoto Toshio– produjeron en forma de manifiestos críticos con el cine hegemónico (Gerow, 2014: 71).

---

<sup>97</sup> 「座談会」 en la literalidad de los caracteres que componen el término “encuentro para sentarse a conversar”, por tanto “debate” o “mesa redonda”.

El siguiente estadio llegaría en los 70 con autores como Hasumi Shigehiko, que preconizan el análisis del film como film –cosechando el rechazo de los críticos más politizados a esta “crítica superficial”, por la exclusión de toda consideración ideológica en su discurso–, tomando elementos que en los 50 caracterizaran la *política de los autores* propia de *Cahiers du Cinéma*, así como elementos de la semiótica y el estructuralismo, en boga merced a nombres como el de Roland Barthes (Gerow, 2014: 73). No parece casual que Hasumi sea profesor en un departamento de literatura francesa, y podemos preguntarnos también si la relevancia que se le atribuye en el conjunto de la crítica responde a la influencia de su producción crítica o a la facilidad con que podemos insertarlo en los discursos que nos resultan cómodos por bien conocidos.

#### 4.5.2 La situación actual del estamento crítico

Según Aaron Gerow (2006), a finales de los años 90, el gobierno empezó a interesarse por el potencial global de los contenidos audiovisuales y multimedia. En este contexto, el gabinete presidido por Koizumi Jun'ichirō<sup>98</sup> elaboró en 2001 una ley de promoción artística y cultural a la que ya nos hemos referido en el capítulo 3.1.1, en virtud de la cual se desarrolla una mayor implicación pública en la promoción cinematográfica. Una de las iniciativas fue constituir un comité de expertos para asesorar medidas concretas, compuesto por una amplia representación de los estamentos del sector. Amplia pero no exhaustiva. Entre organismos oficiales, productoras, exhibidores, guionistas, actores y directores, Gerow echa en falta la presencia de miembros de la comunidad de críticos.<sup>99</sup> A esta ausencia atribuye algunas carencias que detecta en las propuestas dictadas:

«I think this relative absence is reflected in the Committee's proposals, which offer little or no place for cinema studies or criticism in the promotion of Japanese film (this is in contrast to South Korea, whose very active film promotion policies went along with the development of academic film study). The word "criticism" (hihyo or hyoron), for instance, does not appear once in the report. The "Film Plazas" and children's film showings are ostensibly aimed at increasing knowledge of Japanese cinema, but largely with the intention of bolstering the industry, spreading information about commercial product or fostering new movie consumers (some of the "Plazas" are meant to be established in the studios as part of a program to raise new film talent). The report

---

<sup>98</sup> El ex primer ministro es, por cierto, un reconocido cinéfilo cuyo nombre reaparecerá en algún otro pasaje de esta tesis.

<sup>99</sup> «a glaring lack of individuals on the Committee on Film Promotion who were not behind the camera or the projector (the exceptions were Shinken Yokokawa, a professor at Nihon University who has translated a few foreign film books, and Hiroko Sekiguchi, editor of Kinema Junpo); none of the famous film scholar or critics, or representatives of film circles, were represented» (Gerow, 2006).

mentions the need for children, at least, to talk about films after seeing them, but it gives no indication of what this discussion is to be about or who is to lead it. The film education promoted by the Committee is almost entirely instruction in filmmaking, not in film history or art, and even the National Film Center is never defined as a research institution (although researchers are employed there and other scholars, despite restrictions on film viewing found in few other national film archives, do perform research there).

On the whole, government policies have defined cinema as content and as intellectual property, as commodities to be consumed by consumers. Although the Committee on Film Promotion's report praises film as an art, there is little sense that spectators are more than passive recipients of a given product; with the overwhelming emphasis on education in film production, film culture is here thought to be created by filmmakers, without the significant involvement of viewers» (Gerow, 2006).

La evolución de las propuestas oficiales no parece sumar en favor de revertir una situación que, como vamos a ver, se presenta poco propicia para apuntalar siquiera un aparato crítico en acelerado retroceso.

### 4.5.3 El entorno académico

La Universidad Nihon instituyó los estudios de cinematografía en 1929, si bien su orientación en aquel momento era por la enseñanza práctica y no por la teoría fílmica, que no aparecería en las universidades japonesas hasta la segunda mitad del siglo (Iwamoto, 1987: 136). Pocos años después, la Universidad de Waseda iniciaría en el marco del Tsubouchi Memorial Theatre Museum <sup>100</sup> su colección hemerográfica especializada en cine, así como la investigación y docencia en este campo. A día de hoy, estas dos instituciones pioneras, siguen siendo las referencias en este campo en la capital. En fechas recientes, se ha experimentado una cierta efervescencia en el panorama formativo superior respecto al cine, con la aparición de «new film production programs at universities, most notably those at the Tokyo National University of Fine Arts and Music (where Takeshi Kitano and Kiyoshi Kurosawa teach), Rikkyo University and Ritsumeikan University» (Gerow, 2006), a lo que hay que sumar la conversión de la antigua escuela de cine fundada por Imamura Shōhei en la *Universidad de cine de Japón*.<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> 「坪内博士記念演劇博物館」 *Tsubouchi hakase kinen engeki hakubutsukan*, cuya biblioteca es popularmente conocida como biblioteca *Enpaku*.

<sup>101</sup> Enlaces a los sitios webs de dichos departamentos, respectivamente:

[http://www.geidai.ac.jp/english/film/fan\\_outline](http://www.geidai.ac.jp/english/film/fan_outline)

[http://cp.rikkyo.ac.jp/en/faculty/f02\\_curriculum.html](http://cp.rikkyo.ac.jp/en/faculty/f02_curriculum.html)

[http://www.ritsumei.ac.jp/eng/html/academics/undergraduate/kinugasa/kin\\_06.html/](http://www.ritsumei.ac.jp/eng/html/academics/undergraduate/kinugasa/kin_06.html/)

Que este tipo de estudios hayan proliferado en fecha reciente parece de fácil explicación. El sistema tradicional de producción en estudios proveía de esta formación a sus empleados, que desarrollaban una carrera entrando jóvenes en la empresa como aprendices. Paulatinamente, a medida que el ejercicio diario de la profesión a las órdenes de la jerarquía de veteranos constituía su escuela formativa, estos empleados escalaban posiciones en el escalafón técnico, que idealmente los conduciría, con el tiempo, a la cúpula de esta estructura jerárquica al ejercer funciones de director o productor. Mientras esta forma de organización estuvo vigente, no existía demanda para unos estudios, ya que los alumnos potenciales estaban ya incorporados a la estructura productiva. No es hasta el momento de su desaparición cuando esta nueva demanda aparece y, consecuentemente, se genera la oferta.

Paralelamente, en el plano teórico, se afirma que existe también un cierto movimiento en favor de implantar los *Film Studies* en la universidad (Gerow, 2010b, 10), y sin embargo, salvo en el caso de Rikkyo, se puede constatar que los nuevos programas en el entorno de Tokio se orientan al ejercicio práctico del cine, sin especial énfasis en la reflexión crítica respecto al hecho cinematográfico. Esta inclinación sí se observa en Kioto, con la Universidad Ritsumeikan y la Kyoto Seika –esta última especializada en el popular *anime*–. También la Universidad de Nagoya es un centro activo en este sentido, pero de menor impacto al estar alejado de esos dos polos de producción audiovisual e intelectual.<sup>102</sup>

El relevo generacional en el seno del aparato crítico parece así supeditado a voluntades y esfuerzos individuales, al no haberse establecido una estructura formativa que garantice la aparición de nuevas plumas que cuenten con conocimientos teóricos sólidos para incorporarse al sistema.

#### 4.5.4 Revistas cinematográficas en la actualidad

En contraste con el vibrante panorama descrito en el recuento histórico, la vitalidad del aparato crítico nipón ha sufrido un acelerado proceso de declive desde los años 70 hasta minimizar dramáticamente su presencia en la arena pública en los últimos años, lo que se materializa en la desaparición de publicaciones con solera como *Eiga Hyoron* o la efímera vida de intentos por revitalizar el panorama como la iniciativa de *Cahiers du Cinéma Japan*, si bien este proyecto ha tenido continuidad en la revista *Nobody*. Impulsada por el recientemente fallecido Umemoto Yōichi, profesor de la Universidad Nacional de Yokohama, la revista se

---

<sup>102</sup> Tradicionalmente, la producción cinematográfica se ha concentrado en Tokio, si bien Kioto ha contado históricamente con los estudios especializados en películas de época y ocasionalmente, tras el gran terremoto que en 1923 asoló la capital, albergó el grueso de la industria. También fue en su momento un centro de desarrollo de la animación, albergando el estudio *Toei Doga*. No parece casual que también las revistas especializadas muestren una distribución espacial equivalente, siendo Tokio el núcleo central, Kioto un satélite con algunas aportaciones interesantes y el resto de ciudades prácticamente irrelevantes.

edita trimestralmente y mantiene vínculos con la el elenco de la cabecera francesa, además de un notorio gusto por la filmografía de ese país y la buena costumbre de reseñar las producciones que se mueven en circuitos de distribución minoritarios, en salas de cine muy especializadas, que no tienen cabida en otro tipo de publicaciones. El alcance de esta publicación, eso sí, se reduce a círculos entendidos del entorno universitario.<sup>103</sup>

Otras revistas sobre cine han ido apareciendo en los últimos años, pero más orientadas al fan, en formatos que priman la imagen sobre el texto. Sin mostrar ningún tipo de preocupación teórica, no suelen incluir textos críticos de las películas que se reseñan (Gerow, 2014: 75). Según nos comentaba en entrevista Aaron Gerow, la crítica propiamente dicha ha perdido espacio en la prensa de información general hasta casi desaparecer, mientras la publicidad de las películas ha dejado de citar frases extraídas de críticas publicadas para citar únicamente las opiniones de personalidades célebres del mundo de la televisión. También asevera que el espacio digital ha permitido una reedición de la efervescencia amateur de los años 20, en términos de cantidad de aficionados activos en el debate público sobre cine, pero destaca igualmente que esto no ha generado plataformas que permitan la expresión más allá del comentario breve o la valoración indicando pulgares arriba/abajo o mediante puntuación. La crítica reflexiva y autoconsciente está prácticamente ausente en la red, y sobrevive en las estanterías representada por apenas tres publicaciones (comunicación personal, 28 julio 2014).

*Eiga geijutsu* se colocó por primera vez en los puntos de venta en 1946, en un principio como publicación mensual, quedando en cuatrimestral su periodicidad en los tiempos recientes. El título elegido –lo podemos traducir como *cine-arte* o *arte cinematográfico*– es ciertamente indicativo de la orientación pretendida por sus impulsores. Anderson (1955: 413) destaca la inclinación que sus escritores muestran por el concepto de *autor*, con especial énfasis en publicar estudios iconográficos sobre diversos directores, acusando a la vez un cierto eclecticismo en las preferencias y valoraciones que se expresan. Estas tendencias han venido conformando la personalidad de la publicación hasta la actualidad.

Al usar la palabra “actualidad”, tanto en titular de este apartado como en el párrafo anterior, hacíamos referencia al momento en el que se desarrolló la investigación que sustenta nuestra tesis. Mientras ultimábamos la redacción de este texto, *Eiga geijutsu* anunció que, a causa de los graves problemas financieros que afrontaba la publicación, se veían abocados a la inmediata desaparición. La oferta de publicaciones especializadas en divulgación cinematográfica queda así bajo mínimos. Afortunadamente, la salud editorial de *Kinema jumpō*, la otra revista histórica del sector que ha sobrevivido hasta nuestros días, se adivina más robusta.

Con la cautela que siempre requiere una comparación así, se podría afirmar que la extinta *Eiga geijutsu* presentaba unas características equiparables a las que en el ámbito español encontramos en *Dirigido por*. Por su parte, en cuanto a estructura y contenidos, el modelo encarnado por *Kinema jumpō* se aproximaría más al que vemos desarrollado en *Fotogramas*. Con la revista barcelonesa comparte también una trayectoria histórica cargada de paralelismos. La andadura de la popularmente conocida como *Kinejun* se inicia en 1919. En algún momento,

---

<sup>103</sup> Agradecemos a Miyake Takashi, investigador de la Universidad de Rikkyo, que nos introdujera en conversación privada esta revista y sus características.

la revista fue definida como un híbrido curioso entre las características y estética propias de los magazines para fans, con profusión de fotografías de famosos actores; órgano gremial, informando con datos de presupuestos de producción y volumen de negocio; y revista especializada, con artículos analíticos y críticas de todo tipo de películas, desde las más orientadas al público masivo hasta documentales y filmes educativos (Anderson, 1955: 414).

Por su longevidad y continuidad –aunque a lo largo de su trayectoria haya sufrido puntuales desapariciones, reapariciones u otros avatares como cambios de nombre,<sup>104</sup> la publicación se ha mantenido en una línea reconocible durante toda su historia–, pero también por el calado de sus contenidos, hay quien defiende la importancia de la revista como una suerte de libro de texto transversal de la historia del cine japonés (Nornes, 2009).

Actualmente cuenta con su propia casa editorial, por lo tanto se organiza como una entidad independiente. Al margen de los grandes grupos editoriales que a su vez participan del sistema de producción y promoción de películas desde la imposición del formato producción en comité, la revista logra mantener una línea de opinión razonablemente independiente. Esta forma de organización sirve también para impulsar publicaciones en otros formatos. Sus ediciones de monografías o libros que compilan artículos u otras informaciones aparecidas en la revista, como las votaciones anuales de su cuadro crítico, por ejemplo, lo convierten en un sello de referencia en el campo cinematográfico, que cuenta incluso con su propia librería especializada, en el barrio tokiota de Ikebukuro. Tratando de adaptarse a los tiempos, la revista ha impulsado también el espacio virtual *Kinenote*,<sup>105</sup> una red social para aficionados al cine que, de funcionar, puede ser una herramienta interesante para estructurar una comunidad cinéfila y fomentar la interacción entre sus miembros.

---

<sup>104</sup> El fervor nacionalista impuesto por el gobierno militarizado durante el periodo bélico, determinó un forzado cambio de denominación por *Eiga jumpō*, sustituyendo un término de resonancias extranjeras por uno de origen netamente japonés.

<sup>105</sup> <http://www.kinenote.com/main/public/home/>)





## 5. LA CRÍTICA SOBRE CINE JAPONÉS CONTEMPORÁNEO EN LAS REVISTAS ESPAÑOLAS

Establecidas todas las coordenadas básicas de nuestro estudio, desde las cuestiones teóricas a la descripción panorámica del ámbito en el que hemos de movernos, es el momento de detallar el análisis efectuado sobre las fuentes primarias que sustentan este trabajo investigador. Siendo la reescritura del cine japonés en la crítica española el objeto de nuestro estudio, el repaso a lo publicado por las revistas cinematográficas españolas se da por descontado. Para establecer la composición del catálogo del cine japonés contemporáneo que maneja la crítica hispana, lo que debe guiarnos para seleccionar una serie de temas en los que centrar el análisis de carácter cualitativo, vamos a cuantificar las apariciones que el cine japonés contemporáneo contabiliza en las páginas de las revistas cinematográficas españolas. Pero además, incluimos un recorrido por la selección representativa del cine japonés efectuada en el sistema crítico de origen. Consideramos que el equilibrio de inclusiones y exclusiones de la crítica española en comparación con el del sistema crítico en origen nos puede resultar útil, revelando coincidencias y divergencias entre ambas esferas críticas que pueden ayudar a moldear determinadas reflexiones. Es con ese ánimo con el que desarrollamos una aproximación comparativa entre ambos paquetes de datos.

Empezaremos por exponer los datos que arroja el vaciado efectuado sobre las revistas españolas en cifras totales, tanto en conjunto como en función de cada revista, para fijarnos seguidamente en la selección propiamente dicha, en los autores y obras considerados con mayor recurrencia. El tercer apartado presenta los datos del sistema crítico de origen, concluyendo en una cuarta sección dedicada al comentario comparativo.

### 5.1 Revistas y críticos

Entre las revistas de información y crítica cinematográfica editadas en España, hemos considerado en nuestro estudio las cuatro que tienen una mayor presencia, siendo que además se pueden agrupar en dos pares con tendencias equiparables, las más generalistas *Fotogramas* y *Cinemanía* y las más especializadas y analíticas *Dirigido por* y *Cahiers du Cinéma España*. Renombrada como *Caimán Cuadernos de cine*,<sup>106</sup> esta última publicación presenta el inconveniente de haber aparecido en el mercado en una fecha muy tardía dentro de nuestro

---

<sup>106</sup> Aunque cambiase de nombre, se trata de una misma revista y el texto la trata como tal. Usamos indistintamente los nombres *Cahiers du Cinéma España*, *Cahiers*, *Cahiers-Caimán* o *Caimán* simplemente por no repetir constantemente la misma grafía, no se debe buscar en ello alusiones a una u otra etapa de la revista ni otro tipo de connotaciones.

periodo de estudio. Sin embargo, veremos que las conclusiones no se ven alteradas en lo fundamental por la distorsión que esto imprime a la muestra, mientras que sí que inspiran alguna reflexión que hace valiosa su inclusión.

Los datos recogidos se pueden consultar en su totalidad en las tablas incluidas a modo de anexos a esta tesis, en los que se consigna una entrada a cada alusión al cine japonés en los números de las cuatro revistas editados entre 1995, cuando fechamos el inicio del periodo contemporáneo, y 2012, año en que iniciamos la tarea investigadora. Por alusión entendemos toda mención a algún aspecto que se refiera al cine japonés del periodo estudiado, desde películas realizadas en ese periodo, autores activos durante el mismo u otros aspectos relacionados, independientemente de que se presenten en forma de artículo, crítica, entrevista, información corta o portada. Ordenadas por fecha y orden de aparición en el número concreto, en cada entrada Hemos anotado el autor –en caso de venir firmada–, el título de la pieza –si lo hubiera–, los conceptos a los que se refiere –por lo general autores y títulos mencionados, aunque también aspectos temáticos o genéricos que nos han podido resultar explicativos o nombre del certamen cuando se trataba de crónicas de festival–, y observaciones que nos parecían relevantes o llamativas. Como no todas las menciones están desglosadas de forma exhaustiva en el análisis que desarrollamos en el cuerpo de la tesis, puede resultar interesante –al lector o a un hipotético investigador sobre aspectos similares a las que proponemos aquí– recorrer estos comentarios y comprobar su articulación en función de las reflexiones que se establecerán en los próximos capítulos.

Las tablas incluyen registro de las inserciones publicitarias de películas japonesas. Consideramos que se trata de un aspecto relevante para la visualización y difusión del cine japonés y que por tanto debía quedar recogida. De hecho, alguna de las reflexiones constatadas se ha desprendido de ahí. Sin embargo, la decisión de incluir esas muestras no responde al criterio crítico o informativo de los editores, sino a motivos comerciales y de gestión empresarial. Por ese motivo se descarta su inclusión en el análisis cuantitativo y se presentan en el cuadro con una tipografía de color más claro, para hacerlas identificables. Otras anotaciones nos han servido para dejar constancia expresa de aspectos indirectamente relacionados con el cine japonés, o que considerábamos de interés para nuestro objeto de estudio pero que no se podían considerar menciones, de modo que tampoco ha lugar a incluirlas en el recuento. Tanto en estas entradas como en la columna de autor, en los casos en que no se podía constatar una firma, se usa también tipografía diferenciada de color claro.

Desglosando las cifras entre las cuatro publicaciones, tal como se refleja en el cuadro nº 1, se han podido extraer un total de 974 registros, siendo la revista Fotogramas la que incorpora un número mayor de ellos, con 376. Le sigue *Cinemanía* con 297 y más lejos quedan *Dirigido* y *Cabiers* con 180 y 121 respectivamente. La diferencia no debería sorprendernos, ya que el formato de las revistas se presta a estas cifras. Las dos primeras, con su estructura tipo magazine, presentan numerosas secciones con informaciones de corta extensión. Comprobamos que, en efecto, hasta 120 de los registros de Fotogramas son de formato breve, 100 en el caso de *Cinemanía*. Por contraste, *Dirigido* apenas presenta 14 breves por únicamente 2 en *Cabiers/Caiman*.

Menos menciones pero aparentemente de mayor relevancia, en consonancia con una mayor inclinación por artículos de análisis que hacia un sentido misceláneo de la información cinematográfica. También se comprueba en las portadas, ya que es un honor que *Fotogramas* y *Cinemanía* venden muy caro, una sola ocasión cada una. En ambos casos tiene que ver con la animación, con la figura de Miyazaki listada entre los lanzamientos de DVD del mes (F03-10a) y el fenómeno anime en general y el caso de *Bola de Dragón* en particular en el otro caso (Cm09-10a), si bien hay que destacar que el detonante es una película norteamericana versionando la historia delineada por Toriyama. Por el contrario, el cine japonés se asoma en 10 ocasiones a la portada de *Dirigido*, por 6 en el caso de *Cahiers*, destacando que su primera portada ya tuvo a *Hana* como elemento central (ChC07-05a). La operación se repetiría con *El bosque del luto* (『殯の森』 *Mogari no mori*, 2007, Kawase Naomi) y su exitoso paso por Cannes, mientras que en *Dirigido* sólo la figura de Kitano Takeshi logra tal protagonismo en una ocasión (Dp01-04a), siendo el resto titulares secundarios no siempre acompañados de imagen al respecto.

	<i>total</i>	<i>firmados</i>	<i>sin firma</i>	<i>breves</i>	<i>portada</i>	<i>media anual</i>	<i>media por nº</i>
<b><i>Fotogramas</i></b>	376	159	96	120	1	22,12	1,84
<b><i>Cinemanía</i></b>	297	163	33	100	1	17,47	1,52
<b><i>Dirigido por</i></b>	180	152	4	14	10	10,58	0,96
<b><i>Cahiers/Caimán</i></b>	121	113	0	2	6	20,16	1,95
<b><i>total (media)</i></b>	974	587	133	236	18	17,58	1,57

Cuadro nº 1. Desglose del número de menciones al cine japonés contemporáneo en revistas españolas

En síntesis, *Fotogramas* es el medio que en más ocasiones alude al cine japonés contemporáneo, pero *Cahiers/Caimán* quien lo hace con mayor dedicación. *Dirigido* aparece como el medio más refractario a incluir la cinematografía nipona actual en sus páginas, si bien la distancia con el resto se reduciría ostensiblemente tomándose en cuenta únicamente los textos de cierta extensión y pretensiones analíticas, eliminando del recuento informaciones y reseñas breves. Este matiz explicaría la aparentemente paradójica relevancia que le otorga en sus portadas.

Para observar los datos en secuencia diacrónica, acudimos a los gráficos nº 1 a 6, en los que se observa que partimos de una presencia residual del cine japonés en los contenidos de las revistas, pero los primeros dos lustros estudiados presentan una evidente tendencia al alza.

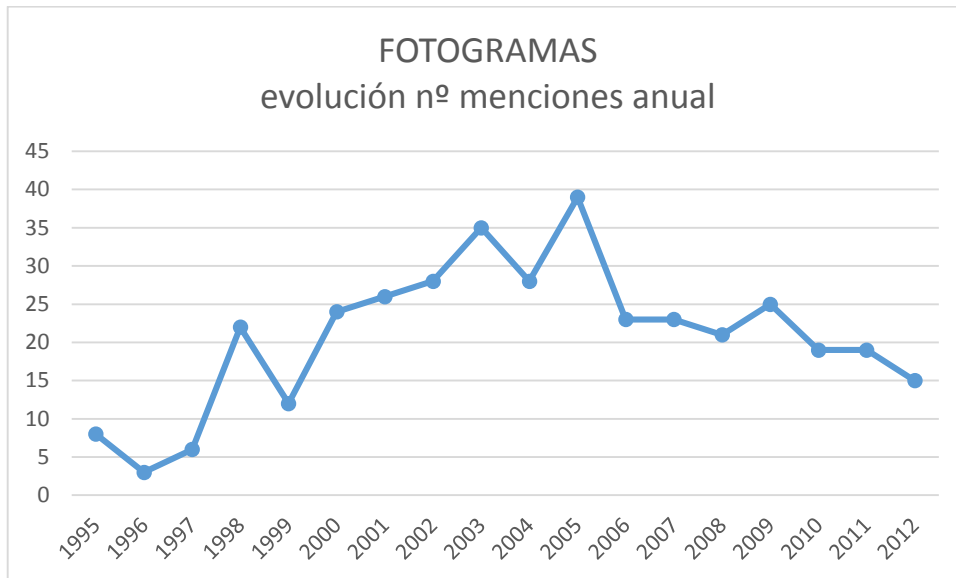


Gráfico nº 1 Evolución del número de menciones anuales al cine japonés contemporáneo en *Fotogramas*

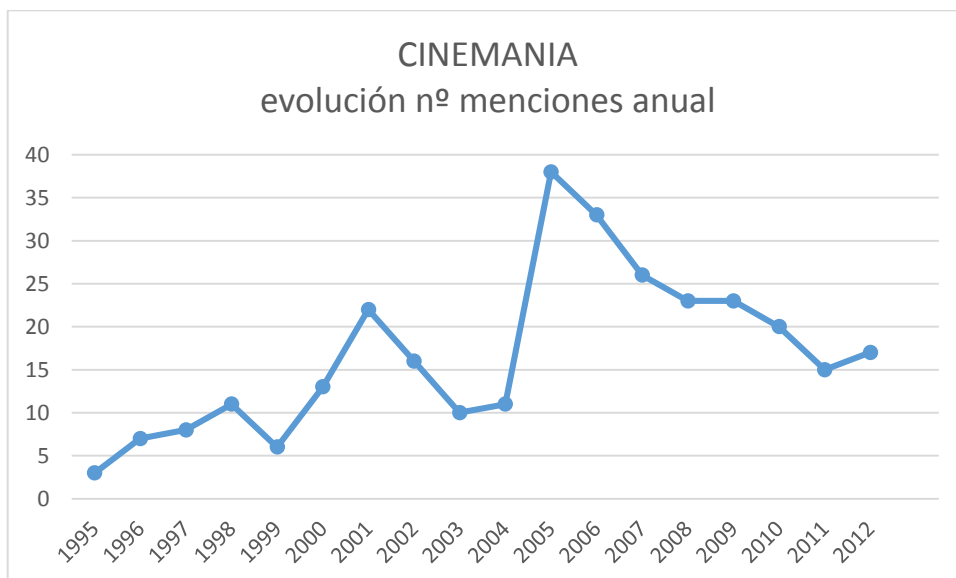


Gráfico nº 2 Evolución del número de menciones anuales al cine japonés contemporáneo en *Cinemanía*



Gráfico nº 3 Evolución del número de menciones anuales al cine japonés contemporáneo en *Dirigido por*

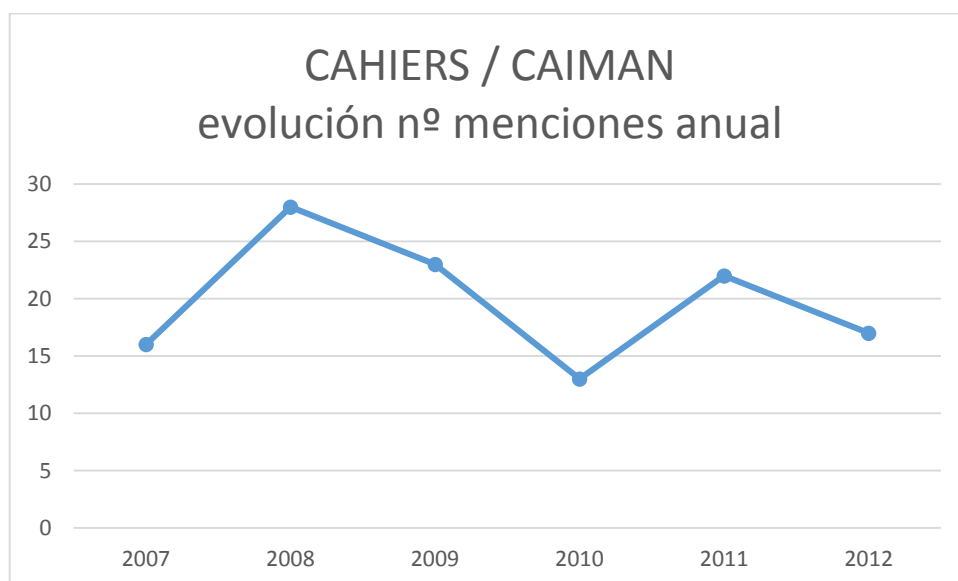


Gráfico nº 4 Evolución del número de menciones anuales al cine japonés contemporáneo en *Cahiers du Cinéma España / Caimán Cuadernos de cine*

El comportamiento de las dos revistas generalistas, gráficos 1 y 2, es muy similar, con el año 2005 como momento de inflexión en el que se invierte la tendencia. Al tratarse de cifras considerablemente reducidas, ligeras variaciones pueden mostrarse gráficamente como

fluctuaciones notorias. Así, vemos que el año 1999 muestra un declive generalizado, que se explica por la presencia de títulos nipones en cartelera, aun con sólo tres filmes estrenados, y en los festivales del año anterior.<sup>107</sup>

En *Cinemanía*, sin embargo, el bache que se produce entre 2001 y 2004 es especialmente acusado y diferencia el comportamiento de esta revista respecto a sus dos competidoras. Justamente en 2001 y 2002 se produce un golpe de timón en la revista, que trata de ganar aceptación popular con un cambio de diseño y línea editorial (ver cuadro nº 10.3 en *Anexos*, p. 457). Un viraje en el que se acentuaría la presencia de contenidos relacionados con el cine de consumo masivo, dejando algo de lado esas apuestas más artísticas y minoritarias que el contexto internacional adjudica a una cinematografía como la japonesa.

Por su parte, las menores fluctuaciones se observan en *Dirigido*. Se trata del medio que presenta un menor apego por la inmediatez de la actualidad, por lo que no debe sorprender que ofrezca el número de menciones más pobre de las cuatro cabeceras estudiadas. Pese a ello, aunque en cifras persistentemente menores, tanto al inicio como al final del periodo se observa que la cantidad de menciones se mueve en una franja similar a la del resto de revistas. La consolidación de los contenidos japoneses parece producirse con la misma tenacidad que muestra la revista para resistir una incorporación entusiasta de ellos.

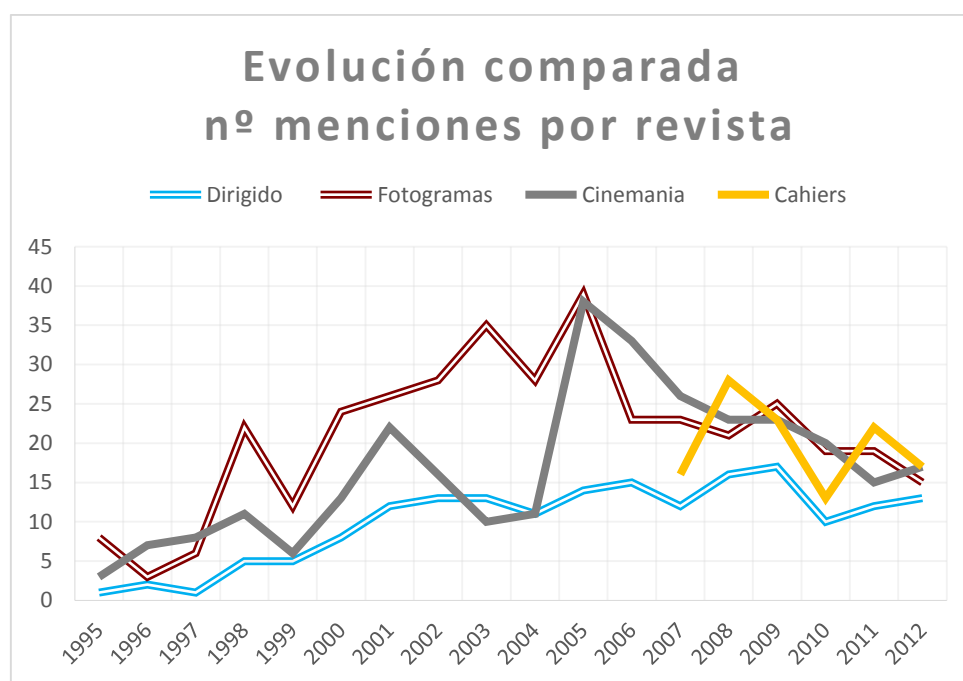


Gráfico nº 5 Evolución comparada del número de menciones anuales al cine japonés contemporáneo en revistas españolas

<sup>107</sup> O más bien de la relevancia concedida a los filmes en festivales. Ese año, en varios certámenes se contó con nombres luego tan imprescindibles como los de Miyazaki o Nakata, proyectándose filmes como *Ringu* o *Samurai Fiction*. Pero se trata de filmes, autores y tendencias, como veremos en el desarrollo de la tesis, de difícil acomodo, al menos en primera instancia, para ciertos sectores de la crítica. Aunque en algunos casos acabasen por ganarse un prestigio, no registraron una respuesta inmediata en el momento.

Menos ilustrativo se presenta el gráfico n° 4, debido al escaso recorrido de la reciente *Cahiers du Cinéma España*. Aun así, nos alcanza para constatar un comportamiento similar al del resto, confirmando una cierta uniformidad de las constantes que determinan la presencia del cine japonés en medios impresos, independientemente de la revista y su orientación. Esto se aprecia mejor a la vista del gráfico siguiente, donde se agregan las cifras de las cuatro revistas.

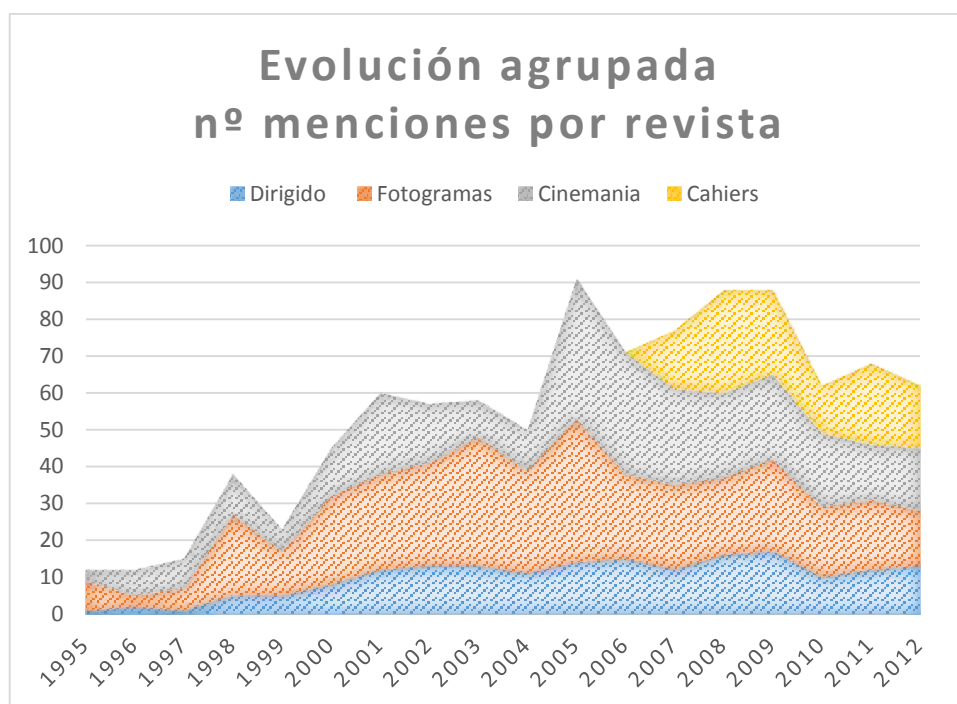


Gráfico n° 6 Evolución agrupada del número de menciones anuales al cine japonés contemporáneo en revistas españolas

Esta última vista confirma lo antes delineado: una tendencia general al alza, truncada a partir de 2005 pero compensada con la irrupción de *Cahiers*, que mantiene elevada la suma total. Lo que se presentaba como un crecimiento exponencial queda interrumpido, pero no para regresar al punto de partida, sino conservando una relativa presencia, desde luego apreciablemente mayor que la que ostentaba al inicio del periodo estudiado. El comentado desvío particular de *Cinemania* se ve aquí atenuado, en una imagen de conjunto que parece confirmar tendencias paralelas entre todas las publicaciones. Independientemente de filias, fobias y enfoques editoriales, al final todas quedan por igual supeditadas a la actualidad que se encuentran en las pantallas, ya sea en función de la cartelera, de los lanzamientos en formato doméstico y de las programaciones de festival. Esto es así incluso en el caso de la obstinada *Dirigido*, cuyas ligeras oscilaciones tienen un eco amplificado en las que muestran las otras tres revistas.

En *Anexos* (cuadros n°11.1 a 11.4), podemos ver también el desglose por cada número, lo que nos ofrece una dinámica intraanual en que se aprecia con claridad la dependencia del

cine nipón por los festivales de cine para obtener repercusión en nuestros medios. Los meses más poblados de menciones se corresponden con los que suceden a la celebración de un festival grande a nivel europeo o español, algo notorio en el periodo otoñal en el que coinciden los dos certámenes de San Sebastián y el de Sitges, a nivel doméstico, y el de Venecia en el plano internacional. Junio se deja arrastrar por Cannes y marzo tiene repuntes con Berlín, aunque tal vez este último caso sea el menos notorio. Otra dinámica observable es la de los estrenos de verano y navidades, en los que producciones animadas sobre personajes como *Doraemon* o las criaturas de *Pokemon* han sido reclamo para atraer al público infantil en varias ocasiones.

También en *Anexos*, encontramos el cuadro nº 12 (p. 522) que presenta el número total de registros por autor, resumido en cifras a continuación en el cuadro nº 2:

	<i>Autores</i>	<i>(Autoras)</i>	<i>Media por autor</i>	<i>Máx. entradas de un autor</i>
<b><i>Dirigido por</i></b>	28	2	5,43	30
<b><i>Fotogramas</i></b>	31	3	5,12	22
<b><i>Cinemanía</i></b>	47	9	3,47	18
<b><i>Cahiers/Caimán</i></b>	32	6	3,53	17
<b><i>total (media)</i></b>	127 (34'5)	18 (5)	(4,38)	(21,75)

Cuadro nº 2. Cifras totales y relativas de autores por revista y respecto al total de textos firmados

Aunque ahora no nos detendremos en ese aspecto, sí conviene abrir aquí un inciso para subrayar la ridícula cuota de presencia femenina, desgajando en columna aparte la cifra de autoras respecto a los firmantes totales el conjunto. Sólo *Cinemanía* se destaca –no demasiado– del resto, aunque comprobaremos que en textos más informativos que analíticos. La crítica es un coto masculino incluso en *Cahiers-Caimán* que, aunque incorpore más mujeres de lo habitual, al ser un medio de concepción reciente se podría esperar que hubiera nacido con una política más decididamente paritaria.

El total de autoras no suma 20 porque hay dos escritoras cuya firma aparece en dos de los medios. Son Eulalia Iglesias, con un texto en *Fotogramas* y 8 en *Cahiers-Caimán*, donde Beatriz Martínez publica en 5 ocasiones más una en *Dirigido*. Del lado masculino también se registran duplicidades en un buen número de casos, restando 11 a la suma del total, especialmente por el trasvase de *Dirigido* a *Cahiers*, con Heredero, Quintana, Losilla y Monterde. Otras firmas compartidas son Esteve Riambau, entre *Dirigido* y *Fotogramas*; Nando Salvá entre *Fotogramas* y *Cahiers*; el prolífico Jordi Costa, que a sus 22 textos en *Fotogramas* suma 3 más en *Cahiers*; y destaca la movilidad de Roberto Cueto, el autor de mayor presencia en *Cahiers*, que también se había asomado a las páginas de *Fotogramas* y *Cinemanía*. Eso sí, las medias están calculadas en función de las cifras totales.



Lo que se desprende del cuadro es que *Fotogramas* y *Dirigido* cuentan con equipos de redacción más estables y reducidos, mientras que la nómina de colaboradores en los otros dos casos sería mucho más amplia. Destaca que *Cahiers* presente unas cifras tan similares a las de *Cinemania*, cuando su recorrido es doce años más reducido. También hay que considerar cómo sus diferentes enfoques editoriales repercuten en la cobertura de festivales.

Los corresponsales desplazados a Cannes o Venecia se repiten año tras año con fidelidad en *Dirigido* y *Fotogramas*. Nombres como los de Carlos Heredero, relevado por Quim Casas tras su marcha a *Cahiers*, son el nexo habitual en la relación entre *Dirigido* y Cannes. Lo mismo ocurrirá, ya en fechas más recientes, con Carlos Matamoros y Venecia. El matrimonio Nuria Vidal-Cannes es notorio en *Fotogramas*, como también lo será el de Domínguez Navarro con Venecia, aunque esta relación sea menos duradera y Esteve Riambau, quien también lo reseñó para *Fotogramas*, Cueto o Manu Yáñez se acaben cruzando en el camino. Otra ciudad por donde vemos pasearse a Riambau es Berlín, donde a menudo Sergi Sánchez y Nando Salvá se desplazan también. Un caso curioso es el de Phillip Engel, cuyos 7 registros corresponden a una cobertura en Valladolid y 6 del especializado BAFF.

En el caso de *Dirigido*, como nos confirma Quim Casas en entrevista (6 agosto 2013), si alguna de las películas vistas en festivales llega a la cartelera, el crítico que ya reseñó el film como corresponsal tiene prioridad para hacerse cargo de la información y crítica del estreno. La misma dinámica parece detectarse en *Fotogramas*. Ver cómo, en función de esto, se reduce la dispersión de críticos publicando sobre el cine nipón, confirma la dependencia de esta cinematografía respecto a los festivales para obtener su espacio.

También observamos que buena parte de los autores con mayor número de registros son de incorporación tardía. Lo vemos con Jordi Costa, cuya primera aparición no llega hasta 2001 pero acumula 25 intervenciones. Y eso que no frecuenta festivales, como sí ocurre con la presencia habitual de Tonio Alarcón en Sitges, firma que registramos por primera vez en 2007 pero que le alcanza para reaparecer en 14 ocasiones. A ambos autores se les puede identificar como integrantes de la generación considerada cinéfila, como ocurre también con Roberto Cueto, que encabeza con 17 apariciones el elenco de *Cahiers*. Otro nombre reiterado es el de Manu Yáñez, que generacionalmente se podría considerar posterior a ellos. Junto a él, otros críticos algo menos frecuentes pero también de presencia destacada, como son Jose Manuel López o Beatriz Martínez, pertenecen igualmente a la última hornada de críticos surgidos al cobijo del nuevo entorno digital.

Se puede pensar que estos críticos de nueva hornada tienen una mayor predisposición hacia los films japoneses. Al menos así parece en algunos casos. El de Beatriz Martínez es diáfano, ya que su trayectoria se inicia de la mano de *Cineasia*. Como sus responsables rememoran, Martínez fue la segunda persona en contactarles de una serie de «entusiastas del cine asiático, que de alguna manera querían colaborar con nosotros».

Otro caso singular es el de Jordi Costa. A este autor se le conoce afición por películas que no entran en la agenda habitual de la crítica, mostrando un gusto muy independiente tanto de la mayoría de sus colegas como de los imperativos de la cartelera. La sección que durante años ha mantenido en *Fotogramas* –cuyo título, *Joyas digitales*, ya es de por sí fácil de relacionar con ese espíritu cinéfilo que se le atribuye– da cuenta de filmes poco o nada divulgados por

otros canales, y en no pocas ocasiones de procedencia japonesa. Artículos en su sección con títulos como *El loco Japón* (F08-11c) o *Nuevos vientos de Asia* (F11-09b) así lo atestiguan. Su querencia por lo asiático se confirma en reflexiones como la que desarrolla en *Versiones de Oriente*, donde defiende que la nueva circulación del audiovisual con los formatos digitales, ampliando las posibilidades de acceso a películas internacionales, impone repensar la Historia del Cine –así, usando las mayúsculas– y reflexiona sobre el «pulso entre las versiones internacionales y el montaje para el mercado local», preguntándose «¿a partir de qué posibles versiones podemos –y debemos– escribir esta nueva Historia del Cine cuando, en las cinematografías orientales, se extiende la tendencia de proponer dos versiones distintas de una misma película» (F11-12).

Otra muestra es el artículo que titula *Sangre oriental* (F01-10a), donde le leemos defender que el cine está agotándose y describirlo como un cuerpo moribundo que podría sobrevivir con una transfusión. En su opinión, el donante que está manteniendo el cine con vida es el cine *oriental*. Su argumentación recuerda en parte la dinámica polisistémica, por aquello de los trasvases de la periferia al centro que revitalizan el sistema y garantizan su vitalidad. Sin embargo, aunque el planteamiento es interesante, la imagen del moribundo y el donante incorpora una clara división en dos cuerpos, por lo que ayuda a transmitir una cierta imagen del *cine occidental* como el original y el *oriental* como un satélite, como un complemento que puede ser circunstancialmente útil, pero externo en definitiva.

Por otro lado, Costa no esconde su gusto por el cine de animación. No sólo cuenta en su haber con el completo repaso histórico que desarrolla en *Películas clave del cine de animación* (2010), cabe además resaltar que su autoridad en la materia es reconocida en la profesión, como demuestra que, pese a estar en nómina de otros medios como *Fotogramas* o *El País*, su firma sea reclamada por *Cahiers du Cinéma-Caimán* para reseñar lanzamientos destacados del cine animado (ChC09-04c, ChC09-10a, ChC10-05b). Dada la prominencia del cine animado japonés y la capacidad de penetración de estos productos en el mercado español, las posibilidades de encontrar en su haber referencias para nuestro estudio eran altas. Además, su actividad como crítico es prolija, por lo que su presencia destacada en nuestro recuento responde también a una cuestión matemática.

Esta última afirmación se podría usar para aludir a Manu Yañez, hiperactivo y presente en múltiples festivales, el hábitat natural del cine japonés en Europa, es casi natural que buena parte de sus crónicas aparezcan en el recuento.

En cualquier caso, no podemos afirmar tajantemente la predisposición de estos autores por el cine japonés. Primero porque este extremo no lo hemos podido confirmar con ellos mismos. Y en segundo lugar porqué, aun de confirmarse, su actividad quedaría de todos modos supeditada, al menos en parte, a los criterios editoriales de los medios para los que escriben. Las preferencias de estos nuevos escritores puede ser un factor más, sin duda no el único y nos inclinamos a pensar que tampoco el principal. Más apropiado parece buscar la explicación en la conformación actual del entorno audiovisual, que favorece una mayor circulación de productos de procedencias diversas. Que los críticos jóvenes conozcan más y mejor el cine japonés es fruto de esta inédita accesibilidad, nunca disfrutada por sus

predecesores. Que los críticos más veteranos les hayan cedido protagonismo en esta parcela casi una consecuencia lógica.

Pero además, la posibilidad de toparse con películas japonesas para reseñar es mayor que nunca. Lo ha sido en el mercado de DVD, ahora en pleno retroceso pero en ebullición a principios del presente siglo. La sección *Joyas digitales* de Jordi Costa se enmarcaba en el apartado que *Fotogramas* dedica al DVD. Y lo ha sido sobretodo en el ambiente de los festivales cuya incidencia queda definitivamente confirmada por las cifras manejadas de registros que informan sobre certámenes cinematográficos, recogidas en el siguiente cuadro:

	<i>Dirigido</i>	<i>Fotogramas</i>	<i>Cinemanía</i>	<i>CdC/Caimán</i>	<i>Total</i>
<i>Cannes</i>	13	14	8	10	45
<i>Sitges</i>	12	17	12	4	45
<i>Venecia</i>	2	17	7	1	27
<i>San Sebastián</i>	4	5	7	2	18
<i>Berlín</i>	5	5	3	1	14
<i>B.A.F.F.</i>	0	8	1	3	12
<i>Semana Terror</i>	4	3	1	4	12
<i>Valladolid</i>	2	2	1	0	5
<i>Gijón</i>	1	1	0	1	3
<i>Locarno</i>	0	0	0	3	3
<i>Las Palmas</i>	0	0	0	3	3
<i>Anney (anim.)</i>	2	0	0	0	2
<i>Animadrid</i>	0	0	0	1	1
<i>Busan</i>	1	0	0	0	1
<i>Bruselas</i>	1	0	0	0	1
<i>Oporto</i>	0	1	0	0	1
<i>Edimburgo</i>	0	1	0	0	1
<i>Buenos Aires</i>	0	0	1	0	1
<i>Mar del Plata</i>	0	0	0	1	1
<i>Films de dones</i>	0	0	0	1	1
<i>Rotterdam</i>	0	0	0	1	1
<b><i>Total</i></b>	47	74	41	36	198

Cuadro nº 3. Menciones al cine japonés contemporáneo en revistas españolas correspondientes a cobertura de festivales de cine

Si relacionamos las cifras de este cuadro con las del total de menciones registradas que aparecen en el cuadro nº 1, los festivales enmarcan un 26'11% de las menciones al cine japonés publicadas en *Dirigido*, el 19'68% en *Fotogramas* y un 29'75% en el caso de *Cabiers*. La media total se ve arrastrada a la baja por el 13'8% que arrojan las menciones de *Cinemanía*, quedando cifrada en un 20'32%. Es una quinta parte del total, pero sabemos además que el paso por festivales es condición previa habitual para lograr acceso a una carrera comercial. Gran parte de los restantes cuatro quintos tiene una deuda más o menos directa con lo que

ocurre en los festivales. Y en esas decisiones posteriores de distribución, algún grado de influencia debe tener el hecho de que un cronista, entre los múltiples títulos a exhibición, destaque unos y obvie otros.

Fuera de Europa, apenas tres breves crónicas en nuestro registro, dos festivales argentinos y una del coreano PIFF, que ilustran lo focalizados que están los radares europeos hacia su propio ámbito de circulación cinematográfica.

Pese a la diferencia de dimensión entre ambos certámenes, vemos que el poder que ejerce Sitges a la hora de colocar el cine japonés en el debate crítico a nivel doméstico es equivalente al de Cannes. También llama la atención que el BAFF tenga tan escasa incidencia. Está en una posición relativa elevada, pero tratándose de un festival especializado no podría esperarse otra cosa. Su seguimiento parece más que desigual, siendo habitual en Fotogramas pero descartado por completo en *Dirigido*, curioso cuando esta revista tiene su sede en la misma ciudad donde se desarrollaba el festival. Que la *Semana de cine fantástico y de terror de San Sebastián* iguale su número de menciones, y con presencia regular en todos los medios resulta significativo. Habla tanto de la desconsideración de la crítica al BAFF, que en la entrevista realizada lamentaba su fundador y director, como de la presencia y consideración de los géneros en el conocimiento del cine nipón que manejamos en nuestro entorno.

El cuadro también ilustra la concepción festiva que muestra *Cinemanía* respecto a los festivales, aparentemente más interesada en ellos como acontecimiento que por sus contenidos. *Cinemanía* muestra su mayor apego a la cartelera *mainstream* y su concepto de festival como acontecimiento en sí mismo, menos interesado por sus contenidos o al menos más selectivo respecto a ellos, olvidándose en gran medida de las producciones japonesas.

El otro extremo lo representaría *Caimán*, mostrando un afán más panorámico con un mayor rango de certámenes cubiertos en su corta trayectoria. A esta revista también se le puede atribuir una marcada preferencia por el festival de Cannes. El perfil especializado de la revista y el componente de vinculación académica de su elenco crítico ya apuntan a la tradición teórica francesa, aunque se haga innecesario recurrir a estos análisis si consideramos que la revista nace como adaptación local de *Cahiers du Cinéma*.

## 5.2 La selección

De entre los cineastas japoneses en activo durante el periodo estudiado, un total de 156 son mencionados al menos en una ocasión en alguna de las cuatro revistas analizadas. En la relación completa, que se puede consultar en *Anexos* (cuadros 10.1 a 10.4), se observa que la gran mayoría de ellos no obtiene apenas visibilidad al cosechar escasas alusiones. Hasta 72 realizadores se mencionan en una única ocasión; sólo 2 entradas registran un total de 19

cineastas; 11 son los que obtienen 3 menciones; por debajo de los 10 registros se sitúan un grueso de 126 directores, superando el 80% del total. La mayoría de esos nombres se inscriben dentro de meras enumeraciones o entre los datos técnicos de películas reseñadas, muchas de las cuales son muy breves notas de lanzamientos minoritarios en DVD. En definitiva, no hay un trabajo efectivo de divulgación sobre su figura y su impacto es así mínimo en la literatura cinematográfica española.

Si el director en cuestión cuenta con textos de mayor amplitud y mínimamente detallados, cuando se singulariza su figura como cineasta, alcanza entonces la visibilidad suficiente para que el nombre se haga identificable. En ese caso sí son significativas las alusiones menores, porqué revelan que ese nombre se ha convertido en referente y a la vez refuerzan su posición salpicando el ambiente con el goteo de su presencia constante.

Tomaremos la cifra de 10 menciones<sup>108</sup> y consideraremos que, ese casi 20% del conjunto de cineastas alguna vez mencionados en las publicaciones cinematográficas, se corresponde con la que la selección efectuada por la crítica hispana, constituye el elenco de autores que el aparato crítico designa como relevantes en el cine japonés contemporáneo. Hemos extractado estos nombres destacados, que se corresponden con los 30 primeros del ranking, y los presentamos en el siguiente cuadro:

	Dirigido	Fotogramas	Cinemanía	Cahiers/Caimán	total
<i>Kitano Takeshi</i>	42	80	46	13	181
<i>Miyazaki Hayao</i>	18	63	43	17	141
<i>Miike Takashi</i>	33	46	43	13	135
<i>Kore'eda Hirokazu</i>	18	28	18	13	77
<i>Nakata Hideo</i>	17	27	14	1	59
<i>Kawase Naomi</i>	10	11	4	31	56
<i>Kurosawa Kiyoshi</i>	18	15	10	11	54
<i>Oshii Mamoru</i>	4	19	12	6	41
<i>Imamura Sôbei</i>	13	14	12	1	40
<i>Shimizu Takashi</i>	9	18	11	0	38
<i>Otomo Katushiro</i>	4	20	7	2	33
<i>Tsukamoto Shin'ya</i>	8	13	6	5	32
<i>Suwa Nobuhiro</i>	6	5	3	16	30
<i>Kon Satoshi</i>	4	11	8	4	27
<i>Yamada Yôji</i>	6	8	8	4	26
<i>Fukasaku Kinji</i>	6	14	5	0	25
<i>Sono Sion</i>	6	8	2	6	22
<i>Ôshima Nagisa</i>	6	11	2	0	19
<i>Takahata Isao</i>	4	4	6	4	18
<i>Anno Hideaki</i>	1	7	4	2	14
<i>Matsumoto Hitoshi</i>	4	4	1	5	14
<i>Takeita Yôjirô</i>	3	6	3	2	14

<sup>108</sup> No se ha dado ningún caso de 10 menciones, por lo que en el último lugar aparecen los que tienen 11.

<i>Hosoda Mamoru</i>	6	4	2	1	13
<i>Kobayashi Masahiro</i>	1	4	0	7	13
<i>Aoyama Shinji</i>	3	5	2	1	11
<i>Iwai Shunji</i>	3	3	3	2	11
<i>Miyazaki Gorō</i>	4	4	2	1	11
<i>Nakashima Tetsuya</i>	5	4	0	2	11
<i>Rintarō</i>	1	6	4	0	11

Cuadro nº 4. Menciones totales a directores japoneses activos en el periodo 1995-2012 en revistas españolas (parcial de más de 10 menciones)

El primer comentario al respecto es para destacar un nombre por encima de todos, que es obviamente el de Kitano Takeshi, que se aúpa a la primera posición con una ventaja más que holgada sobre el resto. No parece casual que este director cuente con dos monografías publicadas y se confirma, como ya parecía evidente, que es el autor contemporáneo por excelencia para la crítica española. Tampoco hay que olvidar que su trayectoria ocupa todo el arco temporal cubierto, a diferencia de otros autores de tanto prestigio como Imamura, Kon u Ōshima, cuyo fallecimiento trunco las respectivas trayectorias. También hay algún ejemplo de carreras más cortas por iniciarse más tarde, como Hosoda, Miyazaki Gorō o Matsumoto, aunque en este caso resulte obvio que sus figuras no son comparables en prestigio.

Por otro lado, el prestigio acumulado por Kitano fue dinamitado por él mismo cuando, de forma totalmente consciente y voluntaria, efectuó un giro estilístico que descolocó a no pocos, efectuando un viaje inverso al habitual en los realizadores que adquieren notoriedad y desarrollan una carrera larga. En lugar de acomodarse en una zona de confort y continuar entregando el tipo de cine que sus seguidores esperaban, eso que algunos designan como obras de madurez en que se reiteran unos rasgos de estilo depurados durante una trayectoria consolidada, optó por reinventarse en una serie de películas algo experimentales y de tono autorreferencial, por no decir autoperódico, que le alejaron del favor del público y de un sector significativo de la crítica. Era el único autor nipón que estrenaba regularmente en nuestras salas pero perdió esa condición, quedándose como el grueso de sus compatriotas en un realizador de festivales más. El volumen y el ritmo de citas decrecen notoriamente en los últimos años del periodo estudiado, evitando que la cifra total registrada fuese aún más destacada.

A Kitano le sigue Miyazaki Hayao, cuya figura quedó engrandecida por sonados reconocimientos internacionales que le encumbraron al reconocimiento general, y que cuenta además con la ventaja de su popularidad entre públicos diversos, especialmente en lo que respecta a sus franjas de edad, lo que contribuye a facilitar que sus películas se comercialicen en un formato u otro. El tardío descubrimiento de este autor ha determinado también que se sintiera la necesidad de reivindicar su obra previa inédita, con lo que los lanzamientos se han multiplicado, ya no sólo en formatos de consumo doméstico sino incluso con estrenos en pantalla grande de títulos que llegaban con veinte años de retraso –*Mi vecino Totoro* (『と

なりのトトロ』 *Tonari no Totoro*, 1988, Miyasaki Hayao)– o incluso más –los 28 años entre la producción de *Nausicaä del valle del viento* (『風の谷のナウシカ』 *Kaze no Tani no Naushika* 1982) y su aterrizaje en salas españolas en 2010 –. Otro dato relevante es que las menciones a Miyasaki no sólo se producen en textos alusivos a sus propias películas. Es prácticamente imposible leer una reseña con una mínima extensión sobre un film japonés animado sin que se le nombre. Su ascendente entre la crítica se aparece así como indiscutiblemente referencial.

La posición de Miyasaki en el cuadro también atrae la atracción hacia otro aspecto, y es que hasta 8 de los 30 nombres recogidos, más de una cuarta parte, son animadores, o al menos la animación ocupa el grueso de su filmografía.<sup>109</sup> Este aspecto se pone en relieve si atendemos a lo que nos muestra cuadro siguiente:

	<i>Dirigido por</i>	<i>Fotogramas</i>	<i>Cinemanía</i>	<i>CdC/Caimán</i>	<i>total</i>	<i>% total</i>
<i>animación</i>	30	148	116	32	326	33,47
<i>Ghibli</i>	20	71	50	15	156	16,02
<i>% (media)</i>	66,66%	47,97%	43,1%	46,87%	47,85%	(51,15%)

Cuadro nº 5. Menciones al cine japonés contemporáneo en revistas españolas correspondientes a producciones de animación

La tabla muestra que las películas de animación suponen un tercio de las menciones al cine japonés reciente. Aun sin haberlo estudiado con datos en la mano, podemos afirmar sin temor a equivocarnos que esta cifra no tiene parangón en ninguna otra cinematografía. No extraña que el mayor número de menciones se registre en *Fotogramas* y *Cinemanía*. Como siempre, tanto el volumen de noticias cortas como su ánimo completista, reseñando la práctica totalidad de los lanzamientos en cualquier formato, están en la raíz de la explicación. También por el perfil popular de las publicaciones, ya que las más especializadas requieren justificar el valor artístico e intelectual, no únicamente comercial, de las obras reseñadas, algo que se hace complicado en un formato que generalmente se asocia al público infantil. Es en ese afán legitimador en el que se observa la necesidad de anclarse a figuras que otorguen credibilidad. Así es como la presencia de referencias a las películas y autores del *Studio Ghibli* se hace hegemónica, acaparando la mitad de estas menciones. Es especialmente notorio el caso de *Dirigido*, donde hasta dos tercios de sus textos sobre animación japonesa se dedican a la órbita del prestigioso estudio.

Tras Miyasaki, no sorprende que los siguientes en la lista, sean Miike Takashi y Kore'eda Hirokazu. El primer caso no provoca grandes cavilaciones. Miike rueda un mínimo de tres producciones por año y es una figura mimada por el festival de Sitges, que suele traer al menos dos de ellas a su puntual cita de otoño en la costa catalana. Así, a pesar de no contar con demasiados estrenos en salas comerciales, su posición en el pódium es más que cómoda

<sup>109</sup> Anno y Oshii se prodigan en producciones de imagen fotográfica, aunque su figura se asocia mayoritariamente con su actividad en el anime y así los hemos contabilizado. No contamos entre ellos a Iwai, que ha realizado únicamente una película animada, como tampoco lo hacemos con otros autores que, como es el caso de Miike o Nakashima, han insertado de manera puntual fragmentos animados en sus producciones, ya que esto no parece justificar que se les considere autores de animación.

y no se ve amenazada por la figura emergente de Kore'eda. Decimos emergente por la evolución de sus citas, porque se trata de un autor más que consolidado que ha estado ahí en todo el arco temporal observado, ya que de hecho su debut se produce en 1995.

Kore'eda ha experimentado una trayectoria inversa a la de Kitano, con una irrupción menos fulgurante pero igualmente canalizada por los conductos de prestigio de los festivales. El progresivo abandono del riesgo formal, incluso temático, han llevado su cine a un amaneramiento que le garantiza la aceptación generalizada. No parece casual que sea la figura que ha relevado a Kitano, cogiendo su testigo en las carteleras españolas, lo que garantiza que su nombre no deje de escribirse en las revistas analizadas.

Prosiguiendo con la lista, en quinta posición aparece Nakata Hideo, y con él el cine de terror. No muy lejos de él, apenas les separan dos peldaños y 5 cifras, se sitúa Kurosawa Kiyoshi, distinguido también por sus incursiones en el horror pero que logra además rodearse de un aura intelectualizada muy del gusto de la crítica y al alcance de pocos autores identificados con un género como el de terror. La lista incluye también otros nombres asociados al género, como son los de Shimizu Takashi, este sin ambigüedades, y ya en menor medida los de Tsukamoto y Fukasaku y Sono. Fukasaku siempre se movió en registros del género de acción, mientras que Sono es un todoterreno, en la línea de Miike, que puede entregar filmes de muy diferente identidad genérica. Incluso en una misma cinta se alternan o conviven registros múltiples. Sea como sea, el desarrollo de un etiquetado que identifica ciertas películas como cine extremo –sobre lo que nos extenderemos al hablar del género de terror en el apartado 6.2–, hace que para parte de la crítica y el público se les pueda ubicar en la categoría de terror. En el caso de Tsukamoto, su figura guarda numerosos paralelismos con la de Kurosawa Kiyoshi, aunque su gusto por la experimentación con las texturas de diversos formatos de grabación ha dificultado una difusión más generalizada de su obra,<sup>110</sup> que se mantiene en círculos de circulación más reducidos. La aceptación del cine de terror japonés queda así escenificada en la lista, lo que lo convierte en un fenómeno relevante como para merecer capítulo aparte.

El único nombre femenino en la lista llega a continuación con Kawase Naomi. En las cifras de la autora es llamativo el papel que asume *Cahiers-Caimán*, cuyas citas supera con mucho las que le dedican las otras tres revistas juntas. Algo más abajo encontramos un caso muy similar, aunque las cifras cosechadas por Suwa Nobuhiro sean algo más discretas. El perfil de ambos realizadores es similar en estilo, pero sobretodo en las formas de difusión de su cine. No es de extrañar que, siendo el festival de Cannes su salvoconducto en Europa, sean dos figuras mimadas entre las filas *cabieristas*. La marcada filiación francesa de ambos se manifiesta incluso a nivel de producción, contando Kawase con capital francés en algunos de sus trabajos, como el caso de *Nanayo* (『七夜待』 *Nanayomachi*, 2008, Kawase Naomi), y con Suwa rodando directamente en territorio galo y en lengua francesa. Ambos cuentan con el beneplácito de *Cahiers du Cinéma*, predilección que se traslada a su otrora filial española, donde además se reúnen críticos que ya habían exhibido su debilidad por estos cineastas.

---

<sup>110</sup> O la dificultad de acceder a presupuestos que le permitan una producción con visos comerciales, según el propio autor nos explicó durante el acto de presentación de *Nobi* (『野火』 *Nobi*, 2014, Tsukamoto Shin'ya), su último trabajo. Información más detallada al respecto se puede consultar en el enlace <https://eigavision.wordpress.com/2015/07/18/tsukamoto-incendia-la-llanura/>



Pensamos especialmente en Jose Manuel López y sus trabajos previos sobre Kawase en el digital *Tren de Sombras* (López, 2005), cristalizando posteriormente en el siempre legitimador formato de libro al coordinar la edición de *Naomi Kawase: el cine en el umbral* (2008).

Antes de cerrar este apartado, cabe preguntarse si realmente todos los nombres relacionados en el cuadro son bien conocidos, no ya por el espectador medio sino por los propios críticos. En el recuento han entrado algunos animadores que, como Anno, Hosoda o Hara, cuentan con el respaldo de la comunidad de aficionados al anime y con el prestigio de los espectadores y críticos más orientados a la animación, pero no parece que ese reconocimiento sea generalizado. Su presencia en la lista parece venir precedida, una vez más, por el factor festivales. En algún caso, como ocurre con Hara Keiichi, acumula experiencia en producciones de amplio recorrido comercial, la consabida serie de películas de Shin-Chan, que le ha reportado múltiples citaciones de aquellas que no tienen demasiada repercusión pero que suman en su recuento total. Al haber obtenido su popularidad y prestigio con posterioridad, ese primer goteo de citaciones le reporta escasos réditos a nivel de visibilidad.

Otros casos en esta línea son los de Rintarō y Takita, ambos realizadores de trayectoria amplia y digna de reconocimiento, pero que se han entrado en la lista con un solo film. Rintarō apareció en escena con un film goloso para los críticos como *Metrópolis* (『メトロポリス』 *Metoroporisu*, 2001), con el clásico de Fritz Lang (1927) como referencia cinéfila para atraer su atención, justo en el momento en que se empezaban a derribar ciertas barreras y un incipiente debate en el seno de la crítica revisaba el estatus de la imagen animada. Takita tuvo su oportunidad de destacar al recibir, sorpresivamente, un premio Oscar para su film *Despedidas* (『おくりびと』 *Okuribito*, 2008). Su presencia no trascendió el momento y no se ha vuelto a hablar de su obra. Y ya que hemos empezado a relacionar los nombres propios con sus correspondientes películas, sigamos con los títulos:

<i>Películas</i>	<i>Dp</i>	<i>F</i>	<i>Cm</i>	<i>ChC</i>	<i>Total</i>
<i>El viaje de Chibiro</i>	7	30	21	3	61
<i>Ringu</i>	11	28	17	1	57
<i>La princesa mononoke</i>	5	25	13	1	44
<i>Hana-bi</i>	5	25	11	0	41
<i>Still Walking</i>	5	12	8	7	32
<i>Ponyo en el acantilado</i>	6	11	8	6	31
<i>El verano de Kikujiro</i>	5	16	10	0	31
<i>Audition</i>	7	18	5	0	30
<i>El castillo ambulante</i>	5	12	10	2	29
<i>Dark Water</i>	8	15	6	0	29
<i>Nadie Sabe</i>	3	14	9	2	27
<i>Brother</i>	9	10	6	1	26
<i>Llamada perdida</i>	4	13	9	0	26
<i>Ichi the Killer</i>	9	8	7	0	24
<i>La maldición</i>	5	13	6	0	24
<i>Zatoichi</i>	9	8	7	0	24
<i>Battle Royale</i>	4	12	6	0	22
<i>Dolls</i>	6	14	2	0	22
<i>Ghost in the Shell</i>	0	10	10	2	22

<i>Pulse (Kairo)</i>	6	7	5	3	21
<i>13 asesinos</i>	4	6	6	4	20

Cuadro nº 6. Menciones totales a películas japonesas contemporáneas en revistas españolas (parcial de 20 o más menciones)

Nuevamente, extractamos las primeras posiciones de una lista mucho más extensa cuyos 367 registros completos se pueden consultar en el cuadro nº 13 en *Anexos* (p. 525). Y de nuevo, tendremos que establecer una convención numérica para estructurar el análisis.

Salvo que se conviertan en clásicos, la vida de un film concreto tiene un recorrido temporal menor que el de la carrera de un cineasta en perspectiva. Consideremos que una película pasará o bien por un festival o bien por el estreno en salas, para luego lograr un lanzamiento en DVD. Siendo así, debería ser reseñada dos veces por cada revista, por lo que entendemos que más de 8 citaciones se puede considerar un éxito. Un gran número de cintas, concretamente 168, no llega a ser mencionada en más de una ocasión; 45 sólo dos veces; con tres menciones hay 33 cintas; el resto de registros con hasta 8 menciones se reparten en 25 con cuatro; 13 con cinco; 10 con seis; 11 con siete; y 6 más con 8. En total suman 311, lo que en términos relativos supone un 84'74% del total.

Aún podemos preguntarnos si algunas películas que superan la franja de las 8 citas tienen realmente un reconocimiento crítico destacable. Uno puede cuestionarse si películas como *Kiseki* (『奇跡』, 2011, Kore'eda Hirokazu) o *Doctor Akagi* (『カンゾー先生』 *Kanzō-sensei*, 1998, Imamura Shōhei) han dejado alguna huella en la manera de entender el cine de sus autores, si el crítico medio recuerda estas producciones y suponen una referencia, por mínima que sea, en su apreciación del cine japonés.<sup>111</sup>

También hay que constatar que algunas películas se reseñan en festivales con un título internacional que no se corresponde con el que finalmente tendrá el lanzamiento español. En nuestro recuento, hemos unificado las menciones en un único registro, pero para el lector menos especializado, la alusión a películas como *Cementerio yakuza* (『新・仁義の墓場』 *Shin Jingi no hakaba*, 2002, Miike Takashi), reseñada en ocasiones como *Graveyard of Honor*, pueden hacer que le resulten menos identificables. De todos modos, el impacto de cintas como esta es más a nivel de investigadores o de un público experto, quienes no tendrá dificultades para superar este escollo, mientras que en el caso de filmes que han gozado de popularidad y amplia repercusión, pensamos por ejemplo en *La maldición* (『呪怨』 *Jūon*, 2002, Shimizu Takashi) aludida a menudo como *Ju-on* pero claramente identificable tanto para el público general como, por supuesto, el más especializado.

Se imponen consideraciones equivalentes a las expresadas en el apartado anterior, al hablar de directores, encontrando en las primeras posiciones películas que, sin perder un marcado sentido de autoría, se relacionan con aspectos como la animación y el género de terror. Esta vez es Miyazaki el que gana la partida, con *El viaje de Chihiro* en primera posición, pero sin despegarse demasiado de la terrorífica *Ringu*. El tercer puesto, así como el séptimo y el

<sup>111</sup> Con 13 y 14 menciones respectivamente, películas como estas parecen no haber logrado trascendencia alguna. Aunque en sentido contrario, hay que constatar que en posiciones similares encontramos filmes como *Una pareja perfecta* (10) o *Shara* (14), muy del gusto de un destacado sector de la crítica; o como *Innocence* (11) y *Paprika* (10) que sí parecen constituirse en referentes para el aficionado más informado.

decimoprimeros, son también para películas de Miyazaki. No es hasta el cuarto lugar que encontramos *Hana-bi*, la obra que desató el fenómeno Kitano, quien logra colocar también su cine en los puestos 7, 12 y 16, siendo el siguiente para un film como *Battle Royale* (『バトル・ロワイアル』 *Batoru Rowaiaru*, Fukasaku Kinji, 2000), que él no dirige pero en el que su presencia es más que destacada, y se vuelve a apuntar el 18 con *Dolls* (『ドールズ』 *Dōruzu*, 2002, Kitano Takeshi). Un caso algo excepcional es el de *Brother* (『BROTHER』 *Burazā*, 2004, Kitano Takeshi), en la duodécima posición, ya que aunque se trate de una producción íntegramente japonesa, su localización en California y su reconocible aspecto de thriller de acción, facilitó un estreno en España a la altura de producciones norteamericanas en lo que a publicidad y repercusión se refiere. De hecho, es probable que gran parte de los espectadores menos informados ignorasen que la cinta no era un producto de Hollywood. Independientemente de la calidad de la película o de que Kitano fuese ya una figura respetada y referencial para la crítica, este factor tuvo que pesar en la visibilidad de la película y ser relevante para explicar el número total de menciones.

A *Ringu* la acompañan otras dos cintas de terror en los 10 primeros puestos, siendo el último de ellos para otro film del propio Nakata y con la impactante *Audition* (『オーディション』 *Ōdishon*, Miike Takashi, 2000), la película que puso el nombre de Miike en boca de todos, en octava posición. Destacable también que la quinta plaza la ocupe un film de Kore'eda, justamente uno de reminiscencias clásicas como *Still Walking* (『歩いても 歩いても』 *Aruitemo aruitemo*, 2008), que el aparato crítico acogió con gozo, adjudicándole por unanimidad una filiación legitimadora con el cine de Ozu que el propio director ha rechazado reiteradamente.<sup>112</sup>

Nos fijamos por último, en el título que precisamente cierra la tabla mostrada. *13 asesinos* (『十三人の刺客』 *Jūsannin no Shikaku*, 2010, Miike Takashi) es un relato de época, uno de esos filmes que despliegan el exótico imaginario de samuráis y espadas al que Weinrichter se refiere en su concepto del *efecto kimono*, que introducíamos en el apartado 3.1.2. En esta lista parcial apenas aparecen un par más de títulos cuyas narrativas sucedan en el pasado histórico de Japón, *Zatoichi* (『座頭市』 *Zatōichi*, 2003, Kitano Takeshi) y *La princesa mononoke* (『もののけ姫』 *Mononoke hime*, 1997, Miyazaki Hayao), pero sabemos de la relevancia de este tipo de filmes, que fueron la primera expresión del cine nipón en arribar a nuestras costas. En apariencia, la presencia de films de este tipo no se muestra especialmente dominante. Un estudio más pormenorizado de la cuestión, que desarrollaremos en el capítulo 6.1, nos permitirá verificar la relevancia de esta categoría de películas.

---

<sup>112</sup>«Koreeda again emphasized that he feels himself closer to the more pessimistic Naruse Mikio than to Ozu. The rather gray worldview, where no one is a villain and no one is a hero, is he argued also more a result of his work in documentary than of his viewing of Japanese home melodramas» (Gerow, 2011).

### 5.3 La selección en el entorno crítico de origen

Cada año, en la edición de la primera quincena de febrero, *Kinema junpō* publica el cuadro de votaciones según la cual sus colaboradores elaboran una lista de las diez mejores películas del año anterior.<sup>113</sup> Los críticos y redactores de la revista eligen diez películas a las que quieren votar y les asignan una puntuación del 10 al 1 según su preferencia en orden descendente. En caso de asignar una misma valoración de puntos a más de un film, la siguiente cifra se invalida. Es decir, si el crítico valora dos películas con 9 puntos, el siguiente voto ha de tener un valor de 7 puntos. La tabla representada en el cuadro nº 14.1, en *Anexos* (p. 536) presenta estos listados.

*Eiga geijutsu* también presenta en su número de invierno las votaciones a mejor película, con unas normas de votación equivalentes. Igualmente, se publica el cuadro completo de críticos y sus todas sus puntuaciones, que hemos limitado a sus diez primeros puestos para su inclusión en *Anexos* con el cuadro nº 14.2 (p. 543). Un aspecto particular es que publican igualmente las votaciones a peor película, y que estas afectan al resultado final que se presenta, ya que los votos negativos se restan en el recuento total y resultan determinantes para el orden definitivo de las mejores películas. No es infrecuente que la película más votada quede excluida de las primeras posiciones de la tabla a causa de los votos negativos, con lo que visualizamos a las claras el carácter conservador de la medida, que imposibilita destacar a películas que no generen un amplio consenso en el cuadro crítico de la revista. Eso excluye a cualquier manifestación que se aleje de los criterios estandarizados, por lo que difícilmente se va a ver ensalzada un film o autor que no se ajuste al discurso hegemónico. Es por eso que nos ha parecido relevante reproducir también estas votaciones en el cuadro nº 15, también en *Anexos* (p. 550).

Así, no extraña encontrar muestras de rechazo a esta revista entre determinados cineastas, como ejemplifica Sono Sion, cuyo perfil oscila entre obras provocadoras que recaen en ciertos excesos visuales y temáticos junto a películas de corte más comercial, especialmente en su última etapa tras consolidarse como un autor codiciado en los ambientes cinéfilos europeos. Habitual piñata de las votaciones a peor películas, Sono declara<sup>114</sup> que no se puede considerar a *Eiga geijutsu* como una revista seria, ya que no es más que una reunión de vejestorios a los que les gusta ir a ver películas y beber juntos mientras las comentan. Afirma que suelen elegir diversos directores sobre los que despotricar y él es uno de los señalados, situación por la que se declara honrado ya que considera que lo que irrita a los viejos es por que incorpora algo nuevo e interesante.

Aparentemente, esta valoración se ajusta como un guante a las cuitas entre la vieja crítica cinéfila y las posiciones cinéfagas, en las que por generación y estilo cinematográfico

---

<sup>113</sup> En la actualidad, la lista de diez películas se publica días antes a través de su sitio web. Aunque el cuadro completo y los textos valorativos siguen siendo el contenido estrella de la versión impresa de febrero.

<sup>114</sup> En una entrevista disponible on-line en <http://www.wildgrounds.com/2013/03/24/interview-with-sion-sono-march-2013/> [último acceso 4/6/2015]. En justicia hay que señalar igualmente algunas valoraciones favorables, como cuando su película *Love Exposure* (『愛のむきだし』 *Ai no mukidashi*, 2009, Sono Sion) se alzó al primer puesto de la clasificación para el año 2009.

podemos situar a Sono. También podrían servir como indicio de una cierta oposición entre los criterios de ambas revistas, en un juego de enfrentamientos que recordaría las batallas dialécticas entre *Cahiers du Cinéma* y *Trafic*, o entre *Film ideal* y *Nuestro cine* en el caso español.

El propio Sono nos sirve de ejemplo, con las votaciones sobre su película *Cold Fish* (『冷たい熱帯魚』 *Tsumetai Nettaigyo*, 2010, Sono Sion), que alcanza el podio de 2011 para *Kinejun* mientras que *Eiga geijutsu* la sitúa en la parte alta del cuadro de votos negativos. Ejemplos paralelos no faltan, como los de Kore'eda con *Maborosi* (『幻の光』 *Maboroshi no Hikari*, 1995, Kore'eda Hirokazu) y *Nadie sabe* (『誰も知らない』 *Daremo shiranai*, 2004, Kore'eda Hirokazu), Iwai con *Todo sobre Lily* (『リリー・シュシュのすべて』 *Riri Shushu no Subete*, 2001), Nakashima con *Confessions* (『告白』 *Kokubaku*, 2010, Nakashima Tetsuya) o el más extremo de *Despedidas*, la ganadora del Oscar en 2008 que es considerada mejor del año en *Kinema junpō* y la peor en *Eiga geijutsu*. Más espectacular resulta el caso de *Hana-bi* en las votaciones de 1998. El éxito de la película en Venecia es saludado en *Kinejun* con un previsible primer puesto, al contrario que en *Eiga geijutsu* donde el primer lugar se lo dan en la lista de peor película... ¡apareciendo igualmente en cuarto lugar del cuadro de votos positivos!

La tabla de ese año muestra otra película, *Begging for Love* (『愛を乞うひと』 *Ai wo kou hito*, 1998, Hirayama Hideyuki), ocupando la 7ª plaza pese a cosechar un número mayor de votos positivos que todos los films que la preceden en la clasificación, con la evidente excepción de *Hana-bi*. Este hecho se replica en algún ejemplo más, como el *Nadie sabe* de Kore'eda en 2004 o en 2009 con Kurosawa Kiyoshi y *Tokyo Sonata* (『トウキョウソナタ』 *Tokyō sonata*, 2008, Kurosawa Kiyoshi). Vistos los nombres y títulos que se barajan, se diría que los críticos de la revista reaccionan con cierto rechazo al reconocimiento internacional de sus cineastas. El caso más ilustrativo (y curioso) en este sentido es el de *Maborosi*, cuarta para *Kinejun* pero que al año siguiente de su estreno, donde ya obtuvo el sexto lugar como peor película, reaparece en el deshonroso *top ten*, en lo que se vislumbra como un voto de castigo a su buena acogida en su gira por festivales.

Algo similar se podría afirmar respecto al éxito comercial, como indican las valoraciones negativas de un film como *La princesa mononoke* que batiera marcas históricas de taquilla en su país,<sup>115</sup> o el reiterado rechazo a los diversos proyectos de Yamada Yōji e Iwai Shunji, cuyos trabajos, por lo general, sí reciben una acogida positiva en *Kinema junpō*. El caso más evidente se da con *Love Letter* (『ラブレター』 *Raburetā*, 1995, Iwai Shunji). La que *Kinejun* considera tercera mejor película de 1995 se sitúa en segundo lugar en el ranking negativo de *Eiga geijutsu*. La ecuación se completa con un 29º puesto en el recuento total de esta revista, llamativo por cuanto obtiene 65 votos positivos que, de no mediar los 52 de resta, la hubiesen situado en séptima posición. El film había recibido incluso los 10 puntos de uno de los críticos, 9 de otro y tres más del total de 10 votos recibidos la valoran con 8 puntos. Pero los votos de castigo se muestran poderosos, cuando sólo seis críticos la valoran en negativo, pero otorgándole los 10 puntos cuatro ocasiones, a la que hay que añadir un 9.

---

<sup>115</sup> Por sólo 31 puntos positivos, obtiene 38 de valoración negativa, quedándose en el 75º puesto con un total de -7, que la sitúan en el bronce de la lista de las peores. *Kinema junpō* le adjudicaba el segundo puesto, sólo por debajo de *La anguila*, firmada por un cineasta del prestigio de Imamura y que se había alzado triunfadora ese año en Cannes.

En el apartado de *Anexos* hemos incluido la tabla con los 10 primeros puestos del ranking negativo en los años de nuestro estudio, en el cuadro n° 15 (p. 550). También incluimos otro cuadro, el n° 17 (p. 559), listando todos los directores recogidos en esa tabla, ordenados según el número de veces que aparecen, del cual extractamos en el próximo cuadro n° 7 los quince primeros puestos, correspondientes a aquellos directores que cuentan tres o más filmes incluidos en el top ten de las peores del año.

<i>Director</i>	<i>n° de apariciones en la lista</i>
<i>Kitano Takeshi</i>	9
<i>Yamada Yōji</i>	8
<i>Motohiro Katsuyuki atsuyuki</i>	6
<i>Iwai Shunji</i>	5
<i>Kore'eda Hirokazu</i>	5
<i>Yukisada Isao</i>	5
<i>Mitani Kōki</i>	4
<i>Furubata Yasuo</i>	3
<i>Harada Masato</i>	3
<i>Itami Jūzō</i>	3
<i>Kimizuka Takumi</i>	3
<i>Matsumoto Hitoshi</i>	3
<i>Morita Yoshimitsu</i>	3
<i>Shinoda Masabiro</i>	3
<i>Takita Yōjiro</i>	3

Cuadro n° 7. Directores de películas votadas entre las diez peores del año en *Eiga geijutsu* (parcial de 3 o más apariciones).<sup>116</sup>

Este cuadro nos deja un par de observaciones. Lo más llamativo es el escaso aprecio mostrado hacia las películas de Kitano, en esos momentos el director más reconocido internacionalmente del cine nacional. También, como hemos visto, la figura de referencia en el contexto español. Por cierto que los siete primeros de entre los más mencionados por la prensa cinematográfica española, que habíamos visto en el cuadro n° 4 (137-138), colocan en al menos una ocasión una película suya en la lista de las peores. Parece que los críticos de la revista muestran así su disconformidad con las obras nacionales que conforman el catálogo del cine japonés en el contexto europeo.

Otra lectura pasa por un aparente rechazo de la comedia. Todos los films de Kitano que destacan por su acento cómico están presentes. Salvo su film de debut, cada estreno de Mitani Kōki acaba también en la parte alta de la lista, que se ensaña igualmente con Matsumoto Hitoshi incluyendo todos sus films.

Pero dejemos de momento la aciaga lista y vayamos a analizar las del honor. El top ten de votaciones en ambas revistas durante el periodo estudiado, cuadros n° 14.1 y 14.2, se pueden

<sup>116</sup> Hay que considerar que *Maborosi* aparece en dos años consecutivos, por eso usamos el término “apariciones” en lugar de “películas”.

consultar en *Anexos* (pp. 536-549). También el desglose de directores y menciones obtenidas, un extracto del cual avanzamos en el cuadro n° 8, mostrando aquellos realizadores que colocan cinco o más trabajos en el ranking.

<i>Director</i>	<i>KJ</i>	<i>EG</i>	<i>Total</i>
<i>Sakamoto Junji</i>	8	11	19
<i>Kurosawa Kiyoshi</i>	3	10	13
<i>Aoyama Shinji</i>	3	5	8
<i>Negishi Kichitarō</i>	5	3	8
<i>Sai Yōichi</i>	4	4	8
<i>Yamada Yōji</i>	7	1	8
<i>Yamashita Nobuhiko</i>	4	4	8
<i>Zeze Takahisa</i>	1	7	8
<i>Izutsu Kazuyuki</i>	4	3	7
<i>Harada Masato</i>	4	2	6
<i>Hirayama Hideyuki</i>	5	1	6
<i>Kitano Takeshi</i>	4	2	6
<i>Kuroki Kazuo</i>	4	2	6
<i>Miike Takashi</i>	2	4	6
<i>Morita Yoshimitsu</i>	3	3	6
<i>Shiota Akibiko</i>	2	4	6
<i>Hiroki Ryūichi</i>	1	4	5
<i>Kore'eda Hirokazu</i>	4	1	5
<i>Ogata Akira</i>	2	3	5
<i>Shindo Kaneto</i>	3	2	5
<i>Wakamatsu Koji</i>	2	3	5

Cuadro n° 8. Directores de películas votadas entre las diez mejores del año en *Kinema junpō* y *Eiga geijutsu* (parcial de 5 o más apariciones).

A la vista de las cifras, se diría que *Eiga geijutsu* vota de forma más visceral –que mantengan una lista en negativo y la fijación que allí muestran por ciertos nombres también apunta en esa dirección– y privilegia a una serie de autores de su preferencia. Los mencionados Kurosawa y Aoyama se aúpan en la tabla por los votos de esta revista.

Un caso opuesto lo constituye Yamada Yōji, al que *Kinema junpō* encumbra. El caso resulta relativamente comprensible si consideramos que se trata de un cineasta prolífico, con al menos un título por año en el escaparate, y sabemos además que es una de las dianas de *Eiga geijutsu*, lo que explicaría la divergencia de valoraciones en este caso. Los votos de *Kinejun* se muestran como más equilibrados, pues sólo Hirayama Hideyuki registra un desnivel similar. Siendo así, hemos de pensar que las cifras totales son en su conjunto un reflejo bastante representativo del consenso crítico. Así, si un cineasta como Sakamoto se destaca tanto del resto, habremos de atribuirlo a la calidad de su cine ya que coinciden ambas revistas.

Otro que se dispara por los votos de *Eiga geijutsu* es Zeze Takahisa, además con cifras relativas más dispares. Esto nos revela otra faceta del perfil de la revista, ya que la mayoría de las películas de este autor se enmarcan en el *pinku eiga*, como ocurre también en el caso de Hiroki Ryūichi. Si atendemos a los listados completos (cuadro n° 14.2, en *Anexos*, p. 543), descubrimos otro buen número de títulos de esta tradición erótica –como los dirigidos por Tajiri Yūji, Taguchi Tomorrowo, Takita Yōjirō o Imaoka Shinji– que tiene menos presencia en el cuadro de votos de *Kinema junpō*. Siendo un aspecto de reciente incorporación al acervo académico especializado en cine japonés, y aún pendiente de descubrir por el grueso de la crítica internacional, llama la atención descubrir la valoración que muestran los críticos autóctonos hacia dicho género.

En las tablas completas del apartado *Anexos*, se puede comprobar cómo las dos revistas coinciden en su elección de mejor película en apenas dos ocasiones. De todos modos, las divergencias no parecen especialmente significativas en perspectiva. El porcentaje de coincidencia de títulos consignados por ambas revistas entre sus diez películas favoritas es de un 47'05%, aunque hay que considerar un dato curioso, y es que en ocasiones se valoran los filmes en años diferentes –como en el caso de *Cure* (『キュア』 *Kyua*, 1997, Kurosawa Kiyoshi), incluida por *Kinema junpō* en el ranking de 1998 mientras que *Eiga geijutsu* la vota en el de 1997, algo que ocurre con otros 7 títulos–, por lo que los datos corregidos aumentan el nivel de coincidencia hasta el 51'18%. Esta cifra, con la coincidencia de más de la mitad de los títulos, se puede interpretar más como reflejo de la lógica pluralidad de opiniones que de una radical divergencia en la forma de entender el arte cinematográfico.

Otra observación de interés es constatar la escasa presencia femenina en la lista de cineastas con más votos. Apenas 5 mujeres se asoman a la lista entre un total de 122 directores, lo que supone una presencia relativa del 3'3%. La cifra se reduce si consideramos que las 9 películas votadas de estas directoras suponen únicamente el 2'71% del total de 332 filmes listados.

Por supuesto, se puede alegar que el volumen de realización en manos de autoras es, como sabemos, muy reducido y que su presencia en las votaciones refleja esta situación. Acudiremos entonces a las votaciones en negativo, para comprobar que en esta lista aparecen igualmente 5 directoras y quedan recogidas 6 películas. Sobre unos totales de 106 directores y 176 filmes, los datos relativos superan en ambos supuestos a los que reflejan las valoraciones positivas, 4'72 % y 3'41%, lo que confirma que sin duda hay menos películas realizadas por mujeres, pero también parece apuntar a una peor valoración del trabajo que estas llevan a cabo en comparación al de sus colegas masculinos. La relevancia de este aspecto, apuntado con anterioridad cuando se describía la cinefilia como una subcultura masculinizada (capítulo 4.2), señala la necesidad de dedicarle un apartado específico, como haremos con el capítulo 6.4 en el bloque de análisis temático.

## 5.4 Lectura comparativa

Es de esperar que, ya que el cine nipón llega a otros países con cuentagotas, las películas que se conocen en España sean representativas de esta cinematografía. Una lógica que nos llevaría a esperar un alto nivel de coincidencia entre los filmes más valorados por la crítica autóctona y los que la crítica extranjera, en este caso con el ejemplo español, tiene en consideración.

Leyendo el *cuadro n° 8* en clave comparativa, en relación a las tablas presentadas previamente con el recuento de menciones por director en las revistas españolas, lo primero que haremos



será preguntarnos quién es Sakamoto Junji. Tal vez la segunda reacción sea la de buscar el apellido Kitano, descubriendo que sí aparece, aunque no especialmente destacado.

Se podía esperar el hecho de que las figuras de referencia en Japón varíen relativamente, que entre los nombres respetados por la crítica autóctona aparecieran algunos desconocidos fuera de sus fronteras. Pero tal vez sea sorprendente comprobar la magnitud de la divergencia, especialmente en un contexto como el actual, en que la información circula, teóricamente, con mucha mayor fluidez que en los tiempos en que sólo Richie o Kawakita podían advertir de lo que sucedía a nivel cinematográfico en el archipiélago.

Sakamoto apenas obtiene dos menciones en nuestras fuentes primarias. Curiosamente las dos en *Cinemanía*, que pasa por ser la revista que se preocupa menos por los cines alejados de lo *mainstream* de entre las cuatro estudiadas. En ambas citaciones, se trata de información relativa a festivales. La primera en el avance de programación del Zinemaldía de 2000 (Cm00-07b), donde el concurso de *Face* (『顔』 *Kao*, 2000, Sakamoto Junji) se saldó sin generar la atención mínima como para que apareciese luego mencionado en las crónicas del festival. La segunda ocasión se produce dos años más tarde en Berlín, donde su la película *KT* (『KT』, 2002, Sakamoto Junji) es despachada con un escueto comentario, afirmando que el film contiene «mucho interés [por los hechos históricos y lecturas políticas que refleja su argumento] y poco cine» (Cm02-3a).

Entre el resto, Zeze Takahisa corre algo mejor suerte al obtener el mismo número de comentarios, pero al menos uno de ellos elogioso. Ambos aparecen en *Dirigido* y el primero de ellos, en una pormenorizada crónica de la Berlinale de 2011, Ángel Sala encuentra fascinante *Heaven's Story* (『ヘヴンズ ストーリー』 *Hevunzu sutōri*, 2010) por su carácter excesivo, tanto en la duración de más de 4 horas como en el tratamiento de un director que contextualiza como «uno de los reyes del *pink eiga* o cine erótico japonés» (Dp11-05b). Su nombre reaparecerá en una reseña sobre el *Kiseki* de Kore'eda, donde se valora que el film aborda el tema de la familia «sin un ápice de las proclamas autorales que sí encontramos al respecto en contemporáneos de Koreeda como Sono Sion, Koki Yoshida, Takahisa Zeze, Kiyoshi Kurosawa o Akihiko Shiota» (Dp12-05b). Un texto en que su autor muestra cierta familiaridad con el cine japonés, desplegando un rosario de nombres y datos, aunque en algún punto –esa sugerida generación que conformarían los cineastas relacionados– nos parece discutible.

El propio Shiota, que cierra la enumeración citada, había aparecido antes en una crónica de Sitges, festival que dio algo más de visibilidad a Harada Masato, al que situó en su palmarés y llevó su nombre a todas las revistas (Dp01-10d, F01-10d, Cm01-10a, Cm01-11a), si consideramos que en ese momento *Cahiers* aún no existía. Un reportaje posterior sobre cine fantástico nipón recuperaría su nombre también brevemente (Dp03-03). Igualmente circunscrito a un festival barcelonés, aunque en este caso el BAFF, tres menciones se lleva Hiroki Ryūichi (F04-06a, F06-04d, F08-06a). Por último, Morita Yoshimitsu aparecerá de pasada en otra crónica de Berlín (Cm99-03).

Sobre Negishi Kichitarō, Sai Yōichi, Yamashita Nobuhiro, Izutsu Kazuyuki, Hirayama, Kuroki y Ogata Akira no queda rastro. Es decir, de los 21 directores destacados por la prensa

cinematográfica japonesa, 7 están totalmente inéditos en la española, mientras que la presencia de otros 6, entre ellos el más prominente, es prácticamente residual y sin posibilidad alguna de repercusión.

Yendo a las coincidencias, el posicionamiento de Kurosawa Kiyoshi y Aoyama Shinji muestra que, aunque apreciados también por la crítica española, este ranking les da más importancia. Otro nombre propio que vemos bajar posiciones en cuanto a visibilidad es el de Miike Takashi. También es cierto que su nombre se repite incesantemente en la prensa por su hiperactividad productiva y por la promoción que le dan los festivales, especialmente uno que cosecha una cobertura amplia como es el de Sitges, donde por norma general se programan varios de sus trabajos año tras año. Tal vez esta dispersión que favorece su visibilidad en España es la que le perjudica en su propio entorno, donde su presencia constante le restaría impacto a ojos del crítico local.

No olvidemos tampoco que la figura de Miike creció en nuestro entorno asociada las manifestaciones del cine de terror, que en su momento concitaron una gran atención. Algo que se refleja claramente en los datos de las revistas españolas y que tampoco se reproduce en el caso nipón. El nombre de Nakata pasa de protagonista a inexistente, el de Shimizu desaparece también. Sólo Kurosawa Kiyoshi aguanta el tipo. En realidad, como hemos visto, aumenta sus prestaciones. Pero, al igual que en el caso de Miike, no perdamos de vista que en su propio país no tiene esa vitola que le asocia irremediamente al género de terror. Su buena valoración tiene aquí más que ver con consideraciones respecto a su estatus como autor, no a esa adscripción genérica que a nivel doméstico no parece suponerle ventaja alguna.

Al que no vemos es a Miyazaki, aunque sí está en el cuadro completo (nº 12, *Anexos* p. 522), donde aparece con tres menciones. No es el único director que entra en las listas con trabajos de animación, también consta un título de Hara Keiichi, pero estas cifras muestran una descompensación evidente entre el aprecio crítico que se le otorga en su país de origen y la atención que se da en España a la animación nipona. Recordemos que nombres como Oshii, Ōtomo, Kon aparecen bien arriba en el total de citaciones, con lo que tal vez se pueda hablar de una cierta sobrerrepresentación del *anime* en la reescritura del cine japonés, por tanto en nuestra percepción de esa cinematografía.

También podemos llegar a conclusión opuestas. Que no aparezcan masivamente entre las mejores películas del año no necesariamente implica que no sean bien valoradas por sus críticos. Bajo esta óptica sería el resto de formatos cinematográficos los que estarían infrarrepresentados a nivel internacional. Por otra parte, dado el gran volumen de producción animada en el país, podríamos convenir que donde está infrarrepresentado el *anime* es en la reescritura que ejerce la crítica profesional japonesa.

Entrando en los títulos, *El viaje de Chibiro* es igualmente bien valorado por las dos revistas niponas, mientras *La princesa mononoke* se queda a medias. Otra animación de Miyazaki, *El castillo ambulante* que en la lista hispana queda encuadrado en novena posición, no se asoma a los *top ten* nipones. Cambiando de autor, el *Steamboy* (『スチームボーイ』 *Suchimubōi*, 2004) de Ōtomo sí aparece, pero en el recuento negativo. Esto nos indica que no es indiferencia lo que hay hacia la animación. Algunas expectativas se debían haber levantado alrededor de

*Steamboy* para que se le otorgue esa valoración negativa. Parece, por lo tanto, que la cuestión no es de representatividad sino de valoración. La animación está presente en la crítica japonesa, pero no es una prioridad como sí lo es en el entorno español, en el que, recordemos, la medida que tomamos es el del número de alusiones y no una valoración de calidad.

Que una película no sea excelente no quiere decir que no pueda ser influyente. A modo de ejemplo, no todos los críticos coinciden en valorar positivamente un film como *Matrix*, pero sí parece haber consenso en su relevancia y la influencia de su impacto en el conjunto de la cinematografía mundial tras su estreno. Como detallaremos, la incorporación de la animación al registro aceptable por el aparato crítico es un fenómeno central en el periodo que estudiamos y el *anime* tiene mucho que decir en ese proceso. La animación japonesa cuenta en Europa con un destacado número de seguidores, con lo que se distribuyen un nutrido contingente de títulos en ese entorno y se facilita que lleguen también a España, que es además uno de los territorios que con mayor entusiasmo participa de ese fenómeno. La atención otorgada al *anime* en la prensa cinematográfica española, seguramente no sea mayor en volumen que la que se le dedica en su país de origen, pero en términos relativos puede resultar desproporcionada.

Con esa reflexión en mente, seguimos cotejando los títulos para descubrir que *Ringu* no queda contemplada entre lo más destacado, como tampoco lo hacen *Dark Water* (『仄暗い水の底から』 *Honogurai mizu no soko kara*, 2002, Nakata Hideo), del mismo autor, o *Audition, Llamada perdida* (『着信アリ』 *Chakushin ari*, 2003) e *Ichi the killer* (『殺し屋1』 *Koroshiya ichi*, 2001), todas de Miike. El predicamento del nuevo terror japonés entre sus críticos parece más que limitado. De nuevo, nos inclinamos por creer que aquí entra en juego la divergencia entre representatividad y valoración. No podemos determinar si en Japón se entendió la proliferación de cintas de terror como una tendencia de interés o como una simple moda pasajera, pero en el ambiente europeo no sólo adquirió la condición de fenómeno cinematográfico, sino que se vio mezclado con consideraciones relativas a la autoría que acercaron dicho fenómeno tanto a un público amplio como a la crítica especializada.

Sea como sea, ambos aspectos, cine de animación y cine de terror, se perfilan claramente como objeto de necesario análisis, por lo que les dedicaremos sus propios espacios para el análisis pormenorizado (capítulos 6.3 y 6.2, respectivamente)

El tema de la autoría reaparece con *Still walking*, que divide a los críticos locales entre la buena acogida de *Kinejun* y la votación negativa de su revista competidora, pero es unánimemente alabada en el ámbito español. Las comparaciones con Ozu, una constante en todas las reseñas, escenifican el inmediato aprecio hacia una obra que a la crítica le resulta fácil relacionar con los referentes de prestigio consolidados. No importa que el propio autor reniegue con vehemencia de tal comparación (Weinrichter, 2003: 52; Gerow 2011), el argumento ya quedó validado por la autoritaria voz de Donald Richie (2004: 239; 2011) y será invocado una y otra vez por la crítica internacional.

Mencionaremos también la cuestión femenina, donde ambas muestras presentan unos números más que escasos. Si bien es lógico que la presencia femenina total sea aún menor del lado español, con Kawase como única representante, la diferencia radical es que mientras

ésta aislada realizadora es acogida con entusiasmo, del lado autóctono hemos apuntado una recepción crítica que se decanta por una tendencia a las valoraciones negativas.

No nos olvidamos tampoco de la cuarta película en la lista española. *Hana-bi* reina en *Kinejun* y a la vez demuestra que la animadversión de *Eiga geijutsu* por Kitano no excluye valorar puntualmente algunos de sus títulos. No será el caso, sin embargo, de *El verano de Kikujirō* (『菊次郎の夏』 *Kikujirō no natsu*, 1999, Kitano Takeshi), apreciada por una revista, denostada por la otra, ni mucho menos de *Brother*, que cosecha el desprecio de *Eiga geijutsu* sin aparecer mencionada en *Kinema junpō*. La figura de Kitano, para la crítica española indiscutiblemente central en cuanto al cine japonés contemporáneo, parece tener un estatus algo menos preponderante en su sistema de recepción en origen.

Estas cuestiones de autoría deben tener su espacio de reflexión propio en esta tesis, por lo que les reservaremos un breve capítulo como cierre del bloque temático que vendrá a continuación, en el que de alguna manera se sintetizarán buena parte de las reflexiones desgranadas a lo largo de los apartados previos. El resto de temas que componen el bloque son los otros que han quedado resaltados en este capítulo: el cine de terror, el de animación, las cuestiones referentes al género (gender) y la comedia. Hay sin embargo un tema que no ha tenido especial presencia en el recuento cuantitativo y que, sin embargo, sabemos de su condición estratégica en nuestra recepción del cine nipón. Esta condición nos lleva a elegirlo como el tema de apertura en el recorrido analítico que se inicia a continuación.





## 6. ANÁLISIS DE TEMAS Y CASOS. OBSERVACIONES DESDE LOS MÁRGENES DEL POLISISTEMA CINEMATOGRAFICO

Salvo cuando se hace referencia a determinadas figuras canónicas, aquellas que han alcanzado un estatus de reconocimiento internacional como Ozu o Kurosawa, hablar de cine japonés es hablar de una cinematografía marginal. Japón es para Occidente “el otro” y esa misma consideración se aplica a su cine, cuya relevancia en la teoría e historiografía establecidas queda supeditada a su articulación respecto al hegemónico cine occidental. A partir de lo extraído en el tratamiento cuantitativo de nuestras fuentes primarias, hemos aislado cinco aspectos concreto en los que, de una manera u otra, se manifiesta esa marginalidad. Esos cinco temas componen el bloque que se inicia aquí, en el que establecemos sendos análisis promenorizados de cómo quedan reflejados esos casos en la reescritura crítica española del cine japonés contemporáneo.

Los tres primeros son aspectos que, dentro de su condición marginal, sí han sido incorporados de alguna manera al discurso crítico. Conocidos y tratados por la crítica internacional, conforman una cierta centralidad dentro de ese apartado marginal que, a ojos de la crítica española, constituye el caso nipón dentro de la cinematografía mundial.

Tal vez, el más relevante de ellos –motivo por el que lo presentamos en primer lugar, cediéndole el espacio del capítulo 6.1– sea el cine de ambientación histórica en el pasado nipón, el llamado *jidaigeki* 「時代劇」.<sup>117</sup> Si ya su procedencia, ajena al cine occidental, es en si misma un motivo para considerarlo como algo periférico, el exotismo que despliegan las localizaciones, personajes y argumentos de este tipo de manifestación cinematográfica es lo que la convierte en marginal, constituyendo una llamativa anomalía respecto al cine que mayoritariamente recibimos. Sin embargo, habiendo ejercido de carta de presentación internacional de esa filmografía, es el imaginario con el que mejor se identifica al cine japonés. Con el que irremediamente se la identifica, casi podríamos decir. Y es que, como vamos a ver, el descubrimiento del cine japonés en base a esta tipología cinematográfica, determinó el establecimiento de una serie de conceptos que permitían la aprehensión de un fenómeno que resultaba desconocido y algo desconcertante, lo que ha venido a lastrando el entendimiento que tenemos de ella.

A continuación hablaremos sobre el cine de terror, en tanto que expresión de lo que se designa como *de género*, expresión con un punto peyorativo para referirse a toda manifestación genérica alejada del gusto cinéfilo. Sin embargo, ya hemos visto como el caso japonés, en un determinado momento, concitó una gran atención. Tanto este súbito interés por el género de terror de procedencia nipona como el igualmente súbito abandono del mismo, se nos revelan en el análisis como reflejo de los vaivenes de la propia institución crítica. El ascenso de una nueva generación de críticos de raíz cinéfila, se nos aparece como un aspecto clave

---

<sup>117</sup> Una definición y discusión sobre el término se encontrará enseguida, en el apartado 6.1.1 que da inicio a los contenidos del capítulo.

en la ampliación de la perspectiva respecto a los géneros. En la incompreensión, o desinterés, por la evolución de los medios audiovisuales en su conformación misma, encontraremos argumentos para explicar el rápido aborrecimiento del terror nipón, más allá de la plausible –pero algo simple– apelación a la reiteración y agotamiento del género por sí mismo.

Algo similar ocurre con la animación, poco apreciada por la crítica más tradicional, pero reivindicada en los últimos tiempos hasta encajarla, mal que bien, en el discurso generalista. En este caso, parece que este encaje tendrá un mayor recorrido, probablemente ya nunca abandone el lugar conquistado en el ambiente crítico. Sin embargo, observaremos que tras un primer momento de cierta efervescencia, los mecanismos de legitimación establecidos condujeron el interés para limitarlo a una serie de referentes de sencillo encaje en el discurso dominante. El resto de obras, autores y tendencias permanece así marginalizado.

Los dos siguientes apartados constituyen nuestra exploración de los aspectos de peor encaje a ojos del aparato crítico, aquellos que, más que ocupar una posición marginal, quedan directamente excluidos de la consideración crítica. En el primero de ellos no abordamos un aspecto específicamente cinematográfico, sino que trataremos de analizar las implicaciones que conlleva en este campo un asunto de calado a escala social. La consciencia de los asuntos de equidad de género es tendencia creciente en los últimos tiempos, pero no por ello deja de constituir un ámbito en el que aún hay mucho por avanzar. Tanto la industria misma como la crítica cinematográfica son ejemplo de ello, y en el capítulo 6.4 trataremos de describir y analizar en que formas se manifiesta esta situación en el cine japonés actual, así como del reflejo que tiene en las fuentes primarias utilizadas.

Dedicamos el siguiente apartado a la comedia, un caso de marginalidad extrema. A su condición de género escasamente prestigiado, se une la consideración de que el humor japonés es imposible de apreciar para los no japoneses. En el apartado 6.5 vamos a argumentar en contra de estas posiciones de partida, tratando de reivindicar la importancia que no se le concede al género cómico y mostrando que, a pesar de todo, ciertas iniciativas apuntan a un cierto proceso de normalización de la apreciación de la comedia japonesa en nuestro sistema crítico.

El recorrido finaliza con un comentario de conjunto, en el que de algún modo se sintetizan los conceptos aparecidos hasta el momento, respecto a una selección de cineastas relevantes en el contexto estudiado. El concepto de *autor* ha vertebrado buena parte de las consideraciones teóricas en el estudio del cine como fenómeno, por lo que no podía quedar fuera de nuestro escrutinio, máxime cuando ha sido un elemento básico en el análisis cuantitativo que acabamos de detallar. Una vez más, la selección de autores cuya acogida crítica merecía comentario se ha llevado a cabo teniendo en cuenta los nombres más reiterados, aquellos que han concitado la mayor atención por parte de la crítica, pero también se ha escogido alguno cuya exclusión de ese interés analítico nos parecía significativa.



## 6.1 *Jidaigeki*: nostalgia de una cinematografía domesticada

Una breve introducción a *Love and Honor* (『武士の一分』 *Bushi no ichibun*, 2006, Yamada Yōji) presenta la película como el «retrato fiel de un Japón que ya no existe» (F08-04c). Dicha afirmación, aparentemente inocua, deja fuera de consideración la capacidad fabuladora del cine, estableciendo de forma implícita es que en algún momento sí existió Japón tal como se muestra en el film. Una consideración que tiene sus peligros.

La interpretación del pasado siempre está sujeta a las condiciones del presente, un aspecto importante para comprender cómo se articulan los relatos históricos del que los críticos deben ser conscientes. Pero además, como sabemos, sobre nuestra perspectiva respecto a Japón actúan determinadas fuerzas ideológicas que distorsionan nuestro entendimiento de aquel país, al presentar unos hechos y contextos socioculturales que, además de no ser bien conocidos, generan una marcada conciencia de estar ante una cultura que nos es ajena. La idealización de un imaginario exótico es un conflicto potencial con el que la crítica desde occidente se tiene que enfrentar al analizar el cine de época japonés o *jidaigeki*, el término vernáculo que lo designa, con cuyo intento de definición iniciamos el recorrido para comprobar cómo ha sido ya incorporado a nuestro léxico crítico.

El objetivo en este capítulo es analizar de forma crítica los condicionantes antes mencionados y su reflejo en el conjunto de la literatura estudiada en esta investigación, por lo que esa problematización del término *jidaigeki* nos pasará por describir ese proceso de asimilación terminológica y sus implicaciones. Así, proseguiremos poniendo en cuestión la noción que esencializa al *jidaigeki* como la más auténtica expresión cinematográfica nacional, para pasar a comentar el limitado rango de argumentos con que este cine se interpreta en las fuentes primarias estudiadas, en base a un reducido panteón de figuras de autoridad, sumadas a unos conocimientos contextuales tan escasos como sesgados. Finalizaremos revisando las implicaciones que presenta el *jidaigeki* en el contexto del cine contemporáneo, apoyándonos para ello en el análisis del caso concreto del realizador Yamada Yōji y su trilogía de películas de samuráis.

### 6.1.1 La cuestión de la definición

Como avanzaba la introducción de este capítulo, el uso que se hace del término *jidaigeki* nos parece discutible, por lo que conviene comenzar por acotarlo. ¿Qué quiere decir *jidaigeki*? ¿Es el *jidaigeki* un género? Para traducir el término de forma literal podemos descomponer los caracteres que lo conforman 「時代劇」, donde 「時代」 *jidai* expresa “periodo de tiempo”, “época”; y *geki* 「劇」 indica “recreación”, “representación”, “escenificación”. Hasta aquí no

parece haber demasiada complicación y el sentido se nos hace evidente. Para la segunda pregunta, en los textos analizados, parece haber un consenso afirmativo indiscutible, cuando leemos que el film *13 asesinos* es una «aproximación de Takashi Miike al género *jidaigeki*» (ChC 11-12b), afirmándose en otro texto que, tras una primera experiencia con el telefilm *Sabu* (『SABU』 2002), supuso ratificar «su perfecta aclimatación al género» (ChC 12-07a).

Y sin embargo, estudiados los diversos textos en conjunto, algo parece no acabar de funcionar. La duda queda sembrada ya en la primera aparición del término en *Dirigido por*, en la introducción de un extenso artículo titulado *Dossier: Artes marciales y cine de autor. Cine espadas y violencia* (Dp 05-03b), cuando entra en escena otra palabra japonesa que se le asocia: *chambara*. El fragmento en cuestión comenta la producción de determinados filmes norteamericanos inspirados en las diversas tradiciones asiáticas de cine sobre artes marciales, que incluye «descafeinados *Jidai-geki* (film de época), mezclados con equívocos elementos propios del *Chambara*, a fin de exaltar, de forma muy edulcorada, la estética agresiva de los samuráis», a lo que añade la paradoja de que, por la censura cinematográfica impuesta durante la ocupación del país, los Estados Unidos habían sido responsables de la desaparición temporal del *chambara*. El origen de esta afirmación no es difícil de rastrear ya que, según nota aclaratoria, está tomada del trabajo de David Deeser sobre el cine de samuráis. No hay duda de que el autor se ha documentado, como no la hay de que en su texto diferencia claramente *jidaigeki* y *chambara*, pero mientras al primer término le abre un mínimo paréntesis explicativo, el segundo queda sin aclarar y parece apelarse a un conocimiento previo del lector.

Con ese texto aún fresco, en el siguiente número de la misma publicación, se reseña la película *El ocaso del samurái* (『たそがれ清兵衛』 *Tasogare Seibei*, 2002, Yamada Yōji) no ya en una línea similar, sino citando expresamente el artículo previo. El autor de la crítica indica que el film supone una «aproximación y puesta en cuestión del género japonés del *chambara*. Abraza sin complejos ni falsas imposturas las convenciones del género» (Dp05-04b). Unas convenciones que, de nuevo, no quedan detalladas, dando por descontado el conocimiento del término por el lector, por lo que no podemos analizar cuál es su idea de este género y en que basa su afirmación –cuyo fondo, como se verá, no compartimos–, con la que parece señalar a una equívoca equiparación de *jidaigeki* con *chambara*. Años más tarde, el mismo autor habla de la sempiterna «asociación que sigue haciéndose hoy en día entre el cine de Kurosawa y el *chambara* o “cine de samurais”, y el *jidaigeki* o “cine de la época Edo (1603-1868)”» (Dp11-09). Se constata que una voluntad expresa por diferenciar ambas tipologías cinematográficas pero, al no aclarar cuáles son los elementos diferenciadores entre las categorías que designan los dos vocablos, tal intención resulta vaga y no logra aclarar el asunto con nitidez.

Cuando Weinrichter se propone describir el cine japonés en función de sus géneros, comienza afirmando: «La producción tradicional japonesa se divide en grandes categorías genéricas, de manera incluso más rígida que en el sistema de Hollywood» (Weinrichter, 2002b: 39). Explica, a continuación, que el teatro japonés de la época sirve de base para la conformación de los categorías, señalando para ello una contraposición del *kabuki*, el teatro popular desarrollado durante el periodo Edo (1603-1868) frente al *shinpa* y el *shingeki*, formatos que recrean la vida moderna e incorporan características del teatro Occidental. «Estos precedentes explican que el gran criterio de división genérica del cine japonés no sea temático sino histórico. El termino *jidai-geki* designa a las películas cuya acción transcurre

antes de 1868, año que marca el comienzo de la *restauración Meiji* [「明治維新」]<sup>118</sup> y la abolición del feudalismo en Japón» (Weinrichter, 2002b: 39-40). Pero tomando estos tres precedentes teatrales, por composición del escenario, estilos interpretativos o recursos escénicos, parece poco adecuado hablar en términos de una división genérica sino de tres formatos teatrales diferentes.

El propio Weinrichter parece detectarlo, cuando apreciamos que se muestra ambiguo y evita la palabra *género* en algunos contextos, usando vocablos menos comprometidos: «El término *gendai-geki* [「現代劇」] designa a las películas cuya acción transcurre con posterioridad a esa fecha clave de 1868, es decir, las películas de ambiente contemporáneo. La *era Meiji* (1868-1911)<sup>119</sup> genera una subcategoría aparte: las películas *Meiji-mono* [「明治物」] se suelen incluir dentro del *gendai-geki*, pero en rigor marcarían la extendida pero crucial época que separa a éste del *jidai-geki*» (Weinrichter, 2002b: 41). Luego sí es explícito cuando se apoya en una cita de Burch, según la cual la industria japonesa estableció «una serie de estrictas clasificaciones genéricas que se mantenían por encima de todo, en la producción y en la programación, pero también en la publicidad y la crítica» (Weinrichter, 2002b: 42), aunque enseguida retoma la ambigüedad respecto al binomio *jidaigeiki* – *gendaiigeiki*, que se usa para las narraciones de ambientación contemporánea:

«Estas dos grandes categorías se irán ramificando luego en múltiples subdivisiones. El *jidai-geki* acoge películas ambientadas en periodos concretos (el *sengoku-jidai*,<sup>120</sup> por ejemplo, cuya acción se ambienta en la mísera era Sengoku, que va de 1490 a 1600); películas de fantasmas; romances históricos; películas de espadachines o *ken-geki*, género [aquí sí, reaparece sin ambigüedad el término] conocido por el nombre más popular y onomatopéyico de *chambara*, que replica el sonido de dos espadas chocando; y, casi indistinguible del anterior, historias de samuráis y de ronins (un ronin es un samurái sin señor feudal al que responder). Por su parte, el *gendai-geki* engloba categorías tan dispares como las películas juveniles, *seishun-eiga*, o sobre figuras maternas, *haha-mono* (dos ejemplos de división temática); las películas sobre monstruos tipo Godzilla y similares (*kaiju-eiga*); las películas sobre la ‘gente común’ de clase media-baja, el famoso *shomin-geki*, en el que sobresalieron figuras como Ozu, Naruse o Gosho; las películas de gangsters modernos o *yakuzas*» (Weinrichter, 2002b: 42).

La enumeración se extiende algo más, pero este extracto es suficiente para ilustrar la tensión entre lo que sí se configura con claridad como géneros, grupos de películas con temáticas,

---

<sup>118</sup> *Meiji isshin* 「明治維新」 o *Restauración Meiji*, es como se nombra a la serie de acontecimientos y reformas políticas acaecidas en la segunda mitad del s. XIX, que comportaron la devolución del poder a la corona imperial, la derogación de los privilegios de casta de los samurái, el inicio de relaciones normalizadas con los países occidentales y la adopción del sistema capitalista.

<sup>119</sup> *Meiji jidai* 「明治時代」 (1868 – 1911), periodo comprendido entre la restauración del poder político a la corona imperial, en la figura del emperador Meiji, hasta su fallecimiento, marcado por la apertura internacional, industrialización y occidentalización del país.

<sup>120</sup> *Sengoku jidai* 「戦国時代」 (1467 – 1603), literalmente “periodo de los países en guerra”, se trata de una larga etapa de revueltas sociales, intrigas políticas y enfrentamientos armados entre las fuerzas militares de los diversos territorios del archipiélago. La unificación culminada por el clan Tokugawa, asumiendo el rol de *shogun*, acabó por pacificar el país al implementando una férrea e inteligente política de control político y social. El traslado de la capital al castillo de Edo en el feudo de los Tokugawa, inaugura la nueva y aún más prolongada era, justamente llamada *Edo jidai* 「江戸時代」 (1603 – 1868), con cuyas características –sistema de castas con los samurái como élite, política de cierre de fronteras,...– se suele identificar de forma unificada y ahistórica el pasado japonés y su supuesta esencia cultural.

personajes tipo y estilemas compartidos, y lo que no designa más que la ambientación de la historia narrada en una época histórica o en otra. Además, emerge una descripción sintética pero certera del *chambara* que nos permite desambiguar su articulación con el *jidaigeiki*. O mejor dicho, su articulación “en” el *jidaigeiki*, ya que define lo que sí parece configurarse temáticamente, con las luchas de espadachines como núcleo, como un género. También se menciona la palabra *kengeki* 「剣劇」, un término equivalente a *chambara*, con un matiz algo más formal,<sup>121</sup> pero ignorado por la literatura crítica española. Tal vez la sonoridad onomatopéyica de este segundo término le confiere una cualidad que lo hace más fácil de recordar para aquellos que desconocen la lengua japonesa, pero el principal factor que explicaría esta situación es que el vocablo *kengeki* cuenta con una presencia menor en las posibles fuentes, puesto que, más allá del trabajo de Weinrichter, no aparece ni en el texto de Desser que fundamenta el dossier publicado en *Dirigido* ni en una obra de referencia como el *Cien años de cine japonés* de Donald Richie, que no lo incluye en un glosario en el que *chambara* sí tiene una entrada (Richie, 2004: 298). Al hacerse recurrente el término *chambara* tanto en la literatura específica como en los artículos de revista, se va fijando en el lenguaje crítico corriente.

En definitiva, nos inclinamos por señalar que la doble nomenclatura *jidaigeiki* – *gendaiigeiki* no comporta una división genérica, sino que simplemente alude al marco de ambientación histórica en que se sitúan las historias narradas. Dentro de estas categorías se pueden encontrar múltiples y diversas manifestaciones genéricas. Incluyendo el *chambara*, que indefectiblemente se enmarcaría dentro del *jidaigeiki*, pero que no sería la única expresión genérica propia de esa categoría.

Considerando que las convenciones genéricas se producen más por el modo en que las películas son tratadas en las instancias de producción, mediación y consumo que por las propiedades internas de las películas en sí (Kato, 2006: 29), tendremos en cuenta la advertencia de Wells, cuando subraya que la tradición en estudios japoneses ha tratado de clasificar sus fenómenos culturales en base a conceptos desarrollados en el entorno europeo, requiriendo un esfuerzo continuo por hacer encajar las piezas en nuestros propios esquemas (Wells, 2006: 193). Consideraremos también la idea desarrollada por Nornes en *Cinema Babel* (2007), detectando que la historiografía cinematográfica ha obviado la influencia de la traducción en los intercambios cinematográficos transnacionales, lo que no sólo afecta a la producción y distribución, sino que tiene una incidencia destacada en la intermediación interpretativa de la crítica.

Así, tal como está configurado el estudio de sus propias manifestaciones culturales –no sólo se aplica al cine sino también en el ámbito literario y teatral–, el uso del etiquetado dual *jidaigeiki* – *gendaiigeiki* para dividir la producción fílmica tiene un sentido adecuado. Equiparar directamente estas etiquetas con el concepto de género, algo que no sólo hacemos en el extranjero sino también en el propio entorno crítico nipón, se revela inapropiado y evidencia

---

<sup>121</sup> Ya vimos al principio la acepción de *geki*, por su parte *ken* 「剣」 es literalmente “espada”. Comentamos que es una palabra más formal porque al estar compuesta de una combinación de *kanji* 「漢字」 –grafías tomadas de la escritura china, a partir de las cuales se conformara el sistema gráfico japonés–, incorpora un matiz culto que, de algún modo, contrasta con la versión más popular de la onomatopeya del entrecuchar y el movimiento de espadas (*chan-chan-bara-bara*) que da lugar a su sinónimo.

una falta de reflexión sobre las implicaciones del intercambio cruzado de conceptos en ambos sentidos.

Así, podemos censurar afirmaciones como la que considera *Hara-kiri* (『切腹』 *Seppuku*, 1962, Kobayashi Masaki) un «clásico *chambara* (nombre que reciben los films de samuráis en Japón)» (F12-08b), o enmendar comentarios como el que afirma que *El ocaso del samurái* «abre la trilogía *chanbara*» de Yamada (Dp08-03b), cuando los duelos con espada no son más que situaciones puntuales en estos cuatro filmes. Aunque con una función determinante en la trama y en el clímax emocional de las respectivas narraciones, las escenas de esgrima no constituyen el fundamento de las obras. De forma similar, se dice que *13 asesinos* «es 100% cine de samuráis. Un chute de acción en vena» (Cm11-08b). En este caso particular sí que estamos ante una muestra del género *chambara*, pero asumir que la simple aparición de samuráis en pantalla garantiza que estemos ante una muestra de cine de aventuras o acción es una concepción errónea. Los samuráis constituían el estamento que encabezaba la jerarquía del periodo recreado, por lo que es casi inevitable que las representaciones de época cuenten con personajes de ese extracto social. Pero su presencia en pantalla puede encarnarse en múltiples situaciones y tramas, desde la intriga política al romance, desde la experiencia sobrenatural a las situaciones domésticas más cotidianas. Las correrías aventureras y el ejercicio de la violencia son algunas más de estas posibilidades, canalizadas por el género *chambara*, pero no la manifestación narrativa unívoca de la figura del samurái.

En perspectiva diacrónica, hemos visto ya el cómo surge la dupla terminológica *jidaigeki* – *chambara* en el caso de *Dirigido*. Si bien locuciones como “cine de samuráis” son las empleadas con mayor frecuencia en todo el periodo observado, desde la primera mención de ambas palabras (Dp05-03b), toda referencia a películas japonesas de época se apoyará en ellas. *Chambara* repite en otras tres ocasiones (Dp05-04b sobre *El ocaso del samurái*, Dp07-05 en un artículo sobre cine de artes marciales y Dp10-11b sobre *13 asesinos*), mientras *jidaigeki* se aplica de nuevo en una ocasión (Dp12-09 sobre *Hara-kiri: muerte de un samurái*), surgiendo en otra ocasión no para comentar un film de época sino como contraste al término opuesto *gendaijeki*, cuando analiza el film *Still Walking* en relación al cine de Ozu.

En la más corta y reciente trayectoria de *Cahiers du Cinéma/Caimán*, la otra revista de perfil marcadamente analítico, cada ocasión de comentar un film japonés de época se salda con el empleo de uno de los dos vocablos. El primer caso llega pronto e incluye ambos para hablar de *Hana* en el primer número de la revista (ChC07-05c). Las siguientes dos oportunidades son para *chambara* al comentar *Sukiyaki Western Django* (『スキヤキ・ウエスタン ジャンゴ』 *Sukiyaki wesutan Jango*, 2007, Miike Takashi) y *Love & Honor* (ChC7-11b y ChC08-03c). Otras dos obras de Miike, *13 asesinos* y *Hara-kiri*, recabarán el uso de *jidaigeki* (ChC11-07a y ChC12-07a). Desde el inicio de su publicación, los críticos cahieristas tienen esa terminología totalmente presente.

El caso opuesto lo constituye *Cinemanía*. Dada su orientación menos erudita, presentando textos por lo general de extensión más limitada y de menor vocación analítica, no nos sorprende del todo que no manifiesten interés en el uso de terminología autóctona, que no aparece en ninguna ocasión. Por su parte, el carácter híbrido de *Fotogramas* se constata en dos únicas y tardías menciones de la expresión *chambara* respecto a los dos filmes de época

consecutivos de Miike (F10-12 sobre *13 asesinos* y F12-08b sobre *Hara-keiri*), en un momento en que dicha etiqueta de género se ha convertido ya en habitual para las dos revistas de corte más específico.

En un último comentario es obligado ocuparnos de las exclusiones, y es que, además de ser un propósito declarado de la línea de trabajo que nos hemos marcado, no es poco frecuente que una definición quede fijada no sólo por una idea de *qué es* la cuestión definida, sino también por contemplar *qué no es*. Para esta reflexión usaremos el ejemplo de *Kaidan* (『怪談』, 2007, Nakata Hideo).

Se trata de un film que, en términos genéricos, se sitúa inequívocamente en el fantástico y el terror, lo que se une a la trayectoria de su director, íntimamente ligada al surgimiento y popularización del cine de terror japonés contemporáneo, sobre el que nos ocuparemos con mayor detalle en el capítulo 6.2. Resulta curioso que, en una de las reseñas publicadas, se afirme que se trata de un remake del *Kwaidan* (『怪談』, 1964) de Kobayashi Masaki, uno de los maestros que, aunque de repercusión un escalón inferior a los grandes nombres, llevó el *jidaigeki* a altas cotas de apreciación internacional, galardón en Cannes incluido. Ni por esas, la vinculación de esta película con el *jidaigeki* no ha quedado recogido en ninguno de los, por otra parte escasos, comentarios publicados (F07-11b, F09-08b, Cm09-11b). En el caso de la confusión entre las dos *Kaidan*,<sup>122</sup> se trata de películas que comparten el título e, irónicamente, la ambientación de época que las convierte en un *jidaigeki*. Mientras que Kobayashi adaptó en su película diversas historias populares de terror, recogidas en el Japón de la *era Meiji* por Lafcadio Hearn,<sup>123</sup> el argumento usado por Nakata es el del *Yotsuya Kaidan*,<sup>124</sup> uno de los relatos imprescindibles de la cultura popular desde el periodo Edo.

Uno de los argumentos críticos principales al hablar del “cine oriental” es su juego con los géneros, la libertad con que se hibridan entre ellos y se transgreden sus límites. Aunque vendamos defendiendo que el *jidaigeki* no constituye un género, señalamos que sí es tratado como tal, por lo que resulta interesante comprobar que, en este caso, nadie parece haber detectado en este film una hibridación con el cine fantástico. La conclusión no cambia demasiado si lo observamos desde nuestra premisa. Es decir, aunque nos encontramos ante un *jidaigeki*, diversas consideraciones temáticas y concernientes a la autoría de la película, han conducido a que nadie la identifique bajo esa premisa. Al identificarse con el género de terror,

---

<sup>122</sup> *Kwaidan* es una forma de romanizar el término japonés 「怪談」, cuyo sentido literal se comprende bien al descomponer los dos kanjis que lo componen: *kai* 「怪」 aparición misteriosa, y *dan* 「談」 narración recitada. Así, su empleo implica la participación de entes sobrenaturales como desencadenantes de lo misterioso. Fue la forma de transcripción utilizada en su momento por Lafcadio Hearn para titular su famoso libro (ver nota siguiente), de modo que la gran popularidad alcanzada por esta publicación contribuyó en gran medida a fijar su uso, si bien el formato aceptado en la actualidad sería *kaidan*.

<sup>123</sup> Hearn, de ascendencia greco-irlandesa, llegó en 1890 a Japón como corresponsal de un periódico norteamericano, para dedicarse posteriormente a la docencia de la lengua y literatura inglesa. Publicó numerosas obras sobre la sociedad, cultura y costumbres niponas, que tuvieron una amplia difusión por coincidir con el gran impacto internacional del *japonismo*. Entre estas publicaciones, la que obtuvo una mayor repercusión fue la compilación de relatos sobrenaturales que tituló *Kwaidan: Stories and Studies of Strange Things*.

<sup>124</sup> Con el título completo de *Tokaido Yotsuya Kaidan* 『東海道四谷階段』, fue una de las piezas más celebradas del repertorio del teatro kabuki y ha inspirado incontables obras artísticas en diversos formatos, desde el grabado al cine, pasando por la novela o el cómic. Escrita por Tsuruya Nanboku IV, la obra ha visto recientemente su primera traducción directa al idioma castellano de la mano de Daniel Aguilar, formando parte de su libro *Japón sobrenatural*.

viniendo además firmada por uno de los nombres fuertemente relacionados con dicho género, ya no se contempla la posibilidad de estar ante un producto de características diferentes, aunque estas características se manifiesten de forma más que evidente.

En síntesis, lo que nos señalan los textos estudiados es la consolidación a lo largo del periodo de una terminología de origen vernáculo tomada de ciertas fuentes de referencia y autoridad crítica. Los términos *jidaigeki* y *chambara* conviven de forma algo problemática, ya que se revela cierta confusión que deja en el aire la articulación entre ambos términos, en ocasiones estableciendo una equívoca equiparación entre ellos. Pese a la vaguedad con que se maneja este vocabulario –debilidad de la que, al menos ciertos escritores, parecen conscientes–, el uso continuado de esta terminología, especialmente en los medios en que lo analítico tiene un peso dominante sobre lo informativo, parece orientada a tratar de investir al comentario de mayor autoridad por expresarse empleando la nomenclatura autóctona.

### 6.1.2 La cuestión de la equiparación: *jidaigeki* y la autenticidad del cine japonés

Siempre optimista respecto al cine japonés, el crítico norteamericano afincado en Tokio Mark Schilling escribió en una crónica reciente:

«At the turn of the millennium, Asian films being shown at international festivals were mostly arty dramas made more for the festival circuit than home audiences, and so-called cult films in the horror, sci-fi or fantasy genres. Comedies, melodramas and other genres appealing to mass audiences, which comprised the bulk of production in the region, were largely ignored. That is not true now. Japanese directors who used to be considered cult extremists (Takashi Miike) or popular entertainers (Yoji Yamada) are now found on the programs of the “Big Three” European festivals —Cannes, Venice and Berlin— as well as at Toronto, Busan, Hawaii and other international festivals» (Schilling, 2015).

El nombre de Miike, ya en ese invocado momento del cambio de milenio vinculado al ambiente de los festivales de cine, se nos hace poco adecuado para sostener tal argumento, pero nos resulta muy útil que venga aquí citado junto a Yamada, en cuyo caso sí parece que los hechos vienen a respaldar lo afirmado. Analizando la relación de Yamada con las pantallas europeas según el relato de las revistas especializadas españolas, encontraremos lo siguiente: «*Love and Honor* cierra una trilogía. *El ocaso del samurái* y *The Hidden Blade* dieron por fin a la larga carrera de Yôji Yamada una visibilidad entre nosotros» (F08-04a).

No parece casual que la negada repercusión de una figura tan prominente en el cine nipón, con más de 80 películas en su currículum personal, le llegue precisamente cuando se decide

a trabajar el *jidaigeki*.<sup>125</sup> Adquirida esta visibilidad, de los siguientes trabajos de Yamada se han estrenado los que, por ambientación o tema, le sitúan en la órbita de los maestros canonizados del cine nipón, caso de *Una familia de Tokio* (『東京家族』 *Tōkyō Kazoku*, 2013) o *La casa del tejado rojo* (『小さいうち』 *Chiisai Ouchi*, 2014) que de alguna manera –muy directa en el caso del primer título– remiten al cine de Ozu, olvidándose de *Kabei: nuestra madre* (『母べえ』 *Kabē*, 2008) melodrama que, al menos, se distribuyó en formato doméstico) mientras que *Ototo* (『おとうと』, 2010), comedia de ambientación contemporánea, no llegó a obtener distribución.<sup>126</sup> La filmografía de Yamada en su conjunto, especializada en comedias de gente corriente, difícilmente sería bien ponderada por el aparato crítico español. Y sin embargo, sus tres películas de época –véase la categoría en que se enmarcan las reseñas al editarse sus DVDs (por ejemplo Cm06-02) y su persistente presencia en la *Berlinale*– le elevan a un reconocimiento con estatus de autor.

Volvamos a Miike, de quien Fotogramas considera que con *13 asesinos* «ofrece su vertiente más clásica con un canónico film de samuráis» (F11-11c). Una afirmación que nos resulta insatisfactoria, ya que ni el ritmo del film ni el uso de determinados efectos especiales se ajusta al concepto de film de samuráis que entendemos como clásico. Sin embargo, observamos que esa idea se impone como el parecer general. En *Cinemanía* leemos «Miike en un ejercicio de contención desconocida (sigo creyendo que el filme en realidad es obra de su primo), engarza con el cine de samuráis más clásico» (Cm10-11a), mientras que *Cahiers du Cinéma España* nos dice «*13 asesinos* rememora el clasicismo más refinado de los grandes maestros» (ChC11-07a). Igual de explícito, *Dirigido por* se refiere a un «neoclasicismo inédito hasta la fecha en el cine de Miike» (Dp10-11b). Podemos entender esto como una muestra de identificación, automática y acrítica, de *jidaigeki* con clasicismo. Aquí parecen confluír los prejuicios designados por Weinrichter mediante los términos *efecto kimono* y *efecto crisantemo* – recordemos, la receptividad hacia las películas de época y la lectura eurocéntrica de las características del cine japonés, respectivamente–,<sup>127</sup> con la falsa asimilación de *jidaigeki* con clasicismo y la ecuación de clasicismo con calidad, cuando el consenso alrededor de la calidad de este film, como del posterior *Hara-kiri: muerte de un samurai* (『一命』 *Ichimei*, 2011), es difícil encontrarlo respecto a otras obras de ambientación contemporánea del mismo autor, incluso entre las mejor ponderadas por la crítica.

El *jidaigeki* ostenta, en términos de recepción internacional –por mejor decir, Occidental, como enseguida matizamos–, un estatus de reconocimiento y consideración que lo eleva sobre el conjunto del cine japonés y prácticamente convierte a ambos conceptos en sinónimos. En la entrevista mantenida con los administradores del departamento de cine en

<sup>125</sup> Yamada ya había realizado un *jidaigeki* con anterioridad, *Un ga yokerya* (『運が良けりゃ』 1966). Se trataba de un relato humorístico sobre los habitantes de un vecindario de gente corriente. En ese momento y dado el contenido del film (más sobre este aspecto en el capítulo dedicado a la comedia), no era de esperar que la película cosechara repercusión internacional alguna.

<sup>126</sup> Sobre este particular se incide en capítulos siguientes, concretamente los que se ocupan de aspectos de género (6.4) y de la comedia (6.5).

<sup>127</sup> Llama la atención, pero no sorprende, que el término *efecto kimono* haya hecho fortuna y sea recurrentemente citado por numerosos críticos, mientras se silencia su concepto mellizo, *efecto crisantemo*, que ha caído por completo en el olvido. Una muestra de la inercia conservadora de la institución crítica, aceptando de buen grado una teorización que indica perspectivas sesgadas en el conjunto del sistema (espectadores, distribuidores,...), pero menos proclive a incorporar formulaciones similares pero que señalan exclusivamente al estamento crítico.



*Japan Foundation*, comentaban el escaso interés que muestran las instituciones europeas y americanas por el cine japonés de ambientación contemporánea, mientras que las propuestas que se centran en el cine de época sólo son rechazadas, siempre después de un esfuerzo por encontrarles acomodo en la programación, si realmente es imposible cuadrar las fechas.

Sería injusto no destacar también el contraproducente papel que desempeñan en este contexto las propias instituciones japonesas. La agencia *Unijapan* edita anualmente un catálogo de películas para su promoción en los principales mercados internacionales. Las portadas de esta serie de publicaciones, desde hace varias décadas, incorpora ilustraciones *ukiyo-e*, que a nivel de diseño consiguen ser muy atractivas, pero que remiten irremediabilmente al periodo Edo sin establecer ninguna relación con los contenidos del volumen ni la actualidad del cine nipón. Recaer en esta forma de autoorientalismo no parece la estrategia más acertada si se pretende revocar las tendencias e ideas estereotipadas que venimos señalando, por lo que deducimos que no existe tal pretensión y sí probablemente un intento de aprovechar estas preconcepciones. Al reforzar, de este modo, esas ideas preestablecidas, se está contribuyendo a perpetuarlas, lo que de algún modo condiciona, limitando sus opciones, a las propuestas filmicas que no encajen en ese espectro, por lo que no podemos por más que considerarla una estrategia muy desacertada.

Como termómetro de lo que esto supone en la recepción occidental, podemos fijarnos en el tratamiento del *jidaigeiki* que ha hecho Hollywood, con el interesante ejemplo de *El último samurái* (*The Last Samurai*, 2003, Edward Zwick). El film se inicia con la voz en off de un narrador que presenta el país con un tono místico, mientras se nos ofrecen tomas de paisajes naturales cuyos encuadres remiten a imágenes y estilos compositivos equiparables a diversos de los maestros y grabados *ukiyo-e* más populares (Kato, 2006: 30).

Buscando una explicación a lo descrito hasta el momento, acudimos a la idea del *efecto kimono*, recordemos, la paradoja que causa la fascinación exótica al facilitar al público occidental una identificación con situaciones y ambientaciones claramente diferenciables culturalmente, mientras que se produce una resistencia a identificarse con otras equiparables a nuestra propia experiencia vital cuando las encarnan personajes de rasgos étnicos orientales (Weinrichter, 2002b: 17). Aún más, cuando se afirma que en Japón «en un principio el cine recibe sobre todo la pesada herencia del teatro kabuki» (Weinrichter, 2002b: 39), se están colocando las historias de época como imaginario fundacional del cine nacional. Esta idea de la herencia cultural como *peso*, como algo de lo que es imposible deshacerse, es más que recurrente, valga otro ejemplo como es el título del libro de Marco da Costa *El Cine japonés bajo el peso de la tradición: de Rashomon a The ring*, como si toda esta cinematografía tuviese en ello un condicionante único e inalterable a lo largo de su historia.

Todo esto podemos conjugarlo con la forma en que se produce la incorporación del cine nipón al concierto internacional, como el propio título del libro citado nos recuerda, con la repercusión del éxito de *Rashomon*, así como de otras cintas que siguieron su estela como *La puerta del infierno* (『地獄門』 *Jigokumon*, 1953, Kinugasa Teinosuke) o el *Hara-kiri* de Kobayashi entre otras. Figuras más relacionadas con el cine de ambientación contemporánea como Ozu o Naruse, sólo fueron admitidas en el conjunto mucho más tarde, sin olvidar que sus películas se suelen analizar también en base al conflicto con la modernización –la

transformación de la institución familiar o el estancamiento de los roles sociales femeninos son los temas que respectivamente se les atribuyen—, además de la ignorancia secular de este tipo de producciones en los autores antes contemplados. Sergi Sánchez nos explicaba que no fue hasta que recibió el encargo para escribir su libro *Akira Kurosawa: el silencio y la furia* (1999), cuando descubrió que la filmografía del autor incluía muy estimables películas de ambientación contemporánea (Comunicación personal, 21 junio 2013). Observamos que la identificación de la parte con el todo presenta unas bases muy sólidas.

### 6.1.3 La rigidez del canon: un limitado rango de figuras de referencia

A la hora de comentar una película, un recurso es establecer su genealogía, contextualizar al autor con su propia obra y con las fuentes de las que bebe. En el caso del cine japonés, toda película protagonizada por una familia y filmada con estilo mínimamente sobrio y ritmo pausado se asimila indefectiblemente con la influencia de Ozu, la crítica española reacciona a la aparición de samuráis en pantalla con una inmediata invocación al legado de Kurosawa. Los ejemplos son múltiples y se llega a expresar como algo inevitable, como en el tratamiento dado a *13 asesinos*, en la que se identifican «ecos (no podía ser de otra forma) de Kurosawa» (ChC11-12b), mientras en otro artículo se describe la película de esta forma tan sintética como rotunda: «Kurosawa Reloaded» (F11-08b).

Estas alusiones, y el caso de *13 asesinos* lo ejemplifica bien, no necesariamente están bien fundamentadas. Una crónica de fotogramas define el film como una «incursión del japonés Takashi Miike en el chambara épico a lo Kurosawa» (F10-12). Pareciera que esa fuese la especialidad del director, cuando en realidad sólo dos de sus películas, *Los siete samuráis* (『七人の侍』 *Shichinin no Samurai*, 1954) y *La fortaleza escondida* (『隠し砦の三悪人』 *Kakushi toride no san akunin*, 1958), cumplen con dicha descripción, ya que en sus otras películas *de sable*, el díptico conformado por *Yojimbo* (『用心棒』 *Yōjinbō*, 1961) y *Sanjuro* (『椿三十郎』 *Tsubaki Sanjūrō*, 1962), con un protagonista solitario y sin objetivos heroicos, amén de unos planteamientos de marcado carácter irónico, el componente épico se diría ausente.

Si cualquier elemento que permita aludir al maestro es bien recibido, la cúspide se alcanza en un comentario sobre *Hana* de Kore'eda que enfatiza la participación en el film de Kurosawa Kazuko, la hija del venerado director, como responsable del apartado de vestuario (F08-03a). Es más, la tentación de citar a Kurosawa es tan difícil de superar que se llega a hacer incluso cuando se le considera irrelevante para el análisis: «Si Akira Kurosawa aplicaba a sus películas de samuráis la elegía del western norteamericano de los años 40 y 50, Yamada construye su trilogía aplicando un laconismo a su mirada que potencie el desgarro del crepúsculo. No en vano el principal referente de Yamada es el maestro Masaki Kobayashi y, más concretamente, Harakiri (Seppuku, 1962) y Rebelión ([『上意討ち 拝領妻始末』] *Jōi-uchi: Hairyō tsuma*

shimatsu, 1967)» (Dp08-03b). Entonces, si vamos a apoyarnos en otro referente, ¿qué necesidad hay de mencionar a Kurosawa para afirmar que aquí hablamos de algo distinto? Por otro lado, ¿en qué basa la alusión a Kobayashi? El artículo habla de los tres filmes ya mencionados de Yamada Yōji, cuya vinculación con las películas citadas de Kobayashi es algo esquemática. Es cierto que, temáticamente, en sus películas aparecen motivos compartidos como samuráis enamorados y caídos en desgracia, pero se trata de elementos que, lejos de ser exclusivos de este realizador, pueden detectarse en tantas otras películas. Sin dar más detalles en el texto, la idea del crítico queda en el aire, pero al menos sirve para constatar que hay más nombres que colocar junto al de Kurosawa y nos pone sobre la pista.

Seguimos con *13 asesinos*, la que un nuevo artículo considera «primera inmersión de Miike dentro del cine de época, el jidaigeki, en un sentido estricto. Por lo tanto, las imágenes se encuentran revestidas de un inevitable aliento nostálgico, que nos remite al cine de Kurosawa y Mizoguchi» (ChC11-07a). Ya tenemos un nombre más, de nuevo uno de los escasos referentes del clasicismo cinematográfico nipón tal como se ha divulgado entre nosotros. Como en el resto de casos, consideramos que no son las imágenes del film sino la mirada del crítico la que genera esa inevitabilidad y aliento nostálgico a los que alude.

Es comprensible, así nos lo indica la teoría expuesta, que desprovista de conocimientos amplios sobre un registro estético ajeno a nuestra propia tradición espectral, la mirada del crítico detecte la presencia de un limitado número de autores, que recurra a aquellos nombres de autoridad canónica que sí conoce y le permiten anclar su aproximación a unos conocimientos previos. Por más que la relación trazada sea débil –ya lo vimos con el uso de la terminología *jidaigeki/chambara*–, se produce una necesidad de aferrarse a ella como medio de legitimar la aproximación al objeto del comentario y mostrar un dominio de los conceptos.

Pero además, esta situación parece evidenciar una cierta nostalgia de esas manifestaciones que la cinefilia clásica acogió como muestras de un cine de autor sublime y la cinefilia moderna como un cine alternativo al sistema de representación hollywoodiense. Un ejemplo lo vemos en el artículo en que se valora como «fallido» el trabajo de Kumai Ken al filmar *El mar que nos mira* (『海は見ていた』 *Umi wa miteita*, 2002) sobre guion de Kurosawa: «Sin duda que esa historia de geishas y sus clientes habría dado mucho más jugo en manos del maestro que en las de Kumai, que lo transforma en un risible folletín mezcla de Mizoguchi y Titanic...»<sup>128</sup> (Dp02-11c).

Para reforzar esta idea, tenemos también algún ejemplo por oposición. En primer lugar, podemos fijarnos en alguna reveladora omisión. La primera muestra de cine de época japonés susceptible de aparecer en los medios estudiados durante el periodo de nuestro análisis es el film como *Samurai Fiction* (『SF サムライ・フィクション』 *Esu Efu Samurai Fikushon*, 1998, Nakano Hiroyuki). A pesar de hacerse con un lugar en el palmarés a su paso por Sitges, la película no recaba ningún comentario, algo que llama la atención cuando una de las crónicas de esa edición del festival sí que incorpora imágenes del film (F99-11). Se trata de una película de imagen espectacular –no en vano, el premio recibido fue justamente en el apartado de

---

<sup>128</sup> Parece evidente que la alusión a Mizoguchi se debe al protagonismo en el film de los personajes femeninos, lo que sumado a la comparación con lo folletinesco en *Titanic* tiene connotaciones que nos remiten a los aspectos que desarrollaremos en el capítulo 6.4.

fotografía—, combinando el blanco y negro con un efectista uso del color de resonancias *pop* con un registro musical en clave de guitarras eléctricas, parece que el film resultó tan llamativo como imposible de contextualizar, de ahí que el interés por su imaginería se conjugara con su ausencia en los textos. Su acercamiento visual, narrativo y argumentalmente novedoso al cine de samuráis no dejaba margen para asimilaciones con los maestros o apelaciones al clasicismo.<sup>129</sup> Aparecida en el momento previo a la nueva visibilidad del *jidaigeki* que impulsó la trilogía de Yamada —como detallaremos más adelante—, ante la falta de un anclaje en el que situar la película, la opción es ignorarla.

Otro caso es el de *Zatoichi*. Cuando Kitano afronta su primer *jidaigeki*, él mismo es ya una figura respetada y su obra es bien conocida por la crítica. El film contiene, además, notables marcas de estilo que singularizan la aproximación del autor. No es necesario invocar una figura externa de autoridad, porque ya está inserta en el propio film a comentar.<sup>130</sup> Pero eso es más complicado de lograr con Miike. Como señala una crítica en *Fotogramas*, «en *Ran* (1985), Akira Kurosawa convirtió las escenas violentas y sangrientas en un cuadro de Jackson Pollock. Sin embargo, el estilo de Kurosawa había cambiado: la rabia enloquecida y fragmentada de *Los siete samuráis* (1954) había dejado espacio para el plano general y sin cortes. La casquería final de *13 asesinos* tiene mucho de la serenidad mutante de *Ran*, a pesar de que en Takashi Miike es difícil hablar de evolución, teniendo en cuenta que cada una de sus películas supone una ruptura con la anterior» (F11-08a).

Sin dejar a Miike, otro comentario sobre *Hara-kiri* se expresa molesto por el redescubrimiento generalizado del director al rodar «dos *jidaigeki* —es decir, dos dramas históricos ambientados en el medievo japonés— [...] Ahora que ha tocado el género que dio lugar a los que Antonio Weinrichter definió como 'efecto kimono', han descubierto que es capaz de dirigir con estilo clásico... [...] es signo de estar muy pero que muy despistado» (Dp12-09).

Es así como las reseñas de *13 asesinos* remiten a Kurosawa y olvidan a Kudo Eiichi, autor de la película en que se basa el *remake* de Miike. Aunque en algunos casos se admite el desconocimiento del referente original —algo casi inevitable, habida cuenta de la dificultad de acceder a la película—, se busca el amparo de la figura de autoridad que permita sortear esa carencia. ¿Todas las reseñas? Bien, hay una honrosa excepción:

«Discrepo cordialmente de algunas voces que se han apresurado (ergo precipitado) a incluir, cómo no, a Akira Kurosawa entre las influencias/referencias/homenajes/guñños (táchese lo que no proceda) de *13 asesinos*, supongo que por culpa de la cómoda asociación que sigue haciéndose hoy en día entre el cine de Kurosawa y el chambera o 'cine de samuráis', y el *jidaigeki* o 'cine de la época Edo (1603-1868)'; para más inri, en el film de Miike hay una escena (breve), con lluvia, y ya se sabe, en-las-películas-de-Kurosawa-siempre-llueve... Qué le vamos a hacer si todavía hay quien así lo cree (y

---

<sup>129</sup> Algo similar ocurre más adelante con *Izō*, película ignorada en una crónica sobre Sitges que, sin embargo, incluye un fotograma de la película (F05-01e).

<sup>130</sup> Aun así, la figura de Kurosawa no deja de aparecer en varios de los artículos sobre el film (Dp04-02c, Dp05-03b, F04-02c).

continúa simplificando el cine de Kurosawa a base de reducirlo a conceptos simples, cuando no simplones, como 'samuráis' y 'lluvia'» (Dp11-09).

El autor aprecia otras conexiones con obras como el *Hara-kiri* de Kobayashi o *Kozure okami* (『子連れ狼』 *Kozure okami*, 1972) firmada por Misumi Kenji. Esto, independientemente de que la idoneidad de estos nuevos nombres nos parezca más o menos discutible, aporta el valor de reivindicar la apertura a un rango de referencias más amplia y una mayor variedad de aproximaciones estilísticas, lo que sólo podemos valorar positivamente. En otros puntos de este trabajo nos mostramos críticos con el dominio que Tomás Fernández Valentí, el firmante de este fragmento, exhibe en sus comentarios sobre cine japonés, especialmente cuando aborda aspectos culturales. Pero en esta ocasión, señalando el impacto negativo del uso de ideas preestablecidas, reduccionistas y simplificadoras, detecta certeramente las carencias a este respecto y ejerce, en nombre del gremio, una sana autocrítica.

#### 6.1.4 La rigidez interpretativa: inevitabilidad del estereotipo

Del mismo modo que la lista de referentes es limitada en cuanto a nombres, el análisis de películas japonesas de época se ve lastrado por un escaso rango de argumentos contextuales. Es posible que esto sea el efecto de la claridad con que se visibiliza la diferencia cultural, con lo que la fascinación de esta diferencia arrastraría la atención del espectador-comentarista hasta hacerse con ella casi en exclusiva, el caso es que se observa una tendencia a apoyar las críticas en aspectos culturales, que por lo general acaban por reproducir determinados estereotipos.

Uno de los estudios que se han publicado con intención de divulgar y combatir esta situación es el libro *Remaking Kurosawa* (2009), de Dolores P. Martínez sobre la obra del afamado director. Sobre su célebre *Rashōmon*, la autora confronta la idea tan divulgada de que Kurosawa era un director occidentalizado exponiendo algunos déficits en la interpretación que la crítica internacional ha hecho del film. Sostiene que se trató de una producción más del estudio *Daiei*, diseñada para su explotación comercial ante una audiencia japonesa, sin prever el éxito internacional que acabaría cosechando. Era el momento de los juicios de responsabilidad por los crímenes de guerra, en los que los soldados del ejército japonés, sistemáticamente, se declaraban inocentes y responsabilizaban a su gobierno de las atrocidades cometidas, a la vez que se arrogaban a sí mismos la condición de víctimas en tanto que parte del pueblo japonés, apelando a las penalidades sufridas con los bombardeos masivos, incluyendo los tristemente famosos ataques nucleares sobre Hiroshima y Nagasaki. En ese contexto histórico, la autora señala la ironía de que el desarrollo de *Rashōmon* esté atravesado por la celebración de un juicio en el que todos los encausados se declaran culpables, y se pregunta por qué este factor tan evidente ha sido escasamente destacado entre la crítica (Martínez, 2009: 36).

A este respecto, destaca también el uso que la crítica ha hecho del discurso implantado por Ruth Benedict, con su famoso libro *El crisantemo y la espada*, cuyo análisis depende de la religión dominante durante su investigación, el *shintō estatal*<sup>131</sup> y establece que el comportamiento ético de los japoneses depende de sanciones externas más que de una noción interiorizada de lo que es justo o correcto. Ante esta idea asumida, Martínez argumenta que se ignoran los doce siglos de tradición budista y su importante doctrina en materia de pecado, responsabilidad y castigo —reencarnación, infierno, etc.—, cuando en el film, significativamente, uno de los protagonistas es un monje budista. Tomando la imagen de Japón como una sociedad de la “vergüenza” y no de la “culpa”, se pierde esta perspectiva hermenéutica esencial, del mismo modo que sus primeros filmes se analizan en su *japonesidad* (por sus alusiones a aspectos como las artes marciales o los teatros *kabuki* y *nō*) sin valorar su complejo análisis de la ideología dominante del momento (Martínez: 37-38).

*Rashomon*, es evidente, no es una película que pertenezca al periodo que estudiamos, como no lo es la figura de Kurosawa, a cuyo exceso de protagonismo en la crítica de films contemporáneos ya hemos dedicado incluso un apartado. Además, Martínez no nos habla del contenido en revistas españolas, sino más bien de la crítica académica anglosajona. Nos interesaba, sin embargo, destacar este ejemplo por diversos motivos, el principal de ellos que los vicios que muestra este caso no son diferentes a los que observamos en el caso de la crítica hispana actual. El sesgo fundamental es el que entiende la cultura japonesa como un bloque sólido y ahistórico. Al tratar de desentrañar las particularidades de esta cultura pretendemos obtener una fotografía, una idea homogénea y estática. Las dinámicas y procesos internos distorsionan esta posibilidad, haciendo que las ideas simples y los datos que manejamos de esta sociedad, parciales e incompletos, nos resulten aún más confusos, cuando no contradictorios. A esto se une el que la aceptación de que otras culturas, con formas diferentes de pensar y de hacer, pueden alcanzar un alto nivel de desarrollo, requiere una autocritica que la mirada eurocéntrica aún tiene pendiente procesar. En ese sentido, la idea establecida de un país de contrastes y dualidades nos resulta muy cómoda ya que permite armonizar todas estas contradicciones.

Aunque se trate de un país que ha alumbrado avances científicos y tecnológicos deslumbrantes, se destaca la convivencia entre esta condición innovadora y un apego a lo tradicional para poder seguir considerándolo atrasado. Eso, junto a la noción de aislamiento de la cultura nipona al señalarla en función de su otredad, en lugar de contemplar con normalidad la posibilidad de intercambios e influencias de carácter intercultural, genera la idea de que su relación con el exterior es predatoria. Mientras que cuando desde nuestro lado se toman elementos de otra cultura aplicamos terminología como *inspiración*, *adaptación*, *aprendizaje* o similares, en el caso japonés hablamos de copia. Esto permite articular la idea soterrada de una cultura básicamente estancada, sin capacidad de evolución, cuyo éxito económico y tecnológico se basa en la disciplina con que han sabido incorporar a su sistema lo que copian de otros. La convivencia dual de tradición y modernidad encaja así con nuestra

---

<sup>131</sup> 「国家神道」 *Kokka Shintō* o *sintoísmo de estado* fue la denominación de la práctica ideológica impuesta por el régimen dirigente como parte del programa ideológico de consolidación de la restauración del poder imperial de *Meiji*. Convirtiendo el sintoísmo en religión estatal, las creencias y ritos que se le asocian pasan a identificarse con la exaltación nacionalista del incipiente imperio japonés. Un completo estudio sobre este tema es el de Holtom, original de 1943 pero editado en traducción castellana por Paidós en 2004.

visión de este país, pero también beneficia a los discursos esencialistas autóctonos, por lo que se trata de una idea totalmente implantada y generalmente aceptada por unos y otros.

Así, se hace difícil –imposible, tal vez– leer algún texto en profundidad sobre Kurosawa que no mencione en primer lugar su condición de descendiente de samuráis. En estos textos no se nos explica la relevancia del dato, pero se menciona invariablemente. Probablemente se deba al atractivo que el imaginario asociado a esa idea aporta al relato, pero como resultado obtenemos la impresión de que esto, inevitablemente, infunde a su estilo cinematográfico de alguna característica innata, algo que queda fuera de todo análisis cinematográfico racional, o bien, de nuevo, la noción de que las viejas ideas tradicionales siguen vigentes de forma ineludible. La asociación automática de todo *jidaigeki* con Kurosawa contribuye a perpetuar estas ideas asumidas.

Esta tendencia a desproveer de evolución histórica y de pensamiento al hecho japonés queda bien ilustrada en los premios y nominaciones a los premios *Oscar* cosechados por *Memorias de una geisha* (*Memoirs of a Geisha*, 2005, Rob Marshall) o *El último samurái*, que en ambos casos incluyeron los apartados de mejor dirección artística y la de diseño de vestuario pese a los numerosos anacronismos y la convivencia en pantalla de elementos propios de diferentes épocas históricas, mostrando que el interés de su trabajo no depende de la veracidad con que se recree el Japón de época sino la eficacia con que se reproduce una imagen del Japón tradicional como objeto de consumo exótico para el público internacional (Kato, 2006: 35). A nivel de interpretación crítica, esta tendencia ahistórica tiene un buen ejemplo en *Rashomon*, cuando vemos la dificultad de abstraerse de la idea transmitida por la obra de Benedict, estableciendo determinadas características del *shintō de estado* como elementos inmutables del pensamiento nacional, desechando por ello aquellos elementos de la otra gran religión japonesa que no encajan en dicho esquema. Curiosa y contradictoriamente, la invocación al budismo está también muy presente en el análisis del cine japonés. La popularidad alcanzada durante el s. XX por el budismo *zen* en occidente otorga una alta visibilidad a las ideas que se le asocian, que en el caso del cine se ven amplificadas por la cantidad de atención otorgada al ascendente de esta práctica religiosas sobre el estilo de Ozu Yasujirō, tal vez la mayor figura de referencia de esta cinematografía.

Las alusiones al *zen* se multiplican, aunque sin un conocimiento sólido de sus fundamentos se convierten en asunciones acríticas. En un texto sobre una película coral como es *Hana*, se señala que el «bullicio y agitación» de numerosos personajes anulan la tradicional soledad del guerrero samurái y la «armonía zen a la que aspiraba el *chambara* cuando aislaba a los contendientes en composiciones simétricas y equilibradas» (ChC07-05). Según discutimos en el apartado inicial, nos resulta conflictivo designar como un *chambara* a esta película en la que los duelos de espadas brillan por su ausencia, pero sobretudo nos parece una simplificación fruto del desconocimiento atribuir a este género semejante aspiración. Los duelos cara a cara acostumbra a marcar la culminación de esta tipología de películas, con el enfrentamiento del protagonista y su enemigo principal, pero no suelen faltar peleas multitudinarias que dificultan la presentación aislada de los personajes y en cuyas coreografías son el dinamismo y la agitación, no es precisamente la armonía, los elementos predominantes.

En ocasiones, incluso las interpretaciones de las transformaciones históricas contienen paradójicos elementos ahistóricos. En un comentario a *El ocaso del samurái*, se afirma que Iguchi Seibei, el protagonista, «es alguien que en el pasado había vivido para la violencia y ahora, desde su viudedad, ha dejado de lado su antiguo oficio de samurái porque está entregado al cuidado de sus dos pequeñas hijas y de su madre, anciana y senil, labrando su modesta granja y trabajando humildemente en un empleo de baja estofa» (Dp05-04b). Se trata de un error interpretativo que reduce siglos de evolución histórica en la vida de un solo personaje. Ciertamente, la casta samurái surge y se consolida en la cúspide de la jerarquía social como estamento militar. Pero su actividad guerrera queda interrumpida y pasa a ser meramente nominal una vez que se produce la unificación política del archipiélago. El trabajo que desarrolla Iguchi es el propio de su rango dentro de la organización social samurái de su época. No tuvo un pasado de violencia porque nació al final de esos casi tres siglos de paz. Este largo periodo es precisamente lo que lleva a los samurái a la obsolescencia y el bloqueo social que muestra el film, contradicciones que marcan el final de esa época, como la conclusión del film prefigura cuando, esta vez sí, estalla un conflicto violento e Iguchi debe incorporarse a filas, en el contexto de los movimientos que desembocarían en el derrocamiento del poder establecido.

Es decir, el relato muestra exactamente lo contrario de lo que indica el artículo: un hombre de paz –no sólo por la época sino por la actitud y declaraciones expresas del personaje durante la narración– que se ve arrastrado por la violencia. Lo que el visionado del film hace explícito se llega a ver de una forma opuesta bajo el prisma reduccionista del inmovilismo histórico con que observamos al Japón, que entendemos como una entidad sociocultural inmutable hasta que la irrupción de lo occidental, no la lógica de unos procesos históricos, la obliga a modernizarse.

Esta idea se materializa en varios comentarios sobre *Gobatto* (『御法度』, 1999, Ōshima Nagisa), película en que se advierten «tonalidades graves y severas, y desde una estética dominada por rojos y negros, un relato que indaga en la trastienda de los códigos de honor, de la disciplina militar y del oscurantismo propio de una casta de élite en el Japón que vivía todavía –a mediados del siglo XIX– en las formas históricas de la edad media» (Dp00-06a). Se trata de una afirmación que, sin ser falsa, incorpora un matiz cuestionable. Es cierto que el país, hasta entrada la segunda mitad del XIX, continuaba con una estructura política equiparable formalmente a la del feudalismo que caracteriza la edad media europea. Pero es igual de cierto que no estamos hablando de Europa. ¿Es posible aplicar directamente esta terminología al caso nipón? De entrada, es complejo aplicar una periodización equiparable a la nuestra sobre la historia japonesa. En ese empeño, se podría designar como *época clásica*, entendida en el sentido greco-latino de florecimiento civilizatorio y artístico, a la prolongada *era Heian* (794-1185), asignar un carácter equivalente a la *Edad Media* a las etapas posteriores de desmembración del país y continuas guerras civiles como en el *periodo Muromachi* (1337-1573), y entender la reunificación y pacificación del país del *periodo Tokugawa* o *Edo* (1603-1868) como por una suerte de *Edad Moderna*. Sin embargo, haciéndolo así, las fechas bailan considerablemente respecto al referente europeo, además de que en la *era Edo*, el mantenimiento de las estructuras feudales y el posterior decreto de prohibición del cristianismo y limitación de la admisión de extranjeros dificultan la operación. En lugar de



descartar esta periodización por inadecuada, lo que se hace es alargar la consideración de *Edad Media* hasta fechas que en el caso europeo son estudiadas ya como época contemporánea. Eso nos permite certificar el atraso civilizatorio nipón, pues mientras en Europa florece el racionalismo y nos encontramos inmersos en la revolución industrial, Japón sigue sumido en los oscuros tiempos medievales. La idea generalizada es que fue la llegada de la legendaria flota de barcos negros, comandada por el Comodoro Perry, el elemento –occidental, por supuesto– que fuerza la apertura de relaciones internacionales, iniciando con ello el proceso que acabaría con semejante atraso.

Este discurso olvida el desarrollo, durante el *periodo Edo*, de una estructura de ciudades que, si bien surge como respuesta a las necesidades de esa clase dirigente feudal, permite el establecimiento y ascenso económico de la clase artesana y comercial que les suministra bienes de consumo. En este proceso tienen lugar fenómenos como el desarrollo de unas industrias de entretenimiento de masas, como ejemplifican el surgimiento del teatro *kabuki* o los grabados *ukiyo-e*, tanto por la forma en que se producen y consumen como por los temas que registra. Urbanización, intercambio económico equiparable al capitalista o consumo de bienes culturales producidos industrialmente para las masas, son elementos que acercarán a la cultura nipona más a la contemporaneidad que a lo medieval, pero que quedan excluidos del relato establecido.

Los protagonistas de *Gobatto* son los miembros de la milicia conocida como *Shinsengumi*, que en otra crítica al film se define como «una guerrilla armada xenófoba de veinticuatro jóvenes guerreros contrarios a la apertura del país y obligados a capitular en 1967 [sic] con el establecimiento de una monarquía absoluta encargada del proceso de modernización del país» (Dp02-10b). Sin ser esencialmente errónea, si atendemos al relato comúnmente aceptado, la simplificación en que incurre esta descripción tiene implicaciones delicadas. Cuando se considera que el fin del periodo medieval fue forzado por la acción extranjera, el componente xenófobo que se atribuye a esta fuerza militar parece asimilarse a una expresión espontánea de la voluntad nacional. Al no especificar la lógica de tensiones sociales, luchas de poder e intrigas políticas que sustentan la aparición del *Shinsengumi*, se refuerzan determinadas ideas sobre el progreso civilizatorio japonés. Es decir, se trasmite la idea de una sociedad xenófoba y cerrada, supeditada a un impulso civilizatorio impuesto por occidente.

No es este el espacio para establecer una definición de *Shinsengumi* y debatir los pormenores de aquel momento histórico, pero tampoco debiera serlo una reseña cinematográfica. Igualmente, no pretendemos acusar al autor del texto de tener una segunda intención, más bien apreciamos falta de conocimientos del contexto. Sin duda el propio escritor debe ser consciente de esta limitación, ante lo cual sería sensato esperar que el analista mantenga su comentario dentro de parámetros menos comprometidos. Si posteriormente el texto comenta, como de pasada, que el film recrea un mundo «puesto en escena de forma voluntariamente anacrónica, marcada por un gusto hacia el clasicismo heredado de los viejos maestros», bien podría dedicar el artículo a explicar cuáles son estos referentes clásicos y aclarar cómo se articula esta afirmación con la trayectoria de Ōshima, precisamente caracterizada por iniciar su actividad cinematográfica con un manifiesto de rechazo a los viejos maestros. Pese a esta contradicción flagrante, en ningún momento se duda que incardinar una película *jidaijeki* en la tradición de los clásicos resulte adecuado.

Entre las reseñas de *La espada oculta* (『隠し剣 鬼の爪』 *Kakushi ken: Oni no tsume*, 2004, Yamada Yōji), encontramos un ejemplo más sangrante, cuando un artículo sitúa la acción, erróneamente, en el periodo *Meiji*, «momento de grave crisis identitaria en ese Japón feudal secularmente cerrado a Occidente, estremecido por una terrible esquizofrenia cultural: es la frontera entre el traje y la corbata occidentales y el kimono –cf. El ridículo *look* “a la inglesa” del instructor militar–, entre el nuevo paso erguido y los tradicionales andares encorvados debido a las ligaduras que los niños, antes de alcanzar la pubertad, debían llevar en pies y piernas» (Dp06-01). Esperamos que la vestimenta inglesa le resulte ridícula al autor por contraste con el atuendo del resto de personajes, no por una idea bastante más controvertible como es el hecho de que la vista alguien de otra raza. Lo que nos resulta más inexplicable es el origen de esa extraña idea de los niños con las piernas atadas, pero al lector medio no le costará otorgarle credibilidad a esa afirmación en el marco de un texto plagado de referencias históricas y literarias, repleto de citas cultas que equiparan el estilo del film con los poemas *haiku* del popular Bashō Matsuo.<sup>132</sup>

Es comprensible que, sin ser necesariamente buen conocedor del contexto histórico, estos detalles queden fuera de las posibilidades de análisis del crítico. Somos conscientes, por tanto, de que en este terreno jugamos con la ventaja de la especialización que nos da nuestra disciplina. Lo que pretendemos no es acusar a los críticos de prácticas malintencionadas o censurar su capacidad de ejercer su función como críticos ante piezas llegadas de procedencias exóticas, sino señalar la falta de conciencia sobre lo complejo que resulta elevar afirmaciones categóricas sobre otras sociedades. En éste sentido, nos apoyaremos en lo expresado por el académico Yoshida Junji, a su vez parcialmente inspirado en un tercer autor:

«To borrow the words of Chinese film theorist Yijung Zhang, “dangers in cross-cultural analysis arise every time Western(ized) critic subjects the ‘raw material’ of a film from another culture to an interpretative ‘processing’ exclusively in western analytic terms”. At the same time, Japanese film cannot be studied without western analytical terms, if only because it has shared many of those terms in its encounter and exchange with the West. The challenge is not whether to use Western analytical terms, but how to use them more effectively» (Yoshida 243).

La resolución a dicho desafío está por desarrollar, sin embargo cabe notar que es posible detectar en nuestras fuentes primarias ejemplos que apuntan en esa dirección, determinados textos que han sabido sortear con solvencia estos peligros, apuntando formas viables de usar las herramientas analíticas occidentales sin forzar interpretaciones sesgadas. Un ejemplo es la aproximación de Javier H. Estrada a *Hara-Kiri: muerte de un samurái* en las páginas de *Cahiers du Cinéma España*. En lugar de una crítica del film, Estrada entrega dos. El primer texto se centra en situar el film en la trayectoria de Miike Takashi, mientras que en el segundo opta por compararlo con el *Hara-kiri* de Kobayashi Masaki, film que ésta película reversiona. En ese primer texto, tras una descripción argumental, leemos: «olvidemos el lugar y el periodo histórico en el que nos sitúa Miike; Hara-kiri habla sobre el sufrimiento de los desempleados»

---

<sup>132</sup> *Haiku* 「俳句」 es una forma poética breve, compuesta por diecisiete sonidos en una métrica de tres versos. Una de las manifestaciones culturales japonesas mejor difundidas, en el ámbito del análisis cinematográfico su uso es un recurso consagrado por una obra de gran repercusión como el *To the Distant Observer* de Noël Burch (1979), habiéndose convertido en uno de los estereotipos invocados con mayor frecuencia, venga o no a cuento, al comentar cine japonés, que encontramos también, por ejemplo, en ChC07-11 o ChC10-10b.

(ChC12-07). Al no pormenorizar en particularidades históricas que tal vez no domina con soltura, el escritor evita pisar terreno resbaladizo. Pudiendo leer la película desde las experiencias del presente propio, no es necesario aventurarse a interpretaciones históricas y culturales alejadas.

Aunque no hable de un *jidaigeki* japonés, no queremos dejar de exponer un ejemplo más, con extractos de un texto de Carlos Losilla de título tan significativo como *El crítico ignorante*:

«muy pocas veces los de nuestro oficio estamos dispuestos a reconocer que no sabemos de un determinado director, o que no estamos en condiciones de hablar de él. Y eso es precisamente lo que me ocurrió el otro día cuando fui a ver *Dumplings* [(Jiǎozi, 2005)], de un cineasta llamado Fruit Chan del que –lo diré sin más rodeos– sólo conocía el nombre. ¿Qué hacer en estos casos? ¿Buscar información y soltarla en el primer párrafo de la crítica? ¿O enfrentarse a la película sin más armas que la propia virginidad al respecto? Y, en ese caso, ¿qué escribir? ¿Por qué siempre actuamos como si domináramos todos los temas? [...] Cuando terminó la proyección de *Dumplings*, seguía sin saber quién era Fruit Chan, [...] me enteré por ejemplo, de que *Dumplings* es una ampliación del episodio que el propio Chan rodó para el largo *Three... Extremes*, [(*Saam gaang yi*, 2004)...] que afortunadamente pasaban en el mismo cine. La vi, pues, y mis sospechas se confirmaron. *Dumplings* es la obra de alguien que sabe muy bien lo que quiere. Y lo que quiere Chan, o por lo menos lo que a mí me parece que quiere, es realizar una fábula política a partir de una película de género, un poco en la tradición de Larry Cohen, Joe Dante o John Carpenter. [...] Pero ¿qué hay de mi conocimiento del cine oriental de ahora mismo? Lo que más me gusta de él –Hou Siao-sien, Tsai Ming-liang, Hong Sang-soo, Apitchatpong Weerasethakul...– tiene mucho que ver con la modernidad europea, de Antonioni a Truffaut, y por lo tanto me veo obligado a analizarlo más desde esa perspectiva que desde una tradición asiática que desconozco» (Dp06-04b).

Lamentablemente, actitudes como las que reclama Yoshida, como las que muestran estos ejemplos, no son las mayoritarias. Parece que la exhibición de una estética culturalmente diferenciada es un poderoso atractivo al que el analista tiende a fiar su argumentario, ante la ansiedad de encontrar un argumento fuerte para el comentario crítico en una obra sobre la que los referentes son escasos y débiles. El analista, por lo general, se maneja en un marco de referencias equivalente al del lector medio. El lector no dispone de elementos para refutar las afirmaciones del crítico, cuya posición institucional otorga credibilidad a su discurso. Siendo así, el crítico no se ve sometido a la exigencia de corregir dichas desviaciones. Por el contrario, la tendencia se ve reforzada con cada nuevo texto que vuelve a incurrir en la apelación a las mismas ideas. No tratamos, por tanto, insistamos en ello, de criticar a los críticos por ignorar la historia y cultura japonesa, ni de arrogarnos en exclusiva la facultad de analizar estos aspectos. Lo que criticamos aquí no es lo erróneo de la interpretación, sino la persistencia en analizar las películas en base a aspectos de los que no se dispone un conocimiento contextual sólido, ya que consideramos que los errores y apreciaciones estereotipadas en los que se incurre por la ausencia de elementos de juicio apropiados, como hemos querido mostrar con los últimos ejemplos, son evitables.

### 6.1.5 El estatus del *jidaigeki* contemporáneo

Al respecto del estreno de *Zatoichi*, encontramos un artículo que describe el film como una «incursión del siempre desconcertante actor-guionista-realizador japonés en el comercial universo del cine de samuráis» (F04-02c). ¿Es adecuado hablar de cine comercial en este contexto? Los datos expuestos por el productor Yamamoto Ichirō no parecen confirmarlo.

En el contexto de la crisis tras el estallido de la burbuja económica en Japón, la reconversión del sector audiovisual tras el colapso del sistema de estudios culmina en un modelo de producción por comité. Este sistema implica la conjunción de diversas empresas para ejecutar cada proyecto filmico, por lo general una de las tres *majors* supervivientes del anterior modelo de estudios, más otras cinco compañías: una productora, un canal de televisión, una empresa publicitaria, un grupo de comunicación y otra compañía comercial –de algún sector que de alguna forma se relacione con los contenidos o temática del film–, de manera que entre ellas complementan las necesidades de producción, promoción y explotación del film. Esto lo convierte en un sistema eficiente y minimiza los riesgos, ya que garantiza la especialización en cada etapa del proceso y divide la inversión requerida. Pero también comporta un reparto de ingresos, con lo que se requiere un éxito significativo para que los beneficios sean destacados (Yamamoto, 2014: 308).

Por otro lado, una negociación multilateral requiere tener un proyecto muy convincente para convencer a tantas de partes sacarlo adelante. Esto condujo a la práctica desaparición del *jidaigeki* hacia finales de los años 90, al considerarse producciones de riesgo. La necesidad de una inversión importante no se veía compensada por una audiencia potencial abundante, lo que se unía al envejecimiento de los profesionales experimentados en este tipo de películas, cada vez menos numerosos (Yamamoto, 2014: 307). Ante el desinterés del público joven y la contención del consumo en las audiencias de edad más avanzada, el cine de época parecía agonizar (Yamamoto: 306), en marcado contraste con la afirmación que encabeza este epígrafe.

Sin embargo, el prestigio de Yamada Yōji y su estatus dentro de la organización de la histórica productora *Shōchiku*, facilitaron que se aprobara la propuesta que se convertiría en *El ocaso del samurái*, gran éxito que recuperaría prestigio y visibilidad para el *jidaigeki*, generando una relativa recuperación del número de producciones. Davis señala lo irónico de que «genre fertility is activated by its disappearance from *Japanese* movie screens and mindscreens, providing opportunities for a powerful novelty-effect via temporary forgetting. As producers and marketing executives finds ways of amalgamating global audiences and building synergies, the distinctions marking erstwhile Japanese genres like *jidaigeki* or yakuza pictures starts to fall away» (Davis, 2006: 198).

La observación de Davis es pertinente, pero tal vez muestra un punto de vista exclusivamente occidental. Esta revitalización ha tenido un impacto moderado en el público japonés, pero importante a nivel de visibilidad internacional, incluyendo una nominación al premio *Oscar*,

y las posteriores incursiones de figuras de autoridad como Kitano con *Zatoichi* y Miike con *13 asesinos* y *Hara-kiri*, o del propio Yamada con sus dos siguientes trabajos. Todos estos títulos contaron con distribución en España, algo llamativo cuando Miike, más allá del circuito de festivales, es una presencia sólo esporádica en salas comerciales, por no recordar el ya descrito desembarco de Yamada en nuestras pantallas.

En la recuperación del *jidaigeiki*, Davis detecta una doble línea. Por un lado hay una línea de producciones para las que las convenciones del Japón tradicional «like *katana* longsword, *chonmage* topknot, *ninja* and *seppuku* are the stuff of international advertising and video games, rather than a Japanese cinematic traditions, still less an actual historical period with flesh-and-blood figures» (Davis: 198). En esta tendencia, con films como *Owls Castle* (『梟の城』 *Fukurō no Shiro*, 1999, Shinoda Masahiro), *Samurai Resurrection* (『魔界転生』 *Makai Tensho*, 2003, Hirayama Hideyuki) o *Azumi* (『あずみ』, 2003, Kitamura Ryūhei), Davis detecta una estética deudora del mundo del cómic y afirma que es la garantía de supervivencia del *jidaigeiki* en las pantallas, aunque eso haga más difícil de comprender el éxito de la línea alternativa, que paradójicamente es la que sí se apoya y trata de recobrar esa tradición cinematográfica interrumpida. Películas como *El mar que nos mira* o *After the Rain* (『雨あがる』 *Ame agaru*, 1999, Koizumi Takashi) precedieron al gran impacto, no sólo en Japón, también a nivel internacional, de *El ocaso del samurái* y las dos películas posteriores de Yamada, teniendo un excepcional caso intermedio en *Zatoichi*. El autor niega la etiqueta impuesta por la crítica que define los films de Yamada –y sus precedentes– como «home dramas with topknots», no porque no sea ajustada como definición, sino por trivializar el fondo de unas películas que incardina entre lo mejor del *jidaigeiki* humanista de Kurosawa, de *El intendente Sanshō* (『山椒大夫』 *Sanshō Dayū*, 1954, Mizoguchi Kenji) o de *Humanidad y globos de papel* (『人情紙風船』 *Ninjō Kami Fūsen*, 1937) de Yamanaka Sadao (Davis: 199).

De la afirmación de Davis se infiere una cierta incapacidad para entender a los nuevos públicos internacionales del cine de época japonés. El autor acierta a detectar la existencia de ciertas corrientes que generan universos cinematográficos diferenciados a nivel de recepción y de difusión, pero yerra al pensar estos están radicalmente separados. Por un lado, el punto de vista de la cinefilia clásica es el que domina en las instancias institucionales, por lo tanto las películas que aluden a una determinada tradición, como las que menciona Davis, son las que obtendrán cobertura por parte de la crítica establecida y dispondrán de una mayor facilidad de acceso a los circuitos de distribución ortodoxos, lo que a su vez aumentará su visibilidad y amplificará el eco mediático que, en definitiva, es lo que consolida la capacidad de pervivencia de las obras.

Pero, aparte de a unos determinados recursos estéticos y narrativos propios de manifestaciones como el cómic y el videojuego, los jóvenes espectadores occidentales están habituados a unas temáticas que o bien han dejado de resultarles exóticas, por exposición continuada a las mismas, o bien les resultan atractivas justamente por su exotismo, pero en cualquier caso las recreaciones de época de la cultura japonesa ya no les resultan del todo ajenas.<sup>133</sup> Es decir, no es exclusivamente el estilo lo que determina el interés de los nuevos espectadores, a quienes no necesariamente les plantea un conflicto acercarse a ambos tipos

---

<sup>133</sup> Este aspecto se desarrolla con mayor detalle en el capítulo 6.3.

de films. La perplejidad de Davis parece originarse por su punto de vista “desde el centro”, bajo la cual, de alguna manera, se interpreta a ese público más cercano los márgenes como un opuesto. Se proyecta en él, como si se tratase de una postura natural, su propia resistencia a legitimar aquello que no se ajusta a su visión ideal de lo cinematográfico y eso les impide comprender la transversalidad con que una película de samuráis de perfil más clásico puede apelar a los espectadores.

Una de las ideas aplicadas comúnmente por la crítica al análisis del *cine oriental* contemporáneo, pasa por señalar los nuevos discursos y prácticas en el espacio del cine *de género*. Replanteamiento, juego, cuestionamiento, actualización, exploración de sus límites, hibridación, desarticulación, estos son algunos de los términos con que habitualmente se analiza el uso contemporáneo de los rasgos genéricos. Vamos a profundizar en ello con un nuevo ejemplo:

«*Azumi* transmite la sensación de que Kitamura se ha replanteado algunas cosas con respecto a *Versus* [(『VERSUS』, 2001)], entre ellas la convicción de que el *chambara*, tal y como existió en el pasado, ya no es posible en un momento como el actual, pero al mismo tiempo el realizador tampoco ha pretendido ceder, sin más, a una actualización del género, intentando en cambio una especie de híbrido conciliatorio entre pasado y presente. [...] el film es una nada disimulada mezcla de *chambara* y “película para jóvenes”, que acusa además influencias esporádicas del *wuxiapian* (esos saltos y caídas de dimensiones desproporcionadas de los espadachines) y, sobre todo, del *manga*, o cómic japonés, algo que parece bastante lógico habida cuenta de que la película se inspira en el *manga* homónimo de Yo Koyama» (Dp05-03b).

Despista un tanto la afirmación sobre el replanteamiento del director entre una película y la siguiente. La narración de *Versus*, de ambientación contemporánea, se inicia con una reyerta entre dos grupos de *yakuza*. La escaramuza tiene lugar en un bosque, situado sobre lo que largos años antes fue un campo de batalla. En ese momento, los restos humanos de los antiguos samuráis que murieron allí emergen de nuevo, obligando a los modernos delincuentes a batirse a muerte con ellos. Samuráis y *katanas* sí, pero *yakuza* y *zombis*, desde luego, no son elementos propios del “*chambara*, tal y como existió en el pasado”. Entonces, lo que parece proponer el crítico es que *Azumi* representa una recuperación del formato clásico. Pero ¿realmente son dos filmes que presenten un contraste entre sus propuestas? El argumento parece sostenerse en un aspecto tan débil como la ambientación no contemporánea de la historia. El mero hecho de que los personajes vistan kimono y armaduras en lugar de trajes o pantalones vaqueros sirve para leer el film como un intento de recuperación de estilemas clásicos, y obliga al comentarista a contradecirse de inmediato, negando esa posibilidad con la manida idea de la hibridación entre pasado y presente.

La alusión al género chino del *wuxiapian* puede estar bien traída, pero la forma en que queda expresada apunta a una muestra más de la asociación indiferenciada de lo asiático u “oriental”, de la cual hay sobradas muestras en las fuentes primarias (Dp98-01, F04-07b, Cm04-10c, Cm05-05a, F05-05c, Dp05-11, Dp06-01, F06-03d, F07-03b, F07-05d, Dp07-05, F11-07d, C12-08b). Toda una tradición autóctona de luchadores de tiempos pasados caracterizados por saltos desproporcionados ha quedado excluida del análisis. Hablamos del cine sobre *ninjas*, efectivamente muy relacionado con otras manifestaciones genéricas asiáticas,

principalmente las producciones hongkonesas de acción, con influencias recíprocas a lo largo de la historia. En cambio, en el momento en que se realizó *Azumi*, esas técnicas coreográficas mediante cables estaban en plena vigencia y popularidad tras el éxito global de *Matrix*, con lo que el cine hollywoodiense constituiría un referente más inmediato que el hongkonés, más revelador en términos de contextualización. Con este ejemplo vemos hasta qué punto se tiende a limitar el análisis del “cine oriental” sobre sí mismo, como si se tratara de una entidad aislada del conjunto cinematográfico global, lo que sumado a la desinformación sobre ese contexto –se habla de sus géneros pero desde un conocimiento de los mismos ciertamente limitado– y a una aproximación sesgada a las culturas de origen de esos productos, genera unos discursos más que discutibles.

A nivel autóctono, donde la propia tradición histórica parece no comportar un valor añadido para el público, el rehabilitado *jidaigeiki* sobrevive, pero sobresale únicamente cuando presenta aspectos llamativos que hagan destacar la propuesta. Respecto al éxito de *El ocaso del samurái*, Yamamoto comenta una serie de factores que se aliaron para que, después de un estreno discreto a nivel de taquilla, el film ganase notoriedad y remontara el vuelo. Primero, la prensa se hizo eco en varias ocasiones de declaraciones del primer ministro Koizumi, confeso aficionado al cine, recomendando la película, lo que despertó la curiosidad de cierto público adulto y le permitió una interpretación en clave de actualidad. Yamamoto resalta que el gabinete Koizumi «was pressing “painful structural reforms”, and it seems that Seibeï, who silently ekes out a humble living while carrying out the domain’s “painful” orders, was a model “national citizen”». De acuerdo o no con la política gubernamental, el público debió sentirse identificado con los esfuerzos y penalidades del protagonista (Yamamoto, 2014: 325).

También tuvo repercusión mediática la recomendación del film que hizo a través de sus medios en Internet una gran estrella de la música pop a nivel nacional, la cantante Utada Hikaru, lo que hizo aumentar el interés entre sus numerosos seguidores. La obtención de numerosos premios a nivel nacional permitió alargar su estancia en cartelera, que se prolongó aún más tras anunciarse su selección para ser exhibida en la *Berlinale*. Finalmente, la nominación para un premio *Oscar*, algo que la industria japonesa llevaba más de 20 años sin conocer, acabó de catapultar la recaudación total (Yamamoto, 2014: 325).

En esa relación podemos entender que los resortes industriales estén tan interesados en hacer aparecer figuras populares, aunque no tengan relación alguna con el film ni con el cine, en los elementos publicitarios de sus películas. Algo a lo que aludía Aaron Gerow, señalando cómo una función tradicionalmente propia de la crítica escrita, de donde se seleccionaban frases destacadas para las estrategias promocionales, había sido trasladada a figuras populares de la televisión y la prensa rosa, cuyas reacciones al ver una película son seleccionadas como parte de las estrategias promocionales (comunicación personal, 28 julio 2014).

Como ocurre en general con los filmes de vocación comercial, el éxito de una película *jidaigeiki* puede depender de que cuente con una estrella pop de moda en el reparto o algún elemento excéntrico. Un buen ejemplo es la curiosa *The Lady Shogun and Her Men* (『大奥』 *Ōoku*, 2010, Kaneko Fuminori), basada en un *manga* de éxito cuyo argumento plantea un total vuelco en los papeles de género, presentando la vida palaciega en Edo bajo una cúpula militar y política femenina, atendida por un contingente masculino de sirvientes y concubinos. Esta

producción, desconocida en nuestro entorno, lograba en Japón una recaudación de alrededor de 27 millones de dólares. Coincidió en cartelera con *13 asesinos*, que más tarde se proyectaría en España entre alabanzas de la crítica por su clasicismo, prácticamente doblando la taquilla del film de Miike, que no llegaba a alcanzar los 16 millones (Yamamoto: 307).

En definitiva, mientras el *jidaigeki* se mantiene con cierta precariedad en su país de origen y en buena medida lo hace apoyado en una dinámica de reformulación temática, estética y de estrategia promocional, intensamente vinculada a la evolución cinematográfica internacional, nuestra percepción lo entiende como epítome del cine japonés, garantía de éxito popular y depositario de unos valores morales y estéticos deudores del clasicismo y la tradición.

#### 6.1.5.1 El caso Yamada: *El ocaso del samurái* y *La espada oculta*

Nuevamente comenzamos este apartado con una cita que vamos a poner en cuestión: «Love and Honor está más cerca del Kurosawa menos espectacular que del cine nipón de hoy» (F08-04a). El nombre, inevitable, de Kurosawa se invoca una vez más para situar el film de Yamada en un supuesto clasicismo. Aunque se trate, a nuestro juicio, del film menos interesante de los tres, contiene elementos comunes con los dos filmes precedentes de su director como para considerar que cierra una trilogía.

Como ya se ha dicho, la filmografía de Yamada está repleta de comedias de gente corriente, algo que no es casualidad, ya que la carrera del veterano director, último representante en activo de la vieja escuela de directores forjados en el sistema de estudios, ha estado siempre ligada a la división en Tokyo de la productora Shōchiku. El antiguo sistema industrial se organizaba, de forma análoga a cualquier otra gran empresa nipona del momento, en base a la admisión anual de un número determinado de jóvenes trabajadores que serían contratados de forma indefinida para ir formándose en el oficio y ascendiendo progresivamente en el escalafón. Esto implica que los estudios trabajaban con equipos técnicos muy estables, consiguiendo metodologías de producción muy eficientes y un resultado artístico compacto y reconocible. Este factor, unido a la lógica conservadora de los estudios, resultaba en una marcada especialización en aquellas tipologías genéricas que le ofrecían un rendimiento demostrado en taquilla.

Shōchiku siempre destacó por el cultivo del *shomingeki*, las historias domésticas de gente corriente, de clase media-baja urbana. Tras el correspondiente periodo de meritoriaje previo al acceso a la realización, Yamada llegaría a ser asistente de dirección del afamado Nomura Yoshitarō, mientras se empapaba del estilo propio del estudio, en el argot del oficio



denominado *Ōfunā-cho*<sup>134</sup>, al estar los estudios en el vecindario de Ōfunā, en las afueras de Yokohama. Debido a la grave recesión económica, el rodaje de *A Class to Remember 4: Fifteen* (『十五才 学校 IV』 *Jūgosai gakkō yon*, 2000) marcó el cierre del estudio, la venta de las instalaciones y el abandono de la producción, limitándose la actividad de Shōchiku a promover y distribuir los proyectos. Yamada continuaría trabajando en lo sucesivo con su equipo habitual, el llamado *Yamada-gumi*,<sup>135</sup> aunque libre de las ataduras del sistema previo se permitiría alejarse de sus temas habituales y acometer proyectos más diversos, como un *jidaigeki* (Yamamoto, 2014: 308-309).

En un principio, se pensó llevar a cabo el rodaje en los estudios de Tōhō<sup>136</sup> en Tokio, lo que llevó a iniciar la preproducción contando con profesionales ligados a la productora, entre los que se nombra a Nogami Teruyo, veterana asistente de Kurosawa con experiencia en sus numerosas incursiones en el *jidaigeki*, la hija de este y experta en vestuario de época, Kurosawa Kazuko, o el coreógrafo de esgrima Kuze Hiroshi (Yamamoto, 2014: 310). Por motivos económicos, se decidió finalmente rodar en el estudio de *Shōchiku* en Kioto, ciudad especializada en los rodajes de *jidaigeki* por la cantidad de espacios que ofrece para localizar exteriores de forma adecuada (Yamamoto, 2014: 320). Entre los estudios de Kioto, la situación no era diferente a la de la capital. *Tōei* mantiene sus estudios, haciéndolos económicamente viables al explotar paralelamente las instalaciones a modo de parque temático,<sup>137</sup> quedando la actividad audiovisual orientada básicamente a producciones televisivas; Daiei cerró y vendió sus propiedades, mientras su personal experto en activo se establecía de forma autónoma en la cooperativa *Eizō Kyoto; Shōchiku* cesó la producción pero mantuvo la propiedad de sus estudios para explotarlos en régimen de alquiler; las diversas producciones que se realizaban en las antiguas instalaciones de *Shōchiku* contrataban por lo general los servicios de *Eizō Kyoto*, cuyo personal trabajaba con contratos puntuales según las necesidades de los distintos proyectos. Para *El ocaso del samurái*, se solicitaron sus servicios como decoradores y atrezzistas (Yamamoto, 2014: 311).

En cuanto al reparto, la mayor parte de los actores especializados en papeles de época y empuñar armas, como el protagonista Sanada Hiroyuki o los veteranos Tanba Tetsurō y Kobayashi Nenji, estaban ligados a la tradición del *kengeki* del estudio *Tōei*, si bien el descenso de profesionales preparados para las exigencias de una producción como esa – experimentados en equitación, en portar correctamente las armas y el kimono, etc.–, determinó que se reclutaran actores de todos los linajes del *jidaigeki* (Yamamoto, 2014: 313-314), con lo que la práctica totalidad de lo que quedaba en pie del sistema de estudios tuvo, en mayor o menor medida, su cuota de participación en el proyecto.

Cuando Yamada decide realizar un film de época, escoge adaptar las obras de Fujisawa Shūhei, novelista de gran popularidad, caracterizado por historias protagonizadas por

---

<sup>134</sup> 「大船調」 Al nombre de la localidad de Ōfunā 「大船」, se une el sufijo *cho* 「調」, que indica tendencia, tono o estilo.

<sup>135</sup> 「山田組」 El sufijo *kumi* 「組」, mutado en *gumi* por contacto fonético al unirse al apellido del director, indica grupo o equipo.

<sup>136</sup> Tōhō, al igual que el resto de majors, había abandonado la producción, pero su estado de cuentas le permitió conservar su estudio principal y continuar su explotación, alquilándolo para producciones diversas.

<sup>137</sup> Bajo el nombre oficial de TOEI Kyoto Estudio Park, se puede consultar información al respecto en <http://www.toei-eigamura.com/en/>

samuráis de rango ordinario y centradas en su vida cotidiana, lo que acerca su propuesta a la tradición estilística de Ōfuna a la que su equipo habitual de trabajo –con Naganuma Mutsuo en la fotografía, Kishida Kazumi en el sonido o Hanawa Kin’ichi como asistente de dirección– está habituado y le permite filmar «a jidaigeki that was a Shochiku film, an Ofuna film and a Yamada film» (Yamamoto, 2014: 310), pero que a la vez, como hemos visto, incorpora elementos y características del resto de grandes estudios de la tradición cinematográfica del país, si bien reflejando elementos de actualidad –la identificación con la situación socio-política del momento–. El “ocaso” del título y el cambio de era en que se enmarca el argumento del film, se establecen en metáfora de la desaparición de toda una tradición cinematográfica, condensada para ofrecer un último destello de lo que fue, pero cuyo formato, en el que se intersectan dinámicas antes imposibles de conciliar por pertenecer a empresas rivales, no pertenece ya a su configuración tradicional.

Con *La espada oculta*, Yamada retomaría las premisas desarrolladas en el film anterior. De nuevo exhibido en Berlín, la crónica del festival en Fotogramas, con cierto tono burlón, señalaba que «a más de uno hubo que explicarle que *Kakushi Ken, Oni no Tsume*, de Yoji Yamada, no es la misma película que el japonés ya presentó aquí hace dos años» (F05-03c). Igualmente distribuida en nuestras salas, varios fueron los textos que la acogieron destacando también la similitud entre ambos filmes.

En la entrevista con Daniel Aguilar, nos comentaba su intención de combatir con sus libros determinadas ideas comunes en base a las que sistemáticamente se interpretan algunos aspectos que le parecen sistemáticamente mal comprendidos. Entre ellos mencionó expresamente el concepto de serialidad habitual en Japón, donde personajes, ambientes y situaciones recurrentes tienen mayor peso que la continuidad argumental, por lo que la noción de secuencialidad no es imprescindible. Es por eso por lo que, en ocasiones, puede parecernos que se producen incoherencias al ver reaparecer recuperen personajes fallecidos en un episodio anterior o que los arcos argumentales se contradigan de una entrega a la otra (comunicación personal, 11 abril 2014).

Esas ideas instaladas no resultan fáciles de erradicar, por lo que el empeño de Aguilar parece una empresa difícil. Seguimos así encontrando afirmaciones contrariadas, como la que considera el film *El pozo* como «ejemplo de la peculiar idea que el público japonés tiene de una segunda parte: volver a contar exactamente lo mismo» (Cm06-04b). En otros casos, la estrategia puede pasar por explicarse el efecto detectado echando mano de otra característica cultural, con el peligro de que el desconocimiento nos lleva al terreno del cliché. Así, en *Dirigido por* leemos que «Yamada se deleita en la construcción *haiku* de su película, en su “variación” casi musical sobre un mismo tema» (Dp06-01a). Siendo este el análisis, sorprende que el argumento –en este o en cualquier otro de los textos publicados– se agote en el comentario culturalista y no se ocupe en comparar, precisamente, las escasas variaciones entre ambos y que son, justamente por ello, las que determinan la articulación entre ambas obras.

En ambos casos se narra la historia de un samurái de bajo rango, empleados en las tareas administrativas del clan. Su humilde cotidianidad se ve afectada por la presencia en el hogar de una mujer con la que mantiene una larga relación de afecto que se había interrumpido por

el matrimonio de la joven, cuando el protagonista la rescata del mal trato recibido en el hogar marital y se intensifican los sentimientos mutuos. Debido a su buen desempeño con la espada, aprendido de un legendario maestro ya retirado, el clan les encarga una misión especial. A riesgo de perder su vida y pese a no desear dañar al adversario, deberán enfrentarse a muerte con un fugitivo. En ambos casos salen victoriosos del trance, pero es a partir de aquí cuando llegan las diferencias. En *El ocaso del samurái*, Iguchi Seibei regresa al hogar donde le espera su enamorada Tomoe, con quien se casará. Poco tiempo después, el clan le reclama de nuevo para una batalla en la que perderá la vida.

En el caso de *La espada oculta*, Katagiri Munezo se disgusta por la muerte de su adversario bajo disparos de armas de fuego. Se proponía capturarlo con vida, pero sus superiores habían dado orden de abatirlo a unos tiradores ocultos junto al lugar del duelo. En su camino de regreso, descubrirá que, aprovechándose de sus desesperados ruegos, el líder del clan había prometido a la esposa del fugitivo salvar la vida de su marido a cambio de sexo. Recibido en el castillo para agradecerle los servicios, la reunión termina en una airada disputa cuando Katagiri expresa su disgusto con lo acontecido. Al regresar a casa, donde sólo su criado le espera ya que, para evitar las habladurías por compartir el mismo techo, había pedido a su enamorada Kie que volviera con su familia paterna, recibe la noticia de que la mujer del fugitivo se ha suicidado y decide vengarla, asesinando al líder del clan mediante una sigilosa técnica secreta que impide que le descubran. Su insatisfacción personal le determina a abandonar su posición como samurái y dejar la región. Se despide de su familia y parte rumbo a las nuevas tierras de colonización en la isla de Ezo, actual Hokkaidō, para establecerse como comerciante –el escalafón inferior en la jerarquía de castas vigente–, pero en su camino se detiene a visitar a Kie. En esa escena final, le anuncia que, al haber abandonado la clase samurái, ya no tiene impedimento para desposar una campesina y le pide matrimonio, a lo que Kie accede.

En un comentario crítico a *La espada oculta* en Fotogramas, su autor entiende que el título es una «metáfora que remite al orgullo reprimido del caballero más que a la técnica mortal que el viejo maestro transmite a su heredero», y su valoración en el tradicional formato de “lo peor” señala «una lectura política algo cuestionable». Esa lectura política se concreta en la consideración de que Yamada «se sienta ante una puesta de Sol para ver desaparecer una casta de solitarios y lacónicos soldados imperiales, arrinconados por los nuevos (corruptos) tiempos, las nuevas tecnologías (las armas de fuego y la insensible maquinaria bélica)». En ese contexto, «devueltos a la imposible paz de los hogares abandonados por las batallas, los guerreros de Yamada viven imposibles historias de amor, pero aman; ven valores como la amistad y la lealtad (al emperador<sup>138</sup>, a la nación) cuestionados, pero reforzados entre ellos, entre sus códigos éticos» (F06-03c).

Ya antes hemos negado el relato de los samuráis crepusculares repentinamente alejados del campo de batalla, así como hemos rechazado a una visión esencialista del sentir japonés opuesto a los beneficios del progreso, que en este caso se atribuyen explícitamente a una

---

<sup>138</sup> Muy al contrario, en varios momentos del film se menciona la proximidad y compromiso del clan Unasaka, al que pertenecen los protagonistas, con la familia Tokugawa. Es decir, los personajes deben su lealtad al shōgun y no al emperador, alineándose políticamente con el bando partidario de mantener el *statu quo* y por tanto opuesto a la restauración del poder imperial.

actitud grupal que refuerza lo que entendemos una alusión al manido código *bushidō* 「武士道」<sup>139</sup> y su supuesto ascendente en el comportamiento y sentir de los japoneses. Hay aquí, además, una poco adecuada alusión a la nación y el emperador, que parece más propia de las dinámicas y mentalidades que se impusieron en Japón mediante la *Restauración Meiji*, justamente para superar el momento sociopolítico reflejado en la película. En términos similares parece orientarse la alusión a los nuevos tiempos y la tecnología, como si se validara una idealización del pasado nacional rechazando los elementos foráneos que se incorporan con los nuevos tiempos. Pero además, la interpretación que alude al orgullo reprimido parece no corresponder con lo que muestra el film.

Es precisamente el orgullo, que Katagiri Munezo no reprime en la recepción en el castillo, lo que le mueve a vengarse del líder del clan, siguiendo los preceptos de integridad moral que prescriben los mencionados códigos del comportamiento ideal del samurái. Consumada su venganza, se dirige a la tumba de la esposa vengada, donde muestra sus respetos enterrando el puñal con el que la ha materializado. Es entonces cuando el protagonista descubre con sorpresa y disgusto que el cumplimiento del supuesto deber, su proceder ajustado a tales códigos, no le satisface. Mientras intenta infructuosamente limpiar el barro de sus manos, evocando la sangre con que las ha teñido, explicita verbalmente su sentimiento de vacuidad y desorientación. El vano orgullo de caballero es lo que hace recapacitar a Katagiri y, lejos de reforzarlos, renunciar a unos valores de lealtad marcial con los que no comulga. Mientras vemos una milicia uniformada instruirse para el combate, la voz en off del protagonista anuncia su hastío y la decisión de no volver a matar (ver imagen n° 2).

La historia de Iguchi parecía finalizar con sus deseos cumplidos, con la nueva y deseada esposa para vivir humilde pero felizmente junto a sus hijas. Sin embargo, la voz de su hija mayor como narradora, revela que sólo unos meses después pierde la vida en acto de servicio. Su aceptación resignada de los designios del clan, pese a no compartir sus valores, suponen el desastre final para el personaje. Por el contrario, desconocemos que destino aguarda a Katagiri y Kie, pero la resolución del film deja más luces que sombras, con la esperanzada promesa de una nueva vida en común. Tomando una determinación tan revolucionaria como renunciar a los privilegios de clase y pasar a una casta inferior, Katagiri se desmarca de esos valores, con lo que la interpretación política que sugiere el crítico se ve totalmente desacreditada. Más aún, una lectura minuciosa de la secuencia final nos ayudará a alejar la propuesta de intenciones reaccionarias.

Empecemos por recordar la trayectoria de los personajes femeninos. En *El ocaso del samurái*, Iguchi se complace al saber que su hija Kayano está estudiando los textos clásicos y le explica que el conocimiento te da el poder de pensar por ti mismo, algo que considera útil para sobrevivir a los cambios. Sin embargo, la niña verá más tarde cómo los mayores desprecian la instrucción femenina, algo que se hace patente durante la visita de un tío de la familia que la anima a olvidarse de Confucio y aprender a coser, aduciendo que demasiada educación la incapacitará para ser una buena esposa. Del mismo modo, la chiquilla sufrirá la pérdida del padre, arrastrado por la imposibilidad de seguir su propio pensamiento ante los designios de

---

<sup>139</sup> Literalmente “camino o vía de los *bushi*”, donde *bushi* 「武士」 es la denominación formal de la casta militar, los famosos samurái. Aunque se haya popularizado el libro escrito bajo ese título por Nitobe Inazō a inicios del siglo XX, se trata de un código consuetudinario que regía el comportamiento de los integrantes de dicha casta.

esa vieja jerarquía, obsoleta en una época de cambios. También Tomoe, se ve limitada por los roles convencionales femeninos, que encarna su cuñada como agente conservador cuando la persuade de dejarse ver en compañía de Iguchi (Kato, 2016: 39).<sup>140</sup>



Imagen n° 2. Tras no lograr limpiar sus manos, Katagiri expresa su renuncia a las armas

En el caso de *La espada oculta*, tras haberla enviado por un tiempo a servir en el hogar de los Katagiri, Kie es entregada por su padre en matrimonio concertado al primogénito de los Iseya. Esta adinerada familia de comerciantes, férreamente comandada por una dominante matriarca, explota a la recién llegada hasta hacerla caer gravemente enferma. Enterado de la situación, Munezo decide rescatarla y obliga a Iseya a firmar una declaración de divorcio,

---

<sup>140</sup> Kato estudia el diálogo entre Tomoe y su cuñada concluyendo que el personaje encarna una mujer liberal y progresista que es capaz de desafiar las tradiciones y liberarse de ellas. De acuerdo en que el comportamiento de Tomoe supera lo esperado en una mujer de su época, no coincidimos en la última consideración, ya que la muerte en combate del recién desposado marido se impone como la imposibilidad de realizar sus deseos en el marco de la sociedad tradicional.

pese a la oposición de la desagradable suegra, quien lamenta su suerte mientras regaña a su hijo por no haber sido capaz de defender su posición: pese a su fuerte carácter, la mujer se muestra impotente en un contexto en que el poder de decisión está en posesión masculina. Restablecida su salud, Kie retoma sus labores domésticas como sirvienta para Katagiri, hasta que este decide que debe regresar con su familia. Todas las decisiones que atañen a su vida han sido tomadas por hombres en su lugar, hasta que llegamos a la secuencia final.

La última línea que se pronuncia en el film, es la que Kie utiliza para aceptar la propuesta de matrimonio: «Si es lo que mi señor ordena, no puedo más que obedecer»<sup>141</sup>. En su literalidad, el planteamiento de la frase parece indicar la sumisión de la muchacha, una idea plenamente asumida cuando se piensa en términos de género en la sociedad japonesa. Sin embargo, lo que parece una imposición adquiere un matiz muy diferente si atendemos al conjunto del film: a la interpretación de los actores, los pormenores del guion y la composición formal de la secuencia. En dos ocasiones anteriores, hemos asistido a ese mismo intercambio verbal. La primera vez es en una relajada situación doméstica. Recordando a la difunta señora, Kie rememora cuando esta le enseñó a entonar canciones del repertorio culto,<sup>142</sup> Katagiri le pide que cante para él a lo que ella se resiste por rubor. En un tono relajado que es más un ruego que una orden, él insiste hasta que ella accede con la frase antes aludida. Una segunda ocasión se da cuando Katagiri, forzado por las habladorías en su entorno, pide a la muchacha que regrese al hogar paterno. Ella quiere continuar a su servicio y se resiste a marchar, ante lo que Munezo, esta vez sí, adopta un tono autoritario para concluir la conversación con el diálogo descrito.

Esa tercera ocasión llega con la propuesta matrimonial. Mientras espera respuesta de la sorprendida muchacha, Katagiri se muestra tenso y ansioso. Si como espectadores no teníamos duda de los sentimientos de Kie, el intercambio de miradas y la reacción facial de ella, entre ruborizada y complacida, no dejan lugar a dudas. Cuando responde preguntado si se trata de una orden, frase recurrente en las relaciones entre ambos, comprendemos que se trata de una aceptación tácita, algo que también Katagiri advierte. Él mismo adopta una actitud relajada y sonriente antes de contestar que se trata de una orden, con un tono de impostada altivez que transmite complicidad. El contraste con la ocasión previa, carga la conversación de una ironía que impide interpretarla como imperativa, pero por si quedan dudas, veamos la resolución formal de la puesta en escena.

Sentados sobre un pequeño montículo, Kie a la derecha y él a la izquierda, Katagiri expone sus intenciones. Aunque ocupan cada uno una mitad del encuadre, la cámara, estática, los toma desde la derecha, concentrando con ello la atención sobre el hombre. En el preciso momento en que él le comunica su renuncia a la condición de samurái, el eje del encuadre inicia un lento desplazamiento semicircular hacia la derecha. La propuesta matrimonial, significativamente, se produce justo en el momento en que la toma es totalmente frontal, con

---

<sup>141</sup> Literalmente, las últimas líneas y la traducción que proponemos son: 「それは旦那はんのご命令でがんですか。」 *Sore wa danna han no gomeirei degansuka* 「んだ。俺の命令だ」 *N'da. Ore no meirei da* 「ご命令だば仕方ありませんね」 *Gomeirei daba shikata arimashi ne.* (—¿Es eso lo que ordena el señor? —Sí. Es lo que ordeno. —Sí así lo ordena, no hay más remedio... [que obedecer]).

<sup>142</sup> Poemas de formato *waka*, también conocidos como *Yamato-uta*, que componen las recopilaciones clásicas de la literatura nipona.

lo que la simetría iguala la posición de ambos, efecto reforzado por una sutil agudización del ángulo ascendente para presentar a los personajes en un enfático contrapicado frontal. El reencuadre culmina ofreciendo la vista opuesta a la del inicio: ambos ocupan cada lado de la pantalla, pero esta vez el escorzo lateral, desde la izquierda, otorga el protagonismo y concede la iniciativa al personaje femenino. Kie ha pasado de ser una sirvienta a ser una igual, a tener capacidad de agencia y, finalmente, el poder de decisión final. Con su respuesta afirmativa, ambos partirán juntos hacia un nuevo futuro, pero no por imposición masculina sino por la libre elección de la muchacha (ver imagen n° 3).

Bajo este punto de vista, la lectura política esencialista y en términos reaccionarios que proponía el crítico, se ha visto radicalmente transformada en un alegato que rechaza exactamente los postulados que esa afirmación le reprochaba, pero además incorpora destacados elementos respecto a la igualdad social y de género que en ningún momento han sido tenidos en consideración.<sup>143</sup>

En este punto, citaremos para finalizar un artículo que comenta la trilogía de películas en estos términos: «Desde la aparición del logo de la compañía Shochiku, uno tiene la impresión de que el tiempo no ha pasado para cierto cine japonés. [...] formalmente hablando estas películas podrían haberse rodado hace veinte o treinta años. [...] Una cinta perfectamente disfrutable, por mucho que sea perfecto ejemplo de ese cine institucional que gusta tanto a nivel local y no interesa a la crítica y público festivaleros» (ChC08-03c). Según lo comentado, vemos que el esforzado analista no ha dado una a derechas. Aunque acierte al identificar ciertos elementos pretéritos de la cinematografía nacional, formalmente y estéticamente se trata de una serie de películas imposibles de realizar en el contexto industrial de los estudios, que sólo pudo rodarse en el momento en que se hizo: una vez derruido ese sistema de estudios que originó tales prácticas filmicas, pero cuando parte de sus estructuras y recursos humanos seguían operativos. Concluir que estos filmes son hijos de su tiempo certifica, precisamente, que el paso del tiempo ha transformado inevitablemente el cine japonés.

En que las películas son disfrutables coincidimos plenamente, pero el carácter institucional que se les adjudica se nos hace más discutible. En primer lugar, podemos identificar formulaciones ideológicas que difícilmente podemos catalogar como conservadoras. A nivel local, las cifras de audiencia sólo fueron destacadas en el caso de la primera película y debido a una serie de felices e impredecibles circunstancias, que no se repitieron en las siguientes entregas. Podemos atribuir el desacierto del crítico a su desconocimiento sobre la situación local, pero el caso es que, a nivel de distribución internacional, fueron justamente la crítica y el público afín al cine artístico de los festivales quienes dieron relevancia al producto, dotándolo de la visibilidad suficiente como para permitirle una carrera comercial internacional, incluyendo una sonada nominación a los *Oscar*, lo que a la postre reforzó su aceptación y valoración en clave interna.

---

<sup>143</sup> El análisis de esta escena bien pudiera haber formado parte del posterior capítulo 6.4, dedicado a asuntos de género, donde se abordan con mayor detalle las implicaciones que comporta la falta de atención sobre estos aspectos.



Imagen nº 3. Secuencia final de *La espada oculta*: desplazamiento de la imagen y de la capacidad agencial entre ambos personajes. En el tercer fotograma, el cuerpo y las manos de Munezo muestran una tensión que ya ha desaparecido en el fotograma final



### 6.1.6 Recapitulación y síntesis

Iniciamos el recorrido de este capítulo pormenorizando determinadas implicaciones terminológicas. Nos referíamos a una comprensión deficiente de etiquetas sobre el cine japonés de época que no necesariamente se adecuan a nuestra noción de género, además de por una cierta confusión sobre lo que comportan. Así, tildar un film como *Hana* de «chambara pacifista» es una muestra de esta incompreensión. Se puede dar el caso de un *chambara* con mensaje pacifista, por supuesto, pero no de uno que renuncie a las luchas coreográficas de espadachines, ya que esto es lo que constituye el fundamento de ese género. Aquí vemos como se produce la confusión, por equiparación, entre *chambara* y *jidaigeki*, entre género o simple etiqueta que identifica una ambientación histórica, cuando la recreación de época, incluso la presencia de samuráis armados en pantalla, lógica por constituir la élite dirigente de aquellos tiempos, no garantiza que nos encontremos ante el despliegue de violencia y artes marciales que en ocasiones parece darse por descontado, como vemos en una reseña de Hilario Rodríguez sobre *Hana*: «Para empezar, creo que es importante hacer una matización, para que nadie se llame a engaño. He de reconocer que no soy el mayor fan de los films de artes marciales, [...] Eso explica que siempre me sienta aliviado cuando alguien hace una propuesta heterodoxa y arriesgada, como Wong Kar-Wai con *Ashes of Time* o Kitano con *Zatoichi*. También explica mi entusiasmo con un film como *Hana*, que tiene una vocación rupturista con el cine de samuráis» (Dp07-04). La ecuación samuráis–artes marciales resulta aquí explícita, como lo es también la necesidad de apelar a unas figuras de autoridad, en este caso Kitano y un algo desubicado Wong, difícil de relacionar con el cine de samuráis, pero que por lo general hemos visto manifestarse mediante el sonoro y omnipresente nombre de Kurosawa.

Junto a la invocación a los maestros la otra gran característica de la reacción crítica ante un *jidaigeki* es la forma en que los aspectos culturales absorben la atención del comentarista, con todo el esfuerzo hermenéutico centrado en aspectos de la tradición ancestral. A esto se unen las generalizadas carencias en cuanto a conocimientos específicos, lo que genera apreciaciones equívocas e interpretaciones sesgadas, enraizadas en ideas estereotipadas de fuerte implantación. El ejemplo analizado de Carlos Losilla, reconociendo su ignorancia para apoyar su argumentario exclusivamente en los aspectos en los que sí se mueve con comodidad, es algo excéntrico y difícilmente generalizable, pero muestra la posibilidad de alternativas para hacer recaer el análisis en aspectos en los que el crítico sí tiene un dominio real, absteniéndose así de esas prácticas que hemos descrito como sesgadas, tan inadecuadas como evitables.

La legitimidad de la institución crítica depende de su control del discurso. En su momento, la aceptación de determinados cineastas japoneses se produjo en función de las necesidades de esta institución. El concepto de autoría y el desafío al concepto de clasicismo hollywoodiense requería el surgimiento de figuras que cumplieran ese perfil. El exotismo estético y formal del desconocido, pero muy desarrollado, cine japonés fue la pieza perfecta para encajar en ese esquema. Emergen entonces una serie de figuras de autoridad, que son las que desde entonces el aparato crítico maneja, con alguna adición posterior en función de

los vaivenes teóricos. El discurso establecido en torno a estas figuras y sus estilos y temáticas permitía aprehender con facilidad una cinematografía nacional extraña, domesticar un cuerpo cinematográfico sobre el que no se dominaban las claves de comprensión. La gran paradoja del cine japonés es que, por falta de referencias, se han creado referentes tan fuertes que han quedado firmemente implantados, casi inamovibles, lo que dificulta la aceptación de nuevas estrategias de aproximación a esta cinematografía. En efecto, observando el conjunto y más allá de incorporar nuevos términos para referirse a ellas, no se aprecia una evolución en la aproximación crítica a esta tipología de películas, cuando comprobamos que estas ideas puestas en juego son las mismas a lo largo de todo el periodo.

El retorno del cine japonés, a mediados los 90, evidencia fisuras y contradicciones con el discurso establecido. Los nuevos autores, temas y estilos demandan el desarrollo de un nuevo relato, que tal vez requiere herramientas de análisis nuevas. La tensión que esto produce genera una ansiedad que el *jidaigeiki*, al menos aparentemente, permite mitigar. La aparición de elementos que recuerdan el cine japonés ya domesticado por la institución les ofrece la cómoda posibilidad de recurrir al discurso previamente establecido, sobre el que tienen el dominio. Ante la reaparición en pantalla de los samuráis, la reacción es lógica: aferrarse aún más a los viejos conceptos de legitimidad. Sin embargo, también el cine de samuráis ha cambiado. Los conceptos momificados que se invocan no sólo no son aplicables a las nuevas producciones, sino que la perspectiva actual, con parte del público mejor informado en la especificidad cultural y una reformulación académica de las herramientas y enfoques de análisis, el discurso tradicional se ve también cuestionado.

Como hemos visto –como en el ejemplo de *Rashomon*– las anticuadas aproximaciones a Kurosawa ignoran, por lo general, las dinámicas de modernidad que articulan su cine. Kurosawa, señalado como “el más occidental de los japoneses”, encaja bien en esa idea asumida de la coexistencia tradición–modernidad, combinando un moderno estilo y puesta en escena, equiparable a la occidental, pero atribuyendo un componente ancestral e inmutable a los contenidos. Si el punto de partida y referente ineludible es mal comprendido, difícilmente se puede articular un análisis efectivo a partir de esas premisas.

El ejemplo de las películas de Kitamura Ryūhei, nos ayuda a visualizar el desconocimiento de los géneros en la región de Asia Oriental, su configuración, dinámicas e interconexiones, así como los intercambios e influencias a nivel global. Por un lado, como hemos propuesto, debería reflexionarse sobre la idoneidad de la inclusión del binomio *jidaigeiki*–*gendaigeiki* en la categoría *género*, pero también abogamos por la necesidad de articular una nueva aproximación al concepto de *género* en el contexto contemporáneo.

Culminábamos el recorrido comentando el estatus reciente del *jidaigeiki* y desgranando un ejemplo concreto, con los films de Yamada, lo que permitía configurar una idea de su articulación en la actualidad. Si los códigos temáticos y visuales que un día definieron los géneros son en la actualidad continuamente transgredidos es porque ha desaparecido la lógica que los constituyó. La creación audiovisual dentro de un sistema articulado conforme a estándares industrializados imponía la generalización de unas características estables y reconocibles a estos productos. Con la disolución de dicho sistema, sin unas estructuras de funcionamiento que encaucen esas prácticas cinematográficas, lo que una vez conocimos

como géneros no puede existir nunca más, salvo en forma de recuperación nostálgica. La experiencia liderada por Yamada en sus *jidaigeiki*, un caso excepcional de auténtica hibridación de los estilemas que una vez pertenecieron a los diferentes estudios de la industria cinematográfica nipona, sólo fue posible por producirse en el momento liminal —en paralelo al argumento de las películas—, justo en el intersticio que marca la extinción de la época anterior y el nacimiento de la actual, en la cual una producción así es ya irreplicable.



## 6.2 *J-horror*: del entusiasmo al menosprecio

«Remakes of Japanese horror are a challenge to the concept of national cinema as they represent something which is not entirely divorced from the international, in this case Hollywood. Hence, perhaps the most important point in the case of Hollywood remakes of contemporary Japanese horror films, both in the naming process and the process of the remaking itself, is that they challenge a discourse of exceptionalism which is often present in academic discourse positioning Japanese film on a binary against Hollywood»  
(Richmond: 15)

Tratándose de un fenómeno excepcional, por el hecho de recabar una importante repercusión de forma simultánea en su ámbito local como a nivel internacional, desde el principio se hizo evidente la necesidad de otorgar su propio apartado en esta tesis al cine de terror de procedencia japonesa popularizado desde finales de los años 90. Incluso no había demasiadas dudas sobre la denominación de este fenómeno en el título del capítulo: *J-horror*. La sorpresa fue comprobar que este término, de uso común para referirse a tales películas, no es moneda corriente en el acervo crítico de las publicaciones que hemos estudiado. Así pues, iniciaremos una vez más el recorrido desgranando aspectos relacionados con la terminología utilizada por la crítica hispana para dar cuenta del fenómeno, mediante un recuento de las etiquetas aplicadas a las películas que lo conforman.

La atención sobre los usos terminológicos no será este el único paralelismo con el caso del *jidaigeki* que hemos tratado en el apartado precedente, ya que veremos que las cuestiones culturales vuelven a acaparar un excesivo protagonismo, lo que nos permitirá contrastar este caso con el expuesto con anterioridad. Del mismo modo, en el tratamiento de estas películas volverán a resonar aspectos relativos a los conceptos de género y de autor. Destacaremos, por último, una evolución en la acogida crítica a este fenómeno, que bascula desde un cierto entusiasmo inicial hasta una manifiesta pérdida de interés, como preámbulo para señalar la dificultad de la crítica, en tanto que institución, para asumir las transformaciones del sector y adaptar su discurso a las nuevas condiciones de producción, circulación y consumo de imágenes en movimiento.

## 6.2.1 Aspectos de definición: conformación del imaginario de un cine panasiático y violento

En su estudio sobre la recepción británica del cine de terror japonés, Aimee Richmond advierte de la importancia de los etiquetados genéricos, tema al que dedica un considerable espacio en el cómputo global de su tesis. La autora subraya la gran relevancia que «genre labeling (and indeed mis-labeling) has in its potential to shape audience expectations» (Richmond, 2014: 5). Siendo así, la autora señala la relevancia que adquiere el etiquetado genérico como herramienta para articular el mercado, lo que es especialmente importante para cinematografías como la japonesa que, a nivel internacional, no gozan de una capacidad de penetración equivalente al potencial con el que cuenta el aparato hollywoodiense. Esto implica una determinada política en las instancias de distribución para las películas de procedencia japonesa, que acaba por establecer una simplificación en el tratamiento: «Typically this involves being shoehorned into those genres which are the most marketable. Additionally, only a small percentage of Japan's film output is distributed in the UK. As a result of this, Japanese cinema abroad has been conflated with genre films, obscuring the true picture of the genre landscape» (Richmond, 2014: 85).

Si nos atenemos al caso español, en la hemerografía considerada en nuestro estudio, la asociación como denominación genérica entre temática y procedencia geográfica es recurrente para catalogar las películas japonesas de terror. No hablamos de expresiones del tipo «film japonés de terror» o «película de terror japonesa», construcciones que parecen simplemente informar de la procedencia de la producción, sino de aquellas expresiones cuya finalidad es describir una supuesta categoría, que conllevan un matiz catalogador. Así, hemos detectado el uso de las etiquetas (por orden de aparición):

- *horror/terror asiático* [\*incluyendo el adjetivo *nuevo* o la variante *nueva ola de*] (\*F02-11b, Cm03-02b, F05-10b, \*F06-07a, \*Dp06-07c)

- *terror/horror japonés/nipón* [\*incluyendo el adjetivo *nuevo*] (Cm03-01b, F03-06c, F03-11b, Cm04-11a, F05-01b, F05-01d<sup>144</sup>, \*F05-02, F05-05f, Cm05-09a, \*Dp06-05a<sup>145</sup>, F05-09, Cm05-10e, \*Dp06-07e, ChC08-07c, Cm09-10b, Cm11-12b)

- *horror/terror oriental* [\*variante *neo-terror oriental*] (F03-02b, Cm03-02b, F03-06c<sup>146</sup>, \*F03-11a, F04-01b, F04-09c, \*F05-01a, F05-01c, F05-01d, F05-04e, Cm05-09b, Dp06-07c, Cm06-04a, Cm07-02a, Cm08-03a)

- *cine fantástico oriental* (Dp03-03a, Dp05-02, Cm07-02a)

- *fantástico nipón/japonés* (Dp03-12, Dp05-12)

- *cine de fantasmas orientales* (F05-04)

---

<sup>144</sup> Aquí precedido de la denominación *nueva ola de*.

<sup>145</sup> Aquí el adjetivo no es en realidad *nuevo*, sino *contemporáneo*.

<sup>146</sup> Aquí la variante es un curioso *Terror made in Orient*.

Hemos detectado también otras tres expresiones en las que, aunque se puede alegar que no marcan el lugar de origen, lo relacionan de forma implícita:

- *terror de ojos rasgados* (Cm06-03c)

- *terror tecno-japo* (Cm07-01a)

- *terror 'japo'* (Cm10-11b)

No abundaremos en las connotaciones orientalistas de los tres términos en cuestión –aunque sí notaremos que los tres casos aparecen en la etapa más tardía de *Cinemanía*, cuando esta publicación había abrazado un estilo y lenguaje con pretensiones de apelar a un público menos especializado, más amplio y popular–, pero señalaremos que aluden a un rasgo fisonómico que se relaciona con los pueblos del Asia Oriental, en el primer caso, mientras que los dos siguientes apuntan a una adscripción concretamente japonesa. Así pues, podemos observar que, de un total de 49, en 20 ocasiones se alude a la procedencia japonesa,<sup>147</sup> mientras que hay 6 menciones a un origen regional asiático,<sup>148</sup> por 23 que emplean una más ambigua etiqueta oriental. Si entendemos estas dos últimas categorías como equivalentes en ese sentido, la división es de 20 por 29, prevaleciendo por tanto la impresión de fenómeno regional sobre las particularidades nacionales.

No podemos negar que, tanto por la consciencia de una diferenciación cultural como por no haber formado parte anteriormente del cine fantástico o de terror habitual en las pantallas internacionales, la procedencia de estos filmes resulta exótica y llamativa. Sin embargo, es necesario reflexionar y plantearnos la conveniencia de tal insistencia en remarcar el origen japonés/asiático de las películas en cuestión. Uno de los textos analizados, comentando el film *La Maldición*, nos ofrece una clave que nos permitimos subrayar al reproducir el fragmento: «El cine de terror occidental llevaba largo tiempo fiambre, mientras jóvenes leones como Sam Raimi o Peter Jackson jugaban a representar espectaculares ceremonias donde se exterminaban lúdicamente sus gastados arquetipos. De vez en cuando, tenían que venir autores como Cronenberg o Lynch a recordarnos el modelo de escalofrío que debía proporcionarnos una pesadilla pura sin distancia irónica. Hasta que el cine de terror oriental llegó a nuestros mercados» (F03-11a).

Dos consecuencias se extraen de esta formulación. En primer lugar que se entiende el cine oriental como un bloque, lo que genera una imagen monolítica que excluye matices sobre su complejidad y diversidad interna, mientras por otro lado este bloque se confronta a otro supuesto bloque del cine occidental.

El factor de intercambiabilidad entre lo japonés, asiático u oriental es uno de los aspectos que sugiere Jose Enrique Monterde en la entrevista concedida (25 julio 2013), afirmando que «hoy en día, al menos para los que como yo no hemos entrado muy a fondo en el asunto, las fronteras de lo que sería cine japonés se han difuminado. Estamos en ese territorio de lo que llamamos cine oriental y que, en realidad, muchas veces Taiwán, Japón Corea, cierta parte

---

<sup>147</sup> Entre japonés, nipón y el discutible término “japo”.

<sup>148</sup> Incluyendo aquí la idea de los “ojos rasgados”.

del cine chino, para los que no lo miramos con suficiente atención, empieza a parecer un *totum revolutum*».

Cuando en los años 50 el cine japonés irrumpe en los circuitos europeos, lo hace de forma aislada y fragmentaria, prácticamente restringido al *jidaigeki* que, por la especificidad de su localización geográfica y ambientación histórica, es menos propenso a ser confundido con otras expresiones del Asia oriental. Esta disolución en un todo asiático u *oriental*, sin embargo, sí se ha dado posteriormente en la recepción de las diversas expresiones cinematográficas relacionadas con las artes marciales, acriticamente agrupadas como un todo en no pocos casos (ver Dp05-03a, Dp05-03b, Dp07-05, Cm06-07a). El paradigma imperante por aquel tiempo, además, hacía más énfasis en un concepto de cines nacionales que en la actualidad es más discutido y se encuentra en proceso de cuestionamiento en la que emergen aproximaciones regionales o globales.

El trabajo de Jordi Codó (2008) dedica un apartado a detallar la difusión contemporánea del cine de procedencia asiática, iniciada en la segunda mitad de los años 80 con la visibilización del cine chino, de la mano de una generación de directores encabezada por Chen Kaige y Zhang Yimou, que irrumpieron con éxito en el circuito de festivales. Se inicia así una corriente de interés hacia Asia, a la no debió ser ajena la atención que en Francia le prestó *Cahiers du Cinéma* a través del extenso trabajo de campo de Olivier Assayas –según menciona Sergi Sánchez (comunicación personal, 21 junio 2013), apreciación refrendada por Navarro y Fernández Valentí cuando afirman que el foco de interés en el cine asiático se produjo «al trote de la más inquieta crítica especializada francesa» (Dp03-03)– y que vendrá seguida por nuevos hitos en el circuito de festivales con oleadas nacionales que pasan, ya en los 90, por el cine de Irán y luego por el de Japón, incorporándose el de Corea con el cambio de siglo, seguido de otras cinematografías como las de Tailandia o Filipinas.

Si bien el caso iraní resultará más sencillo de particularizar, las nuevas manifestaciones de cine del Asia Oriental, con ambientación predominantemente urbana y contemporánea, complican el identificar la diversidad interna a nivel regional para espectadores profanos. Por otro lado, en este nuevo contexto, Lucia Nagib (citada en Richmond, 2014: 26) detecta «the tendency to read in terms of East/West binaries, and in particular towards organising world cinema in terms of a binary division between Hollywood and the rest of the world» como uno de los más prominentes problemas en el análisis cinematográfico. Identificar la procedencia de una innovación estética o temática no tiene porqué ser algo negativo. Forma parte del análisis historiográfico del mundo audiovisual y tiene el potencial de constituirse en ejemplo de la integración global de los diferentes sistemas culturales interactuando e influyéndose mutuamente, una suerte de descripción polisistémica de la cultura cinematográfica global. Sin embargo, como denuncia Nagib, señalar esa procedencia de modo enfático, implica la introducción de un matiz fundamental. Una simplificación binaria que revela, y a la vez refuerza, la implantación de un concepto opuesto, que contraponen dos espacios culturales claramente delimitados y en los que un contacto e influencia se presenta como una notable excepción digna de resaltar.

El dossier titulado *Fantástico oriental moderno. Entre el exceso y la tradición*, que publicó *Dirigido por* en su número de marzo de 2003, da cuenta de todo ello:



«al trote de la más inquieta crítica especializada francesa, algunos aficionados al cine no mainstream y cinéfilos de hirsuta pelambre contracultural, vacuos profetas de la multiculturalidad y amantes de las emociones fuertes, sin olvidar alguna que otra filmoteca, todos juntos, hacia principios de los años noventa, efectuaron un redescubrimiento del cine oriental en general que, además de Japón, dio carta de nobleza artística a films venidos de China, Vietnam, Corea del sur, Tailandia y Filipinas. Pero tan encomiable y necesaria tarea a favor de ensanchar las fronteras del conocimiento filmico nacía torcida. Los valores esgrimidos por la intelligentsia crítica que animaba dicho fenómeno oscilaban entre la reverencia y el denuesto. Se sobrevaloraba el talento de realizadores provenientes de los llamados «cines periféricos» del Tercer Mundo como mero acto reflejo para abominar de la arrogante hegemonía cultural y económica del cine hollywoodiense» (Dp03-03).

En el mismo artículo, en palabras que atribuyen a Antonio Weinrichter, se señala al circuito de festivales internacionales como caja de resonancia que contribuye a «recalentar las reputaciones». A este hilo, podemos añadir que el lanzamiento e impacto del nuevo cine de terror japonés coincidió en el tiempo con la aparición de otros éxitos, más o menos afines al género, de diferentes procedencias asiáticas. Si esta identificación ya se dio a nivel del circuito de festivales, como muestra el tratamiento informativo en nuestras fuentes primarias, con multitud de crónicas que agrupan las películas asiáticas como un bloque (F00-11e, Cm01-06, F01-10c, Cm01-10a, Cm01-11a, Cm02-09b, F05-10a, Cm06-10b, Dp06-11a, F07-11b, Dp07-11b, Dp08-01b, F08-04b, ChC08-06b, Cm08-11b, Dp08-11, ChC08-12a, F10-04a, ChC10-04, F10-10a, F11-12a, ChC12-06a, ChC12-12c), queda definitivamente fijado por el exitoso aprovechamiento que el mercado hizo de ello: «the most prominent distribution label of these films was *Tartan Asia Extreme*, the use of the term *Asia Extreme* extends beyond just Tartan's label and indeed outlived the label itself as a pseudo-genre following Tartan's demise. The emergence of *Asia Extreme* was a result of grouping together "shocking" films coming out of Asia at the time, which themselves were spread across various genres and national origins» (Richmond, 2014: 9).

Para profundizar sobre lo anterior, volvemos momentáneamente al listado de etiquetas para observar la secuencia de su aparición. Comprobamos que, aunque películas emblemáticas en este proceso como *Ringu* ya habían tenido repercusión en su paso por festivales como el de Sitges, es cuando este mismo certamen programa *Dark Water*, en su edición de 2002, el momento en que se explicita por primera vez la consciencia de encontrarse no ante una película aislada sino ante una serie de producciones, indisolubles de su procedencia geográfica, que en conjunto expresan un movimiento de renovación en cuanto al tratamiento del terror cinematográfico. Esta primera mención (F02-11b), señala un origen regional asiático, pero la alusión japonesa no tarda en aparecer en subsiguientes publicaciones, e irá adquiriendo mayor peso hacia el final del periodo observado.

Mediado el 2005, un artículo sin firma en *Fotogramas* informa sobre la película *Premonition* (『予言』 *Yogen*, 2004, Tsuruta Norio), citando la adscripción de la cinta a una serie de seis filmes producidos bajo el nombre de *J-Horror Theater* (F05-08). La denominación *J-Horror* reaparecerá puntualmente en otras dos ocasiones, esta vez ya claramente invocando una etiqueta genérica: «Tsukamoto [Shin'ya] parece haber sucumbido a las redes del sistema: *Nightmare Detective* [(『悪夢探偵』 *Akumu Tantei*)] (2006) y la secuela que ya está preparando

son descaradas aportaciones a la moda del *J-Horror*» (ChC08-01a); «Kiyoshi Kurosawa, sin parentesco con Akira, es para la crítica internacional el auténtico padrino del *J-Horror* (terror nipón)» (F10-05). Otras denominaciones relacionadas que podemos encontrar y que merecen un comentario aparte son:

- *kwaidan eiga* [\*añadiendo el adjetivo *moderno*] (Dp03-12, Dp07-02\*)

- *extreme* (Dp03-03, Dp06-07b, Dp06-07d, Dp07-07b), destacando que estas cuatro referencias llevan la firma del mismo autor.<sup>149</sup>

La *J* de *J-Horror* no genera dudas, alude con claridad a Japón. El epíteto *extreme*, sin embargo, resultaría algo menos evidente de no haberse introducido en las páginas previas. El uso de este término se hace frecuente a partir de que la distribuidora británica Tartan Films lance el sello *Tartan Asia Extreme*, bajo el cual se populariza y adquiere la consideración de género entre el público anglosajón<sup>150</sup> una diversidad de películas del Asia Oriental que se apoya en la percepción de las audiencias occidentales de lo oriental como extraño, maravilloso, sublime y grotesco (Shin, 2009: 87). Son diversos los autores que, como Shin, problematizan el establecimiento de esta idea de lo extremo como género. Así, Stringer comenta que «in the UK and other reception contexts, *Ring* comes with connotations of ‘extreme’ Asian cinema, and it is frequently lumped in indiscriminately with other well-known examples of contemporary Japanese horror, such as *Battle Royale* (Fukasaku Kinji, 2000) and *Audition* (Miike Takashi, 2000), thus downplaying its specific *kaidan* (ghost story) connotations» (Stringer, 2007: 298). La cita nos brinda, de paso, una sucinta definición de *kwaidan eiga*,<sup>151</sup> término cuyo uso por parte de los escritores españoles, posiblemente, tenga su origen en el libro sobre cine fantástico y de terror de Carlos y Daniel Aguilar (2001), reseñado con grandes elogios en un número previo de la propia *Dirigido*. Entendemos que esto responde a las mismas coordenadas en que, hablando sobre *jidaigeki*, situábamos el uso de terminología extraída del exótico contexto de producción, considerándolo una estrategia para investir sus textos de una erudición legitimadora.

El conjunto de denominaciones que hemos aislado en las publicaciones de nuestro análisis, coinciden en buena medida con las que, para el caso anglosajón, maneja Richmond, quien considera que «the most common terms such as *Japanese horror*, *J-horror*, *Asian horror* and *Asia Extreme* appear to be used almost interchangeably. Notably, all of these pseudo-genres are transnational constructs which sit in contrast to the domestic shelving practices used in Japan» (Richmond, 2014: 8). A lo largo de su estudio, la autora detalla cómo la operación comercial de Tartan Films contribuye a fijar una determinada conceptualización por la que el terror audiovisual asiático presenta de forma truculenta una imagería que aúna violencia explícita, incluyendo el despliegue de sus resultados –mutilaciones, cuerpos abiertos, etc.–, y situaciones grotescas, a pesar de que las películas japonesas de fantasmas tienden,

---

<sup>149</sup> Se trata de Antonio José Navarro. El primero de los textos coescrito junto a Tomás Fernández Valentí.

<sup>150</sup> Aunque Tartan Films era una empresa británica, la popularización del mercado de compra on-line, sumada a su estrategia de editar sus DVD en formato multi-zona, permitieron una penetración en el mercado norteamericano que se consolidó en 2004, con el establecimiento de una extensión de la compañía en ese territorio (Shin, 2009: 91)

<sup>151</sup> *Kaidan* y *kwaidan* son términos equivalentes, ya introducidos y comentados en el capítulo 6.1, para designar narraciones de terror con componente sobrenatural.

precisamente, a estrategias opuestas, primando la sugerencia y la creación de atmósferas por encima de lo explícito.<sup>152</sup> A este respecto, argumenta:

«a number of the films which UK audiences deemed to be contemporary Japanese horror films are not regarded as such in Japan. [...]For example, *Battle Royale* and *Ichi the Killer* were often discussed as horror by UK interviewees, but are listed on the Tsutaya website under the genres of *akushon/baiorensu* (action/violence). Likewise, Japanese interviewees expressed surprise that a UK audience might consider these films horror, although many were unsure as to exactly how they themselves would categorise them. On the Tsutaya website *Audition* is listed as horror. However, Japanese participants expressed confusion as to its genre much in the same way as UK participants did. During the Japanese interviews, when addressing anything outside of the rigidly-defined horror genre, deducing a film's "true" genre was difficult. Various perceptions existed amongst Japanese participants and they displayed a higher degree of uncertainty in their answers, perhaps due to the sheer volume of genres in the Japanese film market. Opinions on the genre of *Battle Royale*, *Ichi the Killer* and *Audition* ranged from *shakai-mono* (social problem film) to *sasupensu* (suspense) and *baiorensu* (violence), to categorisation by rating in the form of *R-shite*, a term used to refer to films with restricted audiences» (Richmond, 2014: 89).

Asimismo, la autora subraya cómo el término *extreme* ha acabado por perder vigencia, prácticamente en desuso por espectadores y críticos veteranos y totalmente ajeno al vocabulario de la audiencia más joven, aquella que no conoció los años de gran presencia e impacto de los lanzamientos de Tartan Films. Sin embargo, la conceptualización establecida por la actividad de esta firma se mantiene inmutable en cuanto a integrar, de forma cuestionable, elementos diversos y en general orientados al impacto truculento (Richmond, 2014: 10).

Del mismo modo que la denominación *Asia Extreme* cae en desuso, la tendencia a la identificación regional por la procedencia asiática en las películas de terror se matiza para asociarse, de forma más específica, principalmente a Japón (Richmond, 2014: 10). Esto no debe estar desligado de una mayor perdurabilidad en el uso del término *J-horror*, etiqueta que, en una sintética definición, Richmond explica como «low-budget ghost films made towards the end of the 20<sup>th</sup> century, associated with specific directors and screenwriters», señalando que, si bien se usa el término entendiéndolo como un género, se trata más bien de una

---

<sup>152</sup> Richmond se remonta al libro *Hono eiga no miryoku: fundamantarū hora sengen* (The fascination of horror films: A manifestation of fundamental horror, 2003) de Konaka Chiaki, quien postula que el movimiento J-Horror empieza a inicios de los 90 y detalla una serie de estrategias visuales que estas películas siguen para crear las situaciones de terror: «(1) Don't show the face. Show only a fragment of the body or the clothes. Or, put it in a long-shot so that the details of its face are blurred. 2) Make the standing position or behavior unnatural. Human beings have a specifically human sense of space and distance between themselves. Position someone in such a way to defy this sense subtly. If it glares at us from that position, it would be scary. 3) Make its movement non-human. Make its movement unrelated to the natural mortality of human muscles. It could look like a zombie if handled poorly, though. 4) Put it [a body part] in an impossible position. A well-known spirit photograph shows a hand put on a classmate's shoulder. Also, things like a face looking up from the bottom of a doorway would be creepy. 5) Use an awesome face. There is nothing to add, if the actor's face terrifies. It is an ultimate tour-de-force, an ideal of the ghost film. 6) Show nothing. Your weapon is premonition and atmosphere in space and the use of sound». La autora, además, subraya que estas mismas estrategias son tal cual identificadas por los entrevistados en su estudio de la recepción del *J-Horror* entre la audiencia británica (Richmond, 2014: 91-92).

etiqueta válida únicamente para una reducida selección de películas en un contexto histórico y temporal muy concreto (Richmond, 2014: 13).

En la preminencia de esta terminología, la autora señala la relevancia de determinadas connotaciones, como que «while Japanese horror perpetuates the impression of the films as being authentically domestic, the J of the term *J-horror* has connotations of being intended for international consumption. [...] denotes a superficial reaction to globalisation, one in which the concentration is on a popular culture divorced from Japan's rich pre-modern history. However, as viewed today, J can be understood as a shortcut for the subcultural within the national of Japan, and furthermore is intrinsically tied to both the local and the transnational, and in turn, to cross-cultural spectatorship» (Richmond, 2014: 12).

El caso español no coincide plenamente con el panorama descrito para el ejemplo británico, como muestra la escasez de referencias que incorporen las etiquetas *extreme* o *J-horror*. Sin embargo, notaremos que quienes las usan son críticos de la generación intermedia, aquellos formada en torno al *fanzine* y la cinefagia, menos prejuiciados respecto a la aceptación del cine de género y relativamente familiarizados con la producción crítica anglosajona, en contraste con una inercia más ligada a la filiación francesa como la que muestra el grueso del aparato crítico establecido.

Pese a su escasa incidencia en nuestras fuentes primarias, la pervivencia del término *J-Horror* parece garantizada por su consolidación en la literatura especializada anglosajona, que nutre de forma directa las nuevas aproximaciones al tema y también, tal vez de forma algo más indirecta pero irremediable, al *fandom*, esos grupos de aficionados que hacen de su culto a la cultura popular japonesa una forma de vida y contribuyen, aunque sólo sea a nivel de sus círculos sociales, a la expansión de conocimientos al respecto. No hay que olvidar, además, que entre las nuevas generaciones de especialistas académicos sobre estas temáticas se puede detectar una relativa filiación en estos entornos.

Por otro lado, el impacto del fenómeno ha generado una reconsideración del pasado del cine nipón tal como lo conocíamos, pues «the move towards more Western terms of genre is becoming apparent. Second, this begins to hint at the retrospective recategorisation of older Japanese films with elements of the horrific as having always been considered part of the horror genre» (Richmond: 109). Este aspecto lo desarrolla con más detalle Wada-Marciano, cuando afirma que la afinidad del *J-horror* con el DVD como medio de difusión, llevan a la conjunción entre las políticas comerciales de los distribuidores de DVD y los estudios académicos a una reescritura de la historia de la cinematografía japonesa que genera una falsa noción de continuidad con las manifestaciones previas del género fantástico (Wada-Marciano, 2012a: 46):

«A number of films [...] such as *Ugetsu* (*Ugetsu monogatari*, Mizoguchi Kenji, 1953), *Throne of Blood* (*Kumonosujo*, Kurosawa Akira, 1957), *Blind Beast* (*Moju*, Masumura Yasuzo, 1969), *In the Realm of the Senses* (*Ai no korida*, Oshima Nagisa, 1976), *Tetsuo, the Iron Man* (*Tetsuo*, Tsukamoto Shin'ya, 1989), *Freeze Me* (*Isbii Takashi*, 2000)<sup>153</sup>, and *Battle Royale* (*Fukasaku Kinji*, 2000), were never associated with the horror genre at all with reference to either the films' production

---

<sup>153</sup> Por el mismo orden, sus títulos de distribución en España son *Cuentos de la luna pálida*, *Trono de sangre*, *Blind Beast*, *El imperio de los sentidos*, *Tetsuo. El hombre de hierro* y *Freeze me*.

or distribution in Japan. They were distributed and discussed within the regimes of the *auteur* (Mizoguchi and Kurosawa) or other genres, such as *jidaigeki eiga* (period film) and *bungei-mono* (literary adaptation) in the case of *Blind Beast*, the porno film in the case of *In the Realm of the Senses*, the cyberpunk film in the case of *Tetsuo*, and the psycho thriller in the case of *Freeze Me*. Or simply, they have been viewed as topical films in connection with bestselling novels as in the case of *Battle Royale*. [...]I do not think, however, that the issue is solely a matter of genre categorization in the case of Japanese Horror Cinema. Rather, it is the failure to acknowledge the connections among a text, its historical context, and the discursive subject. Such connections are ever more crucial in my view, given that new media have the tendency to encompass and reposition the old media and the past as well» (Wada-Marciano, 2012a: 47)

En el caso español, el interés despertado por el nuevo terror japonés coincide en el tiempo con la publicación del libro de los Aguilar, que contribuye a esta reformulación del tratamiento sobre películas pretéritas del cine japonés que tratan el género fantástico en función de las películas contemporáneas (Dp02-03a, Dp03-03a).

## 6.2.2 De nuevo, la rigidez interpretativa

Como ya avanzábamos, otra coincidencia con el caso anteriormente detallado del *jidaigeki* es una excesiva inclinación por leer cada uno de sus pormenores en relación a las particularidades culturales de su origen. Ya desde el título «La maldición. Una historia de fantasmas japonesa», la reseña ante el estreno del film en *Dirigido por* subraya la supuesta *japonesidad* del producto,<sup>154</sup> lo que se refleja de forma más explícita en el desarrollo del texto:

«el espectador occidental se enfrenta a un relato fílmico cuyos parámetros narrativos, humanos y estéticos escapan de los clichés del cine terrorífico al que está habituado, situándolo en *otro* contexto cultural. Y, a despecho de lo afirmado por cinéfilos de recia pose contracultural, vacuos profetas de la multiculturalidad y amantes de las emociones fuertes<sup>155</sup> –algunos de los cuales, para encubrir su torpeza a la hora de ensalzar todo lo que viene de Oriente, utilizan palabras como “*transgresor*” o “*rompedor*” con una alegría que causa escalofríos...–, no existe en el cine fantástico japonés contemporáneo un deseo manifiesto de *transgredir* o *romper* con la tradición, con la excepción, quizá, de Takashi Miike. Para el público nipón, el énfasis ligeramente nuevo dado a una vieja idea ya conocida, a un argumento viejo, es tan apreciado, si no más, como si fuera una idea del todo original [aquí se incluye una nota al pie que remite a una cita del libro *Appreciations of Japanese Culture*, de Donald Keene]. Algo completamente lógico dentro de

---

<sup>154</sup> Aun así, el título comporta una cierta ambigüedad que posibilita leerlo en clave regional, al incorporar una velada alusión al título de *Una historia china de fantasmas* (*Sien nui yau wan*, 1987, Ching Siu-Tung), lo que nos devolvería al terreno de lo asiático como unidad indiferenciada.

<sup>155</sup> Obsérvese el reciclaje no ya de ideas, si no del propio redactado usado en un texto anterior (Dp03-03), citado en la p. 197.

la tradición estética japonesa, sustentada en la ascética armonía y suavidad de formas, en una grácil ritualidad» (Dp03-12).

El mismo artículo califica la película como un «inquietante relato de fantasmas (kwaidan eiga)». El autor incluye otro término tomado de la lengua autóctona, tan sonoro como «ninchu-ju-gaki», mención cuyo origen no referencia y cuya transcripción resulta algo artificiosa.<sup>156</sup> Con el uso de terminología japonesa, además de la legitimidad del análisis mediante el despliegue de erudición del crítico, el lector ve reforzada la impresión de *otredad* del producto reseñado.

En esta tendencia a resaltar la *otredad*, el caso español no parece diferenciarse fundamentalmente de lo que se observa en el contexto anglosajón: «Analyses of contemporary Japanese horror films far have tended to focus on their potential meanings as determined by the text or its producers, relating the films to perceived issues in Japanese society, such as the role of women, new technology, modernity or oppression» (Richmond, 2014: 23). Parece adecuado determinar que se trata de uno de los efectos de la ya mencionada tendencia a la división binaria entre oriente y occidente en los estudios cinematográficos. Una no siempre bien justificada dicotomía que también cuenta con ejemplos sobrados,<sup>157</sup> como el artículo en profundidad titulado *Cine de terror contemporáneo. Apuntes para una reflexión*, donde se reserva un párrafo aparte para el «cine de horror asiático», según se subtitula ese último apartado, sin imbricarlo en el discurso general del texto y donde se afirma que «opera bajo otros códigos culturales, muy distintos a los nuestros, y eso dificulta el correcto análisis de los mismos» (Dp06-07c). Otra reseña en la misma revista, aprecia en la película *Seres extraños* (『稀人』 *Marebito*, 2004, Shimizu Takashi) la aparición de numerosos elementos del «folclore fantástico nipón adornado por vagos elementos del cine *extreme* más reciente e inesperadas referencias a la literatura fantástica occidental» (Dp06-07b), ante lo que cabe plantearse por qué se considera como inesperada la incorporación de elementos considerados occidentales, afirmación que lleva implícita la sugerencia de que tal “contaminación” del acervo autóctono con elementos foráneos es un hecho anómalo. Es de nuevo en *Dirigido por* donde encontramos una afirmación tan explícita como «la vida sobrenatural en el Japón no tiene nada que ver con la de Occidente», afirmación que el autor considera una obviedad pero que necesariamente se debe recordar para los entusiastas del género que «equiparan universos legendarios tan diferentes al utilizar las mismas herramientas hermenéuticas» (Dp07-07b).

El trabajo de Richmond presenta diversos ejemplos en los que los análisis críticos a *Ringu* establecen un continuo juego comparativo de similitud y diferencia respecto a referentes del cine de terror presentados como “occidentales”:

«These critical opinions are organized around hierarchies of maturity and immaturity. Within the realm of “similarity” the film is compared to “intelligent” and “restrained” Western horror films which were released around the same time period, namely *The Sixth Sense* (Shyamalan 1999) and *The Blair Witch Project* (Myrick & Sánchez 1999). Both

---

<sup>156</sup> Entendemos que se refiere a la construcción 「人中住餓鬼」, cuya transcripción más ortodoxa sería *ninchūjūgaki* o *ninchūjū gaki*. La separación con guiones entre las sílabas puede deberse a una mala interpretación de los símbolos que marcan el alargamiento vocálico, aunque el efecto aparente es remitir a formatos de transcripción más habituales en otras lenguas asiáticas.

<sup>157</sup> Uno de los más significativos (F03-11a), ya citado en la p. 195.

of these films also function as examples of texts which found similar cross-cultural success, both commercial and critical, in the UK, and are in turn discussed by the critics in terms of their being positioned for a mature, adult audience. Concurrently to these frameworks of similarity, Martin finds that *Ring* was also differentiated from Western teen horror films, such as *Scream* (Craven 1996), which were pulled into critics' comparisons as examples of melodrama and associated with an infantilised female audience<sup>158</sup>» (Richmond, 2014: 26).

En este punto, parece adecuado referir uno de los comentarios de Quim Casas, cuando nos explicaba que diversos de los críticos en su círculo<sup>159</sup> se encontraban en una «encrucijada» en la que se sentían insatisfechos con lo que ofrecía el cine habitual en nuestras pantallas, hasta descubrir a principios de los 2000 una serie de autores asiáticos que les parecen renovadores y en cuya obra creen encontrar el impulso para superar tal estancamiento. Así, el acercamiento al cine asiático se produciría de forma comparativa. Esta «epifanía en el cine oriental» parece tener reflejo en unas palabras de Carlos Aguilar al ser entrevistado para *Miradas de cine*. La secuencia de la entrevista es así:

«—Se te puede considerar un especialista en cine japonés, lo cual actualmente te convertiría en un privilegiado dado el auge que ha tenido el cine oriental en occidente ¿Cómo ves el fenómeno? ¿Puede tratarse sólo de una moda? Me pregunto quiénes, de esta nueva cinefilia, conoce a Kaneto Shindo o Masaki Kobayashi.

—El fenómeno nace de la crisis, angustiosa y hasta repugnante, experimentada por el cine de Hollywood, y si me apuras hasta por el independiente de Nueva York, a lo largo de los últimos veinte años. El cinéfilo necesita seguir creyendo en el cine, agarrarse a lo que sea para no renegar de su afición. Y ahí entra el cine oriental moderno. Mejor que el americano, sin duda lo es. Pero su calidad también se exagera entre sus adeptos, y ahí es cuando degenera en moda. En cuanto a lo que me preguntas sobre Shindo y Kobayashi, también yo dudo que les conozcan los jóvenes que devoran las películas japonesas modernas» (Cáceres, 2006c).

El propio Carlos Aguilar, junto a su hermano Daniel, firmó un libro, ya mencionado aquí, que tuvo una importancia capital al inaugurar la literatura especializada sobre cine japonés fantástico y de terror en lengua española, ampliada con posterioridad hasta ser relativamente apreciable. Una inmensa contribución que, por su carácter pionero, ambición, extensión y exhaustividad, sentó cátedra respecto a este tema. Resultó además oportuna su aparición justo en el momento de efervescencia del nuevo cine de terror, haciéndose ya eco de las recientes *Ringu*, *Audition* y las películas de Kurosawa Kiyoshi. Con Daniel Aguilar instalado por largo tiempo sobre el terreno y la asistencia y supervisión de un informante local – acreditado también como coautor ya que, según nos comenta el propio Aguilar en entrevista (11 abril 2014), pese a que su participación se limitó a asesorar el proyecto, el peso que su aportación tuvo en el resultado final fue muy destacado–, la fiabilidad de la información expuesta parece poderse dar por descontada. Un cúmulo de circunstancias que lo convirtieron en un precedente ineludible para el acercamiento crítico a este tipo de cine.

---

<sup>158</sup> Este particular tendrá un tratamiento detallado en el capítulo 6.4.

<sup>159</sup> Explícitamente sólo apunta un nombre, el de Carlos Losilla.

Las objeciones que podemos ponerle al volumen son su inclinación a la interpretación culturalista y su carácter enumerativo. Ambos pecados son comprensibles y excusables, especialmente por esa condición pionera que apuntamos. Probablemente, en el momento de edición, se tratase de un enfoque adecuado, una forma de encauzar la habitual tendencia hermenéutica desde un conocimiento mejor informado –aunque la línea de enfatizar la particularidad de lo japonés nos resulte más discutible– y de completar el enorme hueco de información existente en ese campo. Sin embargo, como consecuencia, se da cobertura y queda reforzada la tendencia hermenéutica, a menudo inspirada por esta misma obra.

Con posterioridad se publican nuevos títulos que abordan aspectos más concretos, como ya se detalló en el capítulo 3.6.3 al comentar la construcción del conocimiento especializado en cine japonés. Estas nuevas aportaciones no logran deshacerse de la aparente necesidad de interpretación en clave de diferencia cultural, lo que en determinados casos se traduce en una ligereza y simplicidad en el manejo de los aspectos culturales que contrasta con la solvencia que mostraba la obra referente. Con la existencia del monumental trabajo de los Aguilar, se hace innecesario insistir en enumeraciones y clasificaciones –salvo si es con intención de problematizar lo allí expuesto o aportar datos novedosos respecto a lo tratado en aquel libro–, pero observamos que el afán catalogador persiste:

«Alejándonos de las bases conceptuales del sintoísmo y del budismo, presentes en el cine de terror contemporáneo japonés, encontramos una serie de personajes sobrenaturales que aparecen reflejados en dichas películas y que han provocado el pavor a miles de espectadores. Pueden sonar ridículos, pero los auténticos protagonistas surgidos del fabulario japonés, que han perdurado en la historia de Japón durante siglos han sido: desde las almas en pena en busca de su merecido reposo (*yurei*), los violentos fantasmas iracundos, los *yokais* o seres maléficos de constitución deformada o apariencia monstruosa provenientes de las montañas o bosques, hasta los terribles *onis* (demonios del infierno budista), pasando por los simples fenómenos paranormales adornados de espectros (*obake*) o los graciosos *henge* (animales que pueden transformarse en personas como los zorros o los *tanukis*). Aún [*sic*] así, la fábula terrorífica más representativa sigue siendo el *bake-mono*, es decir, historias tradicionales sobre hechos inexplicables en las que aparecen fantasmas, algunos con reminiscencias chinas, muy popularizadas en Occidente por el escritor Lafcadio Hearn. Tampoco hemos de menospreciar las *shinrei-mono*, es decir, historias aparentemente basadas en hechos reales, tales como el caso de *Tokaido Yotsuya Kaidan*. Con esta pequeña clasificación, que servirá para que el espectador neófito se familiarice con las distintas manifestaciones sobrenaturales que aparecen en las películas más recientes, deberíamos aclarar un concepto básico mencionado anteriormente: los *obake* o *bake-mono*. El término es complejo, pero sería el equivalente japonés a los fenómenos sobrenaturales occidentales» (Terrades, 2005: 13-14).

Si la necesidad de nuevas aproximaciones taxonómicas ya era discutible, el caótico sentido clasificatorio, contradicciones e inexactitudes en las que incurre el texto, errores de origen indetectable por falta de referenciación bibliográfica, permite cuestionar su utilidad. Un despliegue de erudición autoindulgente que dudosamente clarifica o ayuda a la comprensión y contextualización de las obras tratadas, especialmente cuando publicaciones posteriores del mismo autor –véase (Terrades: 2010) – incurren en nuevas contradicciones con lo expuesto en el fragmento reproducido. Uno de los autores que abunda en esta tendencia enciclopédica



es Ángel Sala, respetado no sólo por su actividad divulgadora sino también por su trabajo al frente del Festival de Sitges. En varias de las publicaciones que firma, introduce el término *tecno-animismo*, con la que designa a las nuevas generaciones de japoneses que define como «adictos del triángulo *computer, game, manga/anime e internet*, tanto en el aspecto creativo como en el de consumo» (Sala, 2003a: 198). Este concepto ha hecho cierta fortuna, siendo posteriormente reproducido por otros autores (Terrades, 2010: 51; Montaña 2014: 105), dando validez y divulgado una idea que puede ser explicativa, pero cuya formulación abunda en la idea de convivencia de lo ancestral con lo contemporáneo, adornada con un toque de misticismo, aspectos que venimos criticando por su filiación orientalista.

El resultado es la persistencia en apoyarse en un concepto enciclopédico del conocimiento contextual de la cultura japonesa que en nada ayuda a superar la sensación de extrañamiento ante los contenidos de su cine, más bien contribuye a consolidarla. Enrocada en el asunto de la especificidad, la crítica hispana limita la riqueza interpretativa de sus análisis, y el resultado es una tendencia a confluir en un estrecho rango de argumentos, no muy alejados a los que detecta Richmond en su estudio:

«the idea of contemporary Japanese horror film was inherently tied up with their perceived ideas of the nation. Unexplainable aspects were frequently passed off as being something which was inherent or unknowable within Japanese culture. It is unclear whether the films influenced or reinforced participants' ideas about Japan, or whether they applied pre-existing preconceptions to their film viewing (most likely both). But what *is* clear is that reading through such a framework has dangerous implications, particularly when participants used the films to draw conclusions about the country that produced them, or the perceived tastes of Japanese audiences» (Richmond, 2014: 164).

Esta concepción llega al paroxismo en algún ejemplo, como el del libro *El cine japonés bajo el peso de la tradición*, de título bastante indicativo, cuando su autor trata de defender su premisa de partida según la cual Nakata Hideo «se sirvió del medio cinematográfico para globalizar y airear internacionalmente todo el peso del folclore popular que había quedado oculto durante siglos al ignorante público occidental» (da Costa, 2010: 250). Para ello, justifica que el director «comentaba a un medio occidental los orígenes de su película y las posibles razones que podrían explicar su éxito. Dentro de la habitual modestia nipona, sus respuestas sobre el influjo de la tradición de fantasmas en *Ringu* indicaban una excesiva generalización que cabía achacar más a su miedo de ser incomprendido por el periodista no oriental que a su improbable ignorancia de la tradición japonesa» (da Costa, 2010: 249). Más adelante, insiste: «Refiriéndonos de nuevo a la entrevista que le concedía el director de *The Ring* a la prensa occidental, era lógico que Nakata generalizara la procedencia o la fuente inspiradora del pozo de Sadako por no alargar una entrevista que debía ceñirse a los estrictos cánones comerciales de la industria cinematográfica. A las productoras americanas y al nuevo público potencial no le iba a interesar si Sadako era la Okiku<sup>160</sup> del siglo XXI pasada por el tamiz de la modernidad» (da Costa, 2010: 261). Importa poco la opinión del propio creador, si hay que

---

<sup>160</sup> 「お菊」, personaje protagonista del popular relato de terror conocido como *Sarayashiki*. Sirvienta en la casa de una familia adinerada, al romper accidentalmente uno de los diez platos de una preciada colección, Okiku recibe un desproporcionado castigo físico. Desesperada, Okiku se suicida lanzándose al pozo de la finca familiar. Desde entonces, se puede escuchar por las noches a su atormentado espíritu contando platos hasta llegar a nueve, cuando un espeluznante llanto surge del pozo al no poder llegar al número diez.

amoldar el contenido de su obra a nuestras expectativas previas no hay inconveniente en hacerlo, aunque el interés de tal interpretación sea mínimo por centrarse en un reducido arco de elementos que no logran acercarse a explicar la complejidad del fenómeno.

Ya en el ámbito de las revistas estudiadas, tenemos algún ejemplo de esta tendencia a la simplificación esencialista tan extremo como: «Estamos en Japón, donde el choque entre la modernidad digital y la tradición del haraquiri y los ninja asusta como para crear una atmosfera ideal» (Cm01-11c).

Una vez más, tratándose de supuestos sorteables, abogaremos por la conveniencia de evitar este tipo de análisis contextuales. En lugar de en la diferencia, puede resultar más productivo centrar la atención en lo potencialmente comprensible interculturalmente, como lo que supone unas ambientaciones urbanas no tan diferentes de las que enmarcan nuestra vida cotidiana. Del mismo modo, las condiciones de producción en el cine japonés, aunque no se tenga un conocimiento profundo de aquel sistema, no difieren esencialmente del ambiente cinematográfico que nuestros críticos conocen en su entorno inmediato, constituyendo además una cuestión de plena actualidad en el momento en que se produce el fenómeno del nuevo cine de terror japonés. La topografía urbana y las prácticas cinematográficas de presupuestos ajustados y producción no dependiente de un sistema de estudios son señaladas por Wada-Marciano (2009: 18) como aspectos cardinales en este tipo de películas. El escenario se completa con el uso de la tecnología como medio de desplegar lo terrorífico: «the indispensable gadgets of urban life such as televisions, videos, cell phones, surveillance cameras, computers, and the Internet augment the anxious reality that J-horror films produce. Various J-horror films, including *Ringu* and the *Ju-on* series, play with the conceit of that technological fluency» (Wada-Marciano, 2009: 20). Un conjunto en el que lo más destacado es la yuxtaposición de lo extraordinario y lo ordinario (Wada-Marciano, 2009: 21), aspectos todos ellos perfectamente detectables sin depender de un conocimiento especializado en la cultura japonesa ni invocar supuestas esencias nacionales.

Por otro lado, la necesidad de relacionar todo análisis con la procedencia exótica de los filmes tratados genera una cierta ansiedad hermenéutica que no se corresponde con la buena acogida popular de este género de películas. Tal vez la comprensión de los referentes culturales que sustentan la propuesta fuese parcial, incluso totalmente inexistente, pero ante tan buena respuesta global no parece posible defender que las audiencias internacionales fuesen incapaces de comprender las películas en cuestión. Richmond (2014: 159-160) concluye que la experiencia de ver un film y las sensaciones que este activa se generan a nivel internalizado en cada espectador, lo que le sugiere que la clave interpretativa del género debería hallarse en la respuesta receptiva del público, no esencialmente en el propio texto fílmico. La buena acogida popular de estas películas muestra que no es necesario buscar una explicación en lo diferente sino en aquello que resulta ampliamente comprensible para nuestros públicos. Considerando esto, posiblemente el género de terror tenga más que ver con la respuesta física en el momento del visionado, factor que, como indican Jullier (2006: 54) y Pujol Ozonas (2010: 94), encaja mal con la visión de la crítica tradicional, más proclive a seleccionar justificaciones intelectualizadas para sus valoraciones y afinidades.

### 6.2.3 Entusiasmo y agotamiento

Si observamos las reacciones críticas en nuestras fuentes primarias, *Ringu* es acogida de forma muy positiva, entusiasta incluso, en *Fotogramas* a su paso por Sitges (F99-11a). El artículo en cuestión compara el film con un referente como el *Videodrome* (1983) de David Cronenberg y elogia el atractivo de la premisa argumental.

«Su plasmación visual no es menos sugestiva y se sustenta en la justeza del tono y de exposición de los hechos, sin pulsar en momento alguno el acelerador del terror efectista. De hecho, se trata de un thriller sobrenatural apoyado tanto en la inquietud que genera la historia narrada (con algunos momentos de intensa exasperación [...]) como en el suspense que acompaña la resolución del caso, a la postre lo más insatisfactorio del film [...] *The Ring* es una concisa serie B de confección similar a los primeros John Carpenter, Spottiswode o Fred Walton» (F01-01a).

Una serie de argumentos y referencias que aúnan aspectos relativos al género con nombres más afines a lo autoral, junto a alusiones a una serie B que había vivido su reivindicación crítica de la mano de la generación *cinéfaga*.

Siendo la condición genérica el rasgo más prominente en primera instancia, y un festival orientado al género como el de Sitges –poco frecuentado por la revista hasta la segunda mitad de la década siguiente– su punto de desembarco en nuestro entorno, no sorprende que *Dirigido* obviara la película en primera instancia, tanto a su paso por el certamen como al estrenarse en salas comerciales. Es con la llegada del remake norteamericano, en 2003, cuando se reivindica la excelencia del film, sustentando en ello la valoración negativa de una réplica hollywoodiense tildada de muy inferior (Dp03-01b).

Tampoco en el caso de *Cinemanía*, el paso de la cinta por Sitges genera grandes reacciones, apenas una simple mención. Más llamativo es el tratamiento que se le da ante su estreno comercial en salas, que coincide con un notable cambio editorial en el formato y enfoque de la revista. Tratando de alcanzar un lector más amplio y menos especializado, la publicación opta por un tratamiento de la imagen más llamativo y un registro textual escorado a un lenguaje popular, de lo que da buena cuenta la reseña que reproducimos en su integridad:

«The Ring. Cuadratura japonesa del círculo vicioso.

Le pasó al amigo de un amigo de un amigo de otro amigo, que es japonés. Dice que nada bueno puede salir del exceso tecnológico. Que un día empezarán a salir espectros del televisor de 14 pulgadas, psicofonías de la microcadena y sabe Dios qué cosas del teléfono móvil. Claro que allí nos llevan bastante ventaja con estas cosas, y les da incluso para asustarnos a su manera, mezclando los adelantos del microchip con la tradición de los [sic] novias de samuráis, los ajuares de las geishas y el toreo de El niño del sol naciente en este filme de terror que quiere ser de planta joven de El Corte Japonés y no pasa de

la sección de souvenirs. Muy lejano, el Oriente pavoroso que nos quieren retratar en esta escasita ganadora del Festival de Sitges 1999, que inquieta desde el intento de traducción al español, unas veces La llamada, otras, El círculo, y que trata de meter en un seiscientos cinematográfico el elefante del terror adolescente (Scream, y todo ese rollo), junto a un cargamento incautado de leyendas de toda la vida. Una cinta de video asesina corre por ahí, en círculos de colegiales. Todo el que la ve recibe una misteriosa llamada y muere a la semana. Hasta que una periodista se mete en el lío. No está mal la reflexión sobre el poder de los rumores, pero dan más miedo los precios de cualquier dvd» (Cm01-01).

Este posicionamiento inicial será desautorizado a la primera oportunidad que se presenta, cuando el estreno de *Dark Water* se recibe como una gran noticia porque, se afirma, la opinión generalizada en la redacción de la revista es que se estrena el mediocre terror norteamericano y se arrincona el buen terror asiático, en especial el japonés (Cm03-02b). La nueva propuesta de Nakata ya sí cosecharía el aplauso unánime (F02-11b, F03-02b, Dp03-03, Dp03-06a) y serviría para afirmar su figura. La aceptación por parte de *Dirigido* es elocuente por sí misma, pero también vemos que, al reseñar los lanzamientos en DVD, *Fotogramas* sitúa las películas en el apartado “*Estrenos de autor*” (F02-07a, F04-09c, F05-08), etiqueta que resulta comprensible tras procesos de consolidación como el que presenta el caso de Nakata, pero que se adjudica igualmente a realizadores sin trayectoria, como ocurre con el debutante Tsukamoto Renpei con *El pozo* (『着信アリ 2』 *Chakushin ari 2*, 2005, Tsukamoto Renpei) (F06-04b). Veremos sin embargo que, con el tiempo, esa consideración autoral se perderá en favor de otras catalogaciones que denotan una adscripción a lo genérico, como “*Estrenos terror*” (F09-08b), todo un síntoma del agotamiento de ese entusiasmo inicial por el fenómeno.

En definitiva, aunque el ritmo de aceptación es desigual, se puede decir la irrupción en escena de los films de Nakata logran que el director entre con buen pie desde el primer momento, si bien la inmediata aparición de secuelas de *Ringu* inicia el arqueo de cejas: «Su éxito ha propiciado ya la inmediata filmación de una secuela (*The Ring 2*, dirigida por el propio Nakata y notablemente inferior al original) y hasta una precuela (*The Ring 0: Birthday*, dirigida por Norio Tsuruta). Vamos, que esto ya es una saga: el *Scream* de los ojos rasgados. Y como de costumbre, el globo se ha hinchado más de lo debido» (F01-01a). La tendencia serial se identifica estrechamente con la explotación comercial, lo que contribuye a difuminar la noción de autoría y con ello a restar legitimidad a la propuesta a ojos de la crítica. Como ya quedó dicho, no pasa mucho tiempo hasta que se identifica la existencia de un movimiento alrededor del cine de terror con epicentro en Asia, según las primeras valoraciones (F02-11b), que se irán concentrando progresivamente para señalar con mayor especificidad a Japón. Y en todo este proceso, se hacen recurrentes las apelaciones al peligro de estancamiento por lo reiterativo de las sucesivas propuestas del género (F03-11a, F04-01c, Cm04-06b, F05-02, Cm05-02, F05-03d, F05-04a, Cm06-04a, F06-07a, Dp07-02b, Cm09-10b).

Para explicar esta evolución, cabe considerar la dinámica histórica respecto a la aceptación crítica de películas de origen japonés. Las películas en cuestión aportan novedades a nivel estético e incluso temático, y evidencian un tratamiento narrativo renovador y en consonancia con el nuevo contexto tecnológico. A nivel de recepción crítica, el reconocimiento de la aportación de esta corriente pasa por canalizar su aceptación en base a criterios de prestigio que la justifiquen. Pese a tratarse de producciones de género, su

naturaleza de productos concebidos fuera de un sistema de estudios y la evidencia de lo limitado de sus presupuestos, confiere a estas películas una equiparación con lo que se concibe como producciones independientes, etiqueta que entronca con una determinada forma de entender el concepto de autoría.

Más aun, el esquema de llegada a través de los festivales, el mismo que en su momento conllevó la canonización autoral de las grandes figuras de procedencia nipona, se reproduce en el caso de las nuevas propuestas de terror. El contexto, además, se incardina en una reemergencia del interés por el cine japonés precisamente en el ámbito de los festivales, cuando triunfa la figura autoral de Kitano y nuevos nombres como el de Miike empiezan a sonar con fuerza. Los apellidos de Nakata y Shimizu se incorporarán casi por inercia a la lista de autores reconocidos.

Un texto de Jordi Costa resulta esclarecedor al respecto: «Que Miike haya realizado una película que no está a su altura acostumbrada no resulta tan grave como el hecho de que nuestros canales de distribución hayan creído oportuno priorizar este título en detrimento de piezas mayores» (F05-01a). Precisamente, los dos títulos estrenados, *Audition* y esta *Llamada perdida* que analiza el artículo, se pueden relacionar con la dinámica del nuevo terror japonés que está llamando la atención, facilitando la decisión de los distribuidores al vislumbrar tanto un potencial retorno en taquilla, por el atractivo del género para un público general que busca entretenimiento, como una operación de prestigio que apele también a cierto público especializado, interesado a partir de la visibilidad que los galardones en festivales han conferido a esas producciones.

Esa operación prestigiadora, que relaciona esta corriente con una cierta idea de la alta cultura, entra en contradicción interna con la aceptación de estas nuevas tendencias por una audiencia popular. Una popularidad agudizada por la explotación comercial del fenómeno que ejerce Hollywood a través de sus remakes, relativizando la consideración artística de esta nueva estética y acercándola progresivamente al concepto de la cultura de masas, de la baja cultura. Esto contrasta con un primer estadio del fenómeno, donde ya hemos constatado un ejemplo de evaluación por contraste entre el bien valorado referente japonés frente al peor considerado reflejo hollywoodiense. Una situación análoga a la que acontecía en el ambiente británico, donde diversas lecturas críticas oponían el movimiento iniciado por *Ringu* a la inmadurez que atribuían al concepto cinematográfico encarnado por films como *Scream*, pero que a su vez contrasta con la consideración en el propio país de origen del fenómeno, donde se había trabajado la explotación comercial del film orientándolo a parejas jóvenes, si bien el inesperado éxito obtenido se fundamentó en el público adolescente femenino y su despliegue de recomendaciones vía mensajes de teléfono móvil, forma de comunicación que en aquel momento distinguía a ese grupo de edad y que determinó un cambio en la orientación de mercado y de público objetivo de las sucesivas producciones<sup>161</sup> (Wada-Marciano, 2012a: 44).

Según Richmond (2014: 84), «it is in particular those films which find success *internationally* that influence the subsequent films which are produced in Japan. Being international by nature, contemporary Japanese horror film boomed and a large volume of titles were released

---

<sup>161</sup> Factor que, no por casualidad, se refleja en la concepción de *Llamada perdida* y sus secuelas.

in quick succession. This included films designed specifically with an international audience in mind, such as titles belonging to Nikkatsu's *Sushi Typhoon* label which was formed in 2010». El nombre escogido para bautizarlo es ilustrativo por sí mismo de las intenciones del nuevo sello,<sup>162</sup> con una línea de producción basada en alocados conceptos que quedan bien ejemplificados en una película como *Dead Sushi* (『デッド寿司』 *Deddo sushi*, 2012, Iguchi Noboru). En ella se hace un uso desacomplejado de los estereotipos habituales de la cultura japonesa, jugando con ellos en un proceso de explotación del éxito de las propuestas de género que les precedieron, lo que no contribuye precisamente a revertir el progresivo desinterés crítico por el fenómeno.

En el juego de tensiones que implica la superposición de aspectos que remiten a los conceptos de alta o baja cultura, el movimiento de decantación definitivo lo generan los nuevos hábitos de visionado doméstico (Richmond, 2014: 41). El DVD o el archivo informático no responden a las connotaciones de prestigio que, bajo el punto de vista cinéfilo que domina la crítica institucionalizada, conlleva el visionado tradicional en salas.<sup>163</sup> Alcanzada una cierta saturación del mercado, con lanzamientos continuos de productos muy similares en un arco temporal no demasiado prolongado, esta tendencia acaba por imponer la exclusión del movimiento de la posición de privilegio en que inicialmente se le había colocado.

#### 6.2.4 El estatus contemporáneo del medio audiovisual

La aludida nueva cultura del visionado doméstico, es determinante para la configuración estética del fenómeno que estamos estudiando, ya que comporta la sustitución de una experiencia ininterrumpida y continua, tradicional de las salas de cine, por la tendencia fragmentaria de la pequeña pantalla digital. «As Timothy Corrigan puts it, watching movies at home becomes “a combination of . . . visual ‘grazing’ and domestic ‘cocooning’”. The fragmented format of the film *Ju-on: The Grudge* is perfectly suited to this type of spectatorship, one predicated on the need for immediate satisfaction, fulfilled by the placement of a horrific moment within each short segment» (Wada-Marciano, 2009c: 21). En efecto, el film se compone de una sucesión de segmentos, titulados con el nombre de la muchacha que protagoniza cada uno de ellos. Cada uno de estos episodios es autoconclusivo e independiente del resto, en una estructura que recuerda a la de las múltiples películas ómnibus de terror –como *Tales of the Unusual* (『世にも奇妙な物語 映画の特別編』 *Yo ni mo kimyōna monogatari Eiga no tokubetsu ben*, 2000, VVAA) o la serie iniciada por *Scary True Stories* (『ほんとうにあった怖い話』 *Honto ni atta kowai hanashi*, 1991, Tsuruta Norio) con dos entregas más

---

<sup>162</sup> Sobre el que se detallan algunos aspectos añadidos en el capítulo 6.4.

<sup>163</sup> Ya introdujimos este factor en el apartado 4.2.

en los años sucesivos— que, no por casualidad, florecen en el mismo periodo, pero que Shimizu lleva un más allá por la forma en que estos fragmentos, pese a no estar dispuestos conforme a una linealidad temporal, se complementan y aluden entre ellos, conformando un universo coherente que enriquece el conjunto.

La siguiente propuesta de Shimizu, *Seres extraños*, sería igualmente poco apreciada por la crítica, que llega a calificar al director de «muy limitado», afirmando que con esta película pretende «desmarcarse de las convenciones de género propias del cine de horror de su país y, de paso, demostrarnos que puede ser un cineasta transgresor y denso» (Dp06-07c). En la estructura del film, sin embargo, podemos detectar un desvío del aparente desarrollo narrativo lineal, en cuyo lugar se opta por una temporalidad igual de fragmentada que el espacio diegético del film. Se establece así un complejo entramado de capas superpuestas, creando una narrativa de carácter rizomático por cuanto no hay una secuencia jerárquica que ordene espacio-temporalmente el recorrido que propone el film, una estructura particularmente consecuente con la filmación y edición no analógica que ofrecen los nuevos medios técnicos digitales (Wada-Marciano, 2009c: 23).

Una escena del film resulta especialmente reveladora. El protagonista de la historia, el periodista televisivo Masumura, continuamente graba, videocámara en mano, los espacios que recorre. En un periplo por el subsuelo de la ciudad, descubre una criatura de apariencia femenina que se lleva consigo a su apartamento para observar su comportamiento. Mientras está ausente, sitúa una cámara para mantenerla bajo vigilancia. Al regresar y encontrarse a la criatura moribunda, el protagonista revisa la grabación. Todo transcurre con normalidad, hasta que la imagen se interrumpe durante doce segundos, para restablecerse mostrando ya a la criatura retorciéndose de dolor sin permitirnos dilucidar lo ocurrido en ese breve lapso. «This breakdown of images works by extending the protagonist's inner state to the audience, blurring the boundary between reality and the video world and threatening him/us with the nightmarish proposition that there is no reality when it is not recorded. [...] The film's digital rhetoric effectively simulates the prosthetic connection between a subject and a camera, a viewer and a screen, the now privatized scale of experience that is characteristic of digital and computer technology» (Wada-Marciano, 2009c: 24).

En definitiva, en la obra de Shimizu descubrimos una reflexión comprensiva respecto a esta nueva cultura audiovisual doméstica y digital. Si la propuesta narrativa de *La maldición* puede equipararse con las características que comporta la tecnología del DVD, *Seres Extraños* completa la reflexión con el otro medio que se le asocia, el informático, reflejando con ello la condición multimedia del audiovisual contemporáneo. Dado el apego cinéfilo a la cultura de visionado tradicional y su desprecio por las nuevas prácticas, la corriente crítica más tradicional tendrá dificultad para alcanzar esta reflexión, o al menos para otorgarle una valoración positiva.

En el ámbito académico anglosajón, los estudios sobre el cine de terror contemporáneo de Japón han privilegiado dos films como son *Ringu* y *Audition*, por considerarlos los mejores ejemplos del género en cuanto a su capacidad de penetración intercultural (Richmond, 2014: 24). A la vista del relato establecido en el apartado anterior, no parece casual que se trate del film pionero en el acceso a circuito de festivales y del que supone la irrupción en la

distribución convencional en salas de un autor del que se venía hablando desde hacía tiempo en ese mismo ambiente, restringido y de prestigio, de los festivales. Pero se trata además de piezas mucho más “cinematográficas” que las que propone Shimizu.

Con una menor capacidad de impacto por no constituir ya una novedad y sin un nombre reconocible en la realización, Shimizu no logran alcanzar el mismo estatus de reconocimiento académico. Lastrado además por la dificultad de acercarse a su estilo, que comporta la necesidad de comprender su relación simbiótica con las tecnologías digitales e indisoluble del tráfico multimedia de la imagen que estas generan, el autor es condenado a una posición secundaria por el rápido declive del fenómeno.

Shimizu no es el único damnificado en este proceso. Un director como Tsuruta Norio del que se ha escrito que «no posee el talento de algunos de sus compatriotas» (Cm05-09b) pasa por figura totalmente secundaria, incluso prescindible, en el recuento del fenómeno *J-horror*. Sin embargo, se diría que se encuentra en el origen de todo este movimiento, como revitalizador, desde principios de los 90, de las historias de fantasmas mediante trabajos directamente a video como *Scary True Stories* y sus secuelas (Richmond: 88). La falta de prestigio de estos medios y su invisibilidad fuera de Japón, donde sólo llega en una etapa tardía del fenómeno, juegan en contra de su reconocimiento popular y crítico.

Es el caso opuesto al de Nakata, que logra con *Ringu* apelar en el momento adecuado a las diversas sensibilidades, de la más popular a la más especializada. El fenómeno desencadenado por la película se constituye en un ejemplo de complejo cultural global, transcultural y transmedial, aunando para ello los aparatos industriales del cine, la televisión y las industrias publicitarias de al menos tres países como el propio Japón, Corea y los Estados Unidos, en la conformación de una estructura de textos múltiples en serie que se complementan entre ellos en un sistema que «encompass a range of both print and electronic semiotic systems» (Stringer, 2007: 299).

En la nueva geografía cinematográfica que emerge del contexto digital, la dinámica que rige facilita una circulación de productos audiovisuales menos controlada, debilitando hasta cierto punto las jerarquías espaciales que históricamente determinaron estos flujos (Wada-Marciano, 2009c: 32). Apenas Estados Unidos o India conservan un volumen de negocio y estructuras de producción que permiten seguirlos considerando centros industriales, si bien su protagonismo en el sector facilita que se mantenga viva la noción jerárquica que coloca la proyección en salas como forma de consumo hegemónica en el sistema de circulación audiovisual (Wada-Marciano, 2009c: 28). La crítica internacional no advirtió el fenómeno hasta su irrupción en estos canales de prestigio, siendo Nakata con *Ringu* el primero en acceder al circuito de pantalla grande –festivales y estreno comercial– siendo acogido como una expresión autoral y su forma de producción asimilada a un concepto de independencia cinematográfica.

Una percepción que no tiene en cuenta el contexto post-industrial del cine japonés contemporáneo:

«Given the current economics of filmmaking, Japanese independent no longer means independent production. During the studios' heyday of production, the gap between the



major companies' films and those of independents was considerable in terms of budgets, production modes, and aesthetic outcome. In the current "post-studio" period, the dichotomy of major vs. independent has been reconfigured to a symbiotic relationship of the former as financier and distributor, the latter as divisions of production. Independent filmmakers often work with the sponsorship of the major studios and/or produce within an organized production company that is regularly engaged in the making of films and television programs. [...] The integration of major and independent has also served to maintain historical tactics employed by the major studios for releasing films in "series" that inculcate audience loyalty» (Wada-Marciano, 2009c: 30-31).<sup>164</sup>

Además, las cadenas de televisión suelen formar parte de los conglomerados empresariales que financian las producciones, al igual que ocurre con diversas compañías del sector editorial, sin olvidar que una de las más poderosas editoriales, Kadokawa, posee su propia división cinematográfica. Esta conformación transcultural y transmedial del fenómeno da cuenta de la sofisticación del sistema y de la dificultad de analizarlo sin tener en cuenta esta complejidad. Un aspecto en que esto se refleja es en un cierto discurso de la originalidad. No falta algún texto en nuestras fuentes primarias en el que se señale la novela de Suzuki Kōji como el origen del movimiento (Dp03-03, Dp07-12). La adaptación literaria es otra de las invocaciones legitimadoras habituales para buena parte de la crítica, pero ya vemos que no es tan sencillo hablar en esos términos en un caso en que se superponen una plétora de referencias intertextuales e intermediales, que además se extienden sin contemplar fronteras por ámbitos nacionales y culturales entre los que algunos autores detectan alusiones que van desde el *slasher* adolescente norteamericano a reminiscencias del expresionismo alemán (Richmond, 2014: 79-80). Lo explica Stringer al encarar el problema de la originalidad en *Ringu*:

«while it is reasonable to claim that the *Ring* phenomenon has an identifiable initial source –namely, the publication in Japan in 1991 of Suzuki's novel *Ringu*– it is hard to take this novel as in any simple sense an 'original' aesthetic artefact that is then 'adapted' in numerous different versions. Consider in this regard the fact that the 1998 *Ring* film arguably constitutes more of a transposition of the 1996 television series than the 1991 novel, while the 2002 US remake appears to be more an adaptation of the 1998 film than a translation of the 1991 novel. (To repeat, at the time the 2002 US film was made, Suzuki's novel was not yet available in an English-language edition.) In short, we are confronted in the case of the *Ring* phenomenon with an extreme confusion over what is the 'original' and what is the 'copy'. Japanese cinema studies' customary investment in the discourse of fidelity –that is to say, in notions of film's subservience in the face of a prior and privileged literary source– is on this particular occasion revealed to be a fatally flawed critical methodology» (Stringer, 2007: 299).

Carlos Rojas afirma que esta práctica fragmentaria, iterativa y transnacional, en el momento en que integra en su desarrollo el aparato depredador de Hollywood, resulta en «a process of viral parasitism, wherein Hollywood effectively infiltrates film markets that are attempting to assert their independence, using them to reproduce and extend its own influence» (Rojas, 2014: 435). Sin embargo, otros autores defienden que los remakes constituyen «as much a critical category as any other film, and that the discourses surrounding remade texts are equally influential in securing their success. This is particularly evident in relation to

---

<sup>164</sup> Una descripción que nos devuelve al concepto de *jishu eiga* (ver apartado 3.6.3).

contemporary Japanese horror film» (Richmond, 2014: 13). Lo interesante del caso que nos ocupa es que, a efectos de pervivencia en el imaginario, la consciencia de un origen japonés parece resistir esta fagocitación norteamericana.

Se podría objetar, pues, que la difusión vírica de una imaginería reconocible y reconocida como japonesa se produce por el mecanismo análogo, parasitando la estructura comercial del cine hollywoodiense para lograr un alcance global. Del mismo modo, se podría matizar que el alcance regional, como muestra la temprana incorporación del caso coreano –anterior a la vía norteamericana– al proceso establecido, responde a una dinámica propia que no deriva de la posición hegemónica de Hollywood. Recordemos que, hablando de globalidad, la región de Asia Oriental es la más poblada del planeta, ergo la más numerosa en cuanto a potenciales espectadores y apetecible en términos de negocio. Aunque resulte difícilmente asumible desde el punto de vista hegemónico que instrumentaliza occidente, en el ejemplo del *J-horror* podemos detectar dinámicas en las que Hollywood es una pieza más en el funcionamiento del polisistema y no necesariamente la principal, aunque debido a su visibilidad, reforzada por la persistencia de los discursos críticos establecidos, parezca mantenerse en una posición central.

## 6.2.5 Recapitulación y síntesis

Fijándonos en los términos de etiquetado aplicados en las fuentes primarias a las películas de terror llegadas desde Japón, hemos descrito cómo temática y procedencia geográfica se aluden como algo más que mera información, usándose para conformar una categoría cinematográfica. En la alusión geográfica convive una consciencia de la procedencia japonesa con su disolución en categorías conglomerantes como lo asiático o lo *oriental*, sugiriendo más una confrontación con el bloque cinematográfico *occidental* que una reflexión en clave regional sobre las particularidades cinematográficas que aporta dicha procedencia.

Esta consciencia acuciante del origen exótico del fenómeno, determina unos conceptos de partida que, en lo fundamental, no difieren de la dinámica descrita al hablar del *jidaigeiki* en el capítulo anterior, en cuanto a que la recepción crítica en España de los filmes japoneses contemporáneos de terror adolece de un exceso de atención sobre aspectos culturales que supuestamente definen su esencia, fundamentan una equivocada revisión de la mirada sobre el cine de épocas anteriores y constituyen unos supuestos de partida que dificultan el análisis y descripción del fenómeno en toda su complejidad. Todos estos elementos se concentran en uno de los textos que del que hemos extraído y citado fragmentos ya en varias ocasiones:

«[el cine fantástico *oriental* cuenta con] una producción hartamente voluminosa, destinada en gran parte al consumo interno y que opera bajo fórmulas comerciales de probada eficacia. Dicho

de otra forma, no hay tanta diferencia [...] entre la interesantísima *Kaïro* (2001)<sup>165</sup>, film del japonés Kiyoshi Kurosawa, y la no menos atractiva *Kuroneko* ([『藪の中の黒猫』 *Yabu no Naka no Kuroneko*] 1968), obra del también nipón Kaneto Shindô. Esto nos lleva a poner en tela de juicio la supuesta vena innovadora de títulos como *Himitsu* (1999), de Yojiro Takita, *Shikoku* (2000), de Nagasaki Shunichi o *Inugami* (2001), de Masato Harada, las cuales, sin ser malas películas, respetan escrupulosamente la tradición –sentimiento arraigado en la cultura japonesa hasta grados insospechados– observando ciertos estilemas visuales fijados por otros con anterioridad.<sup>166</sup> [...] La violencia grandguñolesca que destila una parte importante del cine fantástico oriental, y que se extiende como una mancha de aceite a films teóricamente apartados del género [...], tiene una importante función catártica dentro de sociedades donde la represión de emociones e individualismo, la entronización del grupo y el escrupuloso respeto a las normas y a la jerarquía, empujan a muchos artistas a quebrar el establishment mediante obras radicales. Una radicalidad a veces controlada, limitada, gracias a su clara vinculación cultural con el Hentai-Manga» (Dp03-03).

El fragmento cae en la tendencia a la enumeración enciclopédica de nombres y títulos, y su principal argumento recae en el recurrente concepto de la convivencia entre la esencia inmutable de la tradición con la modernidad extrema de una sociedad indescifrable. Aunque para indescifrable esa la alusión final al *hentai manga* –el cómic erótico japonés–,<sup>167</sup> vinculación que, por más que los autores enfatizen que es “clara”, queda inexplicada y resulta totalmente arbitraria. Por otro lado, la comercialidad en clave interna que atribuyen a las obras citadas es una afirmación que no se sustenta, tratándose de títulos de escasa repercusión a nivel popular entre el público nipón. Esto contrasta sorprendentemente con lo que defienden los autores del texto, cuando a continuación afirman: «existe un desfase entre la “moda” forjada en los festivales y la apreciación del público, lo cual recalca el carácter elitista y fragmentario del fenómeno» (Dp03-03). Un diagnóstico rebatible, por cuanto el público internacional sí respondió, quizá no de forma masiva pero sí notablemente amplia. Consideran, además, que la supuesta moda durará mientras el cine occidental siga a un nivel tan bajo como el actual. De nuevo la confrontación binaria, pero sobretudo la idea implícita sugerida de que lo natural es ver cine occidental, y que el fenómeno es transitorio y tiene lugar por deméritos del núcleo hegemónico. En ningún momento se contempla que pueda estar expresando una preferencia del público o una transformación en el sistema cinematográfico internacional.

---

<sup>165</sup> Distribuida en España bajo el título: *Pulse* (*Kaïro*).

<sup>166</sup> En este punto, se incluye una nota para justificar su afirmación explicando que si el manga es tan reiterativo en lo referente a sus características visuales se debe al «reverencial respeto que todos los dibujantes nipones deben a sensei Osamu Tezuka (1928-1989), creador del manga hacia finales de los años cuarenta, quien logró su fama a principios de la década de los sesenta [...]. La tradición priva sobre la individualidad artística de cada dibujante».

<sup>167</sup> «La voz japonesa *hentai* (変態) se suele emplear en occidente para referirse al conjunto de publicaciones de manga erótico y pornográfico, y difiere del uso y del significado que se le atribuye habitualmente al término en Japón, donde adquiere un matiz peyorativo. La palabra está compuesta por los ideogramas *kanji* “hen” (変), que significa extraño y “tai” (態) que manifiesta estado o aspecto. Así pues, como indica el origen etimológico del vocablo, *hentai* denota transformación o metamorfosis y, en un sentido más amplio, anormalidad o perversión. Aplicado a una persona y con intención de insultarle, significa pervertido, maniaco sexual o depravado. La significación que se le ha dado al término *hentai* en los países occidentales está mucho más próxima a la expresión japonesa *ecchi* (o *etchi*), que resulta de la transcripción fonética de la letra H, y que alude a los conceptos de erotismo y pornografía. Alejado del matiz original de la palabra *hentai*, “H” también ha pasado a designar todo tipo de productos y narraciones de contenido pornográfico y sexual, de un modo equivalente al uso que se le da a la “X” en occidente» (Santiago, 2010: 199-200).

Esta tendencia a la oposición binaria entre dos bloques, viene a reforzar la idea de superioridad del *cine occidental*, mientras que el *cine oriental* queda a merced y al servicio de este, con la única función de servir de inspiración a la renovación conceptual de ese núcleo hegemónico. La cuestión se enmaraña más por cuanto, como hemos detallado, partiendo de una acogida en principio regional (Asia, oriente), el salto a lo global (Hollywood) conduce a un paradójico refuerzo de la consciencia de *esencia* nacional (japonesa). Un enfoque en clave nacional que puede ser adecuado para el análisis de determinados aspectos, pero que dificulta la valoración de su dimensión regional, de los flujos de circulación comercial e influencias artísticas mutuas, y nos aleja de la contextualización global que da la verdadera dimensión del fenómeno. Estancándose en una visión binaria e inmóvil del sistema, se pierde la oportunidad de formular nuevas aproximaciones a los condicionantes implícitos que caracterizan el contexto audiovisual contemporáneo, global e interconectado.

Como explica Wada-Marciano, el *J-horror* es hijo de su tiempo y de las peculiaridades de los nuevos medios digitales de distribución. La recepción crítica en España asocia de entrada el fenómeno a los festivales, por lo que estas películas se reciben como obras de autor. El repentino declive del fenómeno relega los lanzamientos al formato doméstico, irónicamente su hábitat natural, con lo que el estatus pasa a ser el de cine de género, entretenimiento comercial considerado de menor categoría. Pero más allá de su vocación como producto de entretenimiento, el *J-horror* se revela como especialmente hábil al explotar los recursos estéticos que ofrece este nuevo contexto tecnológico «in particular, the digital regime of fragmentary narrative, highlighted attention to the disrupted electronic image, privatized spectatorship, and aesthetic reduction. J-horror's appeal to global audiences is due to both this "new" look and how the filmic content is packaged and distributed» (Wada-Marciano, 2009c: 25).

La proliferación de estudios académicos al respecto (McRoy, 2008; Choi & Wada-Marciano, 2009; Richmond, 2014) y la necesaria perspectiva que confiere el tiempo transcurrido, permite que emerjan nuevas formas, menos lastradas por los condicionantes descritos, de aproximarse al fenómeno. Un buen ejemplo es el artículo *J-Horror, sagas y remakes*, aparecido en la revista digital *Miradas de cine* bajo la firma de Ignacio Pablo Rico (2011). Mientras el grueso de la crítica se entretiene en desvelar las conexiones del *J-horror* con el fantasma de una tradición cultural nipona, Rico opta por resituar las dos sagas emblemáticas del fenómeno, *Ringu* y *Ju-on*, junto a la escena final de *Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas*, uno de esos films prestigiados por la bendición de los grandes festivales y en buena medida película fetiche del sector más especializado de la nueva crítica.<sup>168</sup> La secuencia en cuestión escenifica la duda de uno de los personajes entre permanecer descansando en su habitación

---

<sup>168</sup> En el blog de la extinta revista *Letras de cine*, que aún se mantiene on-line – <http://letrasdecine.blogspot.jp/2010/05/cannes2010lungboonmeeraluekchat.html> [último acceso 4/2/2015]–, se puede leer una entrada sobre las reacciones de diversos críticos a la proyección de la película en Cannes. En la mayoría de casos se consigna la puntuación numérica otorgada al film, todo notas altas y muchos dieces. Llamán la atención los comentarios de alguno de los críticos de última generación, como el que le otorga un *10 al cuadrado*, de quien además se transcribe un sms enviado: «es la mejor peli de la Historia del Cine, estamos todos abrazándonos». La anécdota se agranda con la intervención en el apartado de comentarios de Borja Hermoso, jefe de la sección cultural del diario *El País* y presencia habitual en Cannes, quien escribe: «Todavía se creeran graciosos con sus comentarios. Atajo [sic] de talibanes del cine de autor». Toda una escenificación tanto de las prácticas sociales de la cinefilia como de la divergencia generacional en su seno.

de hotel o acudir a su cita con una amiga para cenar en el restaurante. Incapaz de decidirse, el personaje escoge ambas opciones.

Al desdoblar la narración en múltiples realidades simultáneas, al autor encuentra el punto de encuentro en el que enmarcar la «galaxia fílmica viva y orgánica, en persistente movimiento, cuyos elementos se prestan a infinitas combinaciones» establecida por las dos emblemáticas sagas del reciente terror japonés, «invitándonos a (re)pensar las infinitas posibilidades de una historia a la hora de ser contada. Porque una narración no sólo se define a partir de lo que sucede a lo largo de su transcurso, sino, muy especialmente, por todo aquello que podría haber sucedido y que permanece, implícito, en su espíritu». Interpretación que resulta bastante más estimulante y enriquecedora que el estancamiento que ofrece el argumento anclado en lo tradicional.

Ejercicios como el de Rico, son puntuales y probablemente insuficientes para revertir un discurso ya bien sedimentado. La pérdida de actualidad del fenómeno, además, desincentiva el interés por la revisión crítica del mismo, por lo que parece improbable que el panorama interpretativo se reanime en lo sucesivo. Lamentablemente, la falta de perspectiva que siempre imprime la novedad, no es el único elemento que explica la incapacidad a la hora de asimilar y divulgar convenientemente buena parte de las características de estas prácticas audiovisuales. La función institucional de preservar su discurso y la hostilidad del núcleo hegemónico del aparato crítico respecto a la mencionada nueva cultura del visionado doméstico resultan determinantes a este respecto. El discurso viciado respecto a la idea del modelo Hollywood como única posibilidad de entretenimiento comercial global opuesto a cines nacionales de carácter autorial, artístico y culturalmente específicos, impide a la crítica en su conjunto detectar la capacidad del fenómeno *J-horror* para subvertir las convenciones de ese modelo incuestionado: una propuesta de identificable origen nacional con capacidad de apelar a una audiencia global. Cuando el desarrollo del fenómeno manifieste la imposibilidad de mantenerlo en los términos discursivos de lo artístico y lo autorial, tal como se había pretendido encajarlo, el interés crítico inicial se desvanecería drásticamente.

### 6.3 *Anime*: del menosprecio al entusiasmo (controlado)

Enlazando con el punto en que, en el capítulo 6.1, hablábamos sobre *Kaidan* —cuando decíamos que su autor y temática desviaban la atención, situando la película en la órbita del género de terror y dificultando su identificación como un un film de época—, en las reseñas sobre *La princesa mononoke*, de Miyazaki Hayao, en ningún momento se identificaba el film como un *jidaigeki*. Esta asociación resulta compleja para la crítica, que recurre a otras herramientas e ideas de base en su aproximación a los filmes animados. Para el grueso del aparato crítico, la animación no forma parte del concepto de cine que contempla, por lo que resulta de difícil encaje en el discurso establecido. Así era, al menos, en un momento temprano como el que vio la aparición de la citada película. La dinámica de los acontecimientos ha llevado a una reconsideración generalizada de posturas en la que el reconocimiento a la figura de Miyazaki constituye un elemento central.

En este apartado, trabajando a partir de la recurrencia de citas observada en nuestras fuentes primarias y de las valoraciones que estas expresan, vamos a establecer un relato sobre cómo se produce este vuelco interpretativo. Pero antes de llegar a ese punto nos detendremos en algunas consideraciones previas. Una contextualización que enmarca el conjunto en relación a la apreciación crítica de la animación como formato cinematográfico —con su falta de aprecio, por mejor decir—; con la forma en que el llamado *anime* penetra en el mercado español y logra instalarse en el imaginario popular; con la construcción del discurso académico sobre el fenómeno; y con el debate que los estudiosos de la animación mantienen sobre el concepto de *animación limitada*, que contraponen a unas técnicas consideradas bajo la denominación opuesta de *animación completa*.

#### 6.3.1 El rechazo a la animación

En el capítulo introductorio a su libro *Películas clave del cine de animación* (2010c: 15), Jordi Costa trata de desmontar la idea asumida de que la animación es un género cinematográfico, defendiendo que se trata de «un medio, un lenguaje, una forma de expresión: en suma, otro cine —u otro camino posible para una historia del cine alternativa— capaz de albergar todos los géneros, todos los registros temáticos [...] una serie de técnicas diversas que logran crear una ilusión de realidad —o una plausible y orgánica irrealidad— a través del artificio. La animación es, en suma, el cine en una de sus más extremas manifestaciones».

Tan encendida defensa puede sorprender, pero enseguida se verá que, más allá de argumentar la inadecuación de considerar el cine como un género, parece una exhortación dirigida a contrarrestar a un determinado sector de la crítica que defiende la exclusión de la animación

como parte del cine. Al preguntarle por el premio otorgado en la Berlinale a *El viaje de Chibiro* Sergi Sánchez nos responde: «Yo creo que el reconocimiento fue extensible a la animación, como reconocer oficialmente “la animación es cine”. Conozco críticos que dicen que la animación no es cine. Que según las teorías de Bazin... A mí eso me parece una locura ¿cómo no va a ser cine? Pero es cierto que ese Oso de oro demostró, además que fue compartido con *Bloody Sunday* de Paul Greengrass, la película más distinta que podía haber, que eso podía competir, que era cine y que había que tomárselo en serio» (comunicación personal, 21 junio 2013).

Entre los críticos a los que Sánchez se refiere, se encuentra Jose Enrique Monterde, según el mismo nos explica en la entrevista que nos concedió (25 julio 2013),<sup>169</sup> al declarar que la animación «forma parte de otro tipo de propuesta artística» diferente al cine, que él conecta con las artes plásticas y el cómic. Respecto a las artes plásticas observa que la animación «ha chupado mucho pero ha aportado muy poco». Sobre el cómic, confiesa su desinterés desde que abandona la infancia, a lo que asocia, como consecuencia, su falta de interés por los dibujos animados. A este respecto, como avanzábamos, Jordi Costa mantiene una postura opuesta:

«El autor de este libro ha tenido ocasión de escuchar la (razonada) argumentación de alguno de sus colegas en el gremio de la crítica acerca de la no legitimidad cinematográfica de la animación. Todo es, probablemente, una cuestión de poéticas. Para esos críticos en cuestión, lo que definiría la especificidad del medio cinematográfico sería la naturaleza fotográfica de sus imágenes y, con ella, la puerta abierta al azar, al error, que haría a cualquier película susceptible de capturar una imagen esencial, una verdad impremeditada, un destello epifánico no planteado por el artista. Si el cine sólo pudiese ser esto, la animación no tendría otro remedio que postularse como su antítesis: el reino del control, una realidad sintética cuyos mínimos elementos son fruto de una decisión artística deliberada. Un territorio abierto a toda posibilidad, excepto la del azar» (Costa, 2010c: 15-16).

Y sin embargo esto no es totalmente así. En la realización de *El submarino amarillo* (*Yellow Submarine*, 1968, George Dunning), el equipo técnico se encontró con que había logrado un sorprendente efecto de profundidad de la imagen al rodar un desplazamiento con varias capas de fondos móviles, efecto que no fue capaz de reeditar pese a diversos intentos de repetir el procedimiento.<sup>170</sup> Otro ejemplo, ya en el terreno de la animación japonesa, lo pone Takahata Isao comentando su porfía por lograr animar de forma verosímil el corte con cuchillo de una sandía, ya que quedó profundamente insatisfecho de cómo se visualiza ese acto en una escena de *La tumba de las luciérnagas* (『火垂るの墓』 *Hotaru no haka*, 1988) donde el cuchillo parece atravesar la cáscara de la fruta sin esfuerzo, en palabras del director: como si en lugar de una sandía estuviese cortando tofu.<sup>171</sup> Es una muestra de la imposibilidad de

---

<sup>169</sup> Monterde menciona a Ángel Quintana como uno de los que secundan su opinión (comunicación personal, 6 agosto 2013 y 25 julio 2013).

<sup>170</sup> Se trata de la toma sobre los tejados de la ciudad que sirve de entrada al tema musical *Eleanor Rigby*. Esta anécdota se narra en el documental incluido, como contenido extra, en la edición española en DVD de la película.

<sup>171</sup> Circunstancia referida en el documental que acompaña como extra a la película *El cuento de la princesa Kaguya* (『かぐや姫の物語』 *Kaguya hime no monogatari*, 2013, Takahata Isao) en su edición japonesa en DVD.

ese supuesto control absoluto, pues un director tan experimentado y reputado no acaba de perfeccionar este detalle técnico sino tras un largo empeño personal de años.

Con una vehemencia mayor, si cabe, se expresa Tomás Fernández Valentí, cuando se pregunta:

«por qué los grandes nombres que ha dado el género –si es que de género puede hablarse dentro de un cine que agrupa tantos temas, estilos, corrientes y tendencias estéticas– [...]»<sup>172</sup> no merecen codearse con los grandes autores de cine en imagen real; por qué sigue existiendo la impresión, bastante generalizada, de que una película de animación –sea de dibujos animados, marionetas, figuras animadas fotograma a fotograma o, ya puestos, por ordenador– no cuesta tanto como una de imagen real, y que en consecuencia es un cine menor al cual no vale la pena dedicarle interés; y sobre todo, por qué el cine de animación no tiene que verse con los mismos ojos, el mismo rigor analítico, con que se estudia (o se debería estudiar) el lenguaje cinematográfico del cine de imagen real, como si conceptos como realización, planificación, puesta en escena, plano, encuadre, movimiento de cámara, montaje o sincronización sonora y musical fuesen completamente ajenos a aquel» (Fdz. Valentí, 2008: 333-334).

Justifica así su juicio sobre la figura de Miyazaki Hayao, valorando la magnitud de su obra para proclamar que se cuenta entre los mejores directores de cine, ya que, añade, tal afirmación «todavía provoca en algunos cierta sorna, cuando no un abierto menosprecio. Probablemente quienes piensan así deben tener excelentes razones para hacerlo que ahora mismo se me escapan y que, sin duda alguna, serán de una extraordinaria solidez. Seguramente, gracias a sus profundos razonamientos, habrán descubierto por qué el cine de animación tiene menos méritos artísticos que el de imagen real» (Fdez. Valentí, 2008: 333). Dos consideraciones a este extracto: el “todavía” indica que el autor concibe el hecho como un proceso, como una transición desde la exclusión de la animación de la apreciación crítica a su plena integración en el conjunto. Un proceso que ya debiera haber culminado pero aún se encuentra con esas resistencias que menciona; y por otro lado, habla de “imagen real” como contraposición a la imagen animada.

Esta expresión, *imagen real*, es comúnmente aceptada para distinguir ambas formas de producción audiovisual, señalando aquellas piezas que no se producen mediante técnicas de animación, pero conviene preguntarse si es una expresión adecuada. No pretendemos entrar en largas y profundas disquisiciones sobre la ontología de la imagen, pero sí señalar que la sensación de realidad es una convención del lenguaje cinematográfico, pero no necesariamente constituye su sustento. ¿En qué medida podemos hablar de imagen real para referirnos a una narración de ficción? Incluso aunque tal narración excluya elementos de fantasía y su premisa estética tienda al realismo expresivo, no deja de tratarse de la recreación artificial de una construcción argumental. Aun entrando en el terreno del documental, es difícil justificar que presenciemos una realidad objetiva, y tal vez por eso mismo, recientemente, se están imponiendo expresiones como *no-ficción* para designar estas realizaciones cinematográficas. Y no sólo por el filtro de la realización, también el de la propia

---

<sup>172</sup> Invoca el mismo argumento que le hemos leído a Costa y lo ejemplifica en una larga lista de esos grandes nombres que alude, incluyendo maestros de diferentes épocas y procedencias que omitimos en la cita por su excesiva extensión.



imagen, mediatizada por el soporte, el formato y la mirada del espectador. En ocasiones se usa también la expresión “imagen convencional”, lo que igualmente implica que la imagen capturada tiene un carácter convencional del que la animación queda excluida.

Buscando expresiones menos comprometidas, podríamos emplear “imagen fotográfica”, pero entonces se introduciría la confusión con la imagen estática. Precisar con construcciones complejas como “imagen captada fotográficamente en su transcurso temporal” no tendría demasiado sentido. De forma similar, generalmente se denomina “película de acción real” a la adaptación de un cómic a la pantalla cuando no se produce mediante animación. El término “real” nos deja en el mismo punto de la discusión, mientras que el uso de “acción” resulta un cierto avance, ya que implica la captación de movimiento, lo que se podría equiparar, en caso de que la toma no implique desplazamiento alguno, al transcurso temporal. También introduce el matiz de que la “acción” es capturada a partir de elementos realmente existentes delante de la cámara. Pero, forzando el argumento, la tecnología que actualmente se emplea en determinadas producciones –las que se basan en comics preexistentes suelen ser buen ejemplo de ellos– permite recrear digitalmente elementos que no estaban realmente ante la cámara. No se trata ya de efectos especiales para generar elementos reales (por ejemplo, una explosión controlada) o integrar elementos filmados por separado (como la clásica escena en que interactúan varios personajes que están interpretados por un mismo actor), sino que estos elementos son generados sin mediación fotográfica e integrados directamente en el conjunto de la imagen. Es lo que Jullier (2006: 89), usando términos contrapuestos, denomina *imagen-buella*, refiriéndose a la idea baziniana de capturar una impresión de la realidad, e *imagen-cálculo* para designar a las imágenes creadas informáticamente, registro terminológico que puede resultar útil en la escritura académica pero cuya incorporación al lenguaje común del aficionado se antoja difícil.

En definitiva, en el audiovisual actual no siempre resulta posible establecer una frontera clara entre lo que es animación y lo que no. Esto tal vez permita comprender que Fernández Valentí, ya sea de forma intencionada o involuntaria, describa la aceptación de la animación como un proceso: lo que anteriormente pudiera ser percibido como dos registros visuales claramente diferenciables, se hace menos evidente y queda cuestionado con el uso de tecnología digital, lo que nos lleva a desmentir estos límites y a visualizar con mayor claridad la imbricación de la animación en el conjunto del espectro audiovisual, no como una categoría aparte.

En cualquier caso, la razón más contundente para negar la separación de animación y cine es la que pronuncia el profesor Paul Berry (comunicación personal, 17 enero 2014),<sup>173</sup> quien considera que la sustancia del cine no es la imagen en movimiento, sino una serie de imágenes estáticas. La técnica cinematográfica implementa un truco que engaña a la percepción del ojo humano, sólo transmite la impresión de movimiento al proyectar, en sucesión y a una velocidad determinada, una serie de imágenes estáticas. Es decir, que propone la afirmación

---

<sup>173</sup> En conversación privada durante la celebración del congreso *Kinema Club Conference for Film and Moving Images from Japan XIII*. Información adicional respecto a este encuentro académico se puede consultar en el enlace <http://wp.me/p2t7di-5Y>

contraria. Sea mediante dibujos o mediante tomas fotográficas, no importa la técnica de producción: todo el cine es animación.

Cuando tuvimos la ocasión de comentar en las entrevistas la desconsideración respecto al cine animado, Sergi Sánchez y Quim Casas reaccionaron calificando esa postura de «docura» (comunicación personal, 21 junio 2013) y «barbaridad» (comunicación personal, 6 agosto 2013). Generacionalmente, ambos se sitúan entre los críticos establecidos durante los años 80, en esa dinámica cinéfila y más proclive a manifestaciones alejadas de la ortodoxia definida por la generación anterior en la que se inscriben Monterde o Quintana. Con la siguiente generación de críticos, en buena medida educada a nivel visual por las emisiones animadas de televisión, se sumará también una generalizada permeabilidad ante las obras de animación.

Sin embargo, la cuestión es que la exclusión de la animación del conjunto del cine no es únicamente fruto de un rechazo del medio como el expresado por Monterde. En una reseña de la película *Shinobi* (『忍』 2005, Shimoyama Ten) publicada en *Fotogramas*, su autor muestra una cierta afinidad por el *manga* en que se basa el film, así como conocimiento y aprecio por ciertas versiones previas en formato de animación. En esta ocasión, el argumento es el opuesto: una reivindicación del valor del producto animado que precede a una realización en imagen fotográfica. Sin embargo, cuando afirma que «ninguna versión cinematográfica será capaz de superar al anime que tome de referencia o inspiración» (F 06-10a), de facto, está excluyendo a los dibujos animados del rango cinematográfico.

En definitiva, aunque la postura que niega el carácter cinematográfico de la animación no sea mayoritaria, su consideración como un hermano pobre dentro del conjunto del cine, de algo no sólo distinto sino inferior, tenía un amplio predicamento en el momento inicial del arco temporal que cubre nuestro estudio. Se trata de una consideración que se ha ido modulando con el tiempo y los acontecimientos. Aunque la evolución crítica tiende a la integración de la animación en el discurso general del cine, los elementos considerados indican que aún queda camino por recorrer en esa dirección. A su publicación en 2010, la vehemente defensa de la legitimidad de la animación que Jordi Costa efectúa en su libro seguía siendo necesaria.

### 6.3.2 Penetración del *anime* en el mercado y el imaginario colectivo español

Según relata Laura Montero (2012b: 47), la animación japonesa llegó a las pantallas españolas por vez primera en septiembre de 1969, con la programación en TVE de *Kimba, el leoncito*<sup>174</sup> (『ジャングル大帝』 *Janguru taitai*, 1965-67, Yamamoto Eiichi), sucedida dos años más tarde

---

<sup>174</sup> Se han usado diversas traducciones del título de esta serie animada y su referente impreso, como *El emperador de la selva* o, el más popular, *Kimba, el león blanco*. Mantenemos el título *Kimba, el leoncito* por ser el correspondiente a la emisión televisiva que se menciona en el texto.

por *Meteoro, el coche gigantesco* (『マッハGoGoGo』 *Mahha gō gō gō*, 1967-68, Sasagawa Hiroshi). Aun así, no sería hasta 1975, cuando en mayo se inicia la emisión de la serie *Heidi* (『アルプスの少女ハイジ』 *Arupusu no Shōjo Haiji*, 1974, Takahata Isao), cuando los dibujos animados de origen japonés percuten en el imaginario colectivo de una manera realmente importante, afianzándose con la continuidad estética y temática de *Marco, de los Apeninos a los Andes* (『母をたずねて三千里』 *Haba o Tazunete Sanzenri*, 1976, Takahata Isao), estrenada en enero del 78 con un éxito popular equiparable. La repercusión de ambas series allanó el camino para la normalización de la producción animación nipona en nuestra televisión<sup>175</sup>, si bien los primeros obstáculos no tardarían en producirse.

La serie *Mazinger Z* (『マジンガーZ』 *Majingā Zetto*, 1972-73, VVAA) alcanzó igualmente gran popularidad, pero no menos significativa fue la inquietud que se generó alrededor de su contenidos violentos y alusiones eróticas, polémica mediática incluida con diversos artículos al respecto publicados en prensa<sup>176</sup> (Montero, 2012b: 47-48; Romero Recio, 2014). Romero lo achaca a un «fenómeno crítico *generacionab*», según el cual hay un apego a los productos audiovisuales disfrutados en la propia infancia que se expresan a través de un menosprecio de los que les suceden. Varios son los ejemplos que hemos detectado de ello, como el artículo que critica el estreno del primer film de *Pokémon* (『劇場版ポケットモンスター ミュウツーの逆襲』 *Gekijōban Poketto Monsutā: Myūtsū no Gyakushū*, 1998, Yuyama Kunihiko) en estos términos: «Algo insondable, incomprensible, está sucediendo en las cabezas de los niños de hoy. Por lo menos así lo deben sentir los que crecieron con *Los Picapiedra*, *Batman* y aún candidas series como *Marco* y *Heidi*. Que los niños estén hoy colgados a los *Pokémon* es algo que ningún adulto podrá explicarse del todo. Seres horrorosos son los bichos raros éstos. Sin gracia, sin encanto» (Cm00-04b). Ahí aparece, indirectamente, una alusión que afecta a *Studio Ghibli*, cuyos fundadores y figuras principales, Takahata Isao y Miyazaki Hayao, fueron los principales creadores de *Heidi* y *Marco*.

La emisión posterior de *Comando G* (『科学忍者隊ガッチャマン』 *Kagaku Ninjatai Gatchaman*, 1972-74, Toriuma Hisayuki), aunque suavizada por tratarse de una versión modificada para el mercado norteamericano que ya había suprimido determinadas escenas e incluso episodios completos, reeditó buena parte de las reacciones negativas, condicionando la redacción de unos criterios de programación, presentados por TVE en 1981, que expresaban un rechazo a incluir en su programación de orientación infantil contenidos que fomentasen la violencia, en alusión a *Mazinger Z* o *Comando G*, o «la sensiblería y la “dependencia infantil”», apuntando hacia *Heidi* y *Marco* (Montero, 2012b: 49).

En los años inmediatamente posteriores, la programación infantil de TVE incorpora una sucesión de series de producción nacional, pero fuertemente marcada por el modelo japonés. Los éxitos televisivos de aquellos primeros años 80 fueron series producidas por Claudio

---

<sup>175</sup> El recuento de Montero incluye títulos como *El bosque de Tallac* (『シートン動物記 くまの子ジャッキー』 *Shiton dōbutsuki kuma no ko Jakkī*, 1977, Kuroda Yoshio & Kurokawa Fumio) o *El perro de Flandes* (『フラダンスの犬』 *Furandāsu no inu*, 1975, Kuroda Yoshio)

<sup>176</sup> Montero menciona un artículo titulado *Análisis de un mito televisivo: "Mazinger Z", un robot que influye en sus hijos*, pero que no referencia en su bibliografía y que no hemos logrado localizar. Romero ofrece en su blog ([http://elblogdemazingerz.blogspot.jp/2014\\_09\\_01\\_archive.html](http://elblogdemazingerz.blogspot.jp/2014_09_01_archive.html) [último acceso 14/10/2015]) imágenes escaneadas de los diversos textos a los que se refiere en su artículo, todos ellos publicados en prensa generalista.

Biern Boyd, ideadas en las oficinas de la productora española BRB Internacional pero desarrolladas artísticamente por dibujantes nipones y ejecutadas en el seno de su industria en formato de coproducción. Series tan recordadas como *Rui, el pequeño Cid* (1980, Kurokawa Fumio), *D'artacan y los tres mosqueperros* (『ワンワン三銃士』 *Wanwan Sanjushi*, 1981, Sugiyama Taku & Koshi Shigeo) o *La vuelta al mundo de Willie Fogg* (1981, Kurokawa Fumio) contribuyeron decisivamente a afianzar la estética propia del *anime* en el imaginario de la audiencia joven española, convirtiéndola para toda una generación en prácticamente un estándar de los dibujos animados televisivos, tan reconocible como en el caso de la gran pantalla podía ser el modelo Disney.

La producción estrictamente nipona vuelve a tener un significativo momento en mayo del 84, cuando llega *Candy Candy* (『キャンディ・キャンディ』 *Kyandi Kyandi*, 1976-79, Yukimuro Shun'ichi) a la parrilla televisiva. Contrariamente a los criterios de programación establecidos en 1981, la serie se fundamenta en una marcada orientación melodramática, narrando las amargas peripecias vitales y sentimentales de una niña huérfana, que adquiere importancia por constituir el primer ejemplo de distribución de un *manga* como antesala de su versión animada en el mercado español (Montero: 49). Hasta el momento, la explotación paralela de las series animadas se había realizado al margen de las industrias culturales de origen. En el caso de *Candy, Candy*, la edición impresa adaptaba la, a su vez, adaptación italiana del *manga* original. Aun así, se trata de un ejemplo que permite visualizar un primer estadio de implantación de la cultura popular japonesa entre el público más joven.

Pelliteri (2014: 372) nota que el desembarco masivo de *anime* en Italia se produce en un contexto de liberalización del sector televisivo, factor que extrapola al contexto español. La segunda mitad de los 70, supuso la irrupción de los canales privados en Italia, justo cuando se desarrollaba una atención privilegiada a la infancia como segmento de audiencia preferencial en determinadas franjas horarias. El *anime* era relativamente barato para las cadenas y resultaba innovador y atractivo para los jóvenes espectadores, lo que se tradujo en una importación cuantiosa y continuada. El caso de *Candy, Candy* es un aislado precedente de importación de un *anime/manga* por la vía italiana, modelo que se reproduciría con mayor incidencia tras la entrada de Telecinco, de capital y equipo directivo italiano, en el mercado televisivo español. Sólo hacía falta volver a doblar series como *La panda de Julia* (『アタック No.1』 *Atakku Nanba Wan*, 1969-71, Kurokawa Fumio & Okabe Eiji) o *Campeones* (『キャプテン翼』 *Kyaputen Tsubasa*, 1983-86, Imakake Isamu), por cuyos derechos ya se tenía una opción previa y que ya habían sido previamente emitidas con buenos resultados en la cadena matriz.

Sin embargo, Pelliteri no contempla el papel que paralelamente, y desde algunos años antes, estaban asumiendo en este proceso los canales de televisión autonómicos. Necesitados de nuevos productos audiovisuales a un precio competitivo, y con la probada aceptación de estos productos por parte del público objetivo, desde el primer momento se abastecieron de series animadas niponas para su programación infantil (Montero, 2012b: 50). El gran punto de inflexión llegaría en 1990, cuando entre el público de varias comunidades autónomas estalla el fenómeno *Bola de Dragón* (『ドラゴンボール』 *Doragon Bōru*, 1986-89, Nishio Daisuke & Okazaki Minoru).

Lo que los programadores de los diferentes canales autonómicos contemplaron como, simplemente, una serie más para la parrilla infantil, resultó un insospechado y fulgurante éxito entre la audiencia. La súbita popularidad de *Bola de Dragón*, genera la imprevista demanda por un inexistente *merchandising* relacionado con la serie, lo que origina un inusitado movimiento espontáneo de coleccionismo de material que circula al margen de cualquier circuito de distribución comercial establecido, destacando especialmente un improvisado mercado de fotocopias reproduciendo imágenes de los personajes (Moliné: 58; Santiago, 2010: 357). Lógicamente, las empresas del sector no tardaron en detectar este fenómeno e iniciar las operaciones al respecto. Lo destacable de todo esto es que es una nueva generación de fans la que, de alguna manera, fuerza la articulación formal de un mercado que ellos mismos habían conformado y que ya resultaba lucrativo antes de establecerse como tal.

El proceso queda sujeto a la improvisación, dado que los actores que pretenden establecer dicho sistema trabajan desde un desconocimiento absoluto del producto que deben tratar (Santiago, 2010: 359). Rodríguez de León (2009: 107) documenta una mesa redonda de editores en la primera edición del Salón del Manga de Barcelona, en 1995, donde refiere las palabras de un participante aludiendo al sobrevenido interés por importar, en reproducción literal, «las cosas esas chinas que están tan de moda». Aquel debate evidenció que no había un criterio de selección propio, ni temático ni en cuanto a calidad, sino que la consigna era licenciar cualquier producto que resultara reconocible como japonés. También que las operaciones no se llevaban a cabo directamente con Japón sino con intermediarios del mercado norteamericano. Esto facilitaba las cosas a nivel logístico, presupuestario y especialmente lingüístico, ya que permitía trabajar la traducción y localización desde la versión inglesa, si bien afectaba irremediamente al producto por la doble traducción y por tratarse de versiones ya modificadas respecto al original, sin olvidar que el panorama quedaba limitado a la previa selección efectuada por el mercado intermediario.

Con *Bola de dragón* reaparecerían las controversias respecto a los contenidos poco adecuados para el público infantil, llegando incluso a debatirse en el asunto en las Cortes (Montero, 2012b: 53), pero eso no impidió que el impulso que vivió el sector editorial se reflejara igualmente en un mayor desarrollo del interés por la vertiente audiovisual. Este es el momento en que se conforma un público fiel, activo e informado, que pasa del simple reconocimiento de una cierta afinidad estética entre diversas producciones animadas a categorizarlas conscientemente por su origen japonés. Es en este punto, a principios de los 90, cuando entre los aficionados se extiende el uso del término *anime* como sinónimo de animación japonesa (López Rodríguez, 2012: 11; García & Puertas, 2008: 56).

A finales de los 90, se incorpora al sector la primera generación de profesionales realmente especializados en el manga y el anime, ya que se han formado en sus contenidos como aficionados de base, por lo que aportan un conocimiento real del producto y una mayor consciencia de su potencial (García & Puertas, 2008: 62).

Dada la conformación de las industrias del entretenimiento, la animación se articula de forma interconectada con otros medios como el cómic o los videojuegos en un eficaz entramado mercantil en que unos elementos refuerzan a otros (Santiago, 2010: 287). El fenómeno también conlleva el surgimiento de un interés por la cultura e idioma japoneses, con el afán

de los aficionados por profundizar en los aspectos que observan en los comics, series o videojuegos que disfrutan (Poitras, 2008: 65-66), tendencia que algunos analistas califican como una «tercera oleada de japonofilia», en alusión a dos momentos previos en que, en primer lugar, las vanguardias artísticas europeas acogieron con entusiasmo las manifestaciones plásticas japonesas que llegaron como novedad con la apertura comercial del país en la época Meiji, y a un segundo periodo en que la influencia llega de la mano de la *beat generation* norteamericana y su inclinación por ideas extraídas del pensamiento y rituales del budismo zen (Santiago, 2010: 395-396). Este interés activo por las diversas manifestaciones de “lo japonés” ha sido definido estudiando introduciendo el concepto de *trans-aculturación*, con el cual se señala «the dynamics of inclusion of themes, concepts, and values related to Japanese imagination in the fringes of Italian (and European) fans of Japanese comic and animation» (Pelliteri, 2014: 367).

Si esta afinidad por lo japonés no se acaba en el *manga-anime*, cabe esperar que se extienda también a otras manifestaciones audiovisuales. Así nos lo confirma el responsable de la distribuidora *Media3 Estudio*, Alex Fernández:

«No hay que olvidar que hay una gran audiencia de *otakus*, de aficionados al manga y al anime japonés. Estas películas que traemos dan ese punto que a ellos les puede gustar pero que de otra forma no llegarían a España. Un ejemplo es el caso de la trilogía *20th Century Boys*, un manga superventas<sup>177</sup>, famosísimo en todo el mundo. Aquí lleva muchos años editándose con gran éxito. Pero las películas era evidente que nadie se iba a atrever a distribuirlos. ¿Qué loco distribuye una trilogía japonesa donde sale un tío con una máscara, robots,...? Vamos, que de entrada parecía veneno para la taquilla. Y eso es lo que nosotros tenemos que traer porque hay un público muy interesado en esto. Asia cada vez interesa más, su cultura es muy atractiva. De Japón antes sólo conocíamos el sushi, el sumo y los ninjas, pero cada vez más gente está viajando allí y conoce mejor su cultura» (Comunicación personal, 23 julio 2013).

Esta declaración nos sirve para comprobar el nivel de especialización con que trabajan algunas firmas, como es el caso de *Media3*, que es fruto tanto del contexto digital como de la brecha que en este contexto se ha generado existente entre las instancias de mediación y los públicos.

Según lo descrito hasta este punto, la implantación del gusto por el anime en nuestro entorno parece corroborar lo expresado por Ian Condry en su reciente libro *The Soul of anime*. El investigador norteamericano lo plantea de éste modo:

«it became a sustainable form of creative expression and a style recognized as “Japanese” that went global without the push of major corporations (at least at first) and thus represents a kind of globalization from below. In other words, anime demonstrates the diversity of actors involved in the transformation of a smallscale, niche cultural form into something that reaches wider audiences and influences people around the world

---

<sup>177</sup> Conviene recordar que los títulos distribuidos por Media3 Estudio no únicamente son adaptaciones de *mangas*, aunque sí sea el caso de este ejemplo. Creado por el acreditado *mangaka* – 「漫画家」 dibujante de *manga*– Urasawa Naoki, *20th Century Boys* (『20世紀少年』 *Nijusseiki Shōnen*) tuvo una edición española a cargo de Planeta deAgostini, publicada en 22 volúmenes durante el 2006. La adaptación cinematográfica se realizó 2008, constando de tres partes, todas ellas dirigidas por Tsutsumi Yukihiko.

[...] Anime is instructive because it reveals the centrality of a kind of social energy that emerges in the space between people and media. For me, the soul of anime does not point to some ultimate, internal essence of the media as an object. Rather, the soul of anime points to this social energy that arises from our collective engagements through media, and as such, it gives us an alternative way to think about what is of value in media» (Condry: 2).

La voluntad de participar de un movimiento creativo que describe Condry tiene su reflejo en la llamada cultura *otaku*, cuyos miembros encuentran en su afición y en las relaciones que establecen para compartirla una forma de distinguirse mediante una identidad participativa. Mientras otros modelos, como el paradigmático de Disney no dejan margen más que para consumir el producto, el conglomerado manga-anime genera indudablemente un mercado de consumo, pero también permite articular una comunidad dinámica cuyos miembros se sienten copartícipes en la conformación del sistema y en el mantenimiento y difusión de unos determinados conocimientos que los distinguen.

Una muestra de esta voluntad de distinción del seguidor del manga-anime la encontramos en la decisión de Norma Editorial de mantener el formato original de sus publicaciones de *manga*, sin invertir la orientación de lectura para hacerla encajar en el orden de lectura de izquierda a derecha que a nosotros nos resulta natural. Esta iniciativa, aparentemente arriesgada, se demostró acertada cuando la editorial comprobó que sus ventas se multiplicaban, lo que motivó que el resto de editoras no tardaran en hacer lo propio (Montero, 2012b: 53). Se diría que el aficionado veía reforzada su especificidad como lector experto de un producto al que de este modo identificaba como más auténtico.

En el ámbito de las fuentes primarias estudiadas en nuestro trabajo, encontramos también algún ejemplo al respecto, como la carta enviada por un lector de *Cinemanía* reclamando más contenidos relativos al *anime* (Cm 10-03a). Otro caso de respuesta a cartas recibidas es el que suscitó el tratamiento de *Fotogramas* al estreno de *Sakura Wars: The Movie* (『サクラ大戦活動写真』 Sakura Taisen, 2001, Hongō Mitsuru), que reproducimos íntegro:

«En un ranking de pesados, obsesivos, monotemáticos y sabelotodos, los minifans de Sakura y de otras series manga/anime baratillas y repetitivas (ojo, no confundir estos personajillos con los admiradores del arte de Miyazaki) están arriba de todo. Créame: es imposible contentarlos porque, en su obsesión, están a la caza y captura de los errores que cometen los pobres periodistas que informan sobre un fenómeno tan poco interesante; miran con lupa pies de foto; protestan si las faldas son demasiado largas, si las niñas se tocan poco en las imágenes, si no se comulga con un tema tan aburrido, aborrecible, detestable, absurdo... En fin, que uno es muy serio y no está para sakuradas, que hay mucho cine por ver y, desde luego, ese tipo de cine está en el último sitio de las preferencias de cualquier tipo sensato y con gusto» (F04-01a).

No sólo el espíritu activo y entusiasta de los fans queda aquí de manifiesto. También la profunda distancia entre la apreciación de estos grupos y la del aparato crítico. Una divergencia que sólo se ve paliada –la mención a Miyazaki nos pone sobre la pista– cuando los intereses de ambos grupos confluyen en el circuito de festivales, lo que permite un punto de encuentro entre la aceptación de los aficionados y el aplauso crítico. Los últimos ven

satisfechas sus exigencias de legitimación, mientras para los primeros resulta reafirmador el reconocimiento del objeto de su devoción en el universo del prestigio formal.

En cualquier caso, más allá de que en el caso de grupos concretos la afición sea más exacerbada, se hace notoria la existencia de un contingente relativamente amplio de espectadores habituados a este referente audiovisual. Al igual que se nos cuenta para el caso italiano, «the indiscriminate contact with anime by almost the entire population of youths since the late 1970s has created a generalized acquaintance, if not familiarity, with it, as well as a different framing of Japan as a nation and cultural context» (Pelliteri, 2014: 375), una familiaridad que sugiere la progresiva incorporación del *anime* en el territorio de lo *mainstream*, siendo cada vez menos contemplado como un formato audiovisual alternativo (Denison, 2007: 308). La situación no parece esencialmente diferente en el caso español, que igualmente ha experimentado el establecimiento de nuevos públicos habituados a este referente audiovisual para los que no supone un especial reto interpretativo acercarse a una estética y contenidos que aceptan con relativa naturalidad. El lenguaje del *anime* forma parte de su conocimiento audiovisual.

Esto nos lleva a pensar que la especialización va a seguir siendo una tendencia en el nuevo contexto de difusión de la información cinematográfica, considerando que «los errores, la falta de profundidad, la escasez de recursos para producir información de calidad se han vuelto contra el periodismo y los periodistas. Y a la vez en perfecto campo de abono para la popularización de los nuevos medios» (Ruiz San Miguel & Ruíz Blanco, 2010: 34). El episodio referenciado con *Sakura Wars*, muestra el rechazo de ciertos usuarios especializados por una información que no les satisface. En lugar de un compromiso por satisfacer esa demanda, se les responde con una reacción airada y peyorativa que los expulsa del seguimiento de ese medio, por lo que estos lectores acabarán consumiendo la información que buscan en un medio alternativo que sí cumpla sus expectativas.

### 6.3.3 Construcción del discurso sobre el *anime*

Según lo comentado hasta este punto, comprenderemos que la construcción de un discurso sobre el anime se produce por dos vías paralelas. Mientras que los aficionados han conformado un corpus de conocimiento de forma autónoma y entusiasta, al sector crítico convencional le cuesta incorporar el anime a su línea discursiva, pese a que la progresiva visibilidad y presencia de la animación nipona demanda que se la tenga en cuenta para conformar un panorama completo del sector audiovisual internacional.

El espacio académico irá unos pasos por delante, con un creciente número de investigaciones y publicaciones que ayudarán a cimentar esta progresiva incorporación al acervo crítico. Podemos considerar además que establece un cierto punto de contacto entre ambas esferas:



«el Estudio del *Anime* (o Anime Studies, en su denominación en inglés) se encuentra aún en sus inicios. En este sentido, cabe señalar que la investigación española sobre el *manga*, el *anime* o el videojuego es más escasa aún y los pocos trabajos que encontramos surgen generalmente del interés de jóvenes investigadores que, en muchos casos, también son aficionados a estos medios. La poca implantación del Grado de Estudios de Asia Oriental con especialidad en Japonés, el tradicional desprecio académico hacia el cómic y la animación, y el habitual desfase español respecto a otros países más avanzados en términos de investigación han contribuido negativamente al desarrollo de este campo de estudio» (López Rodríguez, 2012: 13-14).

La juventud de esta disciplina comporta un aspecto positivo en la ausencia de marcos estrictamente predeterminados. Esto se traduce en la ausencia de prejuicios metodológicos y en una amplitud de miras que integra en su enfoque, sin mayor dilema, el conjunto de industrias culturales afines, especialmente del *manga*, y en su evolución se ve un proceso de sofisticación, mediante el cual se ha pasado de las monografías de carácter general a los estudios en detalle sobre aspectos específicos o autores concretos (López Rodríguez, 2012: 14), si bien debe lidiar con el prejuicio de dedicarse a un «medio de expresión que, tristemente, a día de hoy todavía hay quien lo considera como dirigido a un público infantil» (López Rodríguez, 2012: 13).

Que el déficit de una disciplina específica sobre Japón sea un lamento explícito, pero que no se mencione al mismo nivel la limitación en general de los estudios sobre cine o audiovisual resulta un dato revelador. Evidentemente, al especialista o al aficionado le parecerá un bagaje insuficiente, y en este caso, como señala la propia cita, no escasean los especialistas que lo son, precisamente, motivados por una previa afición. Que se encuentre en proceso de desarrollo no parece algo sorprendente, ya que el interés internacional por dicho objeto de estudio es algo bastante reciente. Y aun así, el criterio para afirmar que lo publicado al respecto es escaso puede ser discutible. Justamente por lo reciente de la disciplina y su limitado alcance, puede sorprender al profano encontrarse con un volumen apreciable de trabajos publicados al respecto del *anime*. De hecho, no faltan voces que señalan cómo la relativa repercusión de algunas de estas publicaciones ha contribuido a cimentar la aceptación del estudio del *anime* en las universidades norteamericanas, donde suele formar parte de los currículums propios de los estudios sobre Japón (Wada-Marciano, 2012a: 77).

La mayor parte de los estudios académicos publicados sobre el fenómeno *anime*, y desde luego los de mayor difusión, corresponden al entorno anglosajón. Lejos de ser algo excepcional, esto es algo relativamente común en cualquier ámbito académico, pero resulta necesario tenerlo presente por cuanto, en general, el tratamiento que en ellos se hace de la internacionalización e impacto global del *anime*, se asimila con la situación del fenómeno en los Estados Unidos (Pelliteri, 2014: 365; Denison, 2007: 308). El trabajo de Pelliteri, por el contrario, permite visualizar flujos de difusión internacional alternativos, constatando la temprana, continua y amplia aceptación del *anime* televisivo en Italia, a la vez que reclama una mayor dedicación a comprender las dinámicas que lo han llevado a ser popular también en otros países de la Europa occidental, básicamente Francia y España<sup>178</sup>, así como en buena

---

<sup>178</sup> Del mismo modo que reprueba el anglocentrismo del grueso de la producción académica, el trabajo de Pelliteri se ve afectado de un cierto italo-centrismo cuando aborda el ejemplo español. Aun así, como su artículo

parte de Latinoamérica, algo en lo que coincide con Gilles Poitras (2008: 64), quien señala exactamente los mismos países y regiones como espacio del mayor crecimiento del mercado del *anime* en los años 60 y 70, para rematar que el mundo angloparlante se incorporó a esta tendencia de forma mucho más tardía.

Los enfoques elegidos por estas publicaciones se han decantado principalmente por describir el *anime* en cuanto a estilo, temáticas y géneros o por delinear su historia, obras y autores más destacados. Tampoco han faltado referencias al contexto histórico-político de su desarrollo, o a los factores económicos que se le asocian. Aportaciones más recientes se han ocupado de definir el anime en función de su dimensión social: «Anime refers to Japanese animated film and television, but the worlds of anime extend well beyond what appears on the screen. Anime is characteristic of contemporary media in its interconnected webs of commercial and cultural activities that reach across industries and national boundaries» (Condry, 2013: 1).

Desde su perspectiva como antropólogo, Ian Condry ha estudiado el proceso emprendido para que una expresión cultural reconocida como particularmente japonesa haya alcanzado una dimensión global sin verse sustentada –al menos de entrada– por el apoyo de grandes corporaciones y/o una estrategia concreta diseñada a tal fin. El autor trata de identificar donde radica éste éxito internacional de la cultura popular nipona «regardless of whether success is defined in terms of aesthetic excellence, market achievements, or impact with an audience. Lasting success is often theorized in terms of a kind of resonance with audiences or eras» (Condry: 19). Sin negar que el factor exótico cumple un cierto papel al excitar la curiosidad de nuevos públicos, expresa su rechazo a considerarlo como el elemento explicativo del fenómeno, argumentando que esta idea «tends to reinforce what the cultural studies scholar John Whittier Treat calls the “stalled historicity” of Japan studies by Westerners, whereby European and American scholars are “motivated to produce Japan as the cultural counterpart or rival (and thus both similar and different)”» (Condry, 2013: 19-20).

Por el contrario, considera que se trata de una muestra de la capacidad transformadora que pueden alcanzar diversos actores implicados en el mantenimiento y difusión de una manifestación minoritaria hasta hacerla masiva e influyente: «Anime is instructive because it reveals the centrality of a kind of social energy that emerges in the space between people and media. For me, the soul of anime does not point to some ultimate, internal essence of the media as an object. Rather, the soul of anime points to this social energy that arises from our collective engagements through media, and as such, it gives us an alternative way to think about what is of value in media» (Condry, 2013: 2).

Este *espíritu* del *anime* que implica de forma activa a sus seguidores, alcanza su cota más elevada con la posibilidad que ofrece la tecnología digital de crear animación a nivel individual

---

se centra en el caso italiano y esta mención es accesoria, el ligero sesgo que imprime no invalida sus conclusiones. Por otra parte, la premisa de Pelliteri coincide con la de esta tesis ya que, por su posición periférica en el sistema, considera a Italia como «one of the most important national ‘laboratories’ in the world if we want to understand whether and how such a massive exposure to a foreign form of entertainment –other than US popular culture– has produced long-term ‘effects’ on the audience population» (375), impresión que se agudiza a la luz del liderazgo anglosajón en la creación de conocimiento sobre este fenómeno, cuando estas regiones periféricas lo llevan experimentando de primera mano desde tiempo antes.

y doméstico. De forma similar al impacto que supuso en el cine fotográfico la irrupción de tecnologías como la del *super 8*,<sup>179</sup> el hecho digital permite que simplemente con un ordenador personal, eliminando la necesidad de grandes inversiones en equipo ni de contar con un grupo de trabajo, se haga posible una producción personalizada a pequeña escala, que supone una alternativa viable a la animación de los estudios. Tal vez el mayor ejemplo de ello sea Shinkai Makoto, de quien Wada-Marciano comenta: «the difference between Shinkai's and Disney animation derives not simply from intrinsic cultural differences but is more directly linked to the needs and demands placed upon animation in each market, which can sometimes outpace any limits set by national or cultural boundaries» (2012a: 88). Mientras estudios como *Disney* o *Pixar* orientan su producción a un visionado familiar, con la necesidad de recuperar su alta inversión en base a audiencias amplias, la animación de Shinkai tiene un carácter individual también en su consumo, por lo que el ritmo de producción no está sujeto a unas necesidades de retorno económico y se desarrolla en función del tiempo que su trabajo asalariado le permite dedicar. El resultado estético también se adapta a las posibilidades del soporte que le permite acceder a su público, empezando en los años 90 por crear piezas cortas para CD-ROM, pasando al DVD al producir *Voices From a Distant Star* (『ほしのこえ』 *Hoshi no koe*, 2002), la alta definición con *The Place Promised in Our Early Days* (『雲のむこう、約束の場所』 *Kumo no Mukō, Yakusoku no Basho*, 2004) o crear *5 centímetros por segundo* (『秒速5センチメートル』 *Byōsoku 5 Senchimētōru*, 2007) con un formato y calidad de imagen compatible con las descargas para *iPod* (Wada-Marciano, 2012a: 87-88).

La autora comenta la afinidad indisoluble del *anime* con la progresión tecnológica, adaptándose desde la televisión a la pantalla de cine, el videocasete, laser-disc, DVD, Blue Ray o videojuegos. Una “convertibilidad” a la que el aficionado se adapta<sup>180</sup> adquiriendo progresivamente las nuevas ediciones en diferentes formatos, lo que ha llevado a afirmar al realizador Oshii Mamoru que ese es el factor que le ha permitido vivir de la animación, ya que con cada nuevo soporte se reeditan sus obras y vuelve a cobrar los derechos pertinentes como autor (Wada-Marciano, 2012a: 82). Pero la obra de Shinkai no se limita a reflejar una progresión estético-tecnológica. En sus películas conviven aspectos de la animación tradicional para cine y de la animación televisiva, se asimilan rasgos propios del medio impreso –manga y novelas– o del de la música pop –la misma música o la estética del videoclip–, que recorren la historia reciente de la cultura popular japonesa (Wada-Marciano, 2012a: 85).

Esta interrelación mediática en la que se desarrolla el anime es algo que, en parte hemos visto antes, al aludir a la línea editorial de Alex Fernández al frente de *Media3 Estudio* (comunicación personal, 23 julio 2013). En un artículo en *Cahiers du Cinéma España*, Roberto Cueto detecta un aumento de la difusión a través del DVD de títulos populares en sus países de origen o de la obra de cineastas con prestigio en festivales internacionales, sin que sea necesario el trámite de un estreno en salas como paso previo a la edición en DVD. Más aún, comenta que «ciertos sellos especializados han descubierto el interés que para el aficionado tienen

---

<sup>179</sup> De gran importancia en la evolución contemporánea del cine japonés, como bien muestra el texto con que Ichiyama Shōzō contextualiza la retrospectiva de la edición 2015 del *Festival Internacional de Cine de San Sebastián*. El argumentario es similar al detallado en el reportaje sobre cine japonés reciente traducido de *Cahiers du Cinema* por su filial española (ChC11-11a).

<sup>180</sup> De forma ingeniosa, Wada-Marciano utiliza el término *convert-ability*.

precisamente los títulos que las distribuidoras les han escamoteado». Una nueva vía de distribución mediante la que «ciertos cineastas son más populares en España gracias a las pantallas domésticas: Takashi Miike (cuatro películas en salas frente a quince en DVD), Mamoru Oshii (los dos *Ghost in the Shell*, editados por Selecta Vision, y *Avalon* por Cameo) o Satoshi Kon (*Tokyo Godfathers* y *Paprika* de Sony, *Millenium Actress*, en lujosa edición de Selecta Vision) son perfectos ejemplos» (ChC07-12b).

Como vimos en el caso del J-horror, pese a la relevancia que las tecnologías de visionado doméstico implican en el fenómeno, al llegarnos desde el inicio por la vía legitimadora de la pantalla grande –circuito de festivales y estreno comercial–, la crítica no se ve impelida a atender y analizar las particularidades del medio. En el caso del anime, su difusión internacional se produjo mediante la televisión y el video (Poitras, 2008: 64), imprimiendo de entrada ese estigma que frena su consideración artística y lo marginaliza respecto a otras manifestaciones cinematográficas.

En términos similares, las adaptaciones literarias captan cierta atención crítica en base tanto un conocimiento relativamente generalizado del mundo de la novela como al prestigio del medio literario. Cuando se trata de los trasvases entre otros medios que, como el cómic, la televisión o el videojuego,<sup>181</sup> no gozan de semejante reconocimiento, la crítica muestra un amplio desconocimiento y desinterés. Difícilmente se aviene a conceder legitimidad a estos aspectos, pese a que su relevancia sea creciente, especialmente en el caso japonés, que experimenta décadas de integración creciente de sus entramados mediáticos, y particularmente en el anime. Esto limita la comprensión del fenómeno en su conjunto, algo que los investigadores especializados parecen haber detectado y tratar de poner remedio:

«Anime can provide insight into recent shifts in media and cultural studies. In some ways, media studies is morphing from a focus on individual technologies (radio, film, television, the Internet) to the study of what moves across media—characters, celebrities, brands, stories, worlds, civic action, for example. Those of us who work in “area studies” such as Japan studies face an analogous shift as we adapt cultural studies to an age of globalization. Just as media can no longer be defined by what happens within a particular technological platform, so, too, can culture no longer be defined solely by national or ethnic boundaries. Some of the most interesting theorizing of media and culture over the past two decades wrestles with these issues in some way» (Condry, 2013: 26).

Entre estos esfuerzos teóricos, citaremos el estudio con que Alex Zahlten entronca la dimensión transmedial de la cultura popular japonesa –el denominado *media-mix* con *manga*, *anime* y videojuegos como principales elementos– con las metáforas que describen el mundo contemporáneo como múltiple y líquido (Zahlten, 2014: 439-441). El autor utiliza para ello el conjunto de obras multimedia que conforman *Higurashi When They Cry* (『ひぐらしのなく頃に』 *Higurashi no Naku Koro ni*), compuesta de 13 series de manga, 11 novelas, 45 CD, 3 OVA<sup>182</sup>, dos películas *real action*, 9 juegos para PC y varios más para diferentes plataformas,

---

<sup>181</sup> El orden de la enumeración no es aleatorio, sino que responde a un aparente orden de prestigio decreciente.

<sup>182</sup> Siglas de *Original Video Animation*, producciones de anime destinadas para su comercialización directa al mercado de video doméstico (Santiago, 2010: 587)

incluyendo teléfonos móviles y *pachinko*.<sup>183</sup> Pero a lo que el autor da más importancia es a los innumerables productos *dojin*<sup>184</sup>, creados al margen del circuito comercial. Este es el origen de la saga y el medio que ha visto realizarse mayor número de versiones en los más variados soportes, incluyendo una ópera (!), que se distribuyen a partir de convenciones especializadas organizadas por aficionados.

La narración de *Higurashi When They Cry* se sitúa en 1983 y la protagoniza un chico, de nombre Maebara Keiichi, recién llegado al pequeño pueblo de Hinamizawa. El muchacho se muestra entusiasmado de iniciar una nueva vida en un idílico entorno rural, donde no tardará en trabar amistad con otros chicos del pueblo. Cuando Maebara empieza a interesarse por averiguar diversos aspectos misteriosos que atañen a la gente del pueblo, sus nuevos compañeros de clase le asesinan brutalmente. Entonces el relato vuelve a comenzar. Maebara llega a Hinamizawa, hace amigos, descubre algo y es asesinado, para volver a empezar en un bucle constante. Cada nuevo ciclo incorpora personajes nuevos y situaciones ligeramente novedosas, pero se mueve siempre en el mismo patrón. Un patrón de repetición y variaciones mínimas se observa igualmente en otras obras desde la segunda mitad de los años 90 –*La melancolía de Haruhi Suzumiya* (『涼宮ハルヒの憂鬱』 *Suzumiya Haruhi no Yūutsu*, 2006, Ishihara Tatsuya), por ejemplo, tiene un arco narrativo de ocho episodios en los que sus protagonistas experimentan una y otra vez las mismas vacaciones de verano, incluyendo la reiteración de sus frustrados intentos por romper este ciclo de repetición–, lo que el autor interpreta como una narrativa derivada de las convenciones del mundo de los videojuegos, que a su vez encaja sin problemas en obras significativas para la conformación del complejo manga-anime, como *Astroboy* o *Gundam*, que incorporaron y popularizaron la idea de la coexistencia de mundos paralelos o distintos planos de realidad simultánea (Zahlten, 2014: 441).<sup>185</sup>

Apoyándonos en un ejemplo de autoridad como la que ofrece el ámbito literario, podemos comparar este entramado con el ciclo artúrico, que se nutre de aportaciones diversas que lo conforman, desde relatos orales medievales a su fijación posterior en obras literarias de diversa autoría y procedencias, culminando con versiones cinematográficas. Todas estas creaciones generan una relato global, «in a kind of top-down transmedia auteurism, that a transmedia story “unfolds across multiple media platforms, with each text making a distinct and valuable contribution to the whole”» (Zahlten, 2014: 441).<sup>186</sup> Sin embargo, mientras costaría entender que un crítico cinematográfico restase valor a un film como *Excalibur* (1981, John Boorman) por formar parte del relato artúrico, a nadie sorprende que se dé por

---

<sup>183</sup> El *pachinko* es una máquina de juego, de formato similar al de las máquinas tragaperras, que consiste en introducir bolas metálicas para hacerlas descender por un circuito. En las ciudades japonesas se pueden encontrar multitud de establecimientos, sobrecargados de iluminación, música y ruido, en los que se ofrecen estos y otros tipos de juegos.

<sup>184</sup> 「同人」 Se puede traducir como “camarada”, “colega” o “persona similar”. Teniendo en cuenta que en japonés no se marca el número y que el término puede aplicarse en plural, el uso en este contexto equivaldría a “grupo de personas que comparten una afición” y se aplica de forma común a los grupos de fans de un personaje o serie que realizan actividades e intercambian entre ellos artículos auto-producidos relacionados con esa afición común.

<sup>185</sup> Del mismo modo, podemos relacionarlo con lo apuntado en el anterior capítulo respecto a *La maldición* (ver p. 211). Una interpretación recurrente en la crítica española es la de la inclinación tradicional de la cultura japonesa por la reiteración argumental (ver 233). Instalada esta idea entre el argumentario recurrente, difícilmente los críticos van a plantearse la necesidad de profundizar en busca de una interpretación alternativa.

<sup>186</sup> Zahlten cita aquí a Henry Jenkins en (2006) *Convergence Culture*, New York University Press, pp 95-96.

descontada la falta de interés de un film animado que tenga su precedente en un videojuego. El rechazo crítico a elementos ajenos al medio estrictamente cinematográfico se une a la ya apuntada idea de consumo (baja cultura) frente a arte (cultura elevada), pero sobretodo se visualiza aquí la incapacidad de generar un discurso completo sobre el fenómeno por falta de conocimiento en perspectiva de su conjunto.<sup>187</sup>

### 6.3.4 El debate *animación completa* vs. *animación limitada*

Se considera animación completa aquella que se caracteriza por proyectar un gran número de imágenes por segundo –generalmente 24, correspondiéndose con la cadencia de proyección estándar de 24 fotogramas por segundo, aunque Disney emplea una media de 18 dibujos por segundo, dependiendo de la complejidad del movimiento que se pretende lograr– con el objetivo de generar una sensación de fluidez más naturalista en el movimiento. Por su parte, la animación limitada no sólo reduce la ratio de fotogramas por segundo –la pionera serie *Astro Boy* (『鉄腕アトム』 *Tetsuwan Atomu*, 1963, Tezuka Osamu) estableció una ratio de 8 imágenes por segundo–, sino que reutiliza los mismos dibujos para animar sólo determinadas partes del mismo –por ejemplo, un personaje que habla se mantiene rígido mientras se animan los movimientos de la boca, con una repetición del mismo esquema boca-abierta y boca cerrada–, junto a otros recursos de economía expresiva como mantener un plano fijo del dibujo o emular movimientos de cámara desplazándola sobre un dibujo estático (Lamarre, 2008: 129).

En el estudio de la animación, la división conceptual entre ambas técnicas de producción constituye un debate fundamental. Un debate que se ve mediatizado por la consideración de la animación limitada como de una forma menor, «una versión “artísticamente” pobre e incluso errónea de la animación completa» (Lamarre, 2008: 125).

Desde el seminal ejemplo de *Astro Boy*, serie emitida y popularizada en diversas partes del mundo, la animación japonesa se ha visto íntimamente relacionada a nivel internacional con la idea de la animación limitada hasta el extremo. Es el momento bisagra en el que el término *anime* hace su aparición, distinguiendo de las producciones animadas previas el nuevo movimiento que aúna innovadoras técnicas de producción con un registro estético claramente deudor del estilo de dibujo estandarizado en el ámbito impreso con el *manga*. Más aún, «el término “espectadores” parece inadecuado para comprender los contextos en los que suelen verse los *anime*: fanzines, producciones *amateur* (*dojinshi*), *cosplay*<sup>188</sup> (del inglés *costume*

---

<sup>187</sup> Aquí también el entorno académico va un paso por delante, con algunos investigadores jóvenes que están abriendo camino en este sentido, véase en la bibliografía los trabajos referenciados de Loriguillo o Garin.

<sup>188</sup> *Dōjinshi* 「同人誌」, designa las obras auto-publicadas y distribuidas en círculos de personas que comparten una afición. Aunque el término en sí mismo no tiene un significado esencialmente distinto al de

*play*, juego de disfraces), convenciones, *fansubeo*,<sup>189</sup> etc. En estos casos, el *anime* ocupa un lugar central en una industria cultural que genera producciones de fusión a modo de mangas, novelas ligeras, franquicias de personajes, juguetes, música, videojuegos y otros productos comerciales» (Lamarre, 2008: 125). Es decir: televisión, renuncia a toda intención realista y consumo, una ecuación que ha mantenido al *anime* irremisiblemente alejado de la apreciación crítica hegemónica.

En realidad, vemos que el movimiento de aficionados al *anime* y productos afines, los comúnmente denominados *otaku*, no difieren radicalmente en su comportamiento del movimiento cinéfilo que sustenta en origen el grueso de la crítica cinematográfica. En ambos casos se trata de un grupo de apasionados seguidores de una forma audiovisual, activos en el disfrute, discusión y difusión de su objeto de veneración. El caso es que el movimiento más reciente intersecta en diversos aspectos al anterior, cuestionando parte de las posiciones establecidas por este que, ya institucionalizado, reaccionará inevitablemente rechazando estas intromisiones.<sup>190</sup>

En este caldo de cultivo enmarcamos los esfuerzos que los responsables del imprescindible *Studio Ghibli* han venido realizando por desmarcar su producción de la corriente del *anime*, en base a una decidida apuesta por la animación básicamente artesanal, técnicamente *completa* y orientada principalmente para su distribución en pantalla grande. También el registro temático y las formas de promocionarse han buscado enfatizar su ambición artística y el clasicismo de su registro estético.

El propio Studio Ghibli ha abonado estas consideraciones tratando de reivindicar la etiqueta *manga-eiga*<sup>191</sup> para sus producciones. Miyazaki Hayao, cabeza visible de la firma, viene insistiendo en esta denominación desde que inaugurase el catálogo de la productora con *El castillo en el cielo* (『天空の城ラピュタ』 *Tenkū no Shiro Rapyuta*, 1986). También supervisó la reedición en 2005 del libro *Mangaeigaron*,<sup>192</sup> donde el académico Imamura Taihei incorpora

---

fanzine, queda fuertemente asociado a la cultura generada alrededor de la afición al manga y anime y se aplica específicamente a obras generadas en y sobre este ambiente.

<sup>189</sup> Aspecto ya comentado en el capítulo 3.4., denomina a la práctica consistente en la realización de subtítulos de forma amateur y colaborativa entre aficionados a los contenidos a traducir. El resultado se pone a disposición de otros aficionados de forma gratuita mediante acceso on-line.

<sup>190</sup> Un ejemplo de la confrontación entre ambas legitimidades lo proporciona el caso ya citado respecto al estreno de *Sakura Wars* (ver pp. 227-228).

<sup>191</sup> En el contexto de los aficionados españoles, el término *manga-eiga* 「漫画映画」, literalmente *películas-manga*, se ha usado para designar aquellas películas que adaptan mangas previamente editados a películas de imagen fotográfica (véase, a modo de ejemplo, el catálogo del ciclo *Manga-eiga: del manga al cine*, organizado por CineAsia para la sede barcelonesa de Casa Asia entre octubre y diciembre de 2011, en el enlace [http://www.fundacionjapon.es/userfiles/file/japan\\_cult.pdf](http://www.fundacionjapon.es/userfiles/file/japan_cult.pdf) [último acceso 14/10/2015]). Es decir, un término intercambiable con *real action*, usual en el contexto anglosajón y también empleado por el aficionado español. En otra publicación (Montaño, 2014), hemos defendido que esta etiqueta debería reservarse para aquellas películas, sin distinción de si son de imagen fotográfica o de animación, que destacan por una exploración consciente de las posibilidades de adaptar las características expresivas y narrativas del *manga* a las técnicas y lenguaje visual propios de un medio diferente al impreso como es el audiovisual. Bajo este punto de vista, más allá de reproducir en animación un estilo de dibujo característico del *manga* y algunos elementos intertextuales dispersos (símbolos recurrentes y personajes que hacen “cameos” en otras películas del sello), la única película de *Ghibli* que responde a tal premisa sería *Mis vecinos los Yamada* (『ホーホケキヨとなりの山田くん』 *Hobokeyyo Tonari no Yamada-kun*, 2001).

<sup>192</sup> 『漫画映画論』, literalmente *Teoría del manga-eiga*. De la edición original se encargó la editorial Geibunsha en 1941. La edición de 2005 la publicó Tokuma Shōten, socio comercial estable del *Studio Ghibli*.

esa terminología. En el mismo sentido se diseñó la exposición *Una visión de conjunto de las películas manga japonesas*,<sup>193</sup> de la que el elemento central era el documental *Ōtsuka Yasuo no ugokasu yorokobi* (『大塚康生の動かす喜び』, 2004, Uratani Toshirō), producido ex profeso para ser proyectado en la exposición. Se trataba de un panegírico para ensalzar la figura de Ōtsuka Yasuo, veterano animador de los estudios *Tōei Dōga*. Ōtsuka fue el mentor de los fundadores de *Ghibli* cuando estos iniciaron su andadura como empleados de *Tōei* por lo que instituyéndolo como figura central de la categoría reivindicada, *Ghibli* pasaba a presentarse como heredero directo de su legado. Un aspecto llamativo del catálogo de la exposición es que, a criterio de *Ghibli*, prácticamente todas las formas de animación que se catalogan como *anime* quedan fuera de la selección, excluidas de la consideración como *manga-eiga* (Lamarre, 2008: 127). No extraña, por tanto, que la cultura institucionalizada se haya mostrado más receptiva con esta productora. Buena muestra de ello es que el Musée de la Monnaie de Paris albergara la exposición *Miyazaki Moebius. 2 artistes dont les dessins prennent vie*,<sup>194</sup> que sirvió para poner en pie de igualdad la obra del animador nipón con la tradición del cómic francés mejor considerado en las altas esferas culturales.

El anime es suficientemente diverso como para incluir técnicas y poéticas muy distintas. La lujosa animación característica de *Ghibli* tiene su réplica en determinadas producciones de similares características técnicas –en cuanto a ambición estética y a la “completitud” de su animación– como pueden ser *Summer Wars* (『サマーウォーズ』 *Samā Wōzu*, 2009, Hosoda Mamoru) o *Una carta para Momo* (『ももへの手紙』 *Momo e no Tegami*, Okiura Hiroyuki)<sup>195</sup> entre otras, mientras que determinados rasgos estéticos propios de *Ghibli* –diseño de personajes, formato y expresividad de los rostros, etc.– resultan inseparables del concepto reconocible del conglomerado *manga-anime*. En definitiva, no apreciamos argumentos realmente concluyentes para sustraer la producción de *Ghibli* del conjunto comúnmente denominado *anime*, sí en cambio la evidencia de una voluntad por diferenciar su producción y orientarla a una consideración más cercana al cine de arte.

El agravio comparativo entre lo artístico y lo popular tiene implicaciones que nos llevan más allá de aspectos técnicos y estéticos, incluso al terreno de la moralidad. Un ejemplo de ello lo encontramos en el análisis aplicado sobre dos obras de los años 70, el film experimental *Belladonna of Sadness* (『哀しみのベラドンナ』 *Kanashimi no beradonna*, 1973, Yamamoto Eiichi) y la serie de televisión *Cutie Honey* (『キューティーハニー』 *Kyūtii Hanii*, 1973-1974, Katsumata Tomoharu).<sup>196</sup> Pese a que su apariencia se asemejara a la de una serie para chicas jóvenes, *Cutie Honie* estaba realmente enfocada a una audiencia masculina más adulta. La serie

---

<sup>193</sup> El título completo de la exposición fue 『日本漫画映画の全貌。その誕生から『千と千尋の神隠し』、そして...』 (*Nihon manga-eiga no zenbo. Sono tanjo kara “Sen to Chibiro no kamikakushi”, soshite...*) Lo traduciremos como *Una visión de conjunto de las películas manga japonesas. Desde sus inicios hasta El viaje de Chibiro, y después...* Se exhibió en Tokyo en julio y agosto de 2004 y en Kobe entre diciembre de ese año y enero de 2005. El desarrollo de exposiciones en torno a su propia producción es una actividad habitual de *Studio Ghibli*, tanto para dotar de contenidos temporales al museo propio que la productora posee en Tokyo (<http://www.ghibli-museum.jp/en/>) como para ser exhibidas en diversos espacios de la capital y del resto del país.

<sup>194</sup> A fecha del 14 de octubre de 2015, se mantiene aún activa la página web de este acontecimiento, <http://www.miyazaki-moebius.com/>, que permite la descarga del catálogo de la exposición.

<sup>195</sup> En la promoción de esta película, por ejemplo en su presentación en el Festival de Sitges (<http://sitgesfilmfestival.com/cas/film/?id=10001934>), se ha enfatizado su laborioso proceso artesanal de producción, que se alargó hasta siete años.

<sup>196</sup> Curiosamente adaptada por Anno en 2004 para la gran pantalla mediante imagen fotográfica.



incluye momentos de violencia y velados desnudos, lo que se generó en su momento una sonada polémica. Por su parte, *Belladonna of Sadness* cosecho una favorable acogida crítica, que valoraba su ambición estética y experimentación formal, y tuvo su recorrido por diversos festivales internacionales. El film representa también escenas violentas y, en este caso sí, explícitamente sexuales, incluyendo una terrible violación que concluye en el desmembramiento de la víctima. Berry argumenta que, por el contrario, los desnudos en *Cutie Honey* no son tales, ya que la protagonista no es humana sino un robot, por tanto se ofrece una alusión erótica a las formas femeninas pero sin mostrarlas como tal. Esta apreciación no tiene peso frente al prestigio del formato y el valor artístico atribuido a las técnicas empleadas, que hace pasar una representación sexualizada y violenta como forma expresiva aceptable y de alto valor cultural, mientras su equivalente, aun siendo menos extrema, genera rechazo (Berry, 2014).

La animación limitada irrumpe con fuerza en el contexto de emergencia de la televisión como medio que, progresivamente, va ganando terreno y requiriendo un mayor ritmo de producción de contenidos. Para responder a esta demanda con la velocidad requerida sin disparar el presupuesto hasta cotas inviables, los estudios de animación desarrollan este tipo de técnicas que acabarán por estandarizarse. La cadencia de la animación limitada pronto se consolida como un elemento característico, definitorio y diferencial. Los movimientos son más bruscos, pero contribuyen a «una narración rápida, sin modulaciones, muy directa y dinámica» (Santiago, 2010: 292). Por otro lado, los momentos de suspensión del movimiento generan un nuevo registro estético, idóneo para potenciar momentos de introspección o de condensación de estados de ánimo. Este tipo de movimientos se adapta a la perfección a los desplazamientos de engendros mecánicos, algo fundamental para la realización estética de diversos géneros de gran popularidad dentro del anime, fundamentalmente las aventuras de ciencia ficción, con profusión de elementos y personajes robóticos, o el denominado *mecha*,<sup>197</sup> donde los protagonistas luchan contra amenazas diversas pilotando vehículos de formato humanoide, con ejemplos tan conocidos como las series de *Mazinger Z*, *Gundam*, *Patlabor* o *Neon Genesis Evangelion*.

Lamarre vincula la dicotomía entre la animación completa y la limitada a la teoría deleuziana al formular la distinción *imagen-movimiento* e *imagen-tiempo*. El autor señala que para Deleuze, la imagen-tiempo no supone exactamente una ruptura con la imagen-movimiento, sino una transformación o mutación que parte de esta. Por lo tanto, ambas son igualmente inherentes al cine y se trata de una muestra de la evolución creativa del medio. Usando la habitual designación de la animación completa como forma clásica de la animación, recuerda que la animación limitada no es sólo fruto de una crisis industrial, sino que surgió en primera instancia como forma de experimentación estética, por lo que se la puede considerar la animación moderna y establecer la ecuación que equipara *animación completa* con *imagen-movimiento* y *animación limitada* con *imagen tiempo* (Lamarre, 2008: 137).

La figura del animador Anno Hideaki, se ha destacado por una exploración extrema de las posibilidades de la animación limitada, es usada como ejemplo. En determinadas secuencias, Anno utiliza el deslizamiento de las capas que componen la imagen, sin animar realmente los

---

<sup>197</sup> 「メカ」, pronunciado *mecha*.

dibujos que la integran. Esta «animación hiperlimitada» no tiene por objetivo replicar o aproximarse con menos medios a la animación completa, sino que crea unos efectos y una sensación de movimiento diferente (Lamarre, 2008: 134). «Algunas secuencias que plasman la acción de andar [con el cuerpo del personaje inerte, brazos y piernas cambiando de posición cada dos fotogramas, y ligero deslizamiento del cielo de fondo y del camino en primer plano] dejan la sensación de ser demasiado largas y el espectador es perfectamente consciente de las repeticiones. Pero la sensación de repetición es adecuada para la secuencia: la niña y el cachorro van andando y se termina perdiendo todo sentido de la dirección» (Lamarre, 2008: 134). Este uso expresivo se retoma en otro momento para una secuencia de persecución: «La animación hiperlimitada provoca ritmos acelerados y muy graciosos que no se consiguen con la animación completa, precisamente porque podemos apreciar cada salto y cada brinco del personaje. [...] la repetición literal, la brusquedad inherente y casi subliminal del movimiento [...] abre un mundo de acción en que no se puede estar seguro de lo que pasará» (Lamarre, 2008: 135).

Pero el trabajo de Anno no niega o elimina la animación completa, sino que la hace convivir en fuerte contraste con la técnica hiperlimitada. Una no se impone sobre la otra sino que conviven generando nuevos efectos (Lamarre, 2008: 135). En resumidas cuentas, todo nos lleva a concluir que el prejuicio sobre la llamada animación limitada implica un empobrecimiento de las posibilidades de análisis crítico, y por ende de nuestro entendimiento del arte audiovisual. Como ya se ha propuesto, una precisión terminológica como *animación selectiva* resultaría más esclarecedora y ayudaría a evitar interpretaciones que lastran la valoración de obras creadas mediante estas técnicas (Berry, 2014).

Jose Andrés Santiago (2010: 292-293) ofrece una interpretación del éxito del *anime* que nos resulta más que estimulante y en la que el desarrollo técnico de la animación limitada tiene un papel fundamental. Sostiene que la combinación de economía de medios y capacidad creativa constituye el factor explicativo, y lo justifica de un modo en el que, pese a que su trabajo se orienta específicamente hacia el *manga*, queda latente una sugerente interpretación de la evolución de la industria cinematográfica nipona en su conjunto. Apoyándose en declaraciones de Tanaka Eiko,<sup>198</sup> fundadora y directora ejecutiva del renombrado *Studio 4°C*, argumenta que la emergencia del anime no sólo se produce a consecuencia del impulso televisivo, sino también de la falta de adaptación del sistema de estudios cinematográficos a la nueva situación. La gran tradición cinematográfica japonesa, la de los maestros dirigiendo producciones de presupuestos generosos vinculadas a un gran estudio, era un modelo que tal vez pudiera competir, como alternativa, con la televisión, pero no podía hacerlo a nivel económico con la producción de Hollywood, igualmente costosa pero con una capacidad de distribución que le comía terreno en las pantallas de su propio país y que garantizaba un retorno económico mayor por su implantación a nivel mundial.

En los años 60, las dificultades de la industria son crecientes y generan una cierta dinámica de “expulsión” del talento, tanto por la incapacidad de acoger nuevos valores como por la desertión de algunos creadores ya consolidados. Las producciones de animación se

---

<sup>198</sup> Recogidas en Kelts, Roland (2006) *Japanamerica: How Japanese Pop Culture Has Invaded The U.S.*, New York, Palgrave McMillan

desarrollaban con presupuestos muy limitados, pero gozaban de una demanda amplia y en crecimiento. La emergente industria del *anime*, con la expansión de la televisión como garantía de trabajo y fuentes de ingresos, atrajo al grueso de este contingente creativo, ofreciendo una mayor estabilidad laboral. Con una menor presión por los resultados y una tradición en animación menos consolidada que en el caso norteamericano, la industria del *anime*, en pleno proceso de definición y búsqueda de su propia identidad, permitió una considerable libertad de experimentación, que a la vez alentaba a estos creadores a superarse. En definitiva, una escalada de talento que resultó en una industria dinámica y estimulante tanto desde el punto de vista productivo como el espectral, ofreciendo productos estéticos, temáticos y argumentalmente novedosos. La audiencia más inquieta o las nuevas generaciones de espectadores apreciarían un conjunto de propuestas diferenciable de modelos ya establecidos –en la parcela de la animación, el ejemplo canónico es Disney–, consolidando progresivamente al *anime* hasta el estatus de reconocimiento que goza en la actualidad.<sup>199</sup>

### 6.3.5 La animación en las fuentes primarias

#### 6.3.5.1 El desprecio

Entrando ya en el tratamiento crítico del anime en las revistas cotejadas para nuestro estudio, *Fotogramas* empieza el periodo analizado incluyendo, casi invariablemente en cada número, reseñas de productos de anime que se corresponden con las series u OVAs que ese mes se habían lanzado al mercado videográfico. Por un lado es un hecho coherente con la línea editorial de esta publicación y su afán completista respecto a las novedades en el circuito comercial,<sup>200</sup> pero no deja de llamar la atención que en todos los casos se comenten lanzamientos que se publicitaron en el número anterior de la revista. Tuvimos la oportunidad de preguntar a Quim Casas por un caso similar, cuando el n° 343 de *Dirigido* dedica su extenso reportaje central a las artes marciales en el cine, que concluye reseñando la película *Azumi* (『あずみ』, 2003, Kitamura Ryūhei) (Dp05-03b), un fotograma de la cual preside la página

---

<sup>199</sup> Según advierte el propio autor a continuación, esta descripción, válida para los cuarenta años de evolución del medio, pierde su componente optimista al llegar a la actualidad y plantear el futuro del sector. Una vez consolidado el modelo, las nuevas condiciones imponen una readaptación ante la que las grandes marcas no parecen estar reaccionando con éxito. Ante el aumento de la competencia, la contención presupuestaria que un día fue garantía de eficiencia ha acabado por ser fuente de precariedad laboral. Mientras escasean las caras nuevas en el sector, muchos de los empleados abandonan las productoras para incorporarse a actividades que ofrecen mejores condiciones y mayor seguridad, como el diseño de videojuegos (Santiago, 2010: 300). El proceso de “expulsión” de talento que un día nutrió esta industria, parece estarse reproduciendo en el sentido contrario y puede constituir el inicio de su decadencia.

<sup>200</sup> Cabe recordar que la revista adoptó como nombre oficial *Fotogramas & Video*, por lo que oficialmente ambas facetas del consumo audiovisual compartían protagonismo. En la práctica, es constatable que la parte doméstica siempre ocupó una posición secundaria respecto a su hermana mayor, la pantalla grande, a la que nunca se ha dejado de otorgar espacio y tratamiento preferente.

de sumario (Dp05-03a). Siendo de ese tipo de película que no parece encontrarse entre las preferencias de la redacción de esta revista, llama la atención que en ese mismo número se publicite a doble página el lanzamiento del DVD del film. Según Casas, todas las revistas procuran incluir críticas de las películas de sus anunciantes y tratan de ser cautelosos en las valoraciones que hacen de ellas, procurando no irritar al anunciante ya que no deja de ser una fuente de ingresos fundamental para la viabilidad económica del medio (comunicación personal, 6 agosto 2013).

Los videos publicitados/reseñados por *Fotogramas* en esta etapa son generalmente los que distribuyen los extintos sellos barceloneses *Manga Films* y *Cartoonia*. Las reseñas aparecen siempre en formato breve y sin firma. Se trata pues de piezas sin profundidad analítica, apenas descriptivas, que tienden a la reiteración de argumentos. Los títulos de estas reseñas resultan esclarecedores, con ejemplos como *Sexy manga* (F95-02b), *La violencia cotidiana* (F95-11) o *Policías en minifalda* (F96-05), así como las ilustraciones que acompañan los textos, por lo general personajes armados o mujeres en actitud sexual. No se trata de señalar a la crítica como responsable de esta divulgación sesgada de lo que representa la animación japonesa, ya que es lo que se está distribuyendo en ese momento y lo lógico es pensar que las imágenes reproducidas son las que les proporcionan los propios distribuidores. La cuestión es evidenciar cómo se delineaba el concepto de *anime* que se estaba transmitiendo en ese momento.

En este estadio, por cierto, se observa una pronunciada tendencia a confundir los términos *anime* y *manga*. Una confusión no del todo superada aun en la actualidad, que en este contexto podemos entender de forma análoga a lo tratado en el anterior capítulo 6.2.1 respecto a la etiqueta *extreme*. La incorporación del vocablo *manga* es reciente y el desembarco masivo de obras impresas y animadas con personajes e historias equivalentes es simultaneo a su implantación. Al igual que ocurriera con *Tartan Films* y su sello *Tartan Extreme*, el papel fundamental de una distribuidora especializada llamada *Manga Films* no contribuye a clarificar esta terminología.

Llama poderosamente la atención que ente los lanzamientos publicitados en el primero de los números contemplados, el de enero de 1995, una de las películas fuese ni más ni menos que *Mi vecino Totoro* (『となりのトトロ』 *Tonari no Totoro*, 1988, Miyazaki Hayao), uno de los títulos emblemáticos del ahora imprescindible Studio Ghibli y firmada por el que actualmente se considera gran maestro de la animación, pero que no se le dedica comentario alguno.

Es el primer gran síntoma que nos alerta de una selección que potencia temáticas como las aventuras de acción, muchas veces de raíz fanta-científica, o contenidos eróticos, especialmente en el caso de *Cartoonia*<sup>201</sup>. Pese a que el catálogo de *Manga Films* ofrecía cierta variedad temática, aquellos títulos que no presentan estos rasgos no eran tenidos en cuenta por la redacción de la revista. En la propia publicidad, reproducida en la imagen nº 4, apreciamos cómo *Mi vecino Totoro*, un producto notablemente alejado de estas características,

---

<sup>201</sup> Un año después, *Cartoonia* desaparecerá de las páginas de *Fotogramas*. No parece casual que esto ocurra coincidiendo con el estreno de *Manga X*, nuevo sello de *Manga Films* para la distribución de *anime* erótico.

queda totalmente desubicado, minimizado por la agresiva presentación visual del resto de títulos presentados.

Vale la pena detenerse algo más en este detalle, ya que hay que destacar dos cuestiones. Por un lado, el fondo neutro del sector que ocupa la película en la composición de página, de un blanco que contrasta con la presentación más llamativa del resto de películas, y el slogan elegido es una frase atribuida a Roger Ebert, elección de un referente de prestigio crítico que apunta a la intención de singularizar el producto. La imagen trata de hacer evidente que no se trata de una película en la misma línea que las demás, de investirla de una cierta legitimidad. El reclamo publicitario para el público general es la frase del crítico norteamericano, tal vez su nombre más que su opinión, mientras vemos que el nombre de Miyazaki es obviado en la publicidad. Sin embargo, la caratula del video sí indica el nombre del director junto al título, cuando vemos que eso no era habitual en otros lanzamientos de animación japonesa (F95-01b, F95-02a, F95-03a, F95-04a), con la notable excepción de Akira Toriyama, que vemos igualmente en la imagen nº 4, que ni siquiera intervenía en las producciones animadas pero que cuya paternidad sobre *Bola de Dragón* era conocida y reconocida por el público aficionado. Esto nos indica que, entre el consumidor especializado, el nombre de Miyazaki ya en este momento confería un valor añadido.



Imagen nº 4. Publicidad a página completa de lanzamientos de Manga Films (F95-01a), con detalle ampliado del cuarto superior derecho, donde aparece *Mi vecino Totoro*

Lo comprobamos al poco, cuando Manga Films lanza *El castillo de Cagliostro* (『ルパン三世カリオストロの城』 *Rupan Sansei: Kariosutoro no Shiro*, 1979) y Fotogramas la saluda así: «Haya [sic] Miyazaki rompió la barrera del cine infantil captando el interés del gran público con *Porco*

Rosso [(『紅の豚』 *Kurenai no Buta*, 1992)], una fábula de aventuras protagonizada por un cerdito aviador. Ahora aparece en vídeo en nuestro país su primer clásico» (F96-10c). El nombre de pila del director aparece mal transcrito –*Haya* en lugar de *Hayao*– las dos ocasiones en que se menciona, síntoma de que era un desconocido en la redacción de Fotogramas. La sinopsis indica que se trata de un «film de acción estrenado en 1980 que narra las aventuras de Wolf [...] Para dar con un tesoro escondido tendrá que rescatar a una bella princesa de las garras del conde de Cagliostro. Miyazaki trató con imaginación los tiroteos y las dotes seductoras de Wolf». No es que la descripción no se corresponda con el contenido de la cinta, al menos con parte de él, pero sí llama la atención cómo se destacan los rasgos que encajan en la idea que se viene transmitiendo sobre el anime –tiroteos y seducción–, lo que parece confirmar el desconocimiento de la figura de Miyazaki, no especialmente afín a esa particular concepción del *anime* que lo relaciona con sexo y violencia.

El lanzamiento de una película tan alejada de la actualidad del *anime* como *El castillo de Cagliostro* sólo se explica intuyendo que el tirón popular de su director ya era destacable, lo que se confirma en un texto del siguiente número (F96-11b) que da breve cuenta de la celebración del II Salón del Manga de Barcelona, destacando las grandes cifras de venta de *Ghost in the Shell* (『攻殻機動隊』 *Kōkaku Kidōtai*, 1995, Oshii Mamoru) y *El castillo de Cagliostro* durante el acontecimiento. Este dato muestra a las claras hasta qué punto los fans ya en ese momento tienen una idea clara del panorama del *anime* y su canon, mientras este conocimiento escapa por completo del alcance de la crítica formal.

En términos similares se mueve *Cinemanía* por la misma época. Textos breves y meramente descriptivos, si bien cabe señalar que menos dependientes del incentivo publicitario y que el sesgo por el binomio violencia-sexo es menos acusado, reseñándose un rango de títulos más amplio y de mayor variedad temática.

Eran los inicios de la revista, que pretendía combinar atractivo popular con contenidos especializados, pero no tardaría en decantarse por una línea editorial más ligera, que se dejará notar en un tratamiento del anime apegado a los peores tópicos y claramente interesado en explotar los prejuicios establecidos. Lo vemos tomando como ejemplo el artículo *Pokémon, mononokes y otras perversiones* (Cm00-04c), que lleva por subtítulo un sintomático «La animación japonesa ataca a Occidente, que empieza a reaccionar frente a la agresividad de los Pokémon o La princesa Mononoke», argumento en el que se insiste en el texto cuando se inicia con «Los manga japoneses han vendido a Occidente un peculiar estilo de animación... cargada de agresividad, monstruos repulsivos, gestos gore, sexualidad casi explícita y carencia de humor», para concluir afirmando que las nuevas técnicas digitales de animación son «el arma de combate» con que los productores occidentales están haciendo frente a «los manga y su brutal apropiación del mercado occidental». Un discurso de confrontación que roza lo xenófobo y presenta como una indeseable anomalía el consumo de productos culturales de procedencias no occidentales.

El texto está repleto de pasajes sintomáticos: «No deja de ser asombroso que La princesa Mononoke, una desmesurada película épica de animación nipona de 135 minutos que este mes llega a España, haya sido en Japón la película más taquillera después de ET el extraterrestre [(*E.T. the Extra-Terrestrial*, 1982, Steven Spielberg)]. El filme dirigido por Hayao

Miyazaki, no cuenta la historia de una doncella frágil y delicada, sino la de una salvaje niña manga». No nos explica por qué es preferible un modelo femenino al otro, como tampoco aclara porqué a los muchos detractores de *Pokémon* les parece que esta franquicia «estimula el arribismo, el instinto de posesión y la avaricia, aparte de incitar a la violencia», afirmación que ilustra con tres anécdotas sucedidas entre escolares norteamericanos con armas blancas de por medio. Resulta revelador leer que «la tradición manga iniciada con Akira [(『AKIRA』, 1988, Ōtomo Katsuhiro)] hace ya un par de décadas, está rozando estadios de popularidad y recaudación peligrosos para los más poderosos estudios de animación norteamericanos», afirmación que incide por enésima vez en el frentismo ante lo japonés y que parece abogar por la necesidad de mantener un estatus quo que garantice la supremacía estadounidense.

La animación nipona empieza a ser habitual de las carteleras, lo que genera comentarios adversos. Ante el estreno de *Doraemon y las 1001 aventuras* (『ドラえもん のび太のドラビアンナイト』 *Doraemon Nobita no dorabian naito*, 1991, Shibayama Tsutomu), *Fotogramas* comenta que «la moda de la animación japonesa no cesa» (F01-06b), de la que se deduce que no se da crédito al fenómeno y es de esperar que en algún momento se acabe dicha moda.

Entretanto, siempre refractario a todo lo que orbita en los márgenes de la cinefilia más ortodoxa, *Dirigido* se resiste a hablar sobre animación japonesa. Y aun así, es posible localizar valoraciones negativas, como la que incluye al comentar el film norteamericano *Las aventuras del Príncipe Valiente* (*Prince Valiant*, 1997). Bajo el título *Un tebeo muy mal dibujado*, comenta la elegancia de la historieta original frente al feísmo visual de la adaptación cinematográfica: «Anthony Hickox, máximo responsable de tamaño desaguisado, puede estar contento: ha convertido a Harold D. Foster y a su mejor creación en un "manga" de la peor especie» (Dp98-07a).

Aunque el menosprecio se dirija al *manga*, al medio impreso, la alusión es relevante por cuanto sabemos de la frecuente confusión terminológica, que como ya hemos dicho cuenta con sobrados ejemplos (F95-02b, F95-03b, F95-03c, Cm95-12, Cm00-04a,...), uno de los cuales define *manga* como «sugere género de animación extrema» (Cm01-10b), recordando algunos aspectos comentados sobre cine de terror en el capítulo 6.2. Unos meses antes encontramos un ejemplo similar, cuando se dice sobre *Guerreros de la virtud* (*Warriors of Virtue*, 1997) que el film «va dirigido en primer lugar a estos espectadores que leen “mangas” aun cuando sea en el wáter y admiran a Bruce Lee. [...] Pariente de Una historia china de fantasmas, del muy popular Songoku –bautizado como la “Heidi de la mala leche”– y de Una historia inmortal, este film de Ronny Yu es una nadería comercial sin relevancia [...] indigesto digest de filosofía oriental para preadolescentes» (Dp98-01). Aquí, el menosprecio por el *manga* –la mención al personaje de Songoku remite también, de forma ineludible, al *anime*– se imbrica con la habitual tendencia a unificar todo lo asiático en un magma indistinguible.

No será hasta el 2000 en que la revista albergue la reseña de un *anime*, cuando se ocupe del estreno de *La princesa mononoke*. La inclusión de una animación japonesa en las exigentes páginas de *Dirigido* indican el inicio de un cambio de tendencia.

### 6.3.5.2 La transición

La llegada de *La princesa mononoke* a los cines españoles se produce con tres años de retraso, impulsada por el fabuloso éxito obtenido en su país de origen y por un interés creciente en la animación japonesa que ya estaba permeando en determinados sectores de la crítica menos envarada, especialmente por el trabajo de algunos festivales de cine, como apreciamos en este texto de *Fotogramas*:

«Otro año más fue Anima't la sección objetivamente más compacta y coherentemente programada de todo el festival. La presencia de un magnífico largometraje como fue *Jin-Rob*, de Hiroyuki Okiura (con un guión del gran Mamoru Oshii), suerte de perversa parábola a lo John LeCarré, con un fondo pesimista y una puesta en escena serena y de un aplomo que ya quisieran para sí la mayoría de las películas de imagen real del certamen, justificó por sí sola la existencia de este reducto destinado al seguidor de los dibujos animados. Igualmente impactantes y dignas de ver fueron las proyecciones del apabullante (en lo audiovisual) *Blood: The Last Vampire*, de Hiroyuki Kitakubo (colaborador de Otomo en títulos como *Akira* y *Robot Carnival*, y director de *Roujin Z*), y la desarmante suma de los dos largometrajes (cerca de 160 minutos de un tirón) basados en la críptica, genial, enloquecida y mega-espectacular teleserie *Evangelion*, Hideaki Anno; un *tour de force* para los sentidos que consigue lo imposible: hermanar el *Terminator* de Cameron, el *Solaris* de Tarkovski, el Resnais de *El año pasado en Marienbad*, el *2001: Una Odisea del espacio* de Kubrick y el *Mazinger Z* de Go Nagai en una misma e irreplicable obra» (F00-11b).

Este es el contexto que incuba el aterrizaje del *anime* en *Dirigido*. El texto se inicia con la confesión del autor de falta de interés en la animación nipona, ha visto pocas obras y no le han parecido «muy estimulantes», algo que destaca si tenemos en cuenta que se trata de Tomás Fernández Valentí, con cuya defensa encendida de la animación iniciamos este capítulo. Califica de excelente el trabajo de un Miyazaki al que sitúa como director de la reputada *Porco Rosso*, que confiesa desconocer. Destaca el aval publicitario de haberse situado como film más visto en la historia del cine japonés. En lo negativo destaca la lejanía cultural, por desconocimiento del público local del acervo de seres fantásticos que intuye arraigados en la mitología oriunda, así como las particularidades de una animación diferente de la norteamericana por cuanto la inmovilidad de determinados personajes en segundo plano puede generar «perplejidad». Distancia cultural y estética aparte, valora la propuesta incidiendo en que no se trata de un film infantil. Sintetiza que el film «armoniza un sentido del espectáculo tremendista y apocalíptico, tan característicamente nipón, con un considerable virtuosismo en lo relativo a sus estrictos logros de animación y una nada desdeñable poesía en la composición de determinadas imágenes oníricas» (Dp00-04).

El siguiente ejemplo llegará con *Metropolis* (『メトロポリス』 *Metropolisu*, 2001, Rintarō) bajo el título *Metropolis. El "anime", ese desconocido*. El texto arranca evidenciando la bipolaridad con que la crítica española acoge la animación nipona: entre el indiferente desprecio debido al desconocimiento –cita la confusión terminológica manga-anime, que adorna con profusión



el ejemplo del párrafo anterior– y el entusiasmo de los defensores de autores entre los que cita a Ōtomo, Miyazaki, Hiroyuki Yamaga, Takahata, Oshii, Kon o Rintarō. El autor declara no compartir esta erudición y, pese a reconocer el atractivo del «género», atribuye este entusiasmo a una moda cíclica habitual en la crítica española, que considera extremista al decantarse por el «proselitismo o el prejuicio» frente a tendencias, estilos o autores. Considera *Metropolis* un buen film pero sin compartir ni el calificativo de obra maestra de los aficionados ni la paternalista displicencia que muestran determinados críticos ante «el cine procedente de oriente (una actitud que, disculpen la franqueza, en ocasiones me recuerda repugnantes consignas de siniestros tiempos pasados del estilo de “siente un pobre en su mesa”».) Valora el film técnicamente y «agradece» el tono razonablemente adulto del mismo, juzgando el aspecto infantilizado de la protagonista como un elemento de contraste irónico. En lo negativo sitúa lo que considera una reiterativa obsesión, «habitual incluso en los mejores animés», por lo apocalíptico.

Este primer acercamiento al anime es fruto de dos circunstancias. El primero es su estreno en salas, ante lo que parece lógico que una revista dé cuenta del mismo en función de la actualidad, pero que no se cumplió cuando unos años antes se estrenase *Perfect Blue* (『パーフェクトブルー』 *Pāfekuto Burū*, 1997, Kon Satoshi) sin merecer mención alguna.<sup>202</sup> El segundo factor, el realmente determinante, es el progresivo prestigio que empieza a acumular el *anime*, que estalla definitivamente en base a un acontecimiento fundamental como fue el triunfo de *El viaje de Chibiro* en la edición 2002 de la Berlinale.

Las reacciones inmediatas a este acontecimiento no fueron exactamente entusiastas, como muestra el titular con que el diario El País ofrecía la noticia: '*Domingo sangriento' gana el Oso de Oro*.<sup>203</sup> La letra grande ni menciona el film de Miyazaki, aunque el cuerpo del texto le dedique la mayor porción del espacio, afirmando que «cogió a casi todos con el pie cambiado» y señalando que el anuncio fue acogido con «elocuente el silencio, expresión de perplejidad», reacción que subraya el «contraste con el aplauso que recibió» el film de Paul Greengrass al anunciarse que era premiado ex aequo. Javier Ocaña recuerda que la película «ni siquiera había sido visionada por buena parte de la crítica, que debió pedir opinión a sus colegas para la crónica final del certamen, lo que da buena idea de lo sorpresivo de la decisión»<sup>204</sup> (Cm02-10d). Según *Cinemania*, «al jurado le encantó, quizá porque no había ninguna enorme película en la sección oficial» (Cm02-03a), o sea que, en cualquier caso, juzga que no fue tanto el mérito propio como el demérito ajeno. El artículo comenzaba así: «La inclusión de *Shrek* [(2001, Andrew Adamson & Vicky Jenson)] en la Sección Oficial de Cannes había abierto la veda. Berlín se apuntó a la moda y añadió un elemento exótico al seleccionar a la japonesa *Spirited Away*, de Hayao Miyazaki. Y el jurado, presidido por Mira Nair otorgó a la animación carta de intelectualidad al concederle el Oso de Oro» (Cm02-03a), lo que así explicado, remarcando ideas como “moda” o “exótico”, se puede interpretar como una forma de resistencia a acogerse a esa decisión de unos jueces a los que también se trata de cuestionar en *Fotogramas*, afirmando que «el jurado se saca de la manga un palmarés de circunstancias.

---

<sup>202</sup> Tan sólo *Fotogramas* se hizo eco en su momento de la edición en video, pero ninguna de las revistas cubrió el estreno comercial en pantalla grande.

<sup>203</sup> En su edición de 18 de febrero de 2002. El artículo se puede consultar en la versión on-line del diario: [http://elpais.com/diario/2002/02/18/cultura/1013986801\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/02/18/cultura/1013986801_850215.html)

<sup>204</sup> Pero sobretodo del desinterés de esos críticos, ya que la película formaba parte de la selección oficial.

Que un film de animación japonés y una amarga reconstrucción histórica de los sangrantes sucesos del Ulster hayan compartido el Oso de oro implica, como mínimo, la división de opiniones entre los miembros del jurado» (F02-04a). En el cuerpo del texto, la crónica añade «este veredicto traerá cola entre los productores de films convencionales, que ven en esta confrontación una competencia desleal», afirmación que incide en la exclusión de la animación como parte del cine y que parece algo contradictoria con la categoría inferior que, los que defienden esa idea, otorgan a las películas de animación.

Preguntado a este respecto, Sergi Sánchez nos dice: «Mi interpretación es que una parte del jurado no quería darle el premio a una película de animación porque le parecía demasiado frívolo, y que Mira Nair dijo “sí” y lo tuvo que negociar. Lo que pasa es que el efecto de eso no invalida el valor del premio sino que lo legitima. De hecho a partir de ahí, luego consiguiendo el Óscar y cosechando un gran éxito en todas partes, Miyazaki se convierte en un nombre incuestionable» (comunicación personal, 21 junio 2013). También Enrique Garcelán recuerda «grandes discusiones entre críticos, si podía darse un premio a una película como esa al mismo nivel que si fuera una película de imagen real» y sentencia que «lo de Berlín fue muy importante, marca un antes y un después para la apreciación del cine de animación» (comunicación personal, 3 julio 2013), afirmación en la que también coincide con Sánchez, quien destaca ese momento como el de «su reconocimiento por la alta cultura, porque Miyazaki era lo que era ya antes de *Chibi-ro*. La Disney lo ha tenido siempre como un dios. A nivel técnico, a nivel narrativo, hay poco más que decir sobre él que es un dios de la animación. Pero ese gesto ayudó a que los festivales internacionales se atrevieran a programar animés en sus secciones oficiales. De ahí que Venecia programara *Ponyo* [(『崖の上のポニョ』 *Gake no Ue no Ponyo*, 2008, Miyazaki Hayao)] o *Sky Crawlers* [(『スカイ・クロラ』 *Sukai Kurora*, 2008, Oshii Mamoru)], Cannes le hizo caso a *Ghost in the Shell 2* [(『イノセンス』 *Inosensu*, 2004, Oshii Mamoru)...] y todo es por el efecto dominó del premio a *Chibi-ro*» (comunicación personal, 21 junio 2013).

Un efecto dominó que permite alcanzar mayor presencia tanto en la actualidad cinematográfica como en la cartelera a unas obras antes irremediamente limitadas a lanzamientos en formato doméstico, escasos y fuertemente vinculados al binomio violencia sexo, planteamiento que contribuía a orientar el producto a públicos marcadamente marginales. Logran así plantear una necesidad de concederles mayor presencia en las publicaciones, a la vez que se abren paso voces alternativas que aportarán puntos de vista menos estereotipados y más interesados en analizar las películas que en denostar el fenómeno. Una de ellas es la de Jordi Costa, que sólo unos meses después de aquella Berlinale escribía en *Fotogramas* sobre *Metropolis* y en la clásica sección *Lo peor* apuntaba: «que quizá nos falten referencias para valorar sus hallazgos en su justa medida», complementando su afirmación en el texto de que la película «demuestra que el anime es una sinfonía de estéticas, hallazgos y tonos, lejos de esa uniformidad de la que sólo podría acusarle un ojo occidental sin educar» (F02-05a).

El desconcierto inicial descoloca un tanto al grueso de la crítica, pero enseguida da pie a un interés creciente de la animación en general y del *anime* en particular. En el terreno editorial, con el efecto legitimador que suele acarrear, también se deja notar una cierta eferescencia sobre este tema. La figura de Ángel Sala fue decisiva en este aterrizaje bibliográfico, y no nos

referimos únicamente a que el festival de Sitges, que él dirige, fuese uno de los puertos de desembarco de numerosas muestras de este cine. Él fue el autor de un oportuno libreto editado ese mismo año como acompañamiento a la proyección de *El viaje de Chibiro* en el festival, amplificando el eco obtenido por el premio en el certamen germano. El texto sería reutilizado al año siguiente, bajo el título *Las mil caras del anime*, para incluirlo en *Dibujos en el vacío*, el libro que coordinó Juan Zapater para el Institut Valencià d'Art Modern, una publicación de gran relevancia por el hecho de visibilizar la animación japonesa en un ámbito de prestigio cultural como el IVAM, contribuyendo al rescate del *anime* de las redes del menosprecio por la cultura de masas y los prejuicios del desconocimiento y los estereotipos que venía arrastrando. Junto a Miyazaki, el texto glosa las figuras de Oshii Mamoru, Kon Satoshi, Ōtomo Katsuhiro o Rintarō.

Ese mismo año apareció otro texto, merced de nuevo a la larga mano de Ángel Sala por tratarse de una publicación auspiciada por el festival que dirige. Esa edición del 2003 contó con un amplio protagonismo japonés en la programación, pero también con un libro tan importante como fue *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*, para la divulgación entre nosotros de esa generación de cineastas nipones, ahora ya no tan joven pero que en ese momento había tomado el relevo a sus mayores y revitalizado una cinematografía que volvía a llamar la atención en occidente. Firmado en este caso por Jordi Sánchez Navarro y con la única distinción de presentarlos en un capítulo propio, el texto en cuestión inserta a varios autores de películas animadas, al citarlos, en el conjunto de esta nueva generación de cineastas.

El debate aún continuará en el controvertido terreno del esencialismo cultural y producirá afirmaciones como las que atribuyen al *manga* unas características visuales y temáticas muy reiterativas, sentenciando que se debe al «reverencial respeto que todos los dibujantes nipones deben a sensei Osamu Tezuka (1928-1989), creador del manga hacia finales de los años cuarenta, quien logró su fama a principios de la década de los sesenta [...]. La tradición prima sobre la individualidad artística de cada dibujante» (Dp03-01b). Una afirmación superficial y desinformada, pero que al menos muestra una preocupación por aprehender las características del fenómeno, confirmada por nuevas incorporaciones editoriales como el extenso volumen monográfico auspiciado por el la Semana de cine Fantástico y de Terror de San Sebastián, bajo el título *Cine de animación japonés* y que presenta hasta 18 capítulos dedicados a temas, géneros, autores y otros aspectos de contexto, más un extenso apéndice a modo de glosario terminológico y enciclopedia de autores. Todo un despliegue que muestra cómo ha ido cristalizando progresivamente la aceptación del anime entre la crítica. Como mínimo de algunas de sus propuestas.

### 6.3.5.3 Algo cercano al entusiasmo

Hacia ya tiempo que se señalaban aspectos de la obra de Miyazaki que lo singularizaban del pelotón de animadores japoneses, acercándolo a una determinada idea de clasicismo, por ejemplo al afirmar que en sus películas prescinde del erotismo y la violencia y situándolo «en la más pura tradición Disney» (Cm95-11), y es que no es poco frecuente que se le designe como el «Disney japonés» (F02-08b, Cm09-01, Cm12-05b), lo que supone insertarlo en el paradigma de animación instalado en el imaginario del crítico medio, el que les cautivó en su niñez y cuenta con el respeto de la comunidad crítica en general.

Ya hicimos referencia en el capítulo 3.4 a la cuestión de la traducción en la distribución internacional de los productos *Ghibli*. En el ejemplo ya expuesto de *Nicky la aprendiz de bruja* (ver p. 77), la adaptación anglófona transforma sustancialmente el personaje del gato Jiji, que originalmente se muestra como un juicioso acompañante y consejero, mientras que en la versión traducida se convierte en un cascarrabias de carácter voluble, lo que le transforma en el tipo de animal gracioso que habitualmente acompaña al protagonista en tantos títulos de la factoría Disney. Jiji conocerá a una atractiva gata, que se muestra altiva en primera instancia pero a la que se irá acercando sutil y progresivamente, hasta acabar emparejados. El espectador de la versión original no tiene dificultad en comprender el paralelismo que la narración establece entre esta relación y la de Kiki<sup>205</sup> con un muchacho de la ciudad, al que en un principio rechaza. En la versión traducida, enfatizando reacciones exageradas del gato ante su súbito enamoramiento, el sentido narrativo de esta línea queda algo desdibujado, pudiendo pasar por poco más que una simple sucesión de interludios cómicos sin mayor alcance.

Cuando se califica a Miyazaki, y por extensión a *Studio Ghibli*, como “el Disney japonés”, se contribuye a consolidar un sesgo que supedita la valía de este realizador al aura superior del referente invocado. Y por ende, constituye una sibilina afirmación de la superioridad del referente occidental. Por más que un puñado de críticos –y una legión entusiasta de aficionados– reivindiquen la figura y obra de este autor, la distribución internacional de este tipo de versiones, modificadas en la traducción para amoldarlas a los criterios fijados por la tradición de Disney, dificulta la superación del sesgo que presenta a Miyazaki como seguidor, imitador o incluso sucedáneo de la animación canónica norteamericana.

En cualquier caso, la filiación disneyana facilita que, tras la llamada de atención que suponen los galardones, la crítica reconsidere las dudas anteriores y se esfuerce en mostrar una aceptación sin matices, que se expresa en titulares enfáticos como «El viaje de Chihiro. Cine de altura» (Dp02-10a), «¡Viva Chihiro!» (F03-05a) o «Hayao Miyazaki. De Heidi a los festivales» (F02-11a).

La distribución internacional también presenta aspectos relevantes en cuanto al posicionamiento de mercado, que igualmente contribuyen a su reconocimiento. Denison (2007: 310-316) describe en su estudio cómo la promoción doméstica remarca el carácter de

---

<sup>205</sup> Recuérdese que la traducción española renombra a la protagonista como Nicky.

gran producción de la cinta, mientras que distingue entre la distribución europea y la norteamericana —la autora, de forma aguda, utiliza los títulos *Sen to Chihiro no kamikakushi*, *Le voyage de Chihiro* y *Spirited Away* para referirse a la película como si se tratase de tres productos diferentes—, revelándose en ambos casos «a movement away from the film’s popular ‘blockbuster’ roots towards a conception of it more concerned with the film as a work of art» (Denison, 2007: 314). Mientras que la versión americana se apoya en la figura local de John Lasseter, el famoso líder de los estudios *Pixar*, y su implicación personal en la importación de la película —admiración personal por Miyazaki, negociación en nombre de *Disney*, producción del doblaje, etc.—, la opción europea enfatiza los atributos de legitimidad como alta cultura. El esfuerzo de posicionamiento por canales de distribución de prestigio se materializa en su inclusión en el programa oficial de la Berlinale, con la fortuna añadida de unos resultados que ya todos conocemos.

La autora también incide en el doble lanzamiento francés, una versión doblada, cuyos atributos apelan a un público amplio, y una subtitulada que se dirige al público más especializado, con lo que se pretende alcanzar una audiencia lo más amplia posible. Esta dualidad determinará que se hable del film tanto en los medios generalistas como en los especializados. En ese despliegue, destaca el uso diferenciado de los términos *anime* y *animation japonaise*:

«‘l’animation japonaise’ appears in *Cahiers du Cinema* and acts as part of a movement designed to ‘rescue’ *Le Voyage de Chihiro* from discussion as ‘anime’. The journal shows its low opinion of this Japanese medium of filmmaking, calling it both vulgar and violent in comparison with Miyazaki’s filmmaking style. Also germane to this argument, however, is the emphasis both of the phrases mentioned above put on the national specificity of the ‘japonaise’. [...] Clearly, then, there is a thread that runs through discussion of *Le Voyage de Chihiro* which works to promote the film as belonging to Japanese culture, even as some such as the *Cahiers* critics work to disassociate it from its Japanese filmmaking tradition» (Denison, 2007: 316).

Un paso más en el proceso de canonización es equiparar el valor de su obra con el de referentes cultos, ya no únicamente cinematográficos, a lo que dan cobertura la ya referida exposición en París o el peso que su figura toma en las conferencias organizadas por el Instituto Valenciano de arte Moderno en 2003, que darían lugar a la publicación de *Dibujos en el vacío: claves del cine japonés de animación* (Zapater, 2003). En su crítica a *El castillo ambulante* (『ハウルの動く城』 *Hauru no Ugoku Shiro*, 2004), Hilario J. Rodríguez insta a apreciar el film a aquellos que se admiran en la contemplación «durante minutos ante un lienzo de Paul Klee, Henri Rousseau o Marc Chagall», lamentando que los asiduos a las pinacotecas consideren que el cine animado se orienta a un público eminentemente infantil y el «desprecio que suelen mostrar bastantes adultos hacia los niños y los jóvenes, al menos desde un punto de vista intelectual». Aún más, subraya que el autor «no sólo reconoce la influencia de directores tan variopintos como Lev Atamanov, Paul Grimault, Yiriy Norshteyn o Frédéric Back, sino también la de escritores como Lewis Carroll, C.S. Lewis, J.R.R. Tolkien, Julio Verne o Isaac Asimov» (Dp06-03c). Un paso más allá lo da Juan Zapater al comentar que «fue en el Museo de Brooklyn donde me encontré por primera vez con un film de Miyazaki» (ChC09-04f).

Miyazaki pasa de autor que necesita ser reivindicado, invocando referentes de prestigio –la recurrente comparación con Disney o el aprecio de Kurosawa por su obra (F02-11a) –, a ser él mismo el referente cuya influencia en otros autores es subrayada. Su huella es detectada en la producción de otros realizadores (ChC10-01), incluso de películas no animadas como en el caso de Suwa Nobuhiro (ChC09-06d) con *Yuki y Nina* o Miike Takashi con *La gran guerra yokai* (『妖怪大戦争』 *Yōkai Daisensō*, 2005), (Dp05-11). Autores, eso sí, japoneses. Las influencias del anime en obras occidentales sólo se mencionan en casos flagrantes, como las evidentes *Kill Bill: Vol.1* (2003, Quentin Tarantino) con su fragmento de anime incorporado o la saga de *Matrix*, que incluye *Animatrix* (2003, VVAA) entre sus entregas. Ante cintas como *Inception* (2010) de Christopher Nolan o *Requiem for a Dream* (2000) y *Cisne negro* (*Black Swan*, 2010) ambas de Darren Aronofsky, con inspiración directa en diversas obras de Kon Satoshi,<sup>206</sup> no se considera relevante la mención –o se desconoce tal inspiración–. Aunque se manifieste de este modo lo que en la teoría desarrollada por Lefevere designábamos como *lecturas secundarias* (ver apartado 2.2.3), seguimos en la idea del cine japonés como entidad autónoma y aislada.



Imagen nº 5. Comparativa de fotogramas entre *Perfect Blue* y *Requiem for a Dream*

<sup>206</sup> No sólo a nivel argumental sino también estético e incluso de composición de la imagen. Internet ofrece múltiples muestras en las que se comparan planos y secuencias de las películas, como por ejemplifica el enlace, de donde se extrae la imagen nº 7, que ilustra el comentario <https://daveandhiscriticisms.wordpress.com/2013/03/07/black-swan-vs-perfect-blue-2010-1998/> [último acceso 14/8/2015]

Tampoco dejan de aparecer puntuales muestras de cómo a la animación japonesa se la sigue mirando por encima del hombro. En un reportaje previo a los premios *Oscar* de 2012, estando nominada *La colina de las amapolas* (『コクリコ坂から』 *Kokurikozaka kara*, 2011), el apartado sobre la categoría de animación –bajo el titular *El jefe de todo esto*, en alusión a Miyazaki– indica que «diez años después de su Oscar por *El viaje de Chihiro*, Hayao Miyazaki parte como favorito para reeditar aquel éxito del anime ante el poco tirón de sus rivales» (Cm12-11b). Aparte de obviar que el film lo dirigió su hijo Gorō y no el propio Hayao, la implicación es que el hipotético éxito se produciría no por mérito propio sino por falta de reconocimiento del resto de realizadores nominados.

Por supuesto, Miyazaki será la bandera pero no el único nombre reivindicado. Insistiendo en el establecimiento de referentes cultos, leemos: «Jules Verne, H.G. Wells o Karel Zeman han nutrido la obra de un Hayao Miyazaki, [... cuya filmografía] suele hacer gala de un cosmopolitismo cultural (desde Homero a Conan Doyle, pasando por Jonathan Swift o Lewis Carroll) que es también compartido por otras figuras del anime como Katsuhiro Otomo o Satoshi Kon» (ChC09-04b). Así, un puñado más de autores será elevado al mismo nivel de consideración artística, algunos de forma fugaz. El veterano Rintarō, por ejemplo, es acogido como si se tratara de un debutante con *Metropolis*, llegada a nuestras pantallas en plena efervescencia del “efecto Chihiro”. La falta de continuidad relegó al director al olvido –incluso en 2005 había quien atribuía la paternidad de *Metropolis* a Ōtomo (Cm05-04a) –, pero en su momento se recurrió a elementos y referentes de la tradición cinéfila, con comentarios que señalaban el trasfondo filosófico de *Metropolis* y subrayaban un rico registro intertextual que homenajeaba tanto a *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941, Orson Welles) o *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925, Sergei Eisenstein) como, por supuesto, al *Metrópolis* de Fritz Lang (1927) (Cm02-07b).

Habituales del circuito de festivales, serán Ōtomo, Oshii y Kon, la terna que logra mayor peso y poso. El primero era una figura de culto antes de iniciarse el proceso que describimos. El temprano impacto de su *Akira* (『AKIRA』, 1987) le garantizó una consideración privilegiada y una alta expectación sobre sus escasas realizaciones posteriores. Pese a la relativa decepción que supuso *Steamboy*, su posición prefijada quedaba reforzada por su selección para acudir al festival de Venecia. De la película se critica su narrativa alambicada y prolongada hasta el exceso pero, sin intención de descabalgár su figura del pedestal, se compensa al poner mayor énfasis en el elogio a sus soluciones visuales (F05-03a, Cm05-05d, Dp05-05, ChC07-11b). Por su parte, la obra de Oshii no ocupa un espacio analítico demasiado amplio, pero cuenta con muy numerosas menciones, siempre presente como referente de complejidad y profundidad en el tratamiento de temas filosóficos. En cuanto a Kon Satoshi, podemos afirmar que es la figura que ha concitado mayor atención crítica junto a Miyazaki, tanto a nivel de crítica en revistas como de publicaciones especializadas, destacando que apareciese antes en el mercado editorial una monografía sobre su figura que sobre la de Miyazaki.<sup>207</sup>

---

<sup>207</sup> Puede parecer un dato accesorio, especialmente por la escasa distancia temporal entre la publicación de esta monografía en julio de 2012 y la de Laura Montero sobre Miyazaki, de apenas unos meses después, en diciembre del mismo año. Pero hay que tener en cuenta la relevancia internacional de Miyazaki y la escasa incidencia en pantallas españolas de Kon –con sólo dos estrenos y uno de ellos de los denominados *técnicos*, alquilando

Como aspecto curioso, comentaremos también cómo se aúpa a un nivel de estrellato similar a la de estos cineastas la figura del músico Hisaishi Jō, Joe Hisaishi en la grafía con que él mismo se designa. Compositor habitual de Miyazaki pero también de otro referente para la crítica como Kitano Takeshi, Hisaishi adquiere gran popularidad entre los aficionados y cosecha elogios como los que le dedica Juan Padrol en *Dirigido*, desde que le descubriera con la partitura de *La princesa mononoke*, describiéndolo con entusiasmo como «gran descubrimiento musical del fin de milenio» (Dp00-06b). Con un seguimiento constante desde ese momento (Dp00-07, Dp01-10c, Dp02-06c, Dp04-01b, Dp10-01), su admiración no remitirá, lamentando en ocasiones la miopía del mercado discográfico español, que obliga a adquirir sus composiciones en ediciones francesas (Dp01-10c).

Más crítico se muestra de entrada Conrado Xalabarder, quien comenta con cierto escepticismo la gran acogida que el músico había alcanzado ya en determinados círculos de aficionados, hallando sus causas en un exceso de entusiasmo por los «toques orientales» que dan lugar a «partituras exóticas» en las que acusa un exceso de simplismo, añadiendo que «Hisaishi da fe tanto de su habilidad en la construcción de hermosos temas como en lo espectacular, pero la dispersión melódica y el más que torpe empleo de sintetizadores en momentos inoportunos acaban por perjudicar una banda sonora cuyo apoteósico final no puede resolver sus limitaciones ni la falta de originalidad en sus planteamientos» (F00-06c). El crítico modera el tono con una reseña elogiosa a la música de *El viaje de Chihiro*, si bien la cierra criticando que sea una partitura «poco innovadora» (F02-11c). Pero la escalada de prestigio del compositor parece ir de la mano de la de Miyazaki, con lo que a la siguiente entrega, el comentarista ya se muestra totalmente rendido. Al CD con la música de *El castillo ambulante* le reserva el apartado *La joya del mes*, dedicándole requiebros como «una construcción musical y narrativa perfecta, impecable, [...] demuestra la maestría de Hisaishi en el género del cine animado. Un trabajo lujoso y sencillamente extraordinario» (F06-03j). En términos similares se pronunciará tiempo después sobre *Ponyo en el acantilado* (F09-06f). Ya no es que haya desaparecido todo rastro de crítica, sino que la comparación que en ambos casos establece con la precedente reseña de *El viaje de Chihiro* parece orientada a redimirse del escepticismo que mostró en su momento.

Pero Hisaishi no será ensalzado únicamente por los escritores especializados en la sección musical de estas revistas. Tonio Alarcón también hará referencia a la complementariedad de sus partituras para dar el tono adecuado a las pretensiones artísticas de Miyazaki (Dp09-04b). En definitiva, se diría que la apreciación crítica del compositor experimenta un recorrido análogo al del cine del que su música forma parte, desde el descubrimiento entusiasta de unos pocos hasta una aceptación general. Pero una aceptación que sólo se produce sin reservas en casos muy selectos.

Al titular este apartado podíamos haber escogido otros términos: parcial, limitado, incompleto,... Frente a ellos, “controlado” resulta más gráfico respecto a nuestra conclusión. La pujanza de la animación y la popularidad del *anime* entre los nuevos públicos, incluyendo entre ellos a buena parte de los nuevos críticos, hacían inevitable la incorporación del *anime*

---

puntualmente una sala para cumplir con la obligatoriedad de exhibición en salas, en ocasiones exigida en los contratos de cesión de derechos de explotación internacionales— para entender que se trata de un caso remarkable.



al acervo crítico. Pero esta incorporación se lleva a cabo bajo el control del aparato hegemónico, que impone sus criterios de excelencia y sus herramientas teóricas. Por encima de la calidad de un puñado de obras, no es el *anime* lo que se reivindica, sino aquellas manifestaciones que encajan en una dinámica crítica establecida, aquellas que se alejan de un registro reconociblemente televisivo, que optan por una estética cercana a una determinada concepción del realismo, que es posible relacionar con un panteón idealizado de maestros, a una noción intelectualizada del mensaje cinematográfico. Lo ejemplifica sintéticamente una afirmación categórica referida a *El viaje de Chihiro*, donde se nos advierte que «no tiene absolutamente nada que ver con el horrendo anime televisivo y sí, en cambio, con el mejor y más elaborado cine de animación nipón» (Dp03-04b), afirmación que, de forma reveladora, está totalmente en sintonía con los esfuerzos antes descritos de *Ghibli* por escapar al etiquetado *anime*. La forma de perpetuar la exclusión institucional de las expresiones animadas se ha acabado por encontrar en la legitimación de un grupo selecto de *auteurs* entre los que la cultivan. El resto, por contraste, permanecen relegados en la misma posición periférica que constituía el punto de partida del conjunto.

### 6.3.6 Recapitulación y síntesis

Mitsuyo Wada-Marciano señala que «Until the advent of J-horror, Japanese cinema has never been a “global cinema” except for *anime* (Japanese animation) and some *auteur* films circulated via various international film festivals» (2012: 41). Y sin embargo, podemos afirmar que, la incorporación de ambos fenómenos a los contenidos manejados por la crítica cinematográfica española, se produjo en el orden inverso. Como vimos en el anterior capítulo, el nuevo terror cinematográfico japonés arribó a nuestras costas de forma prácticamente simultánea a su fulgurante aparición en el país de origen, de la mano del efecto legitimador de su inclusión en el circuito de festivales. El *anime*, aunque llevaba mayor tiempo en circulación y acumulando seguidores en nuestro entorno, es tratado por la crítica con displicencia y se le otorga un espacio mínimo en extensión y secundario en cuanto a su posicionamiento y visibilidad. Sólo su irrupción en ese mismo circuito de legitimación rompe la tendencia para adjudicarle un tratamiento más honroso, que por otro lado quedará mediatizado por el foco puesto sobre un puñado de autores cuyas características engrasan su encaje en el discurso crítico preestablecido.

Quisimos iniciar este capítulo argumentando que la animación no es algo aparte del cine sino una parte integrante de este, ni tampoco uno de sus géneros. El cine fotográfico y el animado sólo debieran diferenciarse en función de las técnicas empleadas para generar las imágenes que los componen. La desatención del cine animado resulta en un empobrecimiento de la comprensión del mundo audiovisual en toda su complejidad, excluyendo de la consideración crítica una porción importante del patrimonio que lo conforma. Con esta premisa de partida,

establecemos una impugnación transversal al tratamiento otorgado por la crítica al *anime*, escrutado en todo momento en función de esa supuesta diferencia esencial que en su caso se agrava por diversos prejuicios sobre el tratamiento de la violencia y el sexo, aunque su aceptación haya experimentado un espectacular vuelco desde el menosprecio inicial a una aceptación generalizada.

La irrupción del *anime* en los canales de prestigio supone un reconocimiento a sus logros cinematográficos, pero no deja de articularse como un instrumento de control sobre el mismo. Esto es en base al establecimiento de un canon básicamente centrado en Miyazaki-*Ghibli*, escudado por secundarios de lujo como Ōtomo, Oshii y Kon, que permiten articular un discurso de prestigio estético presentándolos como excepciones desgajadas del conjunto. El trabajo sobre ellos no implica el abandono del discurso dual, de la dicotomía esencial tradición-modernidad, oriente-occidente. Dado el escaso bagaje al respecto del conjunto de la crítica, se hace prácticamente inevitable el seguidismo a un limitado número de voces aparentemente autorizadas, lo que implica la perpetuación de estos argumentos, al no haber un grueso realmente significativo de expertos y publicaciones alternativas que las pongan en cuestión.

El resto les resulta fácil de rechazar, en primera instancia alimentando un prejuicio fundamental relativo a la polémica por los contenidos violentos y sexuales. Aunque esta consideración tiende al desacredito con el paso del tiempo, sus efectos no han quedado totalmente invalidados y continúan conjugándose con el prejuicio estético ante formatos que evocan una consideración inferior por relacionarse con la llamada animación limitada y el medio televisivo. Además, en segunda instancia, la animación japonesa ha ido estandarizándose en la consideración popular, por lo que su asimilación con lo *mainstream* ha podido contribuir a su difusión entre el público, pero también paralelamente a proporcionar argumentos de rechazo a la crítica más elitista.

Aun con la animación en su conjunto algo más prestigiada y pese a la aceptación de los autores japoneses referidos, el modelo multimedia del *anime*, bien el de consumo masivo con producciones franquiciadas tipo *Pokémon* o bien el que implementa lo que Wada-Marciano denomina *animación personal*, orientada al consumo individual y totalmente excluida del escrutinio crítico, no se corresponde con la primacía de la experiencia en pantalla grande que idealiza el pensamiento cinéfilo hegemónico.

La crítica cinematográfica –no únicamente en el caso español– se muestra sólo parcialmente capacitada para generar un discurso completo del fenómeno porque carece de la perspectiva de conjunto. Las nuevas generaciones, más permeables a la estética propia del anime y los lenguajes interdiscursivos, pueden dar un vuelco al panorama en los próximos tiempos y generar todo un nuevo corpus de conocimiento sobre el conjunto de narrativas que se entrecruzan en el conglomerado del anime y sus medios afines. Sería el estimulante punto de partida para adentrarse en un vasto territorio apenas explorado, la oportunidad para cartografiar toda una nueva e intrincada red de intercambios con múltiples conexiones.



## 6.4 Consumidores/as, productores/as y críticos/as. Cuestiones de género en el cine japonés contemporáneo y en su reescritura

Women in Japan: so visible, so audible, and yet transparent.  
They are hiding in the light.

(Skov & Moeran, 1995: 3)

Hombres y mujeres son tanto objeto de representación en pantalla como también consumidores de productos cinematográficos. Sin embargo, como en tantos otros sectores, la participación femenina en los estadios decisivos del sistema cinematográfico, queda lejos de situarse en términos de equidad respecto a la contraparte masculina. En los procesos de producción y distribución cinematográfica, la participación de mujeres ha sido excepcional a lo largo de la historia del cine. Aunque en la actualidad la presencia femenina tienda a incrementar su peso en el sistema, no parece que estemos aun cerca de alcanzar un equilibrio. Un aspecto en el que Japón no constituye una excepción, como atestigua Timothy Iles al afirmar que «in Japan as elsewhere the vast majority of cinematic production is controlled by men, from scriptwriters to producers to directors» (Iles, 2005: 2).

Pero al hablar de sistema cinematográfico no nos limitamos a esos procesos productivos. Otro tanto ocurre con la mediación entre la creación de objetos cinematográficos y las prácticas culturales que se derivan, como es el ejercicio de la crítica. Comenzaremos este capítulo profundizando en este desvío masculino de la crítica cinematográfica, para sentar una base teórica sobre el aspecto que cruzará transversalmente todo el capítulo: la forma en que este masculinizado aparato crítico responde ante el panorama que describiremos a continuación: un entorno condicionado por la ausencia de una presencia femenina relevante en la producción cinematográfica nipona, pese a su importancia como consumidoras de los productos que la industria del cine necesita comercializar. Analizaremos ese aspecto, con atención a ciertas estrategias para orientar las películas a ese nicho, para pasar a comentar las condiciones de incorporación femenina al entramado de producción industrial. Por último, comentaremos ejemplos sobre cómo se manifiesta esta problemática en la literatura española sobre cine japonés contemporáneo.

### 6.4.1 El difícil encaje de la mujer en el estamento crítico

En 2006, la revista on-line *Miradas de Cine* elabora un amplio dossier, publicado en dos entregas, que analiza en profundidad el estado de la crítica cinematográfica. En su conjunto, el dossier incluye entrevistas con diecisiete profesionales, siete artículos de opinión, cinco reportajes y una encuesta entre diversos críticos. Entre los entrevistados no se encuentra ninguna mujer, mientras sólo cinco críticas se cuentan entre el total de los veintiocho encuestados. Dos artículos de opinión tienen firma femenina, uno de los cuales, a cargo de Eulalia Iglesias, está específicamente dedicado al tema de la mujer en la crítica. En él, Iglesias incluye la crítica cinematográfica en el ámbito del periodismo para constatar que, pese a que la carrera periodística está en la actualidad integrada por más mujeres que hombres, y que incluso el periodismo cinematográfico es eminentemente femenino, las mujeres no suelen ocuparse del análisis y la opinión. Y aún más, ninguna mujer se cuenta entre «lo que podríamos llamar generadores de opinión» (Iglesias Huix: 2006).

Esta situación se podría explicar atendiendo a que la identidad del aparato crítico, del sistema de recepción activa en la esfera cinematográfica, se encuentra fuertemente entroncada con lo que se conoce como *cinefilia*, definido por Cristina Pujol como una subcultura dominada por un perfil muy concreto: el del varón heterosexual con un bagaje intelectual de tendencias de izquierda, lo que implica que «los códigos de lenguaje y conducta, el sentido del humor, así como los gustos y aficiones de esos grupos cinéfilos son eminentemente masculinos y normativos» (Pujol, 2011: 19). Entre los ejemplos con que la autora ilustra su exposición, de una crítica a *La lista de Schindler* (Schindler's List, 1993, Steven Spielberg) extrae un pasaje que describe el film como perteneciente a un cine «blando, sentimentaloides y excesivamente calculado». La expresión “cine blando”, comenta, es recurrente en el imaginario cinéfilo «masculino y heterosexual marxista: se refiere a un cine “apto para todos los públicos”, que no entra en cuestiones morales polémicas y tampoco muestra imágenes cruentas o susceptibles de ser consideradas “políticamente incorrectas”; un cine que no pretende molestar al público ni, por tanto, activar sus conciencias» (Pujol, 2010: 190). En esta línea, la cinefilia tiende a rechazar aquellos rasgos considerados femeninos, tales como lo cursi o lo romántico (Pujol, 2010: 103).

Entre las prácticas que convierten la cinefilia en un territorio propio de la masculinidad destaca el énfasis por la “autenticidad”, un cierto «carácter individual, anónimo y aventurero, de adentrarse en un mundo desconocido lleno de posibilidades», y la exacerbación de aspectos triviales relacionados con una tendencia al coleccionismo, tanto de materiales como de conocimientos, que implican una forma de competición (Pujol, 2010: 105).

«De esta forma, la exclusión de las mujeres y los homosexuales de esta forma de consumo cultural no es sólo simbólica y cultural: es real. Los comentarios misóginos y homófobos, el sexismo de muchos chistes y metáforas, el tono duro y radical de muchas críticas, la burla descarnada hacia posibles errores o fallos, hace que los cenáculos en los que se desarrollan la cinefilia y la crítica de cine (filmotecas, salas especializadas, redacciones de revistas y periódicos, festivales, escuelas de cine, fanzines, blogs, etc.) se conviertan en un hábitat hostil para muchas mujeres, en especial, para las chicas jóvenes.

La solución, para muchas de ellas, pasa por ser “una de los chicos”; en travestirse intelectualmente para participar y tener una presencia activa en esos círculos sociales, dejando al margen las asociaciones negativas que conlleva la feminidad. Algo similar ocurre en los ambientes intelectuales o académicos, en los que muchas mujeres profesoras o académicas optan por participar culturalmente de la masculinidad de los discursos y análisis, rechazando determinadas temáticas o enfoques metodológicos que podrían ser considerados demasiado femeninos» (Pujol, 2010: 105).

En su argumentación, la investigadora se apoya en estudios críticos desde la teoría feminista, como *The masculinity of cult* (2003), de Joanne Hollows, donde se explica que el establecimiento de una práctica social y cultural eminentemente masculina fomenta un rechazo de elementos comúnmente asociados a una sensibilidad femenina, al punto de estar abierto a las mujeres únicamente si «se prestan a ser “una de los chicos” y se distancian de las características asociadas con la feminidad» (Pujol, 2010: 103). En este marco podemos situar, a modo de ejemplo, un comentario con firma femenina sobre determinadas películas japonesas basadas en el género de cómics dirigido a muchachas adolescentes, sobre el que más adelante hablaremos con mayor detalle, conocido como *shōjo manga*:

«El *shōjo* no es sólo un género para chicas. Basta repasar algunas de las películas que se han basado en sus esquemas para darnos cuenta que pueden llegar a alcanzar unos niveles de profundidad inusitados. La mayoría hablan de amor, pero también de amistad y, sobre todo, de los miedos e inseguridades de una generación que se siente perdida ante su futuro [...], el *shōjo* se configura como un espacio reflexivo en donde exponer las preocupaciones que afectan al ser humano contemporáneo» (Martínez, 2006b: 161).

Entendiendo que tanto los lectores como los compañeros de gremio —que no dejan de ser, a su vez, lectores—, son quienes validarán la legitimidad del discurso o su exclusión del sistema, el texto no supone un desafío a lo establecido ni reivindica la validez de los “géneros para chicas”. El fragmento citado, asume que un género para chicas no es profundo, calificando de “inusitado” el que, en este, caso sirva como vehículo para crear reflexiones y explicándolo en función de una apertura a un arco temático más amplio que el del romance. Distingue así este género de otras expresiones similares, mientras da por descontado que la temática sentimental pertenece a un espacio femenino y que no es, en esencia, un tema relevante. El argumento aquí es que el caso concreto que se comenta trasciende las limitaciones que asume como propias de los productos para el público femenino y joven. De esa forma, es posible introducir un discurso que defiende la relevancia del *shōjo*, acomodarlo a un entorno en el que se producen afirmaciones como: «[la cineasta Kawase Naomi] confiesa a Aaron Gerow su afición por los *shōjo manga*, los *manga* para chicas, quizás lo último que esperaríamos de una cineasta cuyas películas parecen entroncar con la vertiente más seria y trascendente del cine japonés» (Cc08-05).

El texto de Beatriz Martínez se puede tomar como ejemplo de las formas en que, en el imaginario social, la imagen femenina se codifica como una *otredad* —proceso en el que, por cierto, el cine actúa como un instrumento de primer orden—, imponiendo una definición de la feminidad que fuerza a las mujeres «to either masculinize or “masquerade” (take on and “flaunt” the feminine image as prescribed) themselves in order to negotiate their relation to

a “female spectatorship”» (Costescu, 2001), de adaptar actitudes y discurso, en un sentido u otro, a la imagen establecida para cada género. En el sobreentendido de que, alguien que se dedica a la crítica cinematográfica, no deja de ser un espectador, podemos entroncar este aspecto con la opinión de Eulalia Iglesias, cuando reflexiona desde su propia condición como crítica sobre la participación femenina en el sector:

«A veces se acaba asumiendo con cierta normalidad algo que podría resultar contradictorio: el interés por una película que ofrece una visión repulsiva de la mujer. La obra de Kim Kiduk, y en general gran parte del cine asiático, es bastante ejemplar al respecto. Su cine puede resultar muy interesante, pero su visión del sexo femenino parece resucitar clichés ya superados: que si la virgen y la puta, que si la sumisión como única forma de placer por parte de la mujer, que si la destrucción del cuerpo de la mujer como única forma de posesión... Asumir esta contradicción no es una cesión, todo lo contrario. Es dejar claro que una ya no necesita que el cine la justifique o la defienda» (Iglesias Huix, 2006).

Pero, ante todo, el cine es un elemento de la cultura popular contemporánea, y conviene tener presente la identificación de la cultura popular como cultura de masas, a la que habitualmente se designa con connotaciones femeninas por la secular asociación consumo-mujer. Pujol lo argumenta apoyándose en la obra de Andreas Huyssen, quien en su ensayo *La cultura de masas como mujer*, de 1986, señala que «los productos masivos no sólo iban principalmente destinados a un público femenino, sino que privilegiaban géneros, por ejemplo el melodrama, en los que primaban las pasiones y emociones por encima del intelecto». Una idea enraizada en un imaginario que tradicionalmente asocia a la mujer a «la naturaleza fuera de control, al inconsciente, a la sexualidad, a la pérdida de identidad y a la absorción del Yo estable por la masa» (Pujol, 2010: 40). En no pocas ocasiones, los discursos audiovisuales construyen una imagen de la mujer «as individual consumers of a particularly emotional kind» (Skov & Moeran, 1995: 35). Todos estos elementos son incompatibles con la idea de razón de la intelectualidad modernista, contraviniendo su realización estética basada en la «separación de representación y vida cotidiana, valoración de la forma sobre el contenido, ausencia de subjetividad, fuerte presencia de la voz creadora, autoridad del autor, expresión de la conciencia individual, no colectiva, etc.», que han acabado por dominar el imaginario colectivo generando una manifiesta hostilidad hacia aquellas «perversiones artísticas derivadas del posmodernismo y que se asocian a la mujer: el kitsch, el camp, el melodrama, el pop, el diseño, la moda, el serial o culebrón, etc.» (Pujol, 2010: 40).

En esta doble asociación, modernismo–masculinidad contra posmodernismo–feminidad, subyace la idea de consumo como concepto determinante, mediante el que fijar la idea de lo moderno como «altamente original, productivo y activo, mientras el posmodernismo se asocia a la copia, el reciclaje y la reapropiación, es decir, al consumo pasivo de formas del pasado. Esta idea induce a una noción de la superioridad (masculina) de uno y la inferioridad (femenina) del otro (Pujol, 2010: 40). Obsérvese, por cierto, la coincidencia de estos atributos (copia reciclaje, pasado) con las ideas recurrentes que circulan sobre la cultura japonesa, incluyendo su cine.

Huyssen señala las primeras décadas del siglo XX como escenario de la imposición de este ideario, desde las instituciones culturales, como medio para mantener al arte a salvo de «la

corrupción de las masas», en un contexto en que no sólo se vivía el auge del socialismo sino también la emergencia por primera vez de un movimiento serio de las mujeres en Europa. Así se nos revela la importancia de las implicaciones masculinas de la cinefilia:

«Su finalidad no fue otra que sacar el cine de sus raíces populares e inscribirlo en la Cultura con mayúsculas, codo con codo con la Literatura, el Arte y la Filosofía. Como afirma Geneviève Sellier (2005)<sup>208</sup>, el movimiento cinematográfico de la Nouvelle Vague fue una reacción de unos hombres jóvenes cultivados para acceder al estatus de artistas y a los privilegios que se le presuponen, en contra de la emergencia desestabilizadora de las mujeres de su generación (1950) en el campo de la producción cultural. Huida, por tanto, de una cultura cinematográfica popular convertida en cultura de masas y de la feminización de las formas artísticas por el rápido ascenso social y cultural de las mujeres» (Pujol, 2010: 41).

El ejemplo del melodrama, uno de los géneros más relevantes del cine en sus inicios con un público conformado principalmente por mujeres de clase trabajadora, resulta paradigmático por el modo en que fue arrinconado por una cinefilia que otorgó carta de superioridad a «otros géneros más “masculinos”, como el western o el policíaco». En este contexto, la autora destaca el caso de Douglas Sirk, al que se hizo parte de los grandes nombres del cine en tanto que autor, valorando su puesta en escena, pero obviando su perfil especializado en la realización de melodramas. Este último aspecto sería justamente el que reivindicaran, desde finales de los años 70, los estudios sobre su cine enmarcados en las teorías feministas o *queer*, muy alejados de los postulados teóricos de la historiografía clásica establecidos por la cinefilia (Pujol, 2010: 41).

En el proyecto de la cinefilia, se inscribe un interés por distinguirse de las masas consumidoras, como forma de destacar su filiación con la alta tradición cultural. En este afán, resulta contradictorio que construyan su distinción en una forma de consumo (de un estilo de vida alrededor de productos culturales como el cine), pero el esfuerzo se centra en confrontar un consumo feminizado y pasivo de las masas, «compulsivo, irreflexivo y superficial» ante un consumo alternativo y activo del hombre cultivado, «reflexivo, *connaisseur* y paciente, sabe lo que quiere y lo busca hasta encontrarlo», estereotipo mediante el que los cinéfilos se construyen una identidad distinguida (Pujol, 2010: 41-42).

Es de esperar que, en los tiempos recientes, estas consideraciones hayan iniciado su retroceso y la exclusión femenina de la crítica cinematográfica se encuentre en proceso de superación. Se suponen, por un lado, determinados avances en materia social y educativa que deberían favorecer la normalización de la participación femenina en cualquier ámbito de la sociedad. Por otro lado, las posibilidades abiertas por Internet, que se considera como una herramienta que favorece la democratización y apertura a una pluralidad de actores y voces, debiera contribuir, idealmente, a la definitiva incorporación femenina al aparato crítico. En este sentido, llama la atención que en la *Associació Catalana de Crítics i Escriptors Cinematogràfics* (ACCEC), según nos relata su presidente, Jose Enrique Monterde, en la entrevista que nos concedió (25 julio 2013), incorporase en la última renovación de su equipo directivo cuatro

---

<sup>208</sup> En su libro *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*. París: CNRS Éditions



mujeres y un hombre, todos ellos vinculados a la crítica on-line, lo que indica que pertenecen a la generación más joven.<sup>209</sup>

Pese a datos como este, cabe moderar el optimismo atendiendo a otros, como el que supone el dossier de *Miradas de Cine* con el que abríamos este apartado. Que incluya una reflexión explícita sobre la situación de la crítica femenina es un hecho positivo, pero basta recordar las cifras de mujeres en el dossier –cero de diecisiete entrevistados, cinco de veintiocho encuestados, dos firmas femeninas en nueve artículos de opinión– para ver que la consciencia del problema no basta para implementar vías de resolución. Se puede considerar que estas cifras constituyen datos aislados, pero el mismo argumento serviría para valorar el de la junta directiva de la ACCEC, mientras que por la voluntad exhaustiva del dossier –publicado además por uno de los esos nuevos medios, en formato on-line y gestionado por críticos jóvenes–, diríamos que se trata de un ejemplo cualificado y significativo. Al margen de este dossier o la obra de Cristina Pujol, si tratamos de leer más sobre el tema en publicaciones especializadas, descubrimos su total ausencia en el manual *Análisis y crítica audiovisual* (Casas, 2006). Sí hay mención del asunto en una publicación con un carácter más lúdico como *No disparen contra el crítico (o apunten entre los ojos)* (Cortijo, 2000), que cuenta con una sección bajo el epígrafe «Una mujer en la liga: ¿Es este gremio machista?».

El párrafo inicial del apartado comienza reconociendo el déficit femenino en el aparato crítico, pero enseguida matiza:

«como siempre en estos casos, uno podría devolver la pelota y preguntarse: ¿por qué hay tan pocos críticos pelirrojos? o ¿por qué hay menos zurdos que diestros? Tal vez esta “discriminación” pueda sorprender más que nunca ahora, con todo el aluvión de (buen) cine hecho por mujeres (que no “de mujeres” o “para mujeres”) del que disfrutamos los espectadores e, *incluso*, los críticos. Pero... ¿realmente hay sitio para las mujeres en esta liga? Para los que se hayan hecho esta pregunta (casi tan tonta como aquella de por qué hay tan pocos ciclistas negros o golfistas japoneses), habría que responderles con un nombre propio: Pauline Kael» (Cortijo, 2000: 33).

Aunque no se trate de un libro de corte académico sino que pretende ofrecer una panorámica ligera y en tono jocoso de la actividad crítica, tanto el contenido como la redacción de este fragmento se nos hace, cuanto menos, desafortunado. No parece que la condición de zurdo o pelirrojo plantee algún conflicto social o moral, como si ocurre con el asunto de la discriminación por género, término que el texto trata de relativizar insertándolo entre comillas. En la alusión a la cantidad de cine realizado por mujeres, calificarla como «aluvión» parece una visión algo exagerada de la realidad en el conjunto del mundo cinematográfico. Cabe la posibilidad de interpretar tal afirmación como una ironía, lo cual no hablaría muy bien de la intención del argumento –o de la capacidad analítica del autor– ya que el acceso femenino a la dirección cinematográfica se encuentra igual de condicionado que para el ejercicio de la crítica. Aparte, no hay motivos objetivos para que una película realizada por una mujer deba ser criticada por otra mujer. Aún más desalentador resulta que la argumentación acabe aquí, con los restantes tres párrafos dedicados a glosar la trayectoria de

---

<sup>209</sup> Monterde explica que tanto él como su vicepresidente, Quim Casas, aceptaron un nuevo mandato a condición de que fuese el último y sirviese para dar paso a nuevas caras en la dirección del organismo (comunicación personal, 25 julio 2013).

Kael. El uso de un ejemplo único y excepcional se nos figura muy poco sólido como para justificar todo un argumentario.

Al preguntarle sobre la evolución de esta problemática, Paula Arantzazu Ruiz considera que hay avances, observando que el acceso a la profesión es bastante igualitario en su generación, aunque coincide en que tal vez no suficientes: «Es difícil. Se nos tiene en cuenta cada vez más, pero en la profesión todavía hay ese compadreo tan masculino» (comunicación personal, 20 julio 2013). Por su parte, Iglesias afirma que no hay un especial prejuicio que impida a las mujeres integrarse en el aparato crítico y evoca los nombres de Nicole Brenez, Susan Sontag o, como Cortijo, a Pauline Kael para ilustrar su aceptación generalizada, aunque sí puntualiza: «como sucede en otros ámbitos, estos nombres no dejan de ser excepciones o cumplen esa regla según la cual sólo consiguen destacar mujeres realmente extraordinarias. Está claro que no llegaremos a la normalización hasta que existan tantas críticas malas o regulares como críticos malos o regulares ya están presentes en la mayoría de publicaciones» (Iglesias Huix, 2006).

Al hablar de la incorporación de la mujer a diversos sectores de los que tradicionalmente ha quedado excluida, uno de los aspectos que se suele señalar es que la sensibilidad femenina aporta un valor particular. Un aspecto algo controvertido, ya que esto dependería de la existencia de una sensibilidad específicamente femenina, difuminando además otros condicionantes del gusto y la valoración como el estatus social o el nivel formativo. Pulsada la opinión de Paula A. Ruiz, nos manifiesta que no cree que exista tal especificidad y reconoce mayores afinidades valorativas con determinados críticos varones que con la mayoría de sus colegas femeninas (comunicación personal, 20 julio 2013).

En la misma línea se manifiesta Eulàlia Iglesias, considerando que «cualquier apriorismo respecto a cómo debería ser una crítica ejercida por una mujer deviene, en el fondo, una imposición a la que no se han visto sometidos nuestros colegas masculinos, de quienes no se espera nada en concreto por el hecho de ser hombres»<sup>210</sup>, toda vez que reivindica la búsqueda de una voz personal con la que sentirse identificado plenamente, independientemente del género, como forma de compromiso del crítico con su profesión y con los lectores (Iglesias Huix, 2006).

Algo similar se puede desprender de lo expresado por la crítica Desirée de Fez, en una entrevista en la que se le pregunta por su buena valoración de cierto cine de orientación comercial y sobre su enfoque al tratar sus textos críticos desde la propia experiencia emocional. El estereotipo tiende a asociar lo emocional con un rasgo distintivo femenino, al igual que lo comercial y el consumo. Pero esta asociación, demasiado simplista, puede confrontarse con la explicación de la entrevistada sobre su formación como espectadora, enmarcada en los hábitos de consumo de su infancia, ligada a los videoclubs y apartada de la cinefilia clásica, por tanto menos ideologizada que la de aquellos críticos formados en un ambiente cinéfilo (Gutiérrez, 2012).

---

<sup>210</sup> Afirmación que se puede rebatir, ya que, atendiendo a lo que formula Cristina Pujol, de los críticos hombres sí se espera una actitud favorable a determinados valores de connotaciones masculinas y el rechazo de ciertos otros aspectos que se asocian a lo femenino.

Otro aspecto relevante es la automática asociación entre mujeres críticas y cine elaborado por mujeres, invocada más arriba a colación de la cita de Cortijo. Acudiendo de nuevo a Eulàlia Iglesias, sobre este aspecto se muestra contrariada. La participación de mujeres en trabajos analíticos sobre una realizadora es algo esperado<sup>211</sup>, pero no parece preocupar a nadie cuando el objeto de estudio es un cineasta masculino. A esto añade:

«me molesta la idea de las chicas con las chicas. Eso sí, sólo me molesta entendida de forma reduccionista, porque a mí me encanta hablar de y con mujeres. En un especial sobre lo mejor de la historia del cine español en el que colaboré me acabó tocando comentar casi exclusivamente lo que definí como "las pelis de solteronas". Ningún problema, entre otras cosas, porque si no se hubiera hablado de ciertos films que a mí me parecían esenciales y que defendí a muerte. A pesar de que yo fuera capaz de hablar sobre todas las otras películas que comentaron hombres. También con los años cada vez estoy más interesada por las miradas femeninas. Creo que es inevitable. Como cinéfila he crecido viendo casi exclusivamente películas dirigidas por hombres. Esto me ha acabado provocando algo así como un ansia de ver obras realizadas por mujeres [...]. Se trata de algo casi instintivo, de la necesidad de rellenar un vacío que está ahí, de calmar una sed que el cine hecho por hombres no sacia, de saber que en el cine todavía no me he vivido totalmente como mujer. Y no me resulta ninguna contradicción que haya tantas películas hechas por y sobre mujeres que no me convenzan (las mujeres también tienen derecho a ser malas directoras, o malas críticas) ; algunas ni siquiera me interesan: la temática, por supuesto, nunca me justificará una obra. Pero la sed de esas otras miradas siempre sigue ahí» (Iglesias Huix, 2006).

En resumen, no sería tanto la condición femenina como la constatación de una situación anómala lo que llevaría a las mujeres críticas a interesarse por el cine “de mujeres”. La escasez de firmas femeninas y la insatisfacción con el tratamiento de género en los productos elaborados por hombres actuaría avivando la curiosidad, en un proceso tal vez no muy diferente al que lleva a los públicos en contextos de restricciones o censura a interesarse por películas con cierto contenido político, erótico o especialmente violento. Aun así, a nivel de selección, podemos preguntarnos si determinadas películas, como las que Iglesias define como “de solteronas”, hubieran sido incorporadas como objeto de análisis por un elenco crítico de composición exclusivamente masculina, algo que la propia autora parece poner en duda en sus declaraciones.

Y es que la crítica cinematográfica ha llegado a asimilar y aceptar la perspectiva de género siempre que sea en referencia a los discursos cinematográficos y a las representaciones, pero la cosa se complica cuando se pretende hablar de género en relación a las mediaciones, es decir, a los individuos que emiten esos discursos, así como a las miradas y formas de consumo de estos individuos (El-Wazir, 2014; Pujol, 2010: 10).

---

<sup>211</sup> Cita un libro sobre Claire Denis coordinado por Álvaro Arroba que había suscitado alguna crítica entre sus compañeros por no contar con ninguna mujer entre los autores. En el mismo caso se encuentra el libro sobre Kawase Naomi editado por Jose Manuel López (2008).

## 6.4.2 Mujeres y consumo de productos culturales en Japón

La importancia del público femenino para las industrias del entretenimiento en Japón tiene un largo recorrido. Ya en la postguerra se estimaba que la mitad de la asistencia a salas de cine correspondía a mujeres, en su mayoría jóvenes empleadas solteras que acudían en grupos. Esto determinaba que las revistas femeninas incluyeran reseñas de películas y dedicaran amplios espacios a reportajes sobre actores y actrices, o que incluso se acuñara una etiqueta como la de *josei eiga* o “cine de mujeres”<sup>212</sup> (Russell, 2008: 274), que acabaría por consolidarse como un término de uso común en el ambiente cinematográfico.

Sin embargo, algunas voces denuncian que la desatención del público femenino tiene tanto que ver en el colapso del sistema de estudios como la situación económica y la competencia del consumo audiovisual doméstico, siendo el impacto de la irrupción de la televisión el principal argumento invocado en la historiografía al respecto. Colleen Laird defiende que la ascensión de toda una generación de mujeres urbanas de buen nivel formativo no se correspondió con unas políticas de producción y exhibición cinematográficas acorde a sus expectativas y preferencias. Perder este público supuso la ruina del sistema industrial del cine japonés (Laird, 2012: 89).

En su argumentación, Laird problematiza los intentos de definir *josei eiga* como género cinematográfico, ya que las películas incluidas bajo esta categoría incorporan elementos de gran diversidad a diferentes niveles (situaciones, personajes, narrativas, ambientaciones,...) que escapan a las definiciones normativas que exigen fórmulas y estructuras con una identidad y límites claramente definidos (Laird, 2012: 106).<sup>213</sup> La investigadora describe los intentos de encajar el término como categoría genérica, que ha conducido a una equiparación de facto con el melodrama (Laird, 2012: 104-106), terminología ajena al contexto cultural japonés que aporta las ya mencionadas connotaciones respecto a una idea de lo femenino. Un paso más allá sitúa al crítico Satō Tadao, muy vinculado a la cinefilia francófona, quien «unequivocally combines gender and genre with the term *josei merodorama* (woman’s melodrama) in reference to the Shôchiku films of the 1930s. Satô emphasizes the pathos of the *josei merodorama* as its defining characteristic, particular the spectator’s programmed response: crying» (Laird, 2012: 106-107).

Laird denuncia la vacuidad conceptual del término *josei eiga* por cuanto sus comentaristas parecen apuntar a que las mujeres a las que se refiere el vocablo *josei* son las espectadoras, pero que la investigadora designa como un *destinatario ausente*, un sujeto nunca estudiado ni aparentemente tenido en cuenta por los creadores de tal denominación —cineastas, críticos y académicos—, que por otra parte son hombres en una aplastante mayoría: «when the Japanese woman’s film is an object of study, *no one studies the female spectator*. This is what I mean by an absent addressee; the very spectator, in a sense the subject, of the woman’s film

---

<sup>212</sup> En japonés 「女性映画」, donde *eiga* 「映画」 se refiere a películas o cine mientras que *josei* 「女性」 designa al género femenino.

<sup>213</sup> Laird hace aquí referencia a los términos establecidos por Rick Altman al definir *género cinematográfico* en su libro *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999, p.16.

is nowhere to be found. Instead, emphasis is displaced onto the other considerations of “woman” including representation, subjectivity, actor embodiment, and, when applicable, authorship» (Laird, 2012: 108).

En base a tales presupuestos, la autora señala como principal el problema de la exclusión, ya que al formular que se trata de un cine para un grupo particular –en este caso las mujeres, pero lo mismo sirve para otros colectivos ante otras etiquetas, como por ejemplo los homosexuales y el denominado *queer* cinema, etc. –, implica que el resto de films, aquellos cuya categorización carece de una marca de identidad y por tanto no dirigidos a un grupo concreto, son “lo normal”. Es decir, que el cine para mujeres sería algo aparte, un reducto exclusivo para estas (Laird, 2012: 111). En ese contexto valora la aportación de Yoshimoto en el estudio del melodrama, donde se cuida mucho de asignar un género (gender) al género (genre) que analiza (Laird, 2012: 110-111). Del mismo modo que lo hace Alejandra Armendáriz (2013) en su trabajo con el melodrama de postguerra, Yoshimoto (1993) reflexiona sobre las implicaciones de este género cinematográfico ante un público general, no el estrictamente femenino.<sup>214</sup>

En función de este recorrido, Laird concluye estableciendo que con *josei eiga* no designamos un género, sino que se trata de un modelo o estrategia de negocio (Laird, 2012: 113-114), proponiendo la siguiente definición: «The josei eiga were and are films made with the specific intent to attract josei kankyaku (female audiences), but not necessarily made by women, not necessarily representing accurate depictions of women, not necessarily conveying the attitudes or desires of women, and not necessarily only watched by women although, at times, they might be one or all of these» (Laird, 2012: 115).

A diferencia de lo que ocurriera en el contexto de la crisis industrial de los 60, en tiempos recientes sí da la impresión de que el sector cinematográfico asume la necesidad de apelar al público femenino. El incremento de la capacidad de gasto entre las mujeres jóvenes y su creciente visibilidad en el mercado de consumo las ha convertido en objeto de deseo de la industria del cine desde finales de los años ochenta (Iles, 2005: 2; Laird, 2012: 360; Skov & Moeran, 1995: 13), imponiéndose como el extracto de población más estudiado por la mercadotecnia en los últimos años (Skov & Moeran, 1995: 3). En ese ámbito del marketing se lo designa como objetivo preferente<sup>215</sup> de su estrategia de ventas y desarrollo de productos bajo la etiqueta F1-sō<sup>216</sup> (Laird: 226). En función de este grupo como *main target*, se han

---

<sup>214</sup> Mientras Yoshimoto señala la importancia de lo que subyace en el melodrama hollywoodiense para comprender la sociedad norteamericana de los años 50, incidiendo en que tales supuestos no funcionan si se trasplantan al caso japonés, Armendáriz analiza justamente los subtextos propios del caso nipón en su contexto. Ambos concluyen subrayando la relevancia de dichas narrativas para la construcción de un relato nacional sobre la asunción de responsabilidades por la confrontación bélica y el proceso de autoconsciencia tras la derrota y posterior ocupación.

<sup>215</sup> «The other groups break down as follows: F2層 (females 35-49), F3層 (females 50 and over), M1層 (males 18 or 20, depending on the industry, to 34), M2層 (males 35 to 49), M3層 (males 50 and over), C1層 (children 4-12), C2層 (sometimes T層, children/teens 13-17 or 19, depending on the industry). However, in the mid 2000s, the designations became widely used by marketers in most consumer industries. The reason why the F1-sou is so valuable is because that is the most active consumer demographic in Japan, strongly and actively out-purchasing the other groups» (Laird: 226).

<sup>216</sup> F1-層 (efuwansō) donde F1 se refiere a la locución inglesa first one, pero recuerda también a la categoría de competición automovilística de mayor velocidad, y sō indica grupo de personas o categoría social. «F1-

adaptado espacios de exhibición para apelar a las mujeres jóvenes, mientras las productoras y distribuidoras han concentrado esfuerzos en seleccionar aquellos proyectos que parecen potencialmente atractivos para ellas, en lo que supone una cierta feminización de la cultura cinematográfica (Laird, 2012: 22-23). Ya en el inicio del presente siglo se observa que la generación femenina de entre 20 y 43 años supera a cualquier otro sector demográfico en el consumo cinematográfico en salas, lo que ha motivado una movilización activa por parte de productoras y distribuidores para aprovechar el potencial comercial que esto supone (Laird, 2012: 18). Sin embargo, el resultado a nivel de representación de la feminidad parece lejos de ser óptimo:

«One would expect that with this growth in female buying power would come a growth in presentations of capable, powerful female characters in such popular media as cinema, television, and literature. However, and paradoxically, while this growth has happened to a certain extent, despite an apparent blossoming of feminist issues in some contemporary Japanese cinema —and by this I mean the seeming popularity of relatively strong, vibrant female characters in interesting and compelling situations— there remains a fundamentally conservative assignment of narrative value to male protagonists, even in works which ostensibly champion the idea of progressive women» (Iles, 2005: 1-2).

Este intento de acercamiento al público femenino, aunque mucho más tardío, es en cierto modo comparable, y tal vez inspirado por él, al proceso acontecido en la cultura del *manga* unas décadas atrás cuando el *shōjo manga*, género de cómics orientado al público femenino adolescente, se consolidó como un núcleo decisivo para la industria de la historieta: a la vez que logró atraer al público femenino, fidelizándolo en buena medida, contribuyó decisivamente a una transformación estética y formal del medio en su conjunto y obtuvo una atención significativa también en el sector masculino. Esta transformación aconteció tras la generalización e importante desarrollo comercial de publicaciones orientadas a chicas jóvenes desde los años 50 (Ito, 2011: 76). Dos circunstancias fundamentales influyeron en la evolución experimentada por el género: la primera es la publicación en la revista *Shōjo Club* de *La princesa caballero* (『リボンの騎士』 *Ribon no Kishi*, 1953-56), exitosa incursión en las publicaciones femeninas del más que popular Tezuka Osamu; la otra son los movimientos contraculturales de los años 60.

El *shōjo manga* de preguerra consistía en tiras humorísticas cortas, por lo general ambientadas en el entorno doméstico o la escuela y representando niñas dulces e inocentes. Con la presión sobre los creadores por publicar historias más largas, se recurrió a historias en que las niñas son arrancadas de su entorno familiar y pasan por algunos peligros antes de ser rescatadas y

---

targeting is also known as “O.L. Marketing,” because the age group is largely comprised of working women (still referred to by the outdated term “Office Lady” even though many “O.L.s” don’t work in offices) who increasingly wait until later in life to get married and have children or, alternatively, are increasingly opting out of marriage and childbirth altogether. These women for whom themselves are their only financial responsibility, spend little on rent (at least the large percentage who still live with their parents or in small, cheap apartments) and spend quite heavily and reliably on consumer goods. Companies are honing in on this resource and there are, as such, marketing and, rather fascinating, PR firms that specialize solely on targeting the F1-sou (e.g. Sankei Living Shinbun Inc.; F1 Media Inc.; Girls Marketing run by Cross Inc.). The F1-sou has money and is willing to spend it. Although not the main focus of their consumption, since the 1990s, they have increasingly spent it on media. And, from 2000-2005, they consistently outspent their male demographic counterpart at the theaters» (Laird: 226-227).

devueltas al hogar por un apuesto joven (Thorn: 2008). El modelo que introduce Tezuka con *La princesa Caballero*, no se aleja radicalmente de este esquema de partida, pero lejos de esperar a su príncipe salvador pasivamente, la princesa Sapphire de la obra creada por Tezuka conectó con su público con su ligera pero novedosa crítica al patriarcalismo. Sapphire necesita reivindicarse como chico para conservar su libertad y reconocimiento, aunque recurre a la fantasía individual en su dimensión privada femenina (Brown: 4). Llegados los 60, las seguidoras de Tezuka, favorecidas por el relativo clima de rebeldía contracultural, comienzan a incorporarse a la industria y crear sus propias historias, tendencias y estética (Thorn, 2001: 47), con el tema dominante de la chica que crece en circunstancias adversas y debe luchar para obtener su felicidad (Toku, 2007: 23) y una apreciable tendencia por la idealización y sublimación de la adolescencia (Berndt, 1996: 95-96).

El surgimiento de las autoras femeninas coincide con los movimientos revolucionarios de los años 60. Sharon Kinsella narra cómo se relaciona la lectura de cómics con la contracultura surgida de las protestas estudiantiles de los años 60. Uno de los lemas revolucionarios del momento era “nunca confíes en alguien mayor de 30 años”, lo que ilustra la identificación de los jóvenes entre el mundo adulto y las convenciones sociales y políticas que trataban de combatir. Como parte de su rechazo a los valores impuestos por las instituciones, la prescriptiva lectura de los clásicos que conforman el currículo universitario es sustituida en sus preferencias por la lectura de *manga*, con el valor simbólico de ser un medio nuevo y relacionado con lo infantil, enfrentado a lo conservador y adulto (Kinsella, 1995: 250-251). La identificación de lo infantil con lo pre-social, considerando al niño como un individuo aún pendiente de ser incorporado a ese mundo convencional adulto, completa la identificación entre *infantil* y *progresista*, y contribuye al establecimiento de lo que se ha venido a llamar cultura *kawaii*.

Estas veleidades contraculturales, sin embargo, han quedado fagocitadas por la evolución comercial del movimiento, con la explotación de productos orientados a muchachas adolescentes y la buena acogida por parte de este sector. Como quiera que los papeles socialmente asignados en función del género señalan el espacio doméstico para las mujeres y el entorno exterior para los hombres, los adolescentes varones están sometidos a una acentuada presión por los resultados académicos, de cara a un futuro desarrollo laboral, mientras que las muchachas, aún pendientes de ingresar en el círculo que supuestamente les corresponde, el de la maternidad y el cuidado de la casa, epitomizan un cierto espacio de libertad, menos constreñidas por las obligaciones sociales que acucian al resto de sectores sociales. Esto supone que se les preste una atención preferente desde el sector comercial, considerándolas sujetos ociosos y atribuyéndoles un papel, real o imaginario, como consumidor principal de bienes orientados a su autosatisfacción (Allison, 2004: 40).

La estética *kawaii* se fundamenta en una imaginaria simple y edulcorada, encarnada por lo general en personajes imaginarios de formas redondeadas, resonancias infantiles, y en ocasiones también alusiones a aspectos de la cultura tradicional japonesa, con los que se establece ciertos vínculos emocionales (Allison, 2004: 34-35). Una estética que celebra lo inocente y puro, así como la vulnerabilidad y la inexperiencia (Kinsella, 1995: 220), encontrando en la extraordinaria difusión y popularidad de personajes como *Hello Kitty* su máxima expresión. Este movimiento de cultura popular «is almost entirely devoted to an

escape from reality, and its dominant themes have been cuteness, nostalgia, foreignness, romance, fantasy and science fiction» (Kinsella, 1995: 252), y sus derivaciones estéticas vienen dominando la cultura popular japonesa en las últimas décadas (Kinsella, 1995: 251).



Imagen nº 6. Ilustración de ejemplo de la estética kawaii

Retomando el hilo anterior, uno de los aspectos que se impone en este nuevo rumbo del manga femenino es una marcada sublimación de la adolescencia, ese estado intermedio en que el individuo forma su conciencia sin haber abandonado del todo el espacio infantil. Al igual que se observa también en gran medida en la sociedad (no sólo japonesa), con el afán juvenil por prolongar ese interludio de la adolescencia mientras duren los estudios y más allá, el *shōjo* expresa un acentuado rechazo de la vida adulta, una voluntad de aplazar su ingreso en ella (Berndt, 1996: 95-96). Un aspecto que ha asumido un espacio destacado, más allá de las páginas de cómic, en la cultura japonesa contemporánea, como se observa en la literatura reciente con autoras como Yoshimoto Banana:

«Yoshimoto describe el amor y la muerte como experiencias de la juventud, simuladas con independencia de un tiempo y un lugar determinados; pero la ambientación no plantea la juventud en tanto que tal, sino una imagen de los años juveniles, la misma que propone el *manga* para chicas, una especie de “eternidad” limitada y previa al ingreso en el mundo, apenas accesible a los adultos ni a los muchachos, una “moratoria” que al



tiempo que celebra el mito de la infancia se entristece ya con el presentimiento de futuras imposiciones de la vida» (Berndt, 1996: 24-25).

Las jóvenes *mangakas* asumieron que, para superar las convenciones impuestas desde el mercado masculino, debían delimitar con precisión un género que hasta entonces se había caracterizado por su indeterminación, y que ellas tenían intención de reivindicar como un lenguaje propio. Para ello era preciso desarrollar nuevas formas de expresar visualmente el pensamiento interior y fuese coherente con la figuración de los personajes (Santiago, 2010: 194). Es así como el *manga shōjo* desarrolla un carácter propio y un destacado nivel de sofisticación formal y estética.

Un espacio privilegiado del melodrama como la familia, es destacado como habitual marco temáticos del género *shōjo* (Berndt, 1996: 97), pero es importante hacer notar que las autoras que coparon la creación de mangas en los años 70 introdujeron toda una serie de nuevas temáticas como las prácticas deportivas o las recreaciones históricas, y que sus historias no necesariamente se apoyaban en el romance como motor de los acontecimientos (Santiago, 2010: 191).

Las innovaciones en el *shōjo* y sus hallazgos estéticos no pasarán desapercibidos en el sector, y además el clima del momento contribuye en buena medida a acercar al mismo plano a chicos y chicas, que comparten un afán por prolongar ese interludio de la adolescencia. Paul Gravett incide en que los manga creados por mujeres han trascendido las diferencias tanto de género como de edad, estableciendo un poderoso campo de comunicación para el sector femenino entre sí y con su contraparte masculina (Gravett, 2004: 74). Así, las revistas para chicos se pueblan de series en las que se aprecia cómo han calado los recursos y temas procedentes del *shōjo* (Bermúdez, 1995: 67). El aterrizaje de las mujeres en la producción de manga supuso un definitivo impulso a una generalización masiva del cómic, marcando a toda una generación:

«the first "manga generation" that grew up with the manga weeklies of the 1960s and 1970s was—and remains—passionately loyal to manga, [...] manga reading is a life-long practice that can only be fully understood in the context of a reader's biography; shōjo manga can serve as a vehicle for a reader to define her individual identity; it can also serve as a vehicle for socializing that binds friends and family members; it provides a frame of reference, a repertoire of idioms through which a reader can interpret and model experience; it can be a source of inspiration and catharsis» (Thorn, 2001: 44).

La generación que describe Thorn, no lo olvidemos, es precisamente la que se incorpora en los años 90 a la actividad cinematográfica, con lo cual la adolescencia, como tema y como público al que dirigirse, adoptará una destacada presencia. Y junto al rango temático, adquirirán una importante capacidad de influencia las expresiones formales y estéticas propias del comic japonés, en especial las del sofisticado género femenino, ese que «in its subjects and expressions, reflects female aesthetics and fulfills female dreams. But manga not only reflects social aesthetics and values throughout Japan, it influences them» (Toku, 2007: 30).

Algo que destaca en la industria del *manga* es una exhaustiva segmentación del mercado que no desprecia ningún posible nicho, por lo que las adolescentes no son la única audiencia

buscada. La publicación de comics para mujeres adultas, aunque relativamente reciente, tiene ya recorrido suficiente para haber alcanzado su propia caracterización, que se distingue, aun sin rechazar totalmente un cierto escapismo, por un mayor apego por experiencias reales y cotidianas (Ito, 2011:76). Entre el rango temático que cubre el denominado *josei manga* 「女性漫画」 o *ladies comics* 「レディースコミックス」, se puede encontrar «romance, partner selection, female friendships, life-styles, sexless marriage, divorce, adultery, abortion, and dieting. The themes also deal with careers, finances, bosses and male coworkers in the office, independence, and codependence. Social problems such as sexism, domestic violence, injustice, aging and senility appear very often» (Ito: 76). Los personajes no suelen salirse de los roles establecidos socialmente, configurándose como hijas, hermanas, esposas o madres en el ámbito doméstico y como empleadas sin acceso a puestos decisorios en la esfera laboral, pero los relatos narrados las elevan al papel de heroínas que superan sus miedos e inhibiciones hasta obtener un reconocimiento por parte de sus allegados que no siempre se constata en la vida real (Ito, 2011: 95). Desde finales de los 90, se han realizado numerosas adaptaciones para la pantalla, ya sea de cine o televisiva, lo que indicaría que la audiencia que consume estas historias debe ser más amplia que el explicitado target femenino (Ito, 2011: 77). La duda que nos puede quedar es si este tipo de planteamientos responde realmente a las aspiraciones femeninas o se constituye en un nuevo elemento de dominación, al presentar en un envoltorio favorable a los deseos femeninos un contenido que, desideologizado y despojado de reivindicación efectiva, ofrece poco más que un consuelo momentáneo, un entretenimiento que no incide en la corrección de desigualdades mientras que tranquiliza las conciencias masculinas.

Tratando de observar el fenómeno desde el optimismo, estas narrativas pueden ayudar a revertir algunas consideraciones negativas asumidas, como por ejemplo sobre las expectativas femeninas al incorporarse en la vida laboral: «seems like whatever they do is determined by a desire for personal development, self-fulfilment, and pleasant ways to spend their days –concerns that, needless to say, hardly figure in discussions of *men's* employment» (Skov & Moeran, 1995: 27). A esta noción del “egoísmo” de la mujer al incorporarse al mundo laboral, se suma la idea de la mujer infrautilizada en el mercado laboral. Una construcción sesgada que no tiene en cuenta datos constatables como que la inclusión laboral femenina en los años 80, cuando Japón alcanzó sus mayores cotas de pujanza antes del estallido de la burbuja económica, era mayor que en países como Estados Unidos, Francia o Alemania –si bien la franja de entre 25 y 35 años, la edad reproductiva, constituye una excepción– (Skov & Moeran, 1995: 15). Esto podría explicarse por el esfuerzo continuado de analizar la sociedad japonesa enfatizando su diferencia con Occidente, un discurso que privilegia la descripción de una sociedad vertical en la que prima la armonía grupal, con lo que los análisis se centran exclusivamente en la esfera productiva de las grandes compañías niponas, donde la presencia femenina es muy reducida, obviando otros sectores como el ámbito de gestión local, la pequeña industria o la agricultura, donde la participación femenina ha sido continuada y ha jugado un papel fundamental para el progreso socio-económico y la estabilidad social del país (Skov & Moeran, 1995: 13). Que se visualice y se ponga en valor la contribución socio-económica femenina puede que resulte insuficiente, pero se puede considerar un paso decididamente positivo.

En el extremo opuesto, la enumeración de elementos usados para apelar al público femenino –infantilismo, escapismo, etc. –, muestra una gran cantidad de aspectos que no parecen los más adecuados para apelar a la sensibilidad mayoritaria del masculinizado aparato crítico. Lo *kawaii* cosecha la burla de cierto sector masculino, incluso entre la juventud, que lo considera una manifestación de debilidad y estupidez. En el ámbito académico e intelectual más conservador, se acoge con manifiesta hostilidad la difusión de una cultura juvenil feminizada y alejada de la concepción tradicional de qué valores y actitudes son los correctos, así como del buen gusto estético (Kinsella, 1995: 246). Dado que estas instancias son las que, con su (re)escritura, fijan y prescriben la cultura audiovisual “correcta”, esos posibles pasos positivos se antojan demasiado cortos.

### 6.4.3 ¿Géneros de género?

Las películas que, de una manera u otra, se vinculan con lo femenino o el imaginario que se le atribuye, no forman parte del canon histórico del cine japonés, como evidencia Armendáriz (2016) pormenorizando el caso de Tanaka Kinuyo y la desatención de la crítica y la academia a las películas que dirigió en los años 50 y primeros 60. Una cuestión que se agudiza en las fuentes en lengua no japonesa, al quedar atrapadas «en la dialéctica Occidente-Oriente que limita el estudio del cine japonés a paradigmas orientalistas que consideran la cinematografía nipona como reflejo de una concepción monolítica e histórica del carácter nacional, como alteridad radical al cine occidental (Hollywood) o como un canon autoral masculino (Ozu, Kurosawa, Mizoguchi...) al mismo tiempo universal y “esencialmente japonés”» (Armendáriz, 2014a). La condición femenina de Tanaka le reportó una doble dificultad para consolidarse como “autora”, es decir, recibir la bendición del aparato crítico. Ni lo tuvo fácil para tener continuidad y estabilidad en su carrera como realizadora, ni ayudó el hecho de trabajar con un género como el melodrama.

Hablando ya del periodo más reciente, Colleen Laird (2012, 15) describe el estado de la cuestión en los estudios sobre cine japonés, subrayando la ausencia en ellos de un buen número de tendencias genéricas, como los «group-oriented *seishun eiga* (youth films) or cathartically moralizing romance dramas, both coming into significant popularity (but not international distribution) as early as the late 1990s», abogando por la necesidad de incorporarlas al corpus para obtener una panorámica completa de la dimensión y complejidad del cine japonés.

Como vemos, las dos acepciones del vocablo *género* se combinan para complicarnos tanto la aproximación a nuestro objeto de estudio como la redacción de los próximos pasajes, en los que vamos a ocuparnos de diversos géneros (*genre*) cuya apreciación se ve afectada por cuestiones relativas al género (*gender*).

### 6.4.3.1 Melodrama

En el epígrafe anterior ya hemos abordado la problemática entorno al término *josei eiga* y se ha mencionado la pretensión de designarlo como una categoría genérica. Aunque tal idea haya quedado en cuestión, la equiparación de melodrama con “cine para mujeres” sigue teniendo vigencia en el imaginario. No ha pasado aún una década desde que se escribiera: «Since the 1930s, Shochiku has specialized in modern-day comedies, romances, and women’s pictures» (Davis, 2006: 194). El mismo texto insiste, cuando comenta que Donald Richie relacionaba el film *Lost Paradise* (『失樂園』 Shitsurakuen, 1997, Morita Yoshimitsu) con el cine de Mizoguchi, «the acclaimed director of melancholy women’s stories, but it is too maudlin to hit its intended tragic target. However, Morita’s film has little in common with Mizoguchi save its length, slow pace, and that it is a women’s picture» (Davis, 2006: 205). Una vez más, la idea de cine de mujeres queda indefinida, aunque, de forma reveladora, al mencionarlas se aluda al factor romántico y la sensiblería, aspectos de los que se trata de desligar a Mizoguchi, reafirmando su estatus de autor reconocido por el consenso cinéfilo para mantener su obra a salvo de connotaciones negativas.

El melodrama es un género tradicionalmente poco apreciado por críticos y académicos, y el principal motivo es que da predominancia a las experiencias, emociones y actividades femeninas (Dissanayake, 1993: 2), preferentemente las que se desarrollan en el entorno familiar y con los conflictos que le son propios como motor argumental (Berndt: 97), lo que no cuesta asociar con la tradicional relegación de la mujer al espacio doméstico. Las narrativas propias del género proporcionan un espacio de expresión a las habitualmente reprimidas voces femeninas, lo cual, aun sin llegar a cuestionar directamente al patriarcado, contribuye a un cierto desarrollo de su autoconciencia (Dissanayake, 1993: 2).

Yoshimoto coincide en considerar el melodrama como un género orientado a las mujeres, tanto en sus personajes principales como a nivel de audiencia, lo que explicaría que haya sido objeto de estudio preferencial desde la teoría feminista y también en relación a la cultura de masas. El autor, sin embargo, no otorga a esta identificación entre la cultura popular, entendida como objeto de consumo, y la esfera femenina el habitual matiz peyorativo. En su análisis, trata de combatir la arraigada idea de que se trata de un mero entretenimiento escapista, afirmando que este tipo de manifestaciones basadas en la exageración de lo sentimental contienen un cierto potencial de crítica a la ideología establecida (Yoshimoto, 1991: 28).

Revisiones críticas desprejuiciadas como las de Yoshimoto o Dissanayake se entienden en el contexto del pensamiento postmoderno, poco apegado al elitismo y a la idea de una separación entre alta y baja cultura, que facilita la emergencia de un interés por el género. Dissanayake (1993: 1) apunta a una rehabilitación del melodrama en las últimas décadas, mediante la cual habría perdido las connotaciones peyorativas que tradicionalmente acompañaban a este género. Sin embargo, no es sencillo revertir una dinámica establecida durante décadas y se siguen observando resistencias a superar determinados apriorismos. Por un lado, el sistema crítico sigue siendo un espacio avasalladoramente masculino, con un

interés y esfuerzo mínimo por seguir las tendencias y metodologías implantadas desde la óptica feminista. Por otro lado, el nivel de especialización y sofisticación alcanzado por estas líneas de análisis dificulta su difusión más allá de los ámbitos académicos. Fundamentándose en teorías complejas como el psicoanálisis freudiano y lacaniano, al lector medio de críticas cinematográficas tampoco le resulta sencillo seguir las argumentaciones que establecen, resultando en una limitada capacidad de influencia sobre la ideología dominante (Minaguchi, 2002: 93).

En el caso de la crítica española, como más adelante veremos, la pervivencia de consideraciones negativas sobre el melodrama es notable.

#### 6.4.3.2 *Hahamono*, películas sobre madres

La maternidad es uno de los temas troncales del concepto establecido de *la feminidad*. El cine japonés ha sido prolijo en la representación de la maternidad, creando incluso una etiqueta genérica bautizada como *hahamono* 「母もの」 o 「母物」.<sup>217</sup> Se trata de películas que presentan por lo general una imagen idealizada de la madre esforzada y sufridora, que aguanta todo por el bien de su familia. También se da, en ocasiones, el caso opuesto, aunque con similares intenciones ejemplarizantes (Minaguchi, 2002: 104; Sharp, 2011: 71). Siendo así, y a tenor de lo apuntado hasta ahora, combinar melodrama y maternidad parece la fórmula idónea para cosechar el desprecio crítico. Así lo corrobora Minaguchi, en su estudio sobre la película *Haba no kyoku* (『母の曲』, 1937, Yamamoto Satsuo), afirmando la casi nula atención detenida por este género: «One possible reason is that prewar magazine reviews are not easily accessible to researchers. Additionally, postwar film critics, typically male, excluded *hahamono* films from serious debate. Their preconceived acceptance of maternal melodrama's positioning as a trivial subculture was based on a mutual agreement to discard the tearjerkers as either unworthy of academic scrutiny or detrimental to artistic spirit» (Minaguchi, 2002: 91).

La autora comenta la falta de empatía con la psicología femenina de unas películas atrapadas en la mirada masculino-céntrica, tanto en su elaboración como en su análisis. Tanto los cineastas como los críticos quedan principalmente sujetos a su escopofilia, fascinados con una cierta idea de la madre abandonada (*estranged mother*) que les priva de una perspectiva sobre el impacto cultural y psicológico que estos personajes maternos pudieran ejercer sobre el público femenino (Minaguchi, 2002: 93). En los mismos términos analiza Russell la acogida crítica a *Crisantemos tardíos* (『晩菊』 *Bangiku*, 1954, Naruse Mikio):

---

<sup>217</sup> 「母もの」 o 「母物」, donde *baba* 「母」 es “madre” y *mono* 「物」, que significa “objeto” o “cosa”, que se puede entender que aquí se usa como “lo que tiene que ver con” o bien como reducción del término 「物語」 *monogatari*, historia o narración.

«Naruse's films were very popular among female audiences and he was closely identified with women's subjects by his contemporary critics. In post-war Japan, half the cinema-going public was female, most of them 'office ladies' (OL) or unmarried women who went to the movies in groups. Twelve women's magazines were published in the 1950s, many of them containing film reviews (...) *Late Chrysanthemums* was described by a *Kinema Junpô* critic as a  *josei eiga*, or woman's film. This critic, Sugimoto Heiichi, appreciated the characterizations of women that went 'beyond the stereotypes', and noted how different these mothers were from the more typical depictions of motherhood in the *baba-mono* (mother film), including Naruse's own *Mother*. And yet, despite his ultimate endorsement of the film as a 'tour de force', Sugimoto is critical of a perceived lack of psychological depth in *Late Chrysanthemums*. A similar critique was articulated by Iida Shinbi in the film journal *Eiga Hyôron*» (Russell, 2007: 130).

Elevado el nombre de Naruse a la categoría de *auteur*, sus películas han llegado a la crítica y a ciertos públicos especializados internacionales. El resto del corpus del género, que no ha dejado de cultivarse, con títulos recientes como *Tokyo Tower: Mom and Me, and Sometimes Dad* (『東京タワー ~オカンとボクと、時々、オトン~』 *Tôkyô tawaa ~okan to boku to tokidoki oton*, 2007, Matsuoka Jôji), *I Just Didn't Do It* (『それでもボクはやってない』 *Soredemo boku wa yattenai*, 2007, Suo Masayuki) o *Kabei: Nuestra madre* de Yamada Yôji, queda prácticamente fuera del acervo que manejamos fuera de Japón.

Si alguna de estas películas traspasa fronteras o concita cierto interés lo hace de forma totalmente desconectada del conocimiento sobre esta tradición genérica, como ocurre con el último de los títulos citados, en el que *Cinemanía* no identifica más que «las experiencias de postguerra de la asistente de Kurosawa» (C12-04) mientras que en *Cahiers du Cinema*, Jara Yáñez se extraña de que, tras haberse estrenado la trilogía de samuráis precedente del director, *Kabei* se editase directa a formato doméstico sin pasar por la distribución en salas. Una extrañeza tal vez algo ingenua, ya que el cierre de dicha trilogía con *Love and Honor*, ya costó ciertos esfuerzos de asimilar por su condición melodramática. «Love and Honor es un melodrama que hace del kimono su estética, nada más» se lamenta Alejandro García Calvo En *Dirigido por*, habiendo de imposter una justificación de la cinta en función de su filiación con la gran tradición del cine de samuráis: «Si Akira Kurosawa aplicaba a sus películas de samuráis la elegía del western norteamericano de los años 40 y 50, Yamada construye su trilogía aplicando un laconismo a su mirada que potencie el desgarrar del crepúsculo. No en vano el principal referente de Yamada es el maestro Masaki Kobayashi y, más concretamente, *Harakiri* (Seppuku, 1962) y *Rebelión* (Jôichi: Hairyô tsuma shimatsu, 1967)» (Dp08-03b). De la referencia a Kobayashi no se nos dan más datos que la argumenten, y la mención a Kurosawa, que es para advertirnos de que su cine no guarda relación con esta película, no parece tener otra función que hacer aparecer su influyente nombre. Sobre *Kabei: Nuestra madre*, en *Cinemanía* no se llegó a publicar mención alguna.

Ya sea por desconocimiento o por omisión consciente, la ausencia de referencia a toda una tradición de cine sobre la temática de la maternidad limita las posibilidades críticas al abordar películas de cierta repercusión que, como ocurre con *Confessions* o *Nadie sabe*, por no mencionar la gran presencia de madres en situaciones trágicas a lo largo del fenómeno J-horror, entablan un dialogo directo con la tradición del *bahamono*, abriendo con ello líneas de análisis e interpretación potencialmente productivas (Montaño: 2015).

### 6.4.3.3 Colegialas

La representación icónica de la adolescente, preferentemente caracterizada por el uniforme escolar, es otro de los elementos de feminidad muy presentes en el cine nipón y de importancia sustancial en la conformación de determinados géneros.<sup>218</sup>

En el cine más reciente hemos visto esta figura en los filmes de terror, tanto en los de una tipología más ortodoxa como en aquellas producciones de explotación que juegan con enfática ironía a exagerar los estereotipos propios del género, especialmente en determinadas manifestaciones que apuestan por la excentricidad, películas de presupuesto limitado que incorporan elementos del cine de acción y la extravagancia visual de los efectos especiales<sup>219</sup> y el *gore*. Se trata de películas como *The Machine Girl* (『片腕マシンガール』 *Kataude Mashin Gāru*, 2008, Iguchi Noboru), *Vampire Girl vs. Frankenstein Girl* (『吸血少女対少女フランケン』 *Kyūketsu Shōjo tai Shōjo Furanken*, 2009, Nishimura Yoshihiro) o *Zombie Ass: Toilet of the Dead* (『ゾンビアス』 *Zonbiasu*, 2011, Iguchi Noboru). En la producción de estas películas, descritas por Roberto Cueto (ChC09-12c) como un cine «loco, salvaje y liberado de cualquier control ético o estético», intervienen de forma habitual una serie de cineastas, con Iguchi y Nishimura principalmente en la dirección, siendo este último un reputado técnico en efectos especiales, pero también actores-directores como Sakaguchi Taku, o el productor Chiba Yoshinori, que en un determinado momento se unirían con otros hombres fuertes del momento para fundar, bajo la supervisión de la *major* Nikkatsu, el sello *Sushi Typhoon*<sup>220</sup> como productora de sus filmes.

En el terror más convencional, las colegialas aparecerían en función de los clásicos atributos de inocencia y pureza, en contraste con lo abyecto e infausto de los entes fantasmales o monstruosos. En ese sentido, nos interesa más destacar el tipo de filmes representado por las películas del corte de *Sushi Typhoon*, en los que las adolescentes adoptan actitudes

---

<sup>218</sup> El eco de estos personajes se puede detectar en producciones foráneas como *Kill Bill vol.1* (2003), donde Quentin Tarantino incluyó dos violentos personajes adolescentes, las recordadas Gogo Yubari y O-Ren Ishii (en el fragmento animado), caracterizadas en uniforme escolar. Otro ejemplo es la premiada interpretación de Kikuchi Rinko en *Babel* (2006, Alejandro González Iñárritu). Aunque sin esas connotaciones violentas, el personaje también es una colegiala de comportamiento rebelde.

<sup>219</sup> Si bien estas películas hacen uso de las técnicas digitales más actuales, no esconden su intención de aludir a la popular estética del llamado *tokusatsu* 「特撮」, reconocible por sus característicos –y a ojos del espectador contemporáneo algo rudimentarios– monstruos de látex, maquetas que se destruyen y explosiones con profusión de humo y pirotecnia.

<sup>220</sup> Según Wikipedia, junto al productor Chiba, el núcleo de *Sushi Typhoon* lo componen «directors Takashi Miike (noted in the company's production trailer as its "head chef"), Yoshihiro Nishimura, Sion Sono, Noboru Iguchi, Tak Sakaguchi, Yudai Yamaguchi, and Seiji Chiba; action director Yuji Shimomura; visual effects supervisor Tsuyoshi Kazuno; and art director Yoshiki Takahashi. Former New York Asian Film Festival codirector Marc Walkow headed *Sushi Typhoon's* American division and international festival bookings» [https://en.wikipedia.org/wiki/Sushi\\_Typhoon](https://en.wikipedia.org/wiki/Sushi_Typhoon) [último acceso 14/5/2015]. Tras un fulgurante inicio, con seis lanzamientos desde su fundación en 2010, el sello anunció a inicios de 2012 la paralización momentánea de sus actividades. Actualmente, la página web del sello no está activa, lo que parece indicar que el cese de actividad es ya permanente.

generalmente otorgadas al héroe de acción masculino, con unas caracterizaciones que buscan acentuar sus muy desarrollados atributos físicos, ya que se trata de actrices adultas con las que se busca una impostada sexualización. Violencia y sexualidad son conceptos que, en principio, deberían casar mal con la imagen adolescente, por lo que hacen que esta imagen resulte significativa y nos ayude a abrir una reflexión al respecto, especialmente por lo que la constitución de *Sushi Typhoon* como productora tuvo de aspiraciones por un alcance de distribución internacional, como sugiere nombre elegido para la empresa, apelando al subrayado de determinados elementos que actúan en tanto que estereotipos de lo japonés.

La imagen de la colegiala surge con la aparición, a inicios del s. XX de las primeras escuelas femeninas. Pertenecientes a las clases privilegiadas urbanas y reconociblemente ataviadas con uniforme de estilo marinero, alrededor de su imagen se codifican unos atributos idealizados de limpieza y virginidad. «This early conception of a girlish asexuality, veering waywardly at times towards androgyny, unconsummated same-sex romance, and later pre-sexual cuteness, was probably constructed in part by contrast to the sexual nature of its fearful opposite: the experience of girls from poor, rural, and lower class entering into factories, workshops, domestic service, and brothels» (Kinsella, 2006: 29).

Es así como la imagen de la colegiala, futura madre ideal llamada a alumbrar y educar a las siguientes generaciones perpetuando el sistema social y nacional, adquiere un particular fascinación al ser representada reproduciendo las formas consideradas corruptas y políticamente irreverentes que se atribuyen a los modos de vida y comportamientos de sus opuestas, particularmente por lo que se refiere a un determinado concepto de independencia, financiera y actitudinal, y de promiscuidad sexual (Kinsella, 2006: 29). Es bajo este supuesto que la iconografía de la colegiala se incorpora al cine ya desde la inmediata postguerra, adquiriendo en el contexto de producción que se inicia en los años 60 (Ashcraft, 2010: 60).

Entre estos nuevos géneros de explotación está la línea de producciones *pinky violence*<sup>221</sup>, en la que destaca la presencia icónica de las llamadas *sukeban* – 「女番」 o 「スケ番」 –, muchachas adolescentes que lideran agresivas bandas juveniles. Alicia Kozma (2012, 44), argumenta que la exposición del cuerpo es un signo de empoderamiento femenino en estos filmes, en tanto que la fisicidad de la propuesta no es meramente escopofílica sino que se basa en el carácter agresivo y contestatario de sus protagonistas. Una interesante interpretación que abre nuevas y estimulantes vías de análisis, pero que no permite obviar que estas películas no dejan de estar sujetas a la dominación masculina de la mirada sobre el cuerpo de las muchachas. El propio artículo muestra reproducciones de posters promocionales de las películas comentadas, en los que la desnudez femenina actúa como reclamo, recordándonos que se trata de un producto dirigido a un público eminentemente masculino, desarrollado bajo el control de un aparato de producción y distribución masculina. Como señala Sharon Kinsella

---

<sup>221</sup> El género *pinky violence* forma parte del conjunto del *pinku eiga*, fenómeno en cuyo desarrollo se establecieron etiquetados mediante los que cada estudio trató de singularizar su propia propuesta. La producción quedaría polarizada entre la intención más elegante de los estudios Nikkatsu, bajo la denominación de *roman porno* 「ロマンポルノ」, y la explotación del sadismo, la tortura y la acción, en ocasiones con cierto tono cómico e irónico, desarrollada por *Tōei* con el *pinky violence*.



(2006: 16): «It is significant that conjoined intellectual and cultural work about violent or sexual female resistance has been written and directed all but exclusively by older men».

Fantasías sobre diversas formas de revuelta femenina ante la opresión patriarcal se observan en los productos culturales japoneses desde el inicio del s. XX, ya sea expresando inquietud y temor o bien simpatía por la supuesta rebelión que describen, pero que indefectiblemente se manifiestan en forma de experiencia voyerista masculina (Kinsella, 2006: 16-17).

En el periodo estudiado, si bien no podemos afirmar que formen un género, encontramos igualmente ejemplos de la representación de colegialas como expresión de rebeldía y contestación social. En los años 90 alcanzó notable atención mediática la figura de la “chica mala con uniforme escolar”, especialmente en referencia a las muchachas que frecuentaban la zona de Shibuya en Tokyo, las llamadas *kogal* 「子ギャル」<sup>222</sup>. Numerosos formatos –libros cómics o audiovisual– abundaban en el tema, desarrollando una narrativa transmedial que fomentaba la imagen de una adolescencia femenina violenta, sexualmente autoconsciente y abiertamente hostil al mundo masculino y adulto (Kinsella, 2006: 20). Merced a la atención otorgada por los medios de comunicación, adquirió especial relevancia en el debate social el fenómeno del denominado *enjo kōsai* 「援助交際」<sup>223</sup>, una forma de citas concertadas entre hombres maduros y muchachas adolescentes que reciben una compensación económica por acompañarles. Entre las películas que abordaron el tema, algunas como *Love & Pop* (『ラブ & ポップ』 *Rabu & Poppu*, 1998), *Bounce Kogals* (『バウンス ko GALS』 *Baunsu kogals*, 1997, Harada Masato) o *Todo sobre Lily* adquirieron cierta repercusión internacional.

*Love & Pop* adopta un punto de vista subjetivo, mediante un dinámico uso de la cámara en singulares puntos de vista. Una atractiva puesta en escena cuyo análisis revela una fascinación por el físico de las jóvenes protagonistas y una marcada tendencia a fragmentarlo, deshumanizando y fetichizando sus cuerpos para el espectador, como una forma de expresión del deseo de posesión y control del cuerpo femenino (Iles, 2005). Abundan las tomas desde detrás de la protagonista, con ángulos que, por un lado, generan la sensación de espiarla sin que ella tenga conciencia de ser observada, mientras que por otro parecen escrutar en los espacios que quedan abiertos entre sus ropas, coincidiendo en este empeño con el estilo habitual de los numerosos reportajes televisivos que en la época se dedicaban a las

---

<sup>222</sup> La transcripción *gal* del término 「ギャル」 *gyaru*, reproduce la pronunciación niponizada del argot inglés *gurl*, diferenciándolo del término *girl* adaptado como 「ガール」 *gāru*. Mientras que el segundo es de uso común para referirse a chicas jóvenes en general, el primero incorpora un matiz destacado. Su uso remite a una suerte de actualización contemporánea de las modas y estilos de adoptados por numerosas mujeres jóvenes urbanas durante los años 20, que adoptaron los modos de las *flappers* norteamericanas, y a las que se denominó *modern girls*, o 「モダンガール」 *modan gāru* en pronunciación japonesa. Con una imagen y actitudes consideradas frívolas y egoístas, además de una actitud hacia abierta y libre hacia las relaciones sentimentales y sexuales, las *modern girls* supusieron un impacto socio-cultural considerable en la época (Turim, 2007). La palabra *kogal* se introduce para describir a las jóvenes que, desde los 90, parecen reeditar la actitud atrevida y socialmente desafiante de las *modern girls*. El *ko* tiene un sentido algo ambiguo. Por un lado, se puede interpretar como una alusión a la edad de las muchachas, inferior a las ya adultas *modern girls*, mediante el concepto representado por el carácter 「子」, pronunciado *ko*, con el sentido de niño o infantil –además de ser usado de forma habitual como terminación en multitud de nombres femeninos–. Otra interpretación aludiría al estatus de las chicas como estudiantes de secundaria, en japonés 「高校」 *kōkō*.

<sup>223</sup> Donde *enjo* 「援助」 indica “apoyo económico” y *kōsai* 「交際」 “compañía”, se podría traducir como “compañía de pago”.

chicas de Shibuya, «filmed from the bottom-up with the camera focused along the length of their naked legs and vaguely up their skirts» (Kinsella, 2006: 17).

En el caso de *Bounce Kogals*, el relato despliega múltiples vínculos y pistas visuales que establecen un paralelismo entre su actitud rebelde y las aspiraciones de la lucha estudiantil en el Tokyo de los años 60. El guionista y director, Harada Masato, participó en su momento de las frustradas revueltas, que ve reflejadas en el supuesto movimiento rebelde de las llamadas *kogal*, lo que genera su simpatía y apoyo. «The old men are the establishment and I'm against them, on the same side as young girls. All my films are from the standpoint of an individual opposed to the political establishment. The *kogyaru*<sup>224</sup> fit that stance perfectly. Reflecting on the 1960s student movement that did not get the results it wanted, I feel I want somehow to contribute to and help the girls' movement along», declara el autor en entrevista a Sharon Kinsella.

La investigadora, más que la constatación de una realidad fehaciente, detecta en ello una proyección de los deseos del autor, especialmente por cuanto no existe ningún pronunciamiento de las chicas respecto a su condición de movimiento articulado, incluso más bien un rechazo a ser etiquetadas bajo la denominación de *kogal* (Kinsella, 2006: 35). Por otro lado, no existe ninguna evidencia de que la supuesta práctica del *enjo kōsai* fuese realmente un fenómeno relevante. Los medios difundieron con gran escándalo algunos casos en que las chicas atacaron a sus maduros clientes. Según se relataba, tras acudir a algún motel y en momentos de ventaja, como el de que el hombre se estuviera duchando, las muchachas aprovechaban para reducirlos, fotografiarlos en situaciones humillantes y huir con su dinero. Estos casos nunca fueron comprobados. Se habló mucho de ellos, pero nunca hubo una denuncia policial al respecto –supuestamente por miedo de las víctimas a que trascendiera su identidad o a verse envueltos en un proceso por corrupción de menores– ni un estudio que determinara con seriedad la dimensión del fenómeno. «No statistical survey was ever able to establish the ontological status of this purported activity», incide Kinsella, lo que le lleva a concluir que se trató de un “*pseudo-event*” que, si es que llegó a producirse, fue a una escala muy limitada pero que, sin embargo, estableció una determinada imagen de la adolescencia femenina: «schoolgirls trading her body for cash did become a metaphor for middle-brow mass transmissions on a battery of subjects including consumerism, globalization, the bankruptcy of political leadership, post-political everyday life, the deconstruction of the family, sexism, and regional relations in Asia» (Kinsella, 2006: 17). Es decir, todo el concepto de las colegialas rebeldes no sería más que una fantasía masculina, una construcción ideológica generada en el conflicto latente que producen las desigualdades de género, proyectada y amplificadas por diferentes expresiones culturales como la literatura o los medios de comunicación de masas, de las que el cine forma parte.

---

<sup>224</sup> *Kogyaru* equivale a *kogal*. Ambas son transcripciones del mismo término, según diferentes sistemas de romanización.

#### 6.4.3.4 *Jun'ai*, películas de amor puro

En un sentido opuesto a lo tratado bajo el epígrafe anterior, la figura de la estudiante uniformada no es tampoco ajena a uno de esos géneros juveniles de intención moralizante que citábamos al inicio de este apartado. Las películas etiquetadas como *de amor puro* – traducción literal de la denominación autóctona *jun'ai* 「純愛」 –, vienen produciéndose desde los años 60 y gozando, especialmente a partir de los años 2000, de gran popularidad tanto en el país como a nivel regional, pero una repercusión residual fuera del contexto asiático (Poon: 136). Los protagonistas en edad escolar, a menudo son producto de la rememoración adulta de hechos pasados, en unas estructuras narrativas que yuxtaponen momentos presentes con numerosos *flashbacks* (Poon, 2014: 139). El dispositivo busca la identificación del público joven, en edad y circunstancias similares a las narradas, a la vez que apela a la nostalgia de los espectadores adultos, tratando de ampliar la base espectral. El género es definido por Poon como «tear-jerking love stories» (2014: 135) que narran «the sacrosanct love between a young couple, which is portrayed through their endeavour to be together despite external obstacles, especially those that involve the sickness of one of them [...], including incurable disease» (Poon, 2014: 137).

Poon defiende que la iconografía propia del género fomenta el despliegue de una memoria idealizada que contribuye a la identidad japonesa y refleja los valores sociales que definen el concepto japonés del amor y el matrimonio (2014: 136). Es un argumento esencialista y sorprendentemente acrítico, ya que la autora no parece cuestionarse si estos valores son o no deseables o si las películas realmente “reflejan” o más bien “construyen” este supuesto ideal, más aun constatando que estas narrativas promueven el ideal de que el matrimonio y el cuidado de la familia es el fin último y lo que provee de sentido a la vida de una mujer (Poon, 2014: 159), junto a la premisa de que «only young and healthy virgins are eligible for pure love» (Poon, 2014: 157). Más aún, «the inability of giving birth is still a concern for the female characters that have a fatal disease, while the reproductive health of men is not a concern» (Poon, 2014: 158).

Dadas las características de estos filmes, poco atractivas para el circuito de festivales y por tanto fuera de las vías de penetración habituales, no sorprende que no hayan llegado a las pantallas europeas. Siendo así, es comprensible que el género quede fuera del espectro cubierto por la crítica española, si bien no sería improductivo un mínimo conocimiento de su existencia. Como defendía la cita inicial, independientemente de la valoración que se le otorgue, es necesario ubicar estos géneros en el conjunto del cine japonés, para ser capaces de articular discursos solventes sobre los films que sí recibimos. Como ejemplo podemos citar *Glory to the Filmmaker!* (『監督・ばんざい!』 *Kantoku Banzai!*, 2007, Kitano Takeshi) que incluye una parodia de los films de *amor puro*. Otros títulos como *Fiel a sí misma* (『Unloved』, 2001, Manda Kunitoshi) o buena parte de la producción de Iwai Shunji, como *Love Letter*, *Historia de Abril* o *Hana & Alice*, historias de chicas jóvenes y sus tribulaciones respecto a la pareja y la familia, también entablan un diálogo con este género. Incluso un impacto como el que tuvo *Audition* hubiera encontrado ahí enriquecedores aspectos interpretativos, sin olvidar que algunos de los directores que son tratados en calidad de *auteur* por la crítica

española, caso de Yukisada Isao (Cm11-05b, Cc 10-07b) o Hiroki Ryūichi (F06-04d), han destacado realizando películas en este género, con las que su valoración autoral sería previsiblemente diferente.

#### 6.4.4 Personajes femeninos, voces masculinas

En el contexto del cortejo al codiciado público femenino, el cine japonés reciente ha visto emerger un número creciente de películas protagonizadas por mujeres y una relativa diversificación de los personajes femeninos, incluyendo la visible incorporación de mujeres fuertes entre ellos. Sin embargo, según señala Timothy Iles en su artículo *Female Voices, Male Words* (2005), en tanto que son personajes mayoritariamente escritos y dirigidos por hombres, acaban en su mayoría por dar voz a un imaginario masculino de la feminidad, lo que contribuye a consolidar construcciones de género tradicionales que posicionan a la mujer como servil, sin identidad, dedicada a los demás (*nurturing*) y esencialmente silente. Probablemente, en la mayoría de casos, ocurra de forma inconsciente e inintencionada, pero este hecho refleja cómo, afectada por unas percepciones de la realidad social pero profundamente prefijadas en la mentalidad masculina, se produce una sorda resistencia a la plena y real aceptación de la voz femenina en las instancias de participación social:

«The pattern of repression here concerns the expression of legitimate female desires and opinions, in favour of an imposed, idealised, artificial view of ‘what a woman should be’. This view reflects male fantasies of control—it allows male filmmakers and spectators to think of themselves as protectors, rescuers, or mediators for women, as educators able to guide women to a ‘correct’ form of self-understanding. That is, this pattern of repression and the underlying ideological view which sustains it while supporting a male-centric approach to gender expression, is a self-fulfilling, self-satisfying symptom of a male-dominated cultural industry. In the absence of strong female directors, writers, and producers, Japanese cinema can hardly develop other models of male/female behaviours and interactions, and can hardly hope to influence new generations of Japanese in progressive ways» (Iles, 2005).

A pesar de ello, el autor ve algunos brotes verdes, con hombres que han sabido trabajar los personajes femeninos como sujetos complejos y completos, especialmente en el cine animado, señalando en este ámbito el trabajo de Miyazaki Hayao y en general las producciones de Studio Ghibli como máximo exponente, así como también las películas de Iwai Shunji.

Con los ejemplos de *Love & Pop* y *Bounce Kogals*, vimos cómo Anno y Harada pretendían establecer sus chicas adolescentes como heroínas pero que, en la práctica, acababan por ser o bien víctimas de la fetichización de la mirada o bien transposiciones de unas expectativas que no les eran propias, siempre para autosatisfacción masculina. Por su parte, en el *anime* no

es difícil encontrar ejemplos de muchachas «technologically capable, intelligent, professional, passionate, and dedicated». En el caso de las chicas de Ghibli, afirma Iles, interactuando de forma equilibrada con los personajes masculinos, se establecen como auténticas heroínas.

De Iwai se ha escrito que «nunca abandonó su objetivo de realizar un filme de mujeres y para mujeres que resolviera con éxito el problema de no ser aceptado por el público masculino» (Sala, 2003c: 96). La vinculación con lo femenino aparece de nuevo en otro texto: «In the trendy drama vein we find Iwai Shunji [...] originally a director of commercials, lards his work with striking, exotic imagery that makes characters and settings appear quite removed from everyday Japanese life. Iwai calls himself *eizo sakeka* (image composer) rather than *kantoku* (director), going for compositional flourish over narrative coherence. Perhaps this has given his films currency throughout the East Asian region» (Davis, 2006: 204). O tal vez el crítico no acierta a ver la capacidad del director para dirigirse al estratégico público femenino, lo que diferenciaría a su cine de otros productos filmicos japoneses o norteamericanos de cara a públicos amplios en los países de la región. Su única observación respecto al imaginario femenino en Iwai le lleva, una vez más, la inclinación femenina lleva a la relación con la comercialidad y el consumo al considerarlo un director en la línea del *trendy drama*.

A este género televisivo, el *trendy drama*, lo define como una realización estética de consumismo cosmopolita, y lo ejemplifica en el éxito de *Between Calmness and Passion* (『冷静と情熱のあいだ』 *Reisei to Jōnetsu no Aida*, 2001, Nakae Isamu), película ambientada en Florencia y Milán, protagonizada por una estrella hongkonesa con capacidad para hablar un japonés fluido como es Kelly Chen y con música de Enya, incorporando la imaginería del arte renacentista y la gastronomía italiana «not as tourist attractions but as alternative lifestyles of the Young asian protagonists. This was nothing to do with internationalization, the producer says, but with brand names», afirma citando al productor Ōta Toru, quien señala que «Japanese women love Italy because of fashion, you know, Gucci, Ferragamo... The film thus had the three important elements of a trendy drama: fashion, beautiful landscape and romance» (Davis: 205). Viajes y turismo, como nos recuerdan Skov y Moeran, forman parte de la construcción que conforma una imagen de la mujer asociada al consumo (1995: 36), dentro de ese complejo discursivo que les atribuye diversas formas de construirse un mundo ficticio e ideal basado en el disfrute de productos que les reporten un placer inmediato y no perdurable, según el discurso dominante (Skov & Moeran, 1995: 35). Incardinar el cine de Iwai en estas tendencias equivale a excluir su cine de los valores que defiende la cinefilia y, por ende, la crítica cinematográfica hegemónica.

El autor considera que el estilo de Iwai se nutre de un “yet televisual aspect, combining *kawaii*-adorable and *mukokuseki*-cosmopolitan” (Davis, 2006: 204). El término *mukokuseki* 「無国籍」 puede traducirse literalmente como *ausencia de nacionalidad*. Iwabuchi (2003, 27) lo traduce al inglés como «statelessness», pero Wada-Marciano propone «non-japaneseness», traducción nada literal pero que nos parece adecuada por la forma en que la crítica japonesa ha empleado el término para referirse a filmes de producción nacional que sugieren una mezcla de elementos de múltiples orígenes culturales, «implying the erasure of visible ethnic and cultural characteristic» (Wada-Marciano, 2012a: 6). Como la propia autora manifiesta, el forzado intento de eliminar todo anclaje en un referente nacional concreto genera una

extrañeza en el espectador, de modo que el efecto resultante es, precisamente, una conciencia más acuciante del origen cultural del producto (Wada-Marciano, 2012a: 7-8).

Cabe preguntarse si los filmes de Iwai contienen realmente una apelación *mukokuseki* o simplemente se limitan a reflejar con naturalidad a sus personajes, en una época en que la vida y modos de comportamientos de la juventud urbana no difieren de forma tan fundamental entre unos países y otros. Por otro lado, aunque sin otorgarles una posición central que se apropie del discurso, Iwai no ahorra en elementos visuales de los que una mirada esencialista considera “genuinamente japoneses”. En sus películas podemos ver chicas vistiendo *yukata* 「浴衣」<sup>225</sup>, la lluvia de pétalos de *sakura* 「桜」, espectáculos de *rakugo* 「落語」<sup>226</sup>, los recurrentes uniformes escolares, determinadas estilizaciones propias del *manga*, etc. Sin embargo, las viviendas actuales no (necesariamente) tienen salones de *tatami* 「畳」<sup>227</sup>, y los jóvenes protagonistas visten (preferentemente) jeans con camisetas, mientras practican las mismas actividades que cualquier joven del resto del mundo, como ballet o deportes (pero también artes marciales y escénicas de origen autóctono). El estilo de vida en el Japón actual, el que muestra el cine de Iwai, no es radicalmente distinto ni tan fácil de distinguir del de otros países. En función de esto, se diría que son las expectativas de *japonesidad* del observador las que le conducen a detectar un espíritu *mukokuseki* en la obra del autor. Y en esta consideración, el que las protagonistas de sus películas sean muchachas decididas, autosuficientes y no especialmente sumisas, puede tener un cierto peso en que esas expectativas no se vean confirmadas.

#### 6.4.5 Mujeres como activos de la industria cinematográfica

El actual contexto cinematográfico en Japón se diría propicio para superar desigualdades de género. Si la industria busca establecer estrategias para desarrollar y ofrecer un producto que se dirija con mayor efectividad a este decisivo grupo de consumidoras, contando con que, en este sentido, la autoría femenina pudiera ser un atractivo estratégico como ocurrió en el caso del manga, deberíamos estar ante un panorama en ebullición por lo que respecta a realizadoras femeninas.

---

<sup>225</sup> Prenda de algodón que se viste o bien como capa inferior de un kimono complejo o bien como atuendo único en el verano. Es especialmente popular vestirlo en zonas de concentración turística –los hoteles tradicionales lo incluyen como uno de los servicios del alojamiento– y al asistir a celebraciones de verano al aire libre, como festivales religiosos o castillos de fuegos artificiales.

<sup>226</sup> Espectáculo consistente en una sucesión de monólogos humorísticos, con el intérprete sentado en el suelo a la manera tradicional y un abanico y un pañuelo como únicos accesorios.

<sup>227</sup> Estera rígida confeccionada de paja de arroz trenzada, recubierta a su vez por una capa trenzada de un tipo de junco fino llamado *igusa*. El *tatami* solía recubrir los suelos interiores en los edificios japoneses. Su medida estándar ha sido tradicionalmente usada como unidad de superficie.

Según Mark Schilling, «the Japanese film industry used to be like much of the rest of Japanese society: malecentered and male-run. It made plenty of movies about women and for women, but their directors were all men. That began to change when Naomi Kawase won a Cannes Camera d'Or prize in 1997 for her first feature» (Schilling, 2014a). Sin embargo, al menos en cuanto a repercusión internacional, no parece que la efervescencia descrita se haya materializado realmente. Mes y Sharp señalan la escasez de directoras en el panorama fílmico nipón, y apenas son capaces de citar nueve nombres, de entre las cuales Kawase es la que ha gozado de un mayor reconocimiento, ya que el resto, independientemente de la calidad de sus trabajos, se encuentran en una situación de absoluta invisibilidad (Mes & Sharp, 2005: 228). Aunque Schilling insista en que la lista «has expanded dramatically» y afirme que su impacto va más allá de los números, señalando la obtención de galardones, invitaciones a festivales y elogios críticos, en cuestión numérica él tampoco acierta a añadir más que cinco nombres –Nishikawa Miwa, Andō Momoko, Tanada Yuki, Yang Yong-hi y Sakamoto Ayumi– al de Kawase (Schilling, 2014a).

Insistiendo en la cuestión numérica, apenas una veintena de mujeres rezaban inscritas en 2014 en la asociación de cineastas japoneses,<sup>228</sup> que cuenta con unos 550 miembros en total. Un peso relativo del 3'5% que sólo mejora levemente los datos de finales del siglo pasado, cuando la proporción era de 15 sobre 500, lo que por otro lado puede indicar también que las mujeres que se incorporan al medio, lo hacen al margen de los cauces institucionalizados (Blair, 2014). Los nombres mencionados por Schilling, además, no parecen haber alcanzado significación alguna fuera de Japón, una sensación que parece confirmarse en la entrevista mantenida con el director del BAFF, Carlos R. Ríos:

«estamos lejos de una paridad. El cine dirigido por mujeres aún nos cuesta. Y en el caso japonés parece que es una sociedad que tiene esa complejidad... Poco a poco van entrando, pero estamos lejos. Aquí y en Asia. Hay directoras, pero casi lo veo más equilibrado en lo que serían cinematografías emergentes que en las más consolidadas. Indonesia, por decir alguna, está dando más directoras que Japón. Tal vez no en número, pero sí en presencia» (comunicación personal, 11 julio 2013).

Abundando en la dificultad de dirigir cine para una mujer en Japón, Fujitani Ayako nos comentaba que su condición de actriz le supone un problema añadido. Mientras que muchos de sus colegas masculinos compaginan diversas funciones creativas con toda naturalidad, en su caso se le cuestiona recurrentemente, tanto desde la prensa como desde el propio sector, en cuál de las funciones que viene desempeñando (actriz, guionista o directora) se quiere centrar. Fujitani subrayó, a este respecto, que sus proyectos como directora se habían acabado desarrollando fuera de Japón (12 marzo 2015).

Algo similar manifiesta Oigami Naoko, quien tras un primer largometraje, *Yoshino Barber Shop* (『バーバー吉野』 *Bābā Yoshino*, 2004), de factura independiente y presupuesto limitado, al aumentar la escala en su segundo trabajo *Koi wa goshichigo!* (『恋は五・七・五!』 2005), vivió fuertes presiones al incorporarse joven a una industria «una industria donde en ocasiones nos enfrentamos a graves faltas de compañerismo». Es así como decidió localizar

---

<sup>228</sup> 「日本映画監督協会」 *Nihon Eiga Kantoku Kyōkai*, habitualmente traducido como *Directors Guild of Japan*, fundado en 1936, es el sindicato que aglutina a los directores cinematográfico del país.

en Finlandia su siguiente proyecto, *Kamome Dinner* (『かもめ食堂』 *Kamome shokudō*, 2007), y llevar allí la producción (López & López, 2009).

Y el problema no es simplemente llegar a realizar el producto. Una vez logrado, la mujer directora deberá hacer frente a diversas expectativas por su condición. En unas declaraciones respecto a su película *Forma* (『FORMA』, 2014), la realizadora Sakamoto Ayumi comenta que no cree que por ser mujer deba dedicarse a filmar historias de mujeres, aunque lo haga en esta película en concreto (Schilling, 2014b). En efecto es así, pero el caso de que Sakamoto se vea obligada a responder sobre ese tipo de cuestiones pone de manifiesto la asunción de que, como mujer, sus películas tenderán a desarrollar argumentos, personajes y conceptos estéticos atractivos para el público femenino (Babamusta & Çela). Un hecho que podría no tener mayor relevancia ni connotación negativa si no implicara que, la recepción de sus obras, quedará supeditada al cumplimiento de esa expectativa. Una expectativa, además, que de entrada sitúa el cine realizado por mujeres en una posición alejada de las preferencias mayoritarias del aparato crítico. En este sentido, Laird comenta cómo la industria cinematográfica nipona, apuntando al denominado F1-sō como objetivo, han tratado de promover producciones de firma femenina «in other words, films for women by women. [...] a strategy to attract women consumers, which means that first and foremost their films are commercial, as opposed to auteur works of art» (Laird, 2012: 18-19).

Aparte, de este modo se produce una desigualdad manifiesta, en la misma línea de la anterior afirmación de Fujitani, ya que no parece que a los directores masculinos se les cuestione en este sentido. La propia directora se muestra contrariada a este respecto, confesando no entender porque la etiqueta de género debería condicionar la forma de crear un relato cinematográfico y confiesa su comprensión de aquellas autoras que se esconden bajo un seudónimo para evitar ese tipo de presiones sobre sus obras, considerando que si el receptor es consciente de contemplar la obra de una mujer tratará de encontrar en ellas las trazas de una supuesta sensibilidad femenina. Un ejemplo de ello lo vemos en la ya citada entrevista a Oigami: «— ¿Crees que en "Megane" [(『めがね』 2007, Oigami Naoko)] los detalles se abordan desde un punto de vista femenino? —En primer lugar intento construir desde un punto de vista humano, pero evidentemente creo que al ser mujer aportó esas pinceladas, aunque muchas veces sea muy sutil» (López & López, 2009).

Esta de la sensibilidad específicamente femenina es otra de las asunciones comunes, que incluso aparece en textos académicos firmados por mujeres. «There is something undeniably “feminine” about Kawase’s ability to portray the immediacy and authenticity of experience», nos dice Karatsu (2009: 168). «The point of view represented in this film is feminine, and the film presents feminine aesthetics», insiste unas páginas después (2009: 174). El argumento resulta, sin embargo, muy débil, especialmente porque se limita a describir el film, sin razonar los motivos de tal afirmación.

El supuesto de una sensibilidad femenina es rechazado unánimemente por las creadoras y críticas entrevistadas a lo largo de la investigación. Compartimos ese rechazo, si bien pensamos que, la secular exclusión femenina de determinados ámbitos, condiciona que las mujeres posean unos intereses particulares que tal vez podrían materializarse en temáticas y aproximaciones novedosas. Siguiendo con el artículo de Karatsu, podemos leer: «It is



apparent that Japanese women filmmakers are increasing their presence in the Japanese film industry; some of them boldly tackled sexuality and family issues, representing social subjects that have been denied and ignored by previous generations of filmmakers» (Karatsu, 2009: 169). Timothy Iles comenta que, si la mujer ha estado tradicionalmente marginada en Japón, «it does make the handful of women film makers there that much more important for the alternative visions their work can provide» (Iles: 2007). Kawase misma, al ser a su vez preguntada sobre la hipótesis de una sensibilidad femenina, afirma: «it might be due to gender status differences in Japan... Not being in the mainstream or the center, she<sup>229</sup> can make new discoveries» (Karatsu, 2009: 170). No se trataría, por tanto, de que las mujeres compartan un punto de vista original como parte de su naturaleza femenina. La cuestión es, una vez más, el potencial de la mirada marginal para hacer aflorar puntos de vista que aportan un valor diferencial respecto a las ideas comúnmente establecidas. Ideas que responden a un patrón dominado por las fantasías de control masculino, que se imponen mediante la normalización de una visión idealizada de cómo debe ser una mujer, de las actitudes femeninas enunciadas como correctas.

La incorporación de mujeres a todos los estadios de la producción cinematográfica –escritura, producción y realización–, se adivina como indispensable para el desarrollo de modelos de representación alternativos que tengan incidencia real en la superación de esta ideología sobre el género por parte de las nuevas generaciones de espectadores (Iles, 2005).

#### 6.4.6 El triángulo Kawase–Ogigami–Nishikawa

No nos separamos de Naomi Kawase, de quien Mark Schilling, en su crónica sobre el estreno de *Una pastelería en Tokio*, el más reciente trabajo de la realizadora, escribe: «Feminists have attacked her for making apolitical personal documentaries, and her fiction films are favorite pinatas of critics voting in the annual edition of Eiga Geijutsu magazine’s “Worst Ten” poll. At the same time she has garnered many awards and honors here and abroad, including seven invitations to the Cannes festival — the most of any living Japanese director» (Schilling, 2015). Una figura controvertida y con una acogida opuesta en su país y en el extranjero, especialmente en el entorno europeo, donde destaca, recordemos, que cuenta con un libro monográfico dedicado a su cine en lengua castellana. Aunque sin cosechar un rechazo tan feroz, otra cineasta como Ogigami Naoko es también escasamente valorada por la crítica japonesa e igualmente apreciada, si bien con un reconocimiento considerablemente menor, fuera de su país. Por el contrario, Nishikawa Miwa es una cineasta respetada y bien valorada por su entorno crítico autóctono, si bien una auténtica desconocida fuera de él. Trataremos

---

<sup>229</sup> Aparentemente, este “she” responde a un error en la traducción. Ya que hablaba sobre las mujeres directoras del cine japonés, debería ser “they”.

de analizar, a continuación, si la cuestión del género tiene alguna implicación en la diversa acogida crítica a estas tres directoras.

#### 6.4.6.1 Kawase Naomi

En agosto de 2001 se celebró un coloquio en el Centro Nacional de Educación Femenina de Tokyo, con la participación de diversos agentes del sector audiovisual japonés. En este debate, afloraron algunas de estas críticas a la obra de Naomi Kawase. En una de las intervenciones, la joven realizadora de documentales y productora televisiva Negoro Yū, dijo no comprender el mensaje de las piezas de Kawase, considerándolas escasamente elaboradas y de un nivel técnico que calificó de infantil. Consideraba que Kawase se expone como víctima, vendiendo sus circunstancias personales como un producto de consumo, y le recomendó elegir temas que tengan alguna importancia para la sociedad. Todo lo dicho, según aseguró, era el sentir general del sector, habiendo contrastado estas ideas en conversaciones particulares con otros miembros de la profesión tras visionar algunas de sus obras televisadas (Takeshita, 2001).

Otro encuentro de debate, en esta ocasión en el seno del Festival Internacional de Cine Documental de Yamagata en 1988, contó con la presencia de la propia Kawase, recién llegada de su triunfo en el festival de Cannes con *Suzaku* (『萌の朱雀』 *Moe no Suzaku*, 1997). La directora escuchó de primera mano algunos reproches a su obra, como los lanzados por el realizador Iizuka Toshio. Iizuka pertenece a la generación de cineastas de los años 60, caracterizada por su politización, escorada a posiciones ideológicas de izquierda, y a una concepción de la actividad cinematográfica como acto de reivindicación crítica ante el establishment, lo que se traduce en un interés por representar los colectivos sociales marginados desde una óptica marxista (Karatsu, 2009: 169). En el cara a cara moderado por el crítico Yamane Sadao, se puso sobre la mesa el compromiso de esta generación y su obra a nivel político y social, contrastándolo con el micromundo en el que los realizadores jóvenes se encuentran absortos. En su respuesta, Kawase alegó —«no demasiado convincentemente», según Nornes— la voluntad de dotar de sentido social su concepto de cine privado (Nornes, 2006: 57). Es un rasgo común en los autores que incorporan la reflexión desde la perspectiva de género en sus trabajos incluir en ellos aspectos de su experiencia personal, lo que puede considerarse una actitud política (Pujol, 2010: 10). A ojos del analista, sin embargo, la intención de Kawase resulta de una gran ingenuidad por la imposibilidad de casar subjetividad y representatividad, por lo que su postura carecería de sustancia (Nornes, 2006: 82). En su opinión:

«Los documentalistas japoneses que extraen de sí mismos el tema de sus películas, consiguen realizar, en el mejor de los casos, conmovedores retratos sobre la vida emocional. [...] En todo caso, la mayor parte de estas películas y videos resultan decepcionantes. Están, por ejemplo, los denominados auto-desnudos, producidos exclusivamente por mujeres jóvenes que deciden girar la cámara a sus propios cuerpos.

[...] Lo que duele es la Realidad y es ahí donde el director [Obitani Yuri, especializado en documentales dramatizados sobre cuestiones de género] es tan vulnerable como su objeto. Es mucho más seguro permanecer en casa y rodar documentos ajustados a la medida de los deseos privados del director» (Nornes, 2006: 81).

Llama la atención la virulencia del menosprecio a esta tendencia fílmica, explotada prácticamente en exclusividad por el escaso sector cinematográfico femenino y con el aspecto de género presente en todo momento. Más llamativo es el punto de vista de Negoro, quien cuenta también en su propia filmografía con algún tema personal, al haber abordado la anorexia, enfermedad que ella misma padeció durante los años de su adolescencia. En ella destaca también algún título sobre temas recurrentes en autoras femeninas, como el cuerpo o la subcultura femenina en Japón<sup>230</sup>.

Mientras que el uso del cuerpo femenino en el cine, por lo general, enfatiza la erotización pasiva del mismo desde la perspectiva masculina, en este caso parece no aceptarse la posibilidad de que las mujeres se apoderen de su propio cuerpo para exhibirlo de forma autoconsciente a cámara, obviando que esta actitud puede entenderse como una reivindicación por sí misma. Por otro lado, cuando es un hombre, como Obitani, el que cultiva esta tendencia, al referirse a temas de la intimidad femenina, se le reprocha que al no pertenecer a ese colectivo no puede captar su esencia ya que, a decir de Nornes «las reflexiones que la película plantea no son en el fondo las tuyas, en lo que es desde mi punto de vista una desafortunada tendencia del cine privado» (Nornes, 2006: 81).

Tal vez la respuesta de Kawase en la ocasión relatada fuese, en efecto, tibia y poco convincente, pero en el mismo marco del festival de Yamagata tres años antes, su postura quedó explicada de manera más contundente, cuando diferenciaba su propuesta de la de cineastas de esa generación de los 60 que la interpelan:

«They would try to capture the entire community, and they would explain how it worked from an objective point of view, revealing something about the community over the course of the film. But personally, I've completely eliminated such a worldview from my work... Because I depict this community in a more personal way, showing the relations between myself and the people in it, some people might criticize my films because they're not very analytical. I think the phrase "spin together" fits me quite well. It's a world that would not have existed if those conversations between me and these people hadn't take place» (Karatsu, 2009: 170).

Es así como Kawase, aunque no fuese consciente, les devuelve anticipadamente la crítica, considerando que la pretendida objetividad basada en la preocupación social es falsa por el mismo argumento de que «las reflexiones que la película plantea no son en el fondo las tuyas». En cambio, huyendo de la objetividad, su cine ofrece retratos en que el espectador es en todo momento consciente de su subjetividad, pero que en cualquier caso transmite sinceridad pues

---

<sup>230</sup> En su web personal (<http://yunegoro.lovepop.jp/english/englishindex.html> [último acceso 4/2/2010]), se puede leer: «In 1997, she created three short documentary films that deal with 'addiction'. She released her first long documentary on anorexia and bulimia in 2001. She continues making documentary films under various themes such as 'consumption and addiction', 'society under wartime', 'moratorium and refusal of maturity', 'body', 'girl's subculture in Japan', and so on».

todo lo mostrado en el film, en tanto que subjetivo, es incontestablemente el punto de vista del autor.

Por otro lado, para contradecir la prescripción de temas más relevantes para la sociedad, podemos continuar argumentando que, como destaca Karatsu, la mayoría de los films de Kawase se centran en aspectos sociales como la desintegración de la familia tradicional (la suya propia) y retratan sujetos de estatus sociocultural bajo que habitualmente no tienen voz en los medios, como los campesinos de las montañas de Nara en *Suzaku*, los ancianos recogidos en un asilo por la incapacidad de sus hijos de atenderlos en *El bosque del luto* (『殯の森』 *Mogari no mori*, 2007), o su propia familia de clase obrera en casi todas las cintas (Karatsu, 2009: 170). Igualmente, la crítica feminista reivindica las «políticas de oposición que se esconden tras muchas de las actividades cotidianas que desarrollan las mujeres y las chicas jóvenes en el ámbito doméstico» (Pujol, 2010: 104), lo que permitiría valorar el cine doméstico de Kawase como algo más que una visualización de “los deseos privados” de la cineasta.

Aun así, cabe resaltar que Kawase se muestra incómoda con la etiqueta de “directora”, en femenino y niega su adscripción a ningún colectivo feminista (Mes & Sharp, 2005: 228), incluso rechaza que se le aplique esa etiqueta al considerar que las feministas persisten en una idea de identidad colectiva, fundamentada en un rígido filtro ideológico, que limita su entendimiento real de los problemas de las mujeres en la sociedad japonesa (Karatsu, 2009: 170), argumentando así que el suyo es un compromiso personal y no politizado<sup>231</sup>. Pese a esa declarada huida de etiquetas reduccionistas, en sus películas se pueden identificar diversos elementos que coinciden con las reivindicaciones habituales del feminismo, aunque no se formulen de forma explícita, comenta Timothy Iles, quien pondera una gran imparcialidad en las cintas realizadas por Kawase en tanto que, a nivel del tratamiento de personajes, no favorece especialmente a hombres o mujeres. Ni en el tiempo que les concede ni en las actitudes o caracteres que les adjudica encuentra trazas de desigualdad, del mismo modo no aprecia una ideología concreta o segunda intención en el mensaje que lanza su obra, más allá de una reivindicación de la vida sencilla y natural, ya sea en lo individual o en comunidad, del Japón suburbano en que se localiza tanto la mayor parte de su cine como su propia vida personal (Iles, 2007b). Un entorno que, por otra parte, no se corresponde con la forma de vida que mayoritariamente experimentan los japoneses de hoy en día, lo que nos lleva a abrir un inciso en este punto.

La ciudad natal de Kawase, donde vive y filma, es un entorno algo excepcional. Se la considera la ciudad más antigua de Japón, al ser la primera capital estable del incipiente estado nipón en el siglo VIII, y por ello ostenta una especial significación histórica, cultural y simbólica, con un importante papel en la difusión del culto budista en el país. La ciudad, además, alberga un importantísimo legado artístico y arquitectónico de este periodo, lo que ayuda a consolidar una imagen de honda tradición, que se ve reforzada por una realidad

---

<sup>231</sup> Comentarios de Kawase en un coloquio con los espectadores en el *Centre de Cultura Contemporània de Barcelona*, el 27 de septiembre 2008 (<http://www.cccb.org/es/actividades/ficha/cinergias-el-cine-catalan-en-dialogo-con/219113>).

urbana muy alejada de la que experimenta la mayoría de la población japonesa, que se ubica en grandes ciudades, cuando no megalópolis como Tokyo u Osaka.

Si lo vemos desde el punto de vista cinematográfico, la práctica totalidad del ambiente del audiovisual, incluyendo aquí no únicamente sus agentes de producción, sino también el público potencial y el grueso del aparato crítico, se ubican igualmente en las grandes urbes, especialmente en la capital. Si bien la elección de Kawase de Nara como escenario es coherente con su forma de entender el cine, no es extraño que se pueda entender como un gesto conservador y un punto exotizante incluso dentro de Japón, como evidencia la incompreensión que muestra Negoro, afincada en Tokyo, respecto a su propuesta. Tal vez aquí encontramos el origen de cierta consideración que liga el cine de Kawase con el esencialismo que expresa el pensamiento *nihonjinron*.

Volviendo a los aspectos próximos a la sensibilidad feminista, tomemos como referencia su película *Shara* (『沙羅双樹』 *Sharasōju*, 2003). El protagonista con el que teóricamente se va a identificar el público es el joven Shun, un personaje masculino, pero no en calidad de agente causal principal. Tampoco Taku, su padre, muestra una gran actividad, mostrándose ocioso y aburrido en casa, torpe en las tareas del huerto, durante ese periodo estival que narra el film en que no puede ejercer su actividad laboral.<sup>232</sup> Pero en esta historia sí que hay agentes activos como Reiko, esposa de Taku y madre de Shun, generadora de vida no sólo por estar embarazada sino por la actividad agrícola que desarrolla en diversas escenas; la vecina Shōko y su hija Yū, compañera de escuela del muchacho. Estas mujeres sí actúan con determinación al tomar decisiones sobre su propia vida y se muestran más resueltas que los dubitativos personajes masculinos.

Un ejemplo es la actitud de Shōko, en una pequeña escena, inadvertida en los numerosos textos publicados sobre el film, ante una visita masculina a su casa. En la escena en cuestión, Shōko despide con cajas destempladas a un visitante de su casa, un hombre con la imagen típica del *salaryman* 「サラリーマン」<sup>233</sup> con su maletín de documentos al que arroja sal para alejar el mal fario que ha traído. Las circunstancias que rodean este, en apariencia, insignificante momento, aparecen sin contexto y quedan sin explicar, pero abre el abanico de posibles interpretaciones.

Una hipótesis, ya que todos los vecinos de un pequeño lugar como Naramachi conocerían la situación de Shōko y su condición de madre soltera de una adolescente, es que el visitante le haya realizado algún tipo de proposición. No importa si tal propuesta era noble o más o menos deshonesto, lo remarcable es la muestra de determinación de Shōko, la convicción con que defiende su decisión de rechazar una compañía masculina que no ha pedido ni desea.

Otra interpretación plausible, a la vista de la imagen recurrente en el film de un edificio en demolición, en cuyo solar se verá uno nuevo en construcción hacia el final del metraje, es

---

<sup>232</sup> Se trata de un artesano que elabora las tradicionales piedras de tinta *sumi*, famoso producto típico de Nara. El caluroso y húmedo verano japonés no es propicio para el proceso de solidificación de la tinta, por lo que la producción se interrumpe durante esos meses.

<sup>233</sup> El término adapta una inexistente expresión anglófona para designar a los empleados masculinos de cualquier actividad laboral que desempeñada en el ámbito de la oficina. Sus atributos icónicos son el traje, la corbata y un maletín que les confieren una apariencia neutra e indistinguible.

que el visitante le ofrece algún tipo de transacción inmobiliaria. La actitud de la dueña de la casa mostraría su apego por su espacio doméstico, íntimo, pero también espacio de desarrollo vital. Un apego, se podría interpretar, por lo tradicional, pero que también se puede relacionar con declaraciones de Kawase sobre su film *Nacimiento/madre* (『垂乳女』 *Tarachime*, 2007), con el que pretendía expresar su rechazo a la globalización homogeneizadora, oponiendo el sentido más físico de conexión con la vida simbolizada por el embarazo y alumbramiento al mundo interconectado virtualmente.<sup>234</sup> Unas declaraciones que contradicen su supuesto alejamiento de intenciones políticas, y que se enmarcan en debates contemporáneos más que en un discurso nostálgico o conservador.

En relación a esto, podemos especular con que se trate de un empleado de banca. Con el estallido de la burbuja inmobiliaria en Japón y la consiguiente crisis económica que sacudió el país, muchas familias se vieron abocadas a la solicitud de créditos en condiciones muy favorables a los bancos, lo que condujo a la ruina a un buen número de ellas. La situación previno a muchos japoneses sobre la conveniencia de contratar nuevas líneas de crédito, generando un acusado descenso de la actividad bancaria que las entidades trataron de contrarrestar con una política de visitas domiciliarias, tanto para ofrecer nuevas cuentas a crédito como para exigir los pagos pendientes a clientes que habían perdido la capacidad de hacer frente a sus deudas. En el contexto descrito se aceleró de manera alarmante la rueda que agudizó algunos problemas latentes en la sociedad japonesa. En una somera relación de ellos se pueden mencionar, junto a la falta de expectativas económicas, el desempleo, la despoblación rural, el envejecimiento de la población (la rural en especial), desestructuración familiar, falta de intimidad y comunicación interpersonal. Problemas todos ellos que alimentaron una crisis en la cohesión de la sociedad por la disminución de sus amplias clases medias y el incremento de la división entre ricos y pobres (Karatsu, 2009: 167).

Como revela este ejemplo, pese a la falta de ese posicionamiento explícito que parecen reclamarle sus críticos, Kawase no ha dejado de abordar, en el conjunto interconectado de su obra, diversos aspectos de relevancia social y de actualidad, muchos de ellos con serias implicaciones de género, como en el tema del envejecimiento de la población rural, con lo que implica en cuanto al peso femenino en las labores agrícolas; respecto de la atribución femenina a labores de cuidado de ancianos dependientes; o la cuestión de la natalidad (Montaño, 2010: 68). La crítica llevada a cabo por Negoro es especialmente llamativa: comparte con Kawase género, profesión, nacionalidad y generación —sólo es tres años más joven—, pero no logran entenderse. Tal vez aquí podemos enraizar alguna de las consideraciones de Negoro en su filiación con la tradición documentalista establecida desde la generación anterior, que impone una actitud explícitamente reivindicativa. En este caso, mujeres documentalistas como Negoro se ven arrastradas inconscientemente a ejercer como sus referentes masculinos. Pero aún más remarcable es que se le reclame una determinada instancia feminista a su cine, y que este sea rechazado al no lograr constatar dicho posicionamiento. Una situación que difícilmente se plantearía si realizador fuese un varón.

---

<sup>234</sup> Comentarios de Kawase en un coloquio con los espectadores en el *Centre de Cultura Contemporània de Barcelona*, el 27 de septiembre 2008

Hasta ahora hemos comentado la acogida al cine de Kawase en el ambiente cinematográfico japonés, pero veremos que, en el exterior, la condición femenina de la realizadora también adquiere un peso específico. Varios pasajes sirven de ejemplo, comenzando por lo establecido por Muriel Andrin respecto al cine de Chantal Akerman. La autora considera que la experimentación cinematográfica de Akerman, con la representación del cuerpo y el tratamiento del tiempo como elementos principales, funda una vía de exploración en clave femenina. Este esfuerzo renovador habría calado hasta transmitirse a una serie de realizadoras contemporáneas, entre las que cita a Jane Campion, Claire Denis, Julie Taymor, Isabel Coixet, Mira Nair o, por supuesto, Kawase (Andrin: 20).

El rasgo tal vez más destacado en los textos sobre Kawase es su componente personal, estableciendo autorretratos fílmicos en los que se relaciona con los objetos y personas que filma de una forma prácticamente íntima. En palabras de Adrian Martin (2008: 50-51), «una intensa sensación de intimidad (para muchos espectadores una intimidad muy femenina) que impregna tanto el relato como el modo de narrarlo». Por su parte, Gerow introduce una equiparación de los argumentos de Kawase con los del *shojo manga*, en los que «el relato no es todo color de rosa, acecha la muerte y amenaza la pérdida, pero los recuerdos y los sentimientos agrisulces se amontonan para circundar y jalonar ese mundo con una atmósfera de pura y cálida emoción» (Gerow, 2008: 94).

El modo autobiográfico con que Kawase reviste sus películas es situado por Carlos Losilla en un espacio «entre la crónica y el melodrama» con el núcleo familiar, «esencia melodramática por excelencia» como elemento sobre el que hace pivotar todo relato (Losilla, 2008: 59). El artículo de Losilla es un ensayo en el que trata de racionalizar por qué le gusta el cine de Kawase, aclarando de entrada que le «molestan infinitamente las pretensiones», pero que paradójicamente «la mayoría de las veces, los resultados me deslumbran». Esas molestas pretensiones son la búsqueda de una poesía visual a través de un imaginario que considera ingenuo, mediante la reiteración de «esa historia personal que se quiere reconvertir en melodrama» (Losilla, 2008: 59). Así pues, el aspecto que le resulta molesto en el trabajo de la cineasta es el que se puede relacionar con una determinada noción de feminidad, en lo que subyace una idea latente de que el cine de Kawase es bueno “a pesar de” expresarse en clave femenina.

En estos tres ejemplos es interesante comprobar como es latente una doble vía de aproximación. Andrin, francófona y cuyo artículo presenta una bibliografía exclusivamente en lengua francesa, acepta de buen grado la propuesta de Kawase, situándola inequívocamente en un cine artístico, intelectualizado e impregnado de ciertos valores progresistas. Martin, anglófono, se detiene en lo íntimo como diferencial de lo femenino, aspectos también subrayados por Gerow. El español Carlos Losilla, generacionalmente formado en la tradición francófona pero versado en las tendencias anglosajonas –mantiene, de hecho, un contacto personal y profesional con Martin– y caracterizado por su discurso de la melancolía cinéfila, se sitúa en una ambigua posición intermedia. Aun alabando los logros de Kawase, se declara incómodo con determinados rasgos de su producción audiovisual, que son aquellos que la entroncan con una idea de lo femenino. Una consideración que nos devuelve a la crónica sobre el estreno de *Una pastelería en Tokio*, donde leemos que los críticos en Cannes «either praised it for its spiritually uplifting humanism and

awe-inspiring eternity-in-nature visuals (especially if they happened to be French) or ripped into it for its soft-centered take on a soap-opera style story (especially if they happened to be British, American or otherwise writing in English) » (Schilling, 2015).

En un artículo sobre el cine de M. Night Shyamalan, Ivan Pintor comenta: «Uno de los motivos narrativos e iconográficos fundamentales del género fantástico es el del difunto que regresa desde el más allá para exigir o reivindicar alguna cosa. En un número significativo de filmes contemporáneos en los que lo fantástico ha devenido una segunda naturaleza del melodrama» (Pintor, 2005). Tal vez no cabe etiquetar estas cintas como de “cine fantástico”, pero las desapariciones en *Shara* o *Suzaku* y la “presencia” de los personajes desaparecidos, que los equiparan con los muertos retornados del esquema descrito para el caso de Shyamalan, nos permiten poner los trabajos de ficción de Kawase en ese mismo plano. Como sabemos, los críticos de las generaciones más jóvenes tienen una relación menos problemática con los géneros, lo que facilita comprender que sea esta generación de críticos los que han aupado la figura de Kawase en nuestro país, liderando las diferentes publicaciones de referencia – principalmente el libro monográfico, el dossier de la revista *Tren de sombras*, ambos editados por Jose Manuel López, o el publicado por el IVAM, a cargo de un Manu Yáñez que también participa en el libro—, que han modelado el estatus de prestigio del que la autora goza en nuestro entorno crítico.

#### 6.4.6.2 Oigami Naoko

En su artículo *Imaging a Female Filmmaker*, Laird detalla el proceso de conformación de la reputación e imagen pública de un director de cine. Lejos de ser una cuestión menor, se trata de un aspecto decisivo para legitimar sus trabajos y determinar su comercialización. En tales procesos, se identifican cuatro elementos principales: el establecimiento de un relato biográfico; la consistencia del estilo, la técnica y los motivos en el conjunto de la obra; los paratextos establecidos por la mercadotecnia; y el discurso establecido por la recepción crítica. Esta noción está tomada del trabajo de Robert Kapsis sobre la figura de Alfred Hitchcock, si bien la autora trata de enmendar la propuesta:

«there is an element that is overlooked in Kapsis’ analysis: the role that gender plays in gendered marketing campaigns that addresses gendered audiences and crafts a gendered director persona. This is no doubt because Kapsis studied a celebrated male director working in a male dominated (thereby male normative) industry. However, in the case of contemporary female directors in Japan, director gender and gendered imagery plays a primary role in shaping the director’s public persona. Moreover, the extent to which the director is feminized by her marketing paratexts can play a significant role in her designation within the commercial/auteur value-laden dichotomy» (Laird, 2013).



En el caso de Oigami Naoko, su registro biográfico nos habla de una cineasta de formación específica para la industria cinematográfica, habiéndose graduado en una universidad japonesa que ofrece estudios de carácter técnico, continuando con un postgrado en una institución universitaria californiana. O lo que es lo mismo: alejada de la gran tradición del arte cinematográfico nipón y en contacto con los planteamientos industriales de Hollywood. Su desarrollo profesional, ligado a la producción en compañías independientes de orientación comercial, y unas estrategias de marketing que inciden en su condición de mujer y lo aprovechan para orientarse abiertamente a un público femenino, hacen el resto para que Oigami sea considerada como un miembro del mecanismo comercial de la baja cultura cinematográfica.

En el mencionado aspecto mercadotécnico, la figura de Oigami permanece ausente, privilegiándose la imagen de un reparto recurrente y la reproducción de composiciones gráficas que ilustran su universo cinematográfico. Un universo en clave femenina, al estar habitado por un elenco estable de actrices de edad adulta, interpretando a personajes por lo general sin ataduras matrimoniales ni maternas. La ausencia de Oigami como figura de autoridad, la convierte en algo más cercano a la idea de un producto comercial que a la figura del autor. La cuestión va más lejos en tanto que el cine de Oigami es incluido en «the recently popular “Lohas (Lifestyle of Health and Sustainability) cinema” in Japan has served as marketing term for specifically targeted consumers who are alert to health and environmental issues» (Wada-Marciano, 2012a: 9). Por otro lado, la localización de alguna de sus películas, *Kamome Dinner* en el paisaje finés de Helsinki y alrededores o el resort vacacional de *Megane*, evocan uno de los productos comerciales con que se identifica el consumo femenino, como son los viajes y el turismo (Skov & Moeran, 1995: 36). Todo confluye para conformar la idea de un empaquetado comercial, un cine opuesto a toda noción de autoría o intención artística.

Esto no es óbice para que las películas de Oigami, al haber alcanzado cierta repercusión fuera del país, gocen de relativo reconocimiento artístico internacional. *Rent-a-cat* (『レンタルネコ』 *Rentaneko*, 2011), por ejemplo, se pudo ver en Barcelona, seleccionada por Nuria Vidal para formar parte de la edición 2012 del ciclo *Gandules*, que organiza cada verano el *Centre de Cultura Contemporànea*.<sup>235</sup> También *Megane*, tuvo su momento en Barcelona, al ocupar la proyección inaugural de la edición de 2009 del *B.A.F.F.*, siendo reprogramada por aclamación popular unos días más tarde. Al preguntar a Carlos R. Ríos, director del festival, sobre la dificultad de programar comedia en festivales, nos explicaba que las comedias de Oigami Naoko eran más fáciles de incluir por ser «una mujer directora, cuidando mucho los planos... cosas que cuelan mejor» (comunicación personal, 11 julio 2013). De esta afirmación podemos inferir que, en el contexto del público europeo más especializado, la condición femenina otorga potencialmente un cierto valor adicional en relación al concepto de autoría. Tal vez en ello haya un rastro de aprecio hacia su esfuerzo por superar determinados clichés, al crear nuevos espacios de expresión mediante personajes femeninos novedosos y no condicionados

---

<sup>235</sup> Descripción del evento en la web de CCCB: «Gandules'12 rescata y hace de nuevo visibles unas películas que, a pesar de haber sido aclamadas por el público y por la crítica en los principales festivales de cine, no han encontrado aún su lugar en los circuitos comerciales. Nueve títulos seleccionados por un excelente comité de expertos, aparte de una décima sesión elegida por el público para celebrar los diez años de Gandules». <http://www.cccb.org/es/actividades/ficha/gandules12gasnaturalfenosa/218688> [último acceso 17-7-2015]

por la necesidad de seleccionar actrices jóvenes que respondan a un determinado canon de belleza, como ocurre con el cine comercial predominante.

#### 6.4.6.3 Nishikawa Miwa

Siguiendo el esquema de formación de imagen pública, el relato biográfico que se ha divulgado de Nishikawa subraya su formación literaria en una universidad de prestigio y en relación personal y profesional con autores prestigiosos, tanto en el ámbito literario –aspecto que los paratextos comerciales de sus películas se esfuerzan en recordar– como en el cinematográfico –destacando el apoyo brindado a su carrera por Kore’eda Hirokazu–, con lo que su figura queda asociada a lo artístico y la alta cultura.

A nivel de estilo, «Nishikawa displays a studied practice of canonical techniques that remind critics strongly, and nostalgically, of what has been deemed Classical Japanese Cinema (...) As critic Kimura Mariko wrote, “rare for a young director [one of Nishikawa’s traits is the] cinematography of classic Japanese cinema”» (Laird, 2013). A este respecto contribuyen declaraciones que tiene una destacada significación desde el punto de vista del género, como la que reproducimos a continuación: «“She’s an interesting case because she doesn’t look like a director, she looks like a smartly-dressed office lady, but her sensibility is ‘oyaji’ (old Japanese guy),” says producer Yukie Kito. “With films like *Sway* [(『ゆるる』 *Yureru*, 2006)] and *Dear Doctor* [(『ディア・ドクター』 *Dia dokutā*, 2009)], the sensibility is very male”» (Blair, 2014). En el registro paratextual, caracterizado por un tono serio y casi académico, destaca igualmente la presencia recurrente de la cineasta, ofreciendo una imagen de autoridad mediante fotografías y reportajes filmados donde se la ve dando órdenes a al equipo en el set de rodaje.

Finalmente, en el aspecto de recepción, destaca que la evaluación de su obra no se elabora con la deseable distancia crítica, «but rather often by a jury of her peers (or elders within a socially rigid hierarchy). Nishikawa herself participates in the critical discourse and reception of film in Japan [...]. Her presence among cinema critics, standing shoulder to shoulder with noted auteurs, frames Nishikawa as an intellectual director, one who is engaged in shaping currents in her field» (Laird, 2012b).

Podemos de este modo comprender el argumento de la investigadora, cuando afirma que, mientras que las mujeres directoras son etiquetadas como tal y su obra categorizada para el mercado como producto de mujeres cineastas, en el caso de Nishikawa se ha logrado trascender la demarcación de género. Así, la directora se beneficia de ser promocionada en tanto que «cinema auteur—a status attainable only by men in Japan until recently» (Laird, 2012b), por el proceso ya comentado de integrarse en los modos de hacer de sus pares masculinos.

Sin embargo, aunque en Japón se ha forjado un prestigio en tanto que autor, lo que le proporciona el respeto de la crítica. En el contexto internacional, en cambio, los apoyos externos a su figura carecen de relevancia y su cine no aporta ningún factor diferencial que la haga resaltar entre otros cineastas. A nivel global, su obra permanece ignorada, lo que contrasta con los casos de Kawase y Oigami. El cine de esta última cuenta con un decidido envoltorio comercial y cierta repercusión popular en Japón, lo que equivale a ser excluida de una consideración crítica elevada. Aun así, en el extranjero se reconocen determinados rasgos que encajan con nuestra idea del cine japonés referencial (ritmo pausado, excentricidad, etc.), si bien esa orientación comercial la relega al circuito de festivales temáticos o especializados.

Por su parte, Kawase no es bien acogida en el ambiente crítico autóctono. Por su condición femenina y cultivo del documental se espera de ella un determinado posicionamiento político pero, al no acertar a constatar esas expectativas en su obra, se la rechaza al considerarla una cineasta conservadora. Del mismo modo, su “cine privado” es fácil de relacionar con la frivolidad que tradicionalmente se asigna a lo femenino. En el panorama internacional, por el contrario, es una de las grandes figuras. Determinados elementos que caracterizan su estilo, casan bien con las expectativas autorales del ambiente francés con el añadido de algunas dosis del exotismo que se demanda a una producción japonesa. Así ha logrado hacerse un nombre y una presencia habitual en Cannes, donde su condición femenina también aporta un valor “de marca”, lo que la hace destacar en el circuito de festivales de mayor impacto.

Sea como sea, aunque las tres se esfuercen en desestimar cualquier intención de hacer cine en tanto que mujeres o para mujeres, su condición femenina determina tanto las estrategias con que se divulga su trabajo, como la forma en que este es recibido. El contraste entre Nishikawa y Oigami encarna el aún problemático estatus de las cineastas, ya que «it is clear that both filmmakers are involved in paratextual strategies that have a underlying connections to gender. Nishikawa’s disavowal of a female subject position and embrace of a dominant male legacy is key to her director persona. The overtly feminized, commercial marketing of Oigami’s films is the key to her absence», concluye Laird (2012b).

#### 6.4.7 Recapitulación y análisis de la cuestión de género en las fuentes primarias

En consonancia con lo expuesto hasta el momento, analizamos el recuento de fuentes primarias considerado en nuestra investigación, aquellos artículos de revistas especializadas en que se menciona el cine japonés, y constatamos que del total de los 587 artículos con autoría constatable, 75 corresponden a firmas femeninas. Es decir, la presencia femenina corresponde a un 12.77 %. Considerando la lista de autores, participan un total de 21 mujeres por 110 hombres, equivalente a un ratio del 10.09 %. No disponemos de datos más allá de

la particular muestra recogida en nuestro estudio, pero al no haber razones objetivas para creer que el tratamiento del cine nipón contiene un sesgo relevante en cuanto al género, intuimos que estos datos son extrapolables al conjunto de lo publicado por estas revistas.

Si analizamos por revistas, los datos de *Dirigido por* son más que pobres. Sólo dos mujeres están representadas en la muestra y muy al final del periodo, con Ruth Pombo reseñando el festival de Berlín de 2007 y Beatriz Martínez la edición en DVD de las películas de Nakashima Tetsuya, en octubre de 2012. Sorprende que la firma de Martínez no acumule más presencias. Teniendo en cuenta sus inicios como cronista especializada en cine asiático de la mano de *CineAsia*, se podría esperar que le encargaran reseñar filmes japoneses, aunque su tardía incorporación a la revista, cuando además sabemos que en el último tramo del periodo estudiado desciende la presencia del cine nipón, también podría explicar esta circunstancia.

En *Fotogramas* escriben sobre cine japonés tres críticas. Nuria Vidal aparece a lo largo de todo el periodo. Entre sus catorce textos, seis son crónicas del festival de Cannes, y la selección de autores y filmes reseñados –películas de Imamura, Oshima o Kitano– se corresponde con lo mostrado en este festival. A pesar de que también se la cita en uno de los comentarios de Mr. Belvedere, cuando la señala como una seguidora del cine de Miike Takashi, Eulalia Iglesias sólo aparece en una ocasión, con el reportaje *¡Cuidado con los monstruos japoneses!* (F07-03b), que curiosamente está dedicado a la película coreana *The Host* (Gwoemul, 2006, Bong Joon-ho) y no menciona títulos ni autores nipones de nuestro periodo de estudio. Por último, en 2008 se incorpora Desirée de Fez, que en lo sucesivo actuará como cronista del Festival de San Sebastián, mencionando películas de Suwa, Kurosawa, Kawase y, en dos ocasiones, Kore'eda. Su última aportación es una crítica a *Kiseki-Milagro* (『奇跡』, 2011, Kore'eda Hirokazu) que detalla con más extensión lo ya establecido previamente cuando incluyó esta película en su crónica sobre el festival.

Más variedad de nombres en *Cinemanía*, con María Casanova, Claudia Larraguibel, Bárbara Escamilla, Irene Crespo, Leonor Estévez, Mariló García, Andrea Valdés, Inma Garrido y Andrea Bermejo, aunque también mayor dispersión y superficialidad. La mitad de las ocho sólo entran en la lista una vez, mientras otras dos lo hacen en dos ocasiones. Mariló García tiene ocho intervenciones aunque sólo una de ellas es propiamente una crítica y el resto son textos de carácter informativo, como en general lo son los del resto de sus compañeras. Sólo Escamilla, con sus 12 artículos y su presencia en los festivales de Sitges, San Sebastián y Venecia junto a varias reseñas, especialmente de películas de terror, tiene realmente un papel destacado. Aun así, no se la puede contar en la categoría de “creadores de opinión” que comentaba Eulalia Iglesias, tanto por la falta de reconocimiento de su firma como por la vocación menos especializada del medio para el que escribe.

Respecto a *Cinemanía*, en la nómina de *Cahiers/Caiman* salen dos mujeres y dos artículos menos, siete y veinticinco respectivamente. Sin embargo, dado el breve recorrido de esta revista, eso supone ser la revista con mayor presencia femenina de las cuatro. El recuento ofrece así unas cifras más equilibradas, con 7 féminas por 19 hombres –lo que hace un 36.9%, por los 25% (9 de 36) de *Cinemanía*, 10.7% de *Fotogramas* (3 de 28) y los 7.4% de *Dirigido por* (2 de 27)– que apuntan a que, por tratarse de un medio más joven y en cierto modo vinculado a la esfera académica, ha nacido con una mayor capacidad de integración a nivel de género,

si bien los datos siguen lejos de mostrar un nivel paritario. Esto es especialmente evidente por lo que se refiere al espacio otorgado. Más allá de la cantidad de apariciones, si exceptuamos la habitual presencia de Eulalia Iglesias como cronista en festivales –Sitges, BAFF, Las Palmas–, el resto de escritoras no disponen de tribunas destacadas y sus textos son, por lo general, reseñas y críticas de formato breve, aunque a diferencia de lo que ocurría con sus homologas en *Cinemanía*, sí que son textos con contenido analítico y de opinión, no limitados a lo meramente informativo.

En definitiva, atendiendo a estos datos se puede dar validez a lo formulado por Cristina Pujol cuando afirma que la cinefilia y la crítica cinematográfica, al instituirse como «prácticas culturales históricamente masculinas y heterosexuales, así como la práctica ausencia de mujeres que ejerzan la crítica de cine, es la causa de que, hasta tiempos recientes, en los discursos cinematográficos españoles, haya predominado una visión del mundo masculina» (Pujol, 2010: 253). A este respecto destaca una resistencia a la aceptación de determinados conceptos considerados propios de la femineidad como lo melodramático o lo que hace referencia al romance, de lo que hemos visto ya ejemplos pero que podemos ilustrar con alguno más, como la reseña de *Despedidas* en que se aprecia que «los momentos de comedia marcan el tono y la personalidad de la película, pues anulan toda posibilidad de caer en el melodrama [...] suelen estar relacionados con instantes serios o de cierta intensidad dramática» (Dp09-07a), de lo que se desprende que recurrir a lo melodramático no sería deseable ni serio.

Eso es lo que parece defender la crónica del Festival de San Sebastián de 2009 en Dirigido por, cuyo texto se burla de los «conisseurs festivaleros y cinéfilos de nuevo cuño» que encumbran el cine Suwa pero no se interesan por los clásicos. Califica la película *Yuki y Nina* de «cursi, trufada de clichés melodramáticos, narrados de forma seca y trivial, que en otros tiempos hubiese sido un complemento perfecto para los Ejercicios Espirituales de cualquier colegio de jesuitas. Hoy, excita el sentimentalismo de los jóvenes de la contracultura postmoderna» (Dp09-10b), que viene a recordarnos que, aunque la postmodernidad haya puesto en circulación una serie de aspectos antes excluidos del análisis, una vieja guardia cinéfila continua pugando por no perder su posición hegemónica en el conglomerado crítico.

Pese a expresiones de resistencia como la del anterior ejemplo, la apelación autoral es un recurso habitual para sortear las connotaciones negativas de lo “femenino”, como vemos en un comentario sobre *Tokyo Sonata* (『トウキョウソナタ』, 2008) del ya consagrado Kurosawa Kiyoshi, asegurando que el director «ha decidido probar un cambio radical de registro, dado que esta nueva propuesta se inscribe en el terreno del melodrama realista» (Dp09-04a). No sólo se enarbola un nombre reivindicable, la mención de “melodrama” se legitima acompañándola de otro término de resonancias más prestigiosas como “realismo”, que evoca determinados movimientos de cine social o artístico que detentan un consenso de legitimidad.

La preocupación sobre la cuestión de género parece constatable en la obra de Kurosawa, o al menos otros críticos, como Carles Matamoros, así lo han defendido en alguna ocasión:

«Dedicada enteramente a la mirada femenina, *Shokuzai*<sup>236</sup> aborda numerosos temas controvertidos que darían pie al debate (el bulling, la pederastia, la infantilización de las relaciones de pareja, el ascensor social, los matrimonios de conveniencia, etc.) y lo hace sin renunciar a lo folletinesco, pero conservando en todo momento el rigor narrativo y formal» (ChC12-10a). Eso sí, una vez más, constatamos la necesidad del escritor por legitimar la propuesta insistiendo en que los rasgos “femeninos” –lo folletinesco– quedan anulados por lo formal, que mantiene el rigor del que, supuestamente, un planteamiento folletinesco carece y subrayando que los temas tratados entran dentro de lo que podemos considerar serio.

Si volvemos sobre *Tokyo Sonata*, un artículo de Tonio Alarcón para *Dirigido por*, describe la escena en que el protagonista, recién despedido de su empresa se reúne en un parque con otros individuos en la misma situación: «rodeado de *yuppies* con la actitud ausente de los *ultracuerpos* [...] sirve para evidenciar hasta qué punto está agravándose el choque entre el tradicionalismo en la sociedad nipona, que sigue conservando idearios tan arcaicos como los que predicán “la lealtad a su señor, el desdén por la cobardía y una alta estima por la vida de mujeres y niños”, y la urgente necesidad de modernización de una estructura socioeconómica que no puede seguir dándole la espalda al fenómeno de la globalización mundial» (Dp09-11d). Cabe preguntarse en qué punto el autor entiende que Japón no se encuentra inmerso en el fenómeno de la globalización, y en qué aspecto se expresa en el film la ideología estereotipada del código samurái a la que se hace referencia. Se podría entender que, la mención al aspecto social, incluye una velada referencia al papel de la mujer, pero por un lado no hay necesidad de no hacer explícita la mención, y por otro, no se comenta tampoco que todos los “ultracuerpos”, como describe al grupo de desempleados, son exclusivamente masculinos.

El texto prosigue: «A diferencia de Hirokazu Kore-eda en *Still Walking* o de Yojiro Takita en *Despedidas*, el director no demuestra el más mínimo respeto ni añoranza hacia las tradiciones japonesas, sino que las refleja, de nuevo a través de Kagawa [Hiroyuki, el actor que interpreta al marido/padre de la familia protagonista], como un lastre para la evolución social que demandan las generaciones más jóvenes –mucho más conscientes de la necesidad de romper el aislamiento cultural del país–» (Dp09-11d). La idea de que Kore’eda o Takita reflejan en sus películas una añoranza por el Japón tradicional, afirmada pero no argumentada en el texto, nos resulta cuestionable. Tal vez aparente en el caso de *Despedidas*, la trayectoria de su director, formado en la experimentación, independencia y espíritu contestatario del *pinku eiga*, apunta a una necesaria precaución antes de señalarle como un cineasta conservador.

En el caso de Kore’eda, ni siquiera la película citada permite afirmar tal cosa, a no ser que se imponga la idea de que se trata de una reactualización estética del cine de Ozu –concepto que la crítica propone con insistencia y ya hemos problematizado anteriormente–, concluyendo que inspirarse en un autor de algunas décadas atrás sea un síntoma de “respeto y añoranza” del pasado. Las rupturas generacionales que el argumento del film plantean ya nos parecen suficientemente elocuentes como para descartar el señalado conservadurismo. Atendiendo al resto de la filmografía de Kore’eda –véase lo expresado respecto a *Hana* en el capítulo 6.1–, parece que la idealización de una determinada tradición es, justamente, uno de

---

<sup>236</sup> Posteriormente se distribuyó internacionalmente bajo el título de *Penance* (『贖罪』, 2012).

los aspectos que sus películas cuestionan. Si atendemos a otros títulos como *Air Doll* (『空気人形』 *Kūki Ningyō*, 2009), independientemente del acierto que el autor logre en el empeño, parece que incluso se puede detectar una preocupación por la problemática de género al explicar la historia de una muñeca hinchable, que funciona como alegoría de un cierto concepto utilitarista del hombre respecto hacia la mujer.

El comentarista acierta al detectar una intención crítica del autor al reflejar la sociedad, pero no contempla que esa actitud pueda leerse no exclusivamente en clave nipona, sino hacerla extensible a cualquier otra sociedad contemporánea del mundo desarrollado. Quitándose de encima, de entrada, una crítica que proyecta en exclusiva sobre la sociedad japonesa, el escritor cae en la trampa de los prejuicios orientalistas, con lo que todo su análisis se ve condicionado por el estereotipo de *lo viejo y lo nuestro* al que nos referíamos en el capítulo 2.2.6. Los cambios que el artículo prescribe a la sociedad nipona consisten en homologarse a una noción idealizada de la sociedad occidental, abandonando esas ideas –también idealizadas e injustificadamente traídas a colación por el crítico– extraídas del vetusto código *bushidō*. No se menciona, sin embargo, la necesidad de corregir la desigualdad de género, que constituye un factor latente en la película.

El papel del aludido Kagawa, más que una añoranza de la tradición, parece reflejar que el hombre contemporáneo –no necesariamente sólo en Japón– es víctima del papel que tiene asignado, convirtiéndose en un fracasado si no logra satisfacer la exigencia de abastecer a su familia. De los hijos, como representantes de las generaciones jóvenes, se podría decir que sí reflejan una insatisfacción respecto a la conformación social imperante. El confinamiento doméstico del personaje de Megumi, la esposa/madre encarnada por Koizumi Kyoko, es un factor determinante en el argumento y prácticamente monopoliza el tramo decisivo del film, situando en el centro de la reflexión su punto de vista.<sup>237</sup> Si el artículo trataba de apuntar a la participación social femenina como el déficit a corregir en la sociedad japonesa, en primer término no logra hacerlo explícito, y en segundo lugar parece insuficiente limitarse al caso nipón y no extenderlo a otras sociedades del mundo actual, incluyendo a la nuestra, como si se tratara de un caso particular y no extrapolable. Pero más bien diríamos que es algo que, simplemente, el texto no se plantea, con lo que el análisis descarta uno de los principales debates que el film pone sobre el tapete.

Nuevas muestras de prevención ante aspectos considerados femeninos las constatamos en el tratamiento al film *Fiel a sí misma*: «Un argumento que gira alrededor de una chica que debe escoger a su pareja entre dos hombres muy distintos lleva rápidamente a la etiqueta de película romántica. Pero el matrimonio Manda rechaza esa denominación. Es muy fácil contestar que sí, que es una historia de amor, explica la coguionista Tamami Manda. Pero esa respuesta no nos satisface completamente. Es mejor decir que es un film sobre las relaciones humanas a un nivel profundo» (F02-05b). Es sólo un ejemplo más de lo que venimos

---

<sup>237</sup> Al regresar con la compra, la mujer encuentra que hay un ladrón dentro de casa, que la toma como rehén para huir del lugar en un coche robado. Se detienen junto al mar, donde pasarán la noche en un cobertizo. Allí, el ladrón se abalanzará sobre ella declarando su intención de forzarla, pero cuando Megumi expresa su consentimiento a la relación sexual, el hombre se verá repentinamente incapacitado y no logrará consumarla. Después de consolar al apesadumbrado ladrón, Megumi sale al exterior, atraída por unas luces, y duerme en la playa hasta el amanecer, despertando para volver, sin más, a casa.

comentando, pero nos ha parecido importante incluirlo en este recuento ya que aquí no es ya la crítica la que explicita el rechazo, sino que son los propios autores quienes rehúyen el concepto de “romántico”. Unas líneas antes, el artículo remarcaba que el matrimonio Manda se conoció en la Universidad de Rikkyo, un dato que no dice demasiado al lector hispano, pero que en Japón tiene cierta significación por ser una institución de prestigio y tradición en estudios literarios. Se nota por lo tanto que ha habido un esfuerzo en la promoción del film por destacar estos datos, que subrayan un afán intelectual tras el film y recuerdan lo comentado sobre el caso de Nishikawa Miwa y el establecimiento de su imagen pública como autora.

Hablando de la autoría femenina, hemos visto que, en determinados contextos, es considerado un valor potencial pero ni en ese supuesto logran las cineastas japonesas adquirir notoriedad internacional, excepción hecha de la inevitable figura de Kawase. Se trata de la única directora que encontramos recurrentemente citada en nuestro recuento de fuentes primarias, con su relación privilegiada con el festival de Cannes como principal argumento explicativo. A parte de Kawase, únicamente *Cahiers/Caimán* citan en una ocasión a Iguchi Nami y en otra mencionan a Momoi Kaori. En el caso de Iguchi, aparece en el reportaje *Ser independiente en Japón. El otro cine nipón* (ChC11-11a). Firmado por el japonés Osanai Tentarō, se trata de un reportaje en profundidad publicado en la revista *madre* francesa de *Cahiers du Cinéma* y traducido para publicarse en la versión española unos meses más tarde y mencionan tres películas de Iguchi. Momoi aparece mencionada por su participación en el film ómnibus *3.11 A Sense of Home* (2011), una producción precisamente impulsada por Kawase. Ambas menciones son totalmente anecdóticas y no les reportan apenas visibilidad, por lo que su repercusión es mínima. Nishikawa no aparece, y tampoco Oigami obtiene mención en estas publicaciones, pese a su presencia en el BAFF, donde cosechó cierto reconocimiento por lograr la proyección inaugural y una favorable acogida del público.

Con el triángulo Nishikawa-Kawase-Oigami, describíamos una recepción diferenciada, con el atractivo a nivel local de Nishikawa como *auteur* diluyéndose en el contexto europeo, que sólo acepta lo japonés por su distinción. Contrariamente, la relativa excentricidad de Oigami y el tradicionalismo que se cree detectar en Kawase hacen que su cine resulte para la mirada occidental más atractivo que una obra en todo equiparable a cualquier otro autor de cualquier procedencia. Analizados los discursos y la selección desde la perspectiva de género, comprobamos que el debate académico a este respecto apenas tiene reflejo en la práctica de la crítica en revistas.

Si en el cine de Kawase uno de los aspectos que han llamado la atención crítica es la forma en que filma «la presencia constante de la ausencia» (López Fdz., 2005) —expresión que otros autores también emplean (Gerow, 2008: 100; Losilla, 2008: 62), incluyendo variantes como «materialización de la ausencia» (Yáñez, 2008: 102)—, esta repercusión crítica convierte su producción cinematográfica en una suerte de metáfora de lo que ocurre con las cineastas japonesas en la crítica española, por no decir internacional. Un único nombre, pero de presencia ubicua, distorsiona la percepción del peso relativo de las mujeres en el cine japonés. La frecuencia y prolijidad con que Kawase aparece nombrada y analizada en los medios especializados, constata la presencia de una ausencia, pero paradójicamente produce un



espejismo que amplía falsamente la visibilidad y apreciación de la autoría femenina en el cine japonés contemporáneo.

Por otro lado, cuando se analizan creaciones femeninas, la valoración queda mediatizada por la expectativa de que estas piezas tendrán un marcado componente femenino y será a ese sector del público al que se dirijan. Sobre *Sakura Wars: the Movie* (『サクラ大戦 活動写真』 *Sakura Taisen: Katsudō Shashin*, 2001, Hongō Mitsuru), leemos: «no tendría nada de especial (un manga más en un océano de cómics nipones) a no ser porque esta historia fue creada por un grupo llamado CLAMP, integrado totalmente por mujeres [...]. Así pues no es extraño que quien protagonice, heroicamente, estas historias, sean un grupo de mujeres» (F03-12). El siguiente número incluye un comentario en la sección *Contesta el Sobrino* que, por significativo, reproducimos completo:

«En un ranking de pesados, obsesivos, monotemáticos y sabelotodos, los minifans de Sakura y de otras series manga/anime baratillas y repetitivas (ojo, no confundir estos personajillos con los admiradores del arte de Miyazaki) están arriba de todo. Créame: es imposible contentarlos porque, en su obsesión, están a la caza y captura de los errores que cometen los pobres periodistas que informan sobre un fenómeno tan poco interesante; miran con lupa pies de foto; protestan si las faldas son demasiado largas, si las niñas se tocan poco en las imágenes, si no se comulga con un tema tan aburrido, aborrecible, detestable, absurdo... En fin, que uno es muy serio y no está para sakuradas, que hay mucho cine por ver y, desde luego, ese tipo de cine está en el último sitio de las preferencias de cualquier tipo sensato y con gusto» (F04-01a).

La identidad del “Sobrino” no se conoce, puede que sea producto de un equipo de redacción y no de un crítico en concreto, por lo que no podemos atribuirle un género. Pero el nombre mismo del personaje está en masculino, y desde luego el contenido y tono del comentario es fácil de alinear con la descripción que Pujol establece de la masculinidad cinéfila. Alguien serio, sensato y con gusto no puede encontrar interesante un producto animado, excepto si incluye el sello artístico de un maestro ya canonizado, especialmente si lo firman y protagonizan mujeres, ante lo cual el público masculino sólo puede sentir una atracción de carácter sexual en la que busque la satisfacción visual, parece ser el argumento del rechazo a esta película con la alusión a las chicas con falda corta que “se tocan”.

Otra cuestión es que el componente femenino en el cine, o cualquier otra manifestación cultural, no depende exclusivamente de quien lo genera, sino que hay que considerar también en qué términos se recibe. Una mayor presencia de mujeres en el aparato crítico o una mayor atención a las formas en que las féminas asimilan y contextualizan las películas, sería una forma de enriquecer y dar pluralidad al análisis. No se trata de que las mujeres aporten un punto de vista diferente, inherente a su condición femenina, sino que, situadas al margen de las prácticas de la cinefilia tradicional, tienen la capacidad potencial de aportar un hábito de mirar diferente, que pudiera incorporar nuevos elementos al debate. De nuevo, se trata de incorporar al discurso puntos de vista que hasta ahora situados en los márgenes.

Por traer un par de ejemplos al respecto, al comentar el que a la postre sería último trabajo del director, Nuria Vidal recoge unas declaraciones de Imamura Shōhei: «Ya estamos en el s.XXI. Si algunos dicen que este siglo será el de la ciencia y la tecnología, yo pienso que será

en realidad el de la mujer» (F01-09b). Esas palabras le parecen suficientemente relevantes a la escritora como para destacarlas en un artículo breve, pero ningún otro de sus colegas compartirá el interés. Ni se explicitan en el resto de publicaciones ni se aprecia que lo dicho por el director haya tenido impacto alguno en los contenidos de sus comentarios al film. En el proceso analítico sobre un autor y su obra, en este caso Imamura, un hilo lanzado por el propio autor como posible clave de interpretación es obviado por los críticos, quedando excluido del discurso establecido.

Si tan significativo como lo que se incluye en el análisis es lo que se excluye, un nuevo ejemplo lo vemos con una película de gran impacto como *Audition*, en cuyas críticas toda la atención se enfoca a la violencia explícita y lo desagradable de determinadas situaciones. La condición social femenina no ocupa el enfoque de los comentarios, pese a ser obvia la centralidad de ese aspecto en la trama: un hombre viudo decide aliviar su soledad buscándose una pareja joven. Para ello convoca una audición que le permita elegir a una muchacha que reúna las características deseadas, que incluyen aspectos como juventud, belleza, dulzura o discreción.

Otro tanto ocurre con una película ampliamente discutida y elogiada como *Nadie sabe*. En los diversos textos sobre el film de Kore'eda no faltan alusiones a la irresponsabilidad materna al comentar el abandono de los cuatro niños protagonistas. El hecho de que sean hijos de cuatro padres diferentes completa la sentencia sobre lo inaceptable de la actitud de la madre respecto a «unos críos que están pasando las de Caín, desahuciados por una madre con un coeficiente mental menor que el de ellos, una mujer que por ello quizá da más pena que rabia. [...] la vida no es eso. Ni la maternidad lo que practica esa incauta que reclama su “derecho a ser feliz”. Incluso se lo escupe así directamente a su hijo mayor cuando éste le reclama un poco de atención» (Cm05-05b). Sin embargo, con la única excepción del texto firmado por Carlos Maraño (Cm05-05a), los comentarios a esta película no se plantean que tras ese abandono hay también cuatro padres. Del conjunto de artículos sobre el film, ninguna cuestión moral parece ser extraída respecto a la irresponsabilidad paterna.<sup>238</sup> Por otro lado, mientras que el juego con los géneros, la subversión o hibridación de los mismos, es uno de los argumentos preferidos de la crítica para hablar del cine japonés contemporáneo, no es posible hallar referencia alguna al diálogo que este film establece con toda una tradición genérica nacional como es el *babamono*. Sencillamente se ignora.

Visto todo esto, el desconocimiento y desatención a aspectos relacionados con el género, se revela como una debilidad del aparato crítico, como un factor de empobrecimiento en sus capacidades analíticas. Un problema que no se limita al caso del cine japonés que nos ocupa.

---

<sup>238</sup> Este argumento parte de un comentario de la doctora Dolores P. Martínez en conversación privada, durante las discusiones en el marco del VII Congreso internacional de análisis textual "Las Diosas", organizado por la Asociación Cultural Trama y Fondo y por la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid entre el 25 y 27 de Marzo de 2015.



## 6.5 Un género ultraperiférico: la marginalidad de la comedia japonesa

«Astracanadas, desvaríos y aberraciones que hacen las delicias de unos pocos y el sopor de la mayoría del público, que comprende bien poco de lo que pasa en pantalla (es una película de japoneses para japoneses, no pretendamos que ellos entiendan a los Morancos)».

Jose Antonio García Juárez sobre *Getting Any?*  
(González Diéguez: 57)

Existe una idea generalizada según la cual los japoneses tienen un humor particular, que no es apto para ser comprendido por quienes no formamos parte de esa sociedad. Esto cuando menos, ya que en ocasiones se llega al punto de cuestionar incluso si los japoneses tienen sentido del humor (Buruma, 1987: 26; Cohn, 2007: 471). Este punto de partida parece explicar la práctica inexistencia de referencias a la comedia japonesa entre nuestra crítica cinematográfica, pero entendemos que tal consideración se fundamenta en diversos estereotipos que en este capítulo nos proponemos desarticular.

En las próximas páginas vamos a discutir sobre la naturaleza del humor, concluyendo que se trata de un hecho universal, por lo que en el debate sobre el humor nacional nos posicionaremos a favor de la posibilidad de una comprensión intercultural del humor. A continuación, comentaremos algunos aspectos sobre la aceptación por parte de de la crítica cinematográfica del género cómico en general y del caso particular de las comedias japonesas, para finalmente analizar la distribución comercial de comedias japonesas en España y recorrer su escasa presencia en nuestras fuentes primarias, lo que nos permitirá observar la respuesta obtenida desde el estamento crítico español.

### 6.5.1 El humor ¿es universal?

Susan Sontag considera que un término-paraguas como *humor*, que alberga expresiones muy diversas, entre lo más físico del *slapstick* y lo más intelectual del juego de palabras, es mejor no intentar definirlo (Sontag, 1987: 99). Aun así, aunque sea muy brevemente, es prácticamente obligado empezar este apartado tratando de hacerlo. Una definición propuesta es la que considera *humor* como aquello que genera una predisposición de ánimo por la risa, no produciéndose esta por un efecto fisiológico o nervioso (Mesa, 2011). A esta definición,

tan esquemática como a priori fácil de aceptar, se le podría discutir si la risa es un efecto indispensable o si podríamos sustituir la palabra risa por el concepto más abstracto de *diversión*. Manuel Garin sugiere una «ambigüedad festiva de lo divertido, que no se expresa únicamente a través de la risa sino que puede conducir a la ruptura y el meandro, pero siempre desde lo excepcional, lo ingenioso, lo insólito...»<sup>239</sup> (Garin, 2012: 3). Así pues, entenderemos que la risa es una expresión física del efecto de *lo divertido*, pero que su manifestación no es indispensable para considerar que algo es humorístico.

Excepto individuos con determinadas patologías, todos los seres humanos tienen la capacidad de reír, por tanto debemos entender que el humor es un hecho universal. Sin embargo, no todo el mundo ríe en el mismo grado ni de las mismas cosas. Es necesario diferenciar el sentido del humor, la facultad de experimentar diversión y reír, de las expresiones humorísticas concretas que desencadenan que esta facultad se manifieste (Mesa, 2011). Así pues, aparte de que el sentido común ya parecía indicarlo de entrada, esta formulación descarta la ausencia de humor en la sociedad japonesa, aunque sí puede servir para sostener la noción de un humor diferenciado y tal vez indescifrable para los que no integramos esa sociedad.

En *Lo cómico y la regla*, Umberto Eco lanza la hipótesis de que algo resulta cómico en tanto que viola una regla. Lo trágico y dramático también se basarían en la violación de reglas, pero la diferencia recae en el énfasis con que esta regla se afirma, siendo constantemente invocada o explicitada en el caso de la tragedia, generando con ello consciencia de cómo esa violación genera la situación dramática del protagonista. Compadecemos al personaje, pero con la verbalización de la norma se nos impide disculpar su acto, reafirmando con ello la vigencia de la regla infringida. Por el contrario, en el mensaje humorístico no se comunica la norma de manera directa, sino que depende de la interpretación activa que le da el receptor. En la comedia, la norma se da generalmente por sobreentendida, por lo que, por un lado, no se refuerza su validez y por el otro, la inconsciencia o el desconocimiento de la misma genera incompreensión del hecho humorístico. Esta noción puede encontrar un referente previo en Kierkegaard, quien entendía el humor como opuesto a lo trágico en el sentido de que, en lugar de reafirmar la regla, trata de transgredirla (Mesa, 2011). Una línea de pensamiento que serviría para justificar las teorías de la incompreensión intercultural del humor.

Otras opiniones sugieren que el humor se construiría en buena parte por oposición a lo que no lo es. Del mismo modo que los discursos identitarios se construyen como oposición (nosotros somos lo que no es *el Otro*), Sontag sugiere que el humor siempre es un concepto polar: «like “left”, which presupposes “right”, and “up”, which presupposes “down”, the humorous never functions as a notion by itself. A contrast is always presumed» (Sontag, 1987: 100). Es en este aspecto donde cree detectar el origen de la discusión que nos ocupa: «Most discussions of humor obscure the fact that humor is a relational term, in all contexts. The main reason that so many discussions of humor run aground is, I think, because it is not understood that an opposing term is always lurking nearby, controlling our perception of what is humorous» (Sontag, 1987: 100). Se trata de una idea que va a tener un peso importante

---

<sup>239</sup> El autor toma estas palabras literalmente de la definición que Buster Keaton hace del género *slapstick* en *Slapstick*. Madrid: Plot Ediciones, 2006. Pág. 233

en nuestra argumentación. Por un lado, podemos entender que *lo cómico* se opone a *lo serio*, lo que derivaría en una consideración de superioridad tácita de lo segundo. Por otro lado, al analizar un texto, una película o un conjunto de ellas en nuestro caso, en el que coexistan elementos que contengan tanto elementos humorísticos como dramáticos, esta tendencia binaria obliga de alguna manera a elegir. En este aspecto podemos encontrar el origen de determinados usos terminológicos comunes en el análisis cinematográfico como *tragicomedia*, *comedia dramática* o *comedia social*. Es cierto que estos epítetos genéricos completan la descripción del film y transmite más información sobre el objeto descrito que el simple término *comedia*. Pero no es menos cierto que es una forma de conferirles una respetabilidad que el término *comedia* no ofrece por sí mismo. Enfatizar su carácter dramático o social, en definitiva recalcar que trata asuntos serios, agrega valor a la valoración de la pieza fílmica, superando la consideración de lo cómico como menor, pero tiene el efecto secundario de perpetuar esa consideración de la comedia como género inferior.

Para explicar la mecánica del humor, Mesa formula la teoría que denomina de la *inadecuación*. Es el mismo principio formulado por William F. Fry cuando alude a la *incongruencia* (incongruity), a un hecho que sucede de forma inesperada rompiendo con lo que nuestra experiencia del mundo o del lenguaje nos indica que debería suceder: de una persona que camina esperamos verla avanzar, por eso reímos ante su caída, ya que la súbita interrupción de esa expectativa nos produce sorpresa. Aunque haya una reacción empática por el sujeto, una preocupación por posibles heridas, en tanto las consecuencias de la caída no parezcan demasiado graves, el sentimiento de incongruencia supera esta preocupación empática y desencadena la risa (Scientific American, 2008). Esto se explica, según Scott Weems, por la «naturaleza confrontacional» del humor, según lo cual el humor «tiene que superar cierto umbral de incomodidad, tiene que provocarnos (aunque sin excederse). De hecho, el conflicto entre querer reírnos y no estar seguros de que debemos alimenta el humor» (Rubio, 2015).

Por el contrario, Buruma habla de un sentido universal de *lo divertido* (sense of fun),<sup>240</sup> que describe mediante el ejemplo del *gag* de la piel de plátano. Argumenta que lo divertido recae en la previsibilidad, en conocer antes que el personaje afectado lo que le va a ocurrir. Es decir, en este caso, el humor se produce por la confirmación de una regla: sabemos que la piel de plátano es el potencial desencadenante de una caída y nos divierte confirmar el cumplimiento de la norma (Buruma, 1987: 26). Esto serviría para explicar el éxito de diversas coletillas o situaciones popularizadas por cómicos famosos, que hacen reír a un público que está esperando justamente oír esa frase o ver de nuevo un determinado gesto o situación recurrente. Sin embargo, podemos objetar que no necesariamente es el cumplimiento de la norma, sino la expectativa de su cumplimiento, lo que genera diversión. Si un personaje, cargando con paquetes pesados, camina tambaleante hacia la piel de plátano, nos resulta divertido anticipar la posible caída y sus consecuencias, pese a que posteriormente ésta no se llegue a producir. Una vez más, la explicación la da Weems: «Lo que nos hace reír no es el contenido del chiste, sino la forma en la que nuestro cerebro trabaja en el conflicto que muestra». (Rubio, 2015) Atendiendo a esto, se diría que en el humor influye menos el instinto

---

<sup>240</sup> «Things that appeal to a universal sense of fun –funny faces, cute animals, children».

que el intelecto. Esto parece confirmarse al saber que, en este trabajo mental con el conflicto, se produce una importante actividad de los músculos faciales, con un patrón idéntico al que se produce al resolver problemas lógicos o matemáticos (Rubio, 2015).

La duda con que iniciábamos este capítulo, aludiendo a determinadas consideraciones sobre la incapacidad japonesa para el humor, podemos darla por descartada. Toda la argumentación anterior confirma lo que el sentido común ya nos indicaba. Si los japoneses tienen normas que se pueden transgredir, expectativas que pueden verse o no cumplidas y capacidad para sorprenderse y racionalizar las incongruencias, si son en definitiva capaces de experimentar diversión y reír, entonces, por supuesto, los japoneses sí tienen sentido del humor. La facultad de experimentar diversión y de reír sería algo indiscutiblemente universal: «humor seems to appear in some form in all cultures, even if not in every individual –not for nothing have we been called *homo ludens*. There is no reason to expect Japan to be an exception» (Cohn, 2007: 471).

### 6.5.2 Pero, y las formas en que se expresa el humor ¿son universales?

Resuelto que el humor es un hecho universal, la duda sobre la posibilidad de una comprensión intercultural de sus manifestaciones sigue proyectando su sombra. Sobre este particular, Wells señala que los estudios japoneses han tratado durante más de cien años de clasificar los fenómenos de esta cultura en base a categorías heredadas de Europa, por lo que todo se tiene que reajustar en un inacabable esfuerzo reclasificador que se hace más complejo a la hora de estudiar el humor (Wells, 2006: 193).

Vamos a explorar este tema de la mano del número especial que la revista *East-West Film Journal* dedicó en diciembre de 1987 a la comedia cinematográfica. Se trataba de las actas de un simposio internacional sobre este tema, celebrado en la universidad de Hawái, cuyas diversas comunicaciones se ocupaban de sendas tradiciones humorísticas nacionales, contando con un texto en el que Ian Buruma relataba su visión del humor japonés.

En su artículo, Ian Buruma comienza abundando en lo expuesto aquí hasta el momento, afrontando la pregunta de si los japoneses tienen sentido del humor y discutiendo la sensación general que detecta entre occidentales y otros asiáticos de que la respuesta es negativa. Constatando que los japoneses ríen mucho, apostilla que la risa no es necesariamente un signo de humor, poniendo como ejemplo aquellas situaciones embarazosas en que la risa actúa como mecanismo social para liberar al afectado de su vergüenza. Considera que el *sentido de la diversión* («*sense of fun*»), algo que sí detecta en los japoneses, no es equivalente al *sentido del humor* («*sense of humor*»). Afirmo que el *sentido de la diversión* es de alcance universal y lo ejemplifica con «faces, cute animals, children» o con el ya aludido mecanismo del *gag* de la piel de plátano. Señala que otro tipo de humor muy apreciado

en Japón es la combinación sentimental de risa y llanto, «mixture of humor and pathos» en sus palabras, lo que le sirve para explicar la apreciación que alcanzó la obra de Chaplin en el país (Buruma, 1987: 26).

El sentido del humor lo define como ligado a la capacidad irónica: el humor como máscara de la seriedad que se basa en el individualismo y en unas pautas sociales estrictas. La ironía aparecería así como expresión de la brecha entre individualidad y sociedad, como una forma de subvertir las normas establecidas (Buruma, 1987: 27).

Considera que los japoneses tienen un profundo sentido de la historia y una estructura social rígida, lo que los inclina al cultivo de la sátira. Entre los ejemplos con que ilustra su exposición, la existencia de numerosas comedias basadas en la ridiculización de la figura paterna o una clásica escena, que constantemente se produce en televisión, en la que un individuo, armado con un periódico enrollado u otro objeto similar, golpea en la cabeza a otro mientras profiere insultos contra él a voz en grito. Contravenir de esta forma toda cortesía, concepto tan importante en las relaciones sociales japonesas, es una incongruencia que Buruma define como una forma segura y casi ritual de quebrar las normas. El personaje objeto de la agresión se convierte en víctima ceremonial de una agresión simbólica con la que el espectador relaja sus pulsiones, lo que explicaría que en una sociedad muy sometida a rigurosas normas sociales –Buruma alude a la alemana junto a la nipona– la tendencia a expresiones humorísticas de carácter violento sean más acusadas. Ahí cree encontrar la explicación de porqué es común encontrarse en las salas de cine de Tokyo espectadores<sup>241</sup> riendo a carcajadas cuando un personaje muere en circunstancias particularmente horribles (Buruma, 1987: 28).

A este tipo de manifestaciones, que además de violencia implican a menudo escatología, las califica como *brown humor* y los designa como los principales argumentos en el humor japonés por la capacidad descrita para oponerse a sus principales restricciones sociales (Buruma, 1987: 29). Considera que este humor marrón muestra una acusada ausencia de ironía y que, a juzgar por su cine, en el pensamiento japonés no está muy desarrollado el sentido de la ironía, lo que atribuye a la ausencia de individualismo en la sociedad japonesa (Buruma, 1987: 30). Sin embargo, ese público tokiota que describe disfrutando del *humor marrón* no nos parece tan diferente del público seguidor del género *gore*, o de la audiencia habitual de determinadas sesiones en el festival de Sitges. Además, esa última afirmación sobre la ironía se nos hace extraña, ya que parece contradecir su argumentación anterior. Una contradicción que volverá a evidenciarse enseguida, primero mencionando varias películas dirigidas en los años 40 por Kinoshita Keisuke, en las que destaca su gran sentido irónico pero que, en lugar de llevarle a cuestionar su afirmación, aduce que son excepciones que confirman esa regla. A continuación ensalza las comedias *The Family Game* (『家族ゲーム』 *Kazoku Gēmu*, 1983, Morita Yoshimitsu) y *The Funeral* (『お葬式』 *Osōshiki*, 1984, Itami Jūzo) como muestra de que, pese a la mediocridad del cine japonés en ese periodo, los años 80 vieron emerger una comedia de mayor sofisticación. Comenta con cierto detalle la segunda película citada, para concluir considerándola «ironically funny about the very things Japanese hold near and dear: hierarchy, conformism, and ritual. [...] The film makes one thing very clear: the Japanese,

---

<sup>241</sup> El autor recalca: “even (or perhaps specially) audiences consisting of young girls”.



contrary to what many people think, are quite capable of laughing at themselves» (Buruma, 1987: 30-31).

En la descripción de Buruma, en resumen, la cultura japonesa cumple todas las características necesarias para el florecimiento de la ironía excepto una. Cita ejemplos de varios realizadores japoneses (Kinoshita, Morita, Itami, Suzuki Seijun<sup>242</sup>), que han trabajado en épocas diferentes y han dirigido comedias que destacan por su inteligente uso de la ironía. Pese a ello, la simple idea estereotipada de la falta de individualismo en los japoneses, la característica que supuestamente falta, le sirve para negar la capacidad irónica en esta sociedad basándose en que predomina lo que describe como *humor marrón*. En definitiva, afirma que los casos citados funcionan en una suerte de ejemplificación inversa, como excepciones que confirman la regla, y niega así la posibilidad de una convivencia de formas de expresión humorística diversas en el seno de una misma sociedad.

Uno de nuestros críticos más interesado por la desarticulación de ideas estereotipadas sobre el humor y la comedia como es Jordi Costa, respondiendo una pregunta sobre el localismo del humor en una entrevista reciente, contestaba mencionando cómicos que implementaban modelos opuestos dentro del contexto británico –Wodehouse y los Monty Phyton– o del español: «el “humor de Cuñao”, homófobo y misógino, no tiene nada que ver con el de Típ y Coll que siempre jugaron a desarticular lo racional y, en su momento, resultaban muy británicos. A mí el humor me interesa porque desarticula la seriedad y lo consensuado» (García Llovet, 2015). Es decir que dentro de un mismo contexto cultural habría formas diversas de lograr esa desarticulación, tal vez porque no exista un cuerpo homogéneo de seriedad y racionalidad, sino diversos consensos entorno a lo que se puede considerar “serio”, que requerirían estrategias diferentes para ser desarticulados.

Coincide en este aspecto Yoshida Junji, quien critica explícitamente a Buruma por el simplismo con el que disocia el humor de la complejidad social que lo genera. Obviar la condición del humor como constructo socio-cultural implica perder la perspectiva de que este está sujeto a determinantes como el género o la clase social, no únicamente a la cuestión nacional (Yoshida, 2006: 4).

En su relatoría del simposio donde Buruma presentó su texto, Susan Sontag destaca que la mayoría de aportaciones sirvieron los ponentes para realizar afirmaciones sobre sus países de origen, su cultura, historia y otros dilemas nacionales (Sontag, 1987: 100). Aun valorando el interés que esto pueda tener, ya que no niega la existencia de tradiciones discursivas del humor que enfatizan lo nacional, matiza expresando su disgusto por cómo ha quedado excluido del debate lo universal en el humor (Sontag, 1987: 102).

Al hilo de esto, introduce el doble arquetipo del *loco* (fool) y el *truhan* (trickster), donde cree encontrar un rasgo humorístico universal y cuyo contraste como pareja de opuestos quedó definitivamente fijada en el imaginario colectivo por el dúo Don Quijote-Sancho. Es lo que explicaría el enorme éxito global cosechado por *Charlot*, superando como ningún otro

---

<sup>242</sup> Si bien la obra de Suzuki no suele asociarse a la comedia, Buruma destaca que sus películas de *gangsters* se caracterizan por un marcado humor negro y por el sentido irónico con que utiliza las convenciones del género (Buruma, 1987, p.28)

personaje barreras interculturales, ya que considera que la gran habilidad cómica de Charles Chaplin fue su capacidad para incorporar ambos arquetipos contradictorios en un mismo personaje (Sontag, 1987: 103).

Otro autor que se muestra igualmente favorable a explorar la universalidad del humor es el filósofo Alejandro Mesa. Para responder a la pregunta de si hay manifestaciones humorísticas universales, Mesa recurre al pensamiento del filósofo norteamericano Ted Cohen, quien teoriza sobre la diferencia entre bromas *condicionales*, que implican un contexto concreto y no se pueden comprender fuera del mismo, y las bromas *puras*, que serían las que son comprensibles universalmente. Se trata de un modelo teórico, por lo que el autor subraya que, en la práctica, se puede dar una mayor o menor tendencia hacia un humor puro, pero que este no se puede definir o localizar en una realización humorística concreta (Mesa, 2011). Entonces, el humor nipón sería tan comprensible o incomprensible como marcada fuera la tendencia *condicional* o *pura* de las bromas, *gags* o situaciones en que se manifieste. Por lo tanto, tendría aspectos más o menos difíciles de comprender, conviviendo con otros de relativa facilidad para ser entendidos y generar diversión en un espectador extranjero. Es decir, que si el teórico humor nipón fuera incomprensible, sólo podría deberse a una particular idiosincrasia que haría a esta cultura tendente a lo contextual, o bien a una voluntad expresa por evitar las formas del humor de carácter *puro* y cultivar únicamente estas otras formas de humor *condicional*.

La capacidad de comprensión intercultural del humor, por tanto, no dependería tanto de lo que se puede comprender, sino al contrario. Lo que no es conocido no puede ser comprendido, por lo tanto impedirá apreciar esa expresión humorística. Pero lo incomprensible puede dejar de serlo. Al incorporar el conocimiento que falta, la expresión humorística puede a ser apreciada. Más aún, no sólo se trata de conocimiento, el humor es algo dinámico que responde a modas y corrientes pasajeras, que se desarrollan en un tiempo y entorno cultural determinado y lo hacen de modo diferente en otros (Wells, 2006: 193). Por tanto, no se trata en todos los casos de una falta de comprensión, sino de una falta de adecuación al contexto propio, lo que en ocasiones impediría el disfrute del humor foráneo. En cualquier caso, el elemento clave no estriba en los valores que originan el humor, sino en los que basan la acogida por parte del receptor. Al lamentar que, en el debate sobre el humor, el enfoque preferido sea el que liga el humor con las tradiciones nacionales, Sontag subraya que esta perspectiva suele olvidar que tan importante es en el análisis considerar qué es lo que resulta divertido como lo que no: «Recall Mr. Buruma's example of the Japanese who didn't understand the irony involved in a certain teasing question because his culture does not equip him to make easily the distinction, well established in our culture between social role (with its attendant stereotypes) and the unincorporated, as it were, individual.... Standards of what is and is not funny are among a culture's central assumptions» (Sontag, 1987: 103).

En la línea de enfatizar lo universal sobre lo nacional, la voz reciente de Manuel Garin se une a la reivindicación de Sontag. En su investigación sobre el *gag* visual, Garin detecta tres elementos básicos que actúan en el *gag* para generar el humor:

«tres dimensiones formales: el Tiempo, el Espacio y el Movimiento. Tres variables que se integran progresivamente. Así, la temporalidad se suma a la espacialidad, y ambas a la cinética. A su vez, esas tres grandes facetas culminan en tres ideas-límite: las formas del Tiempo conducen al límite de la Narración, las formas del Espacio al límite del Juego, y las formas del Movimiento al límite del Sentido. Las formas (tiempo, espacio, movimiento) plantean una analítica operativa del gag, entender cómo funciona y qué modelos clave disemina. Los límites (narración, juego, sentido) proyectan tales formas hacia sus fines, poniendo en contacto el funcionamiento del gag con su potencial narrativo, lúdico y rupturista» (Garín, 2012: 11).

La investigación de Garín circula por ejemplos cinematográficos de procedencias tan diversas como el propio Japón, España, Francia, Italia, Inglaterra, Alemania, Polonia, República Checa, Croacia, Finlandia, Suecia, Dinamarca, Rusia, China, Nueva Zelanda, Estados Unidos, Canadá y México, destacando además la «cohabitación entre gags de épocas y estilos diversos» (Garín, 2012: 8). Con todo ello, sostiene que los mecanismos propios del *gag* también transgreden fronteras entre medios, estableciendo en su tesis un «trayecto que hermana los gags de Keaton con las pruebas 'Takeshi's Castle' y los juegos de plataformas de Super Mario. Una progresiva apertura de las imágenes en movimiento hacia algo que pueda usar cualquiera, sobre un mismo tipo de gag. Un gag que pasa del cuerpo privilegiado del clown a los cuerpos aleatorios de la televisión y los mandos de control del videojuego» (Garín, 2012: 299). En todo ello vemos reforzada la idea de que el *gag*, en tanto que expresión de comicidad, alberga potencialmente la capacidad de ser comprendido independientemente de su procedencia o la época en que se produjese.

Garín estudia el *gag* como expresión exclusivamente visual. Pero muchas expresiones humorísticas no sólo incorporan una dimensión sonora, sino que la palabra conforma una parte esencial. En este tipo de expresión es más fácil de entender la resistencia a aceptar su comprensión intercultural ya que requieren de traducción, con los condicionantes que esto implica, y previsiblemente pueden aludir a situaciones contextuales. El libro *Understanding Humour in Japan* (Milner Davis: 2006), se ocupa de diversas de esas expresiones humorísticas. En una reseña del libro leemos: «the title seems to be hedging its bets: "humor in Japan" might simply be whatever humor happens to be located there, no more distinctive than Japanese coughing. And many examples of Japanese humor do seem to be very much like any other kind, unless one accepts the premise that the mere fact of their existence in Japan makes them distinctive by definition» (Cohn, 2007: 471-472). Otra nos anima a leer el volumen para descubrir aspectos interesantes sobre cómo interactúan en el humor complejas conexiones entre lenguaje, cultura o historia y el papel que estos elementos adoptan en el humor de una sociedad en un momento determinado (Sample, 2006: 1), con lo que sería posible adquirir «a better insight into the nature of humor as a universal form of human behaviour» (Milner Davis, 2006: 13). De esta afirmación inferimos una universalidad no en los contenidos y formas, pero sí en los discursos y mecanismos que conforman lo cómico. Esto, indirectamente, apuntaría a una capacidad de comprensión intercultural no tan diferente al caso del *gag*.

En conclusión, todos estamos, de alguna manera, capacitados para que nos resulte divertida cualquier manifestación del humor. Los mecanismos de generación del humor hacen su efecto en nuestra percepción, así que lo que nos falta para una comprensión universal son

los referentes contextuales. Unos referentes que podemos adquirir en base a observación y estudio. Por lo tanto, habituándonos a la exposición a unas determinadas expresiones humorísticas podemos comprenderlas aunque no pertenezcan a nuestro propio entorno cultural. En esa línea parece expresarse Rubén Lardín, en una columna de opinión en *Cinemanía* en la que elogia el cine asiático, al comentar la decimosegunda edición del *Barcelona Asian Film Festival*. Afirma Lardín que los realizadores del continente tienen «una mano de santo para la extravagancia y un desparpajo para la comedia local puede que algo intransitable para el occidental talludito pero muy goloso a sus vástagos, crecidos con el manga y el anime» (Cm10-07b), implicando que el hábito de consumir productos culturales de origen nipón supone poseer esos necesarios elementos de comprensión.

Si bien parece que esta línea de pensamiento es la que se impone entre los expertos e incluso, con ejemplos como el de Lardín, empieza a calar en parte de la crítica, la conciencia general permanece impermeable a ese discurso. En el caso de Japón, además, el tema se agrava por la situación del país en nuestro imaginario, donde encarna al “otro” por excelencia. Ejemplo de ello es un reportaje periodístico reciente, aparecido en agosto de 2013 en el suplemento sabatino del diario *La Vanguardia*. El texto alude a esa noción de universalidad en el humor en algún punto, citando a numerosos científicos que, desde disciplinas diversas, concluyen en una defensa de esa idea, pero se muestra en último término ambiguo y el conjunto queda condicionado por una introducción que presenta la idea de un humor nacional como punto de partida incuestionable. Lo hace, además, apoyándose de entrada en varias anécdotas ejemplarizantes con japoneses como protagonistas. Coadyuva la maquetación de las páginas,

que acompaña el texto de diez piezas breves sobre el humor en diez nacionalidades, sin olvidar un editorial que empuja en el mismo sentido, mientras la portada enmarca todo el conjunto sin cuestionar la idea de fondo, con una ilustración emulando una página de cómic en la que no hay personajes ni acción. Los globos de texto, en lugar de diálogos, muestran diversas banderas nacionales separadas en viñetas, sin que los países compartan un mismo cuadro. El titular «Las fronteras de la risa» y el texto «Cada sociedad tiene un sentido del humor distinto», más que reforzar, certifican la idea de que el humor es algo particular de cada país (ver imagen n° 7).



Imagen n° 7. Portada de *Es* (17 agosto 2013): *Las fronteras de la risa*

En el editorial se afirma: «Hollywood lo tiene claro. Cuando triunfa una comedia europea no la doblan como haríamos aquí, simplemente la vuelven a rodar. [...] ¿Por qué esta doble versión? Pues porque el público norteamericano está acostumbrado a consumir productos cinematográficos acordes con su sentido del humor: los chistes y los gags que sirven para los franceses podrían no funcionar para ellos». Una asunción errónea, ya que no sólo el género cómico es tomado por la industria norteamericana para realizar nuevas versiones. Desde las antiguas películas de monstruos como *Godzilla* [(『ゴジラ』 *Gojira*, 1954, Honda Ishirō)] a las recientes producciones de terror, por quedarnos en terreno del cine japonés, los ejemplos son múltiples y de géneros y procedencias nacionales muy diversas. En el reportaje se incluyen declaraciones de la investigadora Delia Chiaro, investigadora en el campo de la traducción con especial interés en lo cómico y humorístico, quien considera que lo decisivo es el circuito comercial, afirmando que si el humor norteamericano tiene esa aceptación internacional es en base a la continuidad temporal, desde los inicios de Hollywood, de una poderosa red de distribución (Sandri, 2013: 9). Sumemos a esto la capacidad de influencia cultural a escala mundial de una potencia económica y política como es Estados Unidos.

Así conformado, el sistema incentiva que la industria hollywoodiense, al detectar un producto foráneo de éxito contrastado, muestre la tendencia de recrearlo en un producto propio. Teniendo asegurada una audiencia amplia, no sólo en su potente mercado interno sino en el ámbito global, la importación de productos audiovisuales es menos atractiva para el entramado industrial del cine norteamericano que la realización, con la consecuente explotación comercial y rentabilización económica, de sus propias adaptaciones. Por otro lado, el sistema confiere a sus productos culturales una exposición a audiencias foráneas que facilita que estas acumulen conocimientos contextuales que facilitan la comprensión del humor *condicional*, en los términos que antes describíamos.

Así parece corroborarse mediante lo expresado por Adam Torel –responsable de la firma *Third Widow Films*, dedicada a la explotación comercial de cine japonés en el mercado británico–, en un taller para profesionales del sector organizado por la *Japan Visualmedia Translation Academy* (JVTA).<sup>243</sup> Torel explicó que su preferencia personal por la comedia y la escasa inversión requerida en su adquisición, a causa de la desconfianza entre los propios productores en la viabilidad internacional de los films y del desinterés de sus competidores, le impulsó a trabajar este género en su catálogo. En estas condiciones, limitada circulación pero con una menor inversión para adquirir los derechos, este tipo de películas genera un aceptable retorno económico y no se ven especialmente afectadas por los vaivenes de las modas. Un título poco exitoso no le genera pérdidas inasumibles, al contrario que a distribuidores que apostaron por géneros en alza de popularidad como el terror, que llegaron a ver seriamente comprometida la viabilidad de sus empresas con títulos que no cosecharon el éxito esperado. Con unos años de continuidad trabajando este género en su catálogo, ha logrado crear una base de mercado. Reducida a limitados círculos cinematográficos, no una base a nivel popular, pero sí lo suficientemente fidelizada, según infiere de su interacción en redes sociales, como para que se haya configurado una demanda constante.

---

<sup>243</sup> El encuentro se celebró en la sede de esta institución en Tokyo. Más información en el enlace <http://wp.me/p2t7di-90>

Aún más, la familiaridad con diversas figuras sirve para superar determinadas situaciones de incompreensión. El artículo ya comentado de la revista *ES* concluye con una referencia a los hermanos Marx y el paradójico éxito internacional de su humor, principalmente metalingüístico y por ende *condicional*. Se menciona un estudio<sup>244</sup> según el cual los Marx son considerados «divertidos y un tanto absurdos» en España, mientras que el público norteamericano los aprecia por «inteligentes e ingeniosos» (Sandri, 2013: 9). Este ejemplo pone de relieve una importante contradicción del texto, dada la capacidad de los hermanos Marx para ser aceptados por un público que no comparte sus códigos culturales ni comprende su registro lingüístico. Es decir, que la parcial incompreensión de su humor, por desconocimiento de los estrambotes lingüísticos que ofrecen en su versión original, no impide que un público foráneo pueda comprender y divertirse con las situaciones que sus enredos crean. Un nivel de comprensión diferente, pero en el que la capacidad de divertir permanece intacta.

### 6.5.3 La comedia y la crítica cinematográfica

Tras esta discusión preliminar sobre el humor, sustento del género cómico, podemos pasar a tratar la comedia como género cinematográfico. En base a lo anterior, entendemos por comedia cinematográfica el género fundamentado en el intento de crear humor, nutrida por múltiples expresiones humorísticas que se integran en ella para darle forma. Consideraremos comedia cualquier película que incorpore de forma sustancial alguna o varias de las diversas realizaciones particulares de lo humorístico, ya sea parodia, sátira o cualquier otra de las diversas categorías en que los académicos han dividido las expresiones humorísticas, sin detenernos en definir pormenorizadamente cada una de ellas.<sup>245</sup>

La comedia cinematográfica ha estado presente a lo largo de toda la historia del medio cinematográfico, considerándose justamente una obra cómica, *El regador regado* (*L'Arroseur arrosé*, 1896, Louis Lumière), como la primera filmación no documental, el inicio de la ficción en el cine. En este momento inicial, la novedad de la imagen en movimiento y la ausencia de sonido, imponen una tendencia a experimentar y enfatizar justamente el movimiento. La comedia sería un medio privilegiado para explorar el movimiento, lo que lleva al desarrollo del *slapstick*, la comedia de acción física que, no por casualidad, cobijó a las figuras cómicas más reconocidas de la historia del cine. La crítica cinematográfica surge y se desarrolla en paralelo a la propia práctica del cine. Siendo coetánea, era también sensible a las experimentaciones que el género llevó a cabo en sus primeros años, en una rápida carrera

---

<sup>244</sup> Lamentablemente sin referenciarlo, lo que nos ha privado de cotejar sus resultados con más detalle.

<sup>245</sup> Salvo cuando la argumentación nos lleve a ello para algún ejemplo o comentario concreto.

hacia sus límites. Sin embargo, con la consolidación de ambos medios, la comedia pierde progresivamente su relevancia experimental y el interés crítico decae.

A esto debemos añadir los prejuicios que habitualmente pesan sobre las formas de expresión cómicas. En éste aspecto parece intervenir la concepción dual que apunta Sontag, según la cual «humor has been equated with something that was light, as opposed, presumably to something that was dark. It was equated with what was entertaining, as distinguished from what was serious, solemn, and possibly not entertaining. It was sometimes equated with what was more accessible to a large audience, as distinct from something that, because of its solemnity or seriousness, was available only to a more restricted audience» (Sontag, 1987: 99). La crítica, constituida en institución, tenderá a conservar su carácter de autoridad. Para ello le resulta más atractivo apelar a la seriedad. En la ya tradicional discusión entre alta y baja cultura, este carácter popular, para amplias audiencias, supondrá un elemento más de rechazo desde la institución, por lo que en revistas especializadas se pueden leer afirmaciones como: «Podría considerarse *El verano de Kikujiro* como una comedia rotunda si no fuera tan seria por dentro y tan visualmente silenciosa» (Cm00-02a).

En busca de su legitimidad, la crítica más institucionalizada desarrolla estrategias de validación que pasan por enfatizar referentes cultos y fáciles de relacionar con unas pretensiones artísticas. El impacto de las teorías del autor originadas en torno a *Cahiers du Cinéma*, pone en primer plano la expresión del genio individual y el subrayado de un trabajo intelectual. Estos conceptos casan mal con la capacidad que la comicidad tiene de apelar a audiencias amplias.<sup>246</sup> Considerado un género popular, lo cómico queda relegado a una cierta marginalidad. Paralelamente, se desarrollan ciertas estrategias para acomodar determinadas comedias que dan muestras de merecer una mejor consideración sin validar por ello el género en su conjunto:

«In Japan as in the West, critics tend to show a bias for the forms of high comedy, ranking slapstick, gags, and comedy of situation below sentimental comedy, comedy of character, manners, and satire. While both gags and slapstick are undisputedly staples of comedy, they tend to have a mechanistic, predictable quality, as the humor often depends upon the audience being made aware of the gag before the characters. For some critics, a “sense of humor” properly speaking depends upon a ready sense of the incongruous or the ironic that we find primarily in high comedy» (Roberts, 2007: 100-101).

Algunas voces actuales, parece revelar un cierto movimiento en favor de la reconsideración del valor de la comedia. Una reciente y muy detallada aportación en el análisis de recursos cómicos audiovisuales es la tesis doctoral *El gag visual y la imagen en movimiento. Del cine mudo a la pantalla jugable*. En sus conclusiones, se afirma que el gag es un elemento cultural de relevancia central en tanto que «lugar de encuentro, mestizaje, popularización y democratización de las

---

<sup>246</sup> «este criterio de evaluación fundamental que es, según Pierre Bordieu, el rechazo de la adaptación a las expectativas del mayor número posible de espectadores, ha sido utilizado en los años setenta por los Cahiers du Cinéma, por ejemplo, para valorar las películas de Jean-Luc Godard en una época en la que había acabado por alejarse de la lógica industrial correspondiente al circuito oficial de los largometrajes. Pero esta jerarquización es con frecuencia interesada: las obras que deben *crearse su público* tienen ese algo superior a las obras *hechas para el público*, que justifican la existencia social del grupo que las ayuda a encontrar dicho público» (Jullier, 2006: 41).

imágenes, aniquilando las fronteras posibles entre “alta y baja cultura”, sin darse importancia» (Garin, 2012: 414). Con esa consideración, el autor parece prometer una defensa del valor intrínseco de lo cómico. Sin embargo, el primer apartado de su introducción se titula *Gag vs. comedia*, y se abre significativamente con estas dos citas: «Prétendre qu’un gag se doit d’être obligatoirement comique est apporter une restriction humiliante à sa toute-puissante indépendance» y «An over-emphasis on the matter of ‘what makes it funny’ will lead to a distorted view of the achievements of the slapstick comedy» (Garin, 2012: 2). Se podría considerar como una muestra de que lo divertido no se suele considerar relevante. Esta sospecha permanente de falta de seriedad pone en alerta a determinados analistas y exige al resto un esfuerzo constante de argumentar y justificar la respetabilidad de lo cómico, como se confirma al seguir leyendo:

«Nos hemos guardado bien de incluir las palabras “cómico” o “comedia” en el título de la tesis, precisamente porque creemos que más que enriquecer y concretar las formas del gag visual, las encorsetan en callejones sin salida. No nos interesa el gag como “medio para un fin prefijado”, la risa, sino como posibilidad-de. Rechazamos el tópico de lo cómico para dar una oportunidad, en cambio, a la ambigüedad y la diversidad interpretativa de los mejores gags visuales, que podrán hacernos reír, pero también inquietarnos, más allá de moldes establecidos. Si, como señaló en su día Blake Edwards, no hay nada que estropee más a la comedia que definirla, nuestra intención está en las antípodas de una “teoría de lo cómico”» (Garin, 2012: 2).

Entendemos que Garin acierta al dar prominencia a este matiz, nada banal y consecuente con lo que antes afirmábamos, aunque no compartimos la forma de expresarlo. En las conclusiones del documento insiste: «Hemos aclarado que el gag desborda las categorías de lo cómico, y que leerlo únicamente desde la finalidad de la risa, como un “medio para un fin prefijado”, reduce y homogeniza sus posibilidades expresivas» (Garin, 2012: 414). Que lo cómico, además de la diversión, estimule otro tipo de sentimientos o reflexiones nos parece un aspecto que refuerza la relevancia de la comedia. Como se indicó anteriormente, el humor se produce a partir de la reacción intelectual a determinados estímulos que ponen al cerebro ante una ruptura de lo convencional.

Desde el planteamiento inicial hasta las conclusiones, el planteamiento de Garin supone una renuncia consciente a reivindicar esta potencialidad de lo cómico. Renuncia que toma especial relieve cuando *risa* es una de las palabras que elige para cerrar su tesis ensayando una definición conceptual de *gag visual*: «Forma que hace (posible) reír mediante un juego equívoco de imágenes en movimiento, a varios tiempos» (Garin, 2012: 419). Así, en lugar de enriquecer y desprejuiciar la forma en que se entiende el término comedia, tal vez por miedo a una comprensión apriorística y sesgada del mismo por parte del lector –en primera instancia integrante del entorno académico, por tratarse de una tesis doctoral–, o puede que por convencimiento al integrarse él mismo –o pretender encajar– en dicho colectivo, Garin opta por sortear el problema obviando el término. Coadyuva con ello al mantenimiento del prejuicio que inferioriza lo cómico respecto a otras expresiones que se consideran serias, como parece confirmarse al ver las reacciones suscitadas por su trabajo, una vez publicado a nivel comercial (Garin, 2014). En la reseña del libro para la revista *Miradas de cine* se afirma:



«La idea que anima su magnífica tesis es mucho más importante y ambiciosa: la defensa del gag como «una forma de resistencia visual de la cultura contemporánea». El gag dispone de una potencia escondida que desborda las categorías de lo cómico porque siempre ha sido una herramienta radical para cuestionar el sentido de la historia, la política y todo lo que tenga que ver con lo social, ya que trabaja la imagen como una pregunta y un problema. Para comprobarlo, basta acudir al arranque de *Luces de la ciudad* (*City Lights*, Charles Chaplin, 1931), para ver a Charlot dormir en los brazos de una gran estatua que está a punto de ser inaugurada por todas las fuerzas vivas de la urbe. Tras levantarse la tela que la esconde, aparece el vagabundo más famoso de la historia del cine, para interrumpir el acto con su inadecuada presencia. Esta interrupción, más allá del todo lo cómico que pueda darse a raíz de la situación, es lo que le otorga al gag su verdadero valor. Revela esa «discontinuidad latente en la continuidad» a la que Godard ha interpelado tantas veces, desmontando la aparente sucesión de imágenes sin fisuras en la que basa su eficacia el cine. El gag la profana para mostrarse como una forma puramente visual» (Adalia, 2015).

Pese a que todo lo invocado en el texto coincide con lo que venimos argumentando, en lugar de atribuir el potencial cuestionador del *gag* a su carácter cómico, se impone la sustracción de lo cómico como parte de la naturaleza del *gag*. Por el contrario, Jordi Costa reivindica precisamente esta misma escena de Chaplin no para afirmar que el *gag* supere las capacidades de lo cómico, sino para concluir que en lo cómico reside un potencial superior al de generar la risa (Abuín, 2013).<sup>247</sup>

En su afán de glosar la comedia contemporánea, Costa editó en 2010 el libro *Una risa nueva*, dedicado a diseccionar sus corrientes y formas expresivas, subrayar sus logros estéticos y rehabilitar la figura de buena parte de los más destacados cómicos audiovisuales del panorama internacional reciente. Habla del establecimiento de una nueva comedia y teoriza sobre el concepto de post-humor, en el que el objetivo planteado no es tanto lograr la risa como generar una incomodidad en el espectador (Costa, 2010: 12).

El libro plantea como tesis de trabajo que la comedia ha sido el único género que a nivel global ha sido capaz de plantar cara al proceso de cuestionamiento de las señas de identidad propias que el contexto cinematográfico contemporáneo ha impuesto en el resto de géneros (Costa, 2010: 10-11). Lo habría hecho en un proceso de cuestionamiento de sus propios límites, evidenciado en lo que el autor define como *post-humor*, que visualiza en «una poética sustractiva del gesto que no remite tanto al modelo Charlot como a la estolidez facial de Buster Keaton [...]. Es todo un síntoma que sea la micro-gestualidad y la rigidez expresiva de Bill Murray el aislado ejemplo de supervivencia del influyente tsunami original del *Saturday*

---

<sup>247</sup> El autor insiste en esta idea repetidamente, como cuando afirma: «nunca se habrá escrito lo suficiente sobre el lenguaje del cuerpo de Charles Chaplin: una flexibilidad muscular al servicio de la desacreditación de la dignidad del cuerpo, una gestualidad fluida que cuestiona y transgrede fronteras de género —la feminización de los movimientos de Charlot— y de clase —el vagabundo se desplaza a través de las zonas marginales de la ciudad con la dignidad y el cómico atildamiento del príncipe destronado—. En este sentido, nada ha cambiado sustancialmente en el paisaje de la comedia desde los tiempos de Charlot: la comedia siempre acaba resolviéndose (haciéndose) en el cuerpo del cómico» (Costa, 2010: 19-20).

*Night Live*» (Costa, 2010: 20). Entiende así la nueva comedia como una rebelión contra la posición de inferioridad a la que el establishment crítico la ha sometido (Costa, 2010: 13).

En breve, diríamos que la comedia fue un género apreciado por la crítica y a la vez disfrutado por un público amplio, lo que llevó al aparato crítico a enfriar su entusiasmo en pos de un estatus de respetabilidad como institución. Sin haber perdido el favor popular, ciertos movimientos de la nueva crítica tratan de reivindicar la comedia y reinsertarla en el gran discurso historiográfico del cine.

#### 6.5.4 Literatura sobre comedia japonesa

Es comprensible la dificultad de la comedia japonesa para ser hacerse un hueco en la agenda crítica internacional. Constituida en institución, la crítica tenderá a conservar su carácter de autoridad. En la ya tradicional discusión entre alta y baja cultura, este carácter popular y opuesto a una determinada idea de seriedad, implica un rechazo desde la institución. Para completar, el cine japonés sólo se considera para su consumo desde el denominado *world cinema*, es decir, desde un carácter marginal, que lo relega primordialmente al circuito de festivales. La comedia japonesa se enfrenta así a una doble marginalidad que dificulta enormemente su apreciación crítica.

Yoshida atribuye el esencialismo cultural que se aplica sobre la comedia como herencia de Henri Bergson —que cuanta entre sus trabajos con un famoso ensayo sobre la risa—, lamentando que su discurso no fuese sustituido por aportaciones posteriores tan fundamentales como la del productor cinematográfico Mack Sennett, figura clave en el desarrollo del *slapstick*, cuya aceptación internacional de la mano de la popularidad global de figuras como Chaplin, que se inició en el cine bajo el sello de Sennett, ilustran ya desde la segunda década del s. XX la universalidad de lo cómico. Una universalidad sin la cual se haría difícil explicar cómo se materializó el dominio mundial de la comedia hollywoodiense desde el final de la Primera Guerra Mundial (Yoshida, 2006: 8). Este investigador cita también a Andrew Horton y su libro *Comedy Cinema Theory*, donde afirma que la comedia, aun con un permanente poso de comicidad local, en un género cinematográfico de tradición transnacional, ya que su condición visual le hacen depender menos de lo lingüístico que en el caso de la literatura (Yoshida, 2006: 1). El ejemplo de Mack Sennett y la aportación de Horton generan un espacio teórico adecuado para negar la esencia nacional como valor inmutable. Lo local y específico pasa a ser una forma de enriquecer la comedia y no un lastre para su comprensión cultural (Yoshida, 2006: 12).

Con todos esos condicionantes, el género de humor nipón cuenta con escasos trabajos editados fuera de Japón.<sup>248</sup> Aun así, siendo el caso nipón, entre las llamadas cinematografías periféricas, uno de los cines nacionales más estudiados y sobre los que más se ha publicado en occidente, es llamativa la falta de atención sobre este género.

Para un recuento histórico de la comedia japonesa en lengua extranjera, debemos recurrir al capítulo escrito por Gregory Barrett para *Reframing Japanese Cinema* (Nolletti: 1992). Apenas se puede encontrar nada más. En la introducción del capítulo, Nolletti apunta cuatro referencias, pero dos son textos dedicados a autores y films concretos,<sup>249</sup> otro habla en general del humor japonés –el artículo de Buruma que se analiza previamente, al inicio de este capítulo– y el otro es un breve repaso general de la historia del cine nipón que le dedica cinco páginas a la comedia.<sup>250</sup> El año 92 se nos hace algo tardío para ser el primer intento de este tipo de aproximación al género, y demasiado antiguo si pensamos que no se ha podido localizar algún otro intento posterior, exceptuando *Origins of Japanese Film Comedy and Questions of Colonial Modernity* en 2006, que en cualquier caso es una tesis doctoral a cargo del investigador japonés Yoshida Junji. Entre los autores citados en el texto de Barrett, Yamada Yōji es el único que se encuentra en activo durante el periodo que nosotros estudiamos. Barrett le considera, junto a Kawashima Yūzō,<sup>251</sup> como los realizadores especializados en comedia más relevantes del cine japonés posterior a la guerra (Yoshida, 2006, 219).

El texto antes mencionado de Yoshida, trata la comedia japonesa como discurso complejo, a veces subterráneo, en el que históricamente los cineastas negociaron de forma resistente la narración de un sistema colonial que imponía un dilema nacional, instituyendo una democracia formal a nivel interno pero siendo en la práctica un país imperialista, en un primer momento, o un país ocupado posteriormente. (Yoshida, 2006: 1) En el contexto reciente, detecta un aumento de visibilidad de lo que designa como «*nihon keigeki eiga* (Japanese screen comedies)» y cita el éxito de *The Family Game, Tampopo* (『タンポポ』 Tanpopo, 1985, Itami Jūzō), *Sumo do, Sumo don't* (『シコふんじやった』 *Shiko funjatta*, 1992, Suo Masayuki) y *Shall we Dance* (『Shall we ダンス?』 *Sharu ni Dansu?*, 1996, Suo Masayuki). Para ello se apoya, precisamente, en el texto de Barrett, donde cree encontrar una respuesta al artículo anteriormente discutido de Buruma, donde afirmaba la incapacidad para la ironía de la cultura nipona (Yoshida, 2006: 2), consideraciones que el autor atribuye al contexto de los años 70 y 80, con la idea del *Japón como amenaza* que se dio durante aquel periodo de espectacular pujanza japonesa previo el estallido de la burbuja económica (Yoshida, 2006: 5).

El autor lamenta que, en lengua japonesa, tampoco hubiese trabajos serios y profundos sobre el tema, hasta la publicación en 1995 de *Nihon Kigeki Eigashi* (『日本喜劇映画史』 Hara

---

<sup>248</sup> «One difficulty facing any cross-cultural study of high comedy, is that our sense of irony and incongruity may depend upon particular, shared expectations and cultural norms. This may account for the scarcity of criticism in English on Japanese film comedy, and the ambiguous reactions on the part of some foreign critics. Where Max Tessier praises the comedy of the early Showa period, Anglo-Saxon critics arrive at a more ambiguous conclusions» (Roberts, 2007: 101).

<sup>249</sup> Bock, A. (1983) “Ozu Reconsidered” en *Film Criticism*, vol.8 n°1 y McDonald, K. (1989) “Family, Education, and Postmodern Society: Yoshimitsu Morita’s *The Family Game*” en *East West-Film Journal*, vol.4 n°1

<sup>250</sup> Tessier, M. (1981) *Images du cinéma japonais*, Paris: Henri Veyrier, pp.130-135.

<sup>251</sup> Cineasta que inició su carrera en la década de los años 30 en Shōchiku, pasando posteriormente a Nikkantsu donde estuvo activo hasta su fallecimiento en 1963.

Kentarō & Nagataki Takahito, Tokyo: NTT Shuppan). Era un momento en que reflotaba el interés y visibilidad del género entre las grandes productoras, y este libro suponía un esfuerzo por reorientar su estudio y reemplazar estereotipos negativos por afirmaciones positivas, ponderando la producción de comedia en Japón tanto por cantidad como por su calidad y sofisticación (Yoshida, 2006: 3). Hasta entonces, el discurso crítico sobre la comedia había quedado totalmente supeditado a un enfoque “etnográfico”, tendente a reforzar el esencialismo cultural y la dicotomía Japón-Occidente, como muestra la simplificación en el enfoque de Buruma, que no considera el humor en su dimensión compleja como constructo socio-cultural determinado por género, clase social, etc., sino una entidad homogénea disociada de la complejidad social (Yoshida, 2006: 4). Pese a todo, reprocha también que el trabajo de Hara y Nagataki se fundamenta en afirmaciones esencialistas propias del discurso de la especificidad cultural nipona (Yoshida, 2006: 5).

Para reconsiderar el discurso establecido sobre la comedia japonesa, la tesis de Yoshida recorre la historia del humor cinematográfico en Japón desde el periodo Meiji hasta la actualidad, concluyendo con la obra de Mitani Kōki, realizando un estudio pormenorizado de su debut cinematográfico con *Welcome Back, Mr. McDonald* (『ラジオの時間』 *Rajio no Jikan*, 1997). Junto a la película en sí, su desarrollo argumental, puesta en escena y recursos estilísticos, Yoshida contrasta la acogida crítica del film tanto entre sus compatriotas como entre algunos cronistas norteamericanos.

La película narra lo que acontece durante varias horas en una emisora radiofónica de Tokio. Esa noche, está programada la emisión dramatizada en directo de un relato romántico, a cargo de reputados actores de voz, basada en el guion ganador de un concurso. La autora del guion, junto con los patrocinadores del programa, se encuentra en la emisora para ver cómo, fruto de diversos incidentes técnicos y de las desavenencias y lucha de egos entre la pareja de actores estrella, su clásica historia de amor trágico acaba por convertirse en un relato de aventuras y acción interestelar. Así, los personajes de la radionovela pasan de ubicarse en el entorno de reminiscencias románticas de Nihonbashi<sup>252</sup> a la base de lanzamiento de Cabo Cañaveral, del mismo modo que sus nombres japoneses son sustituidos por nombres de sonoridad anglosajona.

La película tuvo cierto recorrido comercial por los Estados Unidos, donde los críticos la interpretaron como una burla a la rigidez de las convenciones sociales en Japón y un reflejo bufo de la influencia estadounidense en esa sociedad, atribuyendo al autor una cierta intención de copiar los estilemas de su cine. Para analizar esta reacción, conviene tener presente que, en el proceso de generación de sentido, la decodificación es tan relevante como la codificación (Yamasaki, 2011: 128). Cuando se analiza el cine japonés en términos de influencia intercultural, se observa en función de su “otredad” y se lo toma por una entidad autónoma, aislada, cuya relación con lo exterior es simplemente predatoria.

Aceptar acriticamente la alteridad nipona conduce a un doble efecto. Por un lado, al detectarse elementos foráneos, se interpreta en una única dirección, bajo una dialéctica de original y copia (Yoshida, 2006: 238). Sin embargo, la idea de intertextualidad implica que los

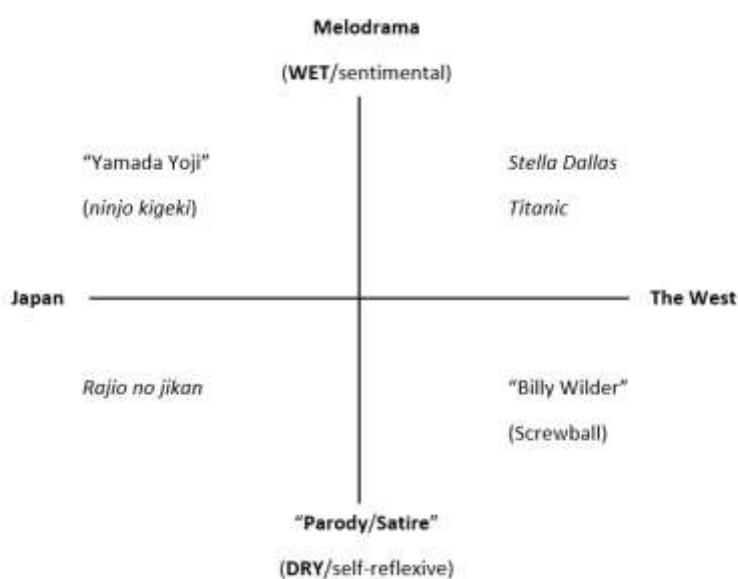
---

<sup>252</sup> Puente de la capital tokiota, habitual escenario de encuentros sentimentales en los melodramas clásicos del cine japonés.

textos adquieren su significación en relación a otros textos (Yamasaki, 2011: 126-127). Esta perspectiva más sofisticada revela que Mitani inserta deliberadamente elementos del cine norteamericano en su propio trabajo no simplemente para atraer la atención sobre el referente original. Además de formar parte intrínseca del estilo cinematográfico del director (Yamasaki, 2011: 139), las conexiones intertextuales con ese cine sirven para dialogar con él y enriquecer las características de sus personajes, las líneas narrativas y el discurso del film (Yamasaki, 2011: 123). Por otro lado, esta lectura unidireccional hace que se pierda la perspectiva de que los personajes de una comedia no son representaciones ideales de la sociedad, sino elementos dentro del mecanismo cómico: caricaturas creadas para una particular función narrativa (Yoshida, 2006: 239-240).

En este caso, los críticos foráneos, en tanto que decodificadores del texto, no acertaron a detectar la posibilidad de una caricatura de los gustos norteamericanos, una contra-narrativa al paradigma dominante del *blockbuster* (Yoshida, 2006: 242). Es cierto que la película prueba la popularidad e influencia del cine de Hollywood en Japón, pero, como veremos más adelante, se puede interpretar en el film un ácido comentario crítico al respecto.

En el lado opuesto, la crítica japonesa también puso énfasis en la relación del film con el cine norteamericano, en su caso usando el film para criticar la dirección de la industria nacional tras la postguerra, fiando el género cómico al denominado estilo *naki warai* 「泣き笑い」 – literalmente, de lágrimas y risas, anteriormente aludido en la combinación sentimental de risa y llanto que apuntaba Buruma (ver apartado 6.5.2)– y cediendo todo el espacio a la serialidad con que se produce el denominado *ninjo kigeki*, género de comedia humanista –la traducción es literal– que dominarían la cartelera hasta los años 90 en entregas serializadas con la franquicia del popular personaje Tora-san –con hasta 48 títulos entre 1969 y 1995–, como máximo exponente. A este modelo *húmedo* (wet and muddy), perpetuado por la política conservadora de los grandes estudios, contraponen un *estilo seco* atribuido a la comedia “sofisticada” norteamericana (Yoshida, 2006: 261), como clarifica el mapa conceptual que el investigador propone:



Reelaboración a partir de (Yoshida, 2006: 262)

Así, *Welcome Back, Mr. McDonald* es aclamada como una magistral adaptación del estilo de Hollywood a las demandas del gusto local, que viene a superar la tradición industrial autóctona que, por conservadora, ha impedido una renovación estilística y temática de la comedia. Yoshida niega este análisis y considera que Hollywood se caracteriza justamente por su aversión a los riesgos, con lo cual, aunque los estilos difieran, las políticas son equivalentes. Así pues, el declive del cine autóctono frente al hollywoodiense no se debe a unas políticas comparativamente erróneas, sino a una jerarquía de distribución que pone por encima al cine estadounidense. Lo que hace Mitani es un ejercicio de nostalgia del cine americano que le gusta, el de Billie Wilder, desaparecido en la era del *Blockbuster* (Yoshida, 2006: 260-264). Por un lado, la película adopta aspectos estilísticos propios del cine de Wilder. Por otro, la narración tradicional japonesa dentro de la trama se ve sustituida por una narración más llamativa, dominada por acción, violencia, espectacularidad y progresión narrativa de causalidad lógica, aspectos todos ellos fáciles de relacionar con el esquema del *blockbuster*. Finalmente, esta historia también evoca la simbiosis entre el entramado tecnológico-industrial japonés, que se benefició tanto como la industria cinematográfica hollywoodiense de la imposición de un agresivo modelo comercial con la irrupción de la tecnología de visionado doméstico. Hollywood ponía los contenidos mientras Sony, Panasonic y otros conglomerados industriales nipones ponían los aparatos de video (Yoshida, 2006: 266-270). Mientras el Hollywood clásico permitía negociar la coexistencia competitiva con otros cines nacionales, el *blockbuster* establece un modelo agresivamente colonial, destructivo y antidemocrático. Un modelo que perpetuó la dominación audiovisual norteamericana, generando un espectáculo avasallador que requiere de financiación imposible para otras cinematografías. Todo ello a costa de limitar hasta el extremo el espacio para otras cinematografías alternativas o nacionales, incluida la japonesa, en forma de imperialismo protector de Hollywood (Yoshida, 2006: 266).

Frente a los intentos por desentrañar referencias locales que se desconocen o no se manejan con suficiente soltura, lo que describe como «simplistic “influence study” approach» (2006: 278), Yoshida establece un auténtico análisis en perspectiva transnacional de *Welcome Back, Mr. McDonald*. Un análisis que pone en evidencia lo convencional de las aproximaciones a las historias nacionales del cine desde asunciones etnocéntricas e impermeables a un análisis que no considere a los cines nacionales como compartimentos estancos.

### 6.5.5 La exhibición de comedias japonesas en España y su identificación

Sabiendo de la dependencia que la crítica cinematográfica tiene respecto a la actualidad, el paso de las películas por la cartelera tiene un peso determinante en el espacio que estas logren en el conjunto de la producción crítica. Según búsqueda en la base de datos on-line del

Ministerio de Educación cultura y Deportes,<sup>253</sup> son únicamente cinco las comedias japonesas del periodo 1995-2012 que han sido distribuidas comercialmente para su exhibición en salas de cine en España.<sup>254</sup>

Título	Director	Año	Fecha estreno en España
<i>El verano de Kikujiro</i>	Kitano Takeshi	1999	24/03/2000
<i>Agua tibia bajo un puente rojo</i> <sup>255</sup>	Imamura Shōhei	2001	22/02/2002
<i>Glory to the Filmmaker!</i>	Kitano Takeshi	2007	28/08/2009
<i>Air Doll</i>	Kore'eda Hirokazu	2009	18/06/2010
<i>Kiseki - Milagro</i>	Kore'eda Hirokazu	2011	20/04/2012

Cuadro nº 9. Comedias japonesas del periodo 1995-2012 con estreno comercial en salas en España

Dos aspectos a destacar: (a) su escaso número y (b) que estén dirigidas por tres de los directores consagrados, con presencia habitual de sus trabajos en los dos grandes festivales de autor como Cannes y Venecia, obteniendo además diversos galardones en ellos. La ausencia en la lista de otros nombres, directores que no estén investidos con esa vitola autoral, nos puede llevar a concluir que la comedia japonesa no tiene espacio en salas del ámbito español, que sólo se programan en tanto que se puedan relacionar con una idea de autoría y se excluyen si no media esa circunstancia.

Los datos generales por nacionalidad de comedias licenciadas en España entre 1980 y 2009 muestran que la práctica totalidad del pastel está repartida entre Estados Unidos, con un 47 % del total y los diversos países europeos, con España a la cabeza, como parece lógico, con un 21 %. Descontando una pequeña cuota de coproducciones hispano-latinoamericanas, el resto de países se reparten el escaso 8 % restante. Estos datos muestran una destacada estabilidad durante todo el periodo (Urchaga et alii, 2012: 591). Con tan escaso espacio para los filmes fuera del complejo euro-norteamericano, la escasez de comedias japonesas no parece tan excepcional. Se puede destacar que, analizando el periodo por lustros, la presencia de comedia nipona se hace constante desde la segunda mitad de los noventa, cuando en los quinquenios previos únicamente aparece la película *Zegen, el señor de los burdeles* (『女衞』*Zegen*), dirigida por Imamura el año 87 (Urchaga et alii, 2012: 593-596). De todos modos, al movernos en cifras tan reducidas, podemos dudar de la relevancia de este dato.

Que sólo sean cinco películas, de un total de 86 filmes japoneses importados,<sup>256</sup> también nos parece un dato un tanto engañoso pero no poco sintomático. Nos parece sintomático por

<sup>253</sup> <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/datos-de-peliculas-calificadas.html> [último acceso 27/3/2015].

<sup>254</sup> En realidad, la búsqueda incluye una película más. Se trata de *Conociendo a Matsuko* (『嫌われ松子の一生』*Kiraware Matsuko no isshō*, 2006, Nakashima Tetsuya), pero se calificó para su estreno en 2013, quedando fuera del periodo estudiado. Además, se trató de lo que se conoce como un *estreno técnico*, lo que implica que su paso por salas respondió a la estrategia promocional de su lanzamiento en DVD.

<sup>255</sup> 『赤い橋の下のぬるい水』*Akai hashi no shita no nurui mizu*, 2001, Imamura Shōhei.

<sup>256</sup> La consulta arroja 91 resultados, pero uno de ellos es de una película de otra nacionalidad erróneamente etiquetada como japonesa, la china *La cometa azul* (*Lan feng zhen*, 1993, Zhuangzhuang Tian), y otro es una película de 1989, *Nicky la aprendiz de bruja*, erróneamente atribuida al 2012 por ser ese el año de su lanzamiento en DVD. También constan las tres películas de la serie animada *Elfen Lied* (『エルフェンリート』*Erufen Rito*, 2004, Kanbe Mamoru), que sólo se distribuyeron en DVD. No se puede descartar que haya otros errores y

evidenciar un interés muy escaso por el género, pero también por detectar un cierto sesgo, que viene de la mano del propio carácter engañoso que detectamos la cifra. Decimos que es engañoso por que la categorización genérica otorgada por el ministerio depende de criterios discutibles. En esta corta lista, la inclusión de *Air Doll* se nos figura algo controvertida. El caso de *Kiseki* también podría ser problemático. Como vemos repasando la lista completa de estrenos, algunos otros títulos no contemplados como comedia bien pudieran encajar en esa categoría. Entre ellas hay varias películas de dibujos animados, como las protagonizadas por el personaje Shin-chan, pero todas ellas son etiquetadas en cuanto a género como “animación”, consideración que ya hemos problematizado en el capítulo correspondiente (6.3). Otros ejemplos son *Shall We Dance?* o *Despedidas*, cuya calificación da a entender que cuando hay elementos dramáticos y cómicos pesan más los primeros a la hora de catalogarlas, aspecto al que hemos de volver más adelante; *La felicidad de los Katakuri* (『カタクリ家の幸福』 *Katakurike no kōfuku*, 2001, Miike Takashi), no es descabellada su calificación como *musical*, pero su marcado acento cómico queda oculto por esta etiqueta; o *About the Pink Sky – Sobre el cielo rosa* (『ももいろそらを』 *Momoiro sora wo*, 2011, Kobayashi Keiichi), calificada como *drama* sin que ninguno de los elementos desplegados en el film parezcan justificarlo.<sup>257</sup>

Un caso muy destacable lo constituye *Hana*, del propio Kore’eda, que se estrenó en marzo de 2007 y el Ministerio etiqueta como película de *acción*. Viendo el film, parece evidente que se trata de una comedia que incorpora elementos costumbristas y de sátira histórico-política. El rechazo a la categoría acción se puede argumentar en base la propia sinopsis del film, protagonizado por un samurái que se ve en la obligación de vengar la muerte de su padre, pero que decide renunciar a hacerlo para disfrutar de la vida sencilla sin preocupaciones. La película traza un paralelo con la narración épica popular conocida en Japón como *Chushingura* 「忠臣蔵」<sup>258</sup> o entre el público occidental como la historia de los 47 *rōnin*,<sup>259</sup> llevada a la gran pantalla en múltiples ocasiones. Al contrario que en el relato original, que subraya el heroísmo y tenacidad de los protagonistas por cumplir con su misión, *Hana* renuncia a la épica, reflejando la vida urbana común en el periodo recreado, del mismo modo que su protagonista renuncia a su supuesta obligación moral. Por si el cuestionamiento de la ética divulgada a

---

alguna película nipona no aparezca en los resultados por atribuírsele una nacionalidad diferente, pero resultaría demasiado laborioso rastrear la base de datos íntegramente para comprobar este extremo. Por otro lado, no parece que algún error puntual pudiera tener una incidencia esencial sobre las conclusiones de nuestro análisis.

<sup>257</sup> El único aspecto que podría justificar la consideración de drama es que la pareja de uno de los personajes está hospitalizada y finalmente muere. Sin embargo, en el funeral, que es tal vez la escena culminante del film, se suceden diálogos y acontecimientos marcadamente ridículos, deliberadamente dispuestos para fulminar toda solemnidad en la secuencia y desautorizar una previsible moraleja del relato. Para ampliar la información al respecto, puede verse <http://contrapicado.net/2013/08/about-the-pink-sky-momoiro-sora-o-kobayashi-keiichi-2011/>

<sup>258</sup> Basada en un suceso verídico, cuenta la venganza cometida por los servidores de un clan, cuyo señor cayó en desgracia a causa de las intrigas de un alto mandatario del shogunato, viéndose abocado a cometer el suicidio ritual del *seppuku*. La lealtad inquebrantable y la perseverancia atribuidas a los 47 héroes del relato, se han idealizado para conformar uno de los principales arquetipos sociales en la cultura japonesa. La promoción desde el poder de esas virtudes, ha sido una constante en diversos momentos de la historia contemporánea del país, siendo un dato nada sorprendente que durante el periodo de imperialismo militarista se produjesen gran parte de las múltiples versiones cinematográficas de esta narración.

<sup>259</sup> *Rōnin* 「浪人」, literalmente “persona(s) ola”, designa a los guerreros que quedaban sin compromiso de servicio, bien por la disolución del clan al que estuvieran adscritos o por su expulsión del mismo. Al perder el amparo en un grupo, sin otro oficio que las armas, en no pocos casos se acababan dando al pillaje y el bandolerismo.



través de ese mito no fuera evidente, la trama conduce a la liberación del personaje de sus obligaciones mediante una recreación paródica de los hechos que está tratando de evitar, al protagonizar una representación bufa de los mismos.

De la imaginiería promocional de la película tampoco se puede inferir que se trate de un film de acción. Sólo los slogans «El valor del prudente le conserva la vida» o «Matar o no matar, ésa es la cuestión», pueden indicar la posibilidad de escenas de acción por referirse al valor o la muerte, pero tampoco son explícitos en ese sentido. Aunque la carátula del DVD, editado posteriormente, mostrara al protagonista con el característico armamento de samurái a la cintura, en los posters predominan imágenes de los personajes en situaciones y posturas relajadas. Los motivos florales y la tipografía usada también parecen ahuyentar toda sugerencia de violencia, como se muestra en la imagen nº 8.



Imagen nº 8. Posters promocionales para el lanzamiento español de *Hana*

Podríamos deducir de todo esto que, para la designación del film como película *de acción*, se ha prescindido de visionar la cinta, e incluso de informarse sobre sus contenidos, que todo responde a la aplicación de un estereotipo, que ya vimos en el apartado 6.1.1, entendiendo el imaginario de japoneses vestidos de época como garantía de enfrentamientos con espada y otras manifestaciones propias del cine de acción. Sin embargo, debemos descartar esta deducción ya que la calificación genérica no la decide el Ministerio sino el propio productor, que es quien les proporciona los datos mediante un formulario (Urchaga et alii.: 586).

Desconocemos si fueron los productores del film o los distribuidores en España –o si fue un acuerdo entre ambos– quienes decidieron la categoría genérica de *Hana*. El enfoque

cómico en películas protagonizadas por samuráis cuenta con una robusta tradición (Barrett, 1992: 210; Yoshida, 2006), pero se diría que los diferentes agentes en la producción y o distribución de *Hana*, ya fuese en origen o en destino, albergaban escasa confianza de que esta tendencia fuese bien aceptada por el público español, y/o que los referentes culturales fuesen comprendidos, prefiriendo catalogar su película con la etiqueta *acción*. Una estrategia algo arriesgada porqué, si bien a nivel publicitario pudiera ser útil para atraer un determinado público, la decepción de estos espectadores al encontrarse con algo que no corresponde a lo anunciado, bien podría frustrar el recorrido comercial de la cinta.

En la reseña sobre *Hana* de Hilario J. Rodríguez para *Dirigido por*, se lo considera un film de artes marciales, y en ningún punto se lo relaciona con la comedia (Dp07-04d). Una firma generacionalmente joven como la de Beatriz Martínez sólo le concede «un tono mucho más distendido del habitual (siendo incluso frecuentes los pasajes cómicos, los interludios teatrales)» (Martínez, 2007). Pese a considerar la película como un «rotundo triunfo de la parodia sobre la tragedia, de la picaresca sobre la ética», *Hana* tampoco es identificada como comedia por Roberto Cueto en *Cabiers du Cinema España*. El término *comedia* no aparece en ningún punto del detallado artículo de tres páginas, que incluye entrevista con el autor. Y eso que el texto concluye significativamente: «Kore-eda trae de vuelta al samurái desde el plácido limbo del cine de género para enfrentarlo con la realidad histórica, con el mundo material, con las consecuencias de sus actos. Y es entonces cuando descubre que más vale no tomárselo demasiado en serio» (CdC07-04b). También afirma que el «bullicio y agitación» de numerosos personajes anulan la tradicional soledad del guerrero samurái y la «armonía zen a la que aspiraba el *chambara* cuando aislaba a los contendientes en composiciones simétricas y equilibradas» (CdC07-04b). Es de destacar también que no caiga en las recurrentes alusiones comparativas con los maestros, cuando diversas de las películas de época de Kurosawa presentaban justamente estos rasgos de presencia coral en pantalla. Significativamente, ocurría con el errante y solitario personaje principal de *Yojimbo*, especialmente en su segunda entrega, *Sanjuro*, película que precisamente hace gala de un marcado perfil cómico.

Quien sí señala la comicidad de la película es David Broc, si bien se esfuerza en matizar su afirmación:

«Kore-eda ha decidido abandonar el relato urbano de *Nadie sabe*, película que le encumbró internacionalmente, para adentrarse en una suerte de realismo mágico en clave de comedia y drama amable que dejará a más de uno con el ceño fruncido. Pero se trata de un golpe de timón atrevido, necesario y también muy interesante porqué le permite sacudirse de encima la etiqueta de cronista social y cineasta grave y dramático con la que muchos ya le asociaban a raíz del impacto de su gran obra maestra. *Hana*, pues, parte de objetivos y proposiciones menos ambiciosas que su predecesora y desde el inicio deja claro su carácter más desenfadado, errático e incluso experimental sin traicionar tampoco las señas de identidad de su autor: propuesta formal sobria, esteticista, sutil y emocionante; sentido del humor peculiar y en algunos momentos críptico, necesitado de cierta paciencia; discurso humanista en su justa medida; y sobre todo, una mirada propia y personal sobre temas universales y recurrentes (la violencia, la soledad, la venganza, el abandono...) sin cargar las tintas ni saturar de moralina. [...] *Hana* supone una rompedora y arriesgada pirueta creativa que, por suerte, contiene excelentes argumentos en su interior» (F07-05a).

El texto da por sentado que el hecho de carecer de pretensiones “graves y dramáticas” equivale a ser “menos ambicioso”, lo que hace patente la necesidad del crítico de insistir en el subrayado de los elementos autorales “serios” y de señalar la existencia de una motivación justificada para argumentar la legitimidad de la propuesta del director. Una manifestación de esa «obsesión por el tema» que Antonio José Navarro denuncia como defecto de la crítica (ver capítulo 4.4.1).

Otro caso similar lo encontramos en *El sabor del té* (『茶の味』 *Cha no Aji*, Ishii Katsuhito, 2004), calificada como *drama* en el catálogo de la distribuidora Avalon<sup>260</sup> cuando su visionado no parece dejar dudas sobre su carácter cómico. De hecho, el film es claramente identificado como comedia por Carlos R. Ríos (comunicación personal, 11 julio 2013), que la menciona como ejemplo del tipo de comedia excéntrica con potencial para ser bien acogida por el público español. Ríos considera que no se disponen de referentes interpretativos que permitan al público disfrutar de «una comedia más elaborada, más cinematográfica». Entiende que los personajes estrafalarios en situaciones estrambóticas, que pueden divertir al margen de comprender el contexto que los motiva, sí son susceptibles de interesar a la audiencia española. Reconoce que todo puede responder a cierto prejuicio y tal vez al miedo del programador, quien debe asumir reproches como responsable de la selección si esta no satisface a la crítica. En ello ve un motivo de incomodidad de los festivales con la comedia más reglada, aunque detecta un mayor margen cuando, junto a la excentricidad, se apuesta por una cierta marginalidad temática y estilística: «Por eso una película como *Megane* sí puede entrar. Por sus personajes raros, por su atención por el detalle, el buen gusto en la composición, jugaba con lo excéntrico... Eso cuele en una programación, una mujer directora, cuidando mucho los planos... cosas que cuelan mejor» (comunicación personal, 11 julio 2013).

Esta opinión queda reafirmada por otros entrevistados, quienes coinciden en que el humor, sea cual sea su cultura de origen, es lo que más cuesta de importar. Gerard Casau lo atribuye a un carácter local (comunicación personal, 10 julio 2013), mientras Enrique Garcelán señala que la distancia cultural condiciona que no se entiendan correctamente las intenciones de un autor y que la inadecuación de expectativas hace que se tome las películas cómicas como productos menores (comunicación personal, 3 julio 2013).

En otros contextos europeos, no parece que el planteamiento sea distinto en su raíz, pero sí que parecen emerger determinadas dinámicas que apuntan hacia la superación de esta marginación del género. Ya hemos hecho referencia con anterioridad al caso de *Third Window Films* y su tratamiento de la comedia, resultando en la fidelización de una cierta cuota de mercado para la comedia nipona, haciendo del director Miki Satoshi una figura de cierto prestigio entre el público y a crítica británica más especializados.<sup>261</sup> De una forma similar, el trabajo continuo con la comedia en el festival *Nippon Connection* de Frankfurt, ha desembocado en una gran popularidad del género entre el público habitual del certamen, que igualmente tiene a Miki Satoshi o al Ishii Yūya de sus disparatados inicios entre sus preferencias, según declara su directora Marion Klomfass.<sup>262</sup> Tanto Klomfass como Adam Torel coinciden

---

<sup>260</sup> <http://www.avalon.me/tv/avalon/El-sabor-del-te> [último acceso 14/06/2015]

<sup>261</sup> En el mismo acto organizado por JTVA al que hemos aludido ya anteriormente (ver p. 59).

<sup>262</sup> *Ídem*.

también en que las largas y melodramáticas comedias patrocinadas por las grandes productoras, que tan bien funcionan a nivel interno, son menos atractivas para sus públicos que las películas más libres y estrafalarias de los independientes. Atribuyen esta situación a que se trata de productos muy convencionales y generalmente apuntalados por la presencia de determinadas estrellas televisivas, factor intrascendente fuera de Japón donde estos personajes son desconocidos.

En el entorno español, la obra de Miki Satoshi es igualmente ensalzada en la entrevista mantenida con Gloria Fernández (3 julio 2013), una crítica de perfil especialista, pero ante la ausencia de canales de visibilización como los que dispone en el mercado británico o entre el público de Frankfurt, Miki no cuenta con mención alguna en nuestras fuentes primarias.

### 6.5.6 La comedia japonesa en las fuentes primarias

Visto todo lo anterior, la comedia cinematográfica japonesa sería un género prácticamente imposible de distribuir. Por consiguiente, no goza tampoco de demasiada presencia en los medios escritos. Además, en entre los escasos ejemplos, es fácil toparse con comentarios no demasiado favorables. En su crónica de la edición de 2012 del Festival de Sitges publicada en la revista *Contrapicado*, Álex P. Lascort escribe:

«Todo país y cultura tiene un sentido del humor propio. Esto, aunque parezca de perogrullo, sirve para introducirse en una película como *Robo-G* (*Robo Ji*, Yaguchi Shinobu), una comedia amable, de tono familiar, cuyo mayor problema no estriba tanto en su blandura e ingenuidad, sino en que juega con un registro humorístico muy alejado del nuestro. Resulta especialmente difícil empatizar con el catálogo de muecas y expresiones niponas que seguro que tienen mucho éxito en su país pero que aquí resultan cargantes de tan infantiles. Una película sin nada destacable, para ver y olvidar».<sup>263</sup>

En sólo un párrafo, el comentario sobre esta película condensa diversos de los elementos que venimos señalando como claves para comprender el rechazo generalizado que detectamos respecto a la comedia japonesa. Empieza dando por supuesto que todo país tiene un sentido del humor particular. Concluye que nada merece ser destacado ni recordado, negando la posibilidad de un trabajo intelectual con sus contenidos. En la afirmación de que resulta difícil empatizar con un humor, el japonés, que considera cargante y pueril se puede interpretar un tono algo condescendiente. Planteada en genérico y no en primera persona, como si en lugar de una percepción personal fuese una descripción aséptica, esa opinión no parece coincidir con lo vivido en las proyecciones de la película durante el festival. Con la

---

<sup>263</sup> <http://contrapicado.net/2012/10/sitges-2012-festival-internacional-de-cine-fantastico-de-catalunya-08102012/> [último acceso 14/5/2015]

sala casi llena pese a unas franjas horarias poco favorables,<sup>264</sup> se podría decir que el comportamiento del público, con risas constantes y ocasionales aplausos, fue mucho más receptivo que lo que la crónica expresa. La actitud del crítico, parece confirmar la idea de que las manifestaciones artísticas cuyo objetivo es provocar una reacción corporal –la risa, el llanto o la excitación sexual–, no cuentan con el aprecio institucional (Jullier, 2006: 138). Según la idea de sentido común generalizada por el pensamiento kantiano, la apreciación artística debe basarse en un criterio del buen gusto distanciado de toda reacción emocional, por lo que la reacción corporal no se admite como un criterio aceptable en la valoración de una obra (Jullier, 2006: 54).

La prescripción de Lascort es explícita: «ver y olvidar». El olvido es una herramienta de reescritura de primera categoría, como enfatiza Lefevere al teorizar sobre la pervivencia (ver apartado 2.2.7). Otra comedia japonesa, *Nikotoko Island* (『ニコトコ島』 *Nikotokotō*, 2009, Dairiki Takuya & Miura Takashi), recibe una acogida opuesta al ser considerada por como la gran revelación del festival de Locarno 2009. En una reseña muy elogiosa (ChC09-09), se compara el film con el cine de Albert Serra, director consagrado por Cannes, por sus largos planos fijos, protagonismo del paisaje y diálogos absurdos. El film pudo verse también en el Festival de Gijón de ese año. Y sin embargo, esta película no se vuelve a citar en ningún otro texto, por lo que no el título ni el autor logran incorporarse al repertorio que del cine japonés contemporáneo conforma la crítica española. Así, se diría que no importa tanto que el crítico valore positiva o negativamente la película en cuestión, parece ser el género en sí mismo, encontrándose fuera del espacio de apreciación generalizado de la crítica, el que condiciona la relegación al olvido de estos filmes.

Otro ejemplo viene con Yamada Yōji, veterano realizador pero de reciente descubrimiento y relativa popularización de en nuestro entorno que se debe atribuir a su serie de films sobre samuráis, a la notoriedad alcanzada por la nominación en los premios *Oscar* y a su fluida relación con el festival de Berlín, donde presentó películas de corte dramático-familiar como *Ototo* o *Kabei: nuestra madre*. Mientras esos films le entroncan con la “gran tradición” cinematográfica nipona, su destacada producción cómica es, sin embargo, sistemáticamente elidida de todo análisis, reducida a la mención de su longeva serie *¡Qué duro es ser hombre!* (『男はつらいよ！』 *Otoko wa tsurai yo*, 1968-1996),<sup>265</sup> sobre las tragicómicas desventuras romántico-familiares de su desgraciado protagonista Tora-san, sólo por la curiosidad de haber alcanzado la cifra récord de 48 entregas, pero sin ánimo de divulgar esta serie cinematográfica o usarla para poner al director y su estilo en contexto como autor (Dp08-03b, F06-03h).

---

<sup>264</sup> Un lunes a mediodía y un martes a las 16:45, ambos días laborables

<sup>265</sup> Yamada guionizó todas las entregas y sólo el tercer y cuarto film fueron realizados por otros directores. La serie seguía siendo rentable a *Shōchiku*, sólo se canceló cuando el fallecimiento de su carismático protagonista, el actor Atsumi Kiyoshi, hizo inviable seguir facturando nuevos episodios. En el barrio de Katsushika en Tokyo, donde ficticiamente radicaba la familia de Tora-san, se erige una estatua del personaje, múltiples tiendas de dulces emulando la de la familia protagonista y un museo dedicado a la serie. Dieciocho años después del fallecimiento de Atsumi y la finalización de la serie, tal vez por la lógica pérdida de vigencia de un personaje de cuya máxima popularidad no participó el público más joven, el museo se reconfiguró para ocuparse también de la figura de Yamada y el conjunto de su obra.

Conviene traer a este punto de la argumentación el caso de Kitano Takeshi. La presencia de este cineasta ya ha quedado convenientemente resaltada, pero su figura destaca por una larga trayectoria como cómico y por la popularidad que esta actividad le ha reportado en su país. Los dos libros monográficos que sobre él se han publicado en España resultan interesantes de analizar en relación a la comedia.

El primer libro en aparecer es el de Luis Miranda (2006), que se estructura en un largo e interesante preámbulo teórico, un capítulo sobre el estilo del autor, otro sobre los motivos presentes en su cine y finaliza por desglosar una a una sus películas. En dos momentos se menciona su trabajo con el género *slapstick*. La primera referencia aparece al comentar la debilidad causal de sus narraciones en el apartado sobre el estilo, cuando comenta la sucesión de *sketches* que componen *El verano de Kikujiro* (Miranda, 2006: 98). La segunda llega al referirse a la «teoría del péndulo» y sus repentinos cambios de registro genérico, en el apartado titulado *El estilo oscilante*, donde enumera una serie de elementos entre los que la narración de los films de Kitano se «balancea», entre ellos los géneros: «del *thriller* violento a la comedia *slapstick*, y de esta al melodrama» (Miranda, 2006: 122). Sus películas, sin embargo, se califican de *thriller* o drama, pero sólo son consideradas comedias aquellas que se construyen por encadenamiento de *gags*, en concreto *Getting Any?* (『みんな～やってるか』 *Minnā yatteru ka!*, 2007) y *Takeshis'* (『TAKESHIS'』, 2005), de las que afirma que «remiten toda la filmografía kitanesca a una dinámica acumulativa de la comedia disparatada» (Miranda, 2006: 100).

En los posteriores análisis pormenorizados de cada film, *El verano de Kikujiro* se aborda con énfasis en su “seriedad” temática y se pondrá en diálogo con ejemplos canónicos. El tono de la cinta es realista y narra la historia de un niño que debe afrontar la idea del abandono materno. El texto destaca la improvisada figura paterna que adopta Kitano entroncándola con el Chaplin de *El chico* (*The Kid*, 1921) y el Jacques Tati de *Mi tío* (*Mon oncle*, 1958), sumando a ambos iconos el nombre de Buster Keaton como tercer ejemplo canónico de autor de *slapstick* (Miranda, 2006: 294).

En cambio, el apartado dedicado a *Getting Any?* está entre los más breves.<sup>266</sup> Entre una media de más de veintidós páginas por película, a *Getting Any?* sólo le dedica nueve, la mayoría de las cuales empleadas en detallar pormenorizadamente el argumento, esto es, a describir en detalle la sucesión de *sketches* que componen el film. Pocas páginas, texto meramente descriptivo y valoración negativa, concluyendo que las ideas interesantes que pudiera contener la propuesta están mejor resueltas en *Takeshis'*, último film de Kitano a fecha de publicación del libro y cuyo contenido tiene muchos más elementos que permiten situar al film en la categoría de cine *de autor*, como una desafiante estructura narrativa y la revisitación de personajes y estilemas en retrospectiva de su obra anterior, aspectos que Miranda pondera en su dimensión reflexiva y autoconsciente (Miranda, 2006: 245-254 y 396-407).

En el caso de *Takeshi Kitano. Niño ante el mar*, el libro firmado por Santiago Vila (2010), no se estudia su cinematografía en sucesión diacrónica sino a partir de diversos motivos y

---

<sup>266</sup> Sólo *Una escena en el mar* (『あの夏、いちばん静かな海』 *Ano natsu, ichiban shizukana umi*, 1991), película que Miranda considera una obra menor de aprendizaje, tiene menos espacio. Con todo, hay que tener en cuenta que esas breves páginas reservan mayor espacio al aspecto analítico, ya que el argumento queda resumido en apenas un párrafo.

elementos estilísticos. A *Getting Any?* le concede cuatro cometarios. El primero es para valorarla como la obra más caótica del realizador y relacionarla con un supuesto estado emocional que llevaría a Kitano a un «acto de suicidio inconsciente», con el accidente en motocicleta que sufrió al poco de terminar la película, lo que le sirve para catalogar el film de «suicidio simbólico» como cineasta (Vila, 2010: 30). Una segunda mención viene sólo a recordar que el personaje de Zatoichi fue motivo de burla en *Getting Any?* –antes de filmar en 2003 su famosa película sobre el popular espadachín ciego– y comentar la afición del autor por deconstruir las convenciones cinematográficas (Vila, 2010: 59). La tercera alusión es para relacionar determinados *gags* con la influencia del *Kōan* 「公案」, concepto tomado del budismo zen –de nuevo, la supuesta esencia cultural nipona– que implica el planteamiento de una pregunta o problema, por lo general generando una situación desconcertante, con la que el maestro trata de estimular la reflexión del discípulo y evaluar su proceso de aprendizaje. En base a esta disciplina del absurdo, Vila retoma la afirmación anterior y comenta que la película «arremete contra las convenciones genéricas del cine» (Vila, 2010: 78-79). Finalmente, la película vuelve al texto para considerar que, la tendencia de Kitano a someter puntualmente a sus personajes a bromas y trampas crueles, no está presente en *Getting Any?* pero por exceso, ya que todo el film es una sucesión de estas situaciones (Vila, 2010: 99).

En definitiva, para ambos autores, la comedia se aparece como un aspecto anecdótico en el conjunto de la filmografía de Kitano, dedicando escaso espacio al tema y reduciendo su comicidad a un rasgo de autoría, destacado pero que no alcanza para considerarle como un cineasta cómico. Esto se hace explícito en el momento en que Miranda, citando a Jordi Costa, destaca la frase: «formalmente, Kitano es un director de comedias», para inmediatamente desacreditarla con dos apreciaciones: «Kitano es, ante todo, un humorista. Pero sus ficciones se definen mejor con respecto a una tradición anterior –en lo cinematográfico– a la comedia clásica: el cine cómico, llamado *burlesque* en el ámbito francófono o *slapstick* en el anglosajón. En segundo lugar y en coherencia con lo anterior, Kitano es un cineasta cómico, no en el plano formal, sino precisamente porque su cine es básicamente formal» (Miranda, 2006: 141). Una vez más, la legitimidad del autor debe justificarse sorteando las sospechas de falta de seriedad.

Que emerja aquí el nombre de Jordi Costa nos facilita introducir sus consideraciones sobre la comedia, especialmente las que sustentan el libro que editó en 2010 bajo el título *Una risa nueva* y que le sirvió para analizar la evolución contemporánea del género:

«la comedia ha sido el único género cinematográfico capaz de sobrevivir a la implosión de sus señas de identidad; el único género cinematográfico, en definitiva, capaz de sobreponerse a su auto-destrucción. En las últimas décadas, la comedia cinematográfica parece haberse planteado el problema de sus límites y el proceso ha tenido lugar no sólo en el hegemónico modelo americano, sino que se ha afirmado como desenlace de las tradiciones más diversas. [...] La Nueva Comedia no es tanto ruptura como continuidad o, para decirlo de un modo más preciso, el desarrollo de una lógica interna hasta sus últimas conclusiones, hasta su colapso. [...] La Nueva Comedia es, por un lado, la comedia norteamericana post-Woody Allen, la comedia británica post-Monty Python y la comedia europea post-Jacques Tati. También es la comedia oriental post-esos-años-de-sombra-en-que-el-cinéfilo-occidental-no-veía-todo-el-paisaje-sino-una-selección-del-mismo: es decir, esa era en que el cine oriental conocido, analizado y apreciado por

la crítica occidental –e incorporado a sus cánones– se reducía, esencialmente, a los modelos de prestigio susceptibles de ingresar en el circuito de festivales. En otras palabras, los modelos clásicos» (Costa, 2010: 10-11).

Este fragmento otorga una relevancia a la comedia que está lejos de ser unánimemente aceptada por la crítica. Recordando la consideración de Sontag de que el humor es un concepto relacional, también muestra cómo, en el imaginario de la crítica occidental, la caracterización de la comedia contemporánea en las cinematografías de Asia Oriental no se configura por sí misma sino al aflorar nuevos conocimientos, al incorporar al acerbo nuevos autores, películas y conceptos antes desconocidos. La vara de medir no es el propio objeto de estudio sino nuestra relación con él. En este sentido, Costa se muestra escéptico también ante la posibilidad de oponer un supuesto humor occidental a una idea no menos construida de humor oriental. Establecer un bloque monolítico de lo occidental le parece imposible cuando la sociedad que se engloba bajo esta denominación conforma «una maraña de idiosincrasias que difícilmente se podrían armonizar en un todo coherente» (Costa, 2010: 23). La misma consideración aplica ante una mirada exótica sobre la comedia asiática. Aun ponderando la dificultad que nos supone comprender aspectos culturales propios de sociedades alejadas de la nuestra y asumiendo la existencia de barreras culturales e idiomáticas, aboga por que «eso no impida disfrutar, aunque sea parcialmente, de la pertinente excentricidad de sus propuestas» (Costa, 2010: 23).

En este punto se muestra ácido con la acogida que le dispensamos a las primeras imágenes producidas por Kitano que llegaron a nuestras pantallas:

«*Takeshi's Castle* (*Fuun! Takeshi-jō*; 1986-89), llegó a nuestro país aquejado de un singular síndrome de *jet lag* cultural. Fragmentos –o versiones comprimidas – del espacio se emitieron en las primeras programaciones de la cadena privada Tele 5 bajo el título – que quizá hoy se consideraría políticamente incorrecto– de *Humor Amarillo*, con doblajes libres del tándem humorístico formado por Juan Herrera y Miguel Angel Coll (...) Dejando de lado la posible eficacia cómica del proceso, la transparente disolución de la idiosincrasia japonesa bajo la un tanto reprobable –o, cuanto menos, indelicada– etiqueta de lo amarillo sintetiza, de forma extrema, la incapacidad occidental para entender las sutilezas y el funcionamiento de los dispositivos de la comedia japonesa» (Costa, 2010: 227)

El autor prosigue afirmando que determinados aspectos que, entre nosotros, se han señalado como extravagancias, pueden no serlo en su contexto de origen. Considera que la cultura japonesa contemporánea está «educada en la movilidad de registros –de lo épico a lo ridículo– que se puede dar en el espacio de una sola página de *manga*, o en el contexto de un *anime* que, precediendo a los laberintos post-modernos de los Wachowski o Christopher Nolan, ha sido tradicionalmente afín a los registros de la metaficción literaria» (Costa, 2010: 228). Así argumenta el valor de un género ante el que el aparato crítico no parece mostrar gran entusiasmo. Al contrario que la mayoría de sus colegas, poco interesados por las incursiones de Kitano en la comedia, aprecia que «en realidad, la comedia y, en concreto, una suerte de abstracción del *slapstick* han estado siempre presentes». Una presencia que detecta especialmente en su tan comentado tratamiento de la violencia que descompone la acción en tres imágenes aisladas, «como si se tratase de una tira cómica en tres viñetas: la irrupción



agresiva / el plano de reacción / el desenlace, siempre chocante; a menudo expresado como una congelación ridícula de las consecuencias de una acción ofensiva que el montaje ha condenado al territorio de la elipsis» (Costa, 2010: 225).

Al hablar de *slapstick*, el cuerpo y su movilidad se ponen en primer plano. Considerar el cuerpo y el gesto como clave de la comedia nos devuelve a la pieza crítica con que abríamos este capítulo: se puede criticar la impericia para transmitir comicidad en los gestos de *Robo-G*, o su inadecuación a la tendencia de expresividad mínima que, por el contrario, parece haber determinado la apreciación internacional de Kitano. Sin embargo, atendiendo a este argumento, se revela incongruente atribuir la falta de empatía al gesto mismo, señalándolo como el elemento que aleja al espectador occidental de la apreciación del film. El fracaso de *Robo-G* vendría determinado por la insistencia en unos mecanismos cómicos tal vez ya agotados, poco sofisticados para un lector de imágenes actual, pero no, como se desprende de la argumentación de aquel texto, por la incapacidad de comprenderlos al constituirse en función de un supuesto carácter nacional, ni porque su origen japonés determine un nivel menor de sofisticación.

La pátina que imprime la consideración de *autor*, ayuda a sortear valoraciones negativas cuando una obra genera una acogida poco entusiasta. Ante el cambio de registro de Kitano con *Takeshis'*, la crítica manifestó cierto rechazo, con *Cinemanía* a la vanguardia: «una comedia con estética de telefilme, que confirma que el sentido del humor difiere mucho en cada esquina del mundo. Nuevo autohomenaje de un cineasta que comenzó en *Humor Amarillo*» (Cm08-02a). Aun así, la tónica general es aferrarse a los aspectos “serios” para no dejar de reivindicar al autor, como cuando leemos: «A pesar del tono bufo que recorre el film, el aroma de la melancolía -casi de epitafio- tan característico de la obra de Kitano está especialmente presente en *Takeshi's*» (ChC07-06f). Para Fernández Valentí, en la misma línea, la película respondía a un «impulso, relativamente frecuente entre cineastas consagrados, de reflexionar sobre su oficio», creando para ello «un alambicado laberinto autorreferencial, a través del cual el realizador se rendía una especie de auto-homenaje y al mismo tiempo parece cuestionar seriamente su imagen prototípica», que se relaciona con referentes canónicos como Fellini (Dp07-07a).

Una segunda obra aún más desconcertante ya resultaría más difícil de encajar. Cuando el propio Fernández Valentí afronta *Glory to the Filmmaker* retoma el argumento del laberinto<sup>267</sup> y considera la película como una continuación de *Takeshis'*. Califica de simpáticas, hasta divertidas, las parodias de diversos géneros cinematográficos que propone la película, pero afirma que, al llegar a la última de ellas, «el relato de la parodia catastrofista se diluye en beneficio de una trama grotesca y demencial». Es decir, cuando el film se torna más experimental –el rasgo mejor valorado en la ocasión anterior– es cuando deja de tener interés. Contrasta con su afirmación de que «la mejor es la parodia, respetuosa pero jugosa, que lleva a cabo del cine de Yasujiro Ozu». En este punto del film, la estructura cómica no se sale de lo estandarizado, pero la parodia alude a un referente sobradamente conocido y bien valorado, lo que la hace comprensible y fácil de disfrutar. Por el contrario, el tramo final del film, que

---

<sup>267</sup> Literalmente, ya que en su primer párrafo reproduce las mismas palabras que usó en su comentario a la película anterior.

además ocupa la mayor parte del metraje, se plantea desde un género comercial, el cine de desastres, y experimenta con la comedia, ganándose la incompreensión del analista. Continuando con la oposición al ejemplo del fragmento ozuniano, los calificados como «los peores gags de la carrera del realizador, más propios del inefable programa de televisión presentado por Kitano años atrás, *Humor amarillo*, que del fino humor surreal de *El verano de Kikujiro*», son los que parodian secuencias célebres de películas populares, como *ET El extraterrestre* (*E.T. The Extra-Terrestrial*, 1982, Steven Spielberg) o *Matrix* (Dp09-09a). Eulalia Iglesias sería menos taxativa en *Cahiers du Cinéma*, pero igualmente valora «algunos de los mejores momentos de humor que se recuerdan en su carrera» mencionando el episodio Ozu, para destacar el progresivo distanciamiento que produce en el espectador el «desconcierto ante tanto delirio solipsista» (ChC09-10c).

Una vez más, Jordi Costa discrepa de la corriente crítica mayoritaria: «*Glory to the Filmmaker!* era algo muy serio: un discurso sobre el final –de la creatividad y de una concepción clásica del relato cinematográfico– que lanzaba su particular provocación desde la encrucijada imposible donde *Ocho y medio* (*8 1/2*, 1963, Federico Fellini) se hibridaba con la tradición norteamericana de las spoof movies» (Costa, 2010: 219). Hay que tener en cuenta que el escritor considera el género *spoof* como una forma filmada de crítica cinematográfica (Costa, 2010: 25). Aun así, cierto matiz de consideración menor parece desprenderse de sus palabras cuando afirma: «No era la primera ocasión en que la obra como director de Kitano recurría a la comedia sin otras intermediaciones: en su momento, *Getting Any?* ya había sido el desconcertante signo de puntuación tras su primera obra maestra, *Sonatine* [(『ソナチネ』 *Sonachine*, 1993)]» (Costa, 2010: 224)

Cuando insiste por tercera vez consecutiva con una película como *Achilles and the Tortoise* (『アキレスと亀』 *Akiresu to kame*, 2008), podemos leer: «Más resituado que en sus dos obras anteriores, Takeshi Kitano sigue sin reencontrar su camino en *Achilles and the Tortoise*, aunque esta sea la tercera película en que precisamente trata de ello» (ChC09-04e). Se trata de una crónica sobre el Festival de Las Palmas en que la película se comenta bajo el epígrafe “decepciones”. A partir de este punto, la figura de Kitano parece ser definitivamente aborrecida y sus siguientes movimientos perderán la expectación que hasta el momento habían generado entre los críticos.

Sin situarla en el marco estricto del cine japonés, Costa atribuye a la comedia contemporánea esos registros cómicos que etiqueta de *post-humor*, refiriéndose a todas esas manifestaciones cómicas que no se concretan en tratar de provocar la risa, sino en generar una sensación de extrañamiento en que la lógica queda suspendida

«para colocar, en primer término, algo que había actuado como sustrato de la comedia cinematográfica desde los orígenes: su potencial para el discurso reflexivo, la indagación incómoda y el desciframiento de lo humano, en un momento en que la fase terminal de determinados procesos –de la inmadurez como patológico limbo existencial a la (con)fusión de realidad y virtualidad, pasando por la caducidad de viejos tabúes y la consolidación de otros nuevos bajo la anti-utopía de la aséptica corrección política– parece desembocar, precisamente, en una crisis del humanismo (o, por lo menos, de una concepción clásica del mismo)» (Costa, 2010: 12).

En la introducción de *Una risa nueva*, comentando las características de la comedia contemporánea, se afirma que «el cómico parece haber sido desplazado de su hábitat natural para ser integrado en un discurso ajeno, el del autor que no se ha caracterizado por un compromiso sostenido con los códigos de la comedia; es decir, un turista del género» (Costa, 2010: 21). Es curioso comprobar cómo, en la trayectoria descrita hasta ahora, Kitano parece haber recorrido el camino inverso. Su figura se revela como una suerte de cómico de turismo por los géneros “serios” que adquiere su prestigio internacional por la ignorancia de su condición de cómico. El paradójico resultado es la falta de aprecio crítico por sus comedias, pese a que lo cómico es su mayor especialidad. La comedia de Kitano está igualmente imbuida de la potencialidad reflexiva y transgresora que dio fama a sus filmes “serios”, pero el hábito de verle en un determinado registro y con la comicidad apareciendo en destellos esporádicos, que se leen como rasgos de autoría y no como voluntad de expresión cómica, genera un rechazo cuando el registro cómico se adueña sin ambigüedades de su cine.

Otro aspecto a destacar en *Una risa nueva* es su portada (ver imagen nº 9), en cuya ilustración, significativamente, se incluye la imagen de Matsumoto Hitoshi con el reconocible pijama amarillo que luce su personaje en *Symbol* (『しんぼる』 *Shinboru*, 2009). A pesar de que finalmente, el texto apenas dedica dos páginas a comentar su obra, esta alusión en portada, junto al Borat de Sacha Baron Cohen y el Mr. Creosote de los Monty Python, legitima la importancia de su figura al colocarla en pie de igualdad con personajes icónicos y mundialmente famosos de la comedia cinematográfica. Igualmente, el texto supone un espaldarazo al cine de este realizador, y no sólo por su inclusión en la selección. Al trazar conexiones entre su película *Symbol* y todo un referente del cine “serio” como es Stanley Kubrik y su *2001, una odisea del espacio* (2001: *A Space Odyssey*, 1968), imprime sobre la comedia de Matsumoto una pátina de respetabilidad.



Imagen nº 9. Portada de *Una risa nueva*

No parece que se pueda separar este hecho de que recientemente, en otoño de 2014, la distribuidora *Mediatres Estudio* se haya decidido a adquirir la licencia de los tres primeros largometrajes de Matsumoto, cuando en la entrevista que realizamos en julio de 2013 a Alex Fernández, responsable de la firma, suspiraba por lanzar al mercado español la obra de este director. Pese a encontrarse entre sus preferencias personales, Fernández afirmaba que no veía posible rentabilizar una apuesta como esa. Sin embargo, al paso de Matsumoto por los festivales legitimadores, Sitges para el aficionado especializado español, Cannes para el aparato crítico, parece haberse sumado la visibilidad otorgada por un libro que lo reivindica expresamente ante el lector experto. La respetabilidad que otorga formar parte de la selección de la crítica oficial, más en un libro, que aún conserva esa consideración que tal vez no se otorga a una revista y que aún no alcanza una publicación on-line, parece haber despejado dudas de la viabilidad de la apuesta, habiéndose incluso editado un pack de DVD que incluye las tres películas más un folleto firmado por los directores del festival de Sitges, Ángel Sala y Mike Hostench, para reforzar esa buscada imagen de producto bendecido por referentes institucionalizados.

Este lanzamiento comercial se ha visto secundado por comentarios que invisten a Matsumoto de esa buscada aura autoral: «A diferencia de Takeshi Kitano, Takashi Miike o Shinya Tsukamoto, cuyas filmografías fructificaron al albor del VCinema, a la postre última edad de oro del cine japonés, Matsumoto es un lobo solitario. Su cine no conecta al espectador con un panorama nipón echado a perder, sino con inquietudes sobre la ficción y el lenguaje cinematográfico de carácter transnacional» (Peña, 2015).

Las tres películas en cuestión tienen el formato de *spoof movies*, parodias de diversas tendencias y géneros en la historia del cine (no únicamente, pero sí principalmente) japonés. Generalmente, la crítica suele aceptar de buen grado y valorar positivamente las expresiones meta-cinematográficas. Por ello, considerando además la idea de Costa de que el género *spoof* es una forma de crítica cinematográfica filmada, el cine de Matsumoto parecería, de entrada, bien situado a ser apreciado por el aparato crítico. Así pues, la especificidad japonesa parece ser el único factor que mantenía alejado a Matsumoto de una mayor atención mediático-crítica, que no garantizaría pero sin duda facilitaría una mejor distribución comercial, ergo una mayor difusión de su obra y la posibilidad de alcanzar a un público más amplio. No podemos aventurar si desde ahora, una vez puesta en marcha su distribución, el aparato crítico incorporará la obra de Matsumoto como hizo en su momento con la de Kitano. El estudio de la obra de Matsumoto, de las parodias genéricas con las que fundamenta sus comedias, aparte de su valor intrínseco, sería una herramienta de análisis crítico en potencia, que podría ser útil para una mejor comprensión del cine japonés. Del mismo modo, sus películas bien podrían adoptar la función de una interesante y divertida herramienta divulgativa sobre las particularidades de la cinematografía nipona.

El ejemplo Matsumoto es algo así como un brote verde, que no es único. De entre nuestro repaso a las revistas especializadas, podemos citar al menos un texto elogioso, como el que dedica Beatriz Martínez a la obra de Nakashima Tetsuya en el número de octubre de 2012 de *Dirigido por*. La escritora señala «una comicidad casi de cartoon que entronca con la mejor tradición del humor surrealista japonés y que en este caso iría unida al desaliento

generacional». Es decir, que el supuesto humor japonés sí le parece valorable y no lo desliga de aspectos “serios”. También Roberto Cueto pondera la figura de Nakashima, aunque para ello necesite subrayar la “seriedad” de su propuesta y apoyarse en afirmaciones que ya hemos cuestionado aquí: «Ian Buruma escribió que el cine japonés no conoce la ironía, y la obra de este director parece demostrar esa afirmación. La demoledora tristeza de Conociendo a Matsuko y la soterrada melancolía de Kamikaze Girls [(『下妻物語』 *Shimotsuma monogatari*, 2004)] conviven sin problemas con esa felicidad formal que Nakashima imprime a sus relatos» (ChC12-12b). No es posible lanzar las campanas al vuelo, ya que se trata de perfiles críticos algo particulares –mujer de la generación más joven en el caso de Martínez, especializados en cine asiático en ambos casos–, y el texto de Lascort ejemplifica que el factor generacional no garantiza una mayor apertura respecto a estos temas. Pero, en cualquier caso, se detectan síntomas de que algo se mueve. Tal vez sólo unos primeros pasos, pero de cualquier manera significativos e importantes en un posible proceso mediante el que al menos una parte del público se convenza de que la comedia japonesa no es imposible de comprender ni de disfrutar para el público occidental.

### 6.5.7 Recapitulación y síntesis

Partiendo de la base de que el humor es algo universal mientras que sus expresiones concretas están sujetas al contexto en el que se generan, hemos tratado de problematizar la supuesta incompreensión cultural internacional que, especialmente en el caso de la comedia, impediría disfrutar de los productos audiovisuales japoneses al espectador ajeno a esta cultura.

Según la idea del principio de incongruencia como mecanismo principal de la generación de lo cómico, la incompreensión de una situación humorística no depende de esta por sí misma, sino del conocimiento y la actitud que el receptor tenga respecto al marco contextual en que se origina esa expresión del humor. De este modo, toma relevancia la empatía, la capacidad de participar del sentimiento de otro individuo, en el caso de la comedia cinematográfica de los personajes en pantalla. A mayor cantidad de conocimientos acumulados, que permiten una mayor capacidad de entender contextos diferentes, mayor capacidad de empatizar con un mayor número de situaciones en las que se quiebra una norma. El hábito de ver lleva a comprender mejor un mayor número de situaciones contextuales.

Es así como la comedia norteamericana nos resulta aceptable, a fuer de estar expuestos repetidamente a las manifestaciones que produce su industria cultural. No se trata de que la cultura norteamericana sea más cercana o adecuada a nuestro contexto cultural, sino de que la conocemos bien y eso nos facilita la comprensión, pero también nos predispone a mostramos receptivos con ella. Así, podemos considerar que el déficit de distribución internacional de comedia japonesa es consecuencia de este prejuicio, pero también una de

sus causas, ya que la falta de hábito en el consumo de estas películas retroalimenta su desconocimiento.

Hábito y familiaridad serían pues los elementos clave en la apreciación intercultural del humor. En este sentido, las generaciones más recientes tienen una familiaridad mayor, a causa de la exposición a series animadas popularizadas por la televisión en las últimas décadas. Por lo general, estas series incorporan destacados elementos cómicos. Ciertos rasgos considerados excéntricos en nuestro entorno cultural, como las súbitas fluctuaciones entre un registro grave y uno ridículamente cómico independientemente de cual sea la temática o el tono de los relatos, no resultan tan extraños a un público joven y en cierto modo habituado a las expresiones audiovisuales niponas, que son los que conforman las nuevas hornadas de críticos.

El cuerpo se encuentra en el fundamento de la comedia, tanto por su uso fundamental en la generación de situaciones cómicas como por la pretensión de generar una reacción corporal en el espectador, la risa o, al menos, la sonrisa. Sin embargo, el cuerpo no es un criterio considerado en la apreciación crítica. Se prefiere apelar a aspectos intelectuales, obviando que la risa es justamente el resultado de un proceso intelectual.

La comedia se entiende como opuesta a la seriedad que se atribuye a otros géneros y que les otorga su relevancia. Este factor también influye en que, cuando una película o autor presenta tanto elementos dramáticos como cómicos, pesen más los primeros a la hora de catalogar y valorar las películas.

Estas dinámicas de la crítica condenan a la comedia japonesa a una doble marginalidad: como comedia y como muestra de “cine periférico”. Toda consideración sobre la comedia es indefectiblemente mediatizada por una hiperconsciencia de su supuesta *japonesidad*, con la constante presencia fantasmal de la idea de humor nacional. En el ejemplo de Kitano, es la condición de *autor* la que genera interés por esas películas, mientras que su carácter de cómico queda ensombrecido por esta consideración. Sus obras abiertamente cómicas son menos analizadas y peor valoradas que el resto de su filmografía.

Un factor que si juega algo en favor de la aceptación de la comedia japonesa es la presencia de personajes, ambientaciones o situaciones excéntricas, rasgo que genera cierta atención en una determinada crítica, especialmente entre las generaciones recientes. Independientemente de la calidad de la película, sin la presencia de alguno de los elementos enumerados – excentricidad o una marca reconocible de autor –, toda comedia es sistemáticamente ignorada.

La comedia, sin embargo, forma parte de las palancas con que cierto sector no hegemónico de la crítica remueve las consideraciones más establecidas en su núcleo. Una posibilidad de modificar el *horizonte de expectativas* a partir de actuar sobre los *vacios* para reconstruir el conocimiento, como nos promete la teoría. Los ejemplos comentados de Miki Satoshi y Matsumoto Hitoshi, que llegan a alcanzar cierta repercusión por la mediación de valedores como Adam Torel o Alex Fernández, dan cuenta del relativo impacto que puede alcanzar la iniciativa individual en todo el entramado. No poseen poder para cambiar por si mismos el panorama, pero su actuación dentro del sistema puede iniciar un movimiento en alguno de los engranajes menores, que acabe transmitiéndose a las poleas que accionan piezas de mayor

importancia. Otro claro ejemplo es el libro *Un risa nueva*, cuya reivindicación de la comedia se puede entender como forma de resistencia o palanca de cambio de las legitimidades que otorgan los conceptos críticos centrales.

Sin embargo, aunque la nueva crítica es más receptiva y el caso Matsumoto parece indicar que algo se mueve respecto a la consideración de la comedia japonesa, el ejemplo del texto de Lascort, una de las firmas jóvenes y en uno de los medios on-line más eclécticos, ilustra que determinadas inercias no son exclusivas de la crítica tradicional y apunta a que la modificación de esas tendencias, de producirse, no se llegará sin encontrar resistencias que se le opongan.

A nivel crítico, parece que la comedia no logra deshacerse de un estatus que la mantiene en una situación de inferioridad respecto a otros géneros. ¿Cuáles son las fuerzas que determinan el tipo de humor que se desarrolla en ciertas culturas en determinados periodos?, se pregunta Marguerite A. Wells, concluyendo que cuando seamos capaces de responder satisfactoriamente a esta cuestión tendremos no sólo un incomparable conocimiento sobre las sociedades de cualquier país, sino también sobre nosotros mismos (Wells, 2006: 213). Desde ese prisma, se le debería dedicar una atención mayor y más pormenorizada, especialmente en los casos de cinematografías que se consideran periféricas, como el ejemplo que nos ocupa del cine japonés. Pero este objetivo no parece fácil de lograr en tanto el aparato crítico no adopte una consideración más desprejuiciada respecto a la comedia, mientras sea una minoría de teóricos los que consideren, tal como afirma Jordi Costa para clausurar *Una risa nueva*, que la comedia es una cosa muy seria.







## 6.6 Consideraciones sobre algunos autores japoneses destacados y su acogida crítica

Tras del recorrido temático establecido en este capítulo 6, llegamos al final de etapa acercándonos a uno de los conceptos insoslayables en el estudio del cine como es la noción de autor, la columna vertebral de los intentos por racionalizar este fenómeno. Pretendemos con ello establecer una suerte de recapitulación en la que insertar una reflexión algo más detallada sobre los datos expuestos en el apartado 5.2, mediante el recuento estadístico efectuado como reflejo del catálogo del cine japonés contemporáneo, según lo reescribe y divulga la crítica española.

Recuperando las tablas y gráficos mostrados, los datos que se ofrecen parecen concluyentes: la figura principal del cine japonés contemporáneo a ojos de la crítica española es indiscutiblemente la de Kitano Takeshi. En el momento en que Kitano logra llamar la atención en el ambiente cinematográfico europeo con triunfos de prestigio en los festivales de mayor visibilidad, la atención crítica sobre la cinematografía japonesa de nuevo cuño comienza a aumentar. Partiendo de una escasa incidencia al inicio del periodo considerado, vemos que el año 1997, no por casualidad el año del triunfo de *Hana-bi* en Venecia, marca el inicio de una tendencia al alza que se mantendrá a lo largo de los ocho años siguientes. Aunque no cuesta atribuir las causas de su desprestigio a otras cuestiones, particularmente a su voluntad autoconsciente de derribar la imagen de autor reconocido que se le había creado mediante una serie de filmes autoreflexivos<sup>268</sup> –autodestructivos sería otro calificativo adecuado– y de difícil asimilación, resulta cuando menos curioso que la caída en desgracia del cineasta llegue justamente coincidiendo con el estancamiento del interés por el cine nipón tras ese periodo expansivo.

El siguiente gran nombre entre los cineastas japoneses en el periodo observado es el de Miyazaki. No nos extenderemos demasiado en comentar su posición, que ya ha quedado convenientemente justificada en base al contenido desarrollado en el capítulo 6.3. La visibilidad y legitimidad alcanzada a golpe de galardones internacionales se alía con la eclosión de la generación de críticos cinéfilos, lo que permite que su cine se incorpore al acervo crítico con la naturalidad que otorga la posibilidad de relacionarlo con determinadas conceptualizaciones en torno a la autoría y lo artístico. Para las instancias más conservadoras, esta asimilación de Miyazaki como figura fuerte de prestigio, permite justificar la exclusión del grueso del cine de animación, con lo que la centralidad del autor y su obra se consolida. Por si fuera poco, la filmografía de Miyazaki se puede permitir alcanzar públicos diversos, desde el infantil al más erudito, con lo que su distribución comercial resulta rentable y le garantiza una continuidad en el escaparate.

Esto contrasta con la figura que aparece en quinta posición en el cuadro nº 5. Nakata Hideo encabezó una coyuntura no tan diferente a la que arriba atribuimos a Miyazaki, protagonizando la apreciación del cine de terror producido en Japón que el apartado 6.2

---

<sup>268</sup> Las consabidas *Takeshis*, *Glory to the Filmmaker!* y *Achilles and the Tortoise*.

pormenorizaba. Sin embargo, al agotamiento de la novedad le sucedió un desprestigio generalizado del fenómeno. Sin llegar a perder su prestigio personal, el desinterés en que la situación desemboca, impide que su nombre siga figurando con profusión y se consolide como presencia constante. La *pervivencia* de Miyazaki, por el contrario, parece garantizada al constituirse como mención ineludible en el comentario a cualquier producción animada, aunque no lleve su firma. Así, se postula incluso para rebasar en presencia a un Kitano cuya figura no parece que vaya a caer en el olvido, pero su pérdida de vigencia es constatable. Para la crítica, su mención no resulta tan obvia y es cada vez menos recurrente invocarle al referirse a cualquier aspecto sobre el cine japonés contemporáneo, como ocurría hace poco más de una década.<sup>269</sup>

Algo más ambigua es la posición de un tercer nombre como el de Miike Takashi, cuya amplia presencia parece responder más a su ingente volumen de producción que al aprecio crítico. Si bien su ascenso se produjo asociado al mismo contexto que en el caso de Nakata, su mayor resiliencia cabe explicarla en base a su eclecticismo y versatilidad. Manteniendo la capacidad de sorpresa, con puntuales muestras del excentricismo que le acerca a la etiqueta *extreme* que en su momento se le adjudicó, pero engrasando todo ello con esporádicas muestras de ese que la crítica más engolada identifica con el clasicismo, Miike no pierde su sitio en el ambiente de festivales. Esta capacidad de contentar por igual a las instancias cinéfilas y, puntualmente, a las cinéfilas, garantiza la *pervivencia* de su figura, como confirma la reciente edición de un libro monográfico a instancias del festival de Sitges, su gran valedor en territorio español. Además, el supuesto carácter dual que esto le confiere, basculando desde lo brutal y extremo hasta lo clásico y refinado, se ajusta sin fisuras al esquema cultural atribuido a la cultura japonesa, lo que facilita su asimilación.

Si seguimos bajando puestos en la lista, los siguientes realizadores que aparecen en cuarto lugar Kore'eda Hirokazu y la sexta, después de Nakata es Kawase Naomi. Para hablar de estas dos figuras vamos a introducir un tercer actor, uno de los ilustres ausentes en esa lista que relaciona el cuadro nº 5 como es Iwai Shunji.

En *Cien años de cine japonés* (2004), obra de referencia de un autor tan fundamental para la difusión internacional del cine japonés como Donald Richie, ocho elogiosos párrafos están dedicados a glosar tres de los films de Kore'eda (239-241). Considerando, además, el exitoso paso de estas cintas por el circuito internacional de festivales, no es de extrañar que el director sea citado recurrentemente en cualquier recuento del cine japonés reciente. Menos espacio y entusiasmo le dedica a Kawase, si bien sus cuatro párrafos, en los que comenta el tono entre documental y ficción de sus tres primeros largometrajes, valora positivamente la «narrativa impresionista de la directora y el característico estilo visual y poético» de sus trabajos (Richie,

---

<sup>269</sup> En esos años, no faltan ejemplos de menciones al autor sin que se justifiquen por su implicación en la actualidad o en las producciones comentadas por el artículo en cuestión (Dp01-04a, Dp01-04b, Cm02-12, Dp03-02b, F04-06a, Dp05-03a, Dp05-03b, F05-04f, ChC08-03c, Cm08-04c, Dp08-05, ChC08-07a), algo que deja de ser habitual hacia el final del periodo estudiado cuando además, sus apariciones en crónicas que engloban varios autores y filmes, básicamente crónicas de festivales, le otorgan una posición más secundaria – mención muy breve, situada hacia el final del texto, sin foto de acompañamiento, etc.– (ChC09-04e, ChC09-06f, Cm10-07a, F12-02, Dp12-05c, F12-12).

2004: 236-237). En el mismo libro se comentan dos películas de Iwai en sólo dos párrafos y en términos nada complacientes.<sup>270</sup> Etiquetándole de manierista, lamenta que su rechazo explícito de la herencia de Ozu y Mizoguchi deriva en un cine únicamente interesado en atraer a una audiencia juvenil, en base a un estilo indistinguible del que ofrece la televisión o el videoclip, sin más mensaje detrás que un estilizado nihilismo (Richie, 2004: 220). Con tan desfavorables credenciales y una menor presencia en festivales, no sorprende que la obra de Iwai haya concitado una menor atención que la otorgada a sus dos colegas, quedando a menudo fuera del relato del cine japonés establecido en medios escritos pese a haber gozado de un notable recorrido comercial tanto en su país de origen como en algún otro país de la región.

El propio Richie, en un elogioso artículo que dedica al *Maborosi* de Kore'eda, comenta el famoso plano de la procesión funeraria. Una vista lejana y alargada en el tiempo que empequeñece hasta hacerla irreconocible la figura de su protagonista. Comienza a caer la nieve y el autor la interpreta como un elemento transformador, de carácter espiritual y con resonancias en la historia del cine de arte, mencionando *Cero en conducta* (*Zero de conduite*, 1946) de Jean Vigo o *Stalker* de Tarkovsky. A estas filiaciones, hay que sumar otras posteriores con Ozu, Hou Hsiao-Hsien o Edward Yang. Con estos directores afirma que comparte un gusto por las imágenes bellas (Richie, 2011).<sup>271</sup>

El artículo prosigue comentando cómo las decisiones formales configuran la experiencia emocional del espectador a través de una planificación que renuncia al montaje como medio expresivo, al uso de una música emotiva o a la actuación, para lo que en lugar de una actriz experimentada se eligió una modelo debutante en la interpretación. Es así como el director lograría que, mediante su propuesta formal, el espectador se vea forzado a la experiencia vicaria de una realidad (Richie, 2011).<sup>272</sup> Richie se remite, para finalizar, a unas palabras del propio Kore'eda comentando que *Pulp Fiction* (1994, Quentin Tarantino) le resultaba menos impactante que algunas historias sobre familias de John Casavettes o Ken Loach. Queda así subrayado que, contra un tipo de cine de aceptación popular, Kore'eda es más próximo a una serie de figuras de prestigio autoral y a una intencionalidad, el desarrollo de historias en clave doméstica, que le acerca a la figura totémica de Ozu. Esta invocación, como forma de transferir legitimidad al realizador ensalzado, contrasta con el uso en negativo de la misma figura que constatamos un par de párrafos más arriba, cuando la invocación a Ozu sirve para afejar a Iwai que no siga las prácticas cinematográficas establecidas por este.

A este respecto, añadamos una afirmación de Arthur Nolletti (2011): «Kore-eda stands alone as the only major director of his generation to follow in the humanist tradition of classical

---

<sup>270</sup> «justification for antisocial ways is found in the films of Iwai Shunji, a music-video director [...] who makes no distinction between the forms of film television, and music video, and whose 'message' is the stylish nihilism which has remained a favored youth-oriented mannerism» (Richie, 2001: 225)

<sup>271</sup> «Snow transforms. It is so metaphoric of change that we attempt to distinguish by calling its appearance transcendental, other-worldly, spiritual, etc. (Remember the floating snow-like feathers in the boys' procession in *Zero for Conduct* [*Zero de conduite*, 1946], the drifting of the airborne lint in *Stalker* (1972), and the moment in Kore-eda's own *After Life* [*Wandafuru raifu*, 1998] when it begins to snow.) If we have not been aware of it before, this is the moment when we become conscious of the extraordinary atmosphere of *Maborosi*» (Richie, 2011).

<sup>272</sup> «and this we do through the director's refusal of any of the usual means (close-ups, persuasive music, "acting," etc.) through which empathy is so often attempted in the commercial cinema»

Japanese directors of the past». Entre ambos autores se encargan de recordarnos que lo que valida la categoría otorgada a Kore'eda es su carácter de autor incardinado en una tradición. Esta consideración requiere una homologación, por un lado, con reconocidos autores internacionales pero también, y sobre todo, con una categoría reconocible dentro del relato establecido para su propia tradición nacional.<sup>273</sup> La etiqueta “humanismo” le pone a la altura de los grandes cineastas de postguerra, los Kurosawa y compañía, del cine japonés que se nos ha contado. Para concluir, Richie afirma que el estilo documental, heredado de su experiencia televisiva previa, es su herramienta para sugerir una percepción de realidad en la que recae la construcción del impacto emocional en el espectador. Es decir, a diferencia de los términos que emplea para afeer a Iwai que no renuncie a las técnicas televisivas, no le parece criticable y entiende la etapa televisiva del cineasta como un aprendizaje, como el medio de conformación de un lenguaje y unos recursos expresivos propios. No lo entiende como un rasgo de estilo propio de su tiempo, sino que lo interpreta como una muestra de genio, ensalzando al director por incorporar nuevas fórmulas que le permitan mantener un discurso cinematográfico clásico (Richie, 2011).

Para comentar el inicio de *Love Letter*, que se produce con un plano de la protagonista en la nieve. Con la muchacha alejándose progresivamente, el encuadre se va abriendo para ofrecer una toma larga y lejana en la que la protagonista queda reducida a una figura minúscula y que, al concluir, dará paso a un servicio fúnebre. Al poco, sabremos que el fallecido es el novio de la chica. Numerosas coincidencias con el propósito de partida y la alabada escena de Kore'eda, aunque a nivel narrativo funcionen a un nivel radicalmente distinto, con *Maborosi* planificado para llegar a ese clímax mientras *Love Letter* parte de ahí para introducir su personaje y el tono del film.

De Iwai, que goza de apreciable popularidad tanto en su país como entre el público de otros puntos de la región asiática, se destaca a menudo su relación con la imagen del video-clip y la publicidad, por cuanto sus inicios como realizador audiovisual se enmarcan en el video musical para grupos de pop e incluso uno de sus trabajos destacados, el film *Hana & Alice* (『花とアリス』 *Hana to Arisu*, 2004) tiene su origen en unos *spots* publicitarios que dirigió para una marca de chokolatinas, en una campaña diseñada exclusivamente para su difusión en internet. Los personajes y situaciones desarrollados por Iwai para esa campaña fueron aprovechados por el propio realizador para desarrollar el largometraje. Hablando de publicidad, un intelectual como Roland Barthes se valía de los comerciales de cosméticos como fundamento para una de sus reflexiones sobre las mitologías contemporáneas, al considerar que «la publicidad de estos productos está fundada en una especie de reivindicación épica de lo íntimo» (Barthes, 1991: 84). Un concepto interesante para leer las respectivas escenas antes descritas. En el pensamiento postmoderno, como referente cultural del capitalismo tardío, se impone un énfasis en lo individual que además es consecuente con las características de la pequeña pantalla en la que se formaron ambos realizadores, así como de la estética que va a caracterizar su trayectoria posterior.

---

<sup>273</sup> «[the same problems of the foundational texts themselves: cultural essentialism (reflectionism) and use value as counterpoint to Hollywood cinema—a cinema that is in many ways already “knowable,” or at the very least openly Understandable» (Laird, 2013: 3).

Las dos películas, *Maborosi* y *Love Letter*, son del mismo año y suponen el debut en salas de ambos directores. Podemos interpretar que, al acceder por primera vez a una pantalla más grande, el juego con la amplitud del espacio que este formato les permite mostrar, conduce a ambos al mismo recurso de convertir en abstracta una localización auténtica. Pese al realismo con que se ha querido identificar el estilo de Kore'eda, no está documentando el lugar, sino transformándolo conceptualmente: no rueda un paisaje sino un espacio paradójico que revela un estado de ánimo, lo mismo que podemos atribuir a la escena de Iwai. Con estas prácticas cinematográficas, las secuencias largas en grandes espacios no son ya terreno exclusivo para una épica grandilocuente. En lugar de tratar de asombrar al público con la recreación de grandes batallas, viajes extraordinarios o grandes momentos mítico-históricos, lo que se ofrece son pequeñas historias domésticas. Los personajes no se vuelven minúsculos por la suntuosidad y magnificencia del entorno, ni por verse inmersos en la abrumadora corriente de unos acontecimientos históricos que les sobrepasan. El paso a la pantalla de gran formato permite a Iwai y Kore'eda usar composiciones lejanas para acentuar las inquietudes íntimas de sus personajes. En los dos ejemplos vistos, lo que están cultivando ambos autores es una forma de melodrama, género que da predominancia a las experiencias femeninas y no rehúye abundar en la expresión de cuestiones sentimentales (Dissanayake, 1993: 2). Ante esta estética que conjuga lo épico con el mundo interior a nivel individual, podemos considerar que lo que los autores están desarrollando es una *microépica*.

Como habíamos visto ya en el capítulo 6.4.3.1, Dissanayake comenta también una tradicional connotación peyorativa sobre lo melodramático, sólo revalorizado en el contexto de los estudios cinematográficos recientes, al desarrollarse con el pensamiento postmoderno una crítica al elitismo cultural, y con ello un progresivo debilitamiento de la separación binaria entre alta y baja cultura y un cuestionamiento del concepto tradicional de canon. La valoración a uno y otro autor refuerza la percepción de que no todos los apriorismos parecen superados.

Richie elogia la elección de protagonista que hace Kore'eda para *Maborosi*: «he chose a fashion model, Esumi Makiko, who had never before appeared in films. Like Robert Bresson (a director Kore-eda much admires), he perhaps needed a "model" (Bresson's term) to contain but not to create the emotion he wanted to evoke» (Richie, 2011). La actriz principal de *Love Letter*, Nakayama Miho, también proviene de un medio ajeno a la interpretación. En este caso es una cantante, lo que viene a recordarnos la acusación de frivolidad que Richie lanza al director por su relación con el mundo frívolo y comercial de la cultura *pop*.

En este punto, cabe insistir en el aspecto de la convergencia mediática que antes apuntamos. A la sinergia televisiva –que comparte con Kore'eda–, Iwai aporta sus conexiones con la industria musical o la publicitaria, así como su gusto por el cómic. Pese a no adaptar en ningún caso una obra publicada previamente, Iwai es uno de los cineastas que mejor ha sabido trasladar a la pantalla las características del comic japonés. Antes vimos criticar el montaje acelerado asimilándolo con prácticas propias del video musical, pero también se lo puede equiparar con la narrativa propia del *manga*. Pensemos que las industrias culturales masivas han estado desarrolladas en Japón desde muy pronto, como ejemplifican los famosos grabados *ukiyo-e*, artículos comerciales de consumo masivo que sólo a partir de su apreciación entre las élites artísticas europeas se elevó a la categoría de arte. El comic, denostado a veces

y sólo incluido en la consideración de la historiografía cinematográfica por influencia de la generación cinéfila, estaría en esa misma categoría, como por otro lado olvidamos a menudo que también está el propio cine, que en su momento requirió del rescate legitimador de la cinefilia institucionalizada.

Son muchas las convenciones del *manga* que toma Iwai como elementos para conformar su particular estilo cinematográfico,<sup>274</sup> como una cierta tendencia a presentar masas de color contrastadas que recuerdan a la monocroma tinta del comic o la caracterización de personajes, como ejemplifican los protagonistas de *Picnic* (『PiCNiC』 *Pikuniku*, 1995, Iwai Shunji), su otra película de 1995 (imagen n° 10); o ciertos momentos de concentración expresiva, usuales en el llamado *shōjo manga*, el manga dirigido a chicas jóvenes y adolescentes que bien podrían servir para atribuirle el mismo gusto por la belleza que se reivindica para otros autores (imagen n° 11).



Imagen n° 10. Caracterización de los personajes protagonistas de *Picnic*

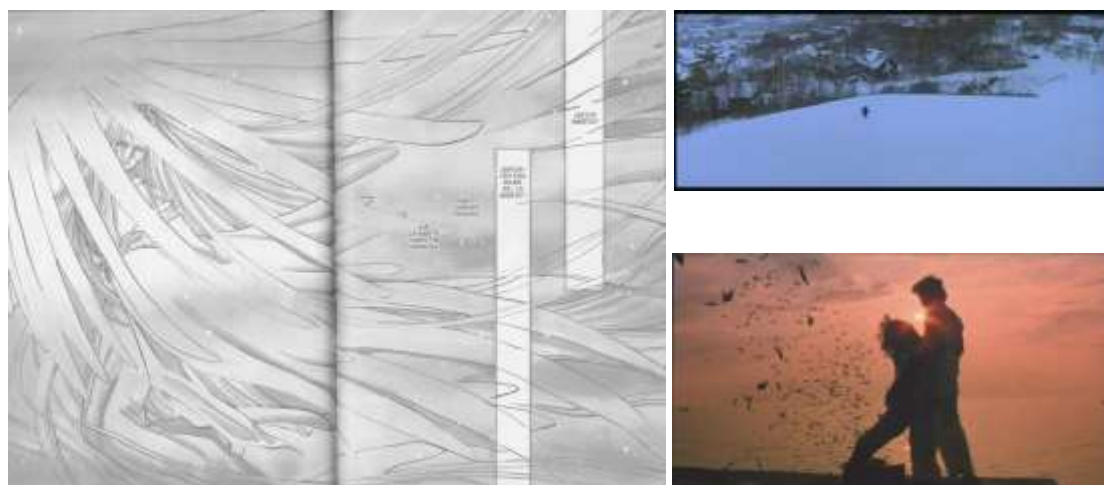


Imagen n° 11. Concentración expresiva en una composición de doble página de *La Dama de las nieves* (CLAMP, 2005) y en fotogramas de *Love Letter* y *Picnic*

<sup>274</sup> Un recuento más detallado sobre esta cuestión en Montaña, J. (2014). Un cine contaminado de cómic: el manga-eiga de Shunji Iwai, en *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, n° 17, pp.102-109.

Nos detenemos por un instante en el mencionado género *shōjo*, en el que se aprecia una destacada orientación al melodrama a través de la exploración del mundo interior de unas jóvenes reticentes a madurar. Esto se expresa, por lo general, mediante relatos *microépicos*, en los que queda latente un deseo de aplazar el ingreso en la edad adulta, idealizando así la adolescencia, ese periodo transitorio cada vez más prolongado por gracia del capitalismo de consumo, que encuentra en él su principal aliado (Montaño, 2014a).

El deseo de eterna juventud no es sólo motor de consumo, también es una forma de alejar la idea de la muerte, desterrada físicamente de la vida cotidiana en las higiénicas sociedades urbanas. Pero los muertos llaman a la puerta y reclaman su lugar perdido en la sociedad. «En un número significativo de filmes contemporáneos en los que lo fantástico ha devenido una segunda naturaleza del melodrama» señala Iván Pintor, subrayando que la muerte actúa «como una fisura simbólica provocada por el encuentro con lo real en una sociedad tan “analéptica” como la actual» (Pintor, 2005). La muerte y su presencia, el dolor de la ausencia, es un tema más que presente en el debut de los tres autores con *Maborosi*, *Suzaku* y *Love Letter*, que inauguran la etapa contemporánea del cine japonés. Un tema que les seguirá acompañando en trabajos posteriores, reapareciendo de forma acuciante en *After Life* o en *Distance* (『DISTANCE』, 2001, Kore'eda Hirokazu), en *Sbara* o en *El bosque del luto*, en *Picnic*<sup>275</sup> o en *Swallowtail* (『スワロウテイル』 *Suwarôteiru*, 1996, Iwai Shunji).

La fiesta de la burbuja económica había hecho olvidar a la sociedad los rigores del largo periodo de militarismo, guerra y postguerra, escondiendo bajo la alfombra la pesadilla nuclear. Pero nuevos miedos sobrevienen a mitad de los 90 con la economía en cuarentena y las impactantes muertes masivas en el terremoto de Hanshin o en el ataque con gas al metro. A la angustia de la muerte se une otra expresión con el tema de la familia,<sup>276</sup> central en el melodrama, se expresa con nuevas formas de ansiedad en la obra de estos cineastas: en Kawase como exploración de los lazos entre sus miembros, en Kore'eda desde el miedo a su pérdida y en Iwai casi como una certificación de su imposibilidad.

El coctel se completa con la inquietud identitaria y la idea de *búsqueda*, tan propia del concepto mismo de adolescencia y tan tradicional en la continua reformulación nacional del Japón en las últimas centurias. En uno de los capítulos de su libro *The Crisis of Identity in Contemporary*

---

<sup>275</sup> *Picnic* es en realidad un trabajo anterior a *Love Letter*, pero constituye el debut cinematográfico de Iwai. En primer lugar, se produjo como un *telefilme*, rodándose a caballo entre finales de 1994 e inicios de 1995, con su estreno televisivo previsto para unas semanas después. En ese intervalo se produjo el ataque terrorista al metro de Tokio, a cargo de la secta de mensaje apocalíptico liderada por Asahara Shōkō. Dado el argumento de la película –un grupo de internos de un sanatorio mental se escapan con la idea de contemplar el Apocalipsis, en determinado momento se hacen con la pistola de un policía y finalmente uno de los personajes la usa con resultado fatal–, no se consideró adecuado emitir la pieza y se archivó provisionalmente. Cuando se produjo el sorpresivo y fulgurante éxito de *Love Letter*, Iwai se convirtió en una celebridad, por lo que se aprovechó para recuperar el film y darle un más rentable estreno en salas cinematográficas en 1996.

<sup>276</sup> La institución familia, tema medular en la filmografía de Ozu y ampliamente explotado por el cine japonés, ha obtenido considerable atención crítica y teórica, entendiéndola casi siempre como reflejo de las contradicciones de la modernización/occidentalización en la sociedad nipona contemporánea. Por supuesto, se trata de un punto de vista no únicamente válido, sino también valioso, pero al convertirse en argumento único acaba por empobrecer el análisis. Por eso aquí evitamos ese enfoque, convertido ya en tópico, y ligamos sus derivas recientes a las ansiedades propias de la contemporaneidad, lo que contribuye a destacar la necesidad de explorar las relaciones humanas que expresan estos filmes, muy lejos de las actitudes robóticas y despersonalizadas que el discurso *tecno-orientalista* (ver capítulo 2.4.6) adjudica a la sociedad nipona.



*Japanese Film*, Tim Iles (2008: 135-158) trata el motivo del viaje como un rasgo recurrente en el cine japonés reciente. Lo relaciona con la inquietud por la identidad, señalando que constituye la evidencia de una alienación, pero que a la vez supone una catarsis que permite superarla. En los filmes de los tres autores en liza, la superación del conflicto planteado por el complejo muerte, memoria e identidad implica en estos casos una huida simbólica de la sociedad urbana, a menudo mediante un explícito desplazamiento a zonas alejadas de las grandes urbes, como ocurre en *Maborosi* o en *Love Letter*. Incluso en el cine de Kawase, muy arraigado a su localidad natal de Nara, una ciudad pequeña y relativamente alejada de las grandes megalópolis niponas, es posible detectar esa tendencia en cintas como *Suzaku* o *Nanayo*.

En el caso de *Picnic* la renuncia simbólica a la sociedad genera dos viajes: uno simbólico, la locura de los protagonistas, y el otro explicitado en la narración con su escapada del sanatorio. En ese recorrido por los muros de la ciudad, Iwai encuentra un poético modo de replicar el referente del *manga* en su cine. Consciente de que se trata de dos medios diferentes, el director detecta la principal diferencia en el concepto de transcurso temporal, y es ahí donde hace su propuesta formal. Mientras el cómic se forma por una sucesión de imágenes detenidas, con el tiempo transcurriendo en el intersticio entre viñetas, el cine es imagen en un flujo temporalmente ininterrumpido de movimiento. Para congraciarse ambas narrativas, Iwai le da la vuelta al concepto en su film: coloca sus personajes en un intersticio fuera del tiempo desde el que observan críticamente viñetas animadas de esa sociedad que han rechazado. Según el relato, el objetivo de su escapada es presenciar el Apocalipsis, en una explícita huida del tiempo, que sólo puede acabar cuando este se detenga, irrumpiendo de nuevo aquí la idea de la muerte.

El reciente aumento de espectadores autóctonos para el cine japonés, suscitó un espontáneo debate entre los expertos que toman parte en el foro de *KineJapan*,<sup>277</sup> en el que las opiniones vertidas atribuyeron esta tendencia a diversos motivos como el nacionalismo, las mejores condiciones de distribución/exhibición o a la simbiosis televisiva y multicanal. Tal vez faltó reconocer la aportación de autores como los tratados en este apartado. Por un lado, su reconocimiento internacional ha contribuido a revalorizar el cine nacional a ojos internos. Pero también se puede pensar en la conexión con una generación joven que disfruta con expresiones cinematográficas como las que les ofrece Iwai —el de mayor éxito popular entre los autores que venimos comentando—, generando un gusto y un hábito por ver cine autóctono que se mantiene y transmite.

No es desdeñable considerar la nueva relación que establece el cine con su audiencia en función de las nuevas herramientas digitales como el DVD o la interconexión en red. Ya se han destacado las implicaciones de la obra de Nakata en este terreno (ver apartado 6.2.4), en el que la aportación de Iwai es también destacada por el uso que ha hecho de las nuevas tecnologías para comunicarse con su audiencia e incluso en sus procesos creativos, especialmente en uno de sus filmes más celebrados, *Todo sobre Lily*, en cuya gestación están presentes tanto el videoclip como la red Internet. Iwai concibió la idea original para este film

---

<sup>277</sup> Bajo el título *The marketshare of Japanese films in Japan*, se puede consultar en el enlace <https://lists.osu.edu/pipermail/kinejapan/2013-November/thread.html> [último acceso 4/2/2016]

tras su experiencia rodando un video musical para una estrella del pop, al observar cómo las formas exageradas en que se manifestaba la idolatría de sus jóvenes seguidores. Para el desarrollo del guion, inició una colaboración on-line con varios guionistas de su círculo próximo, que participaban en un espacio chat de su página web. Al no haberlo restringido para usuarios registrados, a este espacio se sumó espontáneamente una serie de internautas que contribuyeron activamente en la conformación de la historia narrada y fueron luego invitados a participar como figuración en el rodaje. El desarrollo de ese intercambio internauta queda reflejado en el propio film, así como en la publicación de un libro que transcribe el contenido del *chat*.

La transmedialidad, la convergencia mediática, es uno de los rasgos característicos del cine japonés contemporáneo (Wada-Marciano, 2012a), por lo que Iwai se revela como un buen exponente de las tendencias que dominan esa cinematografía. Sin embargo se trata de aspectos poco apreciados desde el punto de vista de la legitimación cinéfila.<sup>278</sup> Al parecer de Collen Laird, «recent independent filmmakers have been marginalized due to their extreme popularity with youth (mass) culture as well as their more international, hence less exceptionally intrinsic, aesthetic that embraces film as a global medium of expression» (Laird, 2010). Tampoco debiera pasarse por alto el papel del contingente femenino como consumidoras de ocio. Pese al aumento de heroínas aparentemente fuertes, el cine comercial americano sigue anclado en viejos estereotipos de representación femenina, funcionalmente dentro del sometimiento masculino tradicional. Los personajes femeninos de Kore'eda, Iwai, Nakata o Miyazaki han podido resultar más afines al público femenino. La autora concluye denunciando una aproximación parcial al estudio de cine japonés en el ambiente académico, puesto que «although there has been over a “hundred years” of Japanese cinema, we offer our students a list of primarily seven directors. To be very blunt, an obvious problem is that none of these directors are women, and they are all “artistic” as opposed to “popular” filmmakers» (Laird, 2010).

Se hace necesaria una precisión sobre este último punto, pues hemos visto que, en el entorno español, la figura de una mujer cineasta como es Kawase Naomi sí que ha alcanzado notoriedad y prestigio en el entorno crítico. Ahora bien, conviene cuestionarse si incluir en la selección una sola mujer cambia mucho la situación. O si la cambia para mejor. La gran presencia de la que goza Kawase en nuestros medios le confiere una visibilidad que puede distorsionar la percepción de que la situación está desnivelada en cuanto a equidad de género. Por otro lado, aunque recientemente haya cosechado un modesto pero remarcable éxito de taquilla en España con *Aguas tranquilas* y *Una pastelería en Tokio* (『あん』 *An*, 2014), parece evidente que la filmografía de Kawase se orienta con claridad a lo “artístico” y no tanto a lo “popular”. Sin olvidar que Laird no se refiere específicamente a la crítica en su país sino al entorno universitario.

---

<sup>278</sup> Como excepción, se puede mencionar que el centro cultural Pompidou de París incluye en su colección permanente un trabajo de Jean Luc Godard para la industria publicitaria. En cualquier caso, no se trata de una obra que se suela citar para valorar la figura del cineasta francés. Aparte, lo que parece indicar este hecho es que el prestigio como autor pesa más que el medio para otorgar relevancia a la pieza audiovisual. Alguien de la talla de Godard puede permitirse estas incursiones y generar interés, pero en un hipotético caso inverso, el de un realizador de comerciales que se incorpore a la práctica cinematográfica, parece harto más complicado que obtenga reconocimiento *per se*.

La educación universitaria sobre cinematografía es la previsible cantera de los futuros críticos, por lo que sus contenidos son decisivos en la conformación del canon que tenga que venir. Es posible que el cine de Kawase se esté colando por las rendijas de los cursos universitarios más avanzados sobre cine contemporáneo, pero tampoco parece que se trate de una figura prioritaria en esos programas, sin olvidar que Laird alude a cursos específicos sobre cine japonés, que en los Estados Unidos se imparten en un puñado de universidades mientras que en el ámbito español son inexistentes cursos de tal especificidad.

No es necesario insistir en la atención dedicada en medios impresos a Kawase, pero si podemos añadir algunas referencias no aludidas previamente, como el capítulo titulado *Alumbramiento. Naomi Kawase*, con el que Luis Miranda glosa su figura en el libro colectivo *Cineastas frente al espejo*, editado por Gregorio Martín Gutiérrez (2008). El título del volumen ya nos anuncia que se trata de un estudio sobre los cineastas que se representan a sí mismos en pantalla. Cine autobiográfico diarios filmados, autorretratos, cartas filmadas, ensayos cinematográficos sobre el yo, son algunos de los conceptos que se mencionan en la introducción del libro y que están íntimamente relacionados con ciertos debates actuales en la teoría cinematográfica. El que Kawase tengo su propio apartado en el libro evidencia la importancia que se le otorga como exponente de aquello que se mueve entre el *documental autobiográfico* y la *auto-ficción*, rasgos muy presentes en la producción de la realizadora en toda la década de los 90.

La directora también acapara espacio en *El cine de los mil años. Una aproximación histórica y estética al cine documental japonés (1945-2005)* (Mugiro, 2006), fruto de una retrospectiva del festival *Punto de Vista*, de Pamplona, en que se revisa lo que ha dado de sí el documental nipón desde el final de la Segunda Guerra Mundial, donde Kawase toma protagonismo en hasta tres apartados diferentes.

Junto a la culminación que supone el libro monográfico editado por Jose Manuel López (2008), también se pueden localizar otros textos especializados como el de Manu Yáñez (2007) para la revista *DOCS. Observaciones de lo real*, o el dossier publicado en el tercer número del digital *Tren de sombras* (VVAA, 2005). Atendiendo a los contenidos de todo este conjunto de referencias bibliográficas, se dejan notar referencias que emparentan a Kawase con toda una serie de autores de referencia que incluyen, entre otros, a Ozu, Godard, Mekas, Weerasethakul, Garrel o Kiarostami. Otro nombre recurrente que vale la pena subrayar es el de Chris Marker, el de cintas como *Sans Soleil* (1983), que le han valido ser visto como una referencia adecuada para relacionar los conceptos *cine* y *Japón*.

Varios son los motivos extraídos de la obra de Marker que se aluden para encajar a Kawase en un discurso que refuerza la percepción de su supuesta *japonesidad*. Múltiples conceptos que se refieren a esta idea adquieren un papel recurrente e incluso vertebrador en estos textos, desde la tendencia a elaborar enumeraciones, que explica como heredada de Sei Shōnagon [*sic*]<sup>279</sup>, el budismo zen, el sintoísmo, el haiku o la noción de *dualidad*. El exótico enclave de Nara, de donde la autora es natural y enmarca la gran mayoría de sus trabajos, hace el resto

---

<sup>279</sup> Sei Shōnagon 「清少納言」 fue una dama de la corte imperial de Kioto, en el siglo X. No se conoce demasiado sobre su identidad y biografía, pero ha pasado a la historia por su actividad literaria. Prolífica poetisa, su obra más célebre es *Makura no Soshi* 『枕草子』, traducido como *Libro de almohada*.

para reforzar la imagen ideal que el observador europeo encontrará atractiva en la autora, permitiendo identificarla a la vez como vanguardista y tradicional, innovadora pero ligada a una concepción del mundo ancestral y específicamente japonesa.

Como contraste, su presencia en la cartelera ha sido nimia. Aunque ha contado con dos estrenos recientes, los ya referidos de *Aguas tranquilas* y *Una pastelería en Tokio*,<sup>280</sup> en el momento de iniciar esta investigación apenas *El bosque del luto*, film bendecido con un galardón en Cannes, había sido exhibido en salas comerciales. Este mismo título sería también el único en contar con una edición en DVD, salvo la excepción de *Shara*, que aparecería junto a otros títulos de autores diversos en una edición conmemorativa del décimo aniversario del BAFF. También se editaría en DVD su colaboración con Isaki Lacuesta, dentro del proyecto de cartas cruzadas filmadas que se desarrolló por iniciativa del *Centre de Cultura Contemporània de Barcelona* (CCCB). Un proyecto, en cualquier caso, dirigido a un sector del público muy determinado, muy alejado del concepto de cine popular.

Por su parte, Iwai no cuenta más que con un capítulo de libro –en el que comparte espacio con otro director coetáneo como Sabu– a cargo de Ángel Sala, incluido en el volumen sobre cine japonés contemporáneo editado por Lardín y Reparaz (2003) para el festival de Sitges. Se le menciona, ya hemos comentado en qué términos, en el libro de Richie, aunque su nombre aparece también en el de Galbraith (2009: 182), saliendo algo mejor parado. Cuatro de sus trabajos son mencionados y el libro incluye dos fotogramas de *Hana & Alice*, algo remarcable tratándose de una de esas publicaciones de gran formato de la editorial Taschen, en los que el aspecto visual toma el protagonismo.

Aparte de eso, sólo podemos leer sobre el en medios académicos, con un artículo de Ana M<sup>a</sup> Caro (2008) en la revista *Frame*, o en publicaciones muy especializadas como *CineAsia*, que cuenta con el artículo *Shunji Iwai: el poeta de la imagen*, de Beatriz Martínez (2006), quien también glosaría uno de sus filmes en el digital *Miradas de cine* (2006). Martínez es la única firma crítica que menciona a Iwai en varias ocasiones en la hemerografía estudiada y además sin que la mención se refiera a aspectos de la actualidad informativa (ChC10-12b, Dp12-10b), algo que se repite en otras dos ocasiones. Una es cuando Sergio Pinilla se pregunta si Iwai no hubiera sido más adecuado para dirigir *Tokio Blues* (『ノルウェイの森』 *Noruei no mori*, 2010, Tran Anh Hung) y otro en el artículo sin firma *Los referentes de Elena Trapé*, donde esta directora lo incluye entre sus influencias para concebir su película *Blog* (2010).

No sólo se trata únicamente de un menor número de referencias respecto a Kawase, sino que aparecen en publicaciones de menor visibilidad y capacidad legitimadora. Eso sin olvidar que la presencia de Kawase en festivales, e incluso en eventos de prestigio cultural como los celebrados en el CCCB, obtienen cierta cobertura en la prensa generalista, visibilidad que no alcanza la figura de Iwai. Mientras que la directora oriunda de Nara se erige en referente para la crítica de filiación francesa, Iwai pasa resulta más complicado de relacionar con esas ideas

---

<sup>280</sup> Se puede afirmar que se trata de filmes de características narrativas más convencionales que en títulos anteriores de la autora. Sin salirse por completo de los rasgos que han caracterizado la trayectoria de Kawase, se trata de obras más accesibles para un público amplio.

del *World Cinema* que ayudan a moldear el perfil de una cineasta como Kawase, la imagen de Iwai se hace menos propicia para un amplio aprecio en nuestro ambiente cinematográfico.

En contraste con lo que vemos en los textos sobre Kawase, estas referencias hacen escaso hincapié en aspectos formales y en el lenguaje visual y narrativo. Se tiende a enfatizar ideas sobre la conducta y el estado anímico que presentan las generaciones jóvenes en Japón, habituales protagonistas en la filmografía de Iwai. Los conceptos a los que se alude en estos artículos tienen que ver con la idea de postmodernismo, la cultura pop y la poesía visual. También se subraya el impacto emocional experimentado por los propios escritores con el visionado de sus filmes. Al hilo de esto, no deja de ser llamativo el predominio de nombres femeninos entre los que se nombran en el párrafo anterior como valedores de Iwai, cuando vemos que entre las ideas que el autor concita también predominan buena parte de esas ideas asociadas a lo femenino que desglosábamos en el apartado 6.4, ligadas a la comercialidad o a lo emotivo. Se diría que esa relativa filiación con el imaginario femenino pudieran ser otro motivo de la generalizada desatención crítica sobre su figura.

Por otro lado, tres de sus películas —*Love Letter*, *Historia de abril* y *Todo sobre Lily*— tuvieron su distribución en España.<sup>281</sup> Aunque se saldara con resultados muy discretos, se puede afirmar que los distribuidores encontraban la obra de Iwai más atractiva para el público como para apostar por su distribución. Un autor popular, asociado a historias del Japón urbano contemporáneo, el menos apegado a lo tradicional, no encarna tan claramente la ansiada distancia cultural. Su filmografía tal vez pueda ser vista como relativamente fácil de rentabilizar entre el público, minoritario pero fiel, que se conforma en torno al *fandom* de la cultura pop japonesa —al menos durante los años de bonanza en la primera década del presente siglo—, pero resulta menos atractivo desde la perspectiva de la crítica cinéfila.

Se trata de dos casos relativamente alejados del otro par que componen Kitano y Kore'eda, detentores de aprecio crítico e incluso del favor de un sector apreciable del público, de forma efímera por las circunstancias que hemos evocado en el primer caso, menos llamativa pero más sostenida en el segundo, cuyo cine reciente puede aparecerse como algo más descafeinado, pero que persiste en las constantes que le hacen valedor de un reconocimiento tal vez no entusiasta, pero prácticamente unánime.

Entonces ¿cómo se articulan esas cuatro figuras dentro del cine japonés contemporáneo? Nuestra postura es que a Kore'eda, Kawase e Iwai, dentro de su diversidad de planteamientos, es posible considerarlos parte de una misma corriente en virtud de una concepción generacional y también en relación a ciertos paralelismos en el desarrollo de sus carreras —esa formación autodidacta en formatos de pantalla doméstica— de las preocupaciones temáticas —y puntualmente también en el plano estético— que comparten. Los tres autores presentan suficientes elementos comunes, además de haber ejercido como activos relevantes en el proceso de transformación y revalorización de la cinematografía nacional. Un movimiento generacional, no cohesionado por un impulso colectivo ni por una agenda compartida que, con la misma espontaneidad y a falta de la perspectiva y reflexión que da el

---

<sup>281</sup> Nos circunscribimos aquí al periodo estudiado. En la actualidad, tras los recientes estrenos de *Aguas Tranquilas* y *Una pastelería en Tokio*, Kawase ha alcanzado también los tres títulos distribuidos, y lo ha hecho además con una repercusión comparativamente mucho mayor.

tiempo, se denominó de diversas formas, desde *New Japanese Cinema* a *neo eiga*, pasando por una etiqueta algo artificiosa como *New New Wave*.<sup>282</sup> Son casi dos décadas las que han transcurrido y cabe ya revisar el relato de ese momento cinematográfico, de un cine que ha dejado ya de ser tan nuevo para que se le continúe aplicando el esa terminología, pero que parece constituir el núcleo de interés de lo ocurrido en el cine nipón entre la última década del siglo pasado y al menos el primer lustro del actual.

La exclusión de Iwai de este grupo se relacionaría con el desarrollo de su carrera, que escapa a los cauces exigidos para ser considerado en Europa. Los tres autores tuvieron una acogida relativamente cálida en el ambiente internacional de festivales con su primer trabajo cinematográfico, sin embargo, el éxito comercial de *Love Letter* tanto en su país de origen como a nivel regional en Asia Oriental, determinó el posicionamiento de los posteriores trabajos de Iwai. Siendo un director rentable y reclamado por la industria, su carrera discurrirá por cauces y planteamientos de partida diferentes a los de sus otros dos colegas. Por su parte, Kore'eda y Kawase seguirán asociados al concepto más minoritario del cine independiente o de autor, que vincula sus trabajos a la distribución en festivales. El contexto cinematográfico —o el azar— quiere que poco después estalle el fenómeno Kitano y la atención crítica europea al cine japonés en festivales se dispare.

Mientras, Kawase y Kore'eda se mantienen en el escaparate de los festivales, ambiente propicio para aprovechar la nueva condición de visibilidad que eso les confiere ante la crítica europea, Iwai desaparece de ese entorno. Paradójicamente, disipado ese momento de efervescencia por el cine nipón, es cuando ambos cineastas han alcanzado un estatus relativamente comercial que les lleva a ser los únicos autores japoneses que estrenan sus obras con regularidad en pantallas españolas. Paralelamente, su estatus como *autor*, en el sentido apreciado por el aparato crítico, está ya plenamente consolidado tras una larga trayectoria en ese ámbito. Muestra de ello es un artículo sobre *Air Doll* en el que leemos: «resulta algo más dispersa que *After Life* (por citar otra obra de Kore-eda que flirtea con el género)» (ChC10-07a). Lo que sugiere esa afirmación es que si la película la firma un autor reconocido como Kore'eda no se puede considerar género, sólo un simple flirteo, una aproximación a sus estilemas, pero el *autor* siempre elabora *cine de autor*. Esto permite a ambos mantenerse con un pie a cada lado de ese tablero de la distribución cinematográfica: pese a haber alcanzado una nueva dimensión de recorrido comercial, su consideración como artistas cinematográficos se mantiene y siguen frecuentando la esfera de prestigio de los festivales.

En el caso de Kitano, su cine presenta ciertos elementos afines a los de este grupo de realizadores, pero no es tan fácil atribuirle algunos otros rasgos tan definitorios como todo lo que tiene que ver con prácticas audiovisuales incorporadas del ámbito

---

<sup>282</sup> «[...] in the past decade, New Japanese Cinema with a capital “N” has surfaced to designate a grouping of films that perhaps share something more than just being “recent.” The application of this term is, of course, problematic because, as I will discuss, it has an amorphous definition and slippery meaning among journalists, critics, scholars, and publicists alike. There is no consensus in terms of dates, content, or style. “New Japanese Cinema” as a term is also confusing historically. ... Indeed, aware of this, some have even resorted to using the phrases “Japan’s New New Wave” and the “New Japanese New Wave” (Stevens, 2001; Ko, 2004; Bingham, 2008; Leung, 2009). Functionally speaking, the initiation of another term sporting the appellation “new” seems sloppy and redundant at best—will we see a New New New Wave in the future? Be that as it may, “New Japanese Cinema” as such is gaining in popularity» (Laird, 2010).

extracinematográfico. Pese a su prolongada relación con el mundo televisivo, no se da en su cine ese nivel de contaminación con otros formatos como en el caso de Kore'eda, cuya formación televisiva se deja notar en la textura casi documental de muchas de sus ficciones, especialmente las de su primera etapa. Una actitud hacia *lo real* que éste comparte con Kawase, en cuyo caso se origina en las prácticas introspectivas, a partir de las tecnologías de video doméstico, que caracterizan igualmente su etapa primigenia. Ni por supuesto se acerca a la incorporación de medios como el comic o la Internet que detectamos en Iwai. Tampoco es justificable encajar a Kitano en el discurso a nivel generacional. No sólo es de una edad más avanzada, sino que su irrupción en el circo mediático y cinematográfico es mucho más temprana.

No se trata de poner en duda los méritos de Kitano como cineasta, pero sí su representatividad para ejemplificar qué y cómo es el cine japonés reciente. La reescritura española le ha reservado una posición central que, por el carácter excéntrico y particular de su cine, es posible rebatir. En cualquier caso, Kitano sí es indiscutiblemente fundamental para entender el aterrizaje del cine japonés contemporáneo en el escrutinio crítico occidental, al volver a situar el foco sobre el cine que se realizaba en aquel momento en su país a partir de sus éxitos, abonando con ello el descubrimiento de otros cineastas con vitola de *autor* como los Miike, Kore'eda, Kawase o –en menor medida, por la dificultad de su encaje en el discurso cinéfilo– Iwai.

Pero no nos olvidemos también aquí de Sakamoto Junji, al que los críticos nacionales elevan mientras los del contexto internacional le dan la espalda. Si acudimos a una fuente tan popular como *Wikipedia*, observaremos que el artículo dedicado a Sakamoto en japonés,<sup>283</sup> aunque no es excepcionalmente extenso, entra dentro de lo esperable. La búsqueda en lengua inglesa,<sup>284</sup> sin embargo, ofrece una entrada considerablemente escueta. La entrada en castellano es inexistente. Tampoco la hay en francés, la lengua franca de la cinefilia. El director japonés contemporáneo mejor valorado por la crítica de su país parece excluido del escrutinio internacional.

Si nos apoyamos de nuevo en la figura totémica de Donald Richie, en su *Cien años de cine japonés* apenas le dedica una pincelada a Sakamoto, en la que le presenta como poco más que una figura satélite. Richie lo introduce en el marco de su exposición para justificar el giro hacia la serialidad y la proliferación de los géneros de explotación en la industria nipona tras la llegada de la televisión. Transcribimos el fragmento:

«Aunque popular y rentable, el ninkyo-eiga [「仁侠映画」]<sup>285</sup> no duró. Un último intento de revitalizarlo, “Otra batalla”<sup>286</sup> (*Shin jingi naki tatakai*, 2000), de Junji Sakamoto, fue

---

<sup>283</sup> <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E9%98%AA%E6%9C%AC%E9%A0%86%E6%B2%BB> [último acceso 4/2/2016]

<sup>284</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Junji\\_Sakamoto](https://en.wikipedia.org/wiki/Junji_Sakamoto) [último acceso 4/2/2016]

<sup>285</sup> Donde *ninkyō* 「仁侠」, indica “caballerosidad” o “heroísmo”, con el matiz de combatir al más fuerte para defender al más débil. Este subgénero de películas sobre *yakuza* desarrollado principalmente por los estudios Tōei en la década de los 60, se ambientaba en el periodo *Meiji*, reflejando a sus personajes como honorables y heroicos, pese a las actividades delictivas a las que se dedicaban.

<sup>286</sup> La cita correcta sería *Another Battle* (『新・仁義なき戦い』 *Shin jingi naki tatakai*, 2000, Sakamoto Junji).

mera nostalgia retro. Fue reemplazado a continuación por otro subgénero (que de ningún modo se acercó al éxito) llamado *jitsurokusen-eiga* [sic],<sup>287</sup> anárquico y situado en el presente brutal y amoral. Serían ejemplos de él “Batalla real” (Batoru Rowaiaru, 2000) y sus asesinatos de niños, de Fukasaku, y algunas películas de Takeshi Kitano, y todas las de Takashi Miike» (Richie, 2004: 177).

La carta de presentación que le hace la gran voz autorizada del cine japonés en occidente a Sakamoto es demasiado escueta como para llamar realmente la atención sobre su figura. Y si lo llega a hacer, no es en los términos más positivos. El desdén que se percibe hacia estos géneros se corresponde bien con el escaso aprecio que les otorga la crítica más tradicional. Al enmarcar al autor en este registro genérico, está cerrando las puertas del interés de todo ese sector crítico. Además, trabajando habitualmente con los géneros del thriller o la acción, generalmente reservados al concepto comercial que indefectiblemente asociamos al cine hollywoodiense, no tiene tantas oportunidades de ser reconocido como un *autor* japonés, cinematografía de la que, en principio, se esperan otro tipo de registros.

Pero sabemos que hay otra cara de la moneda, una crítica de raíz cinéfila más inclinada a manifestaciones genéricas de este tipo. El posible referente en esta línea de análisis lo encarnarían los hermanos Aguilar. En el análisis que dedican al cine sobre *yakuza*, en su libro *Yakuza cinema: crisantemos y dragones* (2005), el cine de Sakamoto brilla por su ausencia, lo que cierra también esa posible vía de penetración.

Una cierta presencia sí que había obtenido en el libro editado por Sitges para acompañar su ciclo de cine japonés contemporáneo en la edición de 2003. Se le nombra como ejemplo de cineasta vocacional que alcanza su objetivo rodando «a la desesperada» películas en 8 y 16 mm. (de Felipe, 2003: 114). También aparece, con algo más de detalle en otro pasaje, cuando se le relaciona con «el grupo de películas *de festival* que han dado prestigio al cine japonés en los noventa: *Maborosi* (1995), de Hirokazu Kore-eda, *Suzaku* (1997), de Naomi Kawase, *Eureka* (2000), de Shinji Aoyama, *M/Other* (2002), de Nobuhiro Suwa, *Bokunchi* [『ぼくち』] (2003), de Junji Sakamoto», al calificarlo como un cine «de escritura, que por un lado prolonga las preocupaciones formales del modernismo y por otro, y sobre todo, confirma nuestros prejuicios cinéfilos al exhibir un estilo que podemos relacionar enseguida con lo que Noël Burch estuvo a un paso de llamar modo de representación japonés» (Weinrichter, 2003: 50). Esta última alusión sí que parece relevante, por los nombres y títulos de los que se le rodea. Sin embargo, siendo tan aislada es totalmente ineficaz, máxime cuando, por otro lado, todo el mundo conoce las películas de esa lista pero ¿quién entre la crítica ha visto *Bokunchi*?<sup>288</sup>

---

<sup>287</sup> *Jitsuroku eiga* 「実録映画」, donde *jitsu* 「実」 indica “realidad” y *roku* 「録」 “registro” o “transcripción”. Aunque se podría traducir literalmente como “documental”, este término resultaría equivoco, ya que se trata de películas de ficción. Este subgénero, cultivado por Tōei en los años 70, estaba protagonizado por *yakuza* organizados del periodo de postguerra, mostrados sin el romanticismo característico del *ninkyō eiga* y con un estilo crudo, a menudo haciendo uso de la cámara en mano. El término *jitsurokusen-eiga* parece ser una errata de la edición, ya que es ilocalizable en otras fuentes, incluida la versión original del texto, donde viene consignada como «*jitsuroku* (“reporting reality”) *eiga*» (Richie, 2001: 179).

<sup>288</sup> Weinrichter es un asiduo al festival de Las Palmas donde ese año 2003, probablemente en paralelo a su proceso de escritura del capítulo citado, se proyectó *Bokunchi*, alzándose con el galardón del festival. La lejanía del archipiélago canario de los grandes focos peninsulares de la crítica parecen pesar para que, pese a ese éxito, ésta sea la única mención que hemos podido localizar del film.



Una última oportunidad para el autor se presentaba de la mano del festival de San Sebastián y su repaso al cine independiente del panorama japonés reciente. Otra ocasión perdida. Ningún film de Sakamoto se programó en la cita, mientras que el libro editado a la sazón, nuevamente, le dedica solo una mención muy escueta. Tan solo se incorpora su nombre, entre los de Miike y Yukisada Isao, como ejemplo de ayudante de dirección que pudo pasar a director gracias a los contactos establecidos durante su actividad (Ichiyama, 2015: 10). De los frutos de ésta no hay ni media palabra.

Pese al empeño de Weinrichter, Sakamoto no parece encajar entre los cineastas que el escritor califica de *neo eiga* (Weinrichter, 2003: 53). Se inició profesionalmente antes que ellos y el rango temático de su cine no parece responder a las mismas constantes. Tampoco, por supuesto se le puede acomodar en la generación reconocida de la *nūberu bāgu*, esa nueva ola de cineastas interesados por la renovación formal y con un enfoque fuertemente político que comentábamos en el capítulo 3.5. Mucho más joven que aquellos cineastas, las incursiones de Sakamoto en ese tipo de temáticas, como hemos visto, no son reconocidas como muestras de una maestría equivalente (Cm02-03a). Sakamoto, como otros de los autores destacados en la selección autóctona –Harada Masato, Zeze Takahisa, Shiota Akihiko o Hiroki Ryūichi, por citar sólo algunos de los que sí han tenido presencia, aunque testimonial, en nuestras fuentes primarias–, pertenecen, como el propio Kitano, a una generación intermedia entre las dos “nuevas olas” que detecta el análisis occidental.

La irrupción de Kitano se produjo en un momento en el que emergía un incipiente interés por cinematografías exóticas en el contexto internacional. En ese escenario, la singularidad de su cine le confirió una visibilidad que se multiplicaría exponencialmente con el impacto logrado por su film *Hana-bi*. El protagonismo adquirido por Kitano arrastraría con él a esos cineastas de la nueva generación que ya asomaban, colocándolos bajo los focos y situándolos en el escenario internacional.

Pero el efecto Kitano no sirvió para arrastrar del mismo modo a esa otra generación, curiosamente aquella en la que resultaría más natural situarle. La obra cinematográfica de estos transcurre por derroteros próximos al cine de género de menos prestigio, desde el *pinku eiga* que abunda en la filmografía de Zeze o Hiroki, al entretenimiento con aires de comercialidad de algunos títulos de Shiota o Harada. Pese a que algunas de sus películas hayan entrado al tráfico del sistema de festivales, su discontinuidad en esta vía de distribución y la dificultad de identificar a esos directores en el rol propicio para acomodarlos al discurso establecido –con la notable excepción del ya comentado Miike–, les excluye del relato.

Al igual que el resto de cineastas de su generación, Sakamoto ocupa un intersticio en la historiografía y en la forma de entender el cine japonés establecida en el ambiente crítico internacional. Su figura no tiene cabida en la reescritura española del cine japonés.





## 7. CONCLUSIONES

Durante los encuentros y conversaciones mantenidos con expertos del sector para la realización de esta investigación, en varias ocasiones se nos ha cuestionado el valor de especializarse en una cinematografía concreta, bien sea la japonesa o, las más veces, la *asiática*, que es el término que suele imponerse. En uno de ellos, presidido por la camaradería propia entre quienes han sido compañeros de aula, se argumentó con fraternal inquietud que la perspectiva nacional limitaba la visión sobre el fenómeno cinematográfico; que su correcta y completa comprensión, especialmente en los tiempos actuales dominados por la hiperconectividad, pasa por poner unas películas en relación a otras sin fronteras, comprender los juegos de intertextualidad e influencias entre obras y autores, detectar la complejidad de estos intercambios para juzgar la evolución del hecho cinematográfico.

Compartimos la prescripción pero no el diagnóstico.

A lo largo de esta tesis hemos insistido en señalar un defecto fundamental en la crítica occidental al afrontar el cine japonés. Nos referimos a su tratamiento como una realidad que se autocontiene, que empieza y acaba en sí misma. Como hemos visto, para contextualizar una película japonesa contemporánea, a nivel formal y de estilo, es casi automático ponerla en relación a otros autores japoneses, especialmente los reconocidos como grandes maestros clásicos de la llamada época dorada de cine japonés. Más aun, se trata de una práctica que se reproduce a nivel regional. Es demasiado común que se tracen filiaciones entre cineastas chinos y coreanos con los Ozu, Mizoguchi o Kurosawa, como si fuese lo natural en un imaginado espacio homogéneo asiático. Se obvia que el difícil encaje entre estos países, a causa de las desavenencias históricas y políticas, les ha mantenido durante años en una voluntaria semi-ignorancia de las respectivas producciones culturales. Mientras, el cine norteamericano, y en menor medida el europeo, ha tenido una presencia destacada y constante en aquel entorno. El cine llegado de occidente resulta igual de familiar para los públicos asiáticos que para las audiencias occidentales, por lo tanto es necesario ponderar también su capacidad de influencia sobre los cineastas de aquel continente.

Esto no implica que debamos descuidar la perspectiva regional. Al contrario, es evidente que sí se registran influencias mutuas –especialmente en los últimos lustros, tras el fin de los bloques y el con aumento de los flujos de intercambio globalizados– en las que es necesario profundizar. El ejemplo del festival de Yamagata, del que hemos dado cuenta aquí, nos muestra a las claras la importancia de esa dimensión regional. También nos ayuda a comprender cuanto desconocemos de lo que ocurre fuera del alcance de nuestros radares. Se da por supuesto que los flujos de intercambio regional se han producido en el mismo sentido que conocemos en nuestro entorno, que los autores, tendencias y transformaciones se supeditan a los mismos conceptos y figuras de referencia que nosotros manejamos, sin considerar que pueda haber otros intereses y preferencias, que los condicionantes pueden no ser equivalentes en aquel entorno.

En la interpretación de aspectos temáticos, estéticos y hermenéuticos del cine japonés reciente, elementos como los grandes terremotos, el estancamiento de la economía de

burbuja u otros acontecimientos acaecidos en el archipiélago son esgrimidos como telón de fondo. Por supuesto, se trata de elementos relevantes que hay que tener en cuenta, pero nos preguntamos por qué nunca se articulan argumentos en los que se considere igualmente explicativos acontecimientos de alcance planetario como pueden ser la caída del muro de Berlín, el ataque a las torres gemelas de Nueva York, los conflictos en oriente medio o la muerte de Kurt Cobain. ¿Acaso esas noticias no llegaban a Japón? ¿No afectaron a su economía o a la política nacional? ¿No produjeron impacto alguno en su opinión pública o su cultura popular?

Hemos visto cómo a nivel teórico, el cine japonés no cuenta más que como un elemento subordinado al punto de vista occidental, para alimentar los debates en clave de oposición entre el cine institucionalizado por Hollywood y las prácticas de orientación artística que se atribuye Europa. No importa que hablemos a nivel nacional o regional, que se trate del cine japonés o de lo que llamamos *cine oriental*. Nuestro aparato crítico los entiende como unidades con entidad autónoma, los analiza como tal y su inclusión en el discurso global sólo responde a necesidades argumentativas eurocéntricas. Los flujos de intercambio global quedan reducidos a un sentido de circulación unívoco.

El error de considerar los cines nacionales como compartimentos estancos es lo que dificulta comprender que, en el sentido opuesto, no se da una situación análoga. La crítica autóctona domina los mismos conocimientos teóricos que la occidental. Podemos elucubrar que su entendimiento de ellos tal vez presente matices propios, pero tanto la historiografía como los debates académicos y críticos que han suscitado los cines europeos y norteamericanos son ampliamente estudiados y conocidos allí. Esto se completa con un conocimiento exhaustivo de su propia cinematografía, con la que nosotros apenas estamos familiarizados.

Y sin embargo, para el crítico autóctono no es difícil caer en consideraciones esencialistas que aboguen por una pretendida singularidad cultural. El sesgo en sentido opuesto ejerce igual influencia al condicionar las posibilidades de análisis y el rigor de sus resultados. La simple incorporación, automática y acrítica, de los discursos generados en la cultura de origen nos impondría una nueva limitación.

El crítico especializado que no tenga en cuenta estos factores puede disponer de un mayor rango de datos respecto al cine japonés que el crítico generalista, puede conocer más referencias, aportar más ejemplos o mostrar más solvencia en el manejo del repertorio. Nada de esto importará si considera su objeto de estudio de forma aislada. Su análisis será igual de parcial. Para ser realmente un crítico especializado no basta simplemente con acumular más datos que el crítico general, es necesario que su especialización no le lleve a una aproximación compartimentada; que sea capaz de poner a disposición de la comunidad crítica global ese conocimiento que ya existe pero no compartimos entre las diversas esferas territoriales; que no se limite a ello sino que lo haga desde un cuestionamiento activo y sea capaz de generar conocimiento original.

A lo largo de este documento hemos ido viendo cómo se concreta esa visión desinformada, compartimentada, esencialista y sesgada, que establece una visión dual del cine japonés —en

correspondencia directa con los rasgos que se atribuyen a la cultura que lo genera—, que se caracteriza por la convivencia de formas extremas, violentas y excéntricas en contraste con expresiones caracterizadas por la contención y la armonía. El cine japonés se reescribe en el sistema crítico español excluyendo las expresiones que desafían el encaje en esas premisas.

En el caso del *jidaigeki*, estas convenciones actúan designándolo como epítome del cine japonés, como si la representación del pasado histórico nacional, con sus correspondientes imágenes icónicas estereotipadas, fuese el formato natural que debiera adoptar esta cinematografía. Hemos descrito esta circunstancia como una forma de domesticar esa filmografía, algo que se manifiesta en determinadas costumbres, que también hemos cuestionado, como son los usos terminológicos que equiparan el término *jidaigeki* con un género; la apelación continua a una serie de figuras de referencia, los llamados maestros del cine japonés; y la hiperbólica atención hermenéutica sobre cuestiones referentes a una supuesta esencia tradicional, que exotiza la aproximación a la cultura de origen. Como hemos visto, pese a que la falta de conocimiento específico lleva a no manejar estos conceptos con el deseable rigor, su uso sirve al analista para afirmar su autoridad sobre el tema tratado. Las posiciones a este respecto se han mostrado inalterables a lo largo del periodo estudiado.

Similares prácticas actúan sobre la asimilación del nuevo estilo en el cine de terror desarrollado a finales del pasado siglo en Japón. En esta acogida, es posible apreciar cómo la oposición binaria Oriente-Occidente, mientras dificulta apreciar dinámicas y flujos que escapen a esa dicotomía esencial, impone sutilmente una afirmación de la idea de superioridad occidental. También nos servía para visualizar ciertas resistencias de la crítica hegemónica respecto a las nuevas prácticas de creación y consumo audiovisual. Pese a que la incorporación de parte de la generación cinéfila a ese núcleo hegemónico se traduzca en una concepción más desprejuiciada del asunto de los géneros, seguía siendo precisa la asociación del cine japonés con la idea de autoría y cine de arte para dotar de una pátina de legitimidad a esas prácticas genéricas.

La definitiva incapacidad de continuar asociando el género de terror a una idea de autoría y cine de arte determinarían el declive de su apreciación crítica y su práctica desaparición del panorama impreso, una evolución que en el caso de la animación se produce en sentido inverso. La incorporación del anime al discurso crítico es progresiva y se augura duradera, pero en la operación se entrevé un movimiento táctico para mantener el control sobre este proceso. Así lo indica la autoridad conferida en exclusiva a un selecto grupo de nombres cuya obra es posible acomodar en el discurso tradicional. Todo un complejo de conexiones entre formatos, soportes, creadores y consumidores, relevantes para conocer el funcionamiento del sistema en que se desarrolla el *anime*, queda excluido del análisis.

En cuanto a las cuestiones de género, el caso japonés tiene la particularidad de no presentar particularidades. El déficit analítico asociado al sesgo masculino es generalizado y está fuertemente instalado en el seno del aparato crítico, se aplique a esta o a cualquier otra cinematografía. Si acaso, la cuestión se agrava en el ejemplo japonés, al superponerse al resto de sesgos que venimos describiendo.

Finalizábamos comentando el caso de la comedia, que sufre una doble marginación por el poco aprecio que recibe este género en sí mismo, que se agudiza en el caso japonés por los

estereotipos que se le aplican, desde la supuesta incapacidad de comprensión de las manifestaciones de esa cultura hasta el rechazo de lo que se identifica con entretenimiento, que quedaría como una exclusiva que corresponde a la industria hollywoodiense, en contraposición a lo artístico, atributo que la institución crítica asigna al cine japonés.

La perspectiva de la autoría, finalmente, nos llevaba a cuestionar la idoneidad de situar a Kitano como máximo exponente del cine japonés de su época. No se trataba de menospreciar los logros cinematográficos de un cineasta de indudable valor, sino de señalar el carácter aislado de su figura. Tan original como carente de seguidores que sigan su estela, no hay una *escuela Kitano* que lleve sus hallazgos y estilo más allá de sus propias realizaciones. Tampoco se puede hablar de una escuela en los cineastas que despuntaron en la segunda mitad de los noventa. Los analizados Kore'eda, Kawase o Iwai, más algún otro nombre que se les pueda añadir, no conforman un movimiento estructurado. Se trató, sin embargo, de una confluencia generacional que evidenció ciertos movimientos de fondo en la industria cinematográfica japonesa, a la vez que sintomatizaba un cierto estado sociocultural a través de sus trabajos. Los miembros de esta generación no compartieron agenda, pero espontánea y colectivamente dieron cuerpo a una nueva forma de entender la cinematografía nacional. Un proceso en que la participación de Kitano resultó sólo tangencial, por coincidencia en el tiempo, pero que por su gran visibilidad en el exterior ha llevado no sólo a que se le incorpore a este grupo sino que se le considere como su cabeza visible. Paralelamente, una serie de autores entre los que no costaría situar generacionalmente a Kitano, queda totalmente oculta a los ojos de occidente.

Con todo ello, las hipótesis que fundamentaban nuestra aproximación al cine japonés contemporáneo se han visto sólo parcialmente validadas. Creemos haber confirmado que la crítica española, imbuida en los condicionantes de su entorno europeo e ignorante de los presupuestos críticos manejados en el contexto nipón, queda fuertemente sujeta a preconcepciones que dificultan una renovación conceptual para abordar el análisis del cine japonés. Apostabamos también de inicio por que la nueva generación de críticos, más proclive a aceptar nuevas y diversas propuestas audiovisuales y habituada a expresiones originadas en procedencias exóticas, teniendo a Japón por una de las referencias en cuanto a creación y difusión de cultura popular, vendría a romper con esa dinámica. Esta última expectativa se nos figura ahora excesivamente optimista.

Antes de abordar los diferentes aspectos del cine japonés contemporáneo en su reescritura crítica española, habíamos descrito la crítica en su carácter de institución. De su legitimación como tal depende su capacidad de influencia, su centralidad dentro del sistema cinematográfico. En su momento, la aceptación de determinados cineastas japoneses se produjo en función de las necesidades de esta institución. El concepto de autoría y el desafío al concepto de clasicismo hollywoodiense requería el surgimiento de figuras que cumplieran ese perfil. El exotismo estético y formal del desconocido, pero muy desarrollado, cine japonés fue la pieza perfecta para encajar en ese esquema. Emergen entonces una serie de figuras de autoridad, que son las que desde entonces el aparato crítico maneja, con alguna adición posterior en función de los vaivenes teóricos.

Estas son las dinámicas preestablecidas que condicionan la acogida crítica al cine japonés contemporáneo, como establecían nuestras hipótesis, y que poco o nada tienen en cuenta las posibles aportaciones de la producción crítica autóctona. Mientras que otras cinematografías que permanecían invisibles para Occidente, al introducirse en nuestros circuitos de exhibición, han requerido de un esfuerzo para establecer un discurso crítico con el que entenderlas, en el caso japonés se ha reforzado el cuerpo teórico y conceptual preexistente, un *horizonte de expectativas* que ya estaba fuertemente asentado. Aunque estas preconcepciones, dice la teoría, debieran ser la base para reconfigurar el conocimiento, el aparato crítico se muestra cómodo instalado en las ideas ya establecidas, sin replanteárselas ni cuestionar las contradicciones que hayan podido surgir en el encaje del cine actual con el que (parcial y sesgadamente) conocemos del pasado.

Cuando mediados los 90 se produce un retorno del cine japonés a la arena internacional, los elementos de interpretación siguen siendo limitados, pero los retos a la autoridad de la institución crítica han aumentado. Las nuevas generaciones de espectadores manejan intereses y rangos de conocimiento diferentes, pero ahora, además, disponen de medios alternativos para sortear los canales de difusión establecidos y compartir sus puntos de vista. Ante la amenaza a su autoridad, la institución crítica se repliega en sí misma. Los *vacíos*, en la terminología de Iser que introducíamos en nuestra contextualización teórica del apartado 2.4.1, quedan lejos de suponer un estímulo para la reconstrucción del conocimiento. Muy al contrario, la evidencia de lo incomprendido y el deficiente manejo de los códigos por falta de referentes, generan ansiedad ante la posibilidad de ver erosionada su legitimidad. Como consecuencia, la reacción es el rechazo de todo lo que no encaje en el modelo establecido, la resistencia al replanteamiento de sus posiciones. El conocimiento sobre el fenómeno se atomiza, registrando niveles diferentes entre el aparato crítico y ciertos ámbitos conformados por *connoisseurs*, sistema hegemónico frente a sistemas periféricos en el polisistema.

Así, el relevo generacional en el aparato crítico no parece venir a garantizar una nueva forma de relacionarse con el cine japonés ni facilitar la aceptación de esta cinematografía. Es cierto que las nuevas generaciones de espectadores y críticos, o al menos ciertos sectores dentro de estos grupos, incorporan conocimientos y perspectivas más amplias, a las que no escapan elementos de la cultura japonesa —en extenso, pero particularmente la audiovisual—, en ocasiones también afinidades temáticas y estilísticas que se alejan de las posiciones normativas de la crítica cinéfila. El enfrentamiento generacional en el seno de la crítica, al convivir grupos generacionales con horizontes de expectativas no del todo coincidentes, es un proceso en marcha. Sin embargo, el sistema dispone las medidas correctoras a esta desviación. Esta dinámica ha determinado, por ejemplo, la integración en el repertorio del cine de animación y los cines de género. Por ahí ha entrado el cine de terror japonés, pero ya hemos visto que para luego volver a salir, y sólo se han consolidado nuevas opciones como las de una parte del *anime*, aquella que resulta relativamente fácil de asimilar al presentarse en un determinado envoltorio de autoría.

Agudizando su institucionalización mediante la ocupación de canales académicos, la crítica ha obtenido una cómoda estabilidad que le permite controlar el mantenimiento de su discurso más allá del relevo generacional. Los nuevos críticos parten de la raíz cinéfila y traen



de serie la mayor apertura temática, estética y genérica de la generación cinéfila, incorporan sus propios gustos y reivindican su propia selección como forma de autoafirmación.

La selección establecida por esa *generación de síntesis*, acorde con las nuevas prácticas de consumo, cubre un espectro mayor, también a nivel de procedencia geográfica, pero no hay un cuestionamiento real del discurso ya establecido. Existen, por supuesto, movimientos en ese sentido –este mismo texto es muestra de ello–, pero tan alejados del espacio hegemónico que las transformaciones que puedan llegar a producir se antojan lentas y de alcance limitado. Se trata de movimientos totalmente periféricos respecto al aparato crítico institucionalizado: grupos de aficionados que resulta fácil obviar o académicos relegados a disciplinas tangenciales a aquellas que el discurso de la crítica toma como referencia. La incorporación de esos nuevos críticos a los medios que dan legitimidad a su análisis, se produce de forma paulatina y controlada. La asimilación de elementos novedosos es limitada y se diluye en el conjunto conceptual preestablecido. Esta *generación de síntesis*, surgiendo mientras aún no se acaba de resolver la pugna entre cinéfilos y cinéfilos, no parece llegar con una propuesta de poética propia que cuestione la de sus mayores. No al menos en lo que se refiere al tratamiento del cine japonés, al haber asimilado los postulados de ambas a este respecto. Cuando además se habla –como mencionábamos en el apartado 4.3– de que la interconexión digital ha revivido con nuevas formas las prácticas propias de la cinefilia, no se vislumbra la posibilidad de un cambio de poética tan acusado como para generar un proceso de *reescritura* sustancial, capaz de superar del falso binomio que opone el cine de Occidente al resto de cinematografías y modificar el canon vigente del cine japonés. Con todo ello, nuestra cuarta y más relevante hipótesis de partida puede darse por descartada.

La consideración de los cines ajenos al espacio euro-norteamericano como cines periféricos, *World Cinema*, cines nacionales u otras etiquetas similares que implican prácticamente una clasificación genérica, no está recibiendo un cuestionamiento crítico de calado suficiente. Agrupando los cines nacionales en un magma indiferenciado como oposición binaria a un supuesto cine normativo occidental, se entorpece la reevaluación de dinámicas y particularidades de estos cines. Se impide así la sofisticación del escrutinio sobre ellos, dificultando la mejor comprensión de sus relaciones mutuas, así como de su articulación respecto a los cines occidentales que, al situarlos como centro indiscutido, actúan como esos árboles que nos impiden ver el bosque.

En el caso japonés el panorama se presenta tal vez peor, ya que el cuerpo teórico y conceptual que ya estaba fuertemente asentado se ve reforzado. El peso de la dinámica institucionalizada ralentiza posibles transformaciones, por lo que el aparato crítico permanece instalado en las ideas ya establecidas, sin replantearse las ni cuestionar las contradicciones que hayan podido surgir en el encaje del cine actual con el que (parcial y sesgadamente) conocemos del pasado. En el capítulo 3.6.3 afirmábamos que, merced al libro de Ichiyama Shōzō editado por el Festival de San Sebastián, el término *jishu eiga* posiblemente pase a formar parte del léxico manejado por la crítica española. Lo que no nos parece tan probable es que lo haga *el concepto de jishu eiga* según lo expone Ichiyama. Como hemos visto con otros usos terminológicos –*jidaigeki*, *chambara*, *anime* o *kaidan eiga*–, podemos intuir que la incorporación de este vocablo se producirá en base al mismo esquema de mera sustitución de una etiqueta –*independiente*– por otra –*jishu eiga*–, recurriendo a terminología propia del idioma de producción, pero sin

que eso implique una reflexión real sobre el sentido y los matices que tal denominación confiere al objeto de análisis, deformando si es preciso el sentido del término para hacerlo encajar en el concepto preestablecido en una operación de simple maquillaje conceptual. Como consecuencia, la operación servirá nuevamente para reforzar la legitimidad del estamento crítico al exhibir un aparente dominio sobre el tema tratado.

En el contexto descrito, se produce una desconexión absoluta entre el conocimiento ya establecido por los historiadores del cine japonés y el estado contemporáneo de esta cinematografía. Con ello, sumado al desconocimiento de todo lo que no logra franquear aquellas fronteras, se produce un hueco de conocimiento entre los años de la *nūberu bāgu* y la actualidad. En el intervalo, apenas algunos filmes de Ōshima o Imamura, vinculados a aquel movimiento, encontraron acomodo en el tráfico internacional. La transición entre un momento y otro es un terreno prácticamente inexplorado.

Así, con el aparato crítico tratando de amoldar sus valoraciones bien a una idea de ruptura con este pasado o bien a una noción de continuidad, no se está contemplando que entre ambos contextos han pasado varias décadas. El cine japonés contemporáneo se reescribe en la crítica española en base a una interpretación dual, esquizofrénica, a causa del desconocimiento de las dinámicas internas que rigen su sistema cinematográfico. Procesos cuya lógica no es inaprehensible, no es el fruto de una esencia cultural que convierta a los japoneses en seres únicos, ni que determine la imposibilidad de comprender su cultura si no se pertenece a ella. Su comprensión depende únicamente de que se produzca un trabajo de investigación y divulgación al respecto. Todo parece indicar que, de producirse movimientos en pos de ese replanteamiento, será por iniciativa de segmentos muy concretos y localizados, acotados a reductos espectatoriales/críticos muy especializados y, por tanto, en una posición marginal dentro del polisistema.

## 7.1 Más allá de esta tesis

La reevaluación del cine japonés, así como de otras cinematografías nacionales que no han gozado históricamente de la atención del bloque hegemónico occidental, en los términos propuestos en esta tesis, podría generar una transformación completa de la forma de entender el sistema cinematográfico internacional. En primer lugar porque hay un trabajo pendiente de incorporar toda una serie de datos que aún se desconocen. Numerosos autores, tendencias y películas quedan aún ocultos a la mirada occidental, espacios en blanco que sin duda será beneficioso rellenar. Pero también, y aún más relevante, porque sólo desde una aproximación especializada es posible iniciar el trabajo de cuestionamiento de una serie de concepciones viciadas que dificultan la comprensión de esas cinematografías y una inserción más equilibrada de ellas en el sistema cinematográfico global.

Las particularidades y hallazgos de la crítica y la teoría cinematográfica en Japón, absoluta desconocida entre nosotros y que el alcance del presente estudio no ha permitido explotar con mayor ambición, debería abordarse y divulgarse. Personalidades como Aaron Gerow ya están desarrollando una destacable labor en esta dirección. Aportaciones en otras lenguas aparte de la inglesa pueden ser una contribución importante a tal empeño divulgativo. Queda abierto el asunto de la dinámica regional. El circuito de festivales es un espacio de exploración factible para avanzar en ese terreno.

Otra necesidad que se nos hace evidente es la de suturar el espacio baldío en nuestra comprensión del cine japonés actual y el que le precedió. Para ello, conviene investigar la transición desde el colapso del sistema de estudios hasta el estadio de la contemporaneidad.

Es necesario además que se preste atención a los asuntos marginales, a aquellos aspectos que el discurso hegemónico excluye de su análisis, lo que queda fuera del horizonte de expectativas crítico. Incorporar este punto de vista supone rellenar *vacios* del conocimiento, nos descubre elementos nuevos para el análisis, fuerza la reinterpretación de aquellos que ya conocíamos y a la vez nos revela el origen de su exclusión, lo que nos permite proseguir detectando prejuicios y prácticas analíticas que limitan nuestra comprensión y nos llevan a interpretaciones sesgadas, cuando no directamente erróneas.

La misma noción polisistémica que ha servido para fundamentar nuestro análisis, nos sirve aquí para reivindicar nuevos estudios especializados en el mismo sentido. Creemos deseable que se desarrolle una multitud de aproximaciones especializadas a diferentes niveles, nacional, regional, temático o diacrónico. Eso permitiría generar entre ellas una dinámica sistémica en que las diferentes aportaciones se intersecten, se influyan, se transformen mutuamente y se expandan para ejercer influencia a su vez sobre las ideas ya establecidas, poniendo en cuestión todo lo establecido. Articulando una dinámica de este tipo, contribuiremos a una reescritura del conocimiento cinematográfico que sea auténticamente global, llevándolo a un nivel mayor de sofisticación, permitiendo alcanzar una comprensión más justa, rigurosa, completa y compleja del hecho cinematográfico en su conjunto.

Sin que fuese el objetivo de partida, este trabajo ha constituido una cierta forma de reescritura del cine japonés contemporáneo que se enfrenta a la previamente establecida. Sin tratar de atribuirle inmodestamente una relevancia que tal vez esta tesis nunca alcance, quisiéramos creer que el trabajo iniciado con esta investigación pueda estimular una reflexión más amplia y tenga continuidad más allá del proyecto individual de su autor. En el presupuesto más optimista, la aportación de este trabajo podría aportar una pequeña contribución al desarrollo de esa transformación en la poética que reclamamos y que más arriba hemos juzgado imposible. Sería una grata forma de errar en nuestras conclusiones.





## 1. ANEXOS

Los cuadros 10.1 a 10.4 recogen el total de artículos recopilados de la hemerografía trabajada como fuentes primarias. Los campos con tipografía de color más claro indican que no se han considerado para su recuento numérico (véase capítulo 5.), por tratarse de entradas que no se corresponden con textos creados por el estamento crítico o no referirse específicamente al cine japonés contemporáneo, si bien quedan recogidas por incorporar datos u suscitar observaciones y reflexiones de interés y utilidad para el desarrollo de la investigación.

Cuadro nº 10.1 Menciones al cine japonés contemporáneo (1995-2012) recopiladas en la revista *Fotogramas*

FOTOGRAMAS

<b>Año</b>	<b>nº / mes</b>	<b>Autor</b>	<b>Palabras clave</b>	<b>Título / Contenido - observaciones (nº página)</b>
1995				
	1815 ene	publicidad	anime	Manga video <i>El viento de Amnesia + Doomed Megalopolis + Totoro + Dragon Ball, las películas</i> . Miyazaki aún no es una 'marca' reconocible: aunque su nombre aparece en la carátula del video, la publicidad no le menciona. (129)
		publicidad	anime	Cartoonia <i>Gigoló + City hunter + Arion</i> en contraportada interior.
	1816 feb	publicidad	anime	Cartoonia <i>City Hunter 2 + Heroes en la galaxia + Grey</i> (131)
		breve sin firma	anime	<i>Sexy manga</i> / Breve en sección <i>Videos de compra</i> , tres títulos de la publicidad Cartoonia del nº anterior. Imagen de la carátula y fotograma de una mujer desnuda en actividad sexual. (141)
	1817 mar	publicidad	anime	Strong video <i>Gunbed + Dangaioh + The Cockpit + Tokyo Babylon + DBZ un futuro diferente</i> . (131)
		breve sin firma	anime	<i>Gran manga</i> / Breve en sección <i>Videos de compra</i> , los mismos títulos de la publicidad en la página 131. (145)
		breve sin firma	anime	<i>Tokyo mon amour</i> / Breve en sección <i>Videos de compra</i> . Películas <i>Monster City</i> y <i>Devil Man</i> , de Manga films. (148)
	1818 abr	publicidad	anime	Manga films <i>Ninja Scroll + Royal Space Force + Oh My Goddess! + Lupin III</i> ; Strong video <i>Godzilla contra Mothra</i> . (135)
		breve sin firma	anime	<i>Fantasías orientales</i> / Breve en sección <i>Videos de compra</i> . (152)

	breve sin firma	anime	<i>De héroes y mangantes</i> / Breve en sección <i>Videos de compra</i> . (154)
1819 may	breve sin firma	Kitano Takeshi	<i>Balas sobre Okinawa</i> / Edición en video de Sonatine (133)
1821 jul	breve sin firma	Kitano Takeshi	Breve sin título sobre <i>Johnny Mnemonic</i> en que se refieren a Kitano como «Clint Eastwood nipón». (44)
	breve sin firma	anime	<i>Delicias japonesas</i> / Breve en sección <i>Videos de compra</i> . (139)
	breve sin firma	Ōtomo Katsuhiro, anime	<i>El coloso en llamas</i> / Breve sobre la reedición en video de <i>Akira</i> . (138)
1822 ago	sin firma	Kitano Takeshi	<i>Guía avance del 96</i> / Incluye comentario sobre <i>Johnny Mnemonic</i> en la que califica a Kitano de «estrella del cine de artes marciales». (93)
1823 sep	sin firma	Kitano Takeshi	<i>Persecución mortal</i> / Preestreno <i>Johnny Mnemonic</i> , insiste en la equiparación Kitano estrella artes marciales. (93)
	breve sin firma	anime	<i>Manga, manga, manga!</i> / Coleccionable Mangamania. El tratamiento de estos breves sobre anime depende de los lanzamientos comerciales a video, muchos de contenido erótico, y recicla redactados incluso en un mismo número. (135)
1824 oct	DOMINGUEZ NAVARRO, Manuel	Koreeda Hirokazu, <i>Maborosi</i>	<i>Festival Venecia</i> / «una de las joyas más indiscutibles pero discutidas del festival». (126-128)
1825 nov	breve sin firma	Gisaburo Sugii, anime	<i>La violencia cotidiana</i> / Significativo título. (160)
1826 dic	sin firma	Festival Sitges, Tsukamoto Shinya, Takahata Isao, Miyazaki Hayao	<i>Sitges. Sálvese quien pueda</i> / Reivindica a Takahata y lo señala como colaborador de «ese otro genio, ya más conocido en nuestro país, llamado Miyazaki Hayao». (129-130)
1996			
1830 abr	breve sin firma	anime	<i>El sensei de los anillos</i> / Breve en sección <i>Videos de compra</i> . (162)
	breve sin firma	anime	<i>Mujer-tanque y chicas-gato</i> / Breve en sección <i>Videos de compra</i> . (166)



1831 may	breve sin firma	anime	<i>Policías con minifalda</i> / Breve en sección <i>Videos de compra</i> . (176)
1832 jun	publicidad	anime	Manga Films <i>U-jun</i> + <i>YuYu Hakuso</i> , con el slogan «sólo para adultos, abstenerse menores». (171)
	breve sin firma	anime	<i>Vuelve la mujer tanque</i> + <i>Anime de alto voltaje</i> / (172)
1835 sep	breve sin firma	anime	<i>Impresionante reacción mutante</i> / Breve en sección <i>Videos de compra</i> . (146)
1836 oct	breve sin firma	<i>Ghost in the Shell</i> , anime	<i>Manga larga</i> / No mencionar a Oshii denota que aún no constituye 'marca'. (171)
	breve sin firma	anime	Breve sin título en sección <i>Rincón interactivo</i> para reseñar el website de Manga Films. Incluye fotograma de anime erótico. (172)
	breve sin firma	Miyazaki Hayao, anime	<i>Un ladrón en busca del tesoro</i> / Mención expresa a Miyazaki como autor. (186)
1837 nov	TRASHORRAS, Antonio	Festival Sitges, Oshii Mamoru, <i>Ghost in the Shell</i> , Ōtomo Katsuhiro, <i>Memories</i>	<i>El año de la mutación</i> / (86-88)
	breve sin firma	<i>Ghost in the Shell</i> , anime	<i>Video flash</i> / <i>Ghost in the Shell</i> lo más vendido en el Salón del Manga de Barcelona. (174)
	breve sin firma	anime	<i>Karate a muerte</i> / (188)
1838 dic	breve sin firma	anime	<i>Chiquillas contra aliens</i> + <i>Festival de sables afilados</i> (184)
1997			
1839 ene	breve sin firma	anime	<i>Testigo de la tragedia</i> / Breve en sección <i>Videos de compra</i> . (151)
1841 mar	breve sin firma	anime	<i>Resurrección mortal</i> / Breve en sección <i>Videos de compra</i> . (156)
1844 jun	VIDAL, Núria	Festival Cannes, Imamura Shōhei, <i>La anguila</i>	<i>Cannes 97</i> / De Imamura destaca su «moderna» mezcla, o sucesión, de melodrama, comedia y musical. La marginalidad de los géneros queda superada por la condición de autor «dirigido a hacer una exaltación de la vida, la convivencia y la solidaridad». Sin mención a Kawase pese a entrar en el palmarés logrando la Camera d'or. (67-78)

	breve sin firma	anime	<i>Street Fighter II...</i> / Breve en sección <i>Videos de compra</i> . (186)
1845 jul	breve sin firma	Anno Hideaki, <i>Evangelion</i> (tv), anime	<i>Evangelion (Neon Genesis)</i> / Breve en sección <i>Videos de compra</i> . (158)
1846 ago	VIDAL, Nùria	Imamura Shohei, <i>La anguila</i> , Kawase, Suzaku	Las 40 delicatessen del 98 / <i>La anguila</i> + <i>Suzaku</i> como recomendaciones «exóticas», «nos plantea la decadencia de un país que ya no cree en sus dioses». (66-70)
	breve sin firma	anime	<i>Dragonball 17</i> / Breve en sección <i>Videos de compra</i> . (96)
1847 sep	breve sin firma	Anno Hideaki, <i>Evangelion</i> (tv), anime	<i>Evangelion Genesis 0:2</i> / (138)
	breve sin firma	anime	<i>Pelirrojo espacial</i> / "manga producido en Corea del sur"(150) + Poster promocional (151)
1848 oct	DOMINGUEZ NAVARRO, Manel	Festival Venecia, Kitano Takeshi, <i>Hana-bi</i>	<i>Películas crecientes, estrellas menguantes</i> / «la copa Volpi [sic] al film de Kitano ha sido más que discutible». (156-160)
	breve sin firma	Anno Hideaki, anime	<i>Dragonball Z 18</i> / (180)
	publicidad	anime	Promo doble página <i>El perro de Flandes</i> . (186-187)
1849 nov	breve sin firma	Anno Hideaki, <i>Evangelion</i> , anime	<i>Evangelion Genesis 0:3</i> / Confusión terminológica <i>anime-manga</i> . (188)
1850 dic	breve sin firma	Morimoto Koji, anime	<i>La ballena blanca</i> / (216)
1998			
1851 ene	sin firma	Imamura Shohei, <i>La anguila</i> , Kitano Takeshi, <i>Hana-bi</i>	<i>Las 250 películas del 98</i> / apartado <i>Algo más lejano</i> : Kitano e Imamura, vencedores en «los más prestigiosos festivales europeos» del año anterior. (57-72)
	sin firma	Imamura Shohei, <i>La anguila</i> , Kitano Takeshi, <i>Hana-bi</i>	<i>El año que fue 1997</i> / Ambas referencias aparecen en apartado <i>Los premios</i> . (97-105)
	breve sin firma	anime	<i>Armitage III</i> / (151)

1852 feb	breve sin firma		Breve obituario sin título de Mifune Toshiro y del suicidio de Itami Juzo.
	breve sin firma	anime	<i>Street Fighter II – V</i> / (136)
1853 mar	breve sin firma	Suo Masayuki, <i>Shall we Dance?</i>	<i>Shall we dance</i> / Avance estreno, «No es habitual que un film japonés sea un éxito en todo el mundo». (154)
1854 abr	publicidad	Imamura Shohei, <i>La anguila</i>	Poster promocional <i>La anguila</i> . (40)
	breve sin firma	Imamura Shohei, <i>La anguila</i>	<i>La anguila</i> / Avance estreno. (171)
	breve sin firma	Kon Satoshi, <i>Perfect Blue</i> , Ōtomo Katsuhiko	<i>Perfect Blue</i> / Estreno en video: «Totalmente alejado de las habituales temáticas del manga (es decir, la ciencia ficción y la fantasía heroica)», «Para enganchados al manga». (186)
	breve sin firma	anime	<i>Manga Ancha</i> / Titular-gracieta repetido. (202)
1855 may	VIDAL, Núria	Imamura Shohei, <i>La anguila</i>	<i>La anguila</i> / Fragmentos literales de sus anteriores artículos de junio y agosto. (20)
	sin firma	Imamura Shohei	<i>Cannes 98</i> / Avance programación. <i>Profesor Kankura</i> [sic]. (64)
	publicidad	Imamura Shohei, <i>La anguila</i>	Póster promocional. (177)
	TRASHORRAS, Antonio	anime, Miyazaki Hayao, <i>La princesa mononoke</i> , Morimoto Koji, Okamura Tensai, Ōtomo Katsuhiko, <i>Memories</i> , Kitakubo Hiroyuki, Takahata Isao, <i>Pompoko</i> , Studio Ghibli, Oshii Mamoru, <i>Ghost in the Shell</i> , Kuroda Yasuo, <i>El perro de Flandes</i> , Kon Satoshi, <i>Perfect Blue</i>	<i>El manga</i> / Confusión terminológica: «el manga: un rentabilísimo mercado generador de millones de yenes cuyo asentamiento industrial ha permitido que Japón sea el único país donde la animación hoy es considerada una forma de expresión tan válida como el cine de imagen real para contar todo tipo de historias, dirigidas tanto a adultos como a niños». 15 películas claves de la animación japonesa en las dos últimas décadas. Describe a Oshii como el James Cameron japonés. (188-192)
	breve sin firma	anime, <i>Evangelion</i> (tv)	<i>Evangelion 7</i> / (200)
	breve sin firma	<i>Gamera guardian del universo</i> , <i>Gamera 2</i>	<i>Gamera, el mundo bajo el terror</i> / (210)

1856 jun	FERNANDEZ, Fausto	Suo Masayuki, <i>Shall we Dance?</i>	<i>Shall We Dance?</i> / «Hoy el público tiene mayor curiosidad que antaño ante las cinematografías orientales, gracias, sobre todo, al boom de las producciones made in Hong Kong. Aun así, todavía adolece de cierta pereza frente a obras que no se inscriben nítidamente en géneros como el de acción o el manga. Tal vez escarmentados por algunas piezas exóticas multipremiadas en festivales, lo cierto es que los espectadores pueden olvidarse de esta magnífica cinta japonesa pensando que va de intelectualidades varias, cuando en realidad se trata de una deliciosa comedia». (16)
	breve sin firma	anime	<i>Dragon Ball GT + Porco Rosso</i> / (176)
	breve sin firma	Miyazaki Hayao, anime	<i>Goshu + Kaiju</i> / <i>Goshu</i> es erróneamente atribuida a Miyazaki, cuando es una producción de Takahata. En cualquier caso, ambos nombres ya aparecen ligados. (186)
1857 jul	breve sin firma	Dragon Ball GT	<i>Dragon Ball GT</i> / (184)
1858 ago	SÁNCHEZ, Sergi	Kitano Takeshi, <i>Hana-bi</i>	<i>Hana-bi (Flores de fuego)</i> / «La influencia de Melville, Fuller o Eastwood no convierte a Kitano en un cineasta <i>occidentalizado</i> , del mismo modo que la influencia de Ford o Renoir no convirtieron a Kurosawa en el <i>amigo americano</i> que denunció buena parte de la crítica de su país. La precisa sintaxis de <i>Hana-bi (Flores de fuego)</i> es completamente japonesa, esencial, de líneas claras y bellas, minimalista».
	breve sin firma	Imamura Shohei, <i>Dr. Akagi</i>	<i>Kanzo sensei</i> / (95)
	SÁNCHEZ, Sergi	Kitano Takeshi, <i>Hana-bi</i>	<i>Hana-bi Takeshi Kitano. El último kamikaze</i> / (100-101)
1861 nov	TRASHORRAS, Antonio	Kon Satoshi, <i>Perfect Blue</i> , Ōtomo Katsuhiko	<i>Perfect Blue</i> / «Del todo alejado de lo que conceptualmente el espectador mayoritario asocia con la narrativa manga, es decir, la ciencia-ficción violenta, el ciberpunk y la fantasía heroica, este largometraje de animación procedente del país del Sol Naciente, sorprende de entrada por su aproximación a un subgénero, tan localizado en el tiempo y el espacio, e incluso tan abandonado hay en día, como el giallo» ... «la fusión de dos líneas cinematográficas (manga y Giallo) tan dispares pero que, en el fondo, comparten barroquismo y acumulación de signos como pilares básicos, ha dado lugar a una obra mimética». Confusión recurrente manga-anime, formulación de una idea de contenidos estereotipados. Sorpresa por el conocimiento del giallo en Japón.

			Evidencia que, mientras en Japón se tiene una idea del cine internacional, en España la idea del cine nipón es más limitada y se considera un coto cerrado a la influencia exterior y sólo se concibe la copia, no la influencia. « <i>Perfect Blue</i> resulta quizá el mejor pastiche realizado hasta la fecha con pedazos tales como <i>Rojó oscuro</i> y <i>Tenebre</i> , aparte de sobradas de Brian de Palma». (20)
	breve sin firma	Kitano Takeshi	Breve sin título en sección <i>Para muy cinéfilos</i> , anuncia el fin del 8º rodaje de Kitano y destaca que aunque interpreta a un yakuza, no se trata de un film violento. (64)
	TRASHORRAS, Antonio	Festival San Sebastian, Koreeda Hirokazu, <i>After Life</i> , Takahashi Yoichiro, <i>Mizu no naka no hachigatsu</i>	<i>Lo que la Concha nos dejó</i> / Ciclo Naruse, <i>Afterlife</i> con foto pequeña en 1ª página, <i>Mizu no naka no hachigatsu</i> en palmarés con foto pero sin mención en texto. « <i>After Life</i> es una cinta en la que la emoción llega sin apenas darte cuenta, y que (así entre nosotros) si un productor occidental avispado la adquiriese para rodar un remake más acorde con el ritmo y la estética del cine comercial de por aquí podría dar en el clavo». (184-189)
	breve sin firma	Kitano Takeshi	Portadilla sección <i>El cine en casa</i> con foto de <i>Sonatine</i> sin mencionar el título. (211)
	breve sin firma	Miyazaki Hayao, <i>La princesa mononoke</i>	<i>Mi vecino Totoro</i> / sección video compra. Nuevo ejemplo de confusión terminológica: «Para conocer otro tipo de manga». (220)
1862 dic	breve sin firma	anime	<i>Dragon Ball GT 10</i> / Sección video compra. (279)
	breve sin firma	libro Kitano Takeshi, <i>Hana-bi</i>	<i>Poquitas palabras, muchos tiros</i> / Breve en sección <i>Leer</i> . Presenta a Kitano como «el Charles Bronson de diseño, el Poli Díaz de los ojos rasgados». (279)
1864 feb	sin firma	Kitano Takeshi, <i>Hana-bi</i> , <i>La anguila</i>	<i>Lo mejor del 98</i> / <i>Hana-bi</i> 2º, calificada en el texto como «atípica». (52-54)
1865 mar	breve sin firma	Koizumi Takashi, <i>Después de la lluvia</i> , Kitano Takeshi	<i>Takeshi en un guión de Kurosawa</i> / Breve en sección <i>Para muy cinéfilos</i> , revela el estatus estelar de Kitano, que sólo tiene un papel secundario en el film (70)
	breve sin firma	anime	<i>Supercampeones</i> / En sección <i>Video compra</i> . (175)
1866 abr	breve sin firma	Miyazaki Hayao,	<i>Nicky la aprendiz de bruja</i> / Breve en sección <i>Video compra</i> . (208)

1999

1867 may	sin firma	Festival Cannes, Kitano Takeshi, <i>El verano de Kikujiro</i>	<i>Cannes 99</i> / Avance programación con <i>El verano de Kikujiro</i> , en la sección oficial, sólo mencionada, sin comentario (65)
	breve sin firma	anime	<i>Puños fuera</i>
1869 jul	VIDAL, Núria	Festival Cannes, Kitano Takeshi, <i>El verano de Kikujiro</i> , Suwa Nobuhiro, <i>M/Other</i>	<i>Sorpresa en La Croisette</i> / Foto pequeña de <i>El verano de Kikujiro</i> , Suwa en palmarés pero sin mención en texto. (181-183)
	breve sin firma	anime	<i>El fin de Son Goku</i> / En sección <i>Video compra</i> . (199)
1870 ago	VIDAL, Núria	Kitano Takeshi, <i>El verano de Kikujiro</i>	<i>Off Hollywood</i> / (104-112)
1871 sep	sin firma	Festival Venecia, Koizumi Takashi, <i>Después de la lluvia</i>	<i>Venecia 99 Elogio del director</i> / Menciona la proyección del film como homenaje a Kurosawa y lo califica de «atracción». (168)
1873 nov	TRASHORRAS, Antonio	Festival Sitges, Nakano Hiroyuki, <i>Samurai Fiction</i> , Nakata Hideo, <i>The Ring</i> , <i>The Ring 2</i> , Miyazaki Hayao, <i>La princesa mononoke</i> , Studio Ghibli	El triunfo del cine sin efectos / <i>Samurai Fiction</i> en palmarés y con foto pero sin mención en texto, final demasiado explicativo y simplón en Ring, pese a valorar bien la película, no así la secuela. De <i>La princesa mononoke</i> dice: «obra maestra del mayor genio vivo de los dibujos animados». (226-228)
1874 dic	breve sin firma	<i>Pokemon: la película</i>	<i>Llega la fiebre Pokémon</i> / (252)
2000			
1875 ene	sin firma	<i>Pokemon: la película</i> , Miyazaki Hayao, <i>La princesa mononoke</i> , Kitano Takeshi, <i>El verano de Kikujiro</i> , Kitano, Ōshima Nagisha, <i>Gobatto</i> , Imamura Shōhei, <i>Dr. Akagi</i>	<i>350 películas para el 2000</i> / Subtítulo <i>Cine para niños. El cine japonés se apodera de la animación</i> . (130) «El cine asiático es, por razones obvias, el tercero en cuotas de mercado a nivel internacional tras el americano y el europeo» Si fuese por razones obvias, por volumen de producción y público potencial, debería ser el primero. (121-137)

1876 feb	PALACIOS, Jesús	Kitano Takeshi, <i>El verano de Kikujiro</i>	<i>El verano de Kikujiro</i> / «Quienes esperen ver al Takeshi Kitano más sangriento y violento, se sorprendieran sin duda ante una narración tierna y sencilla, heredera de la vena más sutil del Neorrealismo, a la vez que intrínsecamente única en su orientalidad». «viñetas que tienen algo de parábola zen, mucho de <i>humor amarillo</i> grotesco y directo y a las que no les falta un elemento <i>fantastique</i> netamente nipón, que transforma el mundo adulto, a los ojos del niño protagonista, en un legendario y colorista universo de dioses, demonios y samuráis», «un Buster Keaton amarillo» (18)
	sin firma	Kitano Takeshi, <i>El verano de Kikujiro</i> , <i>Hana-bi</i>	<i>Takeshi Kitano. Divertido niño grande</i> / Doble página con gran foto. (126-127)
	publicidad	Kitano Takeshi, <i>Hana-bi</i>	Promo manga films que incluye <i>Hana-bi</i>
1677 mar	publicidad	Kitano Takeshi, <i>El verano de Kikujiro</i>	Promo Golem poster página completa del film. (42)
1678 abr	sin firma	Yuyama Kunihiko, <i>Pokemon: la película</i>	<i>Preestreno Pokémon: la película</i> / Versión USA con música y argumento diferente, incluyendo escenas especialmente remontadas. (214)
	breve sin firma	anime	<i>Ash, Pikachu y demás mitología Pokémon</i> / (256)
	breve sin firma	<i>Pokémon: la película</i>	<i>Novedades dvd importación: Pokémon la película</i> / (258)
1679 may	TRASHORRAS, Antonio	Miyazaki Hayao, <i>La princesa mononoke</i>	<i>La princesa mononoke</i> / (18)
	breve sin firma	<i>Pokémon: la película</i>	Breve en sección <i>El diario de la redacción</i> , mención con imagen de Pikachu. (28)
1880 jun	VIDAL, Núria	Festival Cannes, Aoyama Shinji, <i>Eureka</i> , Takahashi Yoichiro, <i>Un domingo inacabado</i> , Peces en agosto, Ōshima Nagisa, <i>Gohatto</i>	<i>Cannes 2000 Bailando en el tiempo</i> / De <i>Eureka</i> sólo destaca su duración. «Takahashi Yoichiro, confirmó las expectativas que <i>Peces en agosto</i> había levantado». (186-195)
	ABAD, Ignasi	<i>Pokémon: la película</i>	En sección <i>Negocios, podio: la más rentable</i>

	XALABARDER Conrado	Hisaiishi Joe, <i>La princesa mononoke, Hana-bi, El verano de Kikujiro</i>	<i>BSO Princess Mononoke / (248)</i>
1882 ago	VIDAL, Núria	Takahashi Yoichiro, <i>Un domingo inacabado, Peces en agosto</i> , Tsukamoto Shinya, Ōshima Nagisa, <i>Gobatto</i> , Kitano Takeshi, Aoyama Shinji, <i>Eureka</i>	<i>El otro cine / «Segundo largometraje de un director descubierto en el Festival de San Sebastián de 1998, donde ganó el Premio Nuevos Realizadores», comenta el cameo de Tsukamoto. (120-129)</i>
1883 sep	BATLLE C., Jordi	Imamura Shohei, <i>Dr. Akagi</i>	<i>Doctor Akagi / «No sólo de manga vive el cine japonés: Kitano al margen, todavía hay un par de viejas glórias como Oshima e Imamura». (20)</i>
	sin firma	Festival Venecia, Kitano Takeshi, <i>Brother</i>	<i>Mostra de Venecia. La programación / La presencia de Kitano con Brother muy destacada. (166)</i>
	breve sin firma	<i>Pokémon: la película</i>	<i>Pokémon: la película / Breve en sección Video alquiler. (180)</i>
1884 oct	sin firma	Festival Sitges, Takita Yojiro, <i>Himitsu</i> , Ishii Takashi, <i>Freeze me</i> , Tsukamoto Shinya, <i>Gemini</i>	<i>33 Festival de Sitges. La programación / (56)</i>
	DOMINGUEZ NAVARRO, Manel	Festival Venecia, Kitano Takeshi, <i>Brother, El verano de Kikujiro</i>	<i>Venecia 2000 y el Dux Bardem / Foto con pie: «Kitano montó el número para que se hablara (más) de Brother». (218-224)</i>
	breve sin firma	Kitano Takeshi, <i>El verano de Kikujiro, Hana-bi</i>	<i>El verano de Kikujiro / En sección Video alquiler. (260)</i>
	breve sin firma	Miyazaki Hayao, <i>La princesa mononoke</i> , Kawasaki Hirotsugi, Spriggan, Otomo Katsuhiro	<i>Mononoke + Spriggan / En sección Video alquiler. (265)</i>
1885 nov	TRASHORRAS, Antonio	Festival Sitges, <i>Face</i>	<i>¡Vivan las secciones paralelas! / Foto de Face pero sin mención en el texto. (194)</i>



2001

	TRASHORRAS, Antonio	Festival Sitges, Tsukamoto Shinya, <i>Gemini</i> , Takita Yojiro, <i>Himitsu</i> , Okiura Hiroyuki, <i>Jin-Roh</i> , Oshii Mamoru, Kitakubo Hiroyuki, <i>Blood The Last Vampire</i> , Anno Hideaki, <i>Evangelion</i>	<i>Delicias orientales y psicopatías de temporada baja</i> / Decepción con Tsukamoto y <i>Himitsu</i> en el palmarés sin mención en texto. Grandes elogios a los filmes animados. (204-208)
	sin firma	Nakata Hideo, <i>Ringu</i>	<i>Preestreno The Ring</i> / «cruce entre Videodrome, Tesis y Seven». (208)
	sin firma	Yuyama Kunihiko, <i>Pokemon 2: el poder de Uno</i> , <i>Pokémon: la película</i>	<i>Preestreno Pokémon 2, el poder de Uno</i> / «Parece que sí, que Pokémon tiene mensaje...». (214)
	CUETO, Roberto	Festival Venecia, Kitano Takeshi, <i>Brother</i>	<i>El arte del desencanto</i> / Foto pequeña <i>Brother</i> «película hermosa e hipnótica, algunas veces entregada a una autocomplacencia que empieza a ser peligrosa». (214-216)
1887 ene	BATLLE Jordi	C., Nakata Hideo, <i>Ringu</i> , <i>Ringu 2</i> , Tsuruta Norio, <i>The Ring 0: Birthday</i>	<i>The Ring</i> / «el Scream de los ojos rasgados. Y como de costumbre, el globo se ha hinchado más de lo debido». (18)
	sin firma	Ōshima Nagisa, <i>Gobatto</i> , Kitano Takeshi	<i>Guía 200 películas para el 2001</i> / Repite la estructura con Japón en el apartado <i>Otros países</i> . (117-132)
1888 feb	breve sin firma	Ōshima Nagisa	<i>Se levanta el veto</i> / Comenta el tardío estreno de <i>El imperio de los sentidos</i> . (62)
	sin firma	Imamura Shohei, <i>Dr. Akagi</i> , Kitano Takeshi, <i>El verano de Kikujiro</i> , Miyazaki Hayao, <i>La princesa mononoke</i>	<i>Lo mejor del 2000 según la crítica</i> / Sólo 3 votos para <i>Dr. Akagi</i> y 1 para <i>El verano de Kikujiro</i> y <i>La princesa mononoke</i> . (68)
1889 mar	publicidad	Kitano Takeshi, <i>Brother</i>	Póster promocional. (172)
	breve sin firma	Kitano Takeshi, <i>El verano de Kikujiro</i>	<i>El verano de Kikujiro</i> / Breve en sección <i>Video venta</i> . (200)
1890 abr	publicidad	Kitano Takeshi, <i>Brother</i>	Póster promocional. (165)

	sin firma	Kitano Takeshi, <i>Brother, Hana-bi</i>	<i>Preestreno Brother. Yakuza en el Oeste</i> / «primera experiencia en el cine USA», se trata de una producción japonesa. Sólo la localización es en USA. (174)
	sin firma	Hosoda Mamoru, <i>Digimon: la película</i>	<i>Preestreno Digimon: la película</i> / (198)
	JULIACHS, Ignasi	Festival Oporto, Ishioka Masato, <i>Scout Man</i> , Miike Takashi, <i>Audition</i>	<i>Perros, vampiros y otras amenazas sociales</i> / Se hace eco de un premio para <i>Scout Man</i> , aunque no aparece en el cuadro de palmarés, donde sí está <i>Audition</i> , que curiosamente no se comenta en el texto. (228)
1891 may	CUETO, Roberto	Kitano Takeshi, <i>Brother</i>	<i>Brother</i> / «Por primera vez rueda en Estados Unidos, pero él es un director de piñón fijo y coge el avión cargado con su mundo a cuestas. Las desnudas simetrías, el silencio esquinado de sus desiertas ciudades japonesas cruzan el Pacífico como un diorama plegable que se llevara debajo del brazo» Se lee como voluntad autoral inquebrantable. «Lo peor: la posibilidad de que el cineasta haya agotado sus últimos cartuchos». (13)
	sin firma	Festival Cannes, Imamura Shōhei, Aoyama Shinji, <i>Desert Moon</i> , Koreeda Hirokazu, <i>Distance</i> , Oshii Mamoru, <i>Avalon</i> , Kobayashi Masahiro, <i>L'homme qui marche sur la neige</i> , Kurosawa Kiyoshi, <i>Pulse</i> , Suwa Nobuhiro, <i>H-Story</i>	<i>La programación. 54 Festival Internacional de Cannes</i> / Se limita a un listado, pero destaca en subtítulos a Imamura. (76)
	breve sin firma	Yuyama Kunihiko, <i>Pokémon 2: el poder de Uno</i>	<i>Pokémon 2: el poder de uno</i>
1892 jun	VIDAL, Núria	Festival Cannes, Kurosawa Kiyoshi, <i>Pulse</i> , Imamura Shohei, <i>Agua tibia bajo un puente rojo</i> , Koreeda Hirokazu, <i>Distance</i>	<i>Elogio del cine</i> / (84-95)
	sin firma	Shibayama Tsutomu, <i>Doraemon y las 1001 aventuras</i>	<i>Preestreno Doraemon y las 1001 aventuras</i> / «La moda de la animación japonesa no cesa». (188)

1893 jul	sin firma	Yuyama Kunihiko, <i>Pokémon 3</i>	<i>Pokemon 3</i> / Adaptación norteamericana de la película para «hacer más lógicos estos elementos... explicar estos elementos de modo que los públicos de todas las edades pudieran disfrutar de la historia». (140)
	breve sin firma	Hosoda Mamoru, <i>Digimon: la película</i>	<i>Digimon: la película</i> / «Manoru y Minoru Hosoda» [sic.]. (181)
1894 ago	sin firma	Sakaguchi Hironobu, <i>Final Fantasy</i>	<i>Preestreno Final Fantasy</i> / (18)
1895 sep	FERNANDEZ, Fausto	Sakaguchi Hironobu, <i>Final Fantasy</i> , Ōtomo Katsuhiko	<i>Final Fantasy</i> / «Mesiánica en el más puro estilo tradicional cultural nipón», «revitaliza con minúsculo excipiente hollywoodiense la aparatosa introspección humanista (o panteista) del manga, del anime, por no desempolvar descatalogados títulos Toho de Koji Hashimoto», extraña esa alusión a un director que apenas cuenta con dos títulos, ambos de 1984, y del que no es nada fácil reunir información, incluso con los medios actuales. (18)
	VIDAL, Núria	Imamura Shōhei, <i>Agua tibia bajo un puente rojo</i>	<i>¿Puede el cine ser antiglobal? 24 bocados exquisitos</i> / Recoge declaraciones de Imamura: «Ya estamos en el s.XXI. Si algunos dicen que este siglo será el de la ciencia y la tecnología, yo pienso que será en realidad el de la mujer». (120-124)
1896 oct	COSTA, Jordi	Miike Takashi, Kitano Takeshi,	<i>Sangre oriental</i> / Sostiene que el cine está agotándose y establece una analogía con los cuerpos moribundos que pueden sobrevivir con una transfusión, que detecta en el cine oriental. Su argumentación recuerda la dinámica polisistémica. Aunque el planteamiento es interesante, transpira una cierta proclamación del cine occidental como hegemónico y el oriental como un complemento que puede ser circunstancialmente útil. (6)
	Mr Belvedere	Kitano Takeshi, <i>Brother</i> , <i>Hana-bi</i>	Breve respuesta a un lector en sección <i>Cinefilia Consultorio</i> . Texto íntegro: «Somos almas gemelas. Yo también detesto la violencia gratuita de <i>Brother</i> , y Takeshi Kitano solo me ha motivado en alguna escena de <i>Hana-bi</i> » Foto con pie: «Takeshi Kitano, el Poli Díaz que llegó de oriente», frase reciclada de un texto anterior.
	POLITE, Pablo G.	Festival Edimburgo, Fukasaku Kinji, <i>Battle Royale</i> , Kitano Takeshi, Koreeda Hirokazu, Kurosawa Kiyoshi	<i>Para todos los gustos</i> / Excepto con <i>Battle Royale</i> se nombra a los directores sin citar las películas que presentan. (176)

	sin firma	Festival Sitges, Oshii Mamoru, <i>Avalon</i> , Fukasaku Kinji, <i>Battle Royale</i> , Harada Masato, <i>Inugami</i> , Kurosawa Kiyoshi, <i>Pulse</i> , Rintaro, <i>Metropolis</i> , Katsuyuki Motohiro, <i>Satorare</i>	<i>Oriente también hace fantástico</i> / Avance programación, sólo listado. (178)
1897 nov	TRASHORRAS, Antonio	Festival Sitges, Kon Satoshi, <i>Millenium Actress</i> , Kurosawa Kiyoshi, <i>Pulse</i> , Harada Masato, <i>Inugami</i> , Takahata Isao, <i>Mis vecinos los Yamada</i> , Oshii Mamoru, <i>Avalon</i> , <i>Ghost in the Shell</i> , Fukasaku Kinji, <i>Battle Royale</i> , Miike Takashi, <i>Dead or Alive 2</i> , <i>Audition</i> , Anno Hideaki, <i>Shiki-jitsu</i>	<i>Nuevos impulsos fantásticos</i> / (180-182)
	publicidad	Kitano Takeshi, <i>Hana-bi</i> , <i>El verano de Kikujiro</i>	Promo Manga films. (205)
	breve sin firma	Yuyama Kunihiko, <i>Pokémon 3</i>	<i>Pokemon 3</i> / Adaptación norteamericana de la película para «hacer más lógicos estos elementos [...] explicar estos elementos de modo que los públicos de todas las edades pudieran disfrutar de la historia». (140)
1898 dic	PALACIOS, Jesús	Festival Semana de terror SS, Fukasaku Kinji, <i>Battle Royale</i> , libro Cine fantástico y de terror japonés	<i>Más y más miedo cada año</i> / (175)
	sin firma	Sakaguchi Hironobu, <i>Final Fantasy</i>	<i>Final Fantasy</i> / Breve en sección <i>Recomendación video alquiler</i> . (202)
2002	breve sin firma	Miyazaki Hayao, <i>El viaje de Chibiro</i> , <i>La princesa mononoke</i>	<i>El viaje de Chibiro lo último de Hayao Miyazaki</i> / (115)

	sin firma	Ochiai Masayuki, <i>Parasite Eve, Tales of the unusual</i>	<i>Perlas de terror en dvd / foto de Keitai chushingura</i> (124)
1901 mar	VIDAL, Núria	Imamura Shōhei, <i>Agua tibia bajo un puente rojo, La anguila, Dr. Akagi</i>	<i>Agua tibia bajo un puente rojo /</i> (24)
	breve sin firma	Miyazaki Hayao, <i>El viaje de Chibiro</i>	<i>Dibujos y política empatan en Berlín /</i> (62)
	sin firma	Imamura Shohei, <i>Agua tibia bajo un puente rojo, La anguila, Dr. Akagi, Shall We Dance?</i>	<i>Preestreno Agua tibia bajo un puente rojo /</i> Aun sin firma, se intuye la mano de Nuria Vidal. Insiste en varios aspectos de sus crónicas y reproduce una versión más larga de las declaraciones de Imamura sobre la mujer: «Gran parte de mi filmografía está plagada de mujeres fuertes que aceptan sus destinos, incluso en épocas en las uales les han hecho creer que su rol social es insignificante o inferior. Creo que ellas son la gran fuerza de la naturaleza». (143)
1902 abr	RIAMBAU, Esteve	Festival Berlín, Miyazaki Hayao, <i>El viaje de Chibiro, La princesa mononoke</i>	<i>Cambiarlo todo para que nada cambie /</i> En destacado de subtítulo: «el jurado se saca de la manga un palmarés de circunstancias. Que un film de animación japonés y una amarga reconstrucción histórica de los sangrantes sucesos del Ulster hayan compartido el Oso de oro implica, como mínimo, la división de opiniones entre los miembros del jurado». «este veredicto traerá cola entre los productores de films convencionales, que ven en esta confrontación una competencia desleal». (182-186)
1903 may	COSTA, Jordi	Rintaro, <i>Metropolis</i> , Ōtomo Katsuhiro, Miyazaki Hayao, <i>El viaje de Chibiro</i> , Kawajiri Yoshiaki, <i>Vampire Hunter D Bloodlust</i> , Kon Satoshi	<i>Metropolis /</i> «Lo peor: que quizá nos falten referencias para valorar sus hallazgos en su justa medida». «Demuestra que el anime es una sinfonía de estéticas, hallazgos y tonos, lejos de esa uniformidad de la que sólo podría acusarle un ojo occidental sin educar». (16)
	sin firma	Manda Kunitoshi, <i>Fiel a sí misma</i>	<i>Avance Fiel a sí misma /</i> «Un argumento que gira alrededor de una chica que debe escoger a su pareja entre dos hombres muy distintos lleva rápidamente a la etiqueta de <i>película romántica</i> . Pero el matrimonio Manda rechaza esa denominación. <i>Es muy fácil contestar que sí, que es una historia de amor</i> , explica la coguionista Tamami Manda. <i>Pero esa respuesta no nos satisface completamente. Es mejor decir que es un film sobre las relaciones humanas a un nivel profundo</i> ». (149)
	breve sin firma	Sato & Tokono, <i>Niea Under 7</i>	<i>Niea Under 7 /</i> (166)

	breve sin firma	Sakaguchi Hironobu, <i>Final Fantasy</i>	<i>Final Fantasy</i> / (179)
1905 jul	COSTA, Jordi	Miike Takashi, <i>Audition</i> , Suzuki Seijun	<i>Audition</i> / «¿Qué debemos hacer?¿Congratularnos por el hecho de que una distribuidora española nos permita conocer, por fin, a uno de los más deslumbrantes cineastas en activo o lamentarnos porque esta obra maestra nos llegue tres años tarde como extemporáneo eco de todo lo que nos estamos perdiendo?».
	sin firma	Miike Takashi, <i>Audition</i> , <i>Brother</i>	<i>Preestreno Audition</i> / Provocación nipona, reza un subtítulo. (142)
1906 ago	COSTA, Jordi	Fukasaku Kinji, <i>Battle Royale</i> , Anno Hideaki, <i>Neon Genesis Evangelion</i>	<i>Battle Royale</i> / «Lo peor: que el futuro dvd no incluya comentarios de algún crítico español encolerizado». Destaca conexiones entre <i>Battle Royale</i> y <i>Neon Genesis Evangelion</i> . (15)
	COSTA, Jordi	Miyazaki Hayao, Studio Ghibli, <i>El viaje de Chibiro</i> , <i>La princesa mononoke</i>	<i>10 animadores para el próximo milenio</i> / (82-86)
	sin firma	Fukasaku Kinji, <i>Battle Royale</i> , Kitano Takeshi	<i>Preestreno Battle Royale</i> / Etiqueta el film en el género bélico. (101)
1907 sep	sin firma	Shibayama Tsutomu, <i>Doraemon y los piratas de los mares del sur</i>	<i>Preestreno Doraemon y los piratas de los mares del sur</i> / «Su creador, Fujiko F. Fujio, falleció en 1996 a los 62 años, pero su esposa Masako continua con su labor». (115)
1908 oct	COSTA, Jordi	Miyazaki Hayao, <i>El viaje de Chibiro</i> , <i>La princesa mononoke</i>	<i>El viaje de Chibiro</i> / (13)
	VIDAL, Núria	Ōshima Nagisa, <i>Gohatto</i> , Kitano Takeshi	<i>Gohatto</i> / Considera a Ōshima «el director más importante del cine japonés contemporáneo». (18)
	publicidad	<i>El viaje de Chibiro</i>	Poster promocional <i>El viaje de Chibiro</i> (40)
	sin firma	Oshima Nagisa, <i>Gohatto</i> , Kitano Takeshi	<i>Preestreno Gohatto</i> / (121)
	sin firma	Miyazaki Hayao, <i>El viaje de Chibiro</i> , <i>La princesa mononoke</i>	<i>Preestreno El viaje de Chibiro</i> / (136)

	sin firma	Furuyama Tomoyuki, <i>Malas intenciones</i>	<i>Preestreno Malas intenciones / (196)</i>
	RIAMBAU, Esteve	Festival Venecia, Kitano Takeshi, <i>Dolls, Hana-bi, Brother</i> , Tsukamoto Shinya, <i>A Snake of June</i>	<i>La caza del León en 10 rugidos / Tsukamoto en palmarés sin mención en texto. Sitúa Dolls en la tradición. (156-160)</i>
	sin firma	Festival Sitges, Miike Takashi, <i>Ichi the Killer</i> , Tsukamoto Shinya, <i>A Snake of June</i> , Nakata Hideo, <i>Dark Water</i> , Miyazaki Hayao, <i>El viaje de Chihiro</i>	<i>Las películas de Sitges / Avance de programación en listado. En destacado se menciona la presencia de Miike, aunque mencionándolo únicamente por el nombre de pila. (162)</i>
	SÁNCHEZ, Sergi	Ōtomo Katsuhiro, anime, Rintaro, <i>Metropolis</i> , Oshii Mamoru, <i>Ghost in the Shell</i>	<i>Replicando a Blade Runner / (164-168)</i>
	breve sin firma	Rintaro, <i>Metropolis</i> , Ōtomo Katsuhiro	<i>Metropolis / Breve en sección DVD compra. (186)</i>
1909 nov	VALL, Pere	Miyazaki Hayao, <i>La princesa mononoke</i> , <i>El viaje de Chihiro</i> , Rintaro, <i>Metropolis</i> , Kon Satoshi, <i>Perfect Blue</i> , Ōtomo Katsuhiro, <i>Robot Carnival</i> , Oshii Mamoru, <i>Ghost in the Shell</i>	<i>Hayao Miyazaki. De Heidi a los festivales / Destaca la buena difusión televisiva frente a la nula repercusión en salas, aunque algunos estrenos han contado con bastante apoyo de sus distribuidoras, según el autor. Cita los casos de <i>Metropolis</i> y <i>Perfect Blue</i> como ejemplos de animación no norteamericana con el favor de la crítica pero desconocidas por el público. (112-113)</i>
	TRASHORRAS, Antonio	Festival Sitges, Kitano Takeshi, <i>Dolls</i> , Miike Takashi, <i>Ichi the Killer</i> , <i>Dead or Alive: Final</i> , <i>Araburu tamashii-tachi</i> , Nakata Hideo, <i>Dark Water</i> , Ringu, Tsukamoto Shinya, <i>A Snake of June</i> , Kurosawa Kiyoshi, <i>Pulse</i> , Miyazaki Hayao, <i>El viaje de Chihiro</i>	<i>13 nombres fundamentales de Sitges 2002 / Sobre Miike destaca su locura y que películas como <i>Araburu tamashii-tachi</i> muestren que «también es capaz de asumir una narrativa ortodoxa de forma rigurosa y consciente. De elementos tan pisoteados por él mismo en otras ocasiones como la psicología de los personajes o la más básica coherencia dramática». Sobre <i>Snake of June</i> «hace gala de una visión del matrimonio, el voyeurismo y la enfermedad más bien incomprensibles desde la óptica occidental. Teniendo en cuenta datos como que en Japón la masturbación femenina resulta todavía un tabú mayúsculo, o que las esposas aquejadas de cáncer de mama suelen pedir permiso a sus maridos en caso de precisar que les extirpen un pecho, uno comprende mejor una obra que, esta vez sí, me temo que es más naturalista que producto de una imaginación enfermiza». (168-170)</i>

2003

	XALABARDER Conrado	Hisaisshi Joe, <i>El viaje de Chibiro</i>	<i>Spirited Away</i> / (199)
1910 dic	breve sin firma	Fukasaku Kinji, <i>Battle Royale</i> , Kitano Takeshi	<i>Battle Royale</i> / En sección <i>Video alquiler</i> . «reflejo de una realidad: la de un Japón que ve como aumentan las estadísticas de violencia juvenil». (199)
1911 ene	TORREIRO, Mirito	Kitano Takeshi, <i>Dolls</i> , <i>Hana-bi</i> , Imamura Shōhei	<i>Dolls</i> / «Ya Noel Burch advirtió, en su tan imprescindible como discutible <i>Para un observador lejano</i> , sobre el papel capital del bunraku, el peculiar teatro de marionetas, en la construcción de un lenguaje cinematográfico, en el cine nipón desde los orígenes, que no se parece apenas a ningún otro, y aunque desde aquí no se avizoren estas tradiciones, lo cierto es que las historias más tradicionales de este género teatral han insemñado fecundamente al más peculiar cine nacional desde siempre. De ahí que no llame la atención que ahora, a cuatro siglos del período de su mayor gloria, Kitano rinda homenaje (...) pero que lo haga con las maneras que exhibe el film es, no obstante, una osadía sólo al alcance de un creador en estado de gracia. (...) lleno de sugerencias, de deslumbrantes simbolismos vinculados a fiestas tan íntimas como el <i>hanami</i> , la fiesta de los cerezos florecidos (...) una lección de libertad creadora que lo acerca, en su fuerza libérrima y en su falta de ataduras, al más grande de los actuales cineastas: Shohei Imamura». Aun advirtiendo lo discutible en Burch, reafirma su idea sobre la singularidad del cine nipón; desde aquí no avizora esas tradiciones, pero se permite afirmar su trascendencia; la genialidad de Kitano e Imamura radica en interpretar la tradición con libertad, como aceptando que la supuesta tradición es inamovible para el resto de autores. (14)
	sin firma	<i>Agua tibia bajo un puente rojo</i> , <i>Metrópolis</i> , <i>Audition</i> , <i>Battle Royale</i> , <i>Gohatto</i> , <i>El viaje de Chibiro</i>	<i>Así fue el 2002</i> / El apartado <i>No sólo de Hollywood viven los cines</i> menciona las películas sin citar sus directores. (72-84)
	sin firma	Kitano Takeshi, <i>Dolls</i> , <i>Hana-bi</i> , Imamura Shōhei	<i>Preestrenos Dolls</i> / «indisimulado homenaje a clásicos como Yasujiro Ozu o Kenji Mizoguchi» (103)



	sin firma	Nakata Hideo, <i>Ringu</i> , <i>Ringu 2</i> , <i>Dark Water</i> , Tsuruta Norio, <i>The Ring 0: Birthday</i>	<i>Preestrenos La señal</i> / (106)
	breve sin firma	Ōshima Nagisa, <i>Gohatto</i> , Kitano Takeshi	<i>Gohatto</i> / En sección Video alquiler, Considera a Oshima «el director más importante del cine japonés contemporáneo». (139)
1912 feb	TORREIRO, Mirito	Nakata Hideo, <i>The Ring</i>	<i>La señal</i> / (20)
	FERNANDEZ, Fausto	Nakata Hideo, <i>Dark Water</i> , <i>The Ring</i>	<i>Dark Water</i> / (22)
	sin firma	Miyazaki Hayao, <i>El viaje de Chihiro</i> , Miike Takashi, <i>Audition</i> , Ōshima Nagisa, <i>Gohatto</i> , Imamura Shōhei, <i>Agua tibia bajo un puente rojo</i>	Lo mejor del 2002 / Chihiro (26-27 + 110)
	publicidad	Kitano Takeshi, <i>Dolls</i>	Poster promocional. (49)
	sin firma	Nakata Hideo, <i>Dark Water</i> , <i>Ringu</i>	<i>Preestrenos Dark Water</i> / (95)
	XALABARDER Conrado	Kitano Takeshi, <i>Dolls</i> , Joe Hisaishi,	<i>Dolls</i> / Sección BSO. (128)
1913 mar	Mr Belvedere	Kitano Takeshi, <i>Dolls</i> , <i>Battle Royale</i>	Breve respuesta a un lector en sección <i>Cinefilia Consultorio</i> compartiendo incomprensión por la dualidad de Kitano al combinar violencia con poesía y magia. (34)
1914 abr	sin firma	Miyazaki Hayao, <i>El viaje de Chihiro</i>	<i>El viaje de Chihiro</i> / Sección dvd estrenos (184)
1915 may	Mr Belvedere	Miyazaki Hayao, <i>El viaje de Chihiro</i> , anime	<i>¡Viva Chihiro!</i> / Respuesta a otra carta del mismo lector del número de marzo. (32)

	breve sin firma	Festival BAFF, Tanaka Mitsutoshi, <i>Kewaishi</i>	<i>Cine asiático en Barcelona / Sección News.</i> (45)
	breve sin firma	Ōshima Nagisa, <i>Gohatto</i> , Kitano Takeshi	<i>Gohatto / Sección DVD estrenos.</i> (164)
	breve sin firma	Fukasaku Kinji, <i>Battle Royale</i> , Kitano Takeshi, <i>Hana-bi</i>	<i>Battle Royale / Sección dvd estrenos</i> (164)
	breve sin firma	Tsukamoto Shinya, Miyazaki Hayao, <i>El viaje de Chibiro</i> , Nakata Hideo, <i>Ringu</i>	<i>Tetsuo 2 + Top 10 / Sección DVD estrenos. El viaje de Chibiro lo más vendido, Ringu nº 8.</i> (170)
	breve sin firma	Kitano Takeshi, <i>Dolls</i> , <i>Brother</i>	<i>Dolls / Sección DVD estrenos.</i> (175)
1916 jun	breve sin firma	Miyazaki Hayao, <i>El viaje de Chibiro</i>	<i>A proposito del manga / Anuncia exposición y actividades en el IVAM sobre anime y manga.</i> (59)
	FERNANDEZ, Fausto	Watanabe Shinichiro, <i>Cowboy Bebop</i> , Morimoto Kōji, Koike Takeshi, <i>La princesa mononoke</i>	<i>La realidad "Animatrix" 9 cortos de animación /</i> (86)
	breve sin firma	Nakata Hideo, <i>Dark Water</i> , <i>Ringu</i> , <i>Don't Look Up</i> , <i>Ringu 2</i> , <i>Chaos</i> , Miike Takashi, <i>Audition</i>	<i>Dark Water / Sección Video alquiler.</i> (186)
1917 jul	sin firma	Hara Keiichi, <i>Shin Chan: la película. En busca de las bolas perdidas</i>	<i>Shin Chan: la película. En busca de las bolas perdidas /</i> (121)
1919 sep	sin firma	<i>Doraemon y el Imperio Maya</i> , <i>Doraemon y las 1001 aventuras</i> , <i>Doraemon y los piratas de los mares del sur</i>	<i>Preestrenos Doraemon y el Imperio Maya / Los datos técnicos consignados no corresponden a esta película.</i> (109)
	sin firma	Festival Venecia, Kitano Takeshi, <i>Zatoichi</i>	<i>Las películas de Venecia / Destaca la presencia de Kitano con foto central de Zatoichi.</i> (125)

	breve sin firma	Nakata Hideo, <i>Ringu</i>	<i>La señal</i> / Sección <i>Video alquiler</i> (148)
1920 oct	portada	Miyazaki Hayao, <i>La princesa Mononoke</i>	Mención al estreno en dvd de <i>La princesa Mononoke</i>
	publicidad	Shimizu Takashi, <i>La maldición</i>	Poster promocional <i>La maldición</i>
	RIAMBAU, Esteve	Festival Venecia, Kitano Takeshi, <i>Zatoichi, Hana-bi</i>	<i>Rugidos sobre una edición muy italiana</i> / (152-157)
	breve sin firma	Nakata Hideo, <i>Dark Water, Ringu</i>	<i>Dark Water</i> / Sección <i>DVD estrenos</i> . (186)
	breve sin firma	Kitano Takeshi, <i>Dolls</i>	<i>Dolls</i> / Sección <i>DVD estrenos</i> . Se insiste en la idea de tributo a Ozu y Mizoguchi. (186)
	sin firma	Miyazaki Hayao, <i>La princesa mononoke, El viaje de Chibiro</i> , Studio Ghibli	<i>La píncesa mononoke</i> / Sección <i>DVD nuevos clásicos</i> . (174)
1921 nov	COSTA, Jordi	Shimizu Takashi, <i>La maldición</i> , Kurosawa Kiyoshi, Nakata Hideo	<i>La maldición (The Grudge)</i> / Le preocupa que «este neo-terror oriental acabe sucumbiendo a los peligros de esa redundancia que mató al viejo cine americano de género». (154)
	sin firma	Shimizu Takashi, <i>La maldición, Ringu</i>	<i>Preestrenos La maldición</i> / (154)
	publicidad	Shimizu Takashi, <i>La maldición</i>	Póster promocional. (170)
	breve sin firma	<i>Shin Chan: la película. En busca de las bolas perdidas</i>	<i>Momentos estelares del film de Shin Chan</i> / Sección <i>DVD news</i> , avance lanzamiento (244)
1922 dic	sin firma	Hongo Mitsuro, <i>Sakura Wars: the Movie</i> , Miyazaki Hayao, <i>El viaje de Chibiro, La princesa mononoke</i>	<i>Sakura Wars: the Movie</i> / Confusión terminológica manga-anime. «Esto no tendría nada de especial (un manga más en un océano de cómics nipones) a no ser porque esta historia fue creado por un grupo llamado CLAMP, integrado totalmente por mujeres (...). Así pues no es extraño que quien protagonice, heroicamente, estas historias, sean un grupo de mujeres». (186)
2004			

1923 ene	sin firma	<i>Sakura Wars: the Movie</i> , Miyazaki Hayao	Sin título, dentro de sección <i>Contesta el Sobrino</i> . Texto íntegro: «En un ranking de pesados, obsesivos, monotemáticos y sabelotodos, los minifans de <i>Sakura</i> y de otras series manga/anime baratillas y repetitivas (ojo, no confundir estos personajillos con los admiradores del arte de Miyazaki) están arriba de todo. Créame: es imposible contentarlos porque, en su obsesión, están a la caza y captura de los errores que cometen los pobres periodistas que informan sobre un fenómeno tan poco interesante; miran con lupa pies de foto; protestan si las faldas son demasiado largas, si las niñas se tocan poco en las imágenes, si no se comulga con un tema tan aburrido, aborrecible, detestable, absurdo... En fin, que uno es muy serio y no está para sakuradas, que hay mucho cine por ver y, desde luego, ese tipo de cine está en el último sitio de las preferencias de cualquier tipo sensato y con gusto». (42)
	sin firma	Nakata Hideo, <i>Ringu</i> , <i>Dark Water</i> , <i>La maldición</i> , Kitano Takeshi, <i>Dolls</i> , Ōshima Nagisa, <i>Gobatto</i> , <i>Malas intenciones</i>	2003 en 25 claves / Apartados <i>El miedo que vino de Oriente</i> y <i>Continúa el boom del cine asiático</i> .
	TRASHORRAS, Antonio	Festival Sitges, Kitano Takeshi, <i>Zatoichi</i> , <i>Dolls</i> , <i>Hana-bi</i> , Miike Takashi, <i>Gozu</i> , <i>Graveyard of Honor</i> , <i>Llamada perdida</i> , <i>Shangri-la</i> , <i>Dead or Alive</i> , Shimizu Takashi, <i>La maldición</i> , <i>La maldición 2</i> , Iida Jōji, <i>Dragonbead</i> , Toyoda Toshiaki, <i>9 Souls</i> , <i>Blue Spring</i> , Kurosawa Kiyoshi, <i>Doppelganger</i> , <i>Bright Future</i> , <i>Ringu</i>	<i>Un certamen ciclón (y agotador)</i> / Fotos de <i>Zatoichi</i> , <i>La maldición 2</i> y <i>Gozu</i> . (126-127)
1924 feb	SÁNCHEZ, Sergi	Kitano Takeshi, <i>Zatoichi</i> , <i>Hana-bi</i> , <i>Dolls</i>	<i>Zatoichi</i> / (19)
	publicidad	<i>Zatoichi</i>	Póster promocional. (43)
	FERNANDEZ, Fausto	Kitano Takeshi, <i>Zatoichi</i> , <i>Hana-bi</i> , <i>Dolls</i> , <i>El verano de Kikujiro</i>	<i>Takeshi Kitano, un samurái ciego</i> / «incursión del siempre desconcertante actor-guionista-realizador japonés en el comercial universo del cine de samuráis». (94-95)

	RIERA, Jorge	Oshii Mamoru, <i>Innocence</i> , <i>Appleseed</i> , <i>Gantz</i> (tv)	Buenos tiempos para el manga cyberpunk / Sección internet, webs de películas japonesas no estrenadas en España. (129)
1925 mar	SÁNCHEZ, S.	Suzuki Seijun, <i>Battle Royale</i>	<i>Kill Bill vol.1</i> / (19)
	DINNING, Mark	Fukasaku Kinji, <i>Battle Royale</i>	<i>Vuelve el Tarantino más sangriento</i> / Contiene apartado titulado <i>Una pequeña joya manga</i> . (100-110)
	breve sin firma	Shibayama Tsutomu, <i>Doraemon y el Imperio Maya</i>	<i>Doraemon y el Imperio Maya</i> / Sección DVD estrenos. (198)
	breve sin firma	Ueda Hidehito, <i>Transformers Armada</i>	<i>Transformers Armada</i> / Sección DVD estrenos. (204)
1927 may	breve sin firma	Miyazaki Hayao, <i>El castillo ambulante</i>	<i>El castillo flotante de Hayao Miyazaki</i> / Sección News International, Rodajes. (88)
	breve sin firma	Miyazaki Hayao, La princesa mononoke, Studio Ghibli	Tres films más de Miyazaki / Sección dvd News USA (194)
1928 jun	ENGEL, Phillipp	Festival BAFF, Kawase Naomi, <i>Shara</i> , Ryuichi Hiroki, <i>Vibrator</i> , Kitano Takeshi	Momentos irrepetibles / Comenta que el premio principal para Kawase se adivinaba de entrada por haber sido objeto de retrospectiva en el Festival de Cinema de Dones de Barcelona, cuya directora preside el jurado junto a Isabel Coixet y Rajat Kapoor. Afirma que Kim Ki-duk es el Kitano coreano. (165)
	breve sin firma	Kitano Takeshi, <i>Zatoichi</i> , <i>Hana-bi</i> , <i>Dolls</i> , <i>El verano de Kikujiro</i>	<i>Zatoichi</i> / «En la China del s. XIX...» (192)
	breve sin firma	Ōtomo Katsuhiro, <i>Steamboy</i>	<i>Steamboy</i> / Sección Internet trailers (198)
	publicidad	<i>Shin Chan: Operación rescate</i>	Poster promocional. (123)
	sin firma	Hara Keiichi, <i>Shin Chan: Operación Rescate</i>	<i>Shin Chan: Operación Rescate</i> / (123)

	VIDAL, Núria	Festival Cannes, Koreeda Hirokazu, <i>Nadie sabe</i> , Oshii Mamoru, <i>Innocence</i>	<i>Diario de un festival</i> / Fotos de <i>Nadie sabe</i> e <i>Innocence</i> . «La moda de incorporar animación sigue imperando en los festivales». (154-162)
1930 ago	publicidad		Póster promocional de <i>La maldición 2</i>
1931 sep	sin firma	Shibayama Tsutomu, <i>Doraemon el gladiador</i>	<i>Doraemon el gladiador</i> / (114)
	sin firma	Tsuji Hatsuki, <i>Yu-gi-oh! La película</i>	<i>Yu-gi-oh! La película</i> / (116)
	sin firma	Shimizu Takashi, <i>La maldición 2</i>	<i>La maldición 2</i> / Sección <i>Estrenos autor</i> . (124)
	sin firma	Festival Venecia, Miyazaki Hayao, <i>El castillo ambulante</i> , Ōtomo Katsuhiro, <i>Steamboy</i>	<i>Las películas de Venecia</i> / Relación sin fotos. (131)
1932 oct	SALVÀ, Nando	Festival Venecia, Miyazaki Hayao, <i>El castillo ambulante</i> , Ōtomo Katsuhiro, <i>Steamboy</i> , Miike Takashi, <i>Izo</i>	<i>Un león herido por la ineptitud</i> / Las tres películas con foto en el reportaje. (168-172)
1933 nov	breve sin firma	Kitamura Ryuhei, Tsuruta Norio, <i>Sky High</i> , Hara Keiichi, <i>Shin Chan: Operación Rescate</i>	<i>Sky High</i> + <i>Shin Chan: Operación rescate</i> / Sección <i>DVD estrenos</i> . (214)
1934 dic	breve sin firma	Anime	<i>Gisaku: animación japonesa a la española</i> / (72)
	ENGEL, Phillipp	Festival Valladolid, Koreeda Hirokazu, <i>Nadie sabe</i>	<i>Riesgo y emoción</i> / Señala descontento entre público y crítica por no premiar <i>Nadie sabe</i> , con foto en el reportaje. (214-215)
	PALACIOS, Jesús	Festival Semana de terror SS, Miike Takashi, <i>Zebraman</i>	<i>La semana más marciana</i> / Foto de <i>Zebraman</i> . (216)
	breve sin firma	Kon Satoshi, <i>Tokyo Godfathers</i> , <i>Perfect Blue</i> , <i>Memories</i>	<i>Tokyo Godfathers</i> / Sección <i>DVD estrenos</i> . (228)

2005

	breve sin firma	Kitamura Ryuhei, <i>Azumi</i>	<i>Azumi</i> / (250)
1935 ene	COSTA, Jordi	Miike Takashi, <i>Llamada perdida</i> , <i>Ichi the Killer</i> , <i>Visitor Q</i> , <i>Gozu</i> , Nakata Hideo, <i>Ringu</i> , Shimizu Takashi, <i>La maldición</i>	<i>Llamada perdida</i> / El autor lamenta que esta segunda película de Miike en salas españolas, no estando a la altura de sus obras mayores, revele las carencias de los canales de distribución del país. (22)
	PALACIOS, Jesús	Shimizu Takashi	<i>El grito</i> / (24)
	FERNANDEZ, Fausto	Shimizu Takashi, <i>La maldición</i> , <i>Seres extraños</i> , <i>Ringu</i>	<i>El nuevo terror de S.M. Gellar</i> / (110-111)
	sin firma	Miike Takashi, <i>Llamada perdida</i> , <i>Audition</i> , <i>Ringu</i> , <i>La maldición</i>	<i>Llamada perdida</i> / Sección <i>Estrenos de autor</i> . Pie de foto «Terror metajaponés con los elementos habituales: japonesas y tecnología». (22)
	TRASHORRAS, Antonio	Festival Sitges, Miike Takashi, <i>Izo</i> , <i>Zebaman</i> , <i>Three...Extremes</i> Miyazaki Hayao, <i>El viaje de Chihiro</i> , <i>La princesa mononoke</i> , <i>El castillo ambulante</i> , Oshii Mamoru, <i>Innocence</i> , Shimizu Takashi, <i>Seres extraños</i> , Ishioka Masato, Kumazawa Naoto, <i>Tokyo Noir</i> , Tsukamoto Shinya, <i>Vital</i> , Ōtomo Katsuhiko, <i>Steamboy</i> , Kiriya Kazuaki, <i>Casshern</i>	<i>Frío por fuera, caliente por dentro</i> / Imagen con pie «Takashi Miike», sin mencionar al actor o la película a la que pertenece el fotograma. (136-137)
1936 feb	sin firma	Miike Takashi, <i>Llamada perdida</i>	Sin título en sección <i>Contesta el Sobrino</i> sobre <i>Llamada perdida</i> : «Primera (y bastante bien razonada, por cierto) crítica contra el nuevo terror japonés que nos invade y que parece que incluso tiene público más allá de los colegas Philipp Engel, Eulàlia Iglesias, Ángel Sala o Mario Torrecillas, que dominan el tema un montón. El motivo de su queja es <i>Llamada perdida</i> de Takashi Miike, ese director que le das una cámara y te hace seis películas en un fin de semana. Su reflexión es

que la fórmula parece agotada y que están comenzando a repetirse los mismos esquemas, con mínimas variaciones». (116)

1937 mar	TRASHORRAS, Antonio	Ōtomo Katsuhiro, <i>Steamboy</i> , Miyazaki Hayao, Takahata Isao, Oshii Mamoru, Kon Satoshi	<i>Steamboy</i> / (20)
	SALVÀ, Nando	Otomo Katsuhiro, <i>Steamboy, Memories</i>	<i>Steamboy</i> / Extractos de entrevista con Otomo (146)
	SALVÀ, Nando	Festival Berlin, Yamada Yoji, <i>The Hidden Blade, El ocaso del samurái</i>	<i>Un polémico oso de oro</i> / No detecta diferencias entre ambas películas presentadas por Yamada al festival. (168-171)
	breve sin firma	Shimizu Takashi, <i>La maldición 2</i>	<i>La maldición 2</i> / Sección DVD estrenos. (186)
	breve sin firma	Kawajiri Yoshiaki, <i>Ninja Scroll</i>	<i>Ninja Scroll</i> / (192)
1938 abr	COSTA, Jordi	Nakata Hideo, <i>Ringu, Dark Water</i>	<i>La señal 2</i> / Argumenta el agotamiento del modelo J-horror. (13)
	TORREIRO, Mirito	Yamada Yoji, <i>El ocaso del samurai</i>	<i>El ocaso del samurái</i> / «planteamiento calcado de otras tantas películas históricas de samuráis». (24)
	publicidad	El ocaso del samurái	Póster promocional. (81)
	COSTA, Jordi	Nakata Hideo, <i>Ringu, Dark Water</i> , Shimizu Takashi, <i>La maldición</i> , Kurosawa Kiyoshi, <i>Cure, Pulse</i> , Miike Takashi, <i>Audition, Three...Extremes, Ichi the Killer, Gozu</i>	<i>Las nuevas caras del miedo</i> / Apartado Tormenta oriental. (106-116)
	FERNANDEZ, Fausto	Nakata Hideo, <i>Ringu</i>	<i>Agua, fantasmas y cintas de video</i> / (118-121)



1939 may	breve sin firma	Kitamura Ryuhei, <i>Azumi</i>	<i>Azumi</i> / Sección DVD estrenos. (172)
	sin firma	Miike Takashi, <i>Dead or Alive</i> , <i>Dead or Alive: Sangre Yakuza</i> , <i>Dead or Alive: Final</i>	<i>Dead or Alive: Trilogía</i> / (180)
	COSTA, Jordi	Fukasaku Kinji, <i>Battle Royale</i> , Kon Satoshi, <i>Paranoia Agent</i> , <i>Perfect Blue</i> , <i>Millenium Actress</i> , <i>Tokyo Godfatbers</i>	<i>Contra el tuning</i> / Sección DVD news, joyas digitales. (184)
	SÁNCHEZ, Sergi	Koreeda Hirokazu, <i>Nadie sabe</i>	<i>Nadie sabe</i> / (22)
	sin firma	Festival Cannes, Suzuki Seijun, <i>Princess Racoon</i> , Aoyama Shinji, <i>Eli Eli Lema Sabachtani?</i>	<i>Un Cannes lleno de viejos conocidos</i> / (92)
	sin firma	Koreeda Hirokazu, <i>Nadie sabe</i> , <i>Maborosi</i> , <i>After life</i> , <i>Distance</i> , <i>Hana</i>	<i>Nadie sabe</i> / Sección Estrenos de autor. Encabezado de párrafo: «El "apartamento"» (136)
	breve sin firma	Hara Keiichi, <i>Shin Chan en la isla del tesoro</i>	<i>Shin Chan en la isla del tesoro</i> / Sección DVD estrenos. (168)
	breve sin firma	Suo Masayuki, <i>Shall we Dance?</i>	<i>Shall We Dance?</i> / Sección DVD estrenos. (172)
1940 jun	breve sin firma	Miike Takashi, <i>Llamada perdida</i> , <i>Audition</i> , Ringu, Shimizu Takashi, <i>La maldición</i> , Fukasaku Kinji, Fukasaku Kenta, <i>Battle Royale 2</i> , <i>Battle Royale</i> , Kitano Takeshi	<i>Llamada perdida</i> + <i>El grito</i> + <i>Battle Royale 2</i> / Sección DVD estrenos. (186)
	ENGEL, Phillipp	Festival BAFF, Ishii Katsuhito, <i>El sabor del té</i> , Sekiguchi Gen, <i>Survive Style 5+</i> , Koreeda Hirokazu, <i>Nadie sabe</i>	<i>Fiebre amarilla</i> / No se relaciona Ozu con <i>El sabor del té</i> , lo que llama la atención cuando a continuación, en el mismo párrafo, lo menciona al hablar de <i>Kobi jikô</i> . (157)

	breve sin firma	Yukisada Isao, <i>Go</i>	<i>Go</i> / dvd video alquiler. (186)
1941 jul	VIDAL, Núria	Festival Cannes, Koreeda Hirokazu, Oshii Mamoru, Kobayashi Masahiro, Miike Takashi, Suzuki Seijun, <i>Princess Raccoon</i> , Aoyama Shinji, <i>Eli Eli Lema Sabachtani?</i>	<i>Match Cannes</i> / Menciona los directores pero no sus filmes, excepto con <i>Princess Raccoon</i> , que incluso tiene foto. (135-140)
	breve sin firma	Oshii Mamoru, <i>Avalon</i> , <i>Ghost in the Shell</i>	<i>Avalon</i> / Sección DVD nuevos clásicos. (159)
	COSTA, Jordi	Yuasa Masaaki, <i>Mind Game</i> , Satō Tatsuo, <i>Nekojiruso</i>	<i>Made in Japan</i> / (169)
	POLITE, Pablo G.	Libro Yakuza Cinema	<i>Yakuza Cinema</i> / Sección Leer. (175)
1942 ago	sin firma	Tsuruta Norio, <i>Premonition</i> , <i>Ringu 0</i> , <i>Kakashi</i> , Nakata Hideo, <i>Ringu</i> , Shimizu Takashi, <i>La maldición</i> , <i>Llamada perdida</i>	<i>Premonition</i> / Sección Estrenos de autor. (116)
1943 sep	COSTA, Jordi	Nakata Hideo, <i>Ringu</i> , <i>Dark Water</i>	<i>Dark Water (La huella)</i> / (14)
	sin firma	Nakata Hideo, <i>Ringu</i> , <i>Dark Water</i>	<i>Dark Water (La huella)</i> / (109)
	breve sin firma	Shibayama Tsutomu, <i>Doraemon y los dioses del viento</i>	<i>Doraemon y los dioses del viento</i> / (119)
	breve sin firma	Otomo Katsuhiro, <i>Steamboy</i>	<i>Steamboy</i> / (142)
	breve sin firma	Kiriya Kazuaki, <i>Casshern</i>	<i>Casshern</i> / (149)
1944 oct	YÁÑEZ, Manu	Festival Venecia, Miike Takashi, <i>La gran guerra Yokai</i> , Miyazaki Hayao, Kitano Takeshi, <i>Takeshis'</i>	<i>El triunfo del buen cine</i> / (156)

2006

	sin firma	Nakata Hideo, <i>Ringu</i> , Miike Takashi, <i>Llamada perdida</i>	<i>Un otoño de miedo</i> / Sección DVD estrenos. (172)
	breve sin firma	Aramaki Shinji, <i>Appleseed</i> , <i>Ghost in the Shell</i>	<i>Appleseed</i> / Sección DVD alquiler. (186)
1945 nov	ARCHER, Richard	Fukasaku Kinji, <i>Battle Royale</i> , Oshii Mamoru, <i>Analon</i>	<i>Especial videonegos: viviendo otra realidad</i> / (42-45)
1949 mar	COSTA, Jordi	Miike Takashi, <i>Three... Extremes</i>	<i>Three... Extremes</i> / (16)
	BROC, David	Miyazaki Hayao, <i>El castillo ambulante</i> , <i>El viaje de Chibiro</i> , <i>La princesa mononoke</i>	<i>El castillo ambulante</i> / (18)
	FERNANDEZ, Fausto	Yamada Yōji, <i>La espada oculta</i>	<i>The Hidden Blade</i> / Relaciona el film con el western crepuscular. (20)
	publicidad	<i>La espada oculta</i>	Promoción <i>Saborea Japón</i> de Notro Films que publicita <i>The Hidden Blade</i> con una imagen de sushi y compartiendo la mitad de página con el film <i>Memorias de China</i> de Xiao Jiang. (20)
	publicidad	<i>El castillo ambulante</i>	Póster promocional. (106)
	sin firma	Miyazaki Hayao, <i>El castillo ambulante</i> , <i>El viaje de Chibiro</i>	<i>El castillo ambulante</i> / Sección Estrenos de autor. Afirma que el film se enmarca en la II Guerra Mundial. (138)
	sin firma	Miike Takashi, <i>Three... Extremes</i> , <i>Audition</i> , <i>Llamada perdida</i>	<i>Three... Extremes</i> / Sección Estrenos de autor. (142)
	sin firma	Yamada Yōji, <i>The Hidden Blade</i> , <i>El ocaso del samurai</i>	<i>The Hidden Blade</i> / Sección Estrenos de autor. Relaciona el film con el western crepuscular. (20)
	sin firma	Nakata Hideo, <i>Dark Water</i>	<i>Dark Water (La buella)</i> / (170-171)

	XALABARDER, Conrado	Joe Hisaishi, <i>El castillo ambulante</i> , <i>El viaje de Chibiro</i>	<i>Hauru no ugoku shiro</i> / En la sección <i>La joya del mes</i> , se deshace en elogios a Hisaishi por repetir la maestría de <i>El viaje de Chibiro</i> , lo que contrasta con el comentario no tan entusiasta que le dio en su momento a la música de ese film, y sobretodo con el escepticismo con que se refirió a la música de <i>La princesa mononoke</i> . (188)
1950 abr	publicidad	<i>El pozo</i>	Póster promocional. (55)
	sin firma	Tsukamoto Renpei, <i>El pozo</i> , Miike Takashi, <i>Llamada perdida</i> , <i>Audition</i> , <i>Ichi the Killer</i> , <i>Dark Water</i>	<i>El pozo</i> / Sección <i>Estrenos de autor</i> . Dedicar un párrafo a comentar el reparto. (182)
	SALVÀ, Nando	Festival Berlin, Sabu, Shisso, Sono Sion, <i>Strange Circus</i> , Miike Takashi, <i>Big Bang Love Juvenile A</i>	<i>Las mejores intenciones</i> / (190-192)
	ENGEL, Phillip	Festival BAFF, Hiroki Ryuichi, <i>It's Only Talk</i> , <i>Vibrator</i> , Mishima Riichiro, Kobayashi Masaki, <i>Sky Jumping Pairs</i> , <i>Dear Pyonyang</i>	<i>Influencia oriental</i> / «Triunfaron dos hipnóticos retratos de mujeres alienadas y solitarias». Foto grande de <i>It's Only Talk</i> y pequeña de <i>Dear Pyonyang</i> , sin mención en el texto y sin nombrar a la directora. (68)
	breve sin firma	Shimizu Takashi, <i>Seres extraños</i> , <i>La maldición</i> , Tsukamoto Shinya	<i>Seres extraños</i> / Sección <i>Estrenos DVD autor</i> . Destaca la presencia de Tsukamoto en el reparto. (140)
	sin firma	Miyazaki Hayao, <i>El castillo ambulante</i> , <i>El viaje de Chibiro</i> , <i>La princesa mononoke</i> , Studio Ghibli, Hosoda Mamoru, Hisaishi Joe	<i>El castillo ambulante</i> / Sección <i>DVD estrenos</i> , a página entera. Foto de Hisaishi. (160)
	publicidad	<i>El castillo ambulante</i>	Promoción dvd a página completa.
	RIERA, Jorge	Miyazaki Gorō, <i>Cuentos de Terramar</i> , Miyazaki Hayao	<i>Tales from Earthsea</i> / En sección <i>Internet</i> . (174)

1953 jul	BROC, David	Shimizu Takashi, <i>Seres extraños, La maldición</i> , Tsukamoto Shinya	<i>Seres extraños</i> / Sección Estrenos DVD autor. Destaca la presencia de Tsukamoto en el reparto. (16)
	breve sin firma	Nishio Daisuke, <i>Dragonball Z</i>	<i>Dragonball Z</i> / (158)
1954 ago	breve sin firma	anime	<i>Gisaku</i> / Sección dvd estrenos. (126)
1954 sep	breve sin firma	Iwai Shunji, <i>Love Letter, Todo sobre Lily</i>	<i>Carta de amor</i> / Estreno con 11 años de retraso, por lanzamiento DVD de Notro Films. Texto completo: «Sentido y modernidad. El director japonés que más sensibilidad ha demostrado para reflejar la fragilidad de la juventud y adolescencia nipona, Shunji Iwai, tiene seguidores que le han acompañado a través de festivales (como el barcelonés BAFF) y de films como <i>All About Lily Chou-Chou</i> editado en DVD como <i>Todo sobre Lily</i> . En esta obra prima, rodada en 1995, ya apuntaba interés por los sentimientos más íntimos y una modernidad en la puesta en escena que le conecta directamente con la generación MTV». (127)
1956 oct	BROC, David	Shimoyama Ten, <i>Shinobi, Basilisk</i>	<i>Shinobi</i> / Aboga por evitar la comparación con los manga y anime precedentes, asegurando que «ninguna versión cinematográfica será capaz de superar al anime que tome de referencia o inspiración». Excluye de facto al anime del rango cinematográfico. (22)
	YÁÑEZ, Manu	Festival Venecia, Oshii Mamoru, <i>Tachigui: The Amazing Lifes of the Fast Food Grifters</i> , Kon Satoshi, <i>Paprika</i> , Kurosawa Kiyoshi, <i>Retribution</i>	<i>Memorias de Venecia</i> / Foto pequeña de <i>Paprika</i> . (144-146)
	breve sin firma	Tsukamoto Renpei, <i>El pozo, Llamada perdida</i>	<i>El pozo</i> / Sección DVD estrenos. (160)
1958 dic	COSTA, Jordi	Miike Takashi, <i>La felicidad de los Katakuri</i>	<i>La felicidad de los Katakuris</i> / (26)
	PALACIOS, Jesús	Festival semana terror SS, Tsukamoto Shinya, <i>Nightmare Detective</i>	<i>Animación clásica, gore, mangas y... ovejas asesinas en San Sebastián</i> / (68)

2007

	sin firma	Miike Takashi, <i>La felicidad de los Katakuri, Audition, Llamada perdida, Ichi the Killer</i>	<i>La felicidad de los Katakuris</i> / Sección Estrenos de autor. (26)
1960 feb	sin firma	Shimizu Takashi, <i>La maldición, La maldición 2, Seres extraños</i>	<i>El grito 2</i> / (128)
	sin firma	Kurosawa Kiyoshi, <i>Pulse</i>	<i>Pulse</i> / (128)
	breve sin firma	<i>Shin Chan: los adultos contraatacan</i>	<i>Shin Chan: los adultos contraatacan</i> / No menciona autoría. (141)
	breve sin firma	Lastexile	<i>Lastexile</i> / Sección DVD series (157)
1961 mar	COSTA, Jordi	Kitano Takeshi, <i>Takeshis', Zatoichi</i>	<i>Takeshis'</i> / (18)
	IGLESIAS, Eulalia	Kaiju eiga	<i>¡Cuidado con los monstruos japoneses!</i> / Reportaje del género nipón para enmarcar el estreno de la película coreana <i>The Host</i> . (106-109)
	YÁÑEZ, Manu	Kitano Takeshi, <i>Takeshis', Zatoichi, Hana-bi, El verano de Kikujiro, Dolls</i>	<i>Kitano se mira al espejo... y ríe</i> / (133)
	sin firma	Miike Takashi, <i>La felicidad de los Katakuri</i>	<i>Cantar y morir</i> / Sección DVD news. (178)
	RIERA, Jorge	Ōtomo Katsuhiko, <i>Mushishi</i>	<i>¡Temor, horror, pavor!</i> / (183)
1962 abr	breve sin firma	Miike Takashi, <i>La gran guerra Yokai, La felicidad de los Katakuri, Audition</i>	<i>La gran guerra Yokai</i> / (164)

1963 may	BROC, David	Koreeda Hirokazu, <i>Hana, Nadie Sabe</i>	<i>Hana</i> / «Kore-eda ha decidido abandonar el relato urbano de <i>Nadie sabe</i> , película que le encumbró internacionalmente, para adentrarse en una suerte de realismo mágico en clave de comedia y drama amable que dejará a más de uno con el ceño fruncido. Pero se trata de un golpe de timón atrevido, necesario y también muy interesante porque le permite sacudirse de encima la etiqueta de cronista social y cineasta grave y dramático con la que muchos ya le asociaban a raíz del impacto de su gran obra maestra. <i>Hana</i> , pues, parte de objetivos y proposiciones menos ambiciosas que su predecesora y desde el inicio deja claro su carácter más desenfadado, errático e incluso experimental sin traicionar tampoco las señas de identidad de su autor: propuesta formal sobria, esteticista, sutil y emocionante; sentido del humor peculiar y en algunos momentos críptico, necesitado de cierta paciencia; discurso humanista en su justa medida; y sobre todo, una mirada propia y personal sobre temas universales y recurrentes (la violencia, la soledad, la venganza, el abandono...) sin cargar las tintas ni saturar de moralina. Planteada como una historia de samuráis alejada de la mística, el glamour, la ultraviolencia y la liturgia de los clásicos, <i>Hana</i> supone una rompedora y arriesgada pirueta creativa que, por suerte, contiene excelentes argumentos en su interior». No hay elementos mágicos en la película que señalen al realismo mágico. No tener pretensiones "graves y dramáticas" no equivale necesariamente a "menos ambicioso" o peor. Al aludir a lo cómico se esfuerza en subrayar los elementos autoriales serios para argumentar la legitimidad de la propuesta. (20)
	Cándido Mirón	Imamura Shohei, <i>Agua tibia bajo un puente rojo</i> , Miike Takashi, <i>Audition</i> , Ichi the Killer, <i>Big Bang Love Juvenile A</i> , <i>Imprint</i>	<i>Y Oriente penetró en Occidente</i> / Sección Zona Caliente, comenta films con destacado contenido sexual. (40)
	sin firma	Koreeda Hirokazu, <i>Hana, Nadie Sabe</i>	<i>Hana</i> / Sección Estrenos. «aventura de samurais en tono de comedia» (152)
	sin firma	Kojima Masayuki, <i>Monster</i>	<i>Monster</i> / Sección DVD series. «un personaje cien por cien asiático, ahogado en la culpa» (174)
1965 jul	VIDAL, Núria	Festival Cannes, Kawase Naomi, <i>El bosque del luto</i>	<i>Todas las películas estaban allí</i> / (124-128)
	sin firma	Miike Takashi, <i>Big Bang Love Juvenile A</i> , <i>La felicidad de los Katakuri</i> , <i>Llamada</i>	<i>Big Bang Love Juvenile A</i> / Sección DVD estrenos. «El Tarantino oriental» (138)

		<i>perdida, Izo, Three... Extremes, La gran guerra Yokai, Masters of Horror: Huella</i>	
1967 sep	breve sin firma	<i>Doraemon y el pequeño dinosaurio</i>	<i>Doraemon y el pequeño dinosaurio</i> / Sección Estrenos, sin mención de autoría. (104)
1968 oct	YÁÑEZ, Manu	Festival Venecia, Kitano Takeshi, <i>Glory to the Filmmaker!</i> , Miike Takashi, <i>Sukiyaki Western Django</i> , Miyazaki Hayao	<i>Un cumpleaños de lujo</i> / Foto <i>Glory to the Filmmaker!</i> (138-140)
	breve sin firma	Shimizu Takashi, <i>Reincarnation</i>	<i>Reincarnation</i> / Sección DVD estrenos. (146)
1969 nov	sin firma	Miyazaki Gorō, <i>Cuentos de Terramar</i> , Miyazaki Hayao, <i>El viaje de Chibiro</i> , Studio Ghibli	<i>Cuentos de Terramar</i> / (176)
	TRASHORRAS, Antonio	Festival Sitges, Kitano Takeshi, <i>Glory to the filmmaker!</i> , Matsumoto Hitoshi, <i>Big Man Japan</i> , Ōtomo Katsuhiko, <i>Mushishi</i> , Miike Takashi, <i>Sukiyaki Western Django</i> , Shiota Akihiko, <i>Dororo</i> , Nakata Hideo, <i>Kaidan</i>	<i>Triunfo global</i> / Películas japonesas agrupadas en párrafo encabezado como «Hijos del sol naciente», valorandolas como lo más desconcertante del festival, algo que considera habitual. Fotos pequeñas de <i>Dororo</i> y <i>Sukiyaki Western Django</i> , mediana de <i>Big Man Japan</i> . (196-200)
	breve sin firma	Kitano Takeshi, <i>Takeshis'</i> , <i>Glory to the Filmmaker!</i>	<i>Takeshis'</i> / (218)
1970 dic	publicidad	Kawase Naomi, <i>El bosque del luto</i>	Poster promocional (147)
	sin firma	Kawase Naomi, <i>El bosque del luto</i> , <i>Suzaku</i> , <i>Hotaru</i> , <i>Tarachime</i> , <i>Embrace</i> , <i>Letter from a Yellow Cherry Blossom</i>	<i>El bosque del luto</i> / «En la tradición del cine japonés más poético y humanista»

2008



1971 ene	YÁÑEZ, Manu	Festival Gijón, Matsumoto Hitoshi, <i>Big Man Japan</i>	<i>Viaje al corazón del cine independiente</i> / (54)
	COSTA, Jordi	Nakata Hideo, <i>Sadistic and Masochistic, Ringu</i>	<i>Tres maestros</i> / Revela la formación de Nakata en la producción <i>pinku eiga</i> y menciona su documental, película prácticamente desconocida y muy alejada del J-horror por el que es conocido. (151)
1972 feb	SÁNCHEZ, Sergi	Kawase Naomi, <i>El bosque del luto</i>	<i>El bosque del luto</i> / (22)
	sin firma	Lee Sang-il, <i>Hula Girls</i>	<i>Hula Girls</i> / «La cultura japonesa vive, desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, un choque de su cultura tradicional con los aires modernos de Occidente». (135)
	sin firma	Kitano Takeshi, Takeshis', <i>Hana-bi</i>	<i>Takeshis'</i> / Sección <i>Video estrenos</i> . (142)
1973 mar	sin firma	Koreeda Hirokazu, <i>Hana, Nadie sabe</i>	<i>Hana</i> / Sección <i>DVD estrenos</i> . Destaca la participación en vestuario de la hija de Kurosawa Akira. Pie de foto «El final de las tradiciones del Japón medieval, eje del film». (136)
	sin firma	Miyazaki Gorō, <i>Cuentos de Terramar</i> , Miyazaki Hayao	<i>Cuentos de Terramar</i> / Sección <i>DVD estrenos</i> . (138)
	breve sin firma	<i>Doraemon Animal Planet, Shin Chan y el chuletón imposible</i>	<i>Sagas que aguantan</i> / Sección <i>DVD news</i> , sin mención de autoría. (148)
1974 abr	ALDARONDO, Ricardo	Yamada Yōji, <i>Love and Honor, El ocaso del samurái, La espada oculta</i>	<i>Love and Honor</i> / « <i>Love and Honor</i> está más cerca del Kurosawa menos espectacular que del cine nipón de hoy, pero no por ello su propuesta resulta menos pertinente, aunque la cámara tenga un papel demasiado funcional». (18)
	SÁNCHEZ, Sergi	Festival Berlin, Yamada Yōji, <i>Kabei: nuestra madre</i>	<i>Berlinale año 0</i> / (82-83)
	sin firma	Yamada Yōji, <i>Love and Honor, El ocaso del samurái, La espada oculta</i>	<i>Love and Honor</i> / Sección <i>Estrenos</i> . «...retrato fiel de un Japón que ya no existe», afirmación que sugiere que sí existió tal como se muestra en el film. (139)

	CALLEJA, Pedro	Libro Las grandes películas asiáticas	Magnates, malditos, jinetes y exóticos / Sección Leer, incluye el libro de Silvia Rins que juzga anodino como selección pero interesante en contenido. (170)
1976 jun	ENGEL, Phillippe	Festival BAFF, Kawase Naomi, <i>Sbara</i> , Hiroki Ryuichi, <i>It's Only Talk</i>	<i>La década prodigiosa</i> / «Las cinematografías de gigantes como China, japon o Corea del Sur siguen imponiéndose en el panorama internacional. (...) Pero, ¿Cuántas películas con estas exóticas denominaciones de origen llegaron a nuestra cartelera a lo largo de -por ejemplo- el 2007? Siete. Es más, ¿cuántas de las más de 300 películas proyectadas en el BAFF a lo largo de sus diez ediciones se han estrenado en nuestras salas? No más de ocho. Con estas cifras, nadie duda de la importancia capital de un festival que se ha hecho a sí mismo hasta convertirse en uno de los más respetados del mundo en su especialidad». (68)
	breve sin firma	Festival BAFF, Kawase Naomi, <i>Sbara</i> , Koreeda Hirokazu, <i>After Life</i> , Ishii Katsuhito, <i>El sabor del té</i>	<i>Cumple asiático</i> / Sección Dvd news. Edición del pack dvd 10º aniversario BAFF. Foto de El sabor del té. (164)
	CALLEJA, Pedro	Libro El cine en el umbral, Kawase Naomi	Libro El cine en el umbral / En sección <i>Leer novedades</i> «El cine de Naomi Kawase plantea dilemas existenciales básicos (...) con una sensibilidad genuinamente asiática». (173)
1977 jul	YÁÑEZ, Manu	Festival Cannes, Kurosawa Kiyoshi, <i>Tokyo Sonata</i>	<i>El mejor cine, todo el glamour</i> / «la falsa armonía del núcleo familiar es el centro del huracán creativo a través del cual el director fagocita la herencia de Yasujiro Ozu o Edward Yang: el complejo diálogo entre tradición y modernidad» (134-139)
1980 oct	breve sin firma	Miyazaki Hayao, <i>Ponyo en el acantilado</i>	<i>Miyazaki derrota a 'El caballero oscuro'</i> / (74)
	YÁÑEZ, Manu	Festival Venecia, Kitano Takeshi, <i>Achilles and the Tortoise</i> , Miyazaki Hayao, <i>Ponyo en el acantilado</i>	<i>Libertad desafíos e interrogantes</i> / «Kitano cierra pletórico de ideas y libertad su <i>trilogía sobre el arte y el entretenimiento</i> ». Fotos pequeñas de ambos films. (138-141)
1981 nov	de FEZ, Desirée	Festival San Sebastián, Koreeda Hirokazu, <i>Still Walking</i> , Kurosawa Kiyoshi, <i>Tokyo Sonata</i>	<i>Variedad de voces</i> / (142-145)

2009

	TRASHORRAS, Roberto	Festival Sitges, Oshii Mamoru, <i>Sky Crawlers</i> , Miyazaki Hayao, <i>Ponyo en el acantilado</i> , Studio Ghibli, Sono Sion, <i>Exte: Hair Extensions</i> , Nishimura Yoshihiro, <i>Tokyo Gore Police</i>	<i>Este muerto está muy vivo</i> / (146-148)
	COSTA, Jordi	Ishii Katsuhito, <i>El sabor del té, Party 7, Funky Forest: The First Contact</i> , Shinohara Tetsuo, <i>Karaoke Terror</i> , Miike Takashi, <i>Audition</i> , Kawasaki Minoru, <i>Executive Koala, The Works Sinks Except Japan, The Ring Cop</i>	<i>El loco Japón</i> / Sección Joyas digitales. «La realidad se contempla de forma distinta con ojos rasgados: no hay más explicación para las toneladas de cine excentrico y disfuncional en el país del Sol Naciente» Informa sobre el catálogo del sello norteamericano Synapse Films en su The Asian Cult Cinema Collection (169)
1986 abr	SÁNCHEZ, Sergi	Miyazaki Hayao, <i>Ponyo en el acantilado</i>	<i>Ponyo en el acantilado</i> / (14)
	sin firma	Takita Yojiro, <i>Despedidas</i>	Sección <i>Raro, raro, raro</i> . Califica de «japo marranote» a Takita, comentando su formación en el cine erótico. (54)
	YÁÑEZ, Manu	Miyazaki Hayao, <i>Ponyo en el acantilado, La princesa mononoke, El viaje de Chibiro, El castillo ambulante</i> , Studio Ghibli, Hisaishi Joe, Oshii Mamoru, <i>Ghost in the Shell, Rintaro, Metropolis</i>	<i>La animación tradicional me da más libertad</i> / (116)
1988 jun	RIAMBAU, Esteve	Koreeda Hirokazu, <i>Still Walking, Hana</i>	<i>Still Walking</i> / «Si el samurái de <i>Hana</i> remitía a Kurosawa, la última película de Kore-eda tiene claras resonancias de <i>Cuentos de Tokio</i> », «Lo peor: la inevitable sombra de Ozu», «Para amantes de las tradiciones japonesas». (18)
	publicidad	<i>Still Walking</i>	Poster promocional a media página. (23)

1989 jul	RODRÍGUEZ, Sergi	Koreeda Hirokazu, <i>Still Walking</i> , Hana, <i>After Life</i> , <i>Distance</i> , <i>Nadie sabe</i>	<i>La familia y uno menos</i> / Alude a <i>Maborosi</i> pero usando una traducción literal del título al inglés ( <i>Illusion</i> ) que no sabemos muy bien de donde proviene y dificulta su identificación. (32)
	sin firma	Miyazaki Hayao, <i>Ponyo en el acantilado</i>	<i>El último Miyazaki</i> / Sección <i>Opinan los lectores</i> . Un lector comenta «me causan desazón los ojos de los personajes en esta y en todas las películas que vienen de Japón...» ¿Tal vez porqué no permiten la identificación con una idea de lo japonés? (45)
	ENGEL, Phillipp	Festival BAFF, Kawase Naomi, Nanayo, Kitano Takeshi, <i>Achilles and the Tortoise</i> , Koreeda Hirokazu, <i>Still Walking</i> , <i>Sono Sion</i> , <i>Love Exposure</i>	<i>Entusiasmo colectivo</i> / (58)
	XALABARDER Conrado	Hisaishi Joe, Miyazaki Hayao, <i>Ponyo en el acantilado</i> , <i>El viaje de Chibiro</i> , <i>El castillo ambulante</i> , Studio Ghibli, Kitano Takeshi, Hana-bi	<i>Gake no ue no Ponyo</i> / La joya del mes en la sección <i>BSO</i> . (139)
	TORREIRO, Mirito	Takita Yojiro, <i>Despedidas</i> , Koreeda Hirokazu, <i>Still Walking</i>	<i>Despedidas</i> / Afirma que las dos películas japonesas en cartelera «demuestran a las claras la alargada sombra que ha dejado en el cine japonés Yasujiro Ozu. Ambas son historias familiares, ambas están narradas con pausado y equilibrado tono». (16)
	Mr Belvedere	<i>Still Walking</i>	<i>Crónica crítica</i> / Sección <i>Cinefilia Consultorio</i> . Comenta la percepción popular de la crítica con respuesta en clave positiva a la polémica entre Pedro Almodóvar y el diario El País de unos meses antes. El ejemplo de <i>Still Walking</i> le sirve para afirmar que la crítica mueve al público a ver películas: «A menudo reticentes ante el cine en V.O. (sobre todo si no es en francés, que es e idioma que aprendieron en su época escolar), esas dos damas se han sentido motivadas para desplazarse a una sala, no muy céntrica, en la que una familia japonesa vive un fin de semana aparentemente sin historia. Y ha sido gracias a la crítica». También deplora la «absurda manía» de poner títulos en inglés a películas en otras lenguas. (50)
publicidad	<i>Despedidas</i>	Poster promocional. (63)	

	sin firma	Takita Yojiro, <i>Despedidas</i> , Miyazaki Hayao, <i>El viaje de Chihiro</i>	<i>Último viaje... en Japón</i> / (119)
	YÁÑEZ, Manu	Festival Cannes, Suwa Nobuhiro, <i>Yuki y Nina</i>	<i>El año de los autores</i> / (124-127)
	breve sin firma	Miyazaki Hayao, <i>El castillo ambulante</i> , <i>La princesa Mononoke</i> , <i>Ponyo en el acantilado</i> , Miyazaki Gorō, <i>Cuentos de Terramar</i> , Studio Ghibli, <i>Susurros del corazón</i>	<i>Cuenta atrás para "Porco Rosso"</i> / (146)
1990 ago	YÁÑEZ, Manu	Miike Takashi, <i>Audition</i>	<i>Los 10 mandamientos del Anticristo</i> / Incluye recuadro breve sobre <i>Audition</i> . (88-89)
	breve sin firma	Nakata Hideo, <i>Kaidan</i> , <i>Dark Water</i> , <i>Ringu</i>	<i>Kaidan</i> / Al compartir título, afirma que se trata de un remake de la película de Kobayashi Masaki. (119)
	COSTA, Jordi	Kawamoto Kichahiro	<i>Equipaje de mano</i> / Comenta la edición norteamericana de un DVD con cortos del autor. (123)
1991 sep	YÁÑEZ, Manu	Kitano Takeshi, <i>Glory to the Filmmaker!</i>	<i>Glory to the Filmmaker!</i> / (16)
	breve sin firma	Koreeda Hirokazu, <i>Still Walking</i>	<i>Still Walking</i> / (131)
1992 oct	TRASHORRAS, Antonio	Iwai Shunji	<i>NY I Love You</i> / (14)
	breve sin firma	Miyazaki Hayao, Studio Ghibli	<i>Mi vecino Totoro</i> / sección <i>Estrenos Autor</i> . (116)
	YÁÑEZ, Manu	Festival Venecia, Tsukamoto Shinya, <i>Tetsuo: The Bullet Man</i>	<i>En la encrucijada</i> / (124-126)
1993 nov	de FEZ, Desirée	Festival San Sebastián, Suwa Nobuhiro, <i>Yuki y Nina</i>	<i>De viajes interiores y personajes femeninos</i> / (140-142)

2010

	breve sin firma	Miyazaki Hayao, <i>Ponyo en el acantilado, El castillo ambulante</i> , Joe Hisaishi	<i>Ponyo en el acantilado</i> / Sección <i>DVD estrenos</i> . (160)
	breve sin firma	Kondo Yoshifumi, <i>Susurros del corazón</i> , Miyazaki Hayao, Studio Ghibli	" <i>Susurros del corazón</i> ", el debut de un veterano / (168)
1994 dic	breve sin firma	Takita Yojiro, <i>Despedidas</i>	<i>Despedidas</i> / (168)
	breve sin firma	Miyazaki Hayao	<i>Mi vecino Totoro</i> / (170)
1995 ene	breve sin firma	<i>Chavalier d'Eon</i>	<i>Hermafrodita en la corte del rey</i> / (148)
	COSTA, Jordi	Matsumoto Hitoshi, <i>Big Man Japan, Symbol</i>	<i>Para todos los niños buenos</i> / Sección <i>Joyas digitales</i> . Reivindica el posthumor de Matsumoto. (148)
1998 abr	SÁNCHEZ, Sergi	Festival Berlin, Wakamatsu Kōji, <i>Caterpillar</i>	<i>Miel... y política</i> / Foto pequeña de <i>Caterpillar</i> . (70-71)
	breve sin firma	Miyazaki Hayao	<i>Nausicaä en el valle del viento</i> / (123)
1999 may	breve sin firma	Festival BAFF, Kobayashi Masahiro, Anime	<i>Joyas de Oriente en el BAFF</i> / Avance del festival. (68)
	breve sin firma	Kurosawa Kiyoshi, <i>Seance, Loft</i>	El otro Kurosawa da miedo / (159)
2000 jun	BROC, David	Koreeda Hirokazu, <i>Air Doll, Nadie sabe, Still Walking</i>	<i>Air Doll. A favor</i> / (22)
	TORREIRO, Mirito	Koreeda Hirokazu, <i>Air Doll</i>	<i>Air Doll. En contra</i> / (22)
	sin firma	Miyazaki Hayao	Sección <i>Cinefilia</i> . <i>Contesta el Sobrino</i> sobre cual es la mejor película de Miyazaki. (50)

	ENGEL, Phillipp	Festival BAFF, Hosoda Mamoru, <i>Summer Wars</i> , Sakai Munehisa, <i>One Piece: Strong World</i> , Kobayashi Masahiro, <i>Wakaranai</i>	<i>El salvavidas del cine oriental</i> / (56)
	sin firma	Koreeda Hirokazu, <i>Air Doll</i> , <i>Maborosi</i> , <i>Nadie sabe, Still Walking</i>	<i>Air Doll</i> / «el rodaje se llevó a cabo en la parte antigua de Tokyo, donde aún no ha llegado la fiebre inmobiliaria» [¿!?] La afirmación parece fruto de una traducción errónea o de una suposición infundada de redactor. (114)
2001 jul	YÁÑEZ, Manu	Festival Cannes, Kitano Takeshi, <i>Outrage</i>	<i>Un gran palmarés para una edición menor</i> / (126-129)
	sin firma	<i>Shin Chan a ritmo de samba</i>	<i>¡Viva las vacaciones!</i> / Sección DVD infantil. (144)
2002 ago	breve sin firma	Sono Sion, <i>Love Exposure</i>	<i>Love Exposure</i> / (115)
2004 oct	SÁNCHEZ, Sergi	Festival Venecia, Miike Takashi, <i>13 asesinos</i> , <i>Tokyo Blues</i>	<i>Victoria... por puntos</i> / (132-135)
	breve sin firma	Suwa Nobuhiro, <i>Yuki y Nina</i> , <i>Una pareja perfecta</i>	<i>Yuki y Nina</i> / (148)
2005 nov	de FEZ, Desirée	Festival San Sebastián, Kawase Naomi, <i>Genpin</i> , <i>El bosque del luto</i>	<i>...Y el cine español brilló como nunca</i> / Considera <i>Genpin</i> «muy bello pero cuestionable por la falta de un contrapunto a la realidad que muestra». El contrapunto viene en la última secuencia, lo que lo hace significativo ya que impugna el contenido del film en su totalidad. Parece que no haya visto el film hasta el final. (140-144)

	COSTA, Jordi		<i>La transgresión oriental / Sección Joyas digitales.</i> «Juguemos a los tópicos (que nunca dicen toda la verdad, pero suelen, por lo menos, apuntar a una verdad) y digamos lo siguiente: tras un joven director revelación del cine oriental hay siempre un inventor de lenguaje, alguien que desafía el lenguaje fosilizado. La tradición viene de lejos. El corolario inevitable es el siguiente: tras un joven director revelación del mundo occidental suele haber alguien obsesionado en reiterar viejos modelos de lenguaje, en pertenecer a esa industria expendedora de alfombras rojas que ya no es, o que ya debería estar dejando de ser. Quizá la patología también venga de lejos: por lo general, el profesional medio del cine (occidental) siempre ha estado más interesado en tener piscina propia que en lanzarse a la piscina del gran lenguaje del medio para transformarlo con sus brazadas de desafiante nadador». (170)
2006 dic	TRASHORRAS, Antonio	Festival Sitges, Nakashima Tetsuya, <i>Confessions</i> , Miike Takashi, <i>13 asesinos</i>	<i>Aluvión de sustos / Foto pequeña de 13 asesinos</i> , «incursión del japonés Takashi Miike en el <i>chambara</i> épico a lo Kurosawa». (142-143)
2011			
2009 mar	breve sin firma	Kon Satoshi, <i>Millenium Actress</i> , Oshii Mamoru, <i>Sky Crawlers</i> , Aramaki Shinji, <i>Appleseed</i> , Tsukimura Ryōe, <i>Noir</i>	<i>Más anime por menos / Noticia de la colaboración entre Sony y Selecta Visión.</i> (135)
2011 may	SÁNCHEZ, Sergi	<i>Tokyo Blues</i>	<i>Tokio Blues (Norwegian Wood) / (12)</i>
	sin firma	<i>Tokyo Blues</i>	<i>Tokio Blues (Norwegian Wood) / Sección Estrenos de autor.</i> (137)
2013 jul	CEBALLOS, Noel	Yonebayashi Hiromasa, <i>Arrietty y el mundo de los diminutos</i> , Studio Ghibli, Miyazaki Hayao, <i>Ponyo en el acantilado</i>	<i>Arrietty y el mundo de los diminutos / (14)</i>
	sin firma	Yonebayashi Hiromasa, <i>Arrietty y el mundo de los diminutos</i> , Studio Ghibli, Miyazaki Hayao, <i>El viaje de Chibiro</i>	<i>Arrietty y el mundo de los diminutos / Sección Estrenos de autor</i> , aunque se trata de un debutante, el sello Ghibli ya le otorga esa categoría. (124)



	sin firma	Iwai Shunji, <i>Todo sobre Lily</i>	<i>Los referentes de Elena Trapé / La directora comenta películas que influenciaron su película Blog, calificando Todo sobre Lily como «descubrimiento» por su uso del sonido y la explotación como recurso estético de la alternancia de la cámara digital y la doméstica (144)</i>
	sin firma	Nakashima Tetsuya, <i>Confessions</i>	<i>Confessions / «Una historia de venganza que ya ha sido comparada a la Trilogía del coreano Park Chan-wook», afirmación sin más motivo aparente que la procedencia asiática de ambas. (146)</i>
2014 ago	SÁNCHEZ, Sergi	Miike Takashi, <i>13 asesinos</i>	<i>13 asesinos / «en Takashi Miike es muy difícil hablar de evolución, teniendo en cuenta que cada una de sus películas supone una ruptura con la anterior. Miike juega a ser clásico, como para demostrar que ningún registro se le resiste, y consigue hacer una película sobria». Alusiones a Kurosawa. (14)</i>
	VALL, Pere	Miike Takashi, <i>13 asesinos, Audition, Ichi the Killer, La felicidad de los Katakuri, Llamada perdida, Crows Zero, La gran guerra yokai, Sukuyaki Western Django</i>	<i>Takashi Miike, el delirante yakuza / Breve repaso a cintas relevantes de Miike. Describe 13 asesinos como «Kurosawa Reloaded». (36)</i>
	XALABARDER Conrado	<i>Arrietty y el mundo de los diminutos</i>	<i>Kari-gurashi no Arrietty / BSO de la película. (125)</i>
2015 sep	ALONSO, Gerard	Yonebayashi Hiromosa, <i>Arrietty y el mundo de los diminutos</i>	<i>Pequeños pero molones / (58)</i>
	COSTA, Jordi	Nakashima Tetsuya, <i>Confessions, Kamikaze Girls, Conociendo a Matsuko, Yamazaki Takashi, Space Battleship Yamato, Miike Takashi, 13 asesinos, Sono Sion, Suicide Club, Love Exposure, Cold Fish, Guilty of Romance</i>	<i>Nuevos vientos de Asia / Comenta ediciones en DVD de Third Window Films y Media3. (137)</i>
2016 oct	sin firma	Sono Sion, <i>Guilty of Romance</i> , Miike Takashi, <i>Hara-kiri</i> , Okiura Hiroyuki,	<i>Las películas de Sitges / Avance de programación en listado. Foto de Guilty of Romance. (162)</i>

2012

		<i>Una carta para Momo</i> , Sato Shinsuke, Gantz	
	YÁÑEZ, Manu	Festival Venecia, Sono Sion, <i>Himiizu</i>	<i>Una brillante Mostra en 27 sonoros rugidos</i> / (124-127)
	sin firma	Miyazaki Hayao, <i>Ponyo en el acantilado</i>	<i>Mariscal elige su top dvd</i> / Javier Mariscal alaba a Miyazaki. (140)
2017 nov	de FEZ, Desirée	Festival San Sebastián, Koreeda Hirokazu, <i>Kiseki</i> , Kurosawa Kiyoshi, <i>Tokyo Sonata</i>	Sin etiquetas, sin miedo / Califica <i>Kiseki</i> , con foto pequeña, de «joya olvidada» y «manga en imagen real». (146-150)
	breve sin firma	<i>Tokyo Blues</i>	<i>Tokio Blues</i> / (162)
	breve sin firma	Miike Takashi, <i>13 asesinos</i>	<i>13 asesinos</i> / (165)
2018 dic	TRASHORRAS, Antonio	Festival Sitges, Okiura Hiroyuki, <i>Una carta para Momo</i> , Ishii Katsuhito, <i>Smuggler</i> , Matsumoto Hiroshi, <i>Scabbard Samurai</i> , Miike Takashi, <i>Hara-kiri</i>	<i>Si respiras... ¡Te lo pierdes!</i> / Foto mediana de <i>Smuggler</i> y pequeña de <i>Hara-kiri</i> . (130-132)
2019 ene	breve sin firma	Yonebayashi Hiromasa, <i>Arrietty y el mundo de los diminutos</i> , Studio Ghibli, Miyazaki Hayao, <i>La princesa mononoke</i> , <i>El viaje de Chihiro</i>	<i>Arrietty y el mundo de los diminutos</i> / (142)
2020 feb	COSTA, Jordi	Sono Sion, <i>Cold Fish</i> , <i>Love Exposure</i> , <i>Guilty of Romance</i> , Kitano Takeshi, <i>Outrage</i>	<i>Versiones de Oriente</i> / Reflexiona sobre el «pulso entre las versiones internacionales y el montaje para el mercado local» Considera que la nueva circulación digital del audiovisual, ampliando las posibilidades de acceso a películas internacionales, impone repensar la Historia del Cine, y se pregunta «¿A partir de qué posibles versiones podemos -y debemos- escribir esta nueva Historia del Cine cuando, en las cinematografías orientales, se extiende la tendencia de proponer dos versiones distintas de una misma película». (135)

2023 may	de FEZ, Desirée	Koreeda Hirokazu, <i>Kiseki, Nadie sabe, Still Walking</i>	<i>Kiseki (Milagro)</i> / (14)
	ALONSO, Gerard	Koreeda Hirokazu, <i>Kiseki, Nadie sabe, Still Walking, Air Doll</i>	<i>El milagro que se cumple cuando dos trenes se cruzan</i> / Aunque recoge declaraciones del director descartando que sea una influencia en su estilo, proclama a Koreeda como «legítimo heredero del legado de Yasujirô Ozu». (50)
	breve sin firma	Yamada Yôji, <i>Kabei: nuestra madre</i>	<i>Yôji Yamada inédito</i> / (147)
2025 jul	YÁÑEZ, Manu	Festival Cannes, Wakamatsu Koji, <i>The Day Mishima Chose His Own Fate</i>	<i>Amor y muerte en un Cannes de perfil bajo</i> / (104-107)
2026 ago	SÁNCHEZ, S.	Miike Takashi, <i>Hara-kiri, Dead or Alive</i>	<i>Hara-kiri: Muerte de un samurái</i> / (20)
	sin firma	Miike Takashi, <i>Hara-kiri, Izo, La felicidad de los Katakuri</i>	<i>Hara-kiri: Muerte de un samurái</i> / «remake de Harakiri, clásico chambara (nombre que reciben los films de samuráis en Japón)». (115)
	breve sin firma	Koreeda Hirokazu, <i>Kiseki, Nadie sabe, Still Walking</i>	<i>Kiseki (Milagro)</i> / «Con el humanismo de Yasuhiro (sic) Ozu como referente». (14)
2028 oct	YÁÑEZ, Manu	Festival Venecia, Kitano Takeshi, <i>Outrage Beyond</i> , Fukasaku Kinji	<i>La Mostra, por la gracia de Dios</i> / Foto pequeña de <i>Outrage Beyond</i> . (74-75)
	breve sin firma	Nakashima Tetsuya, <i>Kamikaze Gils, Conociendo a Matsuko</i>	<i>Humor a la japonesa</i> / Comenta el lanzamiento en dvd de Media3. (136)
	ALONSO, Gerard	Iguchi Noboru, <i>Dead Sushi</i>	<i>Filmin te trae el terror de Sîges a casa</i> / Foto de <i>Dead Sushi</i> . (137)
2029 nov	YÁÑEZ, Manu	Kitano Takeshi, <i>Outrage, Takeshis', Glory to the Filmmaker!, Achilles and the Tortoise</i> , Fukasaku Kinji	<i>Outrage</i> / Habla de la «Trilogía de la frustración artística» (16)

	ALONSO, Gerard & MONTOYA, A.	Kitano Takeshi, <i>Outrage, Brother, Outrage Beyond</i>	<i>8 joyas con mucho cine / El último puesto para Outrage.</i> (120-124)
2030 dic	TRASHORRAS, Antonio	Festival Sitges, Wakamatsu Koji, <i>Caterpillar</i> , Kitano Takeshi, <i>Outrage, Outrage Beyond</i>	<i>Sitges 2012. Ni rastro de crisis / (70-71)</i>

Cuadro nº 10.2. Menciones al cine japonés contemporáneo (1995-2012) recopiladas en la revista *Dirigido por*

DIRIGIDO POR

Año	nº / mes	Autor	Palabras clave	Título / Contenido - observaciones (nº página)
1995				
	239 oct	CASAS, Quim	Kitano Takeshi	<i>Jobny Mnemonic. El rey de la información</i> / Relaciona la aparición de personajes forzados «inexpresivos iconos del cine demolition» incluyendo Kitano en la categoría «...héroes nipones del <i>thriller trash</i> de culto». (4)
		RIAMBAU, Esteve	Sin mención	<i>Venecia 95. Un festival entre dos aguas</i> / En el palmarés aparece la Osella de oro a la fotografía de <i>Maborosi</i> , pero el texto no lo menciona. (52-58)
	240 nov	CASAS, Quim	Sin mención	<i>Sitges '95. Reconstruyendo el género (y el festival)</i> / Sólo una página sin mención japonesa. La Mostra de Valencia tendrá el doble de espacio y en una ubicación más privilegiada en el siguiente número. (82)
1996				
	245 abr	RIAMBAU, Esteve	Festival Berlín, Higashi Yoichi, <i>El pueblo de mis sueños</i>	<i>Berlín 96. Atrapado en el desconcierto</i> / «Un año más, el festival rompe con USA y se abre a lo oriental, resultando en fracaso. Valiosa aportación japonesa con <i>El pueblo de mis sueños</i> , de Higashi Yoichi: sencillez, lirismo, capacidad sugestiva, pureza nada simplista de lenguaje, complejidad interna». (64-69)
	247 jun	HEREDERO, C.	Festival Cannes, Kitano Takeshi, <i>Kids Return</i>	<i>Cannes '96. El festival de los independientes</i> / Kitano, enmarcado en la categoría «outsiders». (19-30)

1997

258 jun	HEREDERO, C.	Festival Cannes, Imamura Shōhei, <i>La anguila</i>	<i>Cannes 97. El aniversario pasado por agua</i> / Señala que la sección oficial está «tomada» por los grandes nombres «de Imamura a Wenders» y el desplazamiento de la centralidad europea «en favor del eje asiático a costa, nuevamente, del cine americano». Palma de oro compartida por Imamura y Kiarostami. De la propuesta de Imamura se destaca su vitalismo y originalidad de planteamiento, inclasificable a nivel genérico y sorprendente en su desarrollo. (34-45)
---------	--------------	--	---

1998

264 ene	G <sup>a</sup> BRUSCO, C.	Manga	<i>Guerreros de la virtud. Tao, Kung fú, rugby y fast food</i> / Afirma que la película se fundamenta en el uso de «estilemas del cine de acción chino dulcificado para un público americano». «Guerreros de la virtud va dirigido en primer lugar a estos espectadores que leen “mangas” aun cuando sea en el wáter y admiran a Bruce Lee. [...] Pariente de Una historia china de fantasmas, del muy popular Songoku –bautizado como la “Heidi de la mala leche” – y de Una historia inmortal, este film de Ronny Yu es una nadería comercial sin relevancia [...] indigesto digest de filosofía oriental para preadolescentes». (15)
---------	---------------------------	-------	---

266 mar	RIAMBAU, Esteve	Sin mención	<i>Berlín '98. «Central do Brasil» Oso de oro</i> / No hay mención en el texto para <i>Sada</i> de Obayashi Nobujiko pese a lograr el premio Fipresci (10)
---------	-----------------	-------------	--

270 jun	NAVARRO, A.J.	Manga	Las aventuras del Príncipe Valiente. Un tebeo muy mal dibujado / Comentando la elegancia de la historieta original frente al feísmo visual de la adaptación: «Anthony Hickox, máximo responsable de tamaño desaguisado, puede estar contento: ha convertido a Harold D. Foster y a su mejor creación en un "manga" de la peor especie». (20)
---------	---------------	-------	--

	HEREDERO, C.	Festival Cannes, Imamura Shōhei, <i>Dr. Akagi, La anguila</i>	<i>Cannes '98. Este año el festival apuesta por la audacia</i> / Destacada presencia de autores consagrados, cita a Imamura junto a Loach, Boorman, Oliveira,..., demuestran que «el lenguaje audiovisual dista mucho de estar agotado y que, contrariamente a lo que defienden los mercaderes del negocio, el afán de búsqueda, la sinceridad creativa y el compromiso riguroso con los materiales de trabajo siguen siendo hoy, como lo han sido siempre, las luces que señalan al cine su camino de futuro». Sobre <i>Dr. Akagi</i> , habla de su relación con <i>Madadayo</i> (Kurosawa Akira) en tanto que obra serena de madurez y de narrativa reposada. Grupo entrañable de personajes cargados de humanidad. (50-58)
271 sept	FREIXAS, Ramón	Kitano Takeshi, <i>Hana-bi</i>	<i>Hana-bi (Flores de fuego). Jungla de equilibrios frágiles</i> / Se inicia con «¿Quién es Takeshi Kitano? Un completo desconocido para el público español». «...se maneja dentro de los (pervertidos) parámetros del cine de acción japonés». En su caracterización estilística habla del “contraste”, usando palabras de Stéphane Goudet («el arte del contrapunto»). (17)
	QUINTANA, Ángel	Imamura Shōhei, <i>La anguila</i>	<i>Una turbulenta tragicomedia humana</i> / Trata <i>La anguila</i> como obra de madurez, de envidiable libertad de tono y registro, en clave de tragicomedia humana. Comenta el film de Imamura, <i>Maestro Senzei</i> [sic], como una reflexión sobre el valor del zen como proceso de redención. Subraya el carácter «profundamente humanista» del autor. (40-41)
273 nov	MONTERDE, J.E.	Festival San Sebastián, Koreeda Hirokazu, <i>Afterlife</i>	<i>San Sebastian '98 / Afterlife</i> : «buena premisa argumental artificialmente hinchada que avanza trabajosamente y acaba naufragando en un intento de resolución romántica». (54-59)
274 dic	CASAS, Quim	Festival Valladolid, Kitano Takeshi, Imamura Shōhei, Dr. Akagi, <i>La anguila</i>	Valladolid '98. Un certamen sin figuras / Ciclo Kitano. Comparación de su trayectoria con la de Patrice Leconte: de chapuceras comedias a valorización artística. <i>Kanzo Sensei</i> , de Imamura estilo tragicómico en la línea de su anterior <i>La anguila</i> . (54-57)

2000

275 ene	COMAS, Ángel	Festival Busan, Shimizu Hiroshi, <i>Ikinai</i> , Kitano Takeshi, Imamura Shôhei, <i>Dr. Akagi</i> , Koreeda Hirokazu, <i>Afterlife</i>	<i>III Pusan (Corea) International Film Festival</i> / Valora buena salud del cine asiático y momento dulce del cine japonés con 26 títulos. (8)
276 feb	breve (sección <i>Travelling</i> )	Kitano Takeshi, <i>El verano de Kikujiro</i>	<i>Lo último de Kitano</i> /
	Sin firma	Kitano Takeshi, <i>Hana-bi</i>	<i>Votación mejor película de 1998</i> / <i>Hana-bi</i> en tercer lugar.
284 nov	CASAS, Quim	Festival Valladolid, Kitano Takeshi, <i>El verano de Kikujiro</i>	<i>Valladolid '99 Síntesis y homogeneidad</i> / «un festival que fue desgranando lo mejor de Takeshi Kitano ( <i>El verano de Kikujiro</i> , tierno y a la vez hierático cuento de niños sostenido por un yakuza desarraigado)...» Consiguió premio a la mejor interpretación masculina. (66-69)
	CASAS, Quim	Festival Sitges, Nakata Hideo, <i>Ringu</i> , <i>Samurai Fiction</i>	<i>Sitges '99 El águila de dos cabezas</i> / « <i>Ringu</i> , del japonés Hideo Nakata, que se ganó el premio a conciencia tras presentar también en el festival la secuela de este film en el que el mal se encarna en una cinta de video». Hajime Matsumoto, mejores efectos especiales por <i>Ringu</i> , Tomoyasu Hotei mejor banda sonora y Yujiro Yajima mejor fotografía por <i>Samurai Fiction</i> , sin mención en el texto. (70)
286 ene	CASAS, Quim	Kitano Takeshi, <i>Hana-bi</i> , <i>El verano de kikujiro</i> , <i>Brother</i> , Ozu Yasujiro	<i>Viaje, recuerdo e infancia</i> / Retrato infantil camuflado de comedia negra nutrido por recuerdos personales del director. <i>Hana-bi</i> rentabiliza pese a que anteriores propuestas ya estaban en la misma línea de exploración intergenerica y de sentimientos encontrados. Yakuza desarraigado, escéptico y hierático alejado de los que «pueblan el cine de acción oriental o los de aquella interesante película dirigida por Sydney Pollack y co-escrita por Paul Schrader que se tituló precisamente <i>Yakuza</i> ». Relaciona el Kitano de <i>Kikujiro</i> con el personaje de Randolph Scott en el ciclo de westerns de Budd Boetticher, recordando que el crítico Jim Kitses comparó en su día (1969) Boetticher con Ozu, así emparenta también a Kitano con Ozu. <i>Hana-bi</i> como culminación de un proceso creativo que Kikujiro rompe para iniciar una nueva búsqueda creativa, cambio celebrado por Casas, quien comenta su próxima incursión



americana con *Brother* como «definitivo encontronazo con el cine occidental que le ha encumbrado culturalmente». (38-39)

289 abr PADROL, Juan Ryuichi Sakamoto, Oshima Nagisa, *Gobatto*

*Entrevista Ryuichi Sakamoto* / Con motivo de una visita promocional a Barcelona para presentar unos discos. No hay más preguntas referentes al cine japonés (Bertolucci, Almodóvar, los óscar, etc...), sólo Sakamoto menciona la participación en la aún inédita *Gobatto*. (80-82)

290 may Fdz. VALENTI, T. Miyazaki Hayao, *La princesa mononoke*

*La princesa Mononoke. Los dioses del bosque* / El autor confiesa falta de interés en la animación nipona, ha visto pocas obras y no le han parecido «muy estimulantes». Califica de excelente el trabajo de un Miyazaki al que sitúa como director de la reputada *Porco Rosso*, que confiesa desconocer. Destaca el aval publicitario de haberse situado como film más visto en la historia del cine japonés. En lo negativo destaca la lejanía cultural, por desconocimiento del público local del acervo de seres fantásticos que intuye arraigados en la mitología oriunda, así como las particularidades de una animación diferente de la norteamericana por cuanto la inmovilidad de determinados personajes en segundo plano puede generar «perplejidad». Distancia cultural y estética aparte, valora la propuesta incidiendo en que no se trata de un film infantil. Menciona que se desarrolla en el periodo Muromachi s. XIV, y que su discurso ecológico es sencillo pero efectivo. Sintetiza que el film «armoniza un sentido del espectáculo tremendista y apocalíptico, tan característicamente nipón, con un considerable virtuosismo en lo relativo a sus estrictos logros de animación y una nada desdeñable poesía en la composición de determinadas imágenes oníricas». (12)

291 jun	HEREDERO, C.	Festival Cannes, Oshima Nagisa, <i>Gobatto</i> , Aoyama Shinji, <i>Eureka</i>	<i>Cannes 2000 La gran apuesta por el cine oriental</i> / Valora positivamente que rectifiquen el curso emprendido de primar los grandes nombres consagrados, apostando por más riesgo y pluralidad. Al extenso elenco oriental «debe añadirse la apreciada y larguísima <i>Eureka</i> , por la que el japonés Aoyama Shinji recibió el premio de la crítica internacional FiPRESCI». Comenta <i>Eureka</i> como arriesgada y anticomercial por sus «tres horas y cuarto de parsimonioso metraje en blanco y negro... ahijada del propio Gilles Jacob». Describe a Aoyama como crítico de cine desconocido en occidente, al que achaca cierta impericia para dotar del tono adecuado al film. El redactado revela que la mención del nombre con el orden original es una malinterpretación, creyendo que Shinji es el apellido. Sobre <i>Gobatto</i> comenta la voluntad transgresora habitual en Ōshima pero lamenta su falta de «pulso narrativo». «Con tonalidades graves y severas, y desde una estética dominada por rojos y negros, un relato que indaga en la trastienda de los códigos de honor, de la disciplina militar y del oscurantismo propio de una casta de élite en el Japón que vivía todavía –a mediados del siglo XIX – en las formas históricas de la edad media». (23-30)
	PADROL, Juan	Hisaishi Joe, Miyazaki Hayao, <i>La princesa mononoke</i>	<i>La princesa Mononoke. Original Motion Picture Soundtrack</i> / Hisaishi como gran descubrimiento musical del fin de milenio. El <i>Theme song</i> como pieza «más oriental en una partitura muy occidental [...] incrementa la poesía de una historia que conecta en seguida con la sensibilidad de los espectadores». (92)
292 jul	PADROL, Juan	Hisaishi Joe, Kitano Takeshi, <i>El verano de Kikujiro</i> , Sakamoto Ryuichi	<i>El verano de Kikujiro. La bande original du film</i> / Composición muy comercial que está recibiendo el reconocimiento del aficionado pero no de la industria. Rain remite a Sakamoto y <i>Mad Summer</i> a la música tradicional japonesa. (69)

294 oct	LOSILLA, Carlos	Imamura Shōhei, <i>Dr. Akagi, La anguila</i>	<i>Doctor Akagi. Desenfadado y trascendencia</i> / Los cineastas veteranos y reconocidos acaban entre la recreación obsesiva de su ‘universo’ o la revisión de su obra anterior, no así Imamura en sus dos últimos trabajos. «Lejos de la circunspecta solemnidad de <i>La balada de Narayama</i> , sin duda su trabajo más famoso en occidente, e incluso más allá de <i>Lluvia negra</i> , donde Imamura pasaba definitivamente al otro lado y contemplaba el horror cara a cara, tanto <i>La anguila</i> como <i>Doctor Akagi</i> optan por lo que parece una estructura más libre, un discurso menos rígido, una zona creativa en la que ni siquiera caben la nostalgia o el revisionismo». Exploración del caos entre el costumbrismo y lo grotesco. Acaba comparando el film con <i>Madadayo</i> (a partir de una escena con ciertos paralelismos). «En lo que va de una a otra, en sus distintas resoluciones, radica la diferencia entre Kurosawa e Imamura: mientras el primero recurre a la épica elegíaca, el segundo prefiere la cercanía del hombre reducido en su más pura esencia, ese lirismo oculto y desgarrador que se esconde tras las imágenes aparentemente más despreocupadas». (16)
296 dic	breve (Travelling)	Kitano Takeshi, <i>Brother</i>	Menciona próxima distribución comercial de <i>Brother</i> (8)
2001			
298 ene	redacción	Imamura Shōhei, Dr. Akagi	<i>Lo mejor del 2000</i> / <i>Doctor Akagi</i> n° 2 en votaciones del staff de la revista. (9)
300 abr	portada	Kitano Takeshi, <i>Brother</i>	<i>Kitano estrena Brother</i>
	QUINTANA, Ángel	Kitano Takeshi, <i>Brother</i>	<i>El hermano yakuza en Los Angeles</i> / En subtítulo destacado «En <i>Brother</i> , Kitano establece un paralelismo entre el poder ritual de la violencia en Japón y la cultura del exceso en la representación de la violencia hollywoodiense». «¿Qué hace un yakuza como «Beat» Takeshi en el cine americano? ¿De qué modo la sequedad formal de las películas de gánsters japonesas puede acoplarse con los excesos del <i>thriller</i> contemporáneo? ¿Dejará de ser Kitano la gran esperanza amarilla del cine nipón para convertirse en un cineasta perfectamente reciclado en

301 may	portada	Kitano Takeshi	<p>las estructuras del cine de acción hollywoodiense». Advierte de un proceso de caricaturización del personaje de yakuza taciturno e impasible. Comenta cómo el similar decorado de edificios despersonalizados, revólveres y limusinas de Tokyo y LA «parecen fusionarse en un tiempo en que el fenómeno de la globalización también ha empezado a afectar esos territorios de poder edificados en la esfera de la ilegalidad. Los viejos <i>yakuzas</i> que en los años sesenta, momento de mayor auge del género dentro del cine japonés, se enfrentaban a las contradicciones que suponía el proceso de occidentalización del Japón, pueden constatar que en el siglo XXI el territorio global ha disuelto sus fronteras y que su poder secreto debe establecer pactos y alianzas con la mafia internacional. La violencia también ha sufrido un proceso de desterritorialización, los únicos valores que quedan parecen determinados por el código de fidelidad». «No practica el juego de la integración, sino el de la simple puesta en contacto, del diálogo mutuo, entre sistemas genéricos hermanos». (28)</p>
	F. VALENTI, T. & NAVARRO, A.J.		<p><i>Seres de Metal. La robótica en el cine</i> / Pese a la extensión y a comentar algunos elementos inspirados en obras japonesas como la filiación <i>Matrix-Ghost in the Shell</i> o <i>Robocop-Patlabor</i>, no se analiza ningún film nipón (34-59).</p>
	CASAS, Quim	Kitano Takeshi	<p><i>Kitano. El cineasta que atrapó el tiempo</i> / (68-82)</p>

302 jun	HEREDERO, C.	Festival Cannes, Aoyama Shinji, <i>Desert Moon</i> , Koreeda Hirokazu, <i>Distance</i> , Imamura Shōhei, <i>Agua tibia bajo un puente rojo</i>	<i>Cannes 2001. El festival de los autores consagrados</i> / «una selección en que se echaron de menos algunas apuestas de más riesgo y en la que, cuando aparecieron (Marc Recha, Kore Eda [sic], Aoyama Shinji, Danis Tanovic) tampoco surgió ningún título que pudiera suponer ese gran descubrimiento que todo festival busca». Califica de «exorcismo colectivo» la omnipresencia de la muerte y el duelo como tema, entre ellos Koreeda e Imamura. Lamenta que este último quedara fuera del palmarés, por una obra de «mayor enjundia» que las premiadas. <i>Agua templada bajo un puente rojo</i> : [sic] serenidad y lúdico vitalismo. «Hermosa y divertida fábula filosófica». En «otras películas» engloba <i>Distance</i> , considerándola de «desnudez humilde [...] honesto y esforzado intento por acercarse a seres humanos de verdad y con problemas reales». (26)
305 oct	breve (Travelling)	Kumai Kei, <i>El mar que nos mira</i>	<i>Kurosawa por partida doble</i> / breve en Travelling «'Umi wa miteita' (yo he visto el mar), un guión inédito del realizador que dirige el también japonés Kei Kumai».
	Fdz. VALENTI, T.	Kitano Takeshi, <i>Brother</i>	Breve en Videoselección. <i>Brother</i> / «está por debajo de su nivel habitual: excelentes momentos se alternan con numerosos excesos».
	PADROL, Juan	Hisaishi Joe, Kitano Takeshi, <i>Brother</i>	Breve en Banda Sonora. <i>Brother</i> / insiste en la miopía discográfica española al no acoger a Hisaishi, pese a una menor inspiración en este caso, y tener que recurrir a ediciones francesas.
	CASAS, Quim	Festival Sitges, Fukasaku Kinji, <i>Battle Royale</i> , Harada Masato, <i>Inugami</i> , Kurosawa Kiyoshi, <i>Pulse</i>	<i>Sitges'01 El fantástico es lo primero</i> / El palmarés incluye mejor actriz para Amami Yuki por <i>Inugami</i> y premio de la crítica para <i>Pulse</i> . El texto sólo menciona <i>Battle Royale</i> junto con otro film alemán para hablar de «doble ración de cine y televisión basura [...] <i>Battle Royal</i> , una salvajada políticamente nada correcta, linda con "Supervivientes"». (10-11)
307 dic	NAVARRO, A.J.	Festival semana de terror S.S, Fukasaku Kinji, <i>Battle Royale</i>	<i>XII Semana de cine de terror de San Sebastián</i> (breve en Travelling) / La retrospectiva paralela a la presentación del libro de los Aguilar y Shigeta sobre cine fantástico japonés, la califica de «auténtico acontecimiento». Considera que <i>Battle Royal</i> es grotesca y valora su elección como premio

2002

del público como prueba de «la gran popularidad del cine oriental entre los aficionados al género, y por otro [lado], la gran mediocridad de gran parte de semejante producción, que afecta incluso a las cintas con pretensiones como *Battle Royales*».

breve (Travelling) Imamura Shōhei *Shobei Imamura prepara película / Se titularía Shinjuku-Cherry Blossom Fantasy*, narrando la historia de un burdel a finales de WWII, tema similar al ya tratado en *Zegen*. (87)

310 mar FREIXAS, Ramón Libro Cine fantástico y de terror japonés Breve sin título en secc *Travelling / da cuenta con encendidos elogios de la publicación de los Aguilar, Cine fantástico y de terror japonés*. (7)

HEREDERO, C. Imamura Shōhei, *Agua tibia bajo un puente rojo* *Secretos de la vitalidad femenina / Incardina la película en «una suerte de trilogía crepuscular de adaptaciones literarias libres y vitalistas para vencer a la paralización y la muerte (vejez, fracaso de Lluvia negra,...)» Destaca la fortaleza femenina en las obras de Imamura, «cineasta que parece movido, simultáneamente, por la pasión sincera de un etnólogo humanista y por la imaginación indómita de un creador interesado por las fuerzas atávicas y profundas que mueven a los individuos». Reutiliza su texto en el festival de Cannes*. (38-39)

313 jun Fdz. VALENTI, T. Rintaro, *Metropolis*, Otomo Katsuhirō, Miyazaki Hayao, Takahata Isao, Oshii Mamoru, Kon Satoshi, manga, anime *Metropolis. El «anime», ese desconocido / Arranca evidenciando la bipolaridad con que la crítica española recibe el anime: entre el indiferente desprecio debido al desconocimiento, cita la confusión terminológica manga-anime, y el entusiasmo de los defensores de autores como Otomo, Miyazaki, Hiroyuki Yamaga, Takahata, Oshii, Kon o Rin Taro [sic]. El autor declara no compartir esta erudición y, pese a reconocer el atractivo del «género», atribuye este entusiasmo a una moda cíclica habitual en la crítica española, que considera extremista al decantarse por el «proselitismo o el prejuicio» frente a tendencias, estilos, autores... Considera *Metropolis* un buen film pero sin compartir ni el calificativo de obra maestra de los aficionados ni la paternalista*

			<p>displacencia que muestran determinados críticos ante «el cine procedente de oriente (una actitud que, disculpen la franqueza, en ocasiones me recuerda repugnantes consignas de siniestros tiempos pasados del estilo de “siente un pobre en su mesa”»). Valora el film técnicamente y dice agradecer el tono razonablemente adulto del mismo, viendo el aspecto infantilizado de la protagonista como elemento de contraste irónico. En lo negativo la reiterativa obsesión que considera «habitual incluso en los mejores <i>animes</i>» por lo apocalíptico. (16)</p>
	MIRET, Rafael	Manda Kunitoshi, <i>Fiel a sí misma</i>	<p><i>Fiel a sí misma. Me gusta la vida</i> / Debutante Kunitoshi Manda expone una sencilla «parábola anticonsumista y moderadamente anticapitalista, [...] en un estilo voluntariamente próximo al de su compatriota y maestro indiscutible Yasujiro Ozu. La acción avanza lentamente a través de largos diálogos, lacónicas ilustraciones musicales y planos fijos a la altura de los ojos de una persona sentada en el tatami, según los cánones de la tradición japonesa. Todo esto, unido a una voluntaria interpretación “desdramatizada” y una composición visual fuertemente esteticista, da como resultado un ejercicio de estilo tan preciosista como cansino». Manda escribió el guión junto a su esposa, lo que se dejaría notar en una «visión del problema (es decir, los hombres) decididamente femenina/feminista». «Por una vez, existe una estrecha relación entre el título inglés, y se supone que original, <i>Unloved</i>, y el español, <i>Fiel a sí misma</i>». Sorprendente afirmación, pero al menos muestra haber detectado la traducción como posible elemento conflictivo. Destacar que es una producción de Sento Takenori. (17)</p>
	PADROL, Juan	Hisaiishi Joe, Miyazaki Hayao, <i>El viaje de Chihiro</i>	<p>Breve sin título / La sección <i>Banda Sonora</i> incluye el cd francés de Chihiro junto a otra composición de Hisaiishi para una animación francesa de Pulgarcito.</p>
314 jul	HEREDERO, C.	Festival Cannes, Yoshida Kiju, <i>Mujeres en el espejo</i>	<p><i>Cannes 2002 Entre el cine independiente y el futuro digital</i> / Tacha de «inesperada reaparición de Kiju Yoshida» con <i>Mujeres en el espejo</i>, film que relaciona con Bergman por abordar «el misterio de la vejez y que</p>

encuentra en un inteligente juego de espejos –reales y metafóricos – una cascada de sugerencias a cual más hipnótica y misteriosa». Todo enmarcado en la historia íntima de tres mujeres en busca de sus raíces con el bombardeo atómico como herida aún abierta. (32-37)

315 sep	Fdz. VALENTI, T.	Miike Takashi, <i>Audition</i> , Imamura Sōhei,	<p><i>Audition. El secreto de Asami</i> / «Tras su exitoso paso por diversos festivales, el estreno en España de <i>Audition</i> supone una primera toma de contacto con la obra del realizador japonés Takashi Miike, Antiguo ayudante de dirección de Shohei Imamura en títulos como <i>Zegen</i> o <i>Lluvia negra</i> que debutó como realizador en 1991, habiendo firmado desde entonces la friolera de más de cincuenta películas (!). A falta de conocer más trabajos suyos, <i>Audition</i> hace gala no tanto de su borrosa adscripción a ningún género codificado como, en particular, de un singular sentido de la construcción dramática y la puesta en escena». Atribuye este hito a un «riguroso trabajo de realización». Divide el film en dos partes diferenciadas. En la primera, el ritmo pausado y la narrativa sobria le evocan a Ozu y Naruse. El segundo bloque, preludiado por alguna pincelada inquietante, se ve dominada por un creciente desasosiego en forma de relato detectivesco. Valora negativamente la resolución del relato, con la muerte accidental de la protagonista y verdugo de la acción, como un innecesario «respiro emocional al espectador», así como lo excesivo de las escabrosas secuencias de tortura, que describe como un afán de Miike «entre el paroxismo y el sensacionalismo, de llevar el horror hasta sus últimas consecuencias». (10)</p>
316 oct	CUETO, Roberto	Miyazaki Hayao, <i>El viaje de Chihiro</i>	<p><i>El viaje de Chihiro. Cine de altura</i> / (14)</p>
	QUINTANA, Ángel	Ōshima Nagisa, <i>Gobatto</i>	<p><i>El ángel exterminador</i> / Describe el proceso de «vampirización hacia el academicismo de determinados estandartes del cine de autor» en que se vio envuelto Ōshima por parte de los productores Sibelman y Carrière, marginando al director que no estrenaba en los últimos 17 años. «Como la mayoría de las figuras paradigmáticas de la modernidad, cayó en el</p>



olvido y los ecos de esa "nouvelle vague" japonesa que encabezó a inicios de los años sesenta pasaron a formar parte de esa historia del cine que, pese a su importancia fundamental, nadie se dedica a revisar ni a reivindicar». Película definida como espectral por suponer el retorno del director «al mundo de las sombras, como si se tratara de un auténtico *revenants*» así como por reflejar un universo moribundo como el de las postrimerías del periodo Tokugawa. Adaptación de una novela de Shiba Ryotaro, «considerado como el Alejandro Dumas contemporáneo japonés». Define *Shinsengumi* como «una guerrilla armada xenófoba de veinticuatro jóvenes guerreros» contrarios a la apertura del país y obligados a capitular en 1967] con el establecimiento de «una monarquía absoluta encargada del proceso de modernización del país». Narración de un mundo masculino militarizado en descomposición por el desequilibrio interno que causa un elemento “diabólico” como es el hermoso soldado Kano, constituyendo la fuerza desequilibradora al despertar el impulso sexual del grupo reprimidas por un sistema de férrea disciplina jerárquica. Un mundo «puesto en escena de forma voluntariamente anacrónica, marcada por un gusto hacia el clasicismo heredado de los viejos maestros», aunque no menciona cuales son ni como se articula esto con la carrera de Ōshima, precisamente caracterizada por el rechazo a los viejos maestros. (28-29)

317 nov FREIXAS, Ramón libro Pantalla Amarilla

Breve sin título en Travelling / publicación de *Pantalla amarilla* de Weinrichter. Destaca el renovado «entusiasmo de los estudiosos» por el cine nipón y el uso en el volumen de los conceptos de efecto kimono, otredad y orientalismo, su descripción de géneros, estudios, personalidades y el recorrido por las escrituras de los historiadores.

2003

	CASAS, Quim	Kitano Takeshi, <i>Dolls</i> , Miike Takashi, <i>Ichi the Killer</i> , Tsukamoto Shinya, <i>A Snake of June</i>	<i>Sitges 2002 Cine a la carta</i> / En el palmarés, mejor dirección artística para Tsukamoto por <i>A snake of June</i> . Foto de <i>Ichi The Killer</i> . Considera <i>Dolls</i> la mejor película vista en el certamen, que describe como «pausada, aunque no por ello menos violenta [...] demuestra una versatilidad (refiriéndose al director Kitano) de la que muchos se han atrevido a dudar». Aunque «con <i>A Snake of June</i> se aparta gradualmente de la fusión de cuerpos humanos y objetos tecnológicos», califica a Tsukamoto de «maestro de la nueva carne».
	MONTERDE, J.E.	Festival San Sebastián, Kumai Ken, <i>El mar que nos mira</i>	<i>San Sebastián 2002, el año del cincuentenario</i> / Considera «fallido» el trabajo de Kumai con el guión de Kurosawa. «Sin duda que esa historia de geishas y sus clientes habría dado mucho más jugo en manos del maestro que en las de Kumai, que lo transforma en un risible folletín mezcla de Mizoguchi y <i>Titanic</i> ...». (48-50)
318 dic	CASAS, Quim	Imamura Sōhei	<i>11'09'01. 11 de septiembre. Once miradas homogéneas</i> / Se refiere brevemente al segmento final de Imamura, el único que no se incardina en el momento histórico actual, detallando que relata la historia de un soldado japonés que regresa de la WWII creyéndose una serpiente, negando la posibilidad de que ninguna guerra sea santa. (12)
319 ene	portada	Kitano Takeshi, <i>Dolls</i> , <i>Ringu</i>	Mención en portada para <i>Dolls</i> y para el remake americano de <i>Ringu</i> con el titular «Terror japonés a la Americana».
	Fdz. VALENTI, T.	Nakata Hideo, <i>Ringu</i>	<i>Miedo, fantasmas y cintas de vídeo</i> / Inicia recordando el premio en Sitges 99 y un efímero estreno en salas españolas con el título <i>El anillo</i> , y su edición videográfica rebautizada <i>El círculo</i> . Destaca que el enorme éxito del remake en USA se debe al desconocimiento del referente original, ya que «habiendo visto previamente la de Nakata y, por tanto, jugando con ventaja respecto al espectador que no lo haya hecho, la oferta de la de Verbinski tiene un alcance mucho más reducido». Subtítulo intermedio «Oriente y Estados Unidos». Comenta la

			mezcolanza entre el film de Nakata y la «estética dominante del último cine fantástico norteamericano». Valora la fidelidad argumental al original como muestra del interés de aquella propuesta. Destaca «el tono de este remake, que a ratos parece contagiado del ritmo lento y hasta cierto punto contemplativo del original nipón». En lo negativo señala ciertos subrayados que contrastando con la contención y sobriedad de Nakata, pese a elogiar el film justamente por su contención cuando la comparación es con otros films occidentales del momento. (22-23)
	CASAS, Quim	Kitano Takeshi, <i>Dolls</i>	<i>Kitano y la tradición japonesa</i> / Desde el título, el argumentario se basa en la evocación de tradiciones culturales y artísticas autóctonas. También recurre a la memoria personal del autor, lo que muestra que el conocimiento de sus declaraciones al respecto del film. Considera que relatos del tipo mostrado en el film, desarrollados en el ámbito literario por Chikamatsu y detecta que se trata de <i>sewa mono</i> o novelas de amor trágico, y que «para el público oriental puede que no sea más que la plasmación de un tipo de relatos a los que están acostumbrados y culturalmente ligados». Por su parte, respecto al público ‘occidental’, «lo que para unos será casi una brisa de cotidianidad, para otros se convierte en un precioso y a la vez tristísimo juego en el que la ficción se mezcla con un extraño halo de fantasía hasta dejarnos postrados en un estado de ingravidez». (26-27)
320 feb	breve (Travelling)	Fukasaku Kinji, <i>Battle Royale</i>	Breve sin título en Travelling para el fallecimiento de Fukasaku, mencionando el éxito popular de <i>Battle Royale</i> , cuya secuela se encontraba preparando. En la lista de mejores 2002 apenas hay un voto de Antonio Santamarina para <i>Agua tibia bajo...</i>
	RODRIGUEZ, Hilario J.	Kitano Takeshi, Kurosawa Kiyoshi, Suwa Nobuhiro, Miike Takashi, Ōshima Nagisa	<i>Diez propuestas de cine de autor para el siglo XXI</i> / Comenta votaciones de destacados críticos de medios diversos. Ningún japonés entre los más votados, aunque destacan los votos de Weinrichter por Kurosawa Kiyoshi; Sergi Sanchez por Kitano; Álvaro Arroba de <i>Letras de cine</i> <a href="http://es.wikipedia.org/wiki/Letras_de_cine">http://es.wikipedia.org/wiki/Letras_de_cine</a> por Suwa; Freixas por

321 mar

F. VALENTI, T. &  
NAVARRO, A.J.

Kurosawa Kiyoshi, *Pulse*, Takita Yojiro, *Himitsu*, Nagasaki Shunichi, *Shikoku*, Nakata Hideo, *Ringu*, *Dark Water*, Harada Masato, *Inugami*, Miike Takashi, *Ichi the Killer*, *Audition*, *Fudo*, *Dead or Alive 2*, Kumakiri Kazuyoshi, *Kichiku dai enkai*, manga, extreme, libro Pantalla amarilla, libro Cine fantástico y de terror japonés

Miike; y José Havel de *Les noticias* por Ōshima [¿? también vota por Ingmar Bergman, Antonioni, Rohmer, Wenders] (36-51)

*Fantástico oriental moderno. Entre el exceso y la tradición* / «al trote de la más inquieta crítica especializada francesa, algunos aficionados al cine no *mainstream* y cinéfilos de hirsuta pelambre contracultural, vacuos profetas de la multiculturalidad y amantes de las emociones fuertes, sin olvidar alguna que otra filmoteca, todos juntos, hacia principios de los años noventa, efectuaron un re-descubrimiento del cine oriental en general que, además de Japón, dio carta de nobleza artística a films venidos de China, Vietnam, Corea del sur, Tailandia y Filipinas. Pero tan encomiable y necesaria tarea a favor de ensanchar las fronteras del conocimiento filmico nacía torcida. Los valores esgrimidos por la *intelligentsia* crítica que animaba dicho fenómeno oscilaban entre la reverencia y el denuesto. Se sobrevaloraba el talento de realizadores provenientes de los llamados «cines periféricos» del Tercer Mundo como mero acto reflejo para abominar de la arrogante hegemonía cultural y económica del cine hollywoodiense». (54) Circuito de festivales internacionales como caja de resonancia que contribuye a «recalentar las reputaciones», en palabras que atribuyen a Weinrichter. Cine fantástico oriental es de producción extensa, para consumo interno y de eficaces fórmulas comerciales, «dicho de otra forma, no hay tanta diferencia [...] entre la interesantísima *Kairo* (2001), film del japonés Kiyoshi Kurosawa, y la no menos atractiva *Kuroneko* (1968), obra del también nipón Kaneto Shindô. Esto nos lleva a poner en tela de juicio la supuesta vena innovadora de títulos como *Himitsu* (1999), de Yojiro Takita, *Shikoku* (2000), de Nagasaki Shunichi o *Inugami* (2001), de Masato Harada, las cuales, sin ser malas películas, respetan escrupulosamente la tradición –sentimiento arraigado en la cultura japonesa hasta grados insospechados– observando ciertos estilemas visuales fijados por otros con anterioridad». Incluyen una nota para

justificar su afirmación explicando que si el manga es tan reiterativo en lo referente a sus características visuales se debe al «reverencial respeto que todos los dibujantes nipones deben a *sensei* Osamu Tezuka (1928-1989), creador del manga hacia finales de los años cuarenta, quien logró su fama a principios de la década de los sesenta [...]. La tradición priva sobre la individualidad artística de cada dibujante». Alude de nuevo a Weinrichter y su concepto de *efecto kimono*. «La violencia grandguñolesca que destila una parte importante del cine fantástico oriental, y que se extiende como una mancha de aceite a films teóricamente apartados del género [...], tiene una importante función catártica dentro de sociedades donde la represión de emociones e individualismo, la entronización del grupo y el escrupuloso respeto a las normas y a la jerarquía, empujan a muchos artistas a quebrar el *establishment* mediante obras radicales. Una radicalidad a veces controlada, limitada, gracias a su clara vinculación cultural con el *Hentai-Manga* [!!!!]. «existe un desfase entre la "moda" forjada en los festivales y la apreciación del público, lo cual recalca el carácter elitista y fragmentario del fenómeno». Consideran que la supuesta moda durará mientras el cine occidental siga a un nivel tan bajo como el actual (o sea, que lo natural es ver cine occidental y sólo bajo nivel actual permite el interés por otros cines) Subtitulan «¿Fantástico o "extreme"?» (¿Por qué no «extremo?»), bajo este epígrafe dan carta de naturaleza como género a esta denominación. Habla de *Kikuchi dai enkai* (1997) de Kazuyoshi Kumakiri, como «un film de "yakuza", la mafia nipona» que describen como marcadamente irreal, para justificar que para «un japonés, un chino o un coreano, lo sobrenatural, lo inquietante, no se circunscribe a determinados temas folklóricos [...] sino que es una experiencia física, *reals*». Sobre *Audition* «combina la sobriedad narrativa de un Yasujiro Ozu con un escalofriante exploración formal sobre como mostrar en la pantalla la violencia física, el terror en su más amplia y cotidiana expresión». Por contraste, lo extremo en los pulcros filmes de Kurosawa está en los conceptos, como la desaparición de la humanidad, y no en la truculencia visual, «dos conceptos de cine radicalmente

opuestos surgidos en el seno de una misma cultura dominada por la incomunicación y la falta de empatía entre sus miembros». Otro epígrafe «La escuela fantástica japonesa» Se basan en los Aguilar para afirmar que el centenario de Edogawa Rampo revitalizó las sesiones dobles de terror en cine y que Suzuki Koji «el Stephen King japonés» con obras que combina la tradición autóctona con patrones de la narrativa fantástica occidental, entre ellos el ubicar sus historias en la actualidad. Reconocen no haber leído a Suzuki pero le señalan como referencia en el fenómeno fílmico. Siguen con «El cine de Hideo Nakata» Considera Dark Water superior a Ringu. Comenta las dobles narraciones, el relato sobrenatural y el de los miedos cotidianos de sus personajes. (54-61)

322 abr	breve (Travelling)	Kitano Takeshi, <i>Zatoichi</i>	Breve sin título / Se afirma que Kitano adapta una serie de tv. (6)
	Fdz. VALENTI, T.	Miyazaki Hayao, <i>El viaje de Chihiro</i>	breve sin título sobre el lanzamiento en DVD (9)
324 jun	Fdz. VALENTI, T.	Nakata Hideo, <i>Dark Water</i>	breve sin título sobre el lanzamiento en DVD (9)
	Fdz. VALENTI, T.	Kitano Takeshi, <i>Dolls</i>	breve sin título sobre el lanzamiento en DVD (9)
	HEREDERO, C.	Festival Cannes, Kurosawa Kiyoshi, <i>Bright Future</i>	<i>Cannes 2003. Bajo el signo del 11 de septiembre</i> / (30-37)
326 sep	breve (Travelling)	Kitano Takeshi, <i>Zatoichi</i>	<i>Takeshi Kitano es Zatoichi. Héroe del cine japonés</i> / (6)
329 dic	NAVARRO, A.J.	Shimizu Takashi, <i>La maldición</i>	<i>La maldición. Una historia de fantasmas japonesa</i> / Se ha documentado con términos como 「人中住餓鬼」, aunque lo transcriba como <i>nin-chu-ju-gaki</i> . Cita el libro <i>Appreciations of Japanese Culture</i> de Donald Keene. (9)
2004			
330 ene	CASAS, Quim	Festival Sitges, Kitano Takeshi, <i>Zatoichi</i> , Miike Takashi, <i>Gozu</i> , <i>Graveyard of Honor</i> , <i>Ichi the Killer</i> , Fukasaku Kinji	<i>Sitges 2003 Terror antes de Navidad</i> / Fotos de <i>Zatoichi</i> y <i>Gozu</i>
	PADROL, Juan	Kitano Takeshi, <i>Dolls</i> , <i>Zatoichi</i> , Hisaishi Joe	Sin título en sección Banda Sonora, 3 films de Kitano (9)

331 feb	Fdz. VALENTI, T.	Shimizu Takashi, <i>La maldición</i> , Nakata Hideo, <i>Ringu</i>	<i>La maldición</i> / Sección Travelling Video Selección (9)
	Fdz. VALENTI, T.	Nakata Hideo, <i>Dark Water</i> , <i>Chaos</i>	<i>Hideo nakata debuta en Estados Unidos</i> / Travelling Rodajes (9)
	CASAS, Quim	Kitano Takeshi, <i>Zatoichi</i>	<i>La ceguera del samurái y el ritmo del cineasta</i> / (26-27)
355 jun		Llama la atención que incluso Sala Montjuich tiene un breve en Travelling, pero no hay mención al BAFF	
	Fdz. VALENTI, T.	Kitano Takeshi, <i>Zatoichi</i>	<i>Zatoichi</i> / Breve en Travelling Video selección (9)
336 jul	FREIXAS, Ramón	Ishii Takashi, <i>Gonin</i> , <i>Gonin 2</i> , Kitano Takeshi, Nakata Hideo, Kurosawa Kiyoshi, <i>Freeze Me</i> , libro El principio del fin	<i>Gonin y Gonin 2 (1995 y 1996)</i> / (9)
	PADROL, Juan	Festival Bruselas, Miike Takashi, <i>Gozu</i>	<i>22 Brussels Int. Fantastic Film Festival</i> / menciona el premio para <i>Gozu</i> (9)
	HEREDERO, C.	Festival Cannes, Koreeda Hirokazu, <i>Nadie sabe</i> , Ishii Katsuhito, <i>El sabor del té</i> , Oshii Mamoru, <i>Innocence</i>	<i>Cannes 2004 Un giro hacia el eclecticismo</i> / Foto grande de <i>Nadie sabe</i> , mediana de <i>Innocence</i> y pequeña de <i>El sabor del té</i> . Ishii está escrito como <i>Ichii</i> repetidas veces y afirma que es su primera película. Apunta influencia de Ozu y Kurosawa. (38-45)
338 oct	FREIXAS, Ramón	Libro Cien años de cine japonés	<i>Cien años de cine japonés</i> / (9)
	BERNAL, Jordi	Shimizu Takashi, <i>La maldición 2</i>	<i>La maldición 2. Cuentos de terror</i> / (16)
2005			
341 ene	CASAS, Quim	Festival Sitges, Miike Takashi, <i>Izo</i> , <i>Three... Extremes</i> , Miyazaki Hayao, <i>El castillo ambulante</i> , <i>El viaje de Chibiro</i> , Shimizu Takashi, <i>Seres extraños</i>	<i>Sitges 2004. Dos extremos</i> / Sólo una página. (9)
	CASAS, Quim	Shimizu Takashi, <i>El grito</i> , <i>Ringu</i> , <i>Dark Water</i>	<i>El grito. Lo que la buhardilla esconde</i> / (17)

342 feb	Fdz. VALENTI, T.	Miike Takashi, <i>Llamada perdida, Audition, Ichi the Killer, Fudob, Dead or Alive (trilogía), Visitor Q, Agitator, Graveyard of Honor, La felicidad de los Katakuri, Izo</i>	<i>Llamada perdida. Variaciones sobre el más allá</i> / (11)
343 mar	portada	Ōshima Nagisa, Kitano Takeshi, Ryuhei Kitamura	<i>Artes marciales y cine de autor</i> / La inclusión de Ōshima en la lista no parece justificada. Ilustración grande de <i>Azumi</i> en sumario de contenidos de la primera página par. (2)
	VVAA	Ōshima Nagisa, <i>Gobatto</i> , Kitano Takeshi, <i>Zatoichi</i> , Ryuhei Kitamura, <i>Azumi, Versus</i>	<i>Dossier Artes marciales y cine de autor. Cine espadas y violencia</i> / Ramón Freixas sobre <i>Gobatto</i> y <i>Zatoichi</i> . Fdz Valentí sobre <i>Azumi</i> , recuperación del chambara. Estratégicamente, la p.69 publicita <i>Azumi</i> . (28-68)
	LATORRE, J.M.	Shimizu Takashi, <i>La maldición</i>	<i>Casa Maldita</i> dentro de la sección Última sesión / (80-81)
344 abr	portada	Yamada Yōji, <i>El ocaso del samurái</i>	Mención secundaria en portada. Poster promocional en portada interior
	Fdz. VALENTI, T.	Yamada Yōji, <i>El ocaso del samurái</i>	<i>El crepúsculo del guerrero</i> / «aproximación y puesta en cuestión del género japonés del chambara. Abraza sin complejos ni falsas imposturas las convenciones del género». (22-23)
345 may	Fdz. VALENTI, T.	Ōtomo Katsuhiko, <i>Steamboy</i>	<i>Steamboy, apocalipsis victoriano</i> / (13)
347 jul	HEREDERO, C.	Festival Cannes, Kobayashi Masahiro, <i>Bashing</i> , Suzuki Seijun, <i>Princess Raccoon</i>	<i>Cannes 2005. El regreso de los consagrados</i> / Sólo menciona a Kobayashi, sin comentar su película. Cierra con Suzuki «pura <i>delicatesen</i> para los adeptos al excentricismo orientalista». (60-65)
349 oct	FREIXAS, Ramón	Libro Yakuza cinema	Travelling Libros: Yakuza cinema
	Fdz. VALENTI, T.	Nakata Hideo, <i>Dark Water</i>	<i>Dark Water (La huella), una operación de prestigio</i> / (15)



2006	380 nov	CASAS, Quim	Festival Sitges, Miike Takashi, <i>La gran guerra yokai</i> , Miyazaki Hayao	<i>Sitges 2005. El año del tiburón</i> / La película coreana <i>A Bittersweet Life</i> le parece «otro ejercicio concentrado de violencia y sadismo en terreno yakuza». Contextualizar con la influencia regional del cine japonés puede ser muy acertado para explicar la película en cuestión. Tal vez sea por falta de espacio para desarrollar explicar mejor su argumento, pero parece un ejemplo más del magma indiferenciado en que se entiende todo el cine del Asia Oriental, y sin duda así es como lo asimilará el lector medio. Detecta la huella de Miyazaki en <i>La gran guerra yokai</i> . De nuevo página única. (7)
	382 dic	FREIXAS, Ramón	Libro Ring una mirada al abismo	Sección <i>Travelling Escaparate</i> .
	352 ene	NAVARRO, A.J.	Yamada Yōji, <i>The Hidden Blade</i>	<i>La tristeza del samurái</i> / Entronca con Kobayashi Masaki y Kurosawa. Sitúa la acción, de manera errónea, en el periodo Meiji. Sorprendente afirmación sobre los «andares encorvados debido a las ligaduras que los niños, antes de alcanzar la pubertad, debían llevar en pies y piernas». Equipara el estilo del film al haiku. (32-33)
	354 mar	portada	Miyazaki Hayao, <i>El castillo ambulante</i>	Mención e imagen pequeña.
		breve (Travelling)	Miyazaki Gorō, <i>Cuentos de Terramar</i>	Breve en Travelling <i>El hijo de Miyazaki sigue los pasos de su padre</i> / (7)
		RODRIGUEZ, Hilario J.	Miyazaki Hayao, <i>El castillo ambulante</i> , Ōtomo Katsuhiro, <i>Steamboy</i>	<i>El reino de lo inesperado</i> / Liga el cine de Miyazaki con el arte de pinacoteca y con escritores cultos. (30-31)
	355 abr	Fdz. VALENTI, T.	Miike Takashi, <i>Three... Extremes</i>	<i>Three... Extremes. Las tres caras del miedo</i> / (15)
		LOSILLA, Carlos	Miike Takashi, <i>Three... Extremes</i>	<i>Dumplings. El crítico ignorante</i> / (17)
	356 may	CASAS, Quim	Tsukamoto Renpei, <i>El pozo</i> , <i>Dark Water</i>	<i>El pozo. Llamada del futuro</i> / Valoración muy positiva. (24)
	358 jul	portada	Miike Takashi, Nakata Hideo	10 directores del nuevo cine de terror

NAVARRO, A.J.	Shimizu Takashi, <i>Marebito</i> , Tsukamoto Shinya	<i>Seres extraños. Viaje hacia el miedo</i> / Considera a Shimizu un realizador muy limitado que pretende «desmarcarse de las convenciones de género propias del cine de horror de su país y, de paso, demostrarnos que puede ser un cineasta transgresor y denso» y lo argumenta comparando sus escenas con algunas de Haneke. «...folclore fantástico nipón adornado por vagos elementos del cine <i>extreme</i> más reciente e inesperadas referencias a la literatura fantástica occidental» (22)
NAVARRO, A.J.	Miike Takashi, <i>Ichi the Killer</i> , Nakata Hideo	<i>Cine de terror contemporáneo. Apuntes para una reflexión</i> / Al cine de horror asiático se le dedica párrafo aparte, el último, sin imbricarlo en el discurso general. Afirma que «opera bajo otros códigos culturales, muy distintos a los nuestros, y eso dificulta el correcto análisis de los mismos». Afirma que la violencia «asume una importante función catártica dentro de sociedades donde la represión de emociones e individualismo, la entronización del grupo y el escrupuloso respeto a las normas y a la jerarquía, empujan a numerosos artistas a quebrar el <i>establishment</i> mediante obras radicales». Pretende analizar el estado del género «dejos de los absurdos apasionamientos del fandom». (36-37)
NAVARRO, A.J.	Miike Takashi	<i>Takashi Miike. El extreme viene de oriente</i> / Cita el libro de Tom Mes como referente. Tacha a Miike de «cultivador del cine de la crueldad» y de «auteur». «Un cuento de horror muy japonés -esto es, violento, misógino y provisto de una inquietante moraleja- sobre la imposibilidad de conocer los sentimientos humanos ajenos, acerca de los peligros que encierra una (nueva) relación sentimental». (44-46)
CASAS, Quim	Hideo Nakata	<i>Hideo Nakata. La teoría del círculo</i> / Afirma que el director prueba con otros géneros y se extraña de que haya filmado un documental sobre Joseph Losey, cuando su documental sobre el director de films S&M Masaru Konuma le parece más lógico. Asocia al éxito de <i>Ringu</i> la aparición de otros filmes del género. (64-65)

2007

359 sep	Fdz. VALENTI, T.	Imamura Shohei	<i>In memoriam. Uno de los últimos clásicos modernos del cine japonés. Shohei Imamura / Obituario.</i> (70-71)
361 nov	CASAS, Quim	Festival Sitges, Miike Takashi, <i>Big Bang Juvenile A</i> , Kurosawa Kiyoshi, <i>Retribution, Pulse</i>	<i>Sitges 2006. El festival de la abundancia /</i> (11)
362 dic	CASAS, Quim	Kurosawa Kiyoshi, <i>Pulse, Ringu, La maldición, Dark Water</i>	<i>Pulse, ¿tienes un e-mail? /</i> (23)
263 ene	LATORRE, J.M.	Miike Takashi, <i>Three... Extremes</i>	<i>3 extremes /</i> Pese a referirse al «relato cruel, tan transitado en Oriente», el texto destaca por no preocuparse por el origen de las referencias y lanza conexiones con textos y filmes de la tradición europea y americana. (82-84)
364 feb	ALARCON, Tonio	Shimizu Takashi, <i>La maldición, Seres extraños</i> , Nakata Hideo, <i>Ringu</i>	<i>El grito 2. Y con esta van seis /</i> Comienza con una cita de <i>Appreciations of Japanese Culture</i> , de Ronald Keene, sobre cultura tradicional, zen y teatro Nō. Concluye señalando «lo quemado que empieza a estar el filón <i>The Ring</i> ». (10)
366 abr	POMBO, Ruth	Festival Berlin, Soda Kazuhiko, <i>Campaign</i>	<i>Berlín 2007. Política, historia y cine, por este orden /</i> Califica de excelente el documental de Soda. (46-47)
367 may	RODRIGUEZ, Hilario J.	Koreeda Hirokazu, <i>Hana</i>	<i>Hana. Sin reglas /</i> Comienza, de forma insólita, recomendando leer el artículo de Beatriz Martínez en Miradas de cine <a href="http://miradas.net/2007/n61/actualidad/laspalmas.html">http://miradas.net/2007/n61/actualidad/laspalmas.html</a> , en el que dice haber basado por completo su análisis. El segundo párrafo explicita su desagrado por el cine de artes marciales y su alivio «cuando alguien hace una propuesta heterodoxa y arriesgada, como Wong Kar-Wai con <i>Ashes of Time</i> o Kitano con <i>Zatoichì</i> ». Se declara seguidor de Koreeda y contrapone su estilo al de Tsai Ming-liang y Jia Zhangke, sin que parezca justificada la pertinencia de esta comparativa y no hacerla con cualquier otro cineasta. La argumentación concluye con una referencia a «la

herencia humanista de Akira Kurosawa y la actitud objetiva de Yasujiro Ozu». (19)

368 jun	CASAS, Quim	Festival Cannes, Kawase Naomi, <i>El bosque del luto</i>	<i>Cannes 2007. Cosecha total</i> / Imagen de El bosque del luto. «Kawase filma los arboles de Mogari», asunción errónea a causa de la traducción francesa del título. (34-44)
369 jul	Fdz. VALENTI, T.	Kitano Takeshi, <i>Takeshis'</i>	<i>Takeshis' Universo Kitano</i> / (19)
	NAVARRO, A.J.	Takashi Miike, <i>La gran guerra Yokai</i>	<i>Takashi Miike versión light</i> / Advierte de inicio que «la vida sobrenatural en el Japón no tiene nada que ver con la de Occidente», lo que considera una obviedad pero que necesariamente se debe recordar para los entusiastas del género que «equiparan universos legendarios tan diferentes al utilizar las mismas herramientas hermenéuticas». Apartado titulado «El peso de la tradición» comenta que los yūkai [sic.] pese a formar parte del título del film denomina así cada vez a las criaturas yōkai), provienen de «viejas creencias surgidas durante el periodo Edo (1603-1898)» [sic.] «Miike, pese a su carácter <i>transgresor</i> , pese a la calculada provocación de su obra dentro y fuera de su país natal, sabe que debe respetar ciertas normas que tienen mucho que ver con el peso de la jerarquía, del rito como acto de pleitesía con sus antepasados/predecesores». La tradición estereotípica como explicación al supuesto cambio de registro autoral. Detecta un «discurso reaccionario» al equiparar modernidad con el mal y la tradición con la

			armonía y la poesía, cuando es el propio comentarista el que atribuye una supuesta reverencia a la jerarquía, el rito y los antepasados. (44-46)
371 oct	breve (Travelling)	Miike Takashi, <i>Sukiyaki Western Django, Audition</i>	<i>Takashi Miike mira el Spaguetti-Western</i> / «el director de Audition».
372 nov	FREIXAS, Ramón	Miike Takashi, Suzuki Seijun	Libro Asia Noir / «Un género proteico, ebullitivo, inventivo, cierto, pero ojo, tampoco es la panacea del rupturismo que algunos occidentales exégetas han vendido a ultranza». (12)
	ALARCON, Tonio	Festival Sitges, Matsumoto Hitoshi, <i>Big Man Japan</i> , Kitano Takeshi, <i>Glory to the Filmmaker!</i> , Ôtomo Katsuhiro, <i>Mushishi</i> , Miike Takashi, <i>Sukiyaki Western Django</i>	<i>Sitges 2007. Viejos y nuevos conocidos</i> / Encabezado "Empacho oriental" habla de «mediocridades sólo aptas para completistas de la producción oriental del año. Lo que hace evidente que una sección como Orient Express, creada en su momento para normalizar el visionado de obras orientales en nuestro país, una vez cumplida su función -y después de todo, traspasada su función a otros certámenes-, debería desaparecer para integrar el cine oriental de forma natural en el resto de secciones». (14-15)
373 dic	NAVARRO, A.J.	Festival semana de terror S.S, Matsumoto Hitoshi, <i>Big Man Japan</i>	<i>Una pequeña gran fiesta del cine</i> / (9)
	CASAS, Quim	Kawase Naomi, <i>El bosque del luto</i>	<i>Naturaleza viva</i> / «última película de una de las realizadoras pujantes del cine japonés,... resta inédita comercialmente entre nosotros, aunque algunos de sus trabajos han podido verse en festivales» a pesar de haber cosechado premio en 1997 en Cannes. Mejor cuando afirma «hay un detalle muy bello y revelador explicado por Kawase, necesario para profundizar mejor en lo que <i>El bosque del luto</i> representa, aunque eso, por supuesto, no invalida la fascinación que producen sus imágenes... se cumplen treinta y tres años de la muerte de su esposa, y según la tradición budista japonesa, esa es la fecha exacta a partir de la cual el

2008

difunto ya no podrá volver al reino de los vivos, pero se quedará instalado en el reino de Buda. Solo así puede comprenderse la paz y el sosiego que invade al protagonista del film». Importancia hermenéutica del aspecto cultural, pero se subraya que su desconocimiento no impide la comprensión ni el goce estético. (15)

374 ene Fdz. VALENTI, T. Miyazaki Gorō, *Cuentos de Terramar*, Miyazaki Hayao

*Cuentos de Terramar. Maravillas* / Gran valoración del film y la sensibilidad de sus decisiones de dirección artística, que «no es patrimonio de la familia Miyazaki por el mero hecho de ser japoneses y, por tanto, 'exóticos'». «Al igual que las películas de Miyazaki padre, exhibe un grado de elaboración visual muy por encima de la media tradicional del *animé*, se erige de este modo en una propuesta cinematográfica recomendable para cualquier interesado en el cine como arte». (19)

G<sup>a</sup> CALVO, Alejandro Festival Gijón, Kitano Takeshi, Kawase Naomi

*Gijón 2007 La decadencia de Europa* / «En buena medida, el Festival de cine de Gijón, –junto al Barcelona Asian Film Festival (BAFF) y al Festival Internacional de Cine de Sitges– ha sido el responsable del auge del cine oriental en nuestro país. Aunque dicha tendencia se ha ido desinflando con el tiempo, separando el grano de la paja». Señala a Kitano entre las caídas sorprendentes y a Kawase y Kurosawa entre las consolidaciones mediante filmografías incontestables. (62-)

376 mar RODRIGUEZ, Hilario Miike Takashi, *Llamada perdida*  
J.

*Llamada perdida. Hablar con la muerte* / Analiza el remake americano en comparación con el original de Miike. «Todo lo que en los Estados Unidos se convierte en mensajes efectistas y contradictorios (se critica la tecnología con tecnología o se critica la muerte con baños de sangre), en manos de Miike es un catálogo disperso de la mitología que define a mucha gente en la actualidad». (17)

	G <sup>3</sup> CALVO, Alejandro	Yamada Yôji, <i>Love &amp; Honor</i> , <i>El ocaso del samurai</i> , <i>La espada oculta</i>	<i>Love &amp; Honor. Relajación en el crepúsculo</i> / Afirma que <i>El ocaso del samurái</i> «abre la trilogía <i>chanbara</i> » de Yamada. «Si Akira Kurosawa aplicaba a sus películas de samuráis la elegía del <i>western</i> norteamericano de los años 40 y 50, Yamada construye su trilogía aplicando un laconismo a su mirada que potencie el desgarro del crepúsculo. No en vano el principal referente de Yamada es el maestro Masaki Kobayashi y, más concretamente, <i>Harakiri</i> (Seppuku, 1962) y <i>Rebelión</i> (Jôichi: Hairyô tsuma shimatsu, 1967)». ¿Por qué mencionar a Kurosawa para afirmar que aquí hablamos de algo diferente? ¿En qué basa la alusión a Kobayashi? « <i>Love and Honor</i> es un melodrama que hace del kimono su estética, nada más» ¿Por qué es negativo que la película sea un melodrama? ¿Por qué esperar del kimono algo más que conformar un elemento estético del melodrama? (18)
	HAMDORF, W. & LÓPEZ RUBIO, C.	Festival Berlin, Kamasaka Izurui, <i>Asyl - Park and Love Hotel</i>	<i>Berlín 2008. Tragedias de la vida cotidiana</i> / (66-67)
377 abr	NAVARRO, A.J.	Ishii Takashi, <i>Gonin</i> , <i>Gonin 2</i> , Kitano Takeshi, <i>Hana to bebi</i> , <i>Black Angel 1</i> , <i>Black Angel 2</i> , Miike Takashi, Suzuki Seijun, <i>El baile de los sicarios</i> ,	<i>Flashback: Maestros japoneses</i> / (59-65)
378 may	CASAS, Quim	Kawase Naomi, <i>Shara</i> , <i>Hotaru</i> , Koreeda Hirokazu, <i>Afterlife</i> , Kurosawa Kiyoshi, Kitano Takeshi, Ishii Katsuhito, <i>El sabor del té</i>	<i>Excelencias del cine asiático contemporáneo</i> / Comenta las películas del pack DVD 10º aniversario BAFF, pero <i>El sabor del té</i> sólo aparece en una nota: «tragicomedia familiar ambientada en el norte de Tokio». (82-85)
379 jun	FREIXAS, Ramón	libro <i>El cine en el umbral</i> , Kawase Naomi	<i>El cine en el umbral</i> / breve en la sección Travelling «Kawase entronca con la tradición trascendente de un determinado cine japonés».
	CASAS, Quim	Kurosawa Kiyoshi, <i>Tokyo Sonata</i> , <i>Cure</i>	<i>Cannes 2008</i> / «el autor de <i>Cure</i> revela la otra naturaleza de sus imágenes invocando a los clásicos japoneses fogueados en tantas crónicas familiares». (40-49)
381 sep	breve (Travelling)	Kitano Takeshi, <i>Glory to the Filmmaker!</i>	Breve sin título sobre el inicio de la distribución internacional del film

382 oct	NAVARRO, A.J.	Koreeda Hirokazu, <i>Still Walking</i>	<i>San Sebastián 2008. Una fiesta del cine</i> / Cita a Italo Calvino para hablar de arte japonés y relaciona el film con Ozu, «cuya inspiración no es corregida ni escondida en ningún instante por Hirokazu Kore-eda. Así pues, hay instantes en los que tenemos la impresión de que la cámara, colocada a la altura de los personajes sentados en un tatami, un punto de vista de reposo que domina un campo de visión muy limitado, invita a observar, a escuchar; es la posición con la que uno ve el teatro Nô, con la que se participa en la ceremonia del té. Es, en suma, una actitud estética». «...relaciones entre padres e hijos, entre tradición y modernidad, entre el sentido del deber y los deseos personales», equipara deber con la tradición y deseos personales con modernidad, peligrosa esencialización orientalista por cuanto pone como valor el individualismo capitalista. (62-68)
	LATORRE, J.M.	Kurosawa Kiyoshi, <i>Cure</i>	<i>Cure</i> / Estupenda lectura hermenéutica, sin recaer en estereotipos culturales, de un film que no es de actualidad. (88-89)
383 nov	ALARCON, Tonio	Festival Sitges, Miyazaki Hayao, <i>Ponyo en el acantilado</i> , Oshii Mamoru, <i>Sky Crawlers</i> , Miike Takashi, <i>Crows Zero</i> , Tsutsumi Yukihiro, <i>20th Century Boys</i> , <i>Tokyo Gore Police</i> , <i>Meatball Machine</i> , <i>The Machine Girl</i>	<i>Sitges 2008 En busca de aire fresco</i> / Sin citar director, habla de «la descacharrante <i>Tokyo Gore Police</i> , consolidación del fenómeno del <i>neo gore</i> japonés, fuertemente influido por el <i>anime</i> , que ya despuntaba en las anteriores <i>Meatball Machine</i> y <i>The Machine Girl</i> » (10-11)
384 dic	breve (Travelling)	libro Japón en negro	<i>Libro Japón en negro</i> / (11)
	NAVARRO, A.J.	libro Cine de animación japonés	<i>XVIII Semana de cine fantástico de San Sebastián. Sobreviviendo a la crisis</i> / Menciona que se ha programado una retrospectiva sobre <i>anime</i> y la edición del libro, sin comentar ningún título o autor. (12-13)



2009

	CASAS, Quim	Suwa Nobuhiro, Kurosawa Kiyoshi, Koreeda Hirokazu, Kawase Naomi, Aoyama Shinji	<i>La crisis y la felicidad: el cine de Nobuhiro Suwa</i> / Sobre la edición del pack DVD de Intermedio, le declara «heredero de la modernidad cinematográfica francesa». Junto a Kurosawa Kiyoshi, Koreeda Hirokazu, Kawase Naomi, Aoyama Shinji, le considera «una de las voces más personales del cine japonés contemporáneo que no ha gozado de oportunidades en la distribución comercial en nuestro país. [...] en un panorama mal configurado que [...] el dvd redime de sus ausencias, cegueras y limitaciones». (82-83)
388 abr	breve (Travelling)	Kurosawa Kiyoshi, <i>Tokyo Sonata, Cure</i>	<i>Kiyoshi Kurosawa cambia de registro con Tokyo Sonata</i> / «ha decidido probar un cambio radical de registro, dado que esta nueva propuesta se inscribe en el terreno del melodrama realista». (8)
	ALARCON, Tonio	Miyazaki Hayao, <i>Ponyo en el acantilado, La princesa mononoke, El castillo ambulante, El viaje de Chihiro</i> , Hosoda Mamoru, Miyazaki Gorō, <i>Cuentos de Terramar</i> , Hisaishi Joe	Inocencia y juventud / Protagonismo para la partitura de Hisaishi. «los protagonistas asumen con total naturalidad [...] la interposición de la magia dentro de su cotidianeidad. Se trata, en realidad, de una evolución y maduración de los planteamientos sintoístas que dominan la mayor parte de las películas de Miyazaki, pues el retrato que se realiza del pequeño pueblo en el que viven sus protagonistas está imbuido de una notable nostalgia hacia una relación más directa con las tradiciones niponas que, sin duda, conoció el autor durante su infancia. Es decir, que la calidez, la cercanía, que demuestran los vecinos de Sosuke supone un reflejo de la añoranza que siente el propio director hacia un Japón menos sumergido en la modernidad y, por tanto, más conectado con la naturaleza, pero sobretodo con los dioses y espíritus que, según las creencias sintoístas, habitan en ella y deberían vivir perfectamente integrados en la vida normal de los nipones». (44-45)
390 jun	portada	Koreeda Hirokazu, <i>Still Walking</i>	mención menor para <i>Still Walking</i>

PAREDES, Israel

Koreeda Hirokazu, *Still Walking*, *Afterlife*, *Nadie sabe*, *Hana*,  
Kawase Naomi

*Los pequeños detalles* / «podría inscribirse en esa categoría tan amplia como es el *gendai-geki*, sub-género del cine japonés que sirve para nombrar a aquellas películas desarrolladas en la contemporaneidad frente a las *jidai-geki*, películas de época. Kore-eda toma el relevo de la tradición con Yasujiro Ozu a la cabeza, pero también con Kenji Mizoguchi, Mikio Naruse o Akira Kurosawa de la mano. Eso sí, con la suficiente personalidad como para crear su historia y su propio mundo visual. También asume la contemporaneidad, con Naomi Kawase como principal referente, no tanto en el estilo como en la temática -ambos son amigos y colaboradores cercanos y sus películas se mueven por inquietudes equidistantes- pero, del mismo modo, sin que las posibles influencias puedan ahogar la película, algo que, por ejemplo, le sucedió en cierta manera a Hou Hsiao-hsien en *Café Lumière* (*Côhi jikô*, 2003) en su particular homenaje a Ozu». Confusa apelación a géneros-subgéneros y caso extremo de ansiedad referencial. La división *jidai/gendai* como anclaje en una tradición de autores clásicos, cuya cita no se articula en el discurso. La ligazón con Kawase parece muy débil, y la alusión a Hou parece totalmente forzada ¿qué tienen en común ambas películas más allá de una supuesta referencia a Ozu? Es la primera aparición de este articulista, podemos intuir una necesidad de reivindicar la legitimidad de su firma. (42-43)

CASAS, Quim

Festival Cannes, Koreeda Hirokazu, *Air Doll*, Suwa  
Nobuhiro, *Yuki y Nina*

*Cannes 2009 Nuevas vías y algunas grietas* / Incluye foto de *Air Doll*. (44-54)

391 jul ALARCON, Tonio Takita Yojiro, *Despedidas*

*Morir, dormir, tal vez soñar* / «una sociedad como la japonesa, que ya antes de la crisis económica global, estaba viviendo una desaceleración, y como consecuencia de ello está viviendo un cierto resurgimiento de algunos tradicionalismos que, a diferencia de lo que ocurre en Occidente, no habían sido olvidados por completo -hay que recordar que las estructuras feudales del país se abolieron de forma muy tardía, a mediados del s. XIX». «Ese tradicionalismo que pervive en Japón choca de frente con la modernidad», afirma para explicar la configuración urbana de Sakata, una clara muestra de *lo viejo y lo nuestro*. Habla de trascendencia y del teatro Nō y su contención y economía expresiva, «conecta con la noción de *destino*, muy cercana al karma budista». «Los momentos de comedia marcan el tono y la personalidad de la película, pues anulan toda posibilidad de caer en el melodrama... suelen estar relacionados con instantes serios o de cierta intensidad dramática». «...es, en definitiva, una película *intensamente japonesa*» cursivas del original. (36-37)

Le GENISSER, Suwa Nobuhiro, *H Story, Una pareja perfecta*  
Aurelien

*Geografías del séptimo arte* / Hablando sobre *Tokyo!* «dejaremos de lado la magnífica propuesta de Bong Joon-ho, por su proximidad cultural con Japón». Cita a Antoine de Baecque cuando afirma que el cine del Asia oriental ostenta, desde finales de los 80, el poder en el cine en cuando a la generación de formas. «Parece que algunos cineastas europeos se estén dando cuenta de que deben de ir a cuestionar esa hegemonía en territorio enemigo». Sintomática belicosidad con objeto de 'recuperar' el poder para Europa, sin preguntarse por qué debería eso ser necesario, o si la hegemonía europea fue tal en su momento o sólo es el relato que hemos creado. (54-57)

392 sep Fdz. VALENTI, T. Kitano Takeshi, *Glory to the Filmmaker!*, *Hana-bi*, *Brother*, *Zatoichi*, *Takeshis'*, *Achilles and the Tortoise*, *El verano de Kikujiro*

*Glory to the Filmmaker! Universo Kitano 2* / (12)

393 oct	Fdz. VALENTI, T.	Iwai Shunji	<i>New York I love You. Pequeñas historias de la gran manzana</i> / Incluye a Iwai en la lista de directores «consagrados». (18)
	NAVARRO, A.J.	Festival San Sebastián, Suwa Nobuhiro, <i>Yuki y Nina, H Story, Una pareja perfecta</i>	<i>San Sebastián 2009 Resistiendo la(s) Crisis</i> / Se burla de los «conisseurs festivaleros y cinéfilos de nuevo cuño» que encumbran el cine Suwa pero no se interesan por los clásicos. Califica <i>Yuki y Nina</i> de «cursi, trufada de clichés melodramáticos, narrados de forma seca y trivial, que en otros tiempos hubiese sido un complemento perfecto para los Ejercicios Espirituales de cualquier colegio de jesuitas. Hoy, excita el sentimentalismo de los jóvenes de la contracultura postmoderna». (66-73)
394 nov	portada	Suzuki Seijun	Pequeña alusión dentro de <i>Cine fantástico oriental</i> .
	ALARCON, Tonio	Hosoda Mamoru, <i>Summer Wars</i> , Kon Satoshi, Tsukamoto Shinya, <i>Tetsuo The Bullet Man</i> , Miike Takashi, <i>Crows Zero II</i> , <i>Yatterman</i> , Tsutsumi Yukihiko, <i>20th Century Boys</i>	<i>Sitges 2009 Aguantando el chaparrón</i> / (10-11)
	Fdz. VALENTI, T.	Miyazaki Hayao, Estudio Ghibli, Takahata Isao, <i>Ponyo en el acantilado</i>	<i>Mi vecino Totoro. El fin de la infancia</i> / (16)
	ALARCON, Tonio	Kurosawa Kiyoshi, <i>Tokyo Sonata</i> , <i>Carisma</i> , <i>Pulse</i> , <i>Retribution</i> , Koreeda Hirokazu, <i>Still Walking</i> , Takita Yojiro, <i>Despedidas</i>	<i>El país del sol naciente</i> / Describe la escena en que el protagonista, recién despedido de su empresa se reúne en un parque con otros individuos en la misma situación: «rodeado de <i>yuppies</i> con la actitud ausente de los <i>ultracuerpos</i> ... sirve para evidenciar hasta qué punto está agravándose el choque entre el tradicionalismo en la sociedad nipona, que sigue conservando idearios tan arcaicos como los que predicán 'la lealtad a su señor, el desdén por la cobardía y una alta estima por la vida de mujeres y niños', y la urgente necesidad de modernización de una estructura socioeconómica que no puede seguir dándole la espalda al fenómeno de la globalización mundial». «A diferencia de Hirokazu Kore-eda en <i>Still Walking</i> o de Yojiro Takita en <i>Despedidas</i> , el director no demuestra el más mínimo respeto ni añoranza hacia las tradiciones japonesas, sino que las refleja, de nuevo a través de Kagawa, como un lastre para la evolución

2010

			social que demandan las generaciones más jóvenes -mucho más conscientes de la necesidad de romper el aislamiento cultural del país-». Ciertamente, se prescriben cambios en el sentido de acercar Japón al ideario occidental, pero no se menciona la desigualdad femenina. (48-49)
	ALARCON, Tonio	Miike Takashi, <i>Ichi the Killer</i> , <i>Rainy Dog</i> , <i>Agitator</i> , <i>Graveyard of Honor</i> , <i>Dead or Alive</i> , <i>La felicidad de los Katakuri</i> , Suzuki Seijun, Fukasaku Kinji, Tsukamoto Shinya, Nakata Hideo, Shimizu Takashi,	<i>Cuatro obras fantásticas del cine oriental</i> / Edición pack DVD por Avalon, (76-79)
395 dic	NAVARRO, A.J.	Festival semana terror SS., Iguchi Noboru, <i>Robogeisha</i>	<i>Aniversario agri dulce</i> / (10)
	CASAS, Quim	Suwa Nobuhiro, <i>Yuki y Nina</i> , <i>2/Duo</i> , <i>M/Other</i> , <i>Una pareja perfecta</i>	<i>Entre la alegría y el abandono</i> / (42-43)
396 ene	PADROL, Juan	Hisashi Joe, <i>Ponyo en el acantilado</i>	<i>Mi vecino Totoro + Ponyo en el acantilado</i> / (97)
398 mar	SALA, Ángel	Festival Berlín, Wakamatsu Kōji, <i>Caterpillar</i> , Nakamura Yoshihiro, <i>Golden Slumber</i> , <i>Fish Story</i> , Sabu, <i>Kanikosen</i> , <i>Dangan Runner</i> , Masunari Kōji, <i>Welcome to the Space Show</i>	<i>Berlín 2010 Celebrando 60 años de cine</i> / No menciona a Yuasa Masaaki, co-director de <i>Welcome to the Space Show</i> . (72-75)
399 abr	ALARCON, Tonio	Miyazaki Hayao, Estudio Ghibli, Takahata Isao, <i>Ponyo en el acantilado</i>	<i>Nausicä del valle del viento. La princesa ecologista</i> / (17)
400 may	ALARCON, Tonio	Koreeda Hirokazu, <i>Air Doll</i> , <i>Afterlife</i>	<i>Guardada en una caja de cartón</i> / (38-39)
401 jun	CASAS, Quim	Festival Cannes, Koreeda Hirokazu, Kitano Takeshi, <i>Outrage</i> , <i>Brother</i> , <i>Dolls</i> , <i>Zatoichi</i> , <i>Takeshis!</i> , <i>Glory to the Filmmaker!</i> , <i>Achilles and the Tortoise</i> , <i>Hana-bi</i> , Nakata Hideo, <i>Chatroom</i> , <i>Ring</i> , <i>Dark Water</i>	<i>Cannes 2010 Avances, retrocesos y síntomas</i> / Foto de Kitano. (44-45)

402 jul	POMARES, Fernando	Festival Annecy, Hosoda Mamoru, <i>Summer Wars</i>	<i>Festival du Film d'Animation D'Annecy 2010</i> / Foto para <i>Summer Wars</i> , de Mamuro Hosada [sic]. (10)
	SALA, Ángel	Kon Satoshi, <i>Paprika</i>	No hay mapas para estos territorios / Sobre <i>Inception</i> , de Nolan, comenta la influencia de <i>Paprika</i> . (28-30)
404 oct	MATAMOROS, Carles	Festival Venecia, Sono Sion, Tsukamoto Shinya, Miike Takashi, Shimizu Takashi, Kawase Naomi, <i>Genpin</i>	<i>Venecia 2010 La renovación sigue su marcha</i> / Alude a los autores japoneses, pero sin comentar sus películas. En <i>Genpin</i> ve una «metáfora perfecta de la división íntima de la nación japonesa, siempre en contradicción entre su necesidad de conservar sus tradiciones y su ansia por seguir el ritmo de la modernidad». (36-41)
405 nov	ALARCON, Tonio	Festival Sitges, Kitano Takeshi, <i>Outrage</i>	<i>Sitges 2010 Capeando el temporal</i> / (36-41)
	ALCOVER Roberto	OTI, Festival Sitges, Sono Sion, <i>Cold Fish</i> , <i>Love Exposure</i> , Miike Takashi, <i>13 asesinos</i> , Yamada Yōji	Festival de Sitges 2010 / En una página con subtítulo <i>El gigante asiático</i> , fotos y reseñas de <i>13 asesinos</i> y <i>Cold Fish</i> , en la que afirma que Sono «se ganó el respeto de la crítica internacional» con <i>Love Exposure</i> , «un inabarcable torbellino de imágenes».
406 dic	SALA, Ángel	Festival semana de terror SS., Koike Takashi, <i>Redline</i> , Masunari Kōji, <i>Welcome to the Space Show</i> , Hosoda Mamoru, <i>Summer Wars</i> , Miyazaki Hayao	<i>Hacia una redefinición del fan del género</i> / De nuevo obvia a Yuasa. (46-47)
2011			
409 mar	SALA, Ángel	Festival Berlin, Iwai Shunji, <i>Vampire</i> , <i>Love Letter</i> , Nakata Hideo, <i>Chatroom</i> , Zeze Takahisa, <i>Heaven's Story</i>	<i>Berlín 2011 Escasez de consagrados y de nuevos autores</i> / (40-45)
410 abr	breve (Travelling)	Miike Takashi, <i>13 asesinos</i> , <i>Dead or Alive</i> , <i>Gozu</i> , <i>Ichi the Killer</i>	<i>Takashi Miike cambia las balas por la espada en '13 Assassins'</i> / (10)
411 may	PAREDES, Israel	Tokyo Blues, <i>Tony Takitani</i> , Ichikawa Jun	<i>Tokyo Blues. Frialdad emocional y cinematográfica</i> / (10)

412 jun	CASAS, Quim	Festival Cannes, Miike Takashi, <i>Hara-kiri</i> , Koreeda Hirokazu, <i>Hana</i> , Yamada Yōji, <i>El ocaso del samurái</i> , <i>La espada oculta</i> , <i>Love &amp; Honor</i> , Kawase Naomi, <i>Hanezu</i> , <i>Shara</i> , <i>El bosque del luto</i>	<i>Cannes 2011 De dioses y hombres</i> / Fotos de <i>Hara-kiri</i> y <i>Hanezu</i> (34-45)
413 jul	portada	Nakashima Tetsuya, <i>Confessions</i>	pequeña mención a la edición en DVD de Mediatres
	Fdz. VALENTI, T.	Yonebayashi Hiromasa, <i>Arrietty y el mundo de los diminutos</i> , Ghibli, Miyazaki Hayao, <i>La princesa mononoke</i> , <i>El viaje de Chibiro</i> , <i>El castillo ambulante</i> , <i>Ponyo en el acantilado</i> , Miyazaki Gorō, <i>Cuentos de Terramar</i>	<i>Arrietty y el mundo de los diminutos. Los nuevos Borrowers</i> / (18)
	ALARCON, Tonio	Nakashima Tetsuya, <i>Confessions</i> , Kaneko Shusuke, <i>Death Note</i> , <i>Death Note: the Last Name</i>	<i>Si hubiera muerte, pagarás vida por vida</i> / Apunta una «propensión al individualismo, sorprendente en una sociedad, en teoría, orgullosa de su visión tradicionalista de la cooperación como valor fundamental». Al contrario que en ocasiones anteriores, el autor señala grietas en la imagen monolítica del estereotipo sobre la sociedad nipona. (80-81)
414 sep	Fdz. VALENTI, T.	Miike Takashi, <i>13 asesinos</i> , <i>Audition</i> , <i>Llamada perdida</i> , <i>Three... Extremes</i> , <i>Dead or Alive</i> , <i>Ichi the Killer</i>	<i>13 asesinos. Masacre total</i> / «Discrepo cordialmente de algunas voces que se han apresurado (ergo precipitado) a incluir, cómo no, a Akira Kurosawa, entre las influencias/referencias/homenajes/guñños (táchese lo que no proceda) de <i>13 asesinos</i> , supongo que por culpa de la cómoda asociación que sigue haciéndose hoy en día entre el cine de Kurosawa y el <i>chambara</i> o 'cine de samuráis', y el <i>jidaigeki</i> o 'cine de la época Edo (1603-1868)'; para más inri, en el film de Miike hay una escena (breve), con lluvia, y ya se sabe, en-las-películas-de-Kurosawa-siempre-llueve... Qué le vamos a hacer si todavía hay quien así lo cree (y continúa simplificando el cine de Kurosawa a base de reducirlo a conceptos simples, cuando no simplones, como 'samurais' y 'lluvia'».
415 oct	NAVARRO, A.J.	Festival San Sebastián, Koreeda Hirokazu, <i>Kiseki</i> , Kurosawa Kiyoshi, <i>Tokyo Sonata</i>	<i>San Sebastián 2011. Bajo el "efecto Rebordinos"'</i>

2012	416 nov	CASAS, Quim	Kawase Naomi	<i>La imagen epistolar: Correspondencia(s)</i> / (84-85)
		ALCOVER Roberto	OTI, Festival Sitges, Sono Sion, <i>Guilty of Romance, Himizu, Love Exposure, Cold Fish</i> , Tsukamoto Shinya, <i>Kotoko</i>	<i>Sitges 2011 Requiem por el fantástico</i> / «El fandom de Sitges se frotaba las manos con la doble presencia del último niño mimado del festival: Sion Sono». «Sono vuelve a usar como excusa la fragilidad de la sociedad japonesa, esa espantosa dicotomía que la hace balancearse siempre entre dos extremos». Fotos para ambos filmes. (68-73)
		PADROL, Juan	<i>Arrietty y el mundo de los diminutos</i>	<i>Arrietty y el mundo de los diminutos</i> / El autor se sorprende por la ausencia de Hisaishi Joe en el score de la película.
	421 abr	SALA, Ángel	Nakata Hideo, <i>Ringu</i> , Kurosawa Kiyoshi, <i>Pulse</i> , Fukasaku Kinji, <i>Battle Royale</i> , Miike Takashi, <i>Audition</i> , <i>Ichi the Killer</i> , Matsumoto Hitoshi, Ishii Katsuhito, Sono Sion	<i>Entre la consolidación artística y la asfixia industrial</i> / «Desde una profunda crisis del fantástico en antaño fértiles territorios como Hong Kong o Japón, se ha pasado a una producción estrella, comercial en su país y que incluso ha generado cierta repercusión de autoría, gracias al eco que los festivales (y no sólo los especializados) han hecho de determinados autores. Quizá el punto de inflexión se sitúe con la aparición en diversos certámenes de <i>The Ring</i> ». Foto de <i>Ringu</i> . «Evidentemente la progresiva popularización del manga y el anime han ayudado a la propagación del nuevo cine japonés, que lejos de apagarse se regenera con la progresiva aparición de elementos renovadores cuando no rompedores como Hitoshi Matsumoto, Katsuhito Ishii o Sion Sono». Señala el papel de Marco Müller al frente de Venecia como decisivo en la generalización del fantástico en las programaciones de los festivales de autor. (45-47)
	422 may	ALARCON, Tonio	Tsukamoto Shinya, <i>Tetsuo: The Bullet Man</i> , <i>A Snake of June</i>	<i>Acero contra carne</i> / «en nuestro país sigue despachándose lo oriental con una vergonzosa tendencia a la simplificación». (62-63)
		portada	Koreeda Hirokazu, <i>Kiseki</i>	Mención pequeña a <i>Kiseki</i> .
		SALGADO, Diego	Koreeda Hirokazu, <i>Kiseki</i> , <i>Nadie sabe</i> , <i>Still Walking</i> , <i>Afterlife</i> , <i>Distance</i> , <i>Maborosi</i> , <i>Air Doll</i> , <i>Hana</i> , Sono Sion,	<i>A mal tiempo buena cara</i> / Sorprendente afirmación de que la acción se sitúa en 2004 con la inauguración del shinkansen. Detecta las influencias



		Yoshida Kōki, Zeze Takahisa, Kurosawa Kiyoshi, Shiota Akihiko	de Shimizu, Ozu y Naruse. El autor parece contar con buena familiaridad con la cinematografía japonesa (actores, acogida del film, etc.) (26-27)
	SALA, Ángel	Matsumoto Hitoshi, <i>Big man Japan, Symbol, Scabbard samurai</i> , Nakata Hideo, Oshii Mamoru, Kurosawa Kiyoshi, Ishii Sogo, Kitamura Ryuhei, Miike Takashi, Kitano Takeshi, Tsukamoto Shinya, Nakashima Tetsuya, Hosoda Mamoru	<i>La soledad de los viejos gigantes</i> / Dentro de un dossier sobre cine de terror (?) «La renovación del cine japonés en los 90 gracias a nombres como Nakata Hideo, Mamoru Oshii, Kiyoshi Kurosawa, Sogo Ishii, Ryuhei Kitamura y, sobre todo, Takashi Miike, entre otros, ha tenido un <i>reboot</i> recientemente aunque en Occidente su percepción haya sido mucho más lenta. Hay que tener en cuenta que las condiciones que se dieron en dicha década eran óptimas, con un entusiasmo crítico en torno al cine japonés en general promovido por los festivales internacionales de cine y con locomotoras como Takeshi Kitano o Shinya Tsukamoto, además de los ya citados, ola que encontró el interés de los públicos, sobre todo gracias a la existencia de salas especializadas, un mercado doméstico tanto en formato de alquiler, compra como televisivo, más receptivo a lo diferente y al tirón general a todo lo que fuera asiático». Detecta la aparición de «una autoría pesimista, reflexiva, cínica y de indudable interés, muy influenciada por el manga como vehículo cultural dominador». (37-38)
	CASAS, Quim	Wakamatsu Koji, <i>11.25 Jiketsu no hi. Mishima Yukio to wakamonotachi, Caterpillar</i>	<i>Cannes 2012 Autores y géneros</i> / (40-53)
424 jul	POMARES, Fernando	Festival Annecy, Studio Ghibli, <i>La princesa mononoke, El viaje de Chihiro</i> , Okiura Hiroyuki, <i>Jin-rob, Una carta para Momo</i>	<i>Annecy 2012</i> / (6)
425 sep	ALARCON, Tonio	Miike Takashi, <i>Hara-kiri, Audition, Graveyard of Honor, Llamada perdida, Zebraman 2, Ninja Kids, 13 asesinos, Crows zero, Crows zero 2</i>	<i>Hara-kiri. La dignidad del samurái</i> / El autor se molesta por el redescubrimiento generalizado de Miike al rodar «dos <i>jidaigeki</i> -es decir, dos dramas históricos ambientados en el medioevo japonés- (...) Ahora que ha tocado el género que dio lugar a los que Antonio Weinrichter definió como 'efecto kimono', han descubierto que es capaz de dirigir

			con estilo clásico... (...) es signo de estar muy pero que muy despistado». Considera que supo llevarse a su terreno <i>13 asesinos</i> , la obra del semidesconocido Kudo que pocos han visto fuera de Japón, pero no así el remake de Kobayashi, autor y película consagrados en Cannes y referente bien divulgado. (13)
426 oct	MATAMOROS, Carles	Festival Venecia, Kitano Takeshi, <i>Outrage Beyond</i> , <i>Outrage</i> , <i>Brother</i> , Wakamatsu Kōji, Kurosawa Kiyoshi, <i>Shokuzai</i> , <i>Tokyo Sonata</i> , Nakashima Tetsuya, <i>Confessions</i>	<i>Venecia 2012 Grandes cabezas de cartel, escasas sorpresas</i> / Incluye foto de Kitano en <i>Outrage Beyond</i> , cuyo argumento «evidencia la pobreza moral de la sociedad japonesa». Foto de <i>Shokuzai</i> , traducida por el autor como penitencia e incardinada en conceptos cristianos. «Dedicada enteramente a la mirada femenina, <i>Shokuzai</i> aborda numerosos temas controvertidos que darían pie al debate (el <i>bulling</i> , la pederastia, la infantilización de las relaciones de pareja, el ascensor social, los matrimonios de conveniencia, etc.) y lo hace sin renunciar a lo folletinesco, pero conservando en todo momento el rigor narrativo y formal». (42-47)
	MARTINEZ, Beatriz	Nakashima Tetsuya, <i>Kamikaze Girls</i> , <i>Conociendo a Matsuko</i> , Kon Satoshi, Sono Sion, Sabu, Ishii Katsuhito, Anno Hideaki, <i>Love &amp; Pop</i> , Iwai Shunji, <i>Todo sobre Lily</i>	<i>Kamikaze Nakashima</i> / «Hace menos de diez años, las cinematografías orientales se situaron a la vanguardia de la renovación cinematográfica. En especial, el cine japonés se convirtió en un centro de influencia ineludible, capaz de reinventar los patrones establecidos para adaptarlos a su particular idiosincrasia y configurar un inédito panorama en el que fluía la imaginación desbordada y el gusto por la experimentación formal. Una nueva generación de directores jóvenes surgió para tomar el pulso de los nuevos tiempos, para erigirse en adalides de la modernidad y ser reflejo de los trepidantes cambios estructurales, culturales y sobre todo sociales que tenían lugar en el efervescente panorama nipón. Los nuevos autores eran hijos de la televisión, de los <i>spots</i> publicitarios, del videoclip, de los video-juegos, de las nuevas tecnologías y del fenómeno de la cultura <i>otaku</i> . Ellos fueron los primeros que se atrevieron a mezclar sin prejuicios, de manera kamikaze y anárquica, dando como resultado un cine diferente y osado, gracias al que comenzarían en Occidente a tomar buena nota para su aplicación

			<p>más mesurada, permitiendo que fueran asentándose los diferentes discursos multidisciplinares por medio de sus respectivos trasvases». Entre ese grupo incluye a Nakashima junto a Kon, Sono, Sabu e Ishii. Señala «una comicidad casi de cartoon que entronca con la mejor tradición del humor surrealista japonés y que en este caso iría unida al desaliento generacional». Afirma que el título original de <i>Conociendo a Matsuko</i> es <i>Memorias de Matsuko</i>, del título inglés, sin considerar el título japonés que se traduciría como <i>La vida de la desagradable Matsuko</i>.(78-79)</p>
427 nov	breve (Travelling)	Wakamatsu Kōji, <i>United Red Army</i> , <i>Caterpillar</i>	<p><i>In memoriam. Wakamatsu</i> / Obituario que le describe como «un autor de <i>pinku eigas</i> [...] que luego rodó <i>United Red Army</i> y <i>Caterpillar</i>», comentario que parece ignorar el contenido político de su producción <i>pinku</i> y despreciar al valor del género. (70-71)</p>
	MIRET, Rafael	Kobayashi Keiichi, <i>About de Pink Sky</i>	<p><i>Gijón 2012 Suma y sigue</i> / «La ingenuidad de la historia, propia de la programación infantil televisiva, llega a tal punto que podría suscribirla el mismísimo Walt Disney». (49-51)</p>
	ALCOVER Roberto	OTI, Festival Sitges, Hosoda Mamoru, <i>Wolf Children</i> , <i>La chica que saltaba a través del tiempo</i> , <i>Summer Wars</i> , Miyazaki Hayao, Takahata Isao	<p><i>Sitges 2012 La disolución de lo fantástico</i> / Incluye foto de <i>Wolf Children</i> y se recalca que todas las películas de Hosoda, al que se considera un maestro del futuro, se han llevado el premio de Sitges. (68-73)</p>

Cuadro nº 10.3. Menciones al cine japonés contemporáneo (1995-2012) recopiladas en la revista *Cinemanía*

CINEMANIA

<b>Año</b>	<b>nº/mes</b>	<b>Autor</b>	<b>Keywords</b>	<b>Título / Contenido - Observaciones (nº página)</b>
<i>1995</i>				
	1 oct.	PARDAVILA, Carina		Sección fija <i>Actualidad-Cifras cantan</i> , que desglosa la recaudación en taquillas internacionales incluyendo la de Japón. (20)
		LOPEZ LAVIGNE, Enrique	Festival Siges, Tsukamoto Shinya,	<i>Edición fantástica</i> / Destaca el nuevo film de Tsukamoto sin citar el título. (126)
	2 nov.	SERRANO, Alejandro	Miyazaki Hayao	<i>Hayao Miyazaki. Genio Animado</i> / Lanzamiento en VHS de <i>Totoro</i> y <i>Porco Rosso</i> por Manga Films. Aclaración término <i>anime</i> . Señala que Miyazaki prescinde del erotismo y la violencia y lo sitúa «en la más pura tradición Disney». (155)
	3 dic.	SERRANO, Alejandro	Sugii Gisaburo, <i>Street Fighter II</i>	<i>Street Fighter II Puro 'manga'</i> / Confusión terminológica <i>manga-anime</i> . (144)
<i>1996</i>				
	5 feb.	SERRANO, Alejandro	<i>Anime</i>	<i>Los japoneses también se enamoran</i> / Significativo título. Series en VHS de Manga Films. Al no ser para cine no se les supone autoría: el director no está citado. (114)

8 may.	SERRANO, Alejandro	<i>Anime</i>	<i>Mobile Police Patlabor I &amp; II</i> / VHS de Manga Films. No indica director. «El empleo masivo de tecnología por parte de este país hace que se vea la máquina como algo cercano, de ahí la popularidad del género de robots gigantes iniciado por Mazinger». (142)
11 ago.	sin firma	<i>Tokyo Fist</i>	<i>La nueva ola amarilla</i> / Crítica inclusión del poster de <i>Tokyo Fist</i> de Tsukamoto en un artículo sobre cine de acción de Hong Kong. (78)
12 sep.	SERRANO, Alejandro	<i>Anime</i>	<i>Anime X</i> / Nuevo subsello editorial de Manga Films. «el contenido de estas cintas no es ni mucho menos inocente, a pesar de su apariencia de simples dibujos animados, y tal y como se indica en las carátulas, no se trata, ni mucho menos, de un producto destinado al público infantil». (125)
13 oct.	SERRANO, Alejandro	Miyazaki Hayao	<i>Miyazaki contraataca</i> / Edición VHS de <i>El castillo de Cagliostro</i> por Manga Films. (152)
14 nov.	PARDAVILA, Carina		Japón desaparece, un año después, de la sección Actualidad/Cifras cantan, sustituida por Italia y México.
15 dic.	SERRANO, Alejandro	Oshii Mamoru, <i>Ghost in the Shell</i>	<i>Fantasías cibernéticas</i> / Edición VHS de Manga Films. Destaca el éxito previo en Estados Unidos y Reino Unido, los elogios de James Cameron y la inclusión en la banda sonora de un tema de Passengers, el grupo de U2 con Brian Eno. El referente anglosajón da más vistosidad al producto. (141)
1997			
16 ene.	SERRANO, Alejandro	<i>Anime</i>	‘Manga’ marchosa / Confusión terminológica. (113)
17 feb.	SERRANO, Alejandro	<i>Anime</i>	<i>Más tortas. ‘Street Fighter II V’</i> / Edición VHS por Manga Films de la serie. El videojuego tira del <i>anime</i> para su edición en España. El artículo incluye <i>Las artes marciales de Shaolin</i> con Jet Li.

20 may.	REBOIRAS, Ramón	Imamura Shōhei, Ōshima Nagisa	<i>El cine cree en los dioses</i> / Sitúa a Imamura y Ōshima como practicantes del sintoísmo en un 'Mapa' religioso de autores de doble página. (146)
21 jun.	breve sin firma	Kaneko Shusuke, <i>Gamera</i>	<i>Gamera</i> / Junto a la sinopsis una nota: al cierre de la edición no había habido pase de prensa. (60)
	ANGULO, Javier & CASTRO, Elio	Festival Cannes, Imamura Shōhei, <i>La anguila</i>	<i>Cannes premia el cine oriental y entroniza a Bergmann</i> / Pie de foto principal confunde a Yakushō Kōji con Imamura. Comentan que entre los más de 150 stands del Mercado había «mucho cine oriental (kung fu y bofetadas)». (83-88)
	FDZ. SANTOS, Ángel	Festival Cannes, Imamura Shōhei, <i>La anguila</i>	<i>Lo que quedará del festival</i> / Foto central de <i>La anguila</i> , en la que se confunde el nombre del actor con el de su personaje, calificada de «imprecisa fusión de géneros del heredero de Akira Kurosawa». (90)
25 oct.	ANGULO, Javier & REBOIRAS, Ramón	Festival Venecia, Kitano Takeshi, <i>Hana-bi</i>	<i>Oriente gana a occidente</i> / Extraña foto de Kitano, recortada, poco definida y firmada por el propio Angulo y no por agencia. (72-74)
26 nov.	BOYERO, Carlos	Kitano Takeshi, <i>Hana-bi</i> , Imamura Shōhei, <i>La anguila</i>	<i>Asia seduce a Occidente</i> / Considera que el cine asiático quedaba recluso a festivales y circuito de arte y ensayo «ya que la distribución y la exhibición les negaban con comprensibles prejuicios el acceso al gran público». Sitúa a Kitano como uno de los autores que «se niegan a abandonar sus raíces y siguen narrando historias localistas con lenguaje y estilo autónomos, difícilmente exportable, para babeo de los críticos pero nada atractivos para el gran público». (44)
1998			
28 ene.	sin firma	Kitano Takeshi	<i>Cine para un año</i> / Anuncia nueva película de Kitano. (71-75)

	BENET Lluís	MOJICA, Kitano Takeshi, <i>Hana-bi</i> , Imamura Shōhei, <i>La anguila</i>	<i>Oriente se lo juega a los chinos</i> / Atribuye a «la plataforma europea de Cannes, Venecia o Berlin» la aparición de nuevos maestros y afirma que «el sol naciente está de moda» incluyendo autores de varias nacionalidades. «En el amarillismo étnico -con perdón- también destacará <i>Hana-bi</i> , del actor y director Takeshi Kitano, quien debe pechar con la etiqueta de ser 'el Tarantino japonés'». (86-89)
29 feb.	breve sin firma	Suo Masayuki, <i>Shall we dance?</i>	<i>Shall we dance</i> / Sin visionado prensa. (34)
30 mar.	sin firma		Sección fija Actualidad-Cifras cantan, vuelve a aparecer Japón. (72)
31 abr.	RETAMAR, Ángel	Suo Masayuki, <i>Shall we dance?</i>	<i>Shall we dance</i> / «la danza en Japón es considerada algo sucio, socialmente mal vista y semi-tabú». «Suo ha pretendido con su realización dar un empujón a la estricta sociedad japonesa, donde las arcaicas relaciones entre los sexos siguen regidas por absurdas normas y una incomunicación brutal». (48)
	publicidad	Imamura Shōhei, <i>La anguila</i>	Póster promocional de la película (109)
33 jun.	ANGULO, Javier	Imamura Shōhei, <i>La anguila</i>	<i>La anguila</i> / «toques de humor nipón». (28)
	OCAÑA, Javier	Kaneko Shusuke, <i>Gamera</i>	<i>Cine de verano</i> / Avance estrenos incluyendo <i>Gamera</i> . «Escribir los nombres de los actores es difícil e inútil». (89-98)
36 set	REBOIRAS, Ramón	Kitano Takeshi, <i>Hana-bi</i>	<i>Hana-bi (Flores de fuego)</i> / «el último samuray [sic] del cine nipón». «pequeño aperitivo de una obra que todo el mundo quiere revisar al completo y que, por el momento, sólo está disponible en vídeo». (25)
	sin firma	Kitano Takeshi, <i>Hana-bi</i>	Sección “El ascensor” / sube Kitano (43)
	publicidad	Kitano Takeshi, <i>Hana-bi</i>	Póster promocional de la película en contraportada interior
37 oct	sin firma	Kon Satoshi, <i>Perfect Blue</i>	<i>Perfect Blue</i> / avance cartelera sin visionado prensa

1999		sin firma	Festival Valladolid, Kitano, Imamura Shōhei, <i>Dr. Akagi</i>	<i>Valladolid se rinde a Kitano</i> / Avance programación del festival. (81)	
	38 nov	ANGULO, Javier & CASANOVA, María	Festival San Sebastián, Takahashi Yoichiro, <i>Peces de agosto</i>	<i>Triunfo del cine inédito y de calidad</i> / Premio Nuevos realizadores para Takahashi. (78-80)	
	41 feb	MOLINA VICENTE, FOIX,	Kitano Takeshi, <i>Hana-bi</i>	<i>Sonatine</i> / Destacada doble página, califica a Kitano de «jansenista estricto» [?]. (20-21)	
	42 mar	REBOIRAS, Ramón	Festival Berlín, Morita Yoshimitsu, <i>Keibo</i>	<i>Berlín se rinde al grito de Mifune</i> / (73)	
	45 jun	ANGULO, Javier	Festival Cannes, Kitano Takeshi, <i>El verano de Kikujiro</i>	<i>Pedro Almodóvar vuelve a triunfar en Cannes</i> / Sólo menciona que Kitano presenta <i>Kikujiro</i> , aún no vista al cierre de edición. (70-72)	
	46 jul	FDZ. SANTOS, Ángel	Kitano Takeshi, <i>El verano de Kikujiro</i>	<i>Premio a la humildad</i> / (72-73)	
	50 nov	KHAN, Omar	Festival Sitges, Nakata Hideo, <i>Ringu, Samurai Fiction</i>	<i>Gore con corbata</i> / Triunfo de <i>Ringu</i> y mención a <i>Samurai Fiction</i> pero no a su director. (56)	
		sin firma	Kitano Takeshi, <i>Hana-bi</i>	breve sin título en sección <i>TV</i> . «Sushi sangriento, desagradable para muchos, provocador y genial para otros». (136)	
	2000	53 feb	RDZ. MARCHANTE, Oti	Kitano Takeshi, <i>El verano de Kikujiro, Hana-bi</i>	<i>El verano de Kikujiro. Kitano vende su arma a un diablillo</i> / «Podría considerarse <i>El verano de Kikujiro</i> como una comedia rotunda si no fuera tan seria por dentro y tan visualmente silenciosa». (67)
			LLARRAGUIBEL, Claudia	Kitano Takeshi	<i>Tokio Eyes</i> / «Encierra una sorpresa para amantes de Kitano». (80)
		OCAÑA, Javier	Kitano Takeshi, <i>El verano de Kikujiro</i>	<i>Nueve viajes al centro de la cartelera</i> / Al calor de <i>El verano de Kikujiro</i> (93)	



	publicidad	Kitano Takeshi, <i>El verano de Kikujiro</i>	Póster promocional en contraportada interna
55 abr	KHAN, Omar	Miyazaki Hayao, <i>La princesa mononoke</i> ,	<i>La princesa Mononoke. Shakespeare nipón, Kurosawa animado...</i> / Elocuente título. «El 'manga' japonés avanza hacia sofisticados terrenos». «Tradición samurái en el mejor estilo Kuroswa, gestos <i>gore</i> y violencia <i>manga</i> ». (62)
	KHAN, Omar	Yuyama Kunihiko, <i>Pokémon La película</i>	<i>Pokémon. Una panda de bichos venidos de Japón</i> / (72)
	KHAN, Omar	Miyazaki Hayao, <i>La princesa mononoke, Pokémon: La película</i>	<i>Pokémoms, mononokes y otras perversiones</i> / «La animación japonesa ataca a Occidente, que empieza a reaccionar frente a la agresividad de los Pokémon o <i>La princesa Mononoke</i> » es el subtítulo, argumento en el que insiste en el texto «...combatiendo a los <i>manga</i> y su brutal apropiación del mercado occidental». «Los <i>manga</i> japoneses han vendido a Occidente un peculiar estilo de animación... cargada de agresividad, monstruos repulsivos, gestos <i>gore</i> , sexualidad casi explícita y carencia de humor». «No deja de ser asombroso que <i>La princesa Mononoke</i> , una desmesurada película épica de animación nipona de 135 minutos que este mes llega a España, haya sido en Japón la película más taquillera después de <i>ET el extraterrestre</i> . El filme dirigido por Hayao Miyazaki, no cuenta la historia de una doncella frágil y delicada, sino la de una salvaje niña <i>manga</i> ». Delirante argumentación contra el modelo multifranquicia de Pokémon por estimular «el arribismo [¿!?!], el instinto de posesión y la avaricia, aparte de incitar a la violencia», afirmación que ilustra con tres anécdotas sucedidas en Norteamérica entre escolares con navajas de por medio. «La tradición <i>manga</i> iniciada con <i>Akira</i> hace ya un par de décadas [!], está rozando estadios de popularidad y recaudación peligrosos para los más poderosos estudios de animación norteamericanos». (96-97)
56 may	sin firma	Masayuki Suo, <i>Shall we dance?</i>	<i>Shall we dance?</i> / Sección TV. (129)

58 jul	RDZ. MARCHANTE, Oti	Festival Cannes, Aoyama Shinji, <i>Eureka</i>	<i>Música y sabor a cine nórdico</i> / Describe <i>Eureka</i> como «muerte desolación, búsqueda y silencios». (40-41)
	KHAN, Omar	Festival San Sebastián, Sakamoto Junji, <i>Face</i>	<i>18 títulos en batalla para la Concha</i> / Listado avance programación. (36)
	GARRIDO, Inma	Imamura Shōhei, <i>Dr. Akagi</i>	<i>Dr. Akagi. Humanismo de Imamura en tiempos de guerra</i> / Mención a Kurosawa y la condición de Imamura como su heredero. (59)
62 nov	CASANOVA, María	Festival Sitges, <i>Himitsu</i> , Tsukamoto Shinya, <i>Gemini</i>	<i>Basado en la realidad</i> / <i>Himitsu</i> , sin mención al autor, «Curioso ejemplo de lo que se entiende en Japón por una comedia divertida». (48)
63 dic	Sin firma	Nakata Hideo, <i>Ringu</i> , Yuyama Kunihiro, <i>Pokémon La película</i>	Bestiario navideño / Foto de <i>Ringu</i> en la portadilla y página para <i>Ringu</i> y Pokémon. Nueva muestra de hostilidad manifiesta a Pokémon.
	sin firma	Kitano Takeshi, <i>El verano de Kikujiro</i>	Breve sin título en sección <i>Video alquiler</i> . (14)

2001

Renovación estética y de estilo de la revista, potencia la tendencia a los comentarios “desenfadados” y desaparecen las secciones y firmas más especializadas

64 ene	MARAÑÓN, Carlos	Nakata Hideo, <i>Ringu</i>	<i>The Ring Cuadratura japonesa del círculo vicioso</i> / «Le pasó al amigo de un amigo de un amigo de otro amigo, que es japonés. Dice que nada bueno puede salir del exceso tecnológico. Que un día empezarán a salir espectros del televisor de 14 pulgadas, psicofonías de la microcadena y sabe Dios qué cosas del teléfono móvil. Claro que allí nos llevan bastante ventaja con estas cosas, y les da incluso para asustarnos a su manera, mezclando los adelantos del <i>microchip</i> con la tradición de los [sic] novias de <i>samuráis</i> , los ajuares de las <i>geishas</i> y el toreo de <i>El niño del sol naciente</i> en este filme de terror que quiere ser de planta joven de El Corte Japonés y no pasa de la sección de <i>souvenirs</i> . Muy lejano, el Oriente pavoroso que nos quieren retratar en esta escasa ganadora del Festival de Sitges 1999, que inquieta desde el intento de traducción al español, unas veces <i>La llamada</i> , otras, <i>El círculo</i> , y que trata de meter en un seiscientos cinematográfico el elefante del terror adolescente ( <i>Scream</i> , y todo ese rollo), junto a un cargamento incautado de leyendas de toda la vida. Una cinta de video asesina corre por ahí, en círculos de colegiales. Todo el que la ve recibe una misteriosa llamada y muere a la semana. Hasta que una periodista se mete en el lío. No está mal la reflexión sobre el poder de los rumores, pero dan más miedo los precios de cualquier dvd». (70)
65 feb	KHAN, Omar	Kitano Takeshi, <i>Brother</i> , <i>Hana-bi</i> , <i>El verano de Kikujiro</i> , <i>Battle Royale</i> , Ōshima Nagisa, <i>Gobatto</i> , Imamura Shōhei, <i>Dr. Akagi</i>	<i>Territorio amarillo</i> / Reportaje sobre la emergencia del cine asiático por el estreno de cuatro films, incluyendo <i>Brother</i> . (106-110)
66 mar	breve sin firma	<i>Digimon</i> , Hosoda Mamoru, Hosoda Minoru, Yamauchi Shigeyasu	<i>Digimon</i> / «Apunten (si pueden) el nombre de los directores de esta nueva entrega pseudopokémon: Mamoru Hosoda [sic], Mioru Hosada [sic] y Shigeyasu Yamauchi. Perdón».
67 abr	ESTEVEZ, María	Sakaguchi Hironobu, <i>Final Fantasy</i>	<i>Actores cibernéticos de fantasía</i> / (18)

	MARAÑÓN, Carlos	Kitano Takeshi, <i>Brother</i> , <i>Hana-bi</i> , <i>El verano de Kikujiro</i>	<i>Brother. Sangre y sorna entre Tokio y Los Angeles ¿De qué se ríe Takeshi Kitano?</i> / «Cineasta extravagante y minimalista, en su desconcertante capacidad para dejarnos sin respuestas. Y aun así, la fuerza de su cine, salido de las tripas reventadas de cualquier tiroteo, labrado en violentas <i>japroducciones</i> de consumo masivo y refinada en los mejores festivales del mundo, donde la crítica sesuda se derrite ante todo aquello que no acaba de entender, atrapa». En una crítica de tres párrafos, hay hasta 8 alusiones no justificadas a la procedencia del producto ( <i>japroducciones</i> , versión asiática moderna de, la sensibilidad hay que buscarla con mira microscópica de tecnología nipona, (rostro de Kitano) pared de hormigón con ojos rasgados,...), sin contar cuando menciona Japón al comentar la sinopsis. (76)
	publicidad	Kitano Takeshi, <i>Brother</i>	Poster promocional. (89)
	breve sin firma	Kitano Takeshi, <i>El verano de Kikujiro</i>	Otra vez, breve en sección <i>video alquiler</i> , con una estrella más y el calificativo «amigo amarillo» para Kitano. (139)
68 may	breve sin firma	Yuyama Kunihiko, <i>Pokémon 2</i>	<i>Pokémon 2</i> / Breve en sección <i>Video venta</i> . (128)
69 jun	OCAÑA, Javier	Festival Cannes, Imamura Shōhei, <i>Agua tibia bajo un puente rojo</i>	<i>El dolor de la muerte y el honor de la vida</i> / «dos llamados ‘maestros’ Shohei Imamura, Manoel de Oliveira y Hou Hsiao-Hsien presentaron <i>Aguas templadas bajo el puente rojo</i> [...] La primera con una idea divertida (las aguas templadas del título están alimentadas por el espectacular flujo vaginal de una chica) y poco más». (30-34)
	CALISTRO, Julio	Festival Buenos Aires, Kawase Naomi, <i>Hotaru</i>	<i>El cine asiático arrasó con los premios</i> / (34)
	breve sin firma	<i>Pokémon 3</i>	<i>Pokémon 3</i> / Breve en sección <i>El cine que viene</i> con el habitual tono de menosprecio que se impone en los últimos números. (95)
70 jul	breve sin firma	<i>Doraemon y las mil y una noches</i>	Breve sin título en sección <i>Estrenos</i> , sin pase prensa (72)

	breve sin firma	<i>Pokémon 3</i>	Breve sin título en sección <i>Estrenos</i> , sin pase prensa (72)
	MARAÑÓN, Carlos	<i>Pokémon 3</i>	<i>Pikachu y los niños perdidos</i> / (111)
71 ago	breve sin firma	<i>Pokémon 3</i>	De nuevo, breve en sección <i>Estrenos</i> , sin pase prensa otra vez [!]. (59)
72 sep	sin firma	Miyazaki Hayao, <i>El viaje de Chibiro</i>	<i>Taquilla internacional</i> / Vuelve Japón y <i>Chibiro</i> es nº1, pero se destaca, incluso con foto, el buen papel de <i>AI</i> de Spielberg.
73 oct	ESCAMILLA, Bárbara	Festival Sitges, Fukasaku Kinji, <i>Battle Royale</i> , Kurosawa Kiyoshi, <i>Pulse</i> , Harada Masato, Inugami, Rintaro, <i>Metropolis</i> , Katsuyuki Motohiro, Satorare	Invasión oriental, tono francés / Avance de programación en la primera edición dirigida por Sala. El calificativo no es inocuo, como si el cine oriental no hubiera de tener cabida (44)
	MENDOZA, Javier	anime	<i>Webs manga</i> / en sección <i>Cibercine</i> , confusión <i>manga-anime</i> , que califica como «género extremo». (148)
74 nov	ESCAMILLA, Bárbara	Festival Sitges, Fukasaku Kinji, <i>Battle Royale</i> , Kurosawa Kiyoshi, <i>Pulse</i> , Harada Masato, <i>Inugami</i> , Rintaro, <i>Metropolis</i> , Katsuyuki Motohiro, <i>Satorare</i> , Oshii Mamoru, <i>Avalon</i>	<i>Fantástico regreso al origen</i> / Habla de «avalancha de cine oriental». Todos los títulos mencionados son japoneses. (52-53)
	breve sin firma	Kitano Takeshi, <i>Brother</i>	En sección <i>DVD</i> , recicla la crítica anterior de Marañón. (141)
	breve sin firma	Nakata Hideo, <i>Ringu</i>	Breve en sección <i>Video venta</i> . «Estamos en Japón, donde el choque entre la modernidad digital y la tradición del haraquiri y los <i>ninja</i> asusta como para crear una atmosfera ideal». (144)
75 dic	sin firma	Festival semana terror San Sebastian, Fukasaku Kinji, <i>Battle Royale</i>	<i>La crueldad nipona seduce en Donosti</i> / (50)
	sin firma	Miyazaki Hayao, <i>El viaje de Chibiro</i>	<i>Taquilla internacional</i> / Vuelve Japón y de nuevo <i>Chibiro</i> es nº 1, esta vez sí con foto.

2002

78 mar	OCAÑA, Javier	Festival Berlín, Miyazaki Hayao, <i>El viaje de Chihiro</i> , Sakamoto Junji, <i>KT</i>	<i>Fantasías animadas de ayer y hoy</i> / «La inclusión de <i>Shreck</i> en la Sección Oficial de Cannes había abierto la veda. Berlín se apuntó a la moda y añadió un elemento exótico al seleccionar a la japonesa <i>Spirited Away</i> , de Hayao Miyazaki. Y el jurado, presidido por Mira Nair otorgó a la animación carta de intelectualidad al concederle el Oso de Oro». Foto pequeña para <i>Chihiro</i> . (26-27)
	OLIVA, Alejandro	Imamura Shōhei, <i>Agua tibia bajo un puente rojo</i>	<i>Hermosa locura a la japonesa</i> / (68)
80 may	Cambio de diseño y enfoque en la revista, orientación aún más acentuadamente <i>mainstream</i> y tendencia a la gracia en los redactados, especialmente en titulares y pies de foto.		
	breve sin firma	Manda Kunitoshi, <i>Fiel a sí misma</i>	En sección <i>Estrenos</i> . Califica al director de debutante y le parece representativo del cine japonés actual: «fondo realista y social» (107)
	breve sin firma	Rintaro, <i>Metropolis</i>	En sección <i>Estrenos</i> . Lo considera una versión nipona del clásico alemán y destaca el prestigio internacional de «algunos» de sus creadores. (107)
82 jul	OCAÑA, Javier	Miike Takashi, <i>Audition</i>	<i>Audition</i> . <i>No bagas el amor una sola vez con una loca</i> / (112)
	ESCAMILLA, Bárbara	Rintaro, <i>Metropolis</i>	<i>Metropolis</i> /
	REBOIRAS, Ramón	Manda Kunitoshi, <i>Fiel a sí misma</i>	<i>Hablemos de Mitsuko</i> / «tan ascética como un jardín zen... a través de unos ojos oblicuos». (118)
83 ago	ESCAMILLA, Bárbara	Fukasaku Kinji, <i>Battle Royale</i>	<i>Aprendiendo nuevos métodos educativos</i> / Etiqueta el film como <i>gore</i> . (97)
84 sep	ESCAMILLA, Bárbara	Festival Venecia, Kitano Takeshi, <i>Dolls</i>	<i>Arte y mafia en el Lido</i> / Avance programación con póster de <i>Dolls</i> . (28)

	MARAÑÓN, Carlos	Festival San Sebastián, Kumai Ken, <i>El mar que nos mira</i> , Miyazaki Hayao, <i>El viaje de Chibiro</i>	<i>Feliz cumpleaños, Donosti</i> / Foto pequeña de <i>El mar que nos mira</i> (54-56)
	breve sin firma	Miyazaki Hayao, <i>El viaje de Chibiro</i>	En sección <i>Estrenos</i> . (70)
85 oct	LLOPART, Salvador	Festival Venecia, Tsukamoto Shinya	<i>La iglesia contra la Mostra veneciana</i> / Tsukamoto en el palmarés pero sin mención en texto. (32-33)
	ESCAMILLA, Bárbara	Festival Sitges, Miike Takashi, <i>Ichi the Killer</i> , <i>Agitator</i> , <i>Dead or Alive II</i> , Shimizu Hiroshi, <i>Chicken Heart</i> , Nakamura Takashi, <i>A Tree of Palm</i>	Terror por placer / Avance de programación que considera que las propuestas de Miike serán «más suaves» al enumerarlo tras Kim Ki-duk (54-55)
	breve sin firma	Tomoyuki Furuyama, <i>Malas intenciones</i>	En sección <i>Avance estrenos</i> . (106)
	OCAÑA, Javier	Miyazaki Hayao, <i>El viaje de Chibiro</i>	<i>El viaje de Chibiro</i> / En Berlín «ni siquiera había sido visionada por gran parte de la crítica, que debió pedir opinión a sus colegas para la crónica final del certamen, lo que da buena idea de lo sorpresivo de la decisión» y de la profesionalidad de la crítica española, que es la “gran parte” mencionada. Considera que la película tiene «un ritmo muy oriental» y que Miyazaki es un «irregular narrador». (120)
86 dic	breve sin firma	Libro Pantalla amarilla, Kitano Takeshi	En sección <i>Libros</i> , «propone más sutil sushi y menos grasiento burger». (148)
2003			
88 ene	breve sin firma	Nakata Hideo, <i>Dark Water</i>	En sección <i>Avances estrenos</i> . (76)
	breve sin firma	<i>Ringu</i>	En sección <i>Avances estrenos</i> sobre el remake de Verbinski. (110)
	ESCAMILLA, Bárbara	Kitano Takeshi, <i>Dolls</i>	<i>Dolls</i> / (123)
89 feb	KHAN, Omar	Nakata Hideo, <i>Ringu</i>	<i>The Ring. La señal</i> / (113)

2004

	ESCAMILLA, Bárbara	Nakata Hideo, <i>Dark Water</i> , <i>The Ring</i>	Dark Water. El (mejor) terror gotea del techo / (117)
94 jul	ESCAMILLA, Bárbara	Fukasaku Kinji, <i>Battle Royale</i>	<i>Oficios en el cine: Profesores</i> / (147-151)
95 ago	breve sin firma	Kitano, <i>Zatoichi</i> , <i>Hana-bi</i> , <i>El verano de Kikujiro</i> , <i>Brother</i>	<i>El nuevo Kitano</i> / (9)
	breve sin firma	Tsukamoto Shinya, <i>Bullet Ballet</i>	En sección <i>Estrenos dvd.</i> (101)
97 oct	breve sin firma	Kosaka Kitaro, <i>Un verano en Andalucía</i>	Breve para la curiosidad de un <i>anime</i> ambientado en España. (10)
	LLOPART, Salvador	Festival Venecia, Kitano Takeshi, <i>Zatoichi</i>	<i>El desplante a Bellocchio y todo lo demás</i> / (30-31)
100 ene	KHAN, Omar	Festival Sitges, Kitano Takeshi, <i>Zatoichi</i> , Miike Takashi, <i>Gozu</i>	<i>Demasiadas películas y borbotones de sangre</i> / «las hordas de freaks que siguen el evento querían el triunfo de <i>Gozu</i> , un disparate <i>gore-guarro</i> ».
106 jun	MARAÑÓN, Carlos	Festival Cannes, Koreeda Hirokazu, <i>Nadie Sabe</i>	<i>Cannes en 16 revoluciones</i> / Sobre el “cine oriental” piensa que es de relleno por ser producciones con capital francés, aunque Koreeda sí estuvo a la altura. (34-37)
	breve sin firma	Shimizu Takashi, <i>La maldición 2</i>	<i>La maldición 2</i> / (80)
108 sep	RIOYO, Javier	libro 100 años de cine japonés	Breve en sección <i>Libros.</i> «el misterio de lo japonés... una cinematografía que ha sabido dar obras maestras moviéndose entre la tradición y la modernidad». (124)
109 oct	MARTÍNEZ, Antonio C.	Festival Venecia, Miyazaki Hayao, <i>El castillo ambulante</i>	<i>El triunfo del compromiso y la emoción</i> / Menciona «las excelencias técnicas» del film de Miyazaki. (31)
	ESCAMILLA, Bárbara	Shimizu Takashi, <i>La maldición 2</i>	<i>La maldición 2</i> / (126)



	MENÉNDEZ, Luís J.	Kitano Takeshi, <i>Zatoichi</i>	<i>Zatoichi</i> / Breve en sección DVD. ¿Por qué relaciona el film con <i>Hero y Tigre y dragón?</i> (154)
	MENÉNDEZ, Luís J.	Miyazaki Hayao, <i>El viaje de Chihiro, El castillo ambulante, La princesa mononoke</i> , Studio Ghibli, Takahata Isao,	<i>El viaje de Chihiro ¡Fantástico!</i> / Noticia de la edición especial en dvd de Chihiro con fotos de El castillo ambulante (!) (158)
110 nov	MENÉNDEZ, Luís J.	Ishidaira Shinji, <i>Ichi the Killer</i> (anime), Tsuruta Norio, Kakashi, Sono Sion, Suicide Club, Higuchinsky, Uzumaki	<i>Manga en el cine. Fantasías animadas</i> / Sección DVD importación Phenomena. Ediciones de 5 adaptaciones <i>live action</i> , aunque el caso de <i>Suicide Club</i> la adaptación es en sentido contrario: «por la senda de lo extremo, nos encontramos con <i>Suicide Club</i> . No es <i>Buttgerit</i> pero casi. Y es que no podía ser menos tomando la idea de una obra de Osamaru [sic.] Furuya».
	breve sin firma	Hara Keiichi, <i>Shin Chan: Operación rescate</i> , Shibayama Tsutomu, <i>Doraemon y el misterio de las nubes</i>	<i>Shin Chan + Doraemon</i> / (153)
	MENÉNDEZ, Luís J.	Studio Ghibli, <i>Ghost in the Shell, Perfect Blue, Innocence, Steamboy, Cowboy Bebop, Lain, Millenium Actress</i> , Morimoto Koji	Selecta nipomanía / Breve elogio a Selecta Visión (156)
2005			
112 ene	KHAN, Omar	Festival Sitges, Miyazaki Hayao, <i>El castillo ambulante</i>	<i>Los muñequitos, la muñeca y los muñecajos</i> / Mención a <i>El castillo ambulante</i> y a la inteligencia del público al otorgarle su favor con un premio. (45)
	breve sin firma	Miike Takashi, <i>Llamada perdida</i>	en sección <i>Estrenos</i> . (90)
	breve sin firma	Miike Takashi, <i>Ichi the Killer</i>	breve en sección dvd alquiler (124)
113 feb	ESCAMILLA, Bárbara	Miike Takashi, <i>Llamada perdida</i>	<i>Llamada perdida. Miike sin cobertura</i> / «Suena el móvil, la japonesa en cuestión se asusta y no lo coge». (109)
	MENÉNDEZ, Luís J.	Miike Takashi, <i>Shinjuku Triad Society, Full Metal Yakuza, Blues Harp, Sabu, Gozu</i>	<i>Takashi Miike: yakuzas, samurais, miedos y otras hierbas</i> / Sección DVD importación Phenomena. (135)

114 mar	breve sin firma	Ōtomo Katsuhiro, <i>Steamboy, Metropolis</i>	En sección <i>Cine del mes</i> . Atribuye a Ōtomo la autoría de <i>Metropolis</i> .
	breve sin firma	Miike Takashi, <i>Dead or Alive II</i>	<i>Dead or Alive II</i> / Sección <i>DVD alquiler</i> . (138)
	MENÉNDEZ, Luís J.	Miike Takashi, <i>Ichi the Killer</i>	Breve en sección <i>Lanzamientos</i> . (142)
	breve sin firma	Anno Hideaki, <i>Neon Genesis Evangelion</i>	Breve en sección <i>Lanzamientos</i> . (142)
115 abr	OCAÑA, Javier	Festival Berlín, Yamada Yōji, <i>The Hidden Blade</i>	<i>La raza de Carmen no tiene color</i> / «Yoji Yamada presentó la notable <i>The Hidden Blade</i> , clásico filme de samuráis al estilo de Kurosawa (con el humor de obras como <i>Sanjuro</i> )». (28-32)
	KHAN, Omar	Nakata Hideo, <i>Ringu 2, Ringu, Tsuruta Norio, Ring 0</i>	<i>The Ring 2</i> / (90-91)
	KHAN, Omar	Nakata Hideo, <i>Dark Water, Ringu</i>	<i>Dark Water</i> / (92)
	OCAÑA, Javier	Yamada Yōji, <i>El ocaso del samurái</i>	<i>El ocaso del samurái</i> / Relaciona el film con Kurosawa y Ozu. (104)
	MENÉNDEZ, Luís J.	Miike Takashi, <i>Dead or Alive, Dead or Alive 2, Dead or Alive 3, Cementerio Yakuza</i>	<i>Dead or Alive + Cementerio yakuza</i> / (134)
	MENÉNDEZ, Luís J.	Kamiyama Kenji, <i>GITS (serie)</i> , Oshii Mamoru, Dezaki Osamu, <i>Black Jack, Kawajiri Yoshiaki, Ninja Scroll</i>	<i>GITS + Black Jack + Ninja Scroll</i> / el autor se reconoce 'freaki de siempre' (136)
116 may	MARAÑÓN, Carlos	Koreeda Hirokazu, <i>Nadie sabe, Maborosi, Afterlife, Distance</i> , Kitano Takeshi, <i>El verano de Kikujiro, El viaje de Chihiro</i>	<i>Nadie sabe</i> / «ajustado seguimiento de algunas costumbres casi ancestrales en el cine del lejano Oriente», «una serie de cineastas recurre a la infancia, quizá el único territorio en que los peligros de aquella sociedad (y de la nuestra como sigamos por el mismo camino) no ha calado del todo. Todavía». Relaciona la película con Edward Yang, Zhang Yimou, Kikijiro, Ozu, Kurosawa, Dragon Ball y Chihiro (¡sin citar a Miyazaki!). (84-86)
	OCAÑA, Javier	Koreeda Hirokazu, <i>Nadie sabe</i>	<i>Nadie sabe. Descomunal retrato de la infancia (maltrecha)</i> / (105)

	publicidad	Koreeda Hirokazu, <i>Nadie sabe</i>	Poster promocional (111)
	KHAN, Omar	Otomo Katsuhiro, <i>Steamboy</i> , Aramaki Shinji, <i>Appleseed</i> , Miyazaki Hayao, <i>La princesa mononoke</i> , <i>El castillo ambulante</i>	<i>Steamboy</i> . Un gran talento empañado por tanto vapor / 'género anime'. Califica a Miyazaki de «pupilo aventajado». (114)
	breve sin firma	Kitamura Ryuhei, <i>Azumi</i> , <i>Versus</i> , <i>Sky High</i>	Lanzamiento en DVD de <i>Azumi</i> .
117 jun	MARAÑÓN, Carlos	Miyazaki Hayao, <i>La princesa mononoke</i>	<i>Princesitas, cenicientas... y otras cursiladas</i> / Sobre personajes femeninos en animación, bajo epígrafe <i>Rarezas</i> 'Reino anime' <i>Mononoke</i> . (150-153)
	breve sin firma	Miike Takashi, <i>Llamada perdida</i> , <i>The Ring</i> , <i>La maldición</i>	<i>Llamada perdida</i> / En sección <i>Estrenos dvd</i> . (168)
	MENÉNDEZ, Luís J.	Kitakubo Hiroyuki, <i>Blood el último vampiro</i>	<i>Blood, el último vampiro</i> / (168)
118 jul	OCAÑA, Javier	Kitano Takeshi, <i>Zatoichi</i>	<i>Los 25 mejores duelos de espada</i> / 15° y con foto grande. (134-139)
	MENÉNDEZ, Luís J.	Urata Yasunori, <i>Hellsing</i>	<i>Hellsing</i> / (154)
119 ago	breve sin firma	Tsuruta Norio, <i>Premonition</i>	Sección <i>Cine del mes</i> . (90)
	breve sin firma	libro <i>Yakuza cinema</i>	En sección <i>Libros</i> . (109)
	MENÉNDEZ, Luís J.	<i>Bullet Ballet</i> , Yukisada Isao, Oshii Mamoru, <i>Avalon</i> , <i>Ghost in the Shell</i>	<i>Oriental Collection + Go + Avalon</i> (124)
120 sep	ESCAMILLA, Bárbara	Nakata Hideo, <i>Dark Water</i>	<i>La buella</i> . Al fin un remake digno / (111)
	OCAÑA, Javier	Tsuruta Norio, <i>Premonition</i>	<i>Premonition</i> . Terror oriental con sabor añejo / (114)
	MENÉNDEZ, Luís J.	Kitano Takeshi, <i>Getting Any?</i> , <i>Kids Return</i>	<i>Pack Takeshi Kitano</i> / Breve en <i>Estrenos DVD</i> . (142)
	MENÉNDEZ, Luís J.	Aramaki Shinji, <i>Appleseed</i> , <i>Steamboy</i> , <i>Innocence</i>	<i>Appleseed</i> / breve en <i>Estrenos DVD</i> . (144)

121 oct	ZAVALA, Juan	Kitano Takeshi, <i>Takeshis'</i>	<i>Sólo glamour en el Lido</i> / Crítica que Marco Müller no programara películas españolas por «convencionales» y que programe títulos asiáticos sólo por el nombre de autores de prestigio. (32-33)
	breve sin firma	Nakata Hideo, <i>Ringu</i>	Sin título en <i>Estrenos DVD</i> . (127)
	breve sin firma	Otomo Katsuhiro, <i>Steamboy</i> , Kaneko Shusuke, <i>Azumi 2</i>	<i>Steamboy</i> + <i>Azumi 2</i> / En <i>Estrenos DVD</i> . (134)
	breve sin firma	Miike Takashi, <i>Llamada perdida</i>	<i>Llamada perdida</i> / En <i>Estrenos DVD</i> . (136)
	breve sin firma	Shimizu Takashi, <i>La maldición</i>	<i>El grito</i> / En <i>Estrenos DVD</i> . (138)
	breve sin firma	Koreeda Hirokazu, <i>Nadie sabe</i>	<i>Nadie sabe</i> / En <i>DVD autor</i> . (140)
	sin firma	<i>La princesa Mononoke</i> , <i>La maldición</i> , <i>Ringu</i>	<i>Especial 10 años Cinemania</i> / Foto <i>Mononoke</i> en introducción y en sección <i>Cinematografías emergentes</i> . (171-224)

2006

124 ene	breve sin firma	Aramaki Shinji, <i>Appleseed</i> , <i>Steamboy</i> , <i>Innocence</i> , <i>El castillo ambulante</i> , Morita Hiroyuki, <i>Haru en el reino de los gatos</i> , Miyazaki Hayao, Studio Ghibli	<i>Appleseed</i> + <i>Haru en el reino de los gatos</i> / En sección <i>DVD</i> . (114)
125 feb	breve sin firma	Yamada Yōji, <i>El ocaso del samurái</i>	<i>El ocaso del samurái</i> / «fiebre amarilla en la industria del cine» «introspectiva película de aventuras deudora de Kurosawa». (116)
	breve sin firma	Kamiyama Kenji, <i>GITS Stand Alone Complex</i> , Oshii Mamoru, <i>Innocence</i>	<i>GITS: Stand Alone Complex</i> / Sección dvd tv. Transcripción errónea del nombre del director (Kamajama).(118)
126 mar	MARTÍNEZ, Antonio C.	Miyazaki Hayao, <i>El castillo ambulante</i> , <i>El viaje de Chibiro</i>	<i>El castillo ambulante</i> / Se esfuerza en destacar que la animación no es sólo para niños y acaba afirmando que esta película no es sólo una obra para el entretenimiento. (108)

	KHAN, Omar	Miike Takashi, <i>Three... Extremes</i>	<i>Three...extremes</i> / «ejemplo representativo del cine asiático repulsivo que ha hecho impacto en occidente durante los últimos años», la frase está destacada en negrita. (110)
	sin firma	Nakata Hideo, <i>Ringu</i>	<i>Dark Water (La huella)</i> / Considera el terror nipón «escaso de recursos narrativos pero magistral en la puesta en escena».
	breve sin firma	Miike Takashi, Izo	En sección <i>DVD autor</i> . «género de samuráis con coartada fantástica». (123)
	breve sin firma	Watanabe Shinichirô, <i>Samurai Champloo</i>	Se puede dudar si el redactor ha visto la serie, cuando en las puntuaciones temáticas le asigna 0% en la categoría humor. (134)
127 abr	KHAN, Omar		<i>Gisaku</i> / «El anime es tan japonés que resulta del todo inusual el visionado de este <i>Gisaku</i> , anime español y a la española [...] amalgama confusa que carece de la profundidad argumental característica de los manga [...] no parece encajar en la tradición del anime». (108)
	CUETO, Roberto	Tsukamoto Renpei, <i>El pozo</i> , Miike Takashi, <i>Llamada perdida</i>	<i>El pozo</i> / Asimila la estructura de <i>Llamada perdida</i> con la del cine porno. Considera el film «ejemplo de la peculiar idea que el público japonés tiene de una segunda parte: volver a contar exactamente lo mismo». (116)
	OCAÑA, Javier	Yamada Yôji, <i>La espada oculta</i> , <i>El ocaso del samurái</i>	<i>Hidden Blade. El ocaso de los samuráis</i> / Afirma que de los aspectos más mundanos del devenir cotidiano del samurái ya habló Kurosawa en <i>Sanjuro</i> y <i>Barbarroja</i> (?). (118)
	breve sin firma	Dezaki Osamu, <i>Black Jack Diagnóstico 1</i>	<i>Selección Cinemanía: Animación</i> / Sobre DVDs de reciente edición, los dos primeros puestos para productos japoneses (146)
	breve sin firma	Kon Satoshi, <i>Paranoia Agent</i> , <i>Millenium Actress</i> , <i>Perfect Blue</i>	En <i>DVD-animación</i> . El redactor parece no haber visto el contenido. Afirma que son 13 historias autoconclusivas, una por capítulo y le asigna 0% de humor. (146)

128 may	KHAN, Omar	Shimizu Takashi, <i>La maldición</i>	20 angelitos / Reportaje sobre niños malos del cine, incluye Gogo Yubari bajo el epígrafe «La sadonipona» y a Toshio, al que define como «niño japo». (80-83)
	breve sin firma	Oshii Mamoru, <i>Ghost in the Shell, Innocence</i>	breve en sección dvd sobre GITS 2 Innocence (130)
	breve sin firma	Kon Satoshi, <i>Millenium Actress</i> , Miyazaki Hayao, Ōtomo Katsuhiko	En sección DVD sobre <i>Millenium Actress</i> , considerándola «la mejor película del mejor director que nos ha dado el anime en la última década, llamado a suceder a Miyazaki y Ōtomo». (138)
	breve sin firma	Furuhashi Kazuhiro, <i>Kensin el guerrero samurái</i>	En sección DVD. (141)
129 jun	sin firma	Miyazaki Hayao, <i>El castillo ambulante</i> , Studio Ghibli, <i>El viaje de Chibiro</i> , <i>La princesa mononoke</i> , Takahata Isao, Morita Hiroyuki, <i>Haru en el reino de los gatos</i>	Sección cine en casa presidida por gran imagen de <i>El castillo ambulante</i> más reseña DVD que incluye breves de otras películas Ghibli. Afirma que <i>El viaje de Chibiro</i> «desató la anime-manía» 30 años después de la fundación de Ghibli [!!!!]. (111-112)
	publicidad	Miyazaki Hayao, <i>El castillo ambulante</i>	Poster promocional. (127)
130 jul	sin firma	Shimizu Takashi, <i>Seres extraños</i> , <i>La maldición</i> , <i>El grito</i> , <i>Ringu</i>	<i>Sangre y gritos en Asia</i> / Previo al estreno de la coreana <i>The Host</i> , comenta el film y lo relaciona con el cine de terror de otros países asiáticos. «Además del arroz, las artes marciales y la tecnología, los orientales dominan otro campo a placer: el miedo». (16)
	breve sin firma	Miike Takashi, <i>Three... Extremes</i>	En DVD estrenos. (120)
131 ago	breve sin firma	Miike Takashi, <i>Gozu</i>	En sección DVD. (114)
	breve sin firma	Takizawa Toshifumi, <i>Samurai 7</i>	En sección DVD. (122)
132 sep	sin firma	Festival San Sebastian, Koreeda Hirokazu, <i>Hana</i>	<i>Hasta el desprendimiento de retina</i> / Avance Zinemaldia, Koreeda y <i>Hana</i> con foto pequeña. (30-31)
	publicidad	<i>Shinobi</i>	Póster promocional. (97)

	breve sin firma	Iwai Shunji, <i>Todo sobre Lily</i>	En <i>DVD estrenos</i> . Afirma que es la historia de dos <i>otaku</i> que muestra el fervor de los jóvenes japoneses por las estrellas del pop occidentales. No han visto el film. (140)
133 oct	sin firma	Kurosawa Kiyoshi	<i>No sólo es fantástico...</i> / Avance de programación del festival de Sitges con retrospectiva del «crack japonés Kiyoshi Kurosawa». (32)
	MARAÑÓN, Carlos	Kon Satoshi, <i>Paprika</i>	<i>United colors of Venezia. Le sacamos los colores a la Mostra</i> / Subsección <i>Amarillo oriental</i> con el encabezamiento: «Todo festival que se precie necesita del cine asiático para sobrevivir (y para contentar a los culturetas, claro). Ración de <i>anime</i> , de mafias chinas y de compromiso político: premio seguro». Subtítulo: ‘Cortes de manga’ «Se dice <i>anime</i> , pero seguimos diciendo <i>manga</i> . Ya perdonarán. <i>Manga</i> son los cómics basados en esta estética, <i>anime</i> son las películas de esos cómics. Y sí, da la impresión de que los cineastas japoneses se atreven a decir muchas más cosas en dibujos animados que con imágenes reales. Por eso <i>Paprika</i> , la presencia animada en la sección oficial de la Mostra 2006 ( <i>pelis</i> de dibujos en los festivales, otra grata costumbre desengrasante que se ha puesto de moda), tenía su aquel». Incluye foto pequeña. La obstinación que alude Marañón se confirma en el comentario contiguo, el famoso pasaje sobre la victoria en el certamen de la película <i>Still Life</i> : «Con nocturnidad y alevosía, así actúan los Jurados de los festivales. Dando la nota, vamos. Juro por el escote de Claudia Cardinale haberle dado cuatro vueltas al programa de la Mostra y seguir si saber cuándo se proyectaba esta película china, que tuvo un pase de madrugada ( <b>proyección sorpresa</b> , la llaman) y fuera del orden del día de la Mostra. Cuantan las crónicas (aunque los que las escribieron tampoco la habían visto) que se trata de...» (40-46)
	sin firma	Tsukamoto Renpei, <i>El pozó</i> , Miike Takashi, <i>Llamada perdida</i> , <i>Ringu</i> , <i>La maldición</i> , <i>Dark Water</i>	<i>Dichosas llamaditas</i> / (138)
	breve sin firma	Aoyama Gosho, Detective Conan	En sección <i>DVD</i> . (150)

134 nov	KHAN, Omar	Festival Sitges, Kon Satoshi, <i>Paprika</i> , Miike Takashi, <i>Masters of Horror, Big Bang Love Juvenile A</i>	<i>Los diez sustos de Sitges 06</i> / (34-36)
	ESCAMILLA, Bárbara	Festival San Sebastián, Koreeda Hirokazu, <i>Hana, Nadie Sabe</i>	Esperanza, héroes anónimos y otras ficciones / Aunque habla de un cambio de tono respecto a su película anterior, el uso erróneo del nombre Hirozaku, además usándolo como apellido, denotan que la autora no conoce al realizador. (86-88)
135 dic	KHAN, Omar	<i>Pulse</i>	<i>Pulse</i> / «si <i>Kairo</i> era un exceso de truculencia carente de lógica con sus fantasmas.com, <i>Pulse</i> no hace más que engrandecer el despropósito». (90)
	VALL, Toni	Miike Takashi, <i>Big Bang Love Juvenile A</i>	<i>Big Bang Love Juvenile A</i> / (96)
	breve sin firma	Iwai Shunji, <i>Todo sobre Lily, Love Letter, Historia de abril</i>	<i>Colección Shunji Iwai</i> / En sección <i>DVD estrenos</i> . «Iwai vuelve a hacer gala de su contención formal y narrativa: bonitas historias de amor en las que apenas sucede nada». (108)
2007			
136 ene	KHAN, Omar	Shimizu Takashi, <i>La maldición</i> , Kurosawa Kiyoshi, <i>Pulse</i>	<i>Terror nation</i> / <i>Subtítulo Japón me mata!</i> para comentar el remake americano del propio Shimizu sobre <i>La maldición</i> . (52-55)
	breve sin firma	Yamada Yoji, <i>La espada oculta</i>	En <i>dvd estrenos</i> , con la inevitable mención a Kurosawa.
137 feb	VALL, Toni	Kurosawa Kiyoshi, <i>Pulse</i>	<i>Pulse</i> / «prescindible revisión de la ya de por sí bastante prescindible <i>Kairo</i> (2001). Hecha a rebufo de <i>Matrix</i> , sus secuelas e imitaciones, la película plantea una hipótesis que ya cansa». (91)
	sin firma	Miike Takashi, <i>MPD Psycho</i>	<i>Miedo en Tokyo</i> / En sección <i>Dvd-tv</i> . (124)
138 mar	LARDÍN, Rubén	Shimizu Takashi	<i>El grito 2</i> / (59)



	breve sin firma	Sabu, <i>Postman Blues</i> , Miike Takashi, <i>La felicidad de los Katakuri</i>	Escueta mención en <i>DVD-autor</i> a <i>Postman Blues</i> y <i>La felicidad de los Katakuri</i> (121)
	breve sin firma	Miike Takashi, <i>Masters of Horror</i>	En sección <i>DVD colección</i> . (124)
	breve sin firma	Chiguirá Koichi, Lastexile	En sección <i>DVD-tv</i> . Se asimila el film con «el espíritu de Porco Rosso». (125)
139 abr	SALVÁ, Nando	Kitano Takeshi, <i>Takeshis'</i> , <i>Zatoichi</i>	<i>Takeshis'</i> / (58)
	sin firma		vuelve Japón a sección recaudación (60)
140 may	VALL, Toni	Koreeda Hirokazu, <i>Hana</i> , <i>Nadie Sabe</i>	<i>Neorealismo japonés y divertido</i> / «cuesta conectar con el tono... Hay que tomársela como una casi abstracta astracanada». (52)
	breve sin firma	Date Hayato, <i>Naruto</i>	En sección <i>DVD-animación</i> . (116)
	publicidad	<i>Monster</i>	Póster publicitario al DVD de Jonu Media.
141 jun	breve sin firma	Kojima Masayuki, <i>Monster</i>	Policiaco animado / sección dvd tv. «Uno de los pocos animes a disfrutar aunque uno no sea amante de los robots, los samuráis o las colegialas». (125)
	breve sin firma	<i>Blood (serie)</i>	En sección <i>DVD-tv</i> . (125)
	breve sin firma	Umetsu Yasuomi, <i>A Kite</i>	En sección <i>DVD-tv</i> . (125)
142 jul	breve sin firma	Miike Takashi, <i>La gran guerra Yokai</i>	En sección <i>DVD</i> . (128)
143 ago	SALVÁ, Nando	Miyazaki Hayao, <i>El viaje de Chibi-ro</i> , Ōtomo Katsuhiro, Oshii Mamoru, <i>Ghost in the Shell</i> , Kon Satoshi, <i>Perfect Blue</i> , <i>Paranoia Agent</i> , <i>Paprika</i>	<i>Del lápiz al papel</i> / Reportaje sobre animación con USA como referente y apenas un párrafo bajo el epígrafe <i>La resistencia nipona</i> donde encumbra a Miyazaki y designa a Kon como sucesor, comparándolo con Lynch y Buñuel. (78-83)
	breve sin firma	Shimizu Takashi, <i>Reincarnation</i>	En sección <i>DVD</i> . (114)

144 sep	sin firma	Kon Satoshi, <i>Paprika</i> , <i>Perfect Blue</i> , <i>Millenium Actress</i> , <i>Paranoia Agent</i>	Sección <i>DVD terror sci-fi</i> . «El 'anime' se hace (aún más) adulto». (128)
	breve sin firma	Sono Sion, <i>Suicide Club</i>	En sección <i>DVD terror sci-fi</i> . (128)
146 nov	VALL, Toni	Festival Sitges, Miike Takashi, <i>Sukiyaki Western Django</i> , Kitano Takeshi, <i>Glory to the Filmmaker!</i> , <i>Takeshis'</i> , <i>Mushishi</i>	<i>Cuatro décadas de alucine</i> / Menciona <i>Sukiyaki</i> como homenaje al Spaghetti Western y la continuación de la línea introspectiva de Kitano. Foto de <i>Mushishi</i> . (32-34)
147 dic	CRESPO, Irene	Miike Takashi, <i>Sukiyaki Western Django</i>	<i>Tarantino y Takashi Miike, bienvenidos al noodle western</i> / El nombre de Tarantino destacado sobre el del director del film. Sorprendente invención de etiquetas ¿Por qué no <i>sukiyaki western</i> ? (42)
	PINILLA, Sergio F.	Kawase Naomi, <i>El bosque del luto</i> , <i>Shara</i>	<i>El bosque del luto</i> / Habla de «intimismo zen» e insiste con «humanismo zen». (54)
	DITUM, N & NELSON, J & GARCIA, Y	Miyazaki Hayao, <i>El viaje de Chihiro</i>	<i>Planeta imaginario</i> / Mundos ficticios que aúnan animación y realidad. (68-75)
	breve sin firma	<i>Tekkonkinkreet</i>	Sección <i>DVD-animación</i> . (136)
	breve sin firma	Nomura Tetsuya, Nozue Takeshi, <i>Final Fantasy VII</i>	Sección <i>DVD-animación</i> . (138)
2008			
148 ene	MARAÑÓN, Carlos	Kitano Takeshi, <i>Brother</i>	<i>Los 50 mejores gangsters de la historia del cine</i> / Incluye al personaje de Kitano. (82-91)
	breve sin firma	Takahashi Naohiko, <i>Berserk</i>	En sección <i>DVD-tv</i> . (123)
149 feb	breve sin firma	Kitano Takeshi, <i>Takeshis'</i>	Sección <i>DVD-autor</i> , «una comedia con estética de telefilme, que confirma que el sentido del humor difiere mucho en cada esquina del

			mundo. Nuevo autohomenaje de un cineasta que comenzó en <i>Humor Amarillos</i> . (120)
	breve sin firma	Anno Hideaki, <i>Neon Genesis Evangelion</i> , Oshii Mamoru, <i>Innocence</i> , Takahata Isao	Sección DVD-varios. (124)
	breve sin firma	Kojima Masayuki, <i>Monster</i>	Sección dvd-varios (125)
150 mar	ESCAMILLA, Bárbara	Nakata Hideo, <i>Ringu</i> , <i>Dark Water</i> , Shimizu Takashi, <i>La maldición</i> , Miike Takashi, <i>Llamada perdida</i>	¿Terror oriental o indigestión occidental? / (20)
	PINILLA, Sergio F.	Yamada Yōji, <i>Love and Honor</i>	<i>Love &amp; Honor</i> / «hermana el cine de Ozu con el de Kurosawa - es un desenlace feliz con caligrafía zen». (54)
	sin firma	Miyazaki Gorō, <i>Cuentos de Terramar</i> , Miyazaki Hayao, Studio Ghibli, Aramaki Shinji, <i>Appleseed</i> , Dezaki Osamu, <i>Black Jack</i> , Okuwaki Masahara, <i>La saga de la sirena</i> , Shimoda Masami, <i>Azul</i> , Murase S, <i>Ergo Proxi</i>	Breves en sección DVD-animación. (122)
151 abr	SALVÁ, Nando	Yamada Yōji, <i>Kabei: Nuestra madre</i> , Kumazawa Izuru, <i>Asyl</i>	<i>La Berlinale toca fondo</i> / <i>Asyl</i> sólo en la lista de premios. (40)
	sin firma	Sunao Katabuchi, <i>Black Lagoon</i> , Sori Fumihiko, <i>Vexille</i> , Furuhashi Kazuhiko, <i>Chevalier d'Eon</i>	Sección DVD-animación. / (114)
	VALDÉS, Andrea	libro Las grandes películas asiáticas, Kitano Takeshi, Miike Takashi	<i>Flores de Oriente</i> / (122)
152 may	breve sin firma	Studio Ghibli, Miyazaki Hayao, Takahata Isao, <i>Mis vecinos los Yamada</i>	<i>Joyas de Ghibli</i> / En sección DVD-noticias. (125)
153 jun	ESCAMILLA, Bárbara	Kitano Takeshi, <i>Glory to the Filmmaker!</i>	<i>Gritar ¡corten! después de gritar ¡corten!</i> / (32)
	breve sin firma	Kawase Naomi, <i>Shara</i> , Ishii Katsuhito, <i>El sabor del té</i>	<i>BAFF ed. 10 aniversario</i> / En sección DVD-autor. (116)

154 jul	breve sin firma	Kurosawa Kiyoshi, <i>Retribution</i>	<i>Retribution</i> / En sección <i>DVD-terror</i> . Texto íntegro: «De los productores de El grito y The Ring, con las virtudes y defectos del terror nipón». (112)
	breve sin firma	Kaneko Shusuke, <i>Death Note</i> , Endo Takuji, Takayama Fumihiko, <i>Patlabor The Movie 3</i> , Fujisaku Junichi, <i>Blood</i> (serie), Mizushima Seiji, <i>Full Metal Alchemist</i>	Sección dvd-animación / Confunde al director del <i>live action</i> de <i>Death Note</i> con el de la serie animada. (116)
156 sep	MARAÑÓN, Carlos	Miike Takashi, <i>Sukiyaki Western Django</i> , <i>Audition</i>	<i>22 westerns raros</i> / (28-31)
	ESTEVEZ, Leonor	Festival San Sebastián, <i>Still Walking</i>	<i>SanS is back</i> / Comenta el programa del festival mencionando «el filme japonés Aruitemo, Aruitemo» sin más datos. (127)
157 oct	SALVÁ, Nando	Festival Venecia, Kitano Takeshi, <i>Achilles and the Tortoise</i> , Oshii Mamoru, <i>Sky Crawlers</i> , Miyazaki Hayao, <i>Ponyo en el acantilado</i>	<i>La autentica 'Muerte en Venecia'</i> / Foto grande de <i>Aquiles</i> y pequeña de <i>Sky Crawlers</i> . Considera que los tres japoneses fueron lo mejor y debieron lograr premios. (46)
	breve sin firma	Kenichi Kasai, <i>Honey and Clover</i> , <i>Le llamaban Shin Chan</i>	<i>Honey &amp; clover + Le llamaban Shin Chan</i> / En sección <i>DVD-animación</i> . (114)
158 nov	MARAÑÓN, Carlos	Koreeda Hirokazu, <i>Still Walking</i> , <i>Nadie sabe</i> , <i>Tokyo Sonata</i> , <i>Passion</i>	<i>De 'pintxos' por Donosti</i> / Foto principal <i>Still Walking</i> . Considera que debió llevarse el premio por su «sutileza ozuística». Del resto no se menciona al autor. (42-43)
	VALL, Toni	Miike Takashi, <i>Crows zero</i>	<i>2008: una odisea en Sitges</i> / (44-45)
	breve sin firma	Kawase Naomi, <i>El bosque del luto</i>	Sección <i>DVD-autor</i> . (134)
	breve sin firma	Suwa Nobuhiro, <i>2/Duo</i> , <i>M/Other</i> , <i>H Story</i> , <i>Una pareja perfecta</i>	<i>Japón ama a Europa</i> / Edición de Intermedio en sección <i>DVD-autor</i> con foto grande de Watanabe Makiko. (134)
	ALCAZAR, Paco		<i>La industria de los sueños</i> / El humorista gráfico considera que «somos imbéciles» porque en lugar de un hombre lobo como en los 50 o un

2009

			asesino en serie como en los 80, ahora nos asusta un niño de 6 años mirándonos, bajo el epígrafe « <i>Es curioso...</i> ». (146)
159 dic	breve sin firma	Watanabe Shinichirō, <i>Cowboy Beebop</i>	Sección dvd-animación Cowboy Bebop / (132)
160 ene	breve sin firma	Miyazaki Hayao, <i>Ponyo en el acantilado, La princesa mononoke, El viaje de Chibiro, El castillo ambulante</i>	<i>Ponyo at the Cliff</i> / Avance de estrenos del año que destaca en negrita «El Disney japonés» y atribuye la autoría a Miyazaki y Frank Marshall [!!!]. (75)
162 mar	MANSILLA, Chema	Anno Hideaki, <i>Evangelion 1.0</i>	<i>Evangelion 1.0 You are not Alone</i> . El puños fuera de hoy en día / breve en avance estrenos.
163 abr	portada, editorial	anime	<i>Extra animación japonesa. Bola de dragón, ...el mayor fenómeno manga de la historia</i> / ...pero ocupa portada y editorial por una película norteamericana. Presencia fotográfica también en sumario.
	BERNAL, David	Miyazaki Hayao, <i>Ponyo en el acantilado, El viaje de Chibiro</i>	<i>Ponyo en el acantilado</i> / (51)
	GARCÍA, Yago	Miyazaki Hayao, <i>Ponyo en el acantilado, La princesa mononoke, El viaje de Chibiro, El castillo ambulante</i> , Studio Ghibli, Miyazaki Gorō, <i>Cuentos de Terramar</i> , Joe Hisaishi	<i>Especial Anime. Sushi dibujado "Ponyo en el acantilado: Amor pasado por agua"</i> / Dentro del Especial anime centrado en la versión USA de <i>Dragon Ball</i> . (62-63)
	RUSSELL, Jamie	Miike Takashi, <i>Ichi the Killer</i> , Oshii Mamoru, <i>Ghost in the Shell, Death Note, Uzumaki, Blood: the Last Vampire, Yu-gi-oh!, Maison Ikkoku, Berserk, Last Exile</i>	<i>¡Manga, manga, manga!</i> / Aparte de Miike u Oshii, no se mencionan los directores del resto de films comentados. Incide en los aspectos escandalosos del <i>manga-anime</i> : sexo, violencia, machismo, etc. (64-65)
	breve sin firma	<i>Shin Chan Spa Wars, Rantarō</i>	<i>Shin Chan Spa Wars + Rantarō, el ninja boy</i> / Muy breve, ni menciona los directores. (120)

165 jun	MARAÑÓN, Carlos	Koreeda Hirokazu, <i>Still Walking</i> , <i>Nadie sabe</i> , <i>Hana</i> , <i>Afterlife</i> , <i>Mis vecinos los Yamada</i>	<i>Still Walking (Arnitemo, arnitemo)</i> / Recuadro titulado «Una familia feliz. Entre el sushi y los vaqueros de John Ford» con la foto de Ozu y una estadística que presenta el film como 48% <i>Cuentos de Tokyo</i> , 25% <i>Buenos días</i> , 15% <i>Mis vecinos los Yamada</i> [!!!], 12% <i>La legión invencible</i> [!!!!????]. (51)
	GARCÍA, Mariló	<i>Amasando Ja-pan</i>	<i>Amasando Ja-pan</i> / breve en sección Series, sin mención autoría. (98)
	breve sin firma	<i>El verano de Coo</i>	<i>El verano de Coo</i> / texto completo: «Multipremiado anime del director que ha alcanzado notoriedad por su trabajo con los filmes de Shin Chan», pero no menciona el nombre. (124)
166 jul	GARCÍA, Yago	Takita Yojiro, <i>Despedidas</i>	<i>Sí, va en serio: Japón ganó el Oscar</i> / «película 'japo'» «Sólo el apoyo de su actor principal (famosísimo cantante pop en Japón) consiguió que el director Yojiro Takita sacase adelante este <i>A dos metros bajo tierra</i> a la nipona». Mientras el texto ocupa una columna, se dedican dos al recuadro «¿Recuerdas estas películas 'oscarizadas'? (A nosotros nos cuesta)». Toda la página parece editada con afán de desacreditar el <i>film 'japo'</i> , desde el título, la sugerencia de copia de un referente americano hasta sugerir que se olvidará rápido. (26)
	SALVÁ, Nando	Festival Cannes, Suwa Nobuhiro, <i>Yuki y Nina</i> , Koreeda Hirokazu, <i>Air Doll</i>	<i>Cannes de la A a la Z</i> / Suwa entre los 3 autores más interesantes, Koreeda no cumple expectativas. (40-41)
	MARAÑÓN, Carlos	Takita Yojiro, <i>Despedidas</i>	<i>Despedidas</i> / «tiene un <i>feng sui</i> especial». (55)
	breve sin firma	Kaneko Shusuke, <i>Death Note</i>	<i>Death Note</i> / Breve en sección dvd-Terror Ci-fi (124)
167 ago	breve sin firma	Kitano Takeshi, <i>Glory to the Filmmaker!</i>	Sección <i>Avance estrenos</i> , sólo foto sin texto. (57)
	sin firma	Miyazaki Hayao, <i>El viaje de Chibiro</i>	Sección <i>DVD top 5 ventas</i> , nº 1 <i>El viaje de Chibiro</i> .
169 oct	ROMERO, Rubén	Miyazaki Hayao, Takahata Isao	<i>Totoro, un Pokémon antes que Pikachu</i> / Sólo un párrafo plagado de errores al describir de la trayectoria del animador. (37)

	breve sin firma	Nakata Hideo, <i>Kaidan, Ringu</i>	<i>Kaidan</i> / Sección <i>DVD estrenos</i> . «Un nuevo filme de terror sobrenatural con solemnes aires orientales» «Ha pasado la fiebre mundial por el terror nipón pero Nakata sigue a lo suyo». (108)
	breve sin firma	Koreeda Hirokazu, <i>Still Walking</i>	Sección <i>DVD autor</i> , texto completo: «Recoge la tradición del mejor cine social japonés».
170 nov	MARAÑÓN, Carlos	Kurosawa Kiyoshi, <i>Tokyo Sonata, Mis vecinos los Yamada</i>	<i>Tokyo Sonata. Ni Ozu puede salvar ya a Japón</i> / En sección <i>Avance estrenos</i> , se destaca que el director no es «pariente ni discípulo del maestro Akira». «una fórmula fetén, mezclando un nuevo (y van...) 'Cuento de Tokio' estilo Ozu con la trama de <i>El adversario</i> , deriva en una versión desencantada de <i>Mis vecinos los Yamada</i> : un <i>Matrimonio con hijos</i> a la nipona en una sociedad rota». (39)
	PINILLA, Sergio F.	Miyazaki Hayao, Studio Ghibli, <i>La princesa mononoke, Ponyo en el acantilado</i>	<i>Mi vecino Totoro, los buenos días de Miyazaki</i> / El título juega a relacionar la película con Ozu.
171 dic	VALL, Toni	Suwa Nobuhiro, <i>Yuki y Nina</i>	<i>Yuki y Nina Emotiva visión de la infancia</i> / «deja buen sabor de boca y satisfacción humanista. Pero no puede uno dejar de preguntarse si colocar la cámara fija delante de dos criaturas que juegan y parlotean a sus anchas, es una decisión con la entidad suficiente para sustentar un discurso filmico que trascienda la mirada documental. Pero me temo que hacerse este tipo de preguntas está mal visto». (66)
	breve sin firma	Oshii Mamoru, <i>Sky Crawlers</i> , Sato Keiichi, Takata Akira, Karas, Hara Keiichi, <i>Shin Chan: Tres minutos para salvar el mundo</i>	Sección <i>DVD animación</i> . (142)
	breve sin firma	Miyazaki Hayao, <i>El viaje de Chibiro</i>	<i>Pete Docter vs Miyazaki</i> / Pieza que acompaña la reseña de un DVD de Pixar para comentar la influencia de Miyazaki. (142)

2010

172 ene	sin firma	Miyazaki Hayao, <i>El viaje de Chibiro</i>	<i>Lo mejor de los '00 / n° 22 El viaje de Chibiro.</i> (75)
	breve sin firma	Takita Yojiro, <i>Despedidas</i>	En sección <i>DVD autor</i> , enfatiza que el film consiguió un oscar. (121)
174 mar	respuesta cartas de lectores	<i>Ghost in the Shell</i> , Miyazaki Hayao, <i>Ponyo en el acantilado</i>	<i>Cine manga / «Hablamos del manga siempre que lo merece, pero no somos una revista especializada».</i> (8)
	sin firma	Miyazaki Hayao, <i>El viaje de Chibiro</i>	<i>DVD estrenos top 5</i> , con foto de <i>El viaje de Chibiro</i> en el n° 3. (122)
175 abr	breve sin firma	Studio Ghibli, Miyazaki Hayao, Kaneko Shusuke, <i>Death Note Relight</i> , Katabuchi Sunao, <i>Black Lagoon</i> , Aramaki Shinji, <i>Halo Legends</i> , Yamaguchi Yuji, <i>Fate-Stay Night</i>	<i>El castillo en el cielo + Nikki la aprendiz de bruja + otras /</i> (118)
177 jun	GARCÍA, Mariló	Koreeda Hirokazu, <i>Air Doll, Still Walking</i>	<i>Muñecas hinchables /</i> Foto de página entera del film. (22-23)
	LARDÍN, Rubén	Festival BAFF, Miike Takashi, Kurosawa Kiyoshi, Ishii Sogo	<i>Retruécano /</i> Columna de opinión sobre el BAFF en la que reivindica el cine asiático. «una mano de santo para la extravagancia y un desparpajo para la comedia local puede que algo intransitable para el occidental talludito pero muy goloso a sus vástagos, crecidos con el manga y el anime. Fuera de la labor de algunos <i>hikikomoris</i> mesetarios, organizados en internet como distribuidores ajenos al aparato económico (pero no tanto, Telefónica sigue siendo el principal <i>peajero</i> de la Red), el cine asiático es pasto de festivales porque el público de a pie no se queda con las caras y prefiere esperar al <i>remake</i> . Ellos se lo están perdiendo, en EEUU no hay ni un Takashi Miike ni un Kiyoshi Kurosawa ni mucho menos un Sogo Ishii». (36)
	SALVÁ, Nando	Koreeda Hirokazu, <i>Air Doll, Still Walking</i>	<i>Air Doll /</i> «arbitrarios y forzados resultan esos pasajes en los que la mediatizada muñeca opina cosas como 'me encontré con un corazón que se suponía que fuera a tener' o 'la vida contiene su propia ausencia'. Tantos temas sugieren cierta complejidad dramática, pero <i>Air Doll</i> parece olvidar que, además del lirismo, es necesario sentido narrativo» [¿Traducción inadecuada?]. (55)



	VALDÉS, Andrea	libro Kitano niño ante el mar	Breve en sección <i>Libros</i> . «Este libro nos descubre un personaje que dio mucho de sí». O desconoce al personaje o tiene el convencimiento que ya no va a recuperar su mejor tono. (137)
178 jul	SALVÁ, Nando	Festival Cannes, Kitano Takeshi, <i>Outrage</i> , <i>Ichi the Killer</i>	Y Cannes bajó a la tierra / «Kitano aportó tanto como pudo con su regreso al cine de yakuza, <i>Outrage</i> , película pelma aunque trufada de la violencia fílmica más creativa desde <i>Ichi the Killers</i> ». (45)
	CROCKER, Jonathan	Studio Ghibli, Takahata Isao	<i>Especial animación 3D. La gran batalla del verano</i> / Avance de producción de Taketori monogatari en Ghibli, con una imagen que no corresponde al trabajo de preproducción del estudio. (74-79)
179 ago	MOTTRAM, James	Miike Takashi, <i>Visitor Q</i>	<i>27 idas de olla</i> / Reportaje sobre películas raras para puntear el estreno de <i>Inception</i> de C. Nolan. (72-75)
180 sep	GARCÍA, Mariló	Kitano Takeshi, <i>El verano de Kikujiro</i>	<i>El arte según Kitano</i> / (30)
	GARCÍA, Mariló	Watanabe Shinichiro, <i>Cowboy Bebop</i> , Anno Hideaki, <i>Evangelion</i> , Ōtomo Katsuhiro	<i>12 anime del futuro</i> / Por el estreno de la versión USA de Astroboy. (38)
	publicidad	Studio Ghibli, <i>Ponyo en el acantilado</i> , <i>El castillo ambulante</i> , <i>Cuentos de Terramar</i> , <i>Mis vecinos los Yamada</i>	Promo a página entera de dvds Ghibli (63)
	GARCÍA, Yago	<i>Ghost in the Shell</i>	<i>¿Que sabes tú de... cine cyberpunk?</i> / <i>GITS</i> : «un anime muy tecnológico y muy violento». (121)
181 oct	SALVÁ, Nando	Festival Venecia, <i>Tokyo Blues</i>	<i>Y la Mostra resucitó</i> / (39)

	ROMERO, Rubén	Kon Satoshi, <i>Paranoia Agent, Paprika</i>	<i>Rebobine, por favor</i> / «Siempre recordaré el primer momento en que supe de 'el chico del bate' [...].la presentadora] daba paso a lo que, según decía, 'era como David Lynch en anime'. Con un rictus de incredulidad me zampé el primer episodio de <i>Paranoia Agent</i> , y luego otro, y otro. No era como Lynch. Era mejor. Cuando acabó no podía, no quería dejar de pensar en 'el chico del bate' [...] Su manera de definir personajes a partir de lo más nimio (un papel volador, una señal de tráfico) era un salto cuantico en el lenguaje filmico». (105)
	MENÉNDEZ, Luís J.	Koreeda Hirokazu, <i>Air Doll, Still Walking</i>	Sección <i>DVD autor</i> . (116)
182 nov	ROMERO, Rubén	Festival Sitges, Miike Takashi, <i>13 asesinos</i>	<i>Imperialismo amarillo</i> / Foto principal. «Un Miike en un ejercicio de contención desconocida (sigo creyendo que el filme en realidad es obra de su primo), engarza con el cine de samurais más clásico en un fantástico <i>remake</i> del filme homónimo de Eiichi Kudo». (57)
	GARCÍA, Mariló	J-horror	<i>69 fetiches muy cool</i> / nº 15: «El terror 'japo'. Si sale agua, malo. Y pelo. Y niños. Los reyes de la tortura psicológica. Un género en sí mismo». (61-68)
	breve sin firma	Death Note	En <i>Noticias DVD</i> , lanzamiento pack 3 discos de las 3 películas de Death Note, sin mención al director, con foto. (186)
2011			
184 ene	LARDÍN, Rubén	Sono Sion, <i>Suicide Club, Love Exposure, Cold Fish</i>	<i>Orientalismo</i> / «Enfrentarse al cine asiático sigue siendo algo escarpado para el espectador de a pie, aunque todos nos hayamos criado con Heidi, Mainger Z, Candy Candy o ShinChan». (26)
	breve sin firma	Hosoda Mamoru, <i>La chica que saltaba a través del tiempo, Summer Wars</i>	Sección <i>DVD animación</i> . <i>La chica que saltaba a través del tiempo</i> . (123)

187 abr	LARDÍN, Rubén	<i>El hundimiento de Japón</i> , Ōtomo Katsuhiro, Oshii Mamoru, <i>Ghost in the Shell</i>	<i>El tsunami resucita a Godzilla</i> / (34)
	GARCÍA, Mariló	<i>Sora no oto, Verano en Andalucía</i>	<i>Spain is diferent (para ellos)</i> / Reportaje motivado por la curiosidad de un anime que se localiza en Cuenca. Sin citar autoría. (108-109)
	CORDERO, Enrique	<i>20th Century Boys</i>	Breve en sección <i>DVD noticias</i> , sin cita autoría. (124)
188 may	BERMEJO, Andrea	<i>Tokio Blues</i>	Muy breve pero foto a doble página en sección <i>Estrenos</i> . (40-41)
	PINILLA, Sergio F.	<i>Tokio Blues</i> , Iwai Shunji, Yukisada Isao, Aoyama Shinji	<i>Tokio Blues</i> / Siendo un director no japonés, se pregunta si otros realizadores nipones no lo hubiesen hecho mejor. (62)
190 jul	breve sin firma	Yonebayashi Hiromasa, <i>Arrietty y el mundo de los diminutos</i> , Studio Ghibli	<i>Avance estrenos</i> con foto mediana. (43)
	breve sin firma	Miike Takashi, <i>Yatterman</i>	Sección <i>DVD autor</i> . Texto completo: 13 asesinos / «Miike adapta la robótica serie de anime de los 70».
191 ago	GARCÍA, Mariló	Miike Takashi, <i>13 asesinos, Audition, Ichi the Killer</i>	<i>Una batalla campal de 45 minutos</i> / (39)
	GARCÍA, Mariló	Miike Takashi, <i>13 asesinos, Audition, Ichi the Killer, Hara-kiri</i>	<i>13 asesinos</i> / «Es 100% cine de samuráis. Un chute de acción en vena» Mención a Kurosawa y los 7 samurais. (64)
	breve sin firma	Kitano Takeshi, <i>Zatoichi</i>	Reedición blue-ray. (126)
192 sep	PIÑÓN, Manuel	Festival San Sebastián, Koreeda Hirokazu, <i>Kiseki</i>	<i>59 festival de San Sebastián</i> / Avance de programación que menciona la presencia de Koreeda entre los «veteranos ilustres». (45)
194 nov	CRESPO, Irene	Festival San Sebastián, Koreeda Hirokazu, <i>Kiseki</i>	<i>La familia de San Sebastián</i> / (46)
	BERMEJO, Andrea	Festival Sitges, Miike Takashi, <i>Hara-kiri</i>	<i>Sitges: el miedo da risa y la realidad nos mata</i> / (47)
	sin firma	Kurosawa Kiyoshi, <i>Cure, Seance, Pulse, Retribution</i>	<i>Creadores de pesadillas</i> / Ranking de autores de terror con Kurosawa en el puesto 19. (104-107)

2012

	breve sin firma	<i>Tokyo Blues</i>	Sección <i>DVD autor</i> . (123)
195 dic	breve sin firma	Miike Takashi, <i>13 asesinos</i>	Sección <i>Novedades DVD</i> , recomienda ver la entrevista con el realizador en los extras. (123)
	breve sin firma	Shimizu Takashi, <i>Reincarnation</i> , Norio Tsuruta, <i>Premonition</i> , Ochiai Masayuki, <i>Infection</i> , Satō Shinsuke, <i>Gantz</i> , Kurosawa Kiyoshi, <i>Retribution</i>	Batería de muy breves en sección <i>DVD terror fantástico</i> . (124)
196 ene	breve sin firma	Yonebayashi Hiromasa, <i>Arrietty y el mundo de los diminutos</i> , Studio Ghibli, Miyazaki Hayao	Sección <i>DVD novedades</i> . (116)
197 feb	LARDÍN, Rubén	Tsukamoto Shinya, Ishii Sogo, Miike Takashi, Sono Sion, Matsumoto Hitoshi	<i>Made in Corea</i> / (26)
119 abr	breve sin firma	Yamada Yoji, <i>Kabei: nuestra madre</i>	Sección <i>DVD autor</i> . Texto completo: «Las experiencias de postguerra de la asistente de Kurosawa». (118).
200 may	VALL, Toni	Koreeda Hirokazu, <i>Kiseki</i> , <i>Still Walking</i>	<i>Kiseki</i> / Destacado en subtítular «Herederó de Ozu, Kore-eda es como el Woody Allen nipón». También le compara con Paul Auster. Por lo visto, Koreeda puede ser cualquiera menos él mismo. (56)
	sin firma	Miyazaki Hayao, <i>El viaje de Chibiro</i> , <i>La princesa mononoke</i> , <i>Studio Ghibli</i>	<i>Las 200 mejores películas de todos los tiempos</i> / N° 119 con destacado y foto para <i>El viaje de Chibiro</i> . «El mundo descubrió que Walt Disney tiene un pariente lejano en Japón. España, que había manga más allá de Bola de dragón y Campeones» En las estadísticas del ranking elaborado, el cine japonés supone un 1% respecto al total de la selección. (62)
202 jul	MARAÑÓN, Carlos	Miyazaki Hayao	<i>Que hay de nuevo viejo</i> / Editorial sobre animación. «Ya no se busca sólo distraer a los más pequeños. La animación es una posibilidad expresiva más al alcance de los cineastas. Hasta aquí, el futuro parece espléndido,

siempre que siamosla línea del talento y la filosofía (casi zen) de creadores como Miyazaki» (6)

	SALVÁ, Nando	<i>Ghost in the Shell</i>	<i>Dibujando la realidad</i> / Destaca que el fragmento anime de Kill Bill lo realizó el estudio IG, el responsable de <i>GITS</i> . (63)
	sin firma	<i>Una carta para Momo, Miyazaki Hayao, La princesa mononoke, El viaje de Chibiro, Ponyo en el acantilado</i>	<i>Los dibujos de nuestras vidas</i> / Encuesta sobre animación favorita entre los redactores de la revista con gran presencia de Miyazaki entre las respuestas y las imágenes de apoyo. (66)
203 ago	de PARTEARROYO, Daniel	Miike Takashi, <i>Hara-kiri, Graveyard of Honor, 13 asesinos, Audition, Llamada perdida</i>	<i>El samurái que hacía remakes</i> / «No parecen las palabras de un rey del exploit, sino de un cineasta muy consciente. Como también lo es que a estas alturas de su carrera esté dedicándose a revisar los pilares del género samurái mientras su propio lenguaje parece haberse estabilizado». (16)
	VALL, Toni	Miike Takashi, <i>Hara-kiri, Llamada perdida, Gozu, Zebraman, Big Bang Love Juvenile A, 13 asesinos</i>	<i>Hara-kiri</i> / «de inspiración claramente shakesperiana, y por extensión, muy emparentado con el cine de Kurosawa», ninguna mención al referente original de Kobayashi, pero sí a Chen Kaige. «Y un último detalle, para nada baladí, Miike consigue que identifiquemos sin demasiado esfuerzo a los personajes y que nos quedemos con su cara hasta que el fatalismo acaba cebándose en ellos». (54)
204 sep	GARCÍA, Yago	Miyazaki Hayao, <i>La princesa mononoke, Ghost in the Shell</i>	<i>20 heroínas explosivas</i> / Incluye a San en la selección y menciona a Kusanagi de <i>GITS</i> . (48-55)
	CORDERO, Enrique	Morishita Kōzo, <i>Buda El gran viaje</i>	<i>Buda</i> / Sección <i>Noticias video en casa</i> . (101)
205 oct	breve sin firma	Miike Takashi, <i>Hara-kiri</i>	<i>Hara-kiri</i> / Texto íntegro: «Un Miike con pulso clásico para un <i>remake</i> de un filme de samurais». (107)
	CORDERO, Enrique	Studio Ghibli, Miyazaki Hayao	<i>Totoro en BD</i> / Seccion <i>Noticias video en casa</i> . (109)

206 nov	SALVÁ, Nando	Kitano Takeshi, <i>Outrage</i>	<i>Outrage</i> / «es casi imposible identificar quiénes son la mayoría de los mafiosos y al rato se hace pesado. A pesar del componente subversivo de una película de yakuza en la que valores otrora sagrados como el honor o la hermandad carecen de sentido, el asesinato es la única respuesta y la mera noción de lealtad se convierte en un chiste, el problema aquí es que ese chiste -y las sofisticadas muertes que lo vehiculan- es todo cuando se nos da». (35)
	PIÑÓN, Manuel	Studio Ghibli, <i>From Up on Poppy Hill</i> , Miyazaki Hayao	<i>2013 Preparados, listos... ¡Oscar!</i> / Película de animación, bajo el titular «El jefe de todo esto» texto completo: «Diez años después de su Oscar por El viaje de Chihiro, Hayao Miyazaki parte como favorito para reeditar aquel éxito del anime ante el poco tirón de sus rivales». No es por mérito propio sino por demérito del resto, aparte de obviar que el film es de Goro y no de Hayao. (80-83)
207 dic	breve sin firma	<i>El clon vuelve a casa</i>	<i>El clon vuelve a casa</i> / El director queda consagrado como «Nakajima». Texto completo «Nuevo título de la colección <i>SciFiCults</i> ».

Cuadro nº 10.4. Menciones al cine japonés contemporáneo (1995-2012) recopiladas en la revista *Cahiers du Cinéma España / Caimán. Cuadernos de cine*

CAHIERS DU CINEMA-España / CAIMAN, CUADERNOS DE CINE

<b>Año</b>	<b>nº / mes</b>	<b>Autor</b>	<b>Keywords</b>	<b>Título / Contenido - Observaciones (nº página)</b>
2007				
	1 may	portada	Koreeda Hirokazu, <i>Hana</i>	Titular e imagen principal de portada.
		FRODON, Jean-M.	Festival Cannes, Kawase Naomi	<i>Cannes 2007. La cuadratura del festival</i> / Fotograma de <i>El bosque del luto</i> . «...Asia parece haber retrocedido un tanto con dos realizadores coreanos de menor importancia (Lee Chang-dong y Kim Ki-duk), y la japonesa Naomi Kawase como única promesa de elevada ambición estética en la competición oficial. El apartado oriental que ofrece la foto de Cannes queda un tanto borroso, comparado con el papel fundamental que esta región del mundo desempeña en la vida del cine». (33-34)
		CUETO, Roberto	Koreeda Hirokazu, <i>Hana</i>	<i>Triunfo de la picaresca</i> / Etiqueta al film como «chambara pacifista». Afirma la existencia de un renovado interés por la ficción histórica. Koreeda recurre al «monumento de la épica japonesa» como medio para «la minuciosa demolición del código en el que sustenta semejante hazaña. Es la propia noción de hazaña la que resulta herida de muerte al término de la proyección del film, y con ello quedan también en entredicho las representaciones culturales que aspiran a dejar su huella ideológica en el imaginario colectivo». Alusiones a Jean Renoir y Shinoda Masahiro. Comenta un «irónico giro argumental se llega a plantear que los valerosos guerreros fueran sólo 46 y no 47, ya que uno de ellos se negó a combatir en el último momento». «Rotundo triunfo

de la parodia sobre la tragedia, de la picaresca sobre la ética». Señala que el «bullicio y agitación» de numerosos personajes anulan la tradicional soledad del guerrero samurai y la «armonía zen a la que aspiraba el chambara cuando aislaba a los contendientes en composiciones simétricas y equilibradas». «Kore-eda trae de vuelta al samurai desde el plácido limbo del cine de género para enfrentarlo con la realidad histórica, con el mundo material, con las consecuencias de sus actos. Y es entonces cuando descubre que más vale no tomárselo demasiado en serio». (44-46)

2 jun.	portada	Festival Cannes, Kawase Naomi, <i>El bosque del luto</i>	Portada para el festival de Cannes con foto del film de Kawase.
	HEREDERO, C.	Festival Cannes, Kawase Naomi, <i>El bosque del luto</i>	<i>En busca del relato perdido</i> / Abre con gran foto de <i>El bosque del luto</i> , cierra comentando el film. Menciona una doble tendencia de cine transnacional y a la vez identitario. (8-10)
	LOPEZ, Jose M.	Festival Cannes, Kawase Naomi, <i>El bosque del luto</i> , Matsumoto Hitoshi, <i>Big Man Japan</i>	<i>Maquinas de dibujar el mundo</i> / Comenta los mecanismos para capturar lo real en diversas estrategias: «Por último, las escenas generadas por ordenador de Dai Nipponjin, que se entremezclan en un gamberro (y falsísimo) documental que, como en uno de esos programas de telerrealidad tan de moda, sigue de cerca la vida cotidiana de un imposible superhéroe japonés». Acaba con un destacado sobre <i>El bosque del luto</i> , que titula <i>Mirada impresionista</i> y que destaca la ausencia como tema de la autora y su búsqueda de la «trascendencia de la naturaleza como refugio último». (11-14)
	publicidad	Kitano Takeshi, <i>Takeshi's</i>	Póster promocional de Vertigo Films en la misma página que el destacado de Kawase. (14)



	PENA, Jaime	Festival Cannes, Matsumoto Hitoshi, <i>Big Man Japan</i>	<i>Abrid las ventanas, dejad paso a la realidad</i> / Sobre los intercambios realidad-ficción: «Dai Nippojin, el falso documental de Hitoshi Matsumoto que nos presenta a Dai Sato, un hombre común que debe proteger al mundo de todo tipo de monstruos gigantes. Unos cutres efectos digitales ahondan en la parodia, que alcanza su grado máximo en su <i>en abimefinal</i> : todo un retorno a lo real, a la ausencia de trucajes, un homenaje a unos <i>power ranger</i> de cartón piedra». (18-19)
	LOPEZ, Jose M.	Kitano Takeshi, <i>Takeshi's</i>	<i>Kitanorama</i> / «A pesar del tono bufo que recorre el film, el aroma de la melancolía -casi de epitafio- tan característico de la obra de Kitano está especialmente presente en Takeshi's» (31-32)
3 jul.	breves	Oshii Mamoru, <i>Sky Crawlers</i> , Suwa Nobuhiro, <i>Yuki y Nina</i>	Avance de proyectos en preparación. (78)
4 sep.	PENA, Jaime	Festival Locarno, Kobayashi Masahiro, <i>The Rebirth</i>	<i>Mirar hacia adelante</i> / Crónica del festival con foto central de la película, ganadora del certamen, que califica de obra maestra. (81)
6 nov.	LOPEZ, Jose M.	Kawase Naomi, <i>El bosque del luto</i>	<i>Cicatrices de la ausencia</i> / Insiste en argumentos ya usados en otros textos y los ilustra con haikus de Bashō y Myōe. (34-35)
	IGLESIAS, Eulalia	Festival Sitges, Kitano Takeshi, <i>Glory to the Filmmaker!</i> , Matsumoto Hitoshi, <i>Big Man Japan</i> , Miike Takashi, <i>Sukiyaki Western Django</i> , Ōtomo Katsuhiko, <i>Mushishi</i> , <i>Steamboy</i>	<i>Los excesos de la ficción</i> / Fotos pequeñas <i>Big Man Japan</i> y <i>Sukiyaki Western Django</i> . «Hitoshi Matsumoto sufre el cambio de los tiempos. No es más que un vestigio de un cine que ya no encuentra su lugar en el Japón actual, ese cine con criaturas gigantes que se dedicaban a atacar o defender el país justo después de la Segunda Guerra Mundial. Matsumoto ofreció uno de los pocos títulos que reflexionan sobre la evolución de los códigos de género. Porque Takashi Miike se limita a dar otra vuelta de tuerca a las confluencias entre el (spaguetti) western y el chambara en su por otra parte disfrutable <i>Sukiyaki Western Django</i> ». (49-51)
	MATEOS, Jesus M.	Festival Animadrid, Yamamura Kōji, <i>Franz Kafka inaka isha</i>	<i>Variación y apuestas arriesgadas</i> / (56)

2008

7 dic.	CUETO, Roberto	Festival semana de terror SS, Miyazaki Gorō, <i>Cuentos de Terramar</i> , Miyazaki Hayao, Kawajiri Yoshiaki, <i>Highlander</i> , Matsumoto Hitoshi, <i>Big Man Japan</i>	<i>Terror de la política, política del terror</i> / (51)
	CUETO, Roberto	Miike Takashi, Oshii Mamoru, <i>Ghost in the Shell, Innocence, Avalon</i> , Kon Satoshi, <i>Perfect Blue, Millenium Actress, Tokyo Godfathers, Paprika</i> , Suwa Nobuhiro, <i>Una pareja perfecta, 2/Duo</i> , Kawase Naomi, Kurosawa Kiyoshi, <i>Pulse, Cure</i> , Koreeda Hirokazu, Kitano Takeshi, Shiota Akihiko, <i>Dororo</i> , Yamada Yōji, Imamura Shōhei	<i>Asia en la pequeña pantalla</i> / Sobre ediciones españolas en dvd de películas asiáticas. (93)
8 ene.	CUETO, Roberto	Festival Gijón, Tsukamoto Shinya, <i>Bullet Ballet, A Snake of June, Nightmare Detective</i>	<i>Camino de perfección</i> / «explicó que su carrera podía entenderse desde una concepción muy "oriental": trabajar siempre con los mismos elementos, con mínimas variaciones, buscando un ideal de perfección que sólo se logra con la tenaz perseverancia del artesano». No sabemos si el término "oriental" lo dice Tsukamoto o lo introduce el autor. (47)
	NEYRAT, Cyril	Sakagushi Hironobu, Sakakibara Moto, <i>Final Fantasy</i> , Suwa Nobuhiro, <i>Una pareja perfecta</i>	<i>Historia portátil del cine digital</i> / «sólo ingresa en la historia del cine, y sólo parcialmente, cuando la producción europea y la independiente americana se apropian del DV después del éxito del Dogma danés y de un film como <i>El proyecto d ela bruja de Blair</i> ». Los autores japoneses en video no quedan contemplados, ni tan sólo a posteriori. Las películas incluidas en el recuento con autoría japonesa estan vinculadas a prducciones norteamericana y francesa respectivamente. (75-84)
9 feb.	MENDOZA, Javier	Lee Sang-il, <i>Hula Girls</i>	<i>Hula Girls</i> / «posee el irresistible atractivo de la épica social y de la comedia de equívocos combinado con el emergente <i>girl-power</i> y el encanto <i>camp</i> de todo lo hawaiano. Un atractivo que el director coreano afincado en Japón Lee Sang-il decide amortizar desde el primer minuto de su film siguiendo el esquema clásico del género inventado por Frank

			Capra y copiado después hasta la saciedad por múltiples producciones de todo el mundo». (43)
10 mar.	publicidad	Yamada Yōji, <i>Love &amp; Honor</i>	Póster promocional de Notro Films. (4)
	QUINTANA, Angel	Kawase Naomi, <i>Shara</i> , Suwa Nobuhiro, <i>Una pareja perfecta</i> , Kobayashi Masahiro, <i>The Rebirth</i>	<i>Un cine en tierra de nadie</i> / «la antigua capital del Japón, marcada por el peso de sus fiestas tradicionales. Los protagonistas son una familia de artesanos que viven de los grabados en tinta y que se reúnen para preparar los desfiles ancestrales de las fiestas locales». «Suwa no filma París como territorio del exilio, sino como punto de encuentro con su cultura cinematográfica. Los trazos de su orientalidad permanecen presentes en algunos ecos de su puesta en escena (sobre todo en su juego con los marcos que reencuadran la acción), pero se diluyen en la descripción del mundo diegético cnetrado en los conflictos matrimoniales de una pareja occidental». (6-8)
	CUETO, Roberto	Yamada Yōji, <i>Love &amp; Honor</i> , Suwa Nobuhiro, Kawase Naomi, Kitano Takeshi, Miike Takashi	<i>Love &amp; Honor</i> / «Desde la aparición del logo de la compañía Shochiku, uno tiene la impresión de que el tiempo no ha pasado para cierto cine japonés». «formalmente hablando estas películas podrían haberse rodado hace veinte o treinta años, es obvio que encuentran cierta contemporaneidad en su punto de vista: relatos interesados en contemplar al tradicional héroe del <i>chambara</i> desde una perspectiva anti-heroica y doméstica, en describir cómo los mitos de la épica tenían que enfrentarse a cuestiones cotidianas». «Una cinta perfectamente disfrutable, por mucho que sea perfecto ejemplo de ese cine institucional que gusta tanto a nivel local y no interesa a la crítica y público festivaleros que prefieren aberraciones incomprendidas en su país de origen (Kitano, Miike, Kawase, Suwa...)». (37)
11 abr.	RAMOS, Juan P.	Ochiai Masayuki, remakes	<i>Retratos del más allá</i> / Agotamiento del terror asiático. Fantasma femenino vengativo, tecnología como nexa con el más allá, uso excesivo de efectos de sonido. (47)

	BENAVENTE, Fran	Remakes, J-horror	<i>The Eye (Visiones)</i> / Remakes como alegoría
	ARANZUBIA, Asier	Festival Las Palmas, Kawase Naomi (retrospectiva), Kobayashi Masahiro, <i>The Rebirth</i>	<i>Averías de la imagen - milagros de la realidad</i> / (56-57)
	publicidad	BAFF	Póster promocional. (63)
12 may.	PENA, Jaime	Kawase Naomi, <i>El bosque del luto</i> , libro El cine en el umbral	" <i>Todo está en mi cabeza...</i> " / «confiesa a Aaron Gerow su afición por los shōjo manga, los manga para chicas, quizás lo último que esperaríamos de una cineasta cuyas películas parecen entroncar con la vertiente más seria y trascendente del cine japonés». (67)
13 jun.	QUINTANA, Ángel	Festival Cannes, Kurosawa Kiyoshi, <i>Tokyo Sonata</i>	<i>Fronteras de la ficción y relatos de familia</i> / <i>Tokyo Sonata</i> como ejemplo en una "recuperación familiar (que) funciona como una quimera imposible que puede ser alcanzada mediante la perseverancia" (26)
	PENA, Jaime	Festival Cannes, Kurosawa Kiyoshi, <i>Tokyo Sonata</i>	<i>Derivas continentales</i> / Solo menciona la película, pero incluye foto grande. (31-32)
	IGLESIAS, Eulalia	BAFF, pack dvd aniversario, After Life, Koreeda Hirokazu, <i>Shara</i> , Kawase Naomi, <i>El sabor del té</i> , Ishii Katsuhito, <i>The Rebirth</i> , Kobayashi Masahiro	<i>También los maestros empezaron inéditos</i> / Foto para <i>El sabor del té</i> , incluida en el pack dvd aniversario. Califica <i>Shara</i> como «una de las películas más importantes y hermosas surgidas del Japón en los últimos años». Cree que comparte con Koreeda una reflexión sobre como asumir la ausencia. (72-73)
14 jul.	CUETO, Roberto	Kitano Takeshi, <i>Shara</i> , Kawase Naomi	<i>Pero, ¿existe el cine invisible?</i> / Se pregunta «¿porqué la filmografía de Takeshi Kitano no llegó a las salas españolas hasta que alcanzó su séptima película?» Destaca que «casi nada se vió de cine japonés en los 80» y argumenta que muchas películas que antes no podían llegar al público a causa de las decisiones de distribución pero que, en el nuevo contexto de consumo audiovisual, las películas se abren paso «como imparable fuerzas de la naturaleza que siempre encuentran su camino para hacerse visibles» ante su propio público. (9-10)

	HEREDERO, C.	Suwa Nobuhiro, <i>Un couple parfait</i>	<i>Un couple parfait</i> / Parte de la recopilación de textos <i>50 invisibles</i> . Considera la película una «reescritura» del <i>Viaggio in Italia</i> de Rossellini. (19)
	CUETO, Roberto	Kurosawa Kiyoshi, <i>Kairo</i>	<i>Kairo</i> / Parte de la recopilación de textos <i>50 invisibles</i> . Lamenta que esta «deslumbrante» película sólo nos haya llegado en forma de su «nefasto remake americano». (21)
	CUETO, Roberto	Kon Satoshi, <i>Paprika</i> , anime	<i>Paprika</i> / Parte de la recopilación de textos <i>50 invisibles</i> . Denuncia la consideración infantil de la animación en España, incluso para títulos que, como este, han pasado por los grandes certámenes. (23)
	LOPEZ, Jose M.	Shara, Kawase Naomi	<i>Shara</i> / Parte de la recopilación de textos <i>50 invisibles</i> . «una de esas películas sísmicas que hacen tambalear nuestras íntimas convicciones de lo que es el cine». (25-26)
	SANTAMARINA, A.	Kawase Naomi, libro <i>El cine en el umbral</i>	<i>El cine en el umbral</i> / (81)
15 sept.	FRODON, Jean-M.	TIFF	<i>La galaxia festival</i> / «dos festivales son un alter ego de la crítica, la única otra instancia de designación de las películas según criterios diferentes a los promovidos por el marketing. Por el contrario, existen manifestaciones en las que las películas se seleccionan para acompañar al mercado. Por ejemplo, el Festival Internacional de Cine de Tokyo no tiene personal propio, sino que está organizado por las majors japonesas como plataforma de lanzamientos de títulos cuyo estreno está previsto para los meses siguientes». (39-41)
16 oct.	portada	Suwa Nobuhiro	

	MONTERDE, J.E.	Festival San Sebastián, Koreeda Hirokazu, <i>Still Walking</i> , Kurosawa Kiyoshi, noir japonés	<i>Un lugar en el mundo</i> / Fotograma grande de <i>Still Walking</i> . Insistencia del cine actual con la infancia y adolescencia y su uso como «coartada para el chantaje sentimental». De ese mal uso excluye <i>Still walking</i> , considerandola la mejor película del festival. Destaca la inspiración «a lo Ozu» del film y la fidelidad en la presencia de su director en el certamen. Menciona a Kurosawa Kiyoshi como uno de los nombres destacados habituales en el festival y valora la retrospectiva de cine negro japonés destacando la inclusión de películas «desconocidas hasta para los críticos japoneses que han venido especialmente». (25-27)
	PENA, Jaime	Festival San Sebastián , Ryusuke Hamaguchi, <i>Passion</i> , Koreeda Hirokazu, <i>Still Walking</i> , Kurosawa Kiyoshi, noir japonés	<i>Nuevos realizadores, viejos hábitos</i> / Critica la tradicional falta de riesgo y apego al clasicismo de la selección del festival, contrastándola con la contemporaneidad de Rotterdam o Locarno. Es sintomático leerlo en contigüidad con la querencia por Koreeda. Elogia <i>Passion</i> . (28-29)
	LOSILLA, Carlos	Festival Venecia, Kitano Takeshi	<i>El cine en entredicho</i> / (32-33)
	MIRANDA, Luís	Suwa Nobuhiro, <i>2/Duo, M/Other, Un couple parfait</i>	<i>Nobuhiro 'barra' Suwa</i> / Atribuye a Cannes el descubrimiento de un autor entre los «más interesantes del novísimo cine japonés en los años 90», cuyo cine describe como un «tapiz de alusiones a la modernidad europea», apreciando una «reescritura asiática» con elementos del pensamiento cinematográfico de Resnais, Rossellini, Bergman, Bazin o Garrel. (16-17)
17 nov.	LOSILLA, Carlos	Festival Sitges, Oshii Mamoru, <i>Sky Crawlers</i>	<i>Panorama de un género en tensión</i> / Considera <i>Sky Crawlers</i> un ejemplo de la tendencia contemporánea por el «barroquismo metalingüístico» al «convertir el anime en melodrama y viceversa». Fotograma de la película en pequeño. (45-47)
	LOSILLA, Carlos	Kawase Naomi	<i>El misterio del diálogo imposible</i> / Correspondencia filmada entre Kawase e Isaki Lacuesta. Apartado titulado «Diferencias» expresa que estas provienen de sus diferentes tradiciones culturales, «frente a la búsqueda de la trascendencia oriental, el relativismo escéptico de una civilización

			en decadencia (...) diálogo surcado por múltiples interferencias, conversación imposible entre culturas». (53)
18 dic.	CUETO, Roberto	Semana cine fantástico San Sebastián, Aramaki Shinji, <i>Appleseed: Ex machina</i> , Miike Takashi, Nishimura Yoshihiro, <i>Tokyo Gore Police</i> , Tsutsumi Yukihiro, <i>20th Century Boys</i> , Tsukamoto Shinya, <i>Nightmare Detective 2</i>	<i>El terror en los tiempos de crisis</i> / Todos los títulos son bien valorados excepto <i>20th Century Boys</i> , considerada sólo apta para los aficionados al cine de consumo japonés. (53)
	REVIRIEGO, C.	Festival Mar del Plata, Koreeda Hirokazu, <i>Still Walking</i> , Kurosawa Kiyoshi, <i>Tokyo Sonata</i>	<i>Por las playas de Agnès y otros lugares</i> / En ambos filmes detecta «la excelencia del cine nipón» y su radiografía de la crisis de la «marcadamente patriarcal» familia japonesa. Destaca el premio para <i>Still Walking</i> , que define como «un <i>Cuentos de Tokio</i> invertido». (56)
	PENA, Jaime	Kawase Naomi, <i>El bosque del luto</i>	<i>El bosque del luto</i> / Crítica duramente el doblaje y la pobreza de la edición de este dvd, señalando que Vertigo-DeAPlaneta los suelen hacer «como si hubiese una voluntad de castigar estos títulos fundamentales para entender el cine de nuestro tiempo». (108)
2009			
19 ene.	YAÑEZ, Jara	Anime, libro Cine de animación japonés	<i>Cine de animación japonés</i> / Lo considera un «repaso general» por la historia, generos y autores-obras destacadas, echando en falta una introducción unificadora. (20)
20 feb.	SANCHEZ, Sergi	critica cinematográfica	<i>El hombre múltiple</i> / Reflexión sobre el papel de la crítica cinematográfica en el contexto contemporáneo. (84-85)
21 mar.	KOVACSIS, Violeta	Berlinale, Sono Sion, <i>Love Exposure</i>	<i>De Caligari al Oso</i> / Pondera como merecido el premio al film de Sono en la sección de mejor calidad en el festival (50-51)
22 abr.	portada	Miyazaki Hayao, <i>Ponyo en el acantilado</i>	(titular secundario)

CUETO, Roberto	Suwa Nobuhiro, <i>Un couple parfait</i> , Oshii Mamoru, <i>Avalon</i> , Kurosawa Kiyoshi, Miyazaki Hayao, Ōtomo Katsuhiro, Kon Satoshi	<i>Asia, Europa... sus fantasmas</i> / «interés del cine asiático por mirarse en el espejo de la cultura occidental». Señala que occidente ha dado siempre la espalda al mundo oriental pero no así al revés. Cosmopolitanismo en los autores del anime. (6-9)
COSTA, Jordi	Miyazaki Hayao, <i>Ponyo en el acantilado</i> , <i>El viaje de Chihiro</i> , <i>El castillo ambulante</i> , Studio Ghibli, Takahata Isao	<i>La infancia reconquistada</i> / Inicia el texto con alusiones a un autor próximo a las preferencias del lector de Cahiers como Jose Luis Guerín. (18-19)
AUBRON, Hervé	Miyazaki Hayao	<i>La guerra de los mundos (Réquiem por los humanos)</i> / Traducción del original de la edición francesa, al estrenarse <i>El castillo ambulante</i> , dedicado a las criaturas creadas por Miyazaki. (20-23)
IGLESIAS, Eulalia	Festival Las Palmas, Hashiguchi Ryōsuke, <i>All Around Us</i> , Kitano Takeshi, <i>Achilles and the tortoise</i>	<i>No sólo un rincón del mapa</i> / « <i>All Around Us</i> , de Hashiguchi Ryosuke, una muestra de cine japonés desembarazado tanto de los recursos del cine de género como de los del cine de autor para ofrecer la historia de una pareja que va de la comedia al drama para encontrar su punto medio de equilibrio». «Decepciones. Más resituado que en sus dos obras anteriores, Takeshi Kitano sigue sin reencontrar su camino en <i>Achilles and the Tortoise</i> , aunque esta sea la tercera película en que precisamente trata de ello». (50-51)
ZAPATER, Juan	Miyazaki Hayao, Studio Ghibli,	<i>El dibujo, el símbolo y la música</i> / Atribuye la popularidad de Miyazaki en su apuesta por mantener el valor del relato en un contexto postmoderno que, por lo general, tiende a desarticlarlo. Valora su cine como una doble abstracción, la de la cualidad simbólica y alegórica que se atribuye al dibujo de línea y la que constituye la música, con un uso particular y destacado en la obra del animador. «Un cine cuyos relatos están rubricados por una singular aplicación de la música. O lo que es lo mismo: abstracción sobre abstracción para pulsar con excelencia los resortes ocultos de la emoción humana». (61)



24 jun.	portada	Suwa Nobuhiro, <i>Yuki y Nina</i>	Mención en el contexto del Festival de Cannes. Portada alternativa, mostrada en sumario (3), con imagen principal fotograma de <i>Yuki y Nina</i> .
	publicidad	<i>Still Walking</i>	Póster promocional de Golem en portada interior. El sumario en la página siguiente incluye también fotograma.
	REVIRIEGO, C.	Festival Cannes, Koreeda Hirokazu, <i>Air Doll</i> , Suwa Nobuhiro, <i>Yuki y Nina</i>	<i>De palabras y presencias</i> / Crónica del festival de Cannes con sección final titulada «Instantes asiáticos». «Kore-eda proporciona magia visual en la fallida fábula <i>Air Doll</i> , donde una muñeca hinchable adquiere vida y desarrolla emociones, pero el momento más deslumbrante del festival está reservado para la fuga franco-japonesa en el bosque de <i>Yuki &amp; Nina</i> , filmada por Suwa y Girardot. Sin palabras». (10-12)
	FRODON, Jean-M. & GARSON, Charlotte	Suwa Nobuhiro, <i>Yuki y Nina</i>	<i>Como arroyos hacia el río</i> / Entrevista a Suwa y Girardot. «(en Japón) no me siento a gusto en el medio del cine tal y como funciona ahora. En Francia encuentro más fácilmente interlocutores que comparten mi manera de entender el cine". La historia narrada presenta la separación de un matrimonio franco-nipón, que Girardot asocia con un medio dramático de una auto-alegoría de ambos creadores, y las cuitas posteriores de su hija Yuki "Lo que le sucede a Yuki muestra como esa mezcla de diferencias y de semejanzas también da lugar a algo nuevo"». Suwa: «El bosque tiene una dimensión fantasmagórica que en principio yo no deseaba, pues no corresponde a mi idea del cine, que se funda en el realismo». (14-16)
	PENA, Jaime	Suwa Nobuhiro, Miyazaki Hayao, <i>Yuki y Nina</i>	El momento Miyazaki / Comenta la escena en que, en el film, Yuki se adentra en un bosque francés para salir junto al camino que conduce a la casa de su abuela, en una zona rural de Japón. «Es un <i>flash-forward</i> , una escena onírica, un salto en el tiempo que anticipa su vida futura en el país materno, no una elipsis sujeta a cualquier tipo de explicación racional, es el momento Miyazaki de <i>Yuki &amp; Nina</i> ». Recuadro de texto breve que, por extensión, no permite desarrollar mejor el argumento,

pero que indica que Miyazaki es un referente de autoridad que se supone ya conocido para el lector cahierista, sin requerir mayores explicaciones. (16)

LOSILLA, Carlos	Still Walking, Koreeda Hirokazu	<i>Mariposas amarillas</i> / «Still Walking, es cierto, podría recordarnos alguna película de Yasujiro Ozu -sobre todo de su última etapa- si no fuese porqué [...] no le importa tanto el choque entre generaciones como la observación de un microcosmos en el que todo fluye y se transforma, de manera que su modo de proceder deberá basarse en la distancia más que en la crónica, en un esfuerzo inútil por la recuperación de la memoria más que en su preservación». Losilla prescinde del referente automatizado en la crítica y lo liga a una pléyade de autores diversos (Olivier Assayas, Clint Eastwood, Arnaud Desplechin, Lisandro Alonso, Gomes, Grandieux, John Ford, François Truffaut). Adscribe a Koreeda en la corriente del cine contemporáneo, sin necesidad de precisar su origen japonés o asiático: «hay una peculiar tendencia en el cine contemporáneo que parece obsesionada, de un modo u otro, por el universo de la familia y sus contradicciones. Y en ese núcleo se introduce, también, Hirokazu Kore-eda» (28-29)
IGLESIAS, Eulalia	Festival BAFF, Sono Sion, <i>Love Exposure</i> , Takita Yojirō, <i>Despedidas</i> , Kitano Takeshi, <i>Achilles and the Tortoise</i> , Kawase Naomi, <i>Nanayo</i> , Koreeda Hirokazu, <i>Still Walking</i>	<i>A prueba de crisis</i> / «Love Exposure, de Sion Sono, destinado a convertirse en película de culto entre los más fanáticos de la cultura japonesa postmoderna». «El melodrama de baja intensidad, sobretodo <i>Made in Japón</i> , acaba resultando el contexto en el que se desarrollan demasiados de los títulos de la sección oficial. Ese melodrama de vocación universal, cuyo epónimo en el BAFF 2009 podría ser <i>Departures</i> , la cinta japonesa que triunfó inesperadamente en los últimos Oscar y que agotó entradas en su proyección en Barcelona. [...] acaba escorado hacia el costado lacrimógeno». «Melodrama familiar à la Ozu de Hirokazu Kore-eda». (53)

25 jul.	MONTERRUBIO, Lourdes	Takita Yojirō, <i>Despedidas</i>	<i>Despedidas</i> / «El mediático galardón es el único reclamo de la película para su estreno en España, ya que difícilmente se puede recurrir a intereses o logros cinematográficos. Su identidad japonesa se diluye para encarnarse en exponente del más irritante melodrama hollywoodense actual, con todos sus conocidos estigmas. Que esté realizado, interpretado y dirigido por profesionales japoneses es sólo un pequeño exotismo. Un buen ejemplo del cine de la globalización, donde lo particular se desnaturaliza para acatar los códigos de la norma imperante, y crear un producto que se agota en los insostenibles y continuos subrayados emocionales y que aburre en la simplificación narrativa para todos los públicos». (37-38)
26 sep.	PENA, Jaime	Festival Locarno, Kobayashi Masahiro, <i>Wakaranai</i> , Dairiki Takuya, Miura Takashi, <i>Nikotoko Island</i>	<i>Política del cine, política de los autores</i> / Foto de <i>Wakaranai</i> , pero sin mención en el texto. Considera la comedia <i>Nikotoko Island</i> la gran revelación del festival, comparando sus largos planos fijos, protagonismo del paisaje y diálogos absurdos con el cine de Albert Serra. (53-54)
27 oct.	COSTA, Jordi	Miyazaki Hayao, <i>Ponyo en el acantilado</i> , <i>La princesa Mononoke</i> , Takahata Isao	<i>Descubrir el mundo</i> / Abre el cuaderno crítico con el tardío estreno del film. Usa el término <i>satoyama</i> para designar una zona liminal entre el bosque de montaña y la zona cultivable, para describir el cine de Miyazaki, que confronta naturaleza y civilización, llevándolos a la armonía.
	IGLESIAS, Eulalia	Kitano Takeshi, <i>Glory to the Filmmaker</i>	<i>Glory to the Filmmaker</i> / «Federico Fellini tuvo suficiente con una película, <i>Ocho y medio</i> (1963), construida a partir de su propia crisis creativa para poder tomar un nuevo camino en su carrera». «se luce con algunos de los mejores momentos de humor que se recuerdan en su carrera». (48)
	breves	Kitano Takeshi	<i>Kitano Takeshi</i> / Vuelta al cine de yakuza, «será el protagonista de un film donde se vuelven a tratar temas como la traición y la venganza, y contará con su elenco habitual: Tomokazu Miura, Kippe Shiina, Ryo

			Kase o Soichiro Kitamura» ninguno de los citados había trabajado a las ordenes de Kitano con anterioridad. (58)
29 dic.	CUETO, Roberto	Studio Ghibli, Miyazaki Hayao, <i>Ponyo en el acantilado</i> , <i>El viaje de Chibiro</i> , Takahata Isao, Kondo Yoshifumi, <i>Susurros del corazón</i>	<i>Studio Ghibli Collection</i> / Comenta la edición en DVD de diversos títulos de Ghibli. Señalando <i>El viaje de Chibiro</i> como película de consagración que ha introducido a Miyazaki en el «canon de los grandes autores cinematograficos contemporaneos, tras haber sido ninguneado por la crítica durante décadas». Esto lleva a generar un interés por su obra anterior que se amplía a sus colegas de Ghibli. (27)
	IGLESIAS, Eulalia	Suwa Nobuhiro, <i>Yuki y Nina</i> , Miyazaki Hayao, Kawase Naomi	<i>Al otro lado del bosque</i> / «desde su debut en 1997 con <i>2/Duo</i> se ha convertido en uno de los directores japoneses de mayor prestigio internacional. En 2005 rodó su primer largometraje en Francia, <i>Un couple parfait</i> , [...] y así pasó a engrosar la nómina de cineastas contemporáneos cuya obra está marcada por la transnacionalidad». En el complejo realismo-fantasia con niños protagonistas, menciona varios referentes como Lewis Carrol, James M. Barrie o Miyazaki. En contiguidad con el artículo anterior, de Cueto en el mismo ejemplar, se nos revela esta referencia como propia de un momento de descubrimiento de esta figura. «nos recuerda inevitablemente al cine de Naomi Kawase, en el que las fuerzas de la naturaleza forman parte intrínseca de la trayectoria vital de los personajes. [...] Suwa, acompañado de su amigo Hipolytte Girardot, atraviesa su propio bosque mágico para redescubrir sus filiaciones con el cine japonés sin necesidad de abandonar el francés». (44-45)
	CUETO, Roberto	Semana cine fantástico San Sebastián, <i>El samurai sin nombre</i> , <i>Evangelion 2.0: you can (not) advance</i> , Tsukamoto Shinya, <i>The Bullet Man</i> , Nishimura Yoshihiro, <i>Vampire Girl vs Frankenstein Girl</i> , Iguchi Noboru, <i>RoboGeisha</i>	<i>Un oasis de resistencia</i> / Habla de «obligada cuota nipona». Alaba <i>El samurai sin nombre</i> y <i>Evangelion</i> , que además tiene foto, pero no <i>The bullet man</i> . Describe el cine de Nishimura e Iguchi como «loco, salvaje y liberado de cualquier control ético o estético». (68)

30 ene.	CUETO, Roberto	Oshii Mamoru, <i>Sky Crawlers</i> , Miyazaki Hayao	<i>Sky Crawlers</i> / Lamenta la escasa visibilidad de este DVD que considera la mejor película de ciencia ficción del año. Filiación con Miyazaki por la fascinación de la aviación. (70)
33 abr	LÓPEZ, Jose M. & MARTÍNEZ, Beatriz	Festival Las Palmas, <i>A white night</i> , Kobayashi Masahiro, <i>Wakaranai</i>	<i>Reposar, repensar</i> / Crónica del Festival de Las Palmas con foto destacada de <i>A White Night</i> . «En sus últimas ediciones, el Festival de Las Palmas se ha convertido en uno de los principales focos de difusión del cine asiático en nuestro país y os ha descubierto a algunos de sus cineastas fundamentales». Las dos películas de Kobayashi son «casi contrapuestas: <i>Wakaranai</i> nos devuelve la esencia de sus estilo más crudo [...] mientras que <i>A white Night</i> [...] resuenana los ecos de Visconti, Carax, Suwa o Linklater. Bajo la apariencia de un melodrama convencional, Kobayashi desmonta las constantes del género». (50-51)
35 jun	QUINTANA, Àngel	Festival Cannes, Kitano Takeshi, <i>Outrage</i> , Nakata Hideo	<i>Godard, los Stones y las batallas del cine de autor</i> / Avance programación del festival. «Después de unos cuantos años de letargo, el cine asiático parece desembarcar con fuerza, pero sin llevar a cabo ningún relevo generacional ni ninguna apuesta singular». Sobre Kitano, considera que «entierra el tiempo de autorreflexión» y vuelve a dedicarse al thriller. «Como suele suceder cada vez que se proyecta una película de Godard, el resto del cine envejecerá unos cuantos años. De todos modos, los compañeros de viaje de Godard en dicha sección son también destacables». Valoración preventiva que indica una predisposición clara. Entre los destacables, menciona el nombre de Nakata. (6-7)

	COSTA, Jordi	Miyazaki Hayao, Studio Ghibli, Anno Hideaki, <i>Neon Genesis Evangelion</i>	<i>Nausicaä del valle del viento</i> / «no estaría de más recordar que la crítica española -o, por lo menos, cierto sector de dicha crítica- recibió con visible arqueo de ceja la histórica distinción que recibió <i>El viaje de Chibiro</i> (2001) en la edición del Festival de Berlín de 2002. Es posible que al cine de Miyazaki -por lo menos en cuestiones de recepción crítica- le haya venido bien llegar tan tarde a nuestras pantallas: una obra maestra como la presente se ahorrará el trance de ser subestimada como lo fue en su día la no menos excepcional <i>Porco Rosso</i> (1992) a su paso por Sitges, donde más de una voz respetable esgrimió el recuerdo de Heidi y Marco para rebajarle el perfil a la excelencia». Destaca la intervención de Anno como responsable del cuerpo en desintegración del guerrero gigante. (51)
	CUETO, Roberto	Kurosawa Kiyoshi, <i>Seance, Loft, Cure, Kairo, Retribution</i>	<i>Seance + Loft</i> / Elogia el empeño de Media3 por editar viejos títulos del director, todos ellos relacionados con la figura del fantasma. «Mientras que el más vulgar cine de terror vive bajo la tiranía del contraluz y el <i>subwoofer</i> , Kurosawa integra a los fantasmas en lo cotidiano con una naturalidad que los hace más cercanos, es decir, mucho más aterradores». (72)
	MEDINA, Pedro	Takahata Isao, Miyazaki Hayao, Studio Ghibli	<i>Hols, el príncipe del sol</i> / El nombre de Takahata aparece indesligable del de Miyazaki y Ghibli. (72)
35 jul	KOVACSIS, Violeta	Koreeda Hirokazu, <i>Air Doll, After Life</i>	<i>Lo juguetón y lo cruento</i> / «resulta algo más dispersa que <i>After Life</i> (por citar otra obra de Kore-eda que flirtea con el género)», es decir, un <i>autor</i> siempre firma <i>cine de autor</i> . Un film de Koreeda no se puede considerar género, sólo aproximación a sus estilemas. (41)
	IGLESIAS, Eulalia	Festival BAFF, Kobayashi Masahiro, Kawase Naomi, Yukisada Isao, <i>Parade</i>	<i>Escenarios cambiantes</i> / El BAFF como forma de exhibición alternativa a salas comerciales: valores ya consolidados pero imposibles de ver en el circuito de distribución estándar. (62)

2011	38 oct	sin firma	Kon Satoshi, <i>Perfect Blue, Millenium Actress, Tokyo Godfathers, Paprika, The Dream Machine, Paranoia Agent</i> , Miyazaki Hayao	<i>Satoshi Kon. In memoriam</i> / Injustificada mención a Miyazaki y Ghibli. (60)
		MARTINEZ, Beatriz	Suwa Nobuhiro, <i>Yuki y Nina</i>	<i>Yuki y Nina</i> / Recuperación de los títulos de Suwa por parte de Intermedio en DVD. «fusión entre la sensibilidad europea y la asiática [...] El resultado es una obra mágica y poética, un armonioso <i>haiku</i> de resonancias simbólicas y reposada belleza». (64)
		YAÑEZ, Jara	Miyazaki Hayao, <i>El castillo ambulante, Ponyo en el acantilado</i> , Studio Ghibli	<i>Porco Rosso</i> / Nuevamente, reivindica la recuperación de obras previas de Miyazaki.
	40 dic	RUIZ, Juanma	Anno Hideaki, Masayuki, Tsurumaki Kazuya, <i>Evangelion 2.22, Evangelion 1.01</i>	<i>Evangelion 2.22 You Can (Not) Advance</i> / (98)
		MARTINEZ, Beatriz	Hosoda Mamoru, <i>La chica que saltaba a través del tiempo</i> , Iwai Shunji	<i>La chica que saltaba a través del tiempo</i> / Entronca el lirismo e interés por personajes juveniles de Hosoda con el cine de Iwai. (100)
	42 feb	RUIZ, Juanma	libro Cine fantástico 100% Asia, Miyazaki Hayao, <i>Ringu</i>	<i>Cine fantástico 100% Asia</i> / (75)
	45 may	ESTRADA, Javier H.	<i>Tokio Blues</i>	<i>Tokio Blues</i> / «Un director nacido en Vietnam y criado en Francia adapta la novela <i>Tokio Blues</i> , del japonés Haruki Murakami. Este complejo aparato transnacional resultaría sorprendente de no ser porqué hablamos de un exponente de la globalización cinematográfica como Tran Anh Hung. Su opera prima, <i>El olor de la papaya verde</i> (1993), estaba ambientada en el Vietnam de los años cincuenta y sesenta, pero rodada en un estudio de Paris». Transnacionalidad asociada a auteurismo francés. (43)

47 jul	MARTINEZ, Beatriz	Miike Takashi, <i>13 asesinos, Cementerio Yakuzza</i>	<i>El honor de los viejos samurais</i> / «No es la primera vez que el director se despoja de su máscara de director de culto para ofrecer una narración de estirpe más clásica. En películas como <i>Cementerio Yakuzza</i> (2000) dejaba a un lado la parafernalia visual para adentrarse en el terreno de la sobriedad narrativa y estilística». «primera inmersión de Miike dentro del cine de época, el <i>jidaigeki</i> , en un sentido estricto. Por lo tanto, las imágenes se encuentran revestidas de un inevitable aliento nostálgico, que nos remite al cine de Kurosawa y Mizoguchi». Nos parece que nos son las imágenes del film sino la mirada del crítico la que genera esta inevitabilidad. (47)
	KOVACSIS, Violeta	Festival Films de dones de Barcelona, Kawase Naomi, <i>Genpin</i>	<i>Sobre y de mujeres</i> / Breve crónica con foto para <i>Genpin</i> . (61)
	MARTINEZ, Beatriz	Miike Takashi, <i>Yatterman</i>	<i>Yatterman</i> / (75)
	publicidad	Miike Takashi, <i>13 asesinos</i>	Póster promocional de Avalon en contraportada interior
48 sep	FERNANDEZ, Jara	Yonebayashi Hiromasa, <i>Arrietty y el mundo de los diminutos</i> , Studio Ghibli, Miyazaki Hayao, <i>Ponyo en el acantilado, El viaje de Chihiro</i>	<i>Arrietty y el mundo de los diminutos</i> / (46)
	DELONNE, Stéphane & LEPASTIER, Joaquim	Festival Locarno, Tomita Katsuya, <i>Saudade</i> , Aoyama Shinji, <i>Tokyo Kôen</i>	<i>A los cuatro vientos</i> / Incluye foto de <i>Saudade</i> . (57-59)
	RUIZ, Juanma & HEREDERO, C.F.	<i>Kawase Naomi, Momoi Kaori, Yamasaki Toyoko</i> , 3.11 <i>A Sense of Home</i>	Naomi Kawase, Víctor Erice, Isaki Lacuesta... / A propósito de <i>3.11 A Sense of Home</i> . Se limita a describir el proyecto y detalla los dos capítulos realizados por directores españoles. (61)
49 oct	portada	Kawase Naomi	Mención en portada



	MONTERDE, J.E.	Koreeda Hirokazu, <i>Kiseki</i>	<i>Renovación y diversidad</i> / Le parece vergonzante premiar el guión de <i>Kiseki</i> , no por mala película sino por falta de «singularidad». (20-22)
	MONTERRUBIO, Lourdes	Kawase Naomi, <i>Shara</i>	<i>Esculpir en el recuerdo</i> / Ciclo en la filmoteca valenciana organizado por la revista que incluye <i>Shara</i> entre las mejores películas de la década. No se menciona el film en el texto. (68)
	YAÑEZ, Jara	Nakashima Tetsuya, <i>Confessions</i>	<i>Confessions</i> / Breve recensión del DVD. (77)
	QUINTANA, Angel	Kawase Naomi	<i>12 formas de decir: "Escribo con mi cámara"</i> / Sobre las correspondencias filmadas. (82-83)
	BALLÓ, Jordi	Kawase Naomi	<i>Un formato es una forma</i> / Sobre las correspondencias filmadas. Incluye imágenes de Kawase, pero no mención en el texto. (84-85)
	RUIZ, Juanma	Kitano Takeshi, <i>Outrage</i>	<i>Outrage</i> / (XVII)
	PENA, Jaime	Kawase Naomi, <i>Kaze no Kioku, Suzaku, Hotaru, Shara, El bosque del luto, Nanayo, Genpin, A sense of Home, Hanezu no tsuki</i>	<i>El milagro de la vida</i> / Entrevista con motivo de la retrospectiva en el Festival 4+1. Comentando <i>Nanayo</i> , afirma que «las condiciones una coproducción internacional y el rodaje en Tailandia supusieron serios handicaps que limitaron las esencias de su cine». (XX-XXII)
50 nov	OSANAI Tentarô	Tomita Katsuya, <i>Above the Cloud, Off Highway 20, Saudade</i> , Kimura Bunyo, <i>Good Bye</i> , Tetsuya Mariko, <i>Yellow Kid</i> , Matsumura Hiroyuki, <i>Totbka</i> , Itakura Yoshiyuki, <i>Hate, Hallelujah!</i> , Fukada Kôji, <i>Human Comedy in Tokyo</i> , Yamasaki Juichirô, Kurosawa Kiyoshi, Ishii Sogo, Suwa Nobuhiro, Nagasaki Shunichi, Sono Sion, Tsukamoto Shinya, Iguchi Nami, <i>Inu-Neko (super 8), Inu-Neko (remake 35), Sex Is No Laughing Matter</i> , Izuchi Kishu, <i>Hundred Years of Desperate Singing, Left Alone, Lazarus</i> , Funabashi Atsushi, <i>Deep in the Valley, We Don't Care About Music Anyway</i> , Kawase Naomi, Miike Takashi	<i>Ser independiente en Japón. El otro cine nipón</i> / Reportaje en profundidad sobre autores alternativos al circuito comercial, firmado por un crítico japonés, llega como traducción de un artículo publicado en mayo en la revista madre francesa. Aporta totalmente excepcional y sin continuidad posterior. Enumeración de nombres y títulos que distorsionara un poco el recuento de selección, pero que no volverán a aparecer, aunque algunos de ellos (Iguchi, Fukada, Funabashi) han seguido una carrera cinematográfica profesional. El artículo comenta un cierto precedente de este «sistema D» (por digital) en la experiencia del ATG, de los 60 a los 80, y afirma su filiación con el movimiento 8mm que surge entre los universitarios en los 70 que se consolida con el PIA Film Festival en el 77. Pese a su independencia, temática y

productiva, y precariedad de medios, afirma que los integrantes de este movimiento aspiran a acceder al cine comercial, aunque lamenta que la desaparición del sistema de producción V-Cinema (películas de género de los grandes estudios para el mercado de videoclubs, donde se iniciaron algunos nombres hoy consagrados como Miike), limita su incorporación. Señala una grave crisis del sector, que a nivel internacional queda atenuada por la presencia de Miike, Kawase o Sono en Cannes, y apunta a la política gubernamental de subvenciones como causante y posible solución, pidiendo una reforma para que no sean sólo producciones grandes las que tengan acceso a los fondos. Javier H. Estrada añade artículo sobre el modelo de producción y distribución de ATG, donde únicamente nombre a los consagrados de la *nuberu bagu* de los 60 y primeros 70. (63-66)

LOSILLA, Carlos

Festival Sitges, Sono Sion, *Guilty of Romance*, Matsumoto Hitoshi, *Scabbard Samurai*, Okiura Hiroyuki, *Una carta para Momo*

*La película interminable* / Crónica del festival donde describe *Scabbard samurai* como «absurda, desconcertante mezcla de humor nipón y tragedia de un hombre ridículo», y la incardina en un grupo de películas que presentan «fragmentos incomprensibles al lado de otros intrigantes, allí donde se ve la huella del cineasta». *Una carta para Momo* la valora como «animación en estado precomatoso». (68-69)

IGLESIAS, Eulalia

Festival Sitges, Kawase Naomi, *Hanezu*, Imaoka Shinji, *Underwater Love*, Ishibashi Yoshimasa, *Milocrorze*, Sono Sion, *Himizu*, Tsukamoto Shinya, *Kotoko*, *Vampire*, Iwai Shunji, *Todo sobre Lily*

*El último refugio* / Sobre *Hanezu*, «la visión realista del fantástico no hace más que poner en evidencia cómo algunas culturas y cinematografías conviven de forma cotidiana con lo sobrenatural. Desde esta premisa debemos acercarnos al encantador delirio que propone Shinji Imaoka en *Underwater Love*, híbrido de *pinku eiga* naïf, fábula tradicional y música pop amateur». Sono añade conciencia social a su cine extremo. Tsukamoto personifica en una mujer «la enfermedad de todo un país». Iwai «se apunta a la moda tan televisiva del vampirismo cotidiano». «En las películas de Iwai Shunji incluso los vampiros son delicados. El director [...] no consigue enraizar su habitual universo poético en un territorio, geográfico y genérico, demasiado extraño para él». (68-69)

2012	51 dic	NIÑEROLA, Jessica	Hara Keiichi, <i>Colorful</i>	<i>Colorful</i> / Reseña el DVD de Selecta Visión. (78)
		RUIZ, Juanma	Miike Takashi, <i>13 asesinos</i> , jidaigeki	<i>13 asesinos</i> / Reseña del DVD de Avalon. «Con ecos (no podía ser de otra forma) de Kurosawa, y en especial de <i>Los 7 samurais</i> y su grupo de mercenarios no carentes de sentido del honor». (79)
		HEREDERO, C.	Kitano Takeshi	A cada uno su cine
Cambio de denominación de la revista, pasando a ser <i>Caimán, cuadernos de cine</i> , que comporta reinicio de la numeración de volúmenes.				
	1 ene	RUIZ, Juanma	Oshii Mamoru, <i>Ghost in the Shell</i>	GITS 2.0 / Reseña el dvd de Selecta Visión. (64)
	3 mar	publicidad	3.11 <i>A Sense of Home</i> , Matsubayashi Yoju, <i>Fukushima: Memories of the Lost Land</i> , Otake Akatsuki, <i>Snow After the Day</i> , Hamaguchi Ryusuke, <i>The Sound of the Waves</i> , Sakai Kou, <i>Fukushima Hula Girls</i> , Kakimoto Kensaku, <i>Light Up Nippon</i>	Promoción del acto 11.3: <i>Japón en el camino de la recuperación</i> , organizado por Japan Foundation
		HEREDERO, C.	Kawase Naomi, Yamasaki Toyoko, Dodo Shunji, Soda Kazuhiro, Nishinaka Takushi, 3.11 <i>A Sense of Home</i>	<i>Del bogar y del vacío</i> / (48)
		ESTRADA, Javier H.	Festival Rotterdam, Ace Attorney, Miike Takashi,	<i>Luces en el laberinto griego</i> / Dentro de lo que considera una sección de nivel excepcional, incluye el film de Miike, que «adapta un popular videojuego de Nintendo [...] realiza una de las aportaciones más originales y energicas al género de 'cine y derecho'» (58-59)
	4 abr	YAÑEZ, Jara	Yamada Yōji, <i>Kabei: Nuestra Madre</i>	<i>Kabei. Nuestra madre</i> /Se sorprende que, tras el paso por nuestras pantallas de su trilogía de samurais, esta siguiente película haya tenido que esperar al DVD. Sorprende que no se relacione a Nogami Teruyo con Kurosawa. (73)
	5 may	MONTERDE, J.E.	Koreeda Hirokazu, <i>Kiseki</i> , <i>Afterlife</i> , <i>Distance</i> , <i>Nadie sabe</i> , <i>Still walking</i>	<i>La fuerza de la infancia</i> / Confunde <i>Maborosi</i> con <i>After Life</i> , que además consigna con su título original en japonés. «crónica de las formas de vida de buena parte de la población japonesa, ajena a la agitación de

			los ejecutivos, los <i>yakuzas</i> , las nuevas <i>geishas</i> y demás fauna de las megalópolis». (40)
	PENA, Jaime	Koreeda Hirokazu, <i>Nadie sabe, Kiseki</i>	<i>Pienso en los niños como la esperanza de la humanidad</i> / Entrevista al cineasta sobre <i>Kiseki</i> .
	CUETO, Roberto	Kawase Naomi, <i>Shara</i>	<i>El gran vacío: Shara</i> / Comenta la película en el marco del ciclo programado por <i>Caimán</i> con las mejores películas de la década. «Esa concepción cíclica de la existencia ha sido trabajada por ciertos directores asiáticos (de Ozu a Hou Hsiao-Hsien) a través del plano estático que se vacía y se llena en función del movimiento de los personajes, pero Kawase prefiere una cámara en constante movimiento que carece de sujeto de enunciación, una presencia que va más allá de lo meramente visible y proporciona un sentido de inmanencia al unir lo vacío y lo lleno».
6 jun	ESTRADA, Javier H.	Festival Cannes, Miike Takashi, <i>For Love's Sake</i> , Wakamatsu Kôji, <i>11.25 The Day Mishima Chose His Own Fate</i>	<i>Hermanos menores</i> / «la presencia de cine asiático en Cannes careció de obras mayores (en los últimos años, Venecia gana de largo la batalla por Oriente). Hubo, eso sí, un puñado de trabajos notables firmados por algunos de los directores más fascinantes e incorruptibles del continente. Con <i>For Love's Sake</i> , Takashi Miike construye un divertimento con la reunión de elementos dispares como la comedia adolescente, el amor <i>foxy</i> y el musical. Miike parodia el cine de lucha de clases y el romántico». (10-12)
7 jul	ESTRADA, Javier H.	Miike Takashi, <i>Hara-kiri</i> , <i>Sukiyaki Western Django</i> , <i>Ace Attorney</i> , <i>For Love's Sake</i> , <i>13 asesinos</i>	La profunda indignidad del honor + Desentrañamientos / Doble análisis del film donde juega con un primer texto en que ignora la existencia de un precedente, donde afirma que el autor se muestra «inusualmente serio. (...) Es simplemente otro de los registros de Miike. Sin duda el más sobrio y maduro, el que le aproxima con mayor nitidez a los clásicos del cine japonés». La segunda crítica se centra en

			la condición de remake, habla de «género <i>jidaigeki</i> » y contrapone el estilo del film al de su previo <i>13 asesinos</i> . (34-35)
	GOROSTIZA, Jorge	Exposición Proto Anime Cut, Rintarō, <i>Metrópolis</i>	<i>Regreso a 'Metrópolis'</i> / Comenta la exposición centrándose únicamente en el trabajo de Rintarō y el artista conceptual Watabe Takashi para adaptar a animación el manga homónimo de Tezuka Osamu. (46-47)
9 oct	PENA, Jaime	Festival Venecia, Kurosawa Kiyoshi, <i>Penance</i> , Wakamatsu Kōji, <i>The Millennial Rapture</i>	<i>Cuestiones de fe</i> / Crónica del festival en que agrupa los títulos <i>orientales</i> y se muestra crítico con su nivel medio. (61-63)
10 nov	RUIZ, Juanma	Kitano Takeshi, <i>Outrage</i> , <i>Brother</i> , <i>Takeshis'</i>	<i>Outrage</i> / (48)
	YAÑEZ, Jara	Morishita Kōzō, <i>Buda. El gran viaje</i>	<i>Buda. El gran viaje</i> / Lanzamiento en DVD por Cameo y Media3. (69)
	HEREDERO, C.	Kawase Naomi, Yamasaki Toyoko, Dodo Shunji, Soda Kazuhiro, Nishinaka Takushi, <i>3.11 A Sense of Home</i>	<i>3.11 A Sense of Home Films</i> / Refrito del artículo anterior en el n. 54. (XXIII)
11 dic	RUIZ, Juanma	Nakajima Kanji, <i>El clon vuelve a casa</i>	<i>El clon vuelve a casa</i> / Reseña del DVD de Cameo. (38)
	CUETO, Roberto	Nakashima Tetsuya, <i>Confessions</i> , <i>Kamikaze Girls</i> , <i>Conociendo a Matsuko</i> , Sono Sion	<i>Kamikaze Girls + Conociendo a Matsuko</i> / DVD editado por Cameo y Media3. «Ian Buruma escribió que el cine japonés no conoce la ironía, y la obra de este director parece demostrar esa afirmación. La demoledora tristeza de <i>Conociendo a Matsuko</i> y la soterrada melancolía de <i>Kamikaze Girls</i> conviven sin problemas con esa felicidad formal que Nakashima imprime a sus relatos». (38)
	CUETO, Roberto	Semana cine fantástico San Sebastián, Iguchi Noboru, <i>Dead Sushi</i> , Miike Takashi, <i>Ace Attorney</i>	<i>No nos moveran</i> / Crónica del festival que incluye foto de <i>Dead Sushi</i> y recupera la idea de cuota: «La tradicional cuota nipona estuvo mejor representada por <i>Dead Sushi</i> que por el domesticado Takashi Miike de <i>Ace Attorney</i> ». (75)

Cuadros nº 11.1 a 11.4. Desglose de menciones por número

Cuadro n° 11.1. Desglose de menciones por número en *Fotogramas*

	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006
<i>Ene</i>				3		1	2		5	3	5	
<i>Feb</i>					1	2	2	2	5	3	1	
<i>Mar</i>				1	2		1	3	1	4	5	8
<i>Abr</i>				2	1	3	3	1	1		7	6
<i>May</i>	1			5	2	2	3	4	6	2	6	
<i>Jun</i>			1	3		3	1		3	5	1	
<i>Jul</i>	2		1	1	2		2	2	1		4	2
<i>Ago</i>	1		1	3	1	1	1	2			1	
<i>Sep</i>	1		1		1	3	2	1	3	4	5	1
<i>Oct</i>	1	1	1			4	4	9	6	1	3	3
<i>Nov</i>	1	2	1	2	1	5	2	3	3	1	1	
<i>Dic</i>	1			2	1		3	1	1	5		3
<b>total</b>	<b>8</b>	<b>3</b>	<b>6</b>	<b>22</b>	<b>12</b>	<b>24</b>	<b>26</b>	<b>28</b>	<b>35</b>	<b>28</b>	<b>39</b>	<b>23</b>
<i>promedio</i>	0,66	0,25	0,5	1,83	1	2	2,16	2,33	2,91	2,33	3,25	1,91

Cuadro n° 11.1. Desglose de menciones por número en *Fotogramas* (continuación)

	2007	2008	2009	2010	2011	2012
<i>Ene</i>		2		2		1
<i>Feb</i>	4	3				1
<i>Mar</i>	5	3			1	
<i>Abr</i>	1	4	3	2		
<i>May</i>	4			2	2	3
<i>Jun</i>		3	5	5		
<i>Jul</i>	2	1	5	2	4	1
<i>Ago</i>			3	1	3	3
<i>Sep</i>	1		2		2	
<i>Oct</i>	2	2	3	2	3	3
<i>Nov</i>	3	3	3	2	3	2
<i>Dic</i>	1		1	1	1	1
<b>total</b>	<b>23</b>	<b>21</b>	<b>25</b>	<b>19</b>	<b>19</b>	<b>15</b>
<i>promedio</i>	1,91	1,75	2,08	1,58	1,58	1,25



Cuadro n° 11.2. Desglose de menciones por número en *Dirigido por*

	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006
<i>Ene</i>					1	1	1		3	2	2	1
<i>Feb</i>					2				2	3	1	3
<i>Mar</i>								2	1		3	
<i>Abr</i>		1				1	2		2		2	2
<i>May</i>						1	2				1	1
<i>Jun</i>		1	1	1		2	1	3	3	1		
<i>Jul</i>						1		1		3	1	5
<i>Sep</i>				2				1	1			1
<i>Oct</i>	1					1	4	2		2	2	
<i>Nov</i>				1	2			3			1	1
<i>Dic</i>				1		1	2	1	1		1	1
<b>total</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>5</b>	<b>5</b>	<b>8</b>	<b>12</b>	<b>13</b>	<b>13</b>	<b>11</b>	<b>14</b>	<b>15</b>
<i>promedio</i>	0,09	0,18	0,09	0,45	0,45	0,72	1,09	1,18	1,18	1	1,27	1,36

Cuadro n° 11.2. Desglose de menciones por número en *Dirigido por* (continuación)

	2007	2008	2009	2010	2011	2012
<i>Ene</i>	1	2		1		
<i>Feb</i>	1					
<i>Mar</i>		3		1	1	
<i>Abr</i>	1	1	2	1	1	2
<i>May</i>	1	1		1	1	4
<i>Jun</i>	1	2	3	1	1	
<i>Jul</i>	2		2	2	3	1
<i>Sep</i>		1	1		1	1
<i>Oct</i>	1	2	2	1	2	2
<i>Nov</i>	2	1	5	2	2	3
<i>Dic</i>	2	3	2	1		
<b>total</b>	<b>12</b>	<b>16</b>	<b>17</b>	<b>11</b>	<b>12</b>	<b>13</b>
<i>promedio</i>	1,09	1,45	1,54	1	1,09	1,18

Cuadro n° 11.3. Desglose de menciones por número en *Cinemanía*

	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006
<i>Ene</i>			1	2			1		3	1	3	1
<i>Feb</i>		1	1	1	1	3	1		2		2	2
<i>Mar</i>					1		1	2			4	5
<i>Abr</i>				1		3	3				6	5
<i>May</i>		1	1			1	1	2			4	4
<i>Jun</i>			3	2	1		3			2	3	1
<i>Jul</i>					1	3	3	3	1		2	2
<i>Ago</i>		1					1	1	2		3	2
<i>Sep</i>		1		2			1	3		1	4	2
<i>Oct</i>	1	1	1	2			2	4	2	4	7	4
<i>Nov</i>	1		1	1	2	1	3			3		2
<i>Dic</i>	1	1				2	2	1				3
<b>total</b>	<b>3</b>	<b>6</b>	<b>8</b>	<b>11</b>	<b>6</b>	<b>13</b>	<b>22</b>	<b>16</b>	<b>10</b>	<b>11</b>	<b>38</b>	<b>33</b>
<i>promedio</i>	0,25	0,5	0,66	0,91	0,5	1,08	1,83	1,33	0,83	0,91	3,16	2,75

Cuadro nº 11.3. Desglose de menciones por número en *Cinemanía* (continuación)

	2007	2008	2009	2010	2011	2012
<i>Ene</i>	2	2	1	2	2	1
<i>Feb</i>	2	3				1
<i>Mar</i>	4	3	1	2		
<i>Abr</i>	2	3	5	1	3	1
<i>May</i>	2				2	2
<i>Jun</i>	3		3	4		
<i>Jul</i>	1	2	3	2	2	3
<i>Ago</i>	2		2	1	3	2
<i>Sep</i>	2	2		2	1	2
<i>Oct</i>		2	3	3		2
<i>Nov</i>	1	5	2	3		2
<i>Dic</i>	5	1	3		2	1
<b>total</b>	<b>26</b>	<b>23</b>	<b>23</b>	<b>20</b>	<b>15</b>	<b>17</b>
<i>promedio</i>	2,16	1,91	1,91	1,66	1,25	1,41

Cuadro nº 11.4. Desglose de menciones por número en *Cahiers du Cinéma España / Caimán. Cuadernos de cine*

	2007	2008	2009	2010	2011	2012
<i>Ene</i>		2	1	1		1
<i>Feb</i>		1	1		1	
<i>Mar</i>		2	1			2
<i>Abr</i>		3	6	1		1
<i>May</i>	3	1		4	1	3
<i>Jun</i>	5	3	6			1
<i>Jul</i>	1	6	1	2	3	2
<i>Sep</i>	1		1		3	
<i>Oct</i>		5	3	3	8	1
<i>Nov</i>	4	2			3	3
<i>Dic</i>	2	3	3	2	3	3
<b>total</b>	<b>16</b>	<b>28</b>	<b>23</b>	<b>13</b>	<b>22</b>	<b>17</b>
<i>promedio</i>	2	2	2	2	2	2

Cuadro nº 12. Menciones totales a directores japoneses activos en el periodo 1995-2012 en revistas españolas (completo)

<i>Director</i>	<i>KJ</i>	<i>EG</i>	<i>Total</i>				
				<i>Imamura Shobei</i>	3	1	4
<i>Sakamoto Junji</i>	8	11	19	<i>Sono Sion</i>	2	2	4
<i>Kurosawa Kiyoshi</i>	3	10	13	<i>Suo Masayuki</i>	2	2	4
<i>Aoyama Shinji</i>	3	5	8	<i>Takabashi Banmei</i>	1	3	4
<i>Negishi Kichitarō</i>	5	3	8	<i>Iwai Shunji</i>	2	1	3
<i>Sai Yoichi</i>	4	4	8	<i>Kaneko Shusuke</i>	1	2	3
<i>Yamada Yōji</i>	7	1	8	<i>Koizumi Takashi</i>	3	0	3
<i>Yamashita Nobuhiro</i>	4	4	8	<i>Kumakiri Kazuyoshi</i>	1	2	3
<i>Zeze Takahisa</i>	1	7	8	<i>Lee Sang-il</i>	2	1	3
<i>Izutsu Kazuyuki</i>	4	3	7	<i>Manda Kunitoshi</i>	1	2	3
<i>Harada Masato</i>	4	2	6	<i>Miyazaki Hayao</i>	2	1	3
<i>Hirayama Hideyuki</i>	5	1	6	<i>Nakashima Tetsuya</i>	1	2	3
<i>Kitano Takeshi</i>	4	2	6	<i>Sawai Shinichirō</i>	1	2	3
<i>Kuroki Kazuo</i>	4	2	6	<i>Sōmai Shinji</i>	2	1	3
<i>Miike Takashi</i>	2	4	6	<i>Tomita Katsuya</i>	1	2	3
<i>Morita Yoshimitsu</i>	3	3	6	<i>Toyoda Toshiaki</i>	1	2	3
<i>Shiota Akihiko</i>	2	4	6	<i>Tsukamoto Shin'ya</i>	1	2	3
<i>Hiroki Ryuichi</i>	1	4	5	<i>Uchida Kenji</i>	2	1	3
<i>Koreeda Hirokazu</i>	4	1	5	<i>Yokohama Satoko</i>	1	2	3
<i>Ogata Akira</i>	2	3	5	<i>Arai Harubiko</i>	1	1	2
<i>Shindō Kaneto</i>	3	2	5	<i>Arato Genjiro</i>	1	1	2
<i>Wakamatsu Kōji</i>	2	3	5	<i>Fukasaku Kinji</i>	1	1	2
<i>Hashiguchi Ryōsuke</i>	3	1	4	<i>Hosoda Mamoru</i>	1	1	2
<i>Ichikawa Jun</i>	4	0	4	<i>Hosono Tatsuoki</i>	1	1	2

<i>Imaoka Shinji</i>	0	2	2	<i>Furumaya Tomoyuki</i>	1	0	1
<i>Inudō Isshin</i>	2	0	2	<i>Hara Keiichi</i>	1	0	1
<i>Ishii Takashi</i>	1	1	2	<i>Hashimoto Hajime</i>	1	0	1
<i>Ishii Teruo</i>	0	2	2	<i>Higashi Yoichi</i>	1	0	1
<i>Ishii Yūya</i>	1	1	2	<i>Hirano Katsuyuki</i>	0	1	1
<i>Isomura Isumichi</i>	1	1	2	<i>Sori Teiichi</i>	0	1	1
<i>Kawase Naomi</i>	1	1	2	<i>Irie Yū</i>	0	1	1
<i>Mitani Kōki</i>	1	1	2	<i>Kazama Shiori</i>	0	1	1
<i>Mochizuki Rokurō</i>	1	1	2	<i>Kimizuka Ryoichi</i>	1	0	1
<i>Morisaki Azuma</i>	1	1	2	<i>Kimura Daisaku</i>	1	0	1
<i>Nakae Yuji</i>	1	1	2	<i>Konuma Masaru</i>	0	1	1
<i>Nishikawa Miwa</i>	2	0	2	<i>Kumai Kei</i>	1	0	1
<i>Omori Tatsushi</i>	1	1	2	<i>Mariko Tetsuya</i>	0	1	1
<i>One Hitoshi</i>	1	1	2	<i>Matsue Tetsuaki</i>	0	1	1
<i>Ōshima Nagisa</i>	1	1	2	<i>Matsuoka Jōji</i>	0	1	1
<i>Sasabe Kiyoshi</i>	2	0	2	<i>Mitsuishi Fujirō</i>	0	1	1
<i>Takita Yōjirō</i>	1	1	2	<i>Miura Daisuke</i>	0	1	1
<i>Shinoda Masahiro</i>	2	0	2	<i>Mori Tatsuya</i>	0	1	1
<i>Shinohara Tetsuo</i>	1	1	2	<i>Nakahara Shun</i>	1	0	1
<i>Suma Nobuhiro</i>	1	1	2	<i>Narushima Izuru</i>	1	0	1
<i>Togashi Shin</i>	1	1	2	<i>Obayashi Nobubiko</i>	1	0	1
<i>Yaguchi Shinobu</i>	2	0	2	<i>Ogigami Naoko</i>	1	0	1
<i>Yoshida Yoshishige</i>	1	1	2	<i>Oguri Kōhei</i>	1	0	1
<i>Yukisada Isao</i>	1	1	2	<i>Ōkawara Takao</i>	1	0	1
<i>Fukada Kōji</i>	0	1	1	<i>Okishima Isao</i>	0	1	1
<i>Fukasaku Kenta</i>	0	1	1	<i>Omori Sumio</i>	1	0	1
<i>Furubata Yasuo</i>	1	0	1	<i>Onchi Hideo</i>	1	0	1

<i>Ōtani Kentarō</i>	1	0	1	<i>Takenaka Naoto</i>	1	0	1
<i>Satō Junya</i>	1	0	1	<i>Taniguchi Masaaki</i>	0	1	1
<i>Satō Makoto</i>	0	1	1	<i>Tengan Daisuke</i>	1	0	1
<i>Shibata Gō</i>	0	1	1	<i>Tsutsumi Yukibiko</i>	1	0	1
<i>Shimomura Yū</i>	0	1	1	<i>Wakamatsu Setsurō</i>	1	0	1
<i>Shinozaki Makoto</i>	0	1	1	<i>Watanabe Takayoshi</i>	0	1	1
<i>Sōmai Shinji</i>	1	0	1	<i>Yamazaki Takashi</i>	1	0	1
<i>Sori Fumibiko</i>	1	0	1	<i>Yanagimachi Mitsuo</i>	1	0	1
<i>Suzuki Takuji</i>	0	1	1	<i>Yoshida Daibachi</i>	1	0	1
<i>Tajiri Yūji</i>	0	1	1	<i>Yoshida Keisuke</i>	0	1	1

Cuadro nº 13. Menciones totales a películas japonesas contemporáneas en revistas españolas (completo)

<b><i>Películas</i></b>	<i>Dp</i>	<i>F</i>	<i>Cm</i>	<i>ChC</i>	<i>Total</i>
<i>El viaje de Chihiro</i>	7	30	21	3	61
<i>Ringu</i>	11	28	17	1	57
<i>La princesa mononoke</i>	5	25	13	1	44
<i>Hana-bi</i>	5	25	11	0	41
<i>Still Walking</i>	5	12	8	7	32
<i>Ponyo en el acantilado</i>	6	11	8	6	31
<i>El verano de Kikujiro</i>	5	16	10	0	31
<i>Audition</i>	7	18	5	0	30
<i>El castillo ambulante</i>	5	12	10	2	29
<i>Dark Water</i>	8	15	6	0	29
<i>Nadie Sabe</i>	3	14	9	2	27
<i>Brother</i>	9	10	6	1	26
<i>Llamada perdida</i>	4	13	9	0	26
<i>Ichi the Killer</i>	9	8	7	0	24
<i>La maldición</i>	5	13	6	0	24
<i>Zatoichi</i>	9	8	7	0	24
<i>Battle Royale</i>	4	12	6	0	22
<i>Dolls</i>	6	14	2	0	22
<i>Ghost in the Shell</i>	0	10	10	2	22
<i>Pulse (Kairo)</i>	6	7	5	3	21
<i>13 asesinos</i>	4	6	6	4	20
<i>La anguila</i>	5	9	5	0	19
<i>After Life</i>	6	4	2	4	16
<i>Gohatto</i>	3	11	2	0	16
<i>Hana</i>	4	6	4	2	16
<i>Steamboy</i>	2	7	6	1	16
<i>Glory to the Filmmaker!</i>	5	5	3	2	15
<i>Yuki y Nina</i>	3	3	2	7	15
<i>Doctor Akagi</i>	5	6	3	0	14
<i>Shara</i>	2	3	2	7	14



<i>Takeshis'</i>	3	6	4	1	14
<i>Agua tibia bajo un puente rojo</i>	3	8	2	0	13
<i>Air Doll</i>	3	4	4	2	13
<i>El bosque del luto</i>	3	5	2	7	13
<i>Hara-kiri</i>	3	4	5	1	13
<i>Kiseki</i>	3	4	3	3	13
<i>Outrage</i>	3	5	2	3	13
<i>Perfect Blue</i>	0	6	5	2	13
<i>Tokyo Sonata</i>	5	3	2	3	13
<i>Cuentos de Terramar</i>	4	4	3	1	12
<i>Metropolis</i>	1	6	5	0	12
<i>El ocaso del samurái</i>	4	5	3	0	12
<i>Three... Extremes</i>	5	5	2	0	12
<i>Despedidas</i>	2	4	3	2	11
<i>La espada oculta</i>	3	5	3	0	11
<i>GITS 2: Innocence</i>	1	3	6	1	11
<i>Una pareja perfecta</i>	3	1	1	6	11
<i>Arrietty y el mundo de los diminutos</i>	2	5	5	1	10
<i>Big Man Japan</i>	3	3	0	4	10
<i>La felicidad de los Katakuri</i>	2	7	1	0	10
<i>Gozu</i>	3	3	4	0	10
<i>Love Exposure</i>	2	5	1	2	10
<i>Paprika</i>	1	1	5	3	10
<i>Tokyo Blues</i>	1	4	4	1	10
<i>Avalon</i>	0	5	2	2	9
<i>Millenium Actress</i>	0	3	4	2	9
<i>Sukiyaki Western Django</i>	2	2	3	2	9
<i>Achilles and the Tortoise</i>	2	3	1	2	8
<i>Appleseed</i>	0	3	4	1	8
<i>Confessions</i>	3	3	0	2	8
<i>Distance</i>	2	4	1	1	8
<i>Evangelion</i> <sup>289</sup>	0	6	2	0	8

<sup>289</sup> En alguno de los textos publicados no quedaba claro si se refería a la serie de televisión de 1995 o a la versión cinematográfica de 1997, así que hemos optado por considerarlo como una única obra ya que, por otro lado, esta decisión tampoco tenía especial incidencia sobre posibles conclusiones.

<i>Sky Crawlers</i>	1	2	2	3	8
<i>Big Bang Love Juvenile A</i>	1	3	3	0	7
<i>Cementerio yakuza</i>	3	1	2	1	7
<i>Cure</i>	3	1	1	2	7
<i>Dead or Alive</i>	3	3	1	0	7
<i>Dead or Alive: Sangre Yakuza</i>	2	2	3	0	7
<i>La gran Guerra Yokai</i>	2	4	1	0	7
<i>Izo</i>	2	4	1	0	7
<i>La maldición 2</i>	1	4	2	0	7
<i>Retribution</i>	2	1	3	1	7
<i>Seres extraños</i>	1	5	1	0	7
<i>Shall We Dance?</i>	0	4	3	0	7
<i>Death Note</i>	1	0	5	0	6
<i>Final Fantasy</i>	0	4	1	1	6
<i>Inugami</i>	2	2	2	0	6
<i>Love and Honor</i>	2	2	1	1	6
<i>Paranoia Agent</i>	0	1	4	1	6
<i>Pokemón: la película</i>	0	3	3	0	6
<i>Pokemón 3</i>	0	2	4	0	6
<i>El sabor del té</i>	2	3	1	0	6
<i>Summer Wars</i>	4	1	1	0	6
<i>Todo sobre Lily</i>	1	2	2	1	6
<i>A Snake of June</i>	2	2	0	1	5
<i>Azumi</i>	2	2	1	0	5
<i>Blood: the Last Vampire</i>	0	2	3	0	5
<i>Caterpillar</i>	3	2	0	0	5
<i>Himitsu</i>	1	2	1	0	5
<i>Kabei. Nuestra madre</i>	0	2	2	1	5
<i>El pozo</i>	1	2	2	0	5
<i>Una carta para Momo</i>	1	2	1	1	5
<i>Cold Fish</i>	2	2	1	0	5
<i>Guilty of Romance</i>	1	3	0	1	5
<i>Imprint</i>	1	2	1	1	5
<i>Monster</i>	0	1	2	1	5
<i>Ringu 2</i>	0	4	1	0	5

<i>2/Duo</i>	1	0	1	2	4
<i>20<sup>th</sup> Century Boys</i>	2	0	1	1	4
<i>Conociendo a Matsuko</i>	1	2	0	1	4
<i>Cowboy Beebop</i>	0	1	3	0	4
<i>Crows Zero</i>	2	1	1	0	4
<i>The Day Mishima Chose His Own Fate</i>	1	2	0	1	4
<i>Dead or Alive: Final</i>	2	2	0	0	4
<i>Eureka</i>	1	2	1	0	4
<i>Fiel a sí misma</i>	1	1	2	0	4
<i>Genpin</i>	1	1	0	2	4
<i>H Story</i>	2	1	1	0	4
<i>Hotaru</i>	1	1	1	1	4
<i>Kamikaze Girls</i>	1	2	0	1	4
<i>M/Other</i>	1	1	1	1	4
<i>Maborosi</i>	1	3	1	0	4
<i>Memories</i>	0	4	0	0	4
<i>Mis vecinos los Yamada</i>	0	1	3	0	4
<i>Premonition</i>	0	1	3	0	4
<i>The Rebirth</i>	0	0	0	4	4
<i>Suicide Club</i>	0	1	3	0	4
<i>Suzaku</i>	0	3	0	1	4
<i>Tetsuo: the Bullet Man</i>	2	1	0	1	4
<i>Tokyo Godfathers</i>	0	2	0	2	4
<i>Digimón: la película</i>	0	2	1	0	3
<i>Dragon Ball GT</i>	0	3	0	0	3
<i>Gamera. Guardian del universo</i>	0	1	2	0	3
<i>Gemini</i>	0	2	1	0	3
<i>Hanezu</i>	1	0	0	2	3
<i>Hula Girls</i>	0	1	0	2	3
<i>Kaidan</i>	0	2	1	0	3
<i>Kotoko</i>	1	0	0	2	3
<i>Love Letter</i>	1	1	1	0	3
<i>Malas intenciones</i>	0	2	1	0	3
<i>Black Jack</i>	0	0	2	1	3
<i>Bullet Ballet</i>	0	0	3	0	3

<i>La chica que saltaba a través del tiempo</i>	1	0	1	1	3
<i>Evangelion 2.0</i>	0	0	1	2	3
<i>Himizu</i>	1	1	0	1	3
<i>El mar que nos mira</i>	1	0	2	0	3
<i>Nanayo</i>	0	1	0	2	3
<i>Outrage Beyond</i>	1	3	0	0	4
<i>Peces en agosto</i>	0	2	1	0	3
<i>Pokemon 2: El poder de uno</i>	0	2	1	0	3
<i>Premonition</i>	0	0	3	0	3
<i>Princess Racoon</i>	1	2	0	0	3
<i>Reincarnation</i>	0	1	2	0	3
<i>Ring Ø: Birthday</i>	0	2	1	0	3
<i>Samurai Fiction</i>	1	1	1	0	3
<i>Satorare</i>	0	1	2	0	3
<i>Scabbard Samurai</i>	1	1	0	1	3
<i>Séance</i>	0	1	1	1	3
<i>Shin Chan: Operación rescate</i>	0	2	1	0	3
<i>Susurros del corazón</i>	0	2	0	1	3
<i>Visitor Q</i>	1	1	1	0	3
<i>Wakaranai</i>	0	1	0	2	3
<i>Yatterman</i>	1	0	1	1	3
<i>Zebraman</i>	0	2	1	0	3
<i>Agitator</i>	2	0	0	0	2
<i>Asyl - Park and Love Hotel</i>	1	0	1	0	2
<i>Berserk</i>	0	0	2	0	2
<i>Black Lagoon</i>	0	0	2	0	2
<i>Bright Future</i>	1	1	0	0	2
<i>Buda. El gran viaje</i>	0	0	1	1	2
<i>Casshern</i>	0	2	0	0	2
<i>Chaos</i>	1	1	0	0	2
<i>Chatroom</i>	2	0	0	0	2
<i>El clon vuelve a casa</i>	0	0	1	1	2
<i>Crows Zero II</i>	2	0	0	0	2
<i>Dead Sushi</i>	0	1	0	1	2
<i>Desert Moon</i>	1	1	0	0	2

<i>Después de la lluvia</i>	0	2	0	0	2
<i>Doraemon y el Imperio Maya</i>	0	2	0	0	2
<i>Doraemon y los piratas</i>	0	2	0	0	2
<i>Dororo</i>	0	1	0	1	2
<i>Eli Eli Lema Sabachtani?</i>	0	2	0	0	2
<i>Evangelion 1.0</i>	0	0	1	1	2
<i>Face</i>	0	1	1	0	2
<i>Freeze me</i>	1	1	0	0	2
<i>Fudo</i>	2	0	0	0	2
<i>Gantz</i>	0	1	1	0	2
<i>Haru en el reino de los gatos</i>	0	0	2	0	2
<i>Kids Return</i>	1	0	1	0	2
<i>It's Only Talk</i>	0	2	0	0	2
<i>Jin-rob</i>	1	1	0	0	2
<i>Kakashi</i>	0	1	1	0	2
<i>Lastexile</i>	0	1	1	0	2
<i>Loft</i>	0	1	0	1	2
<i>Nightmare Detective</i>	0	1	0	1	2
<i>Ninja Scroll</i>	0	1	1	0	2
<i>Robogeisha</i>	1	0	0	1	2
<i>Sakura Wars</i>	0	2	0	0	2
<i>Shin Chan: la película</i>	0	2	0	0	2
<i>Shokuzai</i>	1	0	0	1	2
<i>Sky High</i>	0	1	1	0	2
<i>Symbol</i>	1	1	0	0	2
<i>Tokyo Gore Police</i>	0	1	0	1	2
<i>Un domingo inacabado</i>	0	2	0	0	2
<i>Un verano en Andalucía</i>	0	0	2	0	2
<i>Uzumaki</i>	0	0	2	0	2
<i>Vibrator</i>	0	2	0	0	2
<i>Welcome to the Space Show</i>	2	0	0	0	2
<i>Yu-gi-oh! La película</i>	0	1	1	0	2
<i>3.11 A sense of Home Films</i>	0	0	0	1	1
<i>9 Souls</i>	0	1	0	0	1
<i>A Kite</i>	0	0	1	0	1

<i>A Tree of Palm</i>	0	0	1	0	1
<i>About the Pink Sky</i>	1	0	0	0	1
<i>Above the Cloud</i>	0	0	0	1	1
<i>Ace Attorney</i>	0	0	0	1	1
<i>All Around Us</i>	0	0	0	1	1
<i>Amasando Ja-Pan</i>	0	0	1	0	1
<i>Araburu tamashii-tachi</i>	0	1	0	0	1
<i>Azul</i>	0	0	1	0	1
<i>Azumi 2</i>	0	0	1	0	1
<i>El baile de los sicarios</i>	1	0	0	0	1
<i>Basilisk</i>	0	1	0	0	1
<i>Bashing</i>	1	0	0	0	1
<i>Battle Royale 2</i>	0	1	0	0	1
<i>Black Angel</i>	1	0	0	0	1
<i>Black Angel 2</i>	1	0	0	0	1
<i>Blood. The Last Vampire (tv)</i>	0	0	1	0	1
<i>Blue Spring</i>	0	1	0	0	1
<i>Blues Harp</i>	0	0	1	0	1
<i>Bright Future</i>	1	0	0	0	1
<i>Campaign</i>	1	0	0	0	1
<i>Chaos</i>	1	0	0	0	1
<i>Charisma</i>	1	0	0	0	1
<i>Chevalier d'Eon</i>	0	0	1	0	1
<i>Chicken Heart</i>	0	0	1	0	1
<i>Colorful</i>	0	0	0	1	1
<i>Dangan Runner</i>	1	0	0	0	1
<i>Dear Pyongyang</i>	0	1	0	0	1
<i>Deep in the Valley</i>	0	0	0	1	1
<i>Don't Look Up</i>	1	0	0	0	1
<i>Doppelganger</i>	0	1	0	0	1
<i>Doraemon: animal planet</i>	0	1	0	0	1
<i>Doraemon gladiador</i>	0	1	0	0	1
<i>Doraemon y el pequeño dinosaurio</i>	0	1	0	0	1
<i>Doraemon y los dioses del viento</i>	0	1	0	0	1
<i>Dragonhead</i>	0	1	0	0	1

<i>Embrace</i>	0	1	0	0	1
<i>Ergo Proxy</i>	0	0	1	0	1
<i>Evangelion 3.0</i>	0	0	0	1	1
<i>Executive Koala</i>	0	1	0	0	1
<i>Exte: Hair Extensions</i>	0	1	0	0	1
<i>Final Fantasy VII</i>	0	0	1	0	1
<i>Fish Story</i>	1	0	0	0	1
<i>For Love's Sake</i>	0	0	0	1	1
<i>Franz Kafka Inaka Isba</i>	0	0	0	1	1
<i>Full Metal Alchemist</i>	0	0	1	0	1
<i>Full Metal Yakuza</i>	0	0	1	0	1
<i>Funky Forest: First Contact</i>	0	1	0	0	1
<i>Gamera2</i>	0	1	0	0	1
<i>Gantz (tv)</i>	0	1	0	0	1
<i>Go</i>	0	1	0	0	1
<i>Golden Slumber</i>	1	0	0	0	1
<i>Gonin</i>	1	0	0	0	1
<i>Gonin2</i>	1	0	0	0	1
<i>El grito</i>	0	0	1	0	1
<i>Fate-stay Night</i>	0	0	1	0	1
<i>From Up on Poppy Hill</i>	0	0	1	0	1
<i>Good Bye</i>	0	0	0	1	1
<i>Halo Legends</i>	0	0	1	0	1
<i>Hana to bebi</i>	1	0	0	0	1
<i>Hanezu</i>	1	0	0	0	1
<i>Hate Halleluja!</i>	0	0	0	1	1
<i>Heaven's Story</i>	1	0	0	0	1
<i>Hellsing</i>	0	0	1	0	1
<i>Higblander</i>	0	0	0	1	1
<i>Historia de abril</i>	0	0	1	0	1
<i>Honey and Clover</i>	0	0	1	0	1
<i>Human Comedy in Tokyo</i>	0	0	0	1	1
<i>Hundred Years of Desperate Singing</i>	0	0	0	1	1
<i>Ichi the Killer (anime)</i>	0	0	1	0	1
<i>Ikinai</i>	1	0	0	0	1

<i>Infection</i>	0	0	1	0	1
<i>Inu-neko</i>	0	0	0	1	1
<i>Inu-neko (remake)</i>	0	0	0	1	1
<i>Kanikosen</i>	1	0	0	0	1
<i>Karaoke Terror</i>	0	1	0	0	1
<i>Karas</i>	0	0	1	0	1
<i>Keiho</i>	0	0	1	0	1
<i>Kenshin</i>	0	0	1	0	1
<i>Kewaishi</i>	0	1	0	0	1
<i>Kichiku dai enkai</i>	1	0	0	0	1
<i>KT</i>	0	0	1	0	1
<i>Lazarus</i>	0	0	0	1	1
<i>Le llamaban Shin Chan</i>	0	0	1	0	1
<i>Man Walking on Snow</i>	0	1	0	0	1
<i>Left Alone</i>	0	0	0	1	1
<i>Letter From a Yellow Cherry Blossom</i>	0	1	0	0	1
<i>Love &amp; Pop</i>	1	0	0	0	1
<i>The Machine Girl</i>	1	0	0	0	1
<i>Masters of Horror: La huella</i>	0	1	0	0	1
<i>Meatball Machine</i>	1	0	0	0	1
<i>Millenial Rapture</i>	0	0	0	1	1
<i>Milocroroze</i>	0	0	0	1	1
<i>Mind Game</i>	0	1	0	0	1
<i>Mizu no naka no hachigatsu</i>	0	1	0	0	1
<i>MPD Psycho</i>	0	0	1	0	1
<i>Mujeres en el espejo</i>	1	0	0	0	1
<i>Mushishi</i>	0	0	0	1	1
<i>Naruto</i>	0	0	1	0	1
<i>Nekojiruso</i>	0	1	0	0	1
<i>Niea Under7</i>	0	1	0	0	1
<i>Nightmare Detective2</i>	0	0	0	1	1
<i>Ninja Kids</i>	1	0	0	0	1
<i>Noir</i>	0	0	1	0	1
<i>Off Highway</i>	0	0	0	1	1
<i>One Piece: Strong World</i>	0	1	0	0	1



<i>Parade</i>	0	0	0	1	1
<i>Parasite Eve</i>	0	1	0	0	1
<i>Party7</i>	0	1	0	0	1
<i>Passion</i>	0	0	0	1	1
<i>Patlabor. The Movie III</i>	0	0	1	0	1
<i>El perro de Flandes</i>	0	1	0	0	1
<i>El pueblo de mis sueños</i>	1	0	0	0	1
<i>Rantaro</i>	0	0	1	0	1
<i>Rainy Dog</i>	1	0	0	0	1
<i>Reincarnation</i>	0	0	1	0	1
<i>Ritual</i>	0	1	0	0	1
<i>Robot Carnival</i>	0	1	0	0	1
<i>The Rug Cop</i>	0	1	0	0	1
<i>Sadistic and Masochistic</i>	0	1	0	0	1
<i>Saudade</i>	0	0	0	1	1
<i>La saga de la sirena</i>	0	0	1	0	1
<i>Samurai Champloo</i>	0	0	1	0	1
<i>El samurai sin nombre</i>	0	0	0	1	1
<i>Scout Man</i>	0	1	0	0	1
<i>Sex is not laughing matter</i>	0	0	0	1	1
<i>Shangri-la</i>	0	1	0	0	1
<i>Shin-Chan a ritmo de samba</i>	0	1	0	0	1
<i>Shin-Chan: los adultos contraatacan</i>	0	1	0	0	1
<i>Shin Chan: Spa Wars</i>	0	0	1	0	1
<i>Shin Chan: tres minutos para salvar el mundo</i>	0	0	1	0	1
<i>Shin-Chan y el chuletón imposible</i>	0	1	0	0	1
<i>Shinjuku Triad Society</i>	0	0	1	0	1
<i>Shinobi</i>	0	1	0	0	1
<i>Shisso</i>	0	1	0	0	1
<i>Sky Jumping in Pairs</i>	0	1	0	0	1
<i>Smuggler</i>	0	1	0	0	1
<i>Sora no oto</i>	0	0	1	0	1
<i>Space Battleship Yamato</i>	0	1	0	0	1
<i>Spriggan</i>	0	1	0	0	1
<i>GITS: Stand Alone Complex</i>	0	0	1	0	1

<i>Strange Circus</i>	0	1	0	0	1
<i>Street Fighter II-V</i>	0	0	1	0	1
<i>Survival Style</i>	0	0	0	1	1
<i>Tachigui: The Amazing Lives ...</i>	0	1	0	0	1
<i>Tales of the Unusual</i>	0	1	0	0	1
<i>Tarachime</i>	0	1	0	0	1
<i>Tekkonkinkreet</i>	0	0	1	0	1
<i>Tokyo Fist</i>	0	0	1	0	1
<i>Tokyo Koen</i>	0	0	0	1	1
<i>Tony Takitani</i>	1	0	0	0	1
<i>Totbka</i>	0	0	0	1	1
<i>Transformers Armada</i>	0	1	0	0	1
<i>Underwater Love</i>	0	0	0	1	1
<i>United Red Army</i>	1	0	0	0	1
<i>Versus</i>	1	0	0	0	1
<i>Vexille</i>	0	0	1	0	1
<i>Vampire Hunter D</i>	0	1	0	0	1
<i>El verano de Coo</i>	0	0	1	0	1
<i>Vampire</i>	0	0	0	1	1
<i>Vital</i>	0	1	0	0	1
<i>We Don't Care About Music Anyway</i>	0	0	0	1	1
<i>Wolf Children</i>	1	0	0	0	1
<i>The World Sinks Except Japan</i>	0	1	0	0	1
<i>Yellow Kid</i>	0	0	0	1	1
<i>Zebraman 2</i>	1	0	0	0	1

Cuadro nº 14.1. Las diez mejores películas del año en *Kinema junpō* (completo)

<i>año</i>	<i>título</i>	<i>director</i>	<i>título original</i>	
1995	<i>A Last Note</i>	Shindō Kaneto	『午後の遺言状』	<i>Gogo no yuigon-jo</i>
	<i>Tokyo kyodai</i>	Ichikawa Jun	『東京兄妹』	<i>Tokyo kyodai</i>
	<i>Love Letter</i>	Iwai Shunji	『Love Letter』	<i>Rabu retā</i>
	<i>Maborosi</i>	Koreeda Hirokazu	『幻の光』	<i>Maboroshi no hikari</i>
	<i>Sharaku</i>	Shinoda Masahiro	『写楽』	<i>Sharaku</i>
	<i>Gamera. Guardian del universo</i>	Kaneko Shusuke	『ガメラ 大怪獣空中決戦』	<i>Gamera: Daikaijū Kuchū Kessen</i>
	<i>Deep River</i>	Kumai Kei	『深い河』	<i>Fukai kawa</i>
	<i>Kamikaze Taxi</i>	Harada Masato	『KAMIKAZE TAXI』	<i>Kamikaze takushi</i>
	<i>Marks</i>	Sai Yōichi	『マークスの山』	<i>Makusu no yama</i>
	<i>Tokyo Fist</i>	Tsukamoto Shin'ya	『TOKYO FIST 東京フィスト』	<i>Tokyo fisuto</i>
	<i>Like Grains of Sand</i>	Hashiguchi Ryōsuke	『渚のシンドバッド』	<i>Nagisa no shindobaddo</i>
1996	<i>Shall we Dance?</i>	Suo Masayuki	『Shall we ダンス?』	<i>Sharu ni Dansu?</i>
	<i>Kids Return</i>	Kitano Takeshi	『キッズ・リターン』	<i>Kizzu Ritān</i>
	<i>Sleeping Man</i>	Oguri Kōhei	『眠る男』	<i>Nemuru otoko</i>
	<i>Haru</i>	Morita Yoshimitsu	『(ハル)』	<i>Haru</i>
	<i>El pueblo de mis sueños</i>	Higashi Yōichi	『絵の中のぼくの村』	<i>E no naka no boku no mura</i>
	<i>Young Thugs: Innocent Blood</i>	Izutsu Kazuyuki	『岸和田少年愚連隊』	<i>Kishimada shōnen gurentai</i>
	<i>Tokima: The Manga Apartment</i>	Ichikawa Jun	『トキワ荘の青春』	<i>Tokima-sō no seishun</i>
	<i>A Class to Remember 2</i>	Yamada Yōji	『学校Ⅱ』	<i>Gakko ni</i>
	<i>Biriken</i>	Sakamoto Junji	『ビリケン』	<i>Biriken</i>
	<i>Shabu gokudō</i>	Hosono Tatsuoki	『シャブ極道』	<i>Shabu gokudō</i>

1997	<i>La anguila</i>	Imamura Shohei	『うなぎ』	<i>Unagi</i>
	<i>La princesa mononoke</i>	Miyazaki Hayao	『もののけ姫』	<i>Mononoke hime</i>
	<i>Welcome Back, Mr. McDonald</i>	Mitani Kōki	『ラヂオの時間』	<i>Rajio no Jikan</i>
	<i>Tokyo Lullaby</i>	Ichikawa Jun	『東京夜曲』	<i>Tokyo yakuyoku</i>
	<i>Onibi</i>	Mochizuki Rokurō	『鬼火』	<i>Onibi</i>
	<i>Bounce Kogals</i>	Harada Masato	『バウンス ko GALS』	<i>Baunsu kogyaru</i>
	<i>Mi mo kokoro mo</i>	Arai Haruhiko	『身も心も』	<i>Mi mo kokoro mo</i>
	<i>Yukai</i>	Ōkawara Takao	『誘拐』	<i>Yukai</i>
	<i>Tokyo biyori</i>	Takenaka Naoto	『東京日和』	<i>Tokyo biyori</i>
	<i>Moonlight Serenade</i>	Shinoda Masahiro	『瀬戸内ムーンライト・セレナーデ』	<i>Setouchi munraitto serenade</i>
	<i>Suzaku</i>	Kawase Naomi	『萌の朱雀』	<i>Moe no suzaku</i>
1998				
	<i>Hana-bi</i>	Kitano Takeshi	『HANA-BI』	<i>Hanabi</i>
	<i>Begging for Love</i>	Hirayama Hideyuki	『愛を乞うひと』	<i>Ai wo Kou Hito</i>
	<i>Give It All</i>	Isomura Isumichi	『がんばっていきまっしょい』	<i>Ganbatte ikimasshoi</i>
	<i>Dr. Akagi</i>	Imamura Shohei	『カンゾー先生』	<i>Kanzō sensei</i>
	<i>Cure</i>	Kurosawa Kiyoshi	『CURE キュア』	<i>Kyua</i>
	<i>Gakkō III: The New Voyage</i>	Yamada Yōji	『学校Ⅲ』	<i>Gakkō san</i>
	<i>Dog Race</i>	Sai Yōichi	『犬、走る DOG RACE』	<i>Inu, Hashiru</i>
	<i>The Goofball</i>	Sakamoto Junji	『愚か者 傷だらけの天使』	<i>Orokamono: Kizu darake no tenshi</i>
	<i>Diary of Early Winter Shower</i>	Sawai Shinichirō	『時雨の記』	<i>Shigure no ki</i>
	<i>Kizuna</i>	Negishi Kichitarō	『絆 -きずな-』	<i>Kizuna</i>
	<i>The Bird People in China</i>	Miike Takashi	『中国の鳥人』	<i>Chūgoku no chōjin</i>
1999				
	<i>Wait and See</i>	Sōmai Shinji	『あ、春』	<i>A, haru</i>
	<i>Spellbound</i>	Harada Masato	『金融腐食劣等 [呪縛]』	<i>Kin'yū fushoku retto [jubaku]</i>
	<i>Keibo</i>	Morita Yoshimitsu	『39 刑法第三十九条』	<i>Sanjūkyū Keibō dai sanjūkyū jō</i>
	<i>Railroad Man</i>	Furuhata Yasuo	『鉄道員(ぽっぽや)』	<i>Poppoya</i>

2000	<i>M/Other</i>	Suwa Nobuhiro	『M/OTHER』	<i>Emu/Azã</i>
	<i>Amateur Singing Contest</i>	Izutsu Kazuyuki	『のど自慢』	<i>Nodo jïman</i>
	<i>El verano de Kikujirō</i>	Kitano Takeshi	『菊次郎の夏』	<i>Kikujirō no Natsu</i>
	<i>Osaka Story</i>	Ichikawa Jun	『大阪物語』	<i>Osaka monogatari</i>
	<i>Don't Look Back</i>	Shiota Akihiko	『どこまでもいこう』	<i>Doko made mo ikō</i>
	<i>Coquille</i>	Nakahara Shun	『コキユ 貝殻』	<i>Kokiyu kaigara</i>
	<i>Face</i>	Sakamoto Junji	『顔』	<i>Kao</i>
	<i>Nabbie's Love</i>	Nakae Yuji	『ナビィの恋』	<i>Nabi no koi</i>
	<i>Gobatto</i>	Ōshima Nagisa	『御法度』	<i>Gobatto</i>
	<i>Fifteen</i>	Yamada Yōji	『十五才 学校IV』	<i>Jūgo-sai gakekō yon</i>
	<i>Battle Royale</i>	Fukasaku Kinji	『バトル・ロワイアル』	<i>Batoru Rowaiaru</i>
	<i>By player</i>	Shindō Kaneto	『三文役者』	<i>Sanmon yakusha</i>
	<i>Pickpocket</i>	Kuroki Kazuo	『スリ』	<i>Suri</i>
	<i>Boy's Choir</i>	Ogata Akira	『独立少年合唱団』	<i>Dokuritsu shōnen gasshō-dan</i>
2001	<i>Después de la lluvia</i>	Koizumi Takashi	『雨あがる』	<i>Ame agaru</i>
	<i>First Love</i>	Shinohara Tetsuo	『はつ恋』	<i>Hatsukoi</i>
	<i>Go</i>	Yukisada Isao	『GO』	<i>Go</i>
	<i>Hush!</i>	Hashiguchi Ryōsuke	『ハッシュ!』	<i>Hasshu</i>
	<i>El viaje de Chibiro</i>	Miyazaki Hayao	『千と千鶴の神隠し』	<i>Sen to Chibiro no kamikakushi</i>
	<i>Eureka</i>	Aoyama Shinji	『EUREKA(ユリイカ)』	<i>Yuriika</i>
	<i>Kaza-Hana</i>	Sōmai Shinji	『風花』	<i>Kazabana</i>
	<i>Todo sobre Lily</i>	Iwai Shunji	『リリイ・シュシュのすべて』	<i>Riri Shushu no Subete</i>
	<i>Malas intenciones</i>	Furumaya Tomoyuki	『まぶだち』	<i>Mabudachi</i>
	<i>Waterboys</i>	Yaguchi Shinobu	『ウォーターボーイズ』	<i>Wotā Boīzu</i>
	<i>Rain of Light</i>	Takahashi Banmei	『光の雨』	<i>Hikari no ame</i>
	<i>Agua tibia bajo un puente rojo</i>	Imamura Shohei	『赤い橋の下のぬるい水』	<i>Akai hashi no shita no nurui mizu</i>

2002	<i>El ocaso del samurái</i>	Yamada Yōji	『たそがれ清兵衛』	<i>Tasogare Seibei</i>
	<i>Doing time</i>	Sai Yōichi	『刑務所の中』	<i>Keimusbo no Naka</i>
	<i>KT</i>	Sakamoto Junji	『KT』	
	<i>Out</i>	Hirayama Hideyuki	『OUT』	
	<i>Aiki</i>	Tengan Daisuke	『AIKI』	<i>Aiki</i>
	<i>The Laughing Frog</i>	Hirayama Hideyuki	『笑う蛙』	<i>Warau kaeru</i>
	<i>Letters from the Mountains</i>	Koizumi Takashi	『阿弥陀堂だより』	<i>Amidadō dayori</i>
	<i>Sorry</i>	Togashi Shin	『ごめん』	<i>Gomen</i>
	<i>Ping Pong</i>	Sori Fumihiko	『ピンポン』	<i>Pin pon</i>
	<i>Travail</i>	Ōtani Kentarō	『とらばいゆ』	<i>Torabaiyu</i>
2003	<i>A Boy's Summer in 1945</i>	Kuroki Kazuo	『美しい夏キリシマ』	<i>Utsukushii natsu Kirishima</i>
	<i>Akame 48 Waterfalls</i>	Arato Genjirō	『赤目四十八瀧心中未遂』	<i>Akame shijūya taki shinjū misui</i>
	<i>Vibrator</i>	Hiroki Ryūichi	『ヴァイブレータ』	<i>Baiburēta</i>
	<i>Josee, the Tiger and the Fish</i>	Inudō Isshin	『ジョゼと虎と魚たち』	<i>Josee to Tora to Sakana-tachi</i>
	<i>Like Asura</i>	Morita Yoshimitsu	『阿修羅のごとく』	<i>Ashura no Gotoku</i>
	<i>Mujeres en el espejo</i>	Yoshida Yoshishige	『鏡の女たち』	<i>Kagami no onnatachi</i>
	<i>Zatoichi</i>	Kitano Takeshi	『座頭市』	<i>Zatoichi</i>
	<i>Warabi no kō</i>	Onchi Hideo	『わらびのこう 蕨野行』	<i>Warabi no kō</i>
	<i>Doppelganger</i>	Kurosawa Kiyoshi	『ドッペルゲンガー』	<i>Dopperugengā</i>
	<i>My house</i>	Sakamoto Junji	『ぼくんち』	<i>Bokunchi</i>
2004	<i>Nadie sabe</i>	Koreeda Hirokazu	『誰も知らない』	<i>Dare mo shiranai</i>
	<i>Blood and Bones</i>	Sai Yōichi	『血と骨』	<i>Chi to bone</i>
	<i>Kamikaze Girls</i>	Nakashima Tetsuya	『下妻物語』	<i>Shimotsuma monogatari</i>
	<i>The Face of Jizo</i>	Kuroki Kazuo	『父と暮らせば』	<i>Chichi to kuraseba</i>
	<i>La espada oculta</i>	Yamada Yōji	『隠し剣 鬼の爪』	<i>Kakushi ken: Oni no tsume</i>

2005	<i>The Motive</i>	Ōbayashi Nobuhiko	『理由』	<i>Riyū</i>
	<i>Swing Girls</i>	Yaguchi Shinobu	『スウィングガールズ』	<i>Swingu gāruzu</i>
	<i>Chicken is Barefoot</i>	Morisaki Azuma	『ニワトリはハダシだ』	<i>Niwatori wa hadashi da</i>
	<i>Chirusoku no Natsu</i>	Sasabe Kiyoshi	『チルソクの夏』	<i>Chirusoku no Natsu</i>
	<i>Tokō no ki</i>	Negishi Kichitarō	『透光の樹』	<i>Tokō no ki</i>
	<i>Break Through!</i>	Izutsu Kazuyuki	『パッチギ!』	<i>Pacchigi!</i>
	<i>Always: Sunset on Third Street</i>	Yamazaki Takashi	『ALWAYS 三丁目の夕日』	<i>Oruveizu: San-chōme no Yūbi</i>
	<i>The Milkwoman</i>	Ogata Akira	『いつか読書する日』	<i>Itsuka dokusbo surubi</i>
	<i>La maison de Himiko</i>	Inudō Isshin	『メゾン・ド・ヒミコ』	<i>Mezon do himiko</i>
	<i>A Stranger of Mine</i>	Uchida Kenji	『運命じゃない人』	<i>Unmei janai hito</i>
2006	<i>Linda Linda Linda</i>	Yamashita Nobuhiro	『リンダ リンダ リンダ』	<i>Linda Linda Linda</i>
	<i>Canary</i>	Shiota Akihiko	『カナリア』	<i>Kanaria</i>
	<i>Yamato</i>	Satō Junya	『男たちの大和/YAMATO』	<i>Otoko-tachi no Yamato</i>
	<i>Hanging Garden</i>	Toyoda Toshiaki	『空中庭園』	<i>Kūchū teien</i>
	<i>The Whispering of the Gods</i>	Ōmori Tatsushi	『ゲルマニウムの夜』	<i>Gerumaniumu no yoru</i>
	<i>Hula Girls</i>	Lee Sang-il	『フラガール』	<i>Fura gāru</i>
	<i>Sway</i>	Nishikawa Miwa	『ゆれる』	<i>Yureru</i>
	<i>What the Snow Brings</i>	Negishi Kichitarō	『雪に願うこと』	<i>Yuki ni Negau Koto</i>
	<i>The Blossoming of Kamiya Etsuko</i>	Kuroki Kazuo	『紙屋悦子の青春』	<i>Kamiya Etsuko no Seishun</i>
	<i>Love and Honor</i>	Yamada Yōji	『武士の一分』	<i>Bushi no ichibun</i>
<i>Conociendo a Matsuko</i>	Nakashima Tetsuya	『嫌われ松子の一生』	<i>Kiraware Matsuko no Isshō</i>	
<i>The Professor's Beloved Equation</i>	Koizumi Takashi	『博士の愛した数式』	<i>hakase no ai shita suushiki</i>	
<i>Memories of Tomorrow</i>	Tsutsumi Yukihiko	『明日の記憶』	<i>Ashita no kioku</i>	
<i>Kamome Dinner</i>	Ogigami Naoko	『かもめ食堂』	<i>Kamome shokudō</i>	
<i>Who's Camus Anyway?</i>	Yanagimachi Mitsuo	『カミュなんて知らない』	<i>Kamyu nante shiranai</i>	

2007	<i>I Just Didn't Do It</i>	Suo Masayuki	『それでもボクはやっていない』	<i>Soredemo boku wa yattenai</i>	
	<i>A Gentle Breeze in the Village</i>	Yamashita Nobuhiro	『天然コケッコー』	<i>Tennen Kokekkō</i>	
	<i>Talk, Talk, Talk</i>	Hirayama Hideyuki	『しゃべれども しゃべれども』	<i>Shaberedomo Shaberedomo</i>	
	<i>Sad Vacation</i>	Aoyama Shinji	『サッド ヴァケーション』	<i>Saddo Vakeishon</i>	
	<i>El verano de Coo</i>	Hara Keiichi	『河童のクゥと夏休み』	<i>Kappa no Kū to Natsuyasumi</i>	
	<i>Dog in a Sidecar</i>	Negishi Kichitarō	『サイドカーに犬』	<i>Saidokā ni inu</i>	
	<i>The Matsugane Potsot Affair</i>	Yamashita Nobuhiro	『松ヶ根乱射事件』	<i>Matsugane Ransha Jiken</i>	
	<i>Tamamoe!</i>	Sakamoto Junji	『魂萌え!』	<i>Tamamoe!</i>	
	<i>Town of Evening Calm, Country of Cherry Blossoms</i>	Sasabe Kiyoshi	『夕風の街 桜の国』	<i>Yunagi no Machi, Sakura no Kuni</i>	
2008	<i>Funuke</i>	Yoshida Daihachi	『臍抜けども、悲しみの愛を見せろ』	<i>Funuke domo, kanashimi no ai wo misero</i>	
	<i>Despedidas</i>	Takita Yōjirō	『おくりびと』	<i>Okuribito</i>	
	<i>All Around Us</i>	Hashiguchi Ryōsuke	『ぐるりのこと。』	<i>Gururi no koto</i>	
	<i>United Red Army</i>	Wakamatsu Kōji	『実録・連合赤軍 あさま山荘への道程』	<i>Jitsuroku Rengōsekigun Asama-Sansō e no</i>	
	<i>Tokyo Sonata</i>	Kurosawa Kiyoshi	『トウキョウソナタ』	<i>Tokyo sonata</i>	
	<i>Still Walking</i>	Koreeda Hirokazu	『歩いても 歩いても』	<i>Aruitemo aruitemo</i>	
	<i>Children of the Dark</i>	Sakamoto Junji	『闇の子供たち』	<i>Yami no kodomotashi</i>	
	<i>Kabei: Nuestra madre</i>	Yamada Yōji	『母べえ』	<i>Kabē</i>	
	<i>Climber's High</i>	Harada Masato	『クライマーズ・ハイ』	<i>Kuraimāzu Hai</i>	
	<i>The Kiss</i>	Manda Kunitoshi	『接吻』	<i>Seppun</i>	
	<i>After School</i>	Uchida Kenji	『アフタースクール』	<i>Afutā sukūru</i>	
	2009	<i>Dear Doctor</i>	Nishikawa Miwa	『ディア・ドクター』	<i>Dia dokutā</i>
		<i>Villon's Wife</i>	Negishi Kichitarō	『ヴィヨンの妻 ～桜桃とタンポポ～』	<i>Viyon No Tsuma - ōto to tanpopo</i>
<i>Mt. Tsurugidake</i>		Kimura Daisaku	『劔岳 点の記』	<i>つるぎだけてんのき</i>	
<i>Love Exposure</i>		Sono Sion	『愛のむきだし』	<i>Ai no mukidashi</i>	
<i>The Unbroken</i>		Wakamatsu Setsurō	『沈まぬ太陽』	<i>Shizumanu taiyō</i>	
<i>Air Doll</i>		Koreeda Hirokazu	『空気人形』	<i>Kuki Ningyō</i>	



	<i>Bare Essence of Life Ultra-Miracle Love Story</i>	Yokohama Satoko	『ウルトラミラクルラブストーリー』	<i>Uruturamirakuru rabu stōri</i>
	<i>Summer Wars</i>	Hosoda Mamoru	『サマーウォーズ』	<i>Samā Wōzu</i>
	<i>Nobody to Watch Over Me</i>	Kimizuka Ryoichi	『誰も守ってくれない』	<i>Dare mo mamotte kurenai</i>
	<i>Feel the Wind</i>	Ōmori Sumio	『風が強く吹いている』	<i>Kaze ga tsuyoku fuiteiru</i>
2010				
	<i>Villain</i>	Lee Sang-il	『悪人』	<i>Akunin</i>
	<i>Confessions</i>	Nakashima Tetsuya	『告白』	<i>Kokubaku</i>
	<i>Heaven's Story</i>	Zeze Takahisa	『ヘヴンズ ストーリー』	<i>Hevunzu sutōri</i>
	<i>13 asesinos</i>	Miike Takashi	『十三人の刺客』	<i>Jusannin no Shikaku</i>
	<i>Sawako Decides</i>	Ishii Yūya	『川の底からこんにちは』	<i>Kawa no soko kara konnichi wa</i>
	<i>Caterpillar</i>	Wakamatsu Kōji	『キャタピラー』	<i>Kyatapirā</i>
	<i>Sword of Desperation</i>	Hirayama Hideyuki	『必死剣鳥刺し』	<i>Hissbiken torisashi</i>
	<i>The Hero Show</i>	Izutsu Kazuyuki	『ヒーローショー』	<i>Hiroshō</i>
	<i>Sketches of Kaitan City</i>	Kumakiri Kazuyoshi	『海炭市叙景』	<i>Kaitanshi jokei</i>
	<i>A night in nude - Salvation</i>	Ishii Takashi	『ヌードの夜／愛は惜しみなく奪う』	<i>Nudo no yoru - Ai wa oshiminaku obau</i>
2011				
	<i>Postcard</i>	Shindō Kaneto	『一枚のハガキ』	<i>Ichimai no bagaki</i>
	<i>Someday</i>	Sakamoto Junji	『大鹿村騒動記』	<i>Ōshika-mura sōdōki</i>
	<i>Cold Fish</i>	Sono Sion	『冷たい熱帯魚』	<i>Tsumetai Nettaigyo</i>
	<i>Tada's Do-It-All House</i>	Ōmori Tatsushi	『まほろ駅前多田便利軒』	<i>Mahoro ekimae Tada benriken</i>
	<i>Rebirth</i>	Narushima Izuru	『八日目の蟬』	<i>Yokamei no semi</i>
	<i>Saudade</i>	Tomita Katsuya	『サウダーヂ』	<i>Saudaji</i>
	<i>Tokyo koen</i>	Aoyama Shinji	『東京公園』	<i>Tokyo Kōen</i>
	<i>Moteki</i>	Ōne Hitoshi	『モテキ』	<i>Moteki</i>
	<i>My Back Pages</i>	Yamashita Nobuhiro	『マイ・バック・ページ』	<i>Mai bakku pēji</i>
	<i>The Detective Is in the Bar</i>	Hashimoto Hajime	『探偵は BAR にいる』	<i>Tantei wa bā ni iru</i>

Cuadro nº 14.2. Las diez mejores películas del año año en *Eiga geijutsu* (completo)

<i>año</i>	<i>título</i>	<i>director</i>	<i>título original</i>	
1995	<i>Camera. Guardian del universo</i>	Kaneko Shusuke	『ガメラ 大怪獣空中決戦』	<i>Camera: Daikaijū Kūchū Kessen</i>
	<i>Marks</i>	Sai Yōichi	『マークスの山』	<i>Makusu no yama</i>
	<i>Kamikaze Taxi</i>	Harada Masato	『KAMIKAZE TAXI』	<i>Kamikaze takushi</i>
	<i>Gonin</i>	Ishii Takashi	『GONIN』	<i>Gonin</i>
	<i>Burai Heiya</i>	Ishii Teruo	『無類平野』	<i>Burai Heiya</i>
	<i>Endless Waltz</i>	Wakamatsu Kōji	『エンドレス・ワルツ』	<i>En doresu warutsu</i>
	<i>A New Love in Tokyo</i>	Takahashi Banmei	『愛の新世界』	<i>Ai no shinsekai</i>
	<i>A Brief Message from the Heart</i>	Sawai Shin'ichirō	『日本一短い「母」への手紙』	<i>Nihon ichi mijikai 'Haba' e no tegami</i>
	<i>Boxer Joe</i>	Sakamoto Junji	『BOXER JOE』	<i>Boxer Joe</i>
	<i>Tokyo Fist</i>	Tsukamoto Shin'ya	『TOKYO FIST 東京フィスト』	<i>Tokyo fisuto</i>
1996	<i>Kids Return</i>	Kitano Takeshi	『キッズ・リターン』	<i>Kizzu Ritān</i>
	<i>Young Thugs: Innocent Blood</i>	Izutsu Kazuyuki	『岸和田少年愚連隊』	<i>Kishiwada shōnen gurentai</i>
	<i>Haru</i>	Morita Yoshimitsu	『(ハル)』	<i>Haru</i>
	<i>Shall we Dance</i>	Suo Masayuki	『Shall we ダンス?』	<i>Sharu ni Dansu?</i>
	<i>Biriken</i>	Sakamoto Junji	『ビリケン』	<i>Biriken</i>
	<i>Shabu gokudo</i>	Hosono Tatsuoki	『シャブ極道』	<i>Shabu gokudo</i>
	<i>Helpless</i>	Aoyama Shinji	『Helpless』	<i>Herupuresu</i>
	<i>Camera 2: Attack of Legion</i>	Kaneko Shusuke	『ガメラ 2 レギオン襲来』	<i>Camera tsū: Region Shūrai</i>
	<i>Okaeri</i>	Shinozaki Makoto	『おかえり』	<i>Okaeri</i>
	<i>Shin izakaya yurei</i>	Watanabe Takayoshi	『新・居酒屋ゆうれい』	<i>Shin izakaya yurei</i>

1997

<i>Cure</i>	Kurosawa Kiyoshi	『CURE キュア』	<i>Kyua</i>
<i>Mi mo kokoro mo</i>	Arai Haruhiko	『身も心も』	<i>Mi mo kokoro mo</i>
<i>Woman with Black Underwear: Snake-Headed Fish</i>	Zeze Takahisa	『黒い下着の女 雷魚』	<i>Kuroi Shitagai no Onna: Raigyo</i>
<i>Bounce Kogals</i>	Harada Masato	『バウンス ko GALS』	<i>Baunsu kogyarū</i>
<i>Welcome Back, Mr. McDonald</i>	Mitani Kōki	『ラヂオの時間』	<i>Rajio no Jikan</i>
<i>Onibi</i>	Mochizuki Rokurō	『鬼火』	<i>Onibi</i>
<i>2/Duo</i>	Suwa Nobuhiro	『2/デュオ』	<i>Tsu/Dyuo</i>
<i>Suzaku</i>	Kawase Naomi	『萌の朱雀』	<i>Moe no suzaku</i>
<i>La anguila</i>	Imamura Shohei	『うなぎ』	<i>Unagi</i>
<i>Sharan Q no enka no hanamichi</i>	Takita Yōjirō	『シャ乱 Qの演歌の花道』	<i>Sharan Q no enka no hanamichi</i>

1998

<i>Diary of Early Winter Shower</i>	Sawai Shinichirō	『時雨の記』	<i>Shigure no ki</i>
<i>Give It All</i>	Isomura Itsumichi	『がんばっていきまっしょい』	<i>Ganbatte ikimasshoi</i>
<i>Dog Race</i>	Sai Yōichi	『犬、走る DOG RACE』	<i>Inu, Hashiru</i>
<i>Hana-bi</i>	Kitano Takeshi	『HANA-BI』	<i>Hanabi</i>
<i>The Goofball</i>	Sakamoto Junji	『愚か者 傷だらけの天使』	<i>Oroka mono: Kizu darake no tenshi</i>
<i>Screwed</i>	Ishii Teruo	『ねじ式』	<i>Neji no shiki</i>
<i>Begging for Love</i>	Hirayama Hideyuki	『愛を乞うひと』	<i>Ai wo kou hito</i>
<i>Ringu</i>	Nakata Hideo	『リング』	<i>Ringu</i>
<i>Serpent's Path</i>	Kurosawa Kiyoshi	『蛇の道』	<i>Hebi no michi</i>
<i>Junk Food</i>	Yamamoto Masashi	『JUNK FOOD』	<i>Janku fudo</i>

1999

<i>Gobatto</i>	Ōshima Nagisa	『御法度』	<i>Gobatto</i>
<i>Wait and See</i>	Sōmai Shinji	『あ、春』	<i>A, haru</i>
<i>Don't Look Back</i>	Shiota Akihiko	『どこまでもいこう』	<i>Doko made mo ikō</i>
<i>License to Live</i>	Kurosawa Kiyoshi	『ニンゲン合格』	<i>Ningen gōkaku</i>
<i>Nabbie's Love</i>	Nakae Yuji	『ナビィの恋』	<i>Nabi no koi</i>

2000	<i>Don't Look Back</i>	Shiota Akihiko	『どこまでもいこう』	<i>Doko made mo ikō</i>
	<i>Dead or Alive</i>	Miike Takashi	『DEAD OR ALIVE 犯罪者』	<i>Deddo oa araibu: Hanzaiisha</i>
	<i>Amateur Singing Contest</i>	Izutsu Kazuyuki	『のど自慢』	<i>Nodo jiman</i>
	<i>Keiho</i>	Morita Yoshimitsu	『39 刑法第三十九条』	<i>Sanjūkyū Keihō dai sanjūkyū jō</i>
	<i>Office Lady Love Juice</i>	Tajiri Yūji	『OLの愛汁 ラブジュース』	<i>OL no aijiru: rabu jūsu</i>
	<i>Haunted School 4</i>	Hirayama Hideyuki	『学校の怪談 4』	<i>Gakkō no Kaidan 4</i>
	<i>Face</i>	Sakamoto Junji	『顔』	<i>Kao</i>
	<i>Pickpocket</i>	Kuroki Kazuo	『スリ』	<i>Suri</i>
	<i>First Love</i>	Shinohara Tetsuo	『はつ恋』	<i>Hatsukoi</i>
	<i>Charisma</i>	Kurosawa Kiyoshi	『カリスマ』	<i>Karisuma</i>
	<i>Hysteria</i>	Zeze Takahisa	『HYSTERIC』	
	<i>Nagisa</i>	Konuma Masaru	『NAGISA／なぎさ』	<i>Nagisa</i>
	<i>OL-sei bakusbo kusareen</i>	Imaoka Shinji	『OL 性白書 くされ縁』	<i>OL-sei bakusbo kusareen</i>
	<i>The City of Strangers</i>	Miike Takashi	『漂流街 THE HAZARD CITY』	<i>Hyōryū-gai</i>
	<i>Boy's Choir</i>	Ogata Akira	『独立少年合唱団』	<i>Dokuritsu shōnen gasshō-dan</i>
	<i>Another Battle</i>	Sakamoto Junji	『新・仁義なき戦い。』	<i>Shin jingi naki tatakai</i>
2001	<i>Go</i>	Yukisada Isao	『GO』	<i>Go</i>
	<i>Eureka</i>	Aoyama Shinji	『EUREKA(ユリイカ)』	<i>Yuriika</i>
	<i>Kaza-Hana</i>	Shinji Sōmai	『風花』	<i>Kazabana</i>
	<i>Battle Royale</i>	Fukasaku Kinji	『バトル・ロワイアル』	<i>Batoru Rowaiaru</i>
	<i>El viaje de Chibiro</i>	Hayao Miyazaki	『千と千鶴の神隠し』	<i>Sen to Chibiro no kamikakushi</i>
	<i>Self and Others</i>	Satō Makoto	『SELF AND OTHERS』	
	<i>Acacia Walk</i>	Matsuoka Jōji	『アカシアの道』	<i>Akashia no michi</i>
	<i>Tokyo X Erotica</i>	Zeze Takahisa	『トーキョー×エロティカ 痺れる快樂』	<i>Tōkyō × Erotica: Shibireru kairaku</i>
	<i>Pulse (Kairo)</i>	Kurosawa Kiyoshi	『回路』	<i>Kairo</i>
	<i>Todo sobre Lily</i>	Shunji Iwai	『リリイ・シュシュのすべて』	<i>Riri Shushu no Subete</i>

2002

<i>Harmful Insect</i>	Shiota Akihiko	『害虫』	<i>Gaichū</i>
<i>KT</i>	Sakamoto Junji	『KT』	
<i>Fiel a sí misma</i>	Manda Kunitoshi	『UNLOVED』	
<i>Husb!</i>	Hashiguchi Ryōsuke	『ハッシュ!』	<i>Hasshu</i>
<i>Ichi the Killer</i>	Miike Takashi	『殺し屋 1』	<i>Koroshiya ichi</i>
<i>Blue Spring</i>	Toyoda Toshiaki	『青い春』	<i>Aoi haru</i>
<i>El ocaso del samurái</i>	Yamada Yōji	『たそがれ清兵衛』	<i>Tasogare Seibei</i>
<i>A2</i>	Mori Tatsuya	『A2』	<i>Ei tsū</i>
<i>Rain of Light</i>	Takahashi Banmei	『光の雨』	<i>Hikari no ame</i>
<i>Sorry</i>	Togashi Shin	『ごめん』	<i>Gomen</i>

2003

<i>Vibrator</i>	Hiroki Ryūichi	『ヴァイブレータ』	<i>Baibureta</i>
<i>Mujeres en el espejo</i>	Yoshida Yoshishige	『鏡の女たち』	<i>Kagami no onnatachi</i>
<i>Blue</i>	Andō Hiroshi	『blue』	<i>Buru</i>
<i>Akame 48 Waterfalls</i>	Arato Genjirō	『赤目四十八瀧心中未遂』	<i>Akame shijūya taki shinjū misui</i>
<i>Bright Future</i>	Kurosawa Kiyoshi	『アカルイミライ』	<i>Akarui mirai</i>
<i>Doing time</i>	Sai Yōichi	『刑務所の中』	<i>Keimusho no Naka</i>
<i>A Snake of June</i>	Tsukamoto Shin'ya	『六月の蛇』	<i>Rokugatsu no hebi</i>
<i>Doppelganger</i>	Kurosawa Kiyoshi	『ドッペルゲンガー』	<i>Dopperugengā</i>
<i>A Boy's Summer in 1945</i>	Kuroki Kazuo	『美しい夏キリシマ』	<i>Utsukushii natsu Kirishima</i>
<i>My house</i>	Sakamoto Junji	『ぼくんち』	<i>Bokunchi</i>

2004

<i>Yuda</i>	Zeze Takahisa	『ユダ』	<i>Yuda</i>
<i>Blood and Bones</i>	Sai Yōichi	『血と骨』	<i>Chi to bone</i>
<i>Nadie sabe</i>	Koreeda Hirokazu	『誰も知らない』	<i>Dare mo shiranai</i>
<i>Kamikaze Girls</i>	Nakashima Tetsuya	『下妻物語』	<i>Shimotsuma monogatari</i>
<i>Chicken is Barefoot</i>	Morisaki Azuma	『ニワトリはハダシだ』	<i>Niwatori wa hadashi da</i>

2005	<i>The Cat Leaves Home</i>	Iguchi Nami	『犬猫』	<i>Inuneko</i>
	<i>Lunch Box</i>	Imaoka Shinji	『たまもの(熟女・発情たましやぶり)』	<i>Tamano (Jukujo - Hatsujo tamashaburi)</i>
	<i>Iden &amp; Tity</i>	Taguchi Tomorrowo	『アイデン&ティティ』	<i>Aiden ando titi</i>
	<i>A Larva to Love</i>	Iguchi Noboru	『恋する幼虫』	<i>Koi-suru Yochū</i>
	<i>Ramblers</i>	Yamashita Nobuhiro	『リアリズムの宿』	<i>Riarisumu no yado</i>
	<i>Linda Linda Linda</i>	Yamashita Nobuhiro	『リンダ リンダ リンダ』	<i>Linda Linda Linda</i>
	<i>Pachigigi!</i>	Izutsu Kazuyuki	『パッチギ!』	<i>Pachigigi!</i>
	<i>The Milkwoman</i>	Ogata Akira	『いつか読書する日』	<i>Itsuka dokusho surubi</i>
	<i>Canary</i>	Shiota Akihiko	『カナリア』	<i>Kanaria</i>
	<i>Hanging Garden</i>	Toyoda Toshiaki	『空中庭園』	<i>Kūchū teien</i>
2006	<i>Lakeside Murder Case</i>	Aoyama Shinji	『レイクサイド マーダーケース』	<i>Reikusaido mada kēsu</i>
	<i>A Stranger of Mine</i>	Uchida Kenji	『運命じゃない人』	<i>Unmei janai hito</i>
	<i>Hibi</i>	Takahashi Banmei	『火火』	<i>Hibi</i>
	<i>World's End/Girl Friend</i>	Kazama Shiori	『せかいのおわり』	<i>Sekai no owari</i>
	<i>Cycling Chronicles: Landscapes the Boy Saw</i>	Wakamatsu Kōji	『17歳の風景 少年は何を見たのか』	<i>17-sai no fūkei - Shōnen wa nani o mita no</i>
	<i>It's only talk</i>	Hiroki Ryūichi	『やわらかい生活』	<i>Yawarakai seikatsu</i>
	<i>What the Snow Brings</i>	Negishi Kichitarō	『雪に願うこと』	<i>Yuki ni Negau Koto</i>
	<i>Strawberry Shortcakes</i>	Yazaki Hitoshi	『ストロベリーショートケイクス』	<i>Sutoroberi shotokeikusu</i>
	<i>La chica que saltaba a través del tiempo</i>	Hosoda Mamoru	『時をかける少女』	<i>Toki wo kakeru shōjo</i>
	<i>Conociendo a Matsuko</i>	Nakashima Tetsuya	『嫌われ松子の一生』	<i>Kiraware Matsuko no Isshō</i>
<i>Hula Girls</i>	Lee Sang-il	『フラガール』	<i>Fura gāru</i>	
<i>Noriko's Dinner Table</i>	Sono Sion	『紀子の食卓』	<i>Noriko no shokutaku</i>	
<i>Loft</i>	Kurosawa Kiyoshi	『LOFT ロフト』	<i>Rofuto</i>	
<i>Rain of Light</i>	Ōmori Tatsushi	『ゲルマニウムの夜』	<i>Gerumaniumu no yoru</i>	
<i>The Mamiya Brothers</i>	Morita Yoshimitsu	『間宮兄弟』	<i>Mamiya kyōdai</i>	

2007	<i>Sad Vacation</i>	Aoyama Shinji	『サッド ヴァケイション』	<i>Saddo Vakeishon</i>
	<i>I Just Didn't Do It</i>	Suo Masayuki	『それでもボクはやっていない』	<i>Soredemo boku wa yattenai</i>
	<i>A Gentle Breeze in the Village</i>	Yamashita Nobuhiro	『天然コケッコー』	<i>Tennen Kokekko</i>
	<i>Tamamoe!</i>	Sakamoto Junji	『魂萌え!』	<i>Tamamoe!</i>
	<i>The Matsugane Potsbot Affair</i>	Yamashita Nobuhiro	『松ヶ根乱射事件』	<i>Matsugane Ransha Jiken</i>
	<i>Retribution</i>	Kurosawa Kiyoshi	『叫 さけび』	<i>Sakebi</i>
	<i>Talk, Talk, Talk</i>	Hirayama Hideyuki	『しゃべれども しゃべれども』	<i>Shaberedomo Shaberedomo</i>
	<i>Dog in a Sidecar</i>	Negishi Kichitarō	『サイドカーに犬』	<i>Saidokā ni inu</i>
	<i>Off Highway 20</i>	Tomita Katsuya	『国道 20 号線』	<i>Kokudō nijū gō sen</i>
	<i>German + Rain</i>	Yokohama Satoko	『ジャーマン+雨』	<i>Jāman + ame</i>
2008				
	<i>Nonko</i>	Kumakiri Kazuyoshi	『ノン子 36 歳 (家事手伝い)』	<i>Nonko sanjū-sai (kaji tetsudai)</i>
	<i>United Red Army</i>	Wakamatsu Kōji	『実録・連合赤軍 あさま山荘への道程』	<i>Jitsuroku Rengosekigun Asama-Sansō e no</i>
	<i>The Kiss</i>	Manda Kunitoshi	『接吻』	<i>Seppun</i>
	<i>Tokyo Sonata</i>	Kurosawa Kiyoshi	『トウキョウソナタ』	<i>Tōkyō sonata</i>
	<i>Sex is not laughin matter</i>	Iguchi Nami	『人のセックスを笑うな』	<i>Hito no seksu wo warauna</i>
	<i>Passion</i>	Hamaguchi Ryūsuke	『PASSION』	
	<i>Children of the Dark</i>	Sakamoto Junji	『闇の子供たち』	<i>Yami no kodomotashi</i>
	<i>Chameleon</i>	Sakamoto Junji	『カメレオン』	<i>Kamereon</i>
	<i>Teacher and Three Children</i>	Shindō Kaneto	『石内尋常高等小学校 花は散れども』	<i>Ishiuchi jinjIshiuchi jinjō kōtō shōgakkō:</i>
	<i>Your Friend</i>	Hiroki Ryūichi	『きみの友だち』	<i>Kimi no tomodachi</i>
2009				
	<i>Love Exposure</i>	Sono Sion	『愛のむきだし』	<i>Ai no mukidashi</i>
	<i>Bare Essence of Life Ultra-Miracle Love Story</i>	Yokohama Satoko	『ウルトラミラクルラブストーリー』	<i>Uruturamirakuru rabu stōri</i>
	<i>Villon's Wife</i>	Negishi Kichitarō	『ヴィヨンの妻 ~桜桃とタンポポ~』	<i>Vijon No Tsuma - ōto to tanpopo</i>
	<i>Annyong Yumika</i>	Matsue Tetsuaki	『あんによん由美香』	<i>Annyong Yumika</i>
	<i>Watashi wa neko sutōkā</i>	Suzuki Takuji	『私は猫ストーカー』	<i>Watashi wa neko sutōkā</i>
	<i>8000 Miles</i>	Irie Yū	『SR サイタマのラッパー』	<i>SR Saitama no rappā</i>

	<i>Dokumentarī sunō keisatsu</i>	Zeze Takahisa	『ドキュメンタリー頭脳警察』	<i>Dokumentarī sunō keisatsu</i>
	<i>Osaka Hamlet</i>	Mitsuishi Fujirō	『大阪ハムレット』	<i>Ōsaka hamuretto</i>
	<i>April Bride</i>	Hiroki Ryūichi	『余命 1ヶ月の花嫁』	<i>Yomei Ikkagetsu no Hanayome</i>
	<i>Nonchan noriben</i>	Ogata Akira	『のんちゃんのリ弁』	<i>Nonchan noriben</i>
2010				
	<i>Heaven's Story</i>	Zeze Takahisa	『ヘヴンズストーリー』	<i>Hevunzu sutōri</i>
	<i>Doman Seman</i>	Shibata Gō	『堀川中立売』	<i>Horikawa nakatachiuri</i>
	<i>Okuru saigyō</i>	Okishima Isao	『これで、いーのかしら。(井の頭) 怒』	<i>Korede iinikashira (Inokashira) Okuru saigyō</i>
	<i>Partners</i>	Shimomura Yū	『パートナーズ』	<i>Patonāzu</i>
	<i>Yellow Kid</i>	Mariko Tetsuya	『イエローキッド』	<i>Ierō kiddo</i>
	<i>Savako Decides</i>	Ishii Yūya	『川の底からこんにちは』	<i>Kawa no soko kara konnichi wa</i>
	<i>Sankaku</i>	Yoshida Keisuke	『さんかく』	<i>Sankaku</i>
	<i>13 asesinos</i>	Miike Takashi	『十三人の刺客』	<i>Jusannin no Shikaku</i>
	<i>Sketches of Kaitan City</i>	Kumakiri Kazuyoshi	『海炭市叙景』	<i>Kaitanshi jokei</i>
	<i>Time Traveller</i>	Taniguchi Masaaki	『時をかける少女』	<i>Toku wo kakeru shōjo</i>
	<i>Boys on the Run</i>	Miura Daisuke	『ボーイズ・オン・ザ・ラン』	<i>Bōizu on za ran</i>
2011				
	<i>Someday</i>	Sakamoto Junji	『大鹿村騒動記』	<i>Oshika-mura sōdoki</i>
	<i>Saudade</i>	Tomita Katsuya	『サウダーヂ』	<i>Saudāji</i>
	<i>Life Back Then</i>	Zeze Takahisa	『アントキノイノチ』	<i>Antoki no inochi</i>
	<i>Tokyo koen</i>	Aoyama Shinji	『東京公園』	<i>Tōkyō Kōen</i>
	<i>Postcard</i>	Shindō Kaneto	『一枚のハガキ』	<i>Ichimai no hagaki</i>
	<i>Hospitalité</i>	Fukada Kōji	『歓待』	<i>Kantai</i>
	<i>Moteki</i>	Ōne Hitoshi	『モテキ』	<i>Moteki</i>
	<i>Kantoku shikkaku</i>	Hirano Katsuyuki	『監督失格』	<i>Kantoku shikkaku</i>
	<i>Mahō shōjo o wasurenai</i>	Hori Teiichi	『魔法少女を忘れない』	<i>Mahō shōjo o wasurenai</i>
	<i>We Can't Change the World. But, We Wanna Build a</i>	Fukasaku Kenta	『僕たちは世界を変えることができない』	<i>Bokutachi wa sekai o kaeru koto ga dekinai.</i>



Cuadro nº 15. Las diez diez peores películas del año en *Eiga geijutsu* (completo)

<i>año</i>	<i>título</i>	<i>director</i>	<i>título original</i>	
1995	<i>A Quiet Life</i>	Itami Jūzō	『静かな生活』	<i>Shizukana seikatsu</i>
	<i>Love Letter</i>	Iwai Shunji	『Love Letter』	<i>Rabu reta</i>
	<i>Sharaku</i>	Shinoda Masahiro	『写楽』	<i>Sharaku</i>
	<i>Ruby Fruit</i>	Kimizuka Takumi	『ルビーフルーツ』	<i>Rubi furitsu</i>
	<i>Fly Boys, Fly!</i>	Watanabe Takayoshi	『君を忘れない』	<i>Kimi wo wasurenai</i>
	<i>Maborosi</i>	Koreeda Hirokazu	『幻の光』	<i>Maboroshi no hikari</i>
	<i>Getting Any?</i>	Kitano Takeshi	『みんな～やってるか!』	<i>Minna yatteru ka!</i>
	<i>Kura</i>	Furuhata Yasuo	『藏』	<i>Kura</i>
	<i>East Meets West</i>	Okamoto Kihachi	『EAST MEETS WEST』	<i>Isuto mitsu uesto</i>
	<i>Undo</i>	Iwai Shunji	『Undo アンドウ』	<i>Andū</i>
	<i>Score</i>	Muroga Atsushi	『SCORE』	<i>Sukoa</i>
1996	<i>Supermarket Woman</i>	Itami Jūzō	『スーパーの女』	<i>Supa no onna</i>
	<i>Sleeping Man</i>	Oguri Kōhei	『眠る男』	<i>Nemuru otoko</i>
	<i>Smallontail Butterfly</i>	Iwai Shunji	『スワロウテイル』	<i>Suwaroteiru</i>
	<i>Kiri no shigosen</i>	Deme Masanobu	『霧の子午線』	<i>Kiri no shigosen</i>
	<i>A Class to Remember 2</i>	Yamada Yōji	『学校II』	<i>Gakkō ni</i>
	<i>Gonin 2</i>	Ishii Takashi	『GONIN2』	<i>Gonin ni</i>
	<i>Picnic</i>	Iwai Shunji	『PICNIC』	<i>Pikuniku</i>
	<i>The 8-Tomb Village</i>	Ichikawa Kon	『八つ墓村』	<i>Yatsubaka-mura</i>
	<i>Helpless</i>	Aoyama Shinji	『Helpless』	<i>Herupuresu</i>
	<i>Maborosi</i>	Koreeda Hirokazu	『幻の光』	<i>Maboroshi no hikari</i>

1997	<i>Parasite Eve</i>	Ochiai Masayuki	『パラサイト・イヴ』	<i>Parasaito iwu</i>
	<i>Niji wo tsukamu otoko</i>	Yamada Yōji	『虹をつかむ男』	<i>Niji wo tsukamu otoko</i>
	<i>La princesa mononoke</i>	Miyazaki Hayao	『もののけ姫』	<i>Mononoke hime</i>
	<i>Misty</i>	Saegusa Kenki	『MISTY』	<i>Misuchi</i>
	<i>The End of Evangelion</i>	Anno Hideaki	『新世紀エヴァンゲリオン劇場版 Air／まごころ』	<i>Shin Seiki Evangerion Gekijo-ban:</i>
	<i>La anguila</i>	Imamura Shōhei	『うなぎ』	<i>Unagi</i>
	<i>Lost Paradise</i>	Morita Yoshimitsu	『失樂園』	<i>Shitsurakuen</i>
	<i>Tokyo biyori</i>	Takenaka Naoto	『東京日和』	<i>Tōkyō biyori</i>
	<i>Yukai</i>	Ōkawara Takao	『誘拐』	<i>Yukai</i>
	<i>Woman in Witness Protection</i>	Itami Jūzō	『マルタイの女』	<i>Marutai no onna</i>
	<i>Neon Genesis Evangelion: Death &amp; Rebirth</i>	Anno Hideaki	『新世紀エヴァンゲリオン劇場版 シト親生』	<i>Shin seiki Evangerion Gekijo-ban: Shi to</i>
1998	<i>Hana-bi</i>	Kitano Takeshi	『HANA-BI』	<i>Hanabi</i>
	<i>Bayside Shakedown: The Movie</i>	Motohiro Katsuyuki	『踊る大捜査線 THE MOVIE』	<i>Odoru Daisōsasen Za Mubi</i>
	<i>Pride</i>	Itō Shun'ya	『プライド 運命の瞬間』	<i>Puraido: Unmei no shunkan</i>
	<i>Begging for Love</i>	Hirayama Hideyuki	『愛を乞うひと』	<i>Ai wo kou hito</i>
	<i>Kichiku Dai Enkai</i>	Kumakiri Kazuyoshi	『鬼畜大宴会』	<i>Kichiku dai enkai</i>
	<i>Beat</i>	Miyamoto Amon	『BEAT』	<i>Bitō</i>
	<i>Gakkō III: The New Voyage</i>	Yamada Yōji	『学校III』	<i>Gakkō san</i>
	<i>Issho asonde kurashitai</i>	Kanazawa Katsuji	『一生遊んで暮らしたい』	<i>Isshō asonde kurashitai</i>
	<i>Mind Game</i>	Taguchi Hiromasa	『MIND GAME』	<i>Maindo gēmu</i>
	<i>Dr. Akagi</i>	Imamura Shohei	『カンゾー先生』	<i>Kanzō sensei</i>
1999	<i>Railroad Man</i>	Furuhata Yasuo	『鉄道員(ぽっぽや)』	<i>Poppoya</i>
	<i>Owls' Castle</i>	Shinoda Masahiro	『梟の城』	<i>Fukurō no Shiro</i>
	<i>Spellbound</i>	Harada Masato	『金融腐食劣等 [呪縛] 』	<i>Kin'yū fusboku retto [jubaku]</i>
	<i>El verano de Kikujirō</i>	Kitano Takeshi	『菊次郎の夏』	<i>Kikujirō no Natsu</i>
	<i>The Black House</i>	Morita Yoshimitsu	『黒い家』	<i>Kuroi ie</i>

	<i>M/Other</i>	Suwa Nobuhiro	『M/OTHER』	<i>Emu/Azã</i>
	<i>Coquille</i>	Nakahara Shun	『コキユ 貝殻』	<i>Kokiyu kaigara</i>
	<i>Eiji</i>	Kurotsichi Mitsuo	『英二』	<i>Eiji</i>
	<i>White Collar Worker Kintaro</i>	Miike Takashi	『サラリーマン金太郎』	<i>Sarariman Kintarō</i>
	<i>The Exam</i>	Takita Yōjirō	『お受験』	<i>Ojuken</i>
	<i>Nazo no FLYING SAUCER 2 FAKE OR LOVE</i>	Honma Takashi	『謎の FLYING SAUCER 2 / FAKE OR』	<i>Nazo no FLYING SAUCER 2 FAKE</i>
	<i>Nabbie's Love</i>	Nakae Yuji	『ナビィの恋』	<i>Nabi no koi</i>
	<i>Mis vecinos los Yamada</i>	Takahata Isao	『ホーホケキョとなりの山田くん』	<i>Hobokekkyo Tonari no Yamada-kun</i>
	<i>Big show! Hawaii ni utaeba</i>	Izutsu Kazuyuki	『ビッグ・ショー！ハワイに唄えば』	<i>Biggu shō! Hawai ni utaeba</i>
2000	<i>Whiteout</i>	Wakamatsu Setsurō	『ホワイトアウト』	<i>Hovaitoauto</i>
	<i>Space Travellers</i>	Motohiro Katsuyuki	『スペーストラベラーズ』	<i>Supesutoraberaz</i>
	<i>Another heaven</i>	Iida Jōji	『アナザヘヴン』	<i>Anazabevun</i>
	<i>Dora Heita</i>	Ichikawa Kon	『どら平太』	<i>Dora Heita</i>
	<i>Fifteen</i>	Yamada Yōji	『十五才 学校IV』	<i>Jūgo-sai gakkō yon</i>
	<i>The Moon</i>	Kimizuka Takumi	『月』	<i>Tsuki</i>
	<i>Después de la lluvia</i>	Koizumi Takashi	『雨あがる』	<i>Ame agaru</i>
	<i>Sakuya: Slayer of Demons</i>	Haraguchi Tomoo	『さくや妖怪伝』	<i>Sakuya yōkai-den</i>
	<i>Hasen no marisu</i>	Isaka Satoshi	『破線のマリス』	<i>Hasen no marisu</i>
	<i>Will Be There for You</i>	Nishikōri Yoshinari	『守ってあげたい!』	<i>Mamotte agetai</i>
2001	<i>Hotaru</i>	Furuhata Yasuo	Hotaru	<i>Hotaru</i>
	<i>Todo sobre Lily</i>	Iwai Shunji	『リリイ・シュシュのすべて』	<i>Riri Shushu no Subete</i>
	<i>Merdeka 17805</i>	Fuji Yukio	『ムルデカ 17805』	<i>Murudeka ichi Nana hachi rei go</i>
	<i>Oboreru sakana</i>	Tsutsumi Yukihiko	『溺れる魚』	<i>Oboreru sakana</i>
	<i>All About Our House</i>	Mitani Kōki	『みんなのいえ』	<i>Minna no ie</i>
	<i>Not Forgotten</i>	Shinozaki Makoto	『忘れられぬ人々』	<i>Wasurerarenu hitobito</i>
	<i>Luxurious Bone</i>	Yukisada Isao	『贅沢な骨』	<i>Zeitakuna bone</i>

2002	<i>Pistol Opera</i>	Suzuki Seijun	『ピストルオペラ』	<i>Pistoru opera</i>
	<i>Brother</i>	Kitano Takeshi	『BROTHER』	<i>Burazā</i>
	<i>Malas intenciones</i>	Furumaya Tomoyuki	『まぶだち』	<i>Mabudachi</i>
	<i>Genji: A Thousand-Year Love</i>	Horikawa Tonkō	『千年の恋 ひかる源氏物語』	<i>Sennen no koi hikaru Genji monogatari</i>
	<i>The Choice of Hercules</i>	Harada Masato	『突入せよ!あさま山荘事件』	<i>Totsunyuseyo! Asama sansō jiken</i>
	<i>Madness in Bloom</i>	Sonoda Kenji	『凶気の桜』	<i>Kyōki no sakura</i>
	<i>Copycat Killer</i>	Morita Yoshimitsu	『模倣犯』	<i>Mobōban</i>
	<i>Dolls</i>	Kitano Takeshi	『Dolls』	<i>Doruzu</i>
	<i>Rain of Light</i>	Takahashi Banmei	『光の雨』	<i>Hikari no ame</i>
	<i>Harmful Insect</i>	Shiota Akihiko	『害虫』	<i>Gaichū</i>
2003	<i>El ocaso del samurái</i>	Yamada Yōji	『たそがれ清兵衛』	<i>Tasogare Seibei</i>
	<i>Infiniti ∞ ~nami no ue no kōchū~</i>	Takahashi Iwao	インフィニティ∞波の上の甲虫	<i>Infiniti ∞ ~nami no ue no kōchū~</i>
	<i>KT</i>	Sakamoto Junji	『KT』	
	<i>Spy Sorge</i>	Shinoda Masahiro	『スパイ・ゾルゲ』	<i>Supai zorange</i>
	<i>Bayside Shakedown 2</i>	Motohiro Katsuyuki	『踊る大捜査線 THE MOVIE 2 レインボー』	<i>Odoru Daisōsasen Za Mubi Tsū</i>
	<i>Azumi</i>	Kitamura Ryūhei	『あずみ』	<i>Azumi</i>
	<i>Zatoichi</i>	Kitano Takeshi	『座頭市』	<i>Zatōichi</i>
	<i>Kisarazu Cat's Eye: Nihon Series</i>	Kaneko Fuminori	『木更津キャッツアイ 日本シリーズ』	<i>Kisaradzu kyattsu ai Nihon shirizu</i>
	<i>Blessing Bell</i>	Sabu	『幸福の鐘』	<i>Kōfuku no kane</i>
	<i>Samurai Reincarnation</i>	Hirayama Hideyuki	『魔界転生』	<i>Makai tenshō</i>
2004	<i>Dragon Head</i>	Iida Jōji	『ドラゴンヘッド』	<i>Doragon heddo</i>
	<i>1980</i>	Keralino Sandrovich	『1980 イチキューハチマル』	<i>Ichi kyū hachi maru</i>
	<i>Hana</i>	Nishitani Shin'ichi	『花』	<i>Hana</i>
	<i>Crying Out Love in the Center of the World</i>	Yukisada Isao	『世界の中心で、愛をさけぶ』	<i>Sekai no Chūshin de, Ai o Sakebu</i>
	<i>La espada oculta</i>	Yamada Yōji	『隠し剣 鬼の爪』	<i>Kakushi ken: Oni no tsume</i>

	<i>Shinibana</i>	Inudō Isshin	『死に花』	<i>Shinibana</i>
	<i>A Day on the Planet</i>	Yukisada Isao	『きょうのできごと』	<i>Kyō no deki goto</i>
	<i>Nadie sabe</i>	Koreeda Hirokazu	『誰も知らない』	<i>Dare mo shiranai</i>
	<i>Devilman</i>	Nasu Hiroyuki	『デビルマン』	<i>Debiruman</i>
	<i>Red Moon</i>	Furuhata Yasuo	『赤い月』	<i>Akai tsuki</i>
	<i>Steamboy</i>	Ōtomo Katsuhiro	『スチームボーイ』	<i>Suchimubōi</i>
	<i>Be With You</i>	Doi Nobuhiro	『いま、会いにゆきます』	<i>Ima, ai ni yukimasu</i>
	<i>Blood and Bones</i>	Sai Yōichi	『血と骨』	<i>Chi to bone</i>
2005				
	<i>Always: Sunset on Third Street</i>	Yamazaki Takashi	『ALWAYS 三丁目の夕日』	<i>Ōruweizū: San-chōme no Yūbi</i>
	<i>Princess Racoon</i>	Suzuki Seijun	『オペレッタ狸御殿』	<i>Operetta tanuki goten</i>
	<i>Takeshis'</i>	Kitano Takeshi	『TAKESHIS'』	<i>Takeshiizu</i>
	<i>Lorelei: The Witch of the Pacific Ocean</i>	Higuchi Shinji	『ローレライ』	<i>Rōrerai</i>
	<i>Mata no hi no chika</i>	Hara Kazuo	『またの日の知華』	<i>Mata no hi no chika</i>
	<i>Year One in the North</i>	Yukisada Isao	『北の零年』	<i>Kita no zeronen</i>
	<i>The Suspect: Muroi Shinji</i>	Kimizuka Ryōichi	『容疑者 室井慎次』	<i>Yōgisha Muroi Shinji</i>
	<i>Nana</i>	Ōtani Kentarō	『NANA』	<i>Nana</i>
	<i>Tetsujin 28: The Movie</i>	Togashi Shin	『鉄人 28号』	<i>Tetsujin Nijūbachi-gō</i>
	<i>Ashura</i>	Takita Yōjirō	『阿修羅城の瞳』	<i>Ashurajō no hitomi</i>
2006				
	<i>Cuentos de Terramar</i>	Miyazaki Gorō	『ゲド戦記』	<i>Gedo senki</i>
	<i>Sway</i>	Nishikawa Miwa	『ゆれる』	<i>Yureru</i>
	<i>The Wow-Choten Hotel</i>	Mitani Kōki	『THE 有頂天ホテル』	<i>Za Uchōten Hōteru</i>
	<i>Udon</i>	Motohiro Katsuyuki	『UDON』	<i>Udon</i>
	<i>Japan Sinks</i>	Higuchi Shinji	『日本沈没』	<i>Nibon chinbotsu</i>
	<i>Limit of Love: Umizaru</i>	Hasumi Eiichirō	『LIMIT OF LOVE 海猿』	<i>Rimitto obu rabu Umizaru</i>
	<i>Yamato</i>	Satō Junya	『男たちの大和/YAMATO』	<i>Otoko-tachi no Yamato</i>
	<i>Love and Honor</i>	Yamada Yōji	『武士の一分』	<i>Bushi no ichibun</i>

2007	<i>Bashing</i>	Kobayashi Masahiro	『バッシング』	<i>Basshingu</i>
	<i>A Hardest Night!!</i>	Makino Masahiko	『寝ずの番』	<i>Nezu no ban</i>
	<i>Big Man Japan</i>	Matsumoto Hitoshi	『大日本人』	<i>Dainipponjin</i>
	<i>Kamikaze: moriremos por los que amamos</i>	Shinjō Taku	『俺は、君のためにこそ死ににいく』	<i>Ore wa, kimi no tame ni koso shini ni iku</i>
	<i>Glory to the Filmmaker!</i>	Kitano Takeshi	『監督・ばんざい!』	<i>Kantoku banzai!</i>
	<i>Koizora</i>	Imai Natsuki	『恋空』	<i>Koizora</i>
	<i>Sakuran</i>	Ninagawa Mika	『さくらん』	<i>Sakuran</i>
	<i>The Invitation from Cinema Orion</i>	Saegusa Kenki	『オリオン坐からの招待状』	<i>Orion-za kara no shōtaijō</i>
	<i>Sukiyaki Western Django</i>	Miike Takashi	『スキヤキ・ウエスタン ジャンゴ』	<i>Sukiyaki uesutan Jango</i>
	<i>Into the Faraway Sky</i>	Yukisada Isao	『遠くの空に消えた』	<i>Toku no Sora ni Kieta</i>
2008	<i>Dororo</i>	Shiota Akihiko	『どろろ』	<i>Dororo</i>
	<i>Genghis Khan: To the Ends of Earth and Sea</i>	Sawai Shin'ichirō	『蒼き狼～地果て海尽きるまで～』	<i>Aoki Ōkami: Chi Hate Umi Tsukiru Made</i>
	<i>Despedidas</i>	Takita Yōjirō	『おくりびと』	<i>Okuribito</i>
	<i>Shaolin Girl</i>	Motohiro Katsuyuki	『少林少女』	<i>Shōrin shōjo</i>
	<i>The Magic Hour</i>	Mitani Kōki	『ザ・マジックアワー』	<i>Za majikku awā</i>
	<i>I Want to Be a Shellfish</i>	Fukuzawa Katsuo	『私は貝になりたい』	<i>Watashi wa kai ni naritai</i>
	<i>Tokyo Sonata</i>	Kurosawa Kiyoshi	『トウキョウソナタ』	<i>Tōkyō sonata</i>
	<i>Achilles and the Tortoise</i>	Kitano Takeshi	『アキレスと亀』	<i>Akiresu to Kame</i>
	<i>Nanayo</i>	Kawase Naomi	『七夜待』	<i>Nanayomachi</i>
	<i>Still Walking</i>	Koreeda Hirokazu	『歩いて 歩いて 歩いて』	<i>Aruitemo aruitemo</i>
2009	<i>Climbers High</i>	Harada Masato	『クライマーズ・ハイ』	<i>Kuraimāzu Hai</i>
	<i>United Red Army</i>	Wakamatsu Kōji	『実録・連合赤軍 あさま山荘への道程』	<i>Jitsuroku Rengōsekigun Asama-Sansō e no</i>
	<i>Air Doll</i>	Koreeda Hirokazu	『空気人形』	<i>Kūki Ningyō</i>
	<i>Kanikōsen</i>	Sabu	『蟹工船』	<i>Kanikōsen</i>
	<i>Rookies the Movie: Graduation</i>	Hirakawa Yūichirō	『ROOKIES -卒業-』	<i>Rookies -Sotsugyō-</i>

<i>Symbol</i>	Matsumoto Hitoshi	『しんぼる』	<i>Shinboru</i>
<i>MW</i>	Iwamoto Hitoshi	『MW-ムウ- ツインパック』	<i>Mu - Shiinpakku</i>
<i>The Laughing Policeman</i>	Kadokawa Haruki	『笑う警官』	<i>Warau keikan</i>
<i>Halfway</i>	Kitagawa Eriko	『ハルフウェイ』	<i>Hanrufuei</i>
<i>Samayou yaiba</i>	Mashiko Shoichi	『さまよう刃』	<i>Samayou yaiba</i>
<i>Kamui</i>	Sai Yōichi	『カムイ外伝』	<i>Kamui gaiden</i>
<i>Toad's Oil</i>	Yakusho Kōji	『ガマの油』	<i>Gamu no abura</i>
<i>Zero Focus</i>	Inudō Isshin	『ゼロの焦点』	<i>Zero no Shōten</i>
<i>Dear Doctor</i>	Nishikawa Miwa	『ディア・ドクター』	<i>Dia dokutā</i>
2010			
<i>Confessions</i>	Nakashima Tetsuya	『告白』	<i>Kokubaku</i>
<i>Caterpillar</i>	Wakamatsu Kōji	『キャタピラー』	<i>Kyatapirā</i>
<i>About Her Brother</i>	Yamada Yōji	『おとうと』	<i>Ototo</i>
<i>The Incite Mill</i>	Nakata Hideo	『インシテミル 7日間のデス・ゲーム』	<i>Inshite Miru: 7-kakan no desu gemu</i>
<i>Tokyo Island</i>	Shinozaki Makoto	『東京島』	<i>Tokyo-jima</i>
<i>Zatoichi: The Last</i>	Sakamoto Junji	『座頭市 THE LAST』	<i>Zatōichi Za Rasuto</i>
<i>Surely Someday</i>	Oguri Shun	『シュアリー・サムデイ』	<i>Shuari samudei</i>
<i>Space Battleship Yamato</i>	Yamazaki Takashi	『SPACE BATTLESHIP ヤマト』	<i>Supesu Batorushippu Yamato</i>
<i>Bayside Shakedown 3</i>	Motohiro Katsuyuki	『踊る大捜査線 THE MOVIE 3 ヤツらを解』	<i>Odoru Daisōsasen The Movie 3: Yatsura o</i>
<i>Solanin</i>	Miki Takahiro	『ソラニン』	<i>Soranin</i>
2011			
<i>A Ghost of a Chance</i>	Mitani Kōki	『ステキな金縛り』	<i>Sutekina kanashibari</i>
<i>Scabbard Samurai</i>	Matsumoto Hitoshi	『さや侍』	<i>Sayazamurai</i>
<i>Guilty of Romance</i>	Sono Sion	『恋の罪』	<i>Koi no tsumi</i>
<i>Princess Toyotomi</i>	Suzuki Masayuki	『プリンセス トヨタミ』	<i>Purinsesu Toyotomi</i>
<i>Kantoku shikkaku</i>	Hirano Katsuyuki	『監督失格』	<i>Kantoku shikkaku</i>
<i>Cold Fish</i>	Sono Sion	『冷たい熱帯魚』	<i>Tsumetai Nettaigyo</i>
<i>Fuyu no hi</i>	Kurosaki Hiroshi	『冬の日』	<i>Fuyu no hi</i>

<i>My Back Pages</i>	Yamashita Nobuhiro	『マイ・バック・ページ』	<i>Mai bakku peji</i>
<i>Pure Asia</i>	Katashima Ikki	『アジアの純真』	<i>Ajia no junshin</i>
<i>Mitsuko Delivers</i>	Ishii Yūya	『ハラがコレなんで』	<i>Hara ga kore nande</i>
<i>Rebirth</i>	Narushima Izuru	『八日目の蟬』	<i>Yōkamei no semi</i>



Cuadro n° 16. Directores de películas votadas entre las diez mejores del año en *Kinema junpō* y *Eiga geijutsu* (completo)

<i>Director</i>	<i>KJ</i>	<i>EG</i>	<i>Total</i>				
<i>Sakamoto Junji</i>	8	11	19	<i>Yokobama Satoko</i>	1	2	3
<i>Kurosawa Kiyoshi</i>	3	10	13	<i>Arai Harubiko</i>	1	1	2
<i>Aoyama Shinji</i>	3	5	8	<i>Arato Genjiro</i>	1	1	2
<i>Negishi Kichitaro</i>	5	3	8	<i>Fukasaku Kinji</i>	1	1	2
<i>Sai Yoichi</i>	4	4	8	<i>Hosoda Mamoru</i>	1	1	2
<i>Yamada Yoji</i>	7	1	8	<i>Hosono Tatsuoki</i>	1	1	2
<i>Yamashita Nobuhiro</i>	4	4	8	<i>Imaoka Shinji</i>	0	2	2
<i>Zeze Takabisa</i>	1	7	8	<i>Inudo Isshin</i>	2	0	2
<i>Izutsu Kazuyuki</i>	4	3	7	<i>Ishii Takashi</i>	1	1	2
<i>Harada Masato</i>	4	2	6	<i>Ishii Teruo</i>	0	2	2
<i>Hirayama Hideyuki</i>	5	1	6	<i>Ishii Yūya</i>	1	1	2
<i>Kitano Takeshi</i>	4	2	6	<i>Isomura Isumichi</i>	1	1	2
<i>Kuroki Kazuo</i>	4	2	6	<i>Kawase Naomi</i>	1	1	2
<i>Miike Takashi</i>	2	4	6	<i>Mitani Kōki</i>	1	1	2
<i>Morita Yoshimitsu</i>	3	3	6	<i>Mochizuki Rokurō</i>	1	1	2
<i>Shiota Akihiko</i>	2	4	6	<i>Morisaki Azuma</i>	1	1	2
<i>Hiroki Ryūichi</i>	1	4	5	<i>Nakae Yūji</i>	1	1	2
<i>Kore'eda Hirokazu</i>	4	1	5	<i>Nishikawa Miwa</i>	2	0	2
<i>Ogata Akira</i>	2	3	5	<i>Omori Tatsushi</i>	1	1	2
<i>Shindō Kaneto</i>	3	2	5	<i>Ōne Hitoshi</i>	1	1	2
<i>Wakamatsu Kōji</i>	2	3	5	<i>Ōshima Nagisa</i>	1	1	2
<i>Hashiguchi Ryōsuke</i>	3	1	4	<i>Sasabe Kiyoshi</i>	2	0	2
<i>Ichikawa Jun</i>	4	0	4	<i>Takita Yōjiro</i>	1	1	2
<i>Imamura Shōbei</i>	3	1	4	<i>Shinoda Masabiro</i>	2	0	2
<i>Sono Sion</i>	2	2	4	<i>Shinobara Tetsuo</i>	1	1	2
<i>Suo Masayuki</i>	2	2	4	<i>Suwa Nobuhiro</i>	1	1	2
<i>Takabashi Banmei</i>	1	3	4	<i>Togashi Shin</i>	1	1	2
<i>Iwai Shunji</i>	2	1	3	<i>Yaguchi Shinobu</i>	2	0	2
<i>Kaneko Shūsuke</i>	1	2	3	<i>Yoshida Yoshishige</i>	1	1	2
<i>Koizumi Takashi</i>	3	0	3	<i>Yukisada Isao</i>	1	1	2
<i>Kumakiri Kazuyoshi</i>	1	2	3	<i>Fukada Kōji</i>	0	1	1
<i>Lee Sang-il</i>	2	1	3	<i>Fukasaku Kenta</i>	0	1	1
<i>Manda Kunitoshi</i>	1	2	3	<i>Furuhata Yasuo</i>	1	0	1
<i>Miyazaki Hayao</i>	2	1	3	<i>Furumaya Tomoyuki</i>	1	0	1
<i>Nakashima Tetsuya</i>	1	2	3	<i>Hara Keiichi</i>	1	0	1
<i>Sawai Shinichirō</i>	1	2	3	<i>Hashimoto Hajime</i>	1	0	1
<i>Sōmai Shinji</i>	2	1	3	<i>Higashi Yoichi</i>	1	0	1
<i>Tomita Katsuya</i>	1	2	3	<i>Hirano Katsuyuki</i>	0	1	1
<i>Toyoda Toshiaki</i>	1	2	3	<i>Sori Teiichi</i>	0	1	1
<i>Tsukamoto Shin'ya</i>	1	2	3	<i>Irie Yū</i>	0	1	1
<i>Uchida Kenji</i>	2	1	3	<i>Kazama Shiori</i>	0	1	1
				<i>Kimizuka Ryoichi</i>	1	0	1

<i>Kimura Daisaku</i>	1	0	1	<i>Satō Junya</i>	1	0	1
<i>Konuma Masaru</i>	0	1	1	<i>Satō Makoto</i>	0	1	1
<i>Kumai Kei</i>	1	0	1	<i>Shibata Gō</i>	0	1	1
<i>Mariko Tetsuya</i>	0	1	1	<i>Shimomura Yū</i>	0	1	1
<i>Matsue Tetsuaki</i>	0	1	1	<i>Shinozaki Makoto</i>	0	1	1
<i>Matsuoka Jōji</i>	0	1	1	<i>Sōmai Shinji</i>	1	0	1
<i>Mitsuishi Fujirō</i>	0	1	1	<i>Sori Fumihiko</i>	1	0	1
<i>Miura Daisuke</i>	0	1	1	<i>Suzuki Takuji</i>	0	1	1
<i>Mori Tatsuya</i>	0	1	1	<i>Tajiri Yūji</i>	0	1	1
<i>Nakahara Shun</i>	1	0	1	<i>Takenaka Naoto</i>	1	0	1
<i>Narushima Izuru</i>	1	0	1	<i>Taniguchi Masaaki</i>	0	1	1
<i>Obayashi Nobuhiko</i>	1	0	1	<i>Tengan Daisuke</i>	1	0	1
<i>Ogigami Naoko</i>	1	0	1	<i>Tsutsumi Yukihiko</i>	1	0	1
<i>Oguri Kobei</i>	1	0	1	<i>Wakamatsu Setsurō</i>	1	0	1
<i>Okawara Takao</i>	1	0	1	<i>Watanabe Takayoshi</i>	0	1	1
<i>Okishima Isao</i>	0	1	1	<i>Yamazaki Takashi</i>	1	0	1
<i>Omori Sumio</i>	1	0	1	<i>Yanagimachi Mitsuo</i>	1	0	1
<i>Onchi Hideo</i>	1	0	1	<i>Yoshida Daibachi</i>	1	0	1
<i>Otani Kentarō</i>	1	0	1	<i>Yoshida Keisuke</i>	0	1	1

Cuadro n° 17. Directores de películas votadas entre las diez peores del año en *Eiga geijutsu* (completo)

<b>Director</b>	<b>n° apariciones</b>		
<i>Kitano Takeshi</i>	9	<i>Higuchi Shinji</i>	2
<i>Yamada Yōji</i>	8	<i>Hirayama Hideyuki</i>	2
<i>Motobiro Katsuyuki</i>	6	<i>Ichikawa Kon</i>	2
<i>Iwai Shunji</i>	5	<i>Iida Jōji</i>	2
<i>Kore'eda Hirokazu</i>	5	<i>Imamura Shōhei</i>	2
<i>Yukisada Isao</i>	5	<i>Inudō Isshin</i>	2
<i>Furubata Yasuo</i>	4	<i>Miike Takashi</i>	2
<i>Mitani Kōki</i>	4	<i>Nishikawa Minva</i>	2
<i>Harada Masato</i>	3	<i>Sabu</i>	2
<i>Itami Jūzō</i>	3	<i>Saegusa Kenki</i>	2
<i>Kimizuka Takumi</i>	3	<i>Sai Yōichi</i>	2
<i>Matsumoto Hitoshi</i>	3	<i>Sakamoto Junji</i>	2
<i>Morita Yoshimitsu</i>	3	<i>Shinozaki Makoto</i>	2
<i>Shinoda Masabiro</i>	3	<i>Shiota Akibiko</i>	2
<i>Takita Yōji</i>	3	<i>Sono Sion</i>	2
<i>Anno Hideaki</i>	2	<i>Suzuki Seijun</i>	2
		<i>Wakamatsu Kōji</i>	2

<i>Yamazaki Takashi</i>	2	<i>Miki Takahiro</i>	1
<i>Okamoto Kibachi</i>	1	<i>Miyamoto Amon</i>	1
<i>Muroga Atsushi</i>	1	<i>Miyazaki Gorō</i>	1
<i>Aoyama Shinji</i>	1	<i>Miyazaki Hayao</i>	1
<i>Deme Masanobu</i>	1	<i>Nakae Yuji</i>	1
<i>Doi Nobuhiro</i>	1	<i>Nakahara Shun</i>	1
<i>Fuji Yukio</i>	1	<i>Nakata Hideo</i>	1
<i>Hara Kazuo</i>	1	<i>Nakashima Tetsuya</i>	1
<i>Haraguchi Tomoo</i>	1	<i>Narushima Izuru</i>	1
<i>Hasumi Eiichirō</i>	1	<i>Nasu Hiroyuki</i>	1
<i>Hirakawa Yūichirō</i>	1	<i>Ninagawa Mika</i>	1
<i>Hirano Katsuyuki</i>	1	<i>Nishikōri Yoshinari</i>	1
<i>Honma Takashi</i>	1	<i>Nishitani Shin'ichi</i>	1
<i>Horikawa Tonkō</i>	1	<i>Ochiai Masayuki</i>	1
<i>Imai Natsuki</i>	1	<i>Oguri Kōhei</i>	1
<i>Isaka Satoshi</i>	1	<i>Oguri Shun</i>	1
<i>Ishii Takashi</i>	1	<i>Okawara Takao</i>	1
<i>Ishii Yūya</i>	1	<i>Ōtani Kentarō</i>	1
<i>Itō Shun'ya</i>	1	<i>Otomo Katsubiro</i>	1
<i>Inamoto Hitoshi</i>	1	<i>Satō Junya</i>	1
<i>Izutsu Kazuyuki</i>	1	<i>Sawai Shin'ichirō</i>	1
<i>Kadokawa Haruki</i>	1	<i>Shinjō Taku</i>	1
<i>Kanazawa Katsuji</i>	1	<i>Sonoda Kenji</i>	1
<i>Kaneko Fuminori</i>	1	<i>Suma Nobuhiro</i>	1
<i>Katashima Ikki</i>	1	<i>Suzuki Masayuki</i>	1
<i>Kawase Naomi</i>	1	<i>Taguchi Hiromasa</i>	1
<i>Keralino Sandrovich</i>	1	<i>Takabashi Banmei</i>	1
<i>Kitagawa Eriko</i>	1	<i>Takahashi Inao</i>	1
<i>Kitamura Ryūhei</i>	1	<i>Takahata Isao</i>	1
<i>Kobayashi Masahiro</i>	1	<i>Takenaka Naoto</i>	1
<i>Koizumi Takashi</i>	1	<i>Togashi Shin</i>	1
<i>Kumakiri Kazuyoshi</i>	1	<i>Tsutsumi Yukibiko</i>	1
<i>Kurosaki Hiroshi</i>	1	<i>Watanabe Takayoshi</i>	1
<i>Kurosawa Kiyoshi</i>	1	<i>Wakamatsu Setsurō</i>	1
<i>Kurotsuchi Mitsuo</i>	1	<i>Yakusho Kōji</i>	1
<i>Makino Masahiko</i>	1	<i>Yamashita Nobuhiro</i>	1
<i>Mashiko Shoichi</i>	1		





## 9. REFERENCIAS

### 9.1 Bibliografía

- Abuín, A. (2013). Entrevista a Jordi Costa, crítico de cine. *Blog de cine*. Retrieved May 16, 2015, from <http://www.blogdecine.com/criticas/entrevista-a-jordi-costa-critico-de-cine>
- Adalia, R. (2015). El gag visual. de buster keaton a super mario (cátedra, 2014). *Miradas de cine*. Retrieved March 24, 2015, from <http://archivo.miradasdecine.es/libros/2015/03/el-gag-visual-de-buster-keaton-super-mario-catedra-2014.html>
- Aguilar, C., & Aguilar, D. (2005a). *Japanese Ero Gro & Pinku Eiga 1956-1979* (Bizarre Sinema). Firenze: Edizioni d'Essay.
- Aguilar, C., & Aguilar, D. (2005b). *Yakuza cinema: crisantemos y dragones*. Madrid: Calamar.
- Aguilar, C., Aguilar, D., & Shigeta, T. (2001). *Cine fantástico y de terror japonés: 1899-2001*. San Sebastián: Donostia Kultura.
- Aguilar, D. (2013). *Japón sobrenatural: susurros de la otra orilla*. Gijón: Satori.
- Almazán Tomás, V. D. (2000). Antes de Kurosawa: primeras noticias sobre el cine japonés en España. *Studium: Revista de Humanidades*, (7), 7–22.
- Allison, A. (2004). Cuteness as Japan's Millennial Product. In J. Tobin (Ed.), *Pikachu's Global Adventure: The Rise and Fall of Pokemon* (pp. 34–49). Duke University Press.
- American, S. (2008). Ask the Brains: Why Do We Laugh When Someone Falls? *Scientific American*. Retrieved March 8, 2015, from <http://www.scientificamerican.com/article/askthebrainswhydowelaugh/>
- Anderson, J. L. (1955). Japanese Film Periodicals. *The Quarterly of Film Radio and Television*, 9(4), 410–423.
- Andrin, M. (2006). De la intuición del cuerpo, del tiempo y del sentido interno. De Chantal Akerman a las realizadoras contemporáneas. *Zehar: Revista de Arteleku-Ko Aldizkaria*, 58, 20–23. Retrieved from <http://www.arteleku.net/publicaciones/zehar/58-intervalo/de-la-intuicion-del-cuerpo-del-tiempo-y-del-sentido-interno.-de-chantal-akerman-a-las-realizadoras-contemporaneas.-muriel-andrin?searchterm=andrin>
- Aragüez Rubio, C. (2005). Intelectuales y cine en el segundo franquismo: de las Conversaciones de Salamanca al nuevo cine español. *Historia del presente*, (5), 121–138.
- Armendáriz Hernández, A. (2013). *Olvidar lo inolvidable La feminización de la memoria en el melodrama japonés de posguerra*. (Universitat Autònoma de Barcelona, Ed.) *IV International Symposium for Young Researchers in Translation, Interpreting, Intercultural Studies and East Asian Studies*. Barcelona. Retrieved from

[https://www.academia.edu/4049727/La\\_feminizaci%C3%B3n\\_de\\_la\\_memoria\\_en\\_el\\_melo\\_drama\\_japon%C3%A9s\\_de\\_posguerra](https://www.academia.edu/4049727/La_feminizaci%C3%B3n_de_la_memoria_en_el_melo_drama_japon%C3%A9s_de_posguerra)

- Armendáriz Hernández, A. (2014a). Cineastas pioneras en el cine japonés. Retrieved from <http://mentesfemeninas.com/concurso-mentes-femeninas-alejandra-armendariz/>
- Armendáriz Hernández, A. (2014b). Genre and Gender in Post-war Japanese Cinema. The case study of “Koibumi” (‘Love Letters’, Tanaka Kinuyo, 1953) | Alejandra Armendáriz Hernández - Academia.edu. In *Figuring Gender in East Asia: Image-Music-Text*. Leeds: White Rose East Asia Centre. Retrieved from [https://www.academia.edu/5969232/Genre\\_and\\_Gender\\_in\\_Post-war\\_Japanese\\_Cinema.\\_The\\_case\\_study\\_of\\_Koibumi\\_Love\\_Letters\\_Tanaka\\_Kinuyo\\_1953\\_](https://www.academia.edu/5969232/Genre_and_Gender_in_Post-war_Japanese_Cinema._The_case_study_of_Koibumi_Love_Letters_Tanaka_Kinuyo_1953_)
- Armendáriz Hernández, A. (2016). 2015 ARMENDARIZ Tanaka-Kinuyo. In A. Lozano Méndez (Ed.), *El Japón contemporáneo: una aproximación desde los estudios culturales*. Barcelona: Bellaterra.
- Ashcraft, B. (2010). *Japanese Schoolgirl Confidential: How Teenage Girls Made a Nation Cool*. Tokyo: Tuttle Publishing.
- Bâ, S. M., & Higbee, W. (2012). *De-westernizing Film Studies*. (S. M. Bâ & W. Higbee, Eds.). Routledge.
- Barthes, R. (1991). *Mitologías*. México, D.F.: Siglo XXI.
- Beltrán Antolín, J. (2006). Re-orient(ar) la historia. Notas para una crítica euro/sinocéntrica. *Revista HMiC, IV*, 23–40.
- Beltrán Antolín, J. (2008). Orientalismo, autoorientalismo e interculturalidad de Asia Oriental. In *Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico [Recurso electrónico]: Valencia 2008* (Vol. 1, pp. 257–274). Universidad de Granada.
- Benedict, R. (2003). *El Crisantemo y la espada: patrones de la cultura japonesa*. Madrid : Alianza.
- Bermúdez, T. (1995). *Mangavisión: guía del cómic japonés* (Vol. 1ª). Barcelona: Glénat.
- Berndt, J. (1996). *El Fenómeno manga*. Barcelona: Martínez Roca.
- Berry, P. (2014). *Belladonna vs. Honey: Tension Points in 1973 Anime*. *Kinema Club Conference for Film and Moving Images from Japan XIII*. Boston.
- Blair, G. J. (2014, April 1). Japan’s Female Directors Making Their Mark in Patriarchal Industry. *The Hollywood Reporter*. Retrieved from <http://www.hollywoodreporter.com/news/japans-female-directors-making-mark-692070>
- Burch, N. (1976). To the Distant Observer: Towards a Theory of Japanese Film. *October, 1*, pp. 32–46.
- Burch, N., & Michelson, A. (1979). *To the distant observer: form and meaning in the Japanese cinema*. London: Scholar Press.
- Buruma, I. (1987). Humor in Japanese Cinema. *East-West Film Journal, 2*(1), 26–31.
- Cáceres Tapia, J. D. (2006a). Entrevista: Antonio José Navarro. *Miradas de cine*. Retrieved April 22, 2015, from <http://www.miradas.net/2006/n51/estudios/ajnavarro.html>

- Cáceres Tapia, J. D. (2006b). Entrevista: Carlos Aguilar. *Miradas de cine*. Retrieved July 27, 2013, from <http://www.miradas.net/2006/n51/estudios/carlosaguilar.html>
- Casas, Q. (1995). Johny Mnemonic. El rey de la información. *Dirigido Por...: Revista de Cine*, (239), 4.
- Casas, Q. (2006). *Análisis y crítica audiovisual. Comunicación audiovisual* (Vol. 42). Barcelona: UOC.
- Casas, Q. (2014). Publicaciones en festivales. *Revista Dossier ACCEC*. Retrieved January 1, 2015, from [http://accecat.cat/index.php?mact=News,cntnt01,detail,0&cntnt01articleid=284&cntnt01origid=74&cntnt01detailtemplate=detalls\\_dossiers&cntnt01returnid=73](http://accecat.cat/index.php?mact=News,cntnt01,detail,0&cntnt01articleid=284&cntnt01origid=74&cntnt01detailtemplate=detalls_dossiers&cntnt01returnid=73)
- Cazdyn, E. (2014). Japanese Film without Japan: Toward a Nondisciplined Film Studies. In D. Miyao (Ed.), *The Oxford Handbook of Japanese Cinema* (pp. 13–32). Oxford: Oxford University Press.
- Clamp. (2005). *La Dama de las nieves*. Barcelona: Norma.
- Codó Martínez, J. (2008). *La crítica exòtica: estudis de cinema i pel·lícules asiàtiques: bases per a un acostament teòric a cinematografies alienes*. Universitat Ramon Llull, Barcelona.
- Codó Martínez, J. (2009). Llegada y consumo de cines asiáticos en Occidente. *Inter Asia Papers*, (10), 1–28. Retrieved from <http://www.raco.cat/index.php/interasiapapers/article/view/167304/0>
- Codó Martínez, J. (2010). El “cine asiático” como género: problemas de definición. In *Cruce de miradas, relaciones e intercambios* (pp. 175–188).
- Cohn, J. R. (2007). Understanding Humour in Japan (review). *The Journal of Japanese Studies*, 33(2), 471–475. doi:10.1353/jjs.2007.0051
- Condry, I. (2013). *The Soul of anime: collaborative creativity and Japan's media success story*. Durham : Duke University Press.
- Corral, J. M. (2012). *Cine erótico a la japonesa*. Madrid: T&B.
- Cortijo, J. (2000). *No disparen contra el crítico (o apunten entre los ojos)*. Madrid: Jaguar.
- Costa, J. (2010a). Kitano y Matsumoto: fracturas de la comedia bajo el sol naciente. In *Una risa nueva: posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia* (Vol. 1, pp. 219–230). Nausícaä.
- Costa, J. (2010b). La (im)posibilidad de una risa. In *Una risa nueva: posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia* (Vol. 1, pp. 9–30). Nausícaä.
- Costa, J. (2010c). *Películas clave del cine de animación*. Teià: Ma Non Troppo.
- Costa, J. (2010d). *Una Risa nueva: posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia*. Molina de Segura: Nausícaä.
- Costa, J., & Adanti, D. (2009). *Mis problemas con Amenábar: las locas aventuras de Mostrenco y Che-qué-loco*. Barcelona: Glénat.
- Costescu, R. (2001). On “She’s Gotta Have It.” Retrieved April 9, 2015, from <http://ruxi.sxe.ro/papers/shesgottahaveit.html>
- Cousins, M. (2005). *Historia del cine*. Barcelona: Blume.



- Cremin, S. (2015). Fixing Japanese Cinema's Image Problem. *Filmbiz Asia*. Retrieved January 1, 2015, from <http://www.filmbiz.asia/news/fixingjapanesecinemasimageproblem>
- Cueto, R. (2003). Hijos de Neotokio. Claves para una estética geopolítica del nuevo cine japonés. In R. Lardín & J. Sánchez-Navarro (Eds.), *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés* (pp. 13–38). Barcelona: Paidós.
- Cueto, R. (2008). *Japón en negro: cine policíaco japonés*. San Sebastián: Donostia Zinemaldia.
- Cueto, R., & Palacios, J. (2007). *Asia noir: serie negra al estilo oriental*. Madrid: T&B.
- Choi, J., & Wada-Marciano, M. (2009). *Horror to the Extreme*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- da Costa, M. (2010). *El Cine japonés bajo el peso de la tradición: de Rashomon a The ring*. Barcelona: Azul.
- da Silva, J. (2003). Películas Taiyozoku: Verano de 1956. *Eiga9*. Retrieved from <http://redsiglo21.com/eiga9/articulos/taiyozoku.html>
- da Silva, J. (2014). Ishin Denshin or the Banality of Japanese Film Studies. *Eiga9*. Retrieved January 17, 2016, from <http://eiga9.altervista.org/articulos/ishindenshin.html>
- da Silva, J. (2015). Cronología del Cine Japonés. *Eiga9*. Retrieved January 17, 2016, from <http://eiga9.altervista.org/cronologia/cronologia1913.html#10a/1913>
- Darley, A. (2002). *Cultura visual digital: espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Paidós comunicación (Vol. 139). Barcelona etc.: Paidós.
- Davalovszky, C. (2009). La diplomacia pop: una mirada a la diplomacia cultural japonesa. *Análisis Del Real Instituto Elcano*, (86), 1–8. Retrieved from <http://www.interarts.net/descargas/interarts675.pdf>
- Davis, D. W. (2006). Japan: Cause for Cautious Optimism. In A. T. Cieko (Ed.), *Contemporary Asian Cinema: Popular Culture in a Global Frame* (pp. 193–206). Oxford: Berg Publishers.
- de Baecque, A. (2006). *Nuevos cines, nueva crítica: el cine en la era de la globalización*. Barcelona etc.: Paidós.
- de Felipe, F. (2003). La escritura de la violencia. Takeshi Kitano. In R. Lardín & R. Reparaz (Eds.), *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés* (pp. 103–132). Barcelona: Paidós.
- Denison, R. (2007). Global markets for Japanese film: Miyazaki Hayao's Spirited Away. In A. Phillips & J. Stringer (Eds.), *Japanese Cinema: Texts and Contexts* (pp. 308–321). Abingdon, UK: Routledge.
- Denison, R., & Joo, W. (2012). Japanese Art Cinema: A Sample Study.
- Diaz, A., & Cáceres Tapia, J. D. (2006). Entrevista: Adrian Martin. *Miradas de Cine*. Retrieved November 14, 2015, from <http://www.miradas.net/2006/n51/estudios/adrianmartin.html>
- Dissanayake, W. (1993). *Melodrama and Asian Cinema*. Cambridge: Cambridge University Press. Retrieved from <https://books.google.com/books?id=C-Y6811S3agC&pgis=1>
- Domínguez Caparrós, J. (2009). *Introducción a la teoría literaria*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces.

- El-Wazir, M. (2014). Female Filmmakers in the Middle East: Movies as Their New Voice. In *FilmAsia2014: The Asian Conference on Film and Documentary*. Osaka: IAFOR.
- Esfandiary, S. (2012). Banal transnationalism: on Makhmalbaf's "Borderless" filmmaking. In S. M. Bâ & W. Higbee (Eds.), *De-westernizing Film Studies* (pp. 101–112). New York: Routledge. Retrieved from <http://philpapers.org/rec/ESFBTO>
- Even-Zohar, I. (1990). Polysistem Theory. *Poetics Today*, 11(1), 4–24.
- Even-Zohar, I. (1999a). Factores y dependencias en la cultura: una revisión de la Teoría de los Polisistemas. In *Teoría de los polisistemas* (Vol. 1, pp. 23–52). Arco Libros. Retrieved from <http://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=2142821>
- Even-Zohar, I. (1999b). La literatura como bienes y como herramientas. In *Sin fronteras: ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén* (Vol. 1, pp. 27–36). Editorial Castalia. Retrieved from <http://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=1300452>
- Even-Zohar, I. (1999c). La posición de la literatura traducida en el polisistema literario. In *Teoría de los polisistemas* (Vol. 1, pp. 223–232). Arco Libros.
- Fernández Cuenca, C. (1961). *Imágenes del cine japonés*. San Sebastián: Festival Internacional del Cine.
- Fernández Valentí, T. (2008). Hayao Miyazaki. El anime como arte total. In A. J. Navarro (Ed.), *Cine de animación japonés* (pp. 333–344). San Sebastián: Donostia Kultura.
- Fortes Guerrero, R. (2011). *Guía para ver y analizar El Viaje de Chibiro: Hayao Miyazaki (2001)*. Valencia: Nau llibres.
- Frodon, J.-M. (2008). La galaxia festival: Apuntes (de urgencia) sobre los certámenes cinematográficos. *Cahiers du cinéma: España*, (15), 39–41.
- Fucile, A. (2011). *Japanese cinema as mass art: an export of mass cinema*. University of Central Lancashire. Retrieved from [http://clock.uclan.ac.uk/2431/1/FucileAMAfinal\\_thesis.pdf](http://clock.uclan.ac.uk/2431/1/FucileAMAfinal_thesis.pdf)
- Fujiwara, C. (2011). "It's very simple. We like to give the audience the chance to see good films" An interview with Hayashi Kanako and Ichiyama Shozo of TOKYO FILMeX. In D. Iordanova & R. Cheung (Eds.), *Film Festival Yearbook 3: Film Festivals and East Asia* (pp. 214–233). St. Andrews: St. Andrews Film Studies.
- Galbraith, S., & Duncan, P. (2009). *Cine japonés*. Köln etc.: Taschen.
- García Calvo, A. (2006). Mutaciones en la crítica cinematográfica española. *Miradas de Cine*. Retrieved November 14, 2015, from <http://www.miradas.net/2006/n50/estudio/articulo2.html>
- García Llovet, E. (2015). Jordi Costa: "A menudo, no puedo ni comprarme un libro cuando lo necesito." *El asombrario*. Retrieved May 16, 2015, from <http://elasombrario.com/buensalvajes/2015/04/20/jordi-costa-a-menudo-no-puedo-ni-comprarme-un-libro-cuando-lo-necesito/>
- García, M., & Puertas, L. (2008). El anime aquí y allí. In A. J. Navarro (Ed.), *Cine de animación japonés* (pp. 47–66). San Sebastián: Donostia Kultura.

- García-Peña, E. (2003). Del papel a la red: procedimientos de reescritura en la era digital. In S. Posteguillo (Ed.), *Internet in Linguistics, Translation and Literary Studies* (pp. 15–27). Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Garin Boronat, M. (2012). *El gag visual y la imagen en movimiento. Del cine mudo a la pantalla jugable*. Universitat Pompeu Fabra, Barcelona. Retrieved from <http://www.tesisexarxa.net/handle/10803/83522>
- Garin Boronat, M. (2014). *El gag visual: de Buster Keaton a Super Mario*. Madrid: Cátedra.
- Gerow, A. (2006). Recent Film Policy and the Fate of Film Criticism in Japan. *Midnight Eye*. Retrieved March 5, 2014, from <http://www.midnighteye.com/features/recent-film-policy-and-the-fate-of-film-criticism-in-japan/>
- Gerow, A. (2008). Repetición y ruptura en las películas de Naomi Kawase. In J. M. López Fernández (Ed.), *El cine en el umbral. Naomi Kawase* (pp. 91–100). Madrid: T&B Editores.
- Gerow, A. (2009). The Homelessness of Style and the Problems of Studying Miike Takashi, *18*(1), 24–43.
- Gerow, A. (2010a). A Retrospective on Japanese Retrospectives. *Undercurrent*. Retrieved April 2, 2014, from [http://www.fipresci.org/undercurrent/issue\\_0609/gerow\\_retro.htm](http://www.fipresci.org/undercurrent/issue_0609/gerow_retro.htm)
- Gerow, A. (2010b). Introduction: the Theory Complex. *Review of Japanese Culture and Society*, XXII(Decentering Theory: Reconsidering the History of Japanese Film Theory), 1–13.
- Gerow, A. (2011). Koreeda Hirokazu at Yale, Day 2. *Tangemania. Aaron Gerow's Japanese Film Page*. Retrieved March 6, 2014, from <http://www.aarongerow.com/news/koreeda-hirokazu-at-yale-da-2.html>
- Gerow, A. (2014). Critical Reception: Historical Conceptions of Japanese Film Criticism. In D. Miyao (Ed.), *The Oxford Handbook of Japanese Cinema* (pp. 61–78). Oxford: Oxford University Press.
- Gerow, A., & Nornes, A. M. (2009). *Research Guide to Japanese Film Studies*. Ann Arbor: The University of Michigan.
- González Diéguez, V. (2005). La mirada del espectador occidental: Recepción de la filmografía de Takeshi Kitano en Occidente. *Secuencias: Revista de Historia Del Cine*, 46–63.
- González, I. (2009). Culturemes in Mononoke Hime : *CineMagazínNet*.
- Goy Yamamoto, A. M. (2006). Cool Asia: Implicaciones socio-económicas de la cultura popular en Asia Oriental. In *La investigación sobre Asia Pacífico en España* (pp. 719–738). Granada: Ediciones Universidad de Granada. Retrieved from <http://www.ugr.es/~feiap/granada/ceiap1/ceiap/capitulos/capitulo45.pdf>
- Gracia Alonso, F. (2013). Joan Maluquer de Motes, gestor universitario. El Plan Maluquer y la renovación de los estudios de Filosofía y Letras en la Universidad de Barcelona 1. *Revista d'Arqueologia de Ponent*, 23, 323–341.
- Gravett, P. (2004). *Manga: la era del nuevo cómic*. Madrid: Onlybook.
- Guarné Cabello, B. (2008). De monos y japoneses: mimetismo y anástrofe en la representación orientalista. *Digithum: Las Humanidades En La Era Digital*, (10).

- Guarné Cabello, B. (2011). Shall we westernize? Sobre la idea de “Occidente” en el imaginario japonés contemporáneo. In *Japón y el mundo actual* (Vol. 1, pp. 721–744). Universidad de Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Guarné Cabello, B., Tanaka, S., Sakai, N., & Guarné, B. (2006). Dossier: Identitat i representació cultural :perspectives des del Japó. *Revista D'etnologia de Catalunya*, (29), 5–111.
- Gutiérrez, T. (2012). El cine según Desirée de Fez. *La culpa la tienen las películas*. Retrieved July 2, 2015, from <http://laculpalatienenlaspeliculas.blogspot.com.es/2012/05/el-cine-segun-desiree-de-fez.html>
- Hayward, S. (2000). Framing National Cinemas. In M. Hjort & S. Mackenzie (Eds.), *Cinema and Nation* (pp. 88–102). London: Routledge.
- Heredero, C. F. (2010). Espacios de libertad. Vigencia, defensa y necesidad de la crítica. In *El ejercicio crítico en el cine español* (pp. 13–28). Málaga: Universidad de Málaga.
- Hernández-Santaolalla, V. (2010). De la Escuela de Constanza a la Teoría de la Recepción Cinematográfica. Un viaje de ida y vuelta . *Frame: Revista de Cine de La Biblioteca de La Facultad de Comunicación*, (6), 196–218.
- Holtom, D. C. (2004). *Un estudio sobre el shintô moderno: la fe nacional de Japón*. Barcelona [etc.] : Paidós.
- Ichiyama, S. (2015). *Nuevo cine independiente japonés : 2000-2015*. (S. Ichiyama, Ed.). San Sebastián: Donostia Zinemaldia-Festival de San Sebastián.
- Iglesias Huix, E. (2006). La mujer en la crítica. *Miradas de Cine*, 51. Retrieved from <http://www.miradas.net/2006/n51/estudios/articulo9.html>
- Iglesias Huix, E. (2010). Crítica y análisis del film. Un acercamiento académico. In *El ejercicio crítico en el cine español* (pp. 57–67). Málaga: Universidad de Málaga.
- Iglesias Santos, M. (1994a). El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas. In *Avances en Teoría de la Literatura* (pp. 309–356). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Servicio de Publicacions e Intercambio Científico.
- Iglesias Santos, M. (1994b). La estética de la recepción y el horizonte de expectativas. In *Avances en Teoría de la Literatura* (pp. 35–115). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Servicio de Publicacions e Intercambio Científico.
- Iles, T. (2005). Female Voices, Male Words by. *Electronic Journal of Contemporary Japanese Studies*, (January 2005), 1–15. Retrieved from <http://www.japanesestudies.org.uk/discussionpapers/2005/Iles.html>
- Iles, T. (2007a). Families, Fathers, Film: Changing Images from Japanese Cinema. *Japanstudien*, 19, 189–206.
- Iles, T. (2007b). The Narrating Camera as Ethnographer. *Electronic Journal of Contemporary Japanese Studies*, (January 2007). Retrieved from <http://www.japanesestudies.org.uk/reviews/filmreviews/2007/Iles.html>
- Iles, T. (2008). *The Crisis of Identity in Contemporary Japanese Film*. Boston: E. J. Brill.

- Iordanova, D. (2011). East Asia and Film Festivals: Transnational Clusters for Creativity and Commerce. In D. Iordanova & R. Cheung (Eds.), *Film Festival Yearbook 3: Film Festivals and East Asia* (pp. 1–36). St. Andrews: St. Andrews Film Studies.
- Iordanova, D., & Cheung, R. (2011). *Film festivals and East Asia*. St. Andrews, Scotland : St Andrews Film Studies.
- Ito, K. (2011). Framing The Sensual: Japanese Sexuality in Ladies' Comics. *Japan Quarterly*, 15, 75–95.
- Iwabuchi, K. (2002). *Recentering globalization : popular culture and Japanese transnationalism*. Durham: Duke University Press.
- Iwamoto, K. (1987). Film Criticism and the Study of Cinema in Japan : A Historical Survey. *Iconics*, 1, 129–146.
- Jullier, L. (2006). *¿Qué es una buena película? Paidós comunicación* (Vol. 167). Barcelona: Paidós.
- Karatsu, R. (2009). Questions for a Women's Cinema: Fact, Fiction and Memory in the Films of Naomi Kawase. *Visual Anthropology: Published in Cooperation with the Commission on Visual Anthropology*, 22(2), 167–181.
- Kato, M. (2006). Exploring the Japanese Heritage Film. *映画研究 Cinema Studies*, (1), 21–49.
- Kinsella, S. (1995). Cuties in Japan. In B. Moeran & L. Scov (Eds.), *Women, Media and Consumption in Japan* (pp. 220–254). Curzon & Hawaii University Press. Retrieved from [https://webpace.yale.edu/anth254/restricted/Kinsella\\_1995\\_in-Moeran.pdf](https://webpace.yale.edu/anth254/restricted/Kinsella_1995_in-Moeran.pdf)
- Kinsella, S. (2006). *Female Revolt in Male Cultural Imagination in Contemporary Japan*. London: SOAS.
- Kozma, A. (2014). Pinky Violence: Shock, awe and the exploitation of sexual liberation. *Journal of Japanese and Korean Cinema*, 3(1), 37–41.
- Laird, C. A. (2010). Japanese cinema, the classroom and Swallowtail Butterfly. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, No. 52 (Summer), 1–12. Retrieved from <http://www.ejumpcut.org/currentissue/lairdswallowtail/index.html>
- Laird, C. A. (2012). *Sea Change: Japan's New Wave of Female Film Directors*. University of Oregon.
- Laird, C. A. (2013). Imaging a Female Filmmaker. The Director Personas of Nishikawa Miwa and Oigami Naoko. *Frames Cinema Journal*.
- Lamarre, T. (2008). Animación limitada-completa. In A. J. Navarro (Ed.), *Cine de animación japonés* (pp. 125–141). San Sebastián: Donostia Kultura.
- Lardín, R., & Reparaz, R. (2003). *El Principio del fin: tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*. Barcelona: Paidós.
- Lee, S. (2014). The Emergence of the Asian Film Festival: Cold War Asia and Japan's Reentrance to the Regional Film Industry in the 1950s. In D. Miyao (Ed.), *The Oxford Handbook of Japanese Cinema* (pp. 226–241). Oxford.

- Lefevere, A. (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (Vol. 1st. ed). London and New York : (en): Routledge.
- Lefevere, A. (1997). *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario* (Vol. 1ª). Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Lent, J. A. (2006). The Origins of Asian Film Studies: Seven Pioneers' Recollections. *Asian Cinema*, 17(1), 36–42. doi:10.1386/ac.17.1.36\_1
- Liman, A. V. (2008). Foreword. In T. Iles (Ed.), *The Crisis of Identity in Contemporary Japanese Film. Personal, Cultural, National*. (pp. ix–xi). Boston: Brill.
- López, D., Garcelán, E., & Fernández, G. (2005). *Diez años de terror asiático, 1995-2005: Japón, Corea del Sur, Hong Kong*. Barcelona: Cineasia.
- López, D., & López, M. J. (2009). Naoko Oigigami: “Adoro a Todd Solondz.” *Septimo Vicio*. Retrieved from [http://septimovicio.com/entrevistas/01052009\\_naokoogigamiadoratoddsolondz/#](http://septimovicio.com/entrevistas/01052009_naokoogigamiadoratoddsolondz/#).
- López Fernández, J. M. (2005). Shara y lo in/visible. *Tren de Sombras*, 3, 179.
- López Fernández, J. M. (2006). La catatonia nacional. *Tren de sombras*. Retrieved March 22, 2014, from [http://web.archive.org/web/20111111145438/http://www.trendesombras.com/num6/art\\_venecia2006.asp](http://web.archive.org/web/20111111145438/http://www.trendesombras.com/num6/art_venecia2006.asp)
- López Fernández, J. M. (2008). *Naomi Kawase: el cine en el umbral*. (J. M. López, Ed.). Madrid: T&B.
- López Fernández, J. M. (2010). Internet o las nuevas fronteras tecnológicas de la crítica. In *El ejercicio crítico en el cine español* (pp. 68–89). Málaga: Universidad de Málaga.
- López Rodríguez, F. J. (2012). *Kon Satoshi. Superando los límites de la realidad*. Palma de Mallorca: Dolmen.
- Loriguillo López, A. (2012). Torsión de la serie por la trama: el caso de The Melancholy of Haruhi Suzumiya. In *Actas - IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social* (pp. 1–16). Tenerife: Universidad de La Laguna.
- Losilla Alcalde, C. (2008). Ausencia de sí. In J. M. López Fernández (Ed.), *El cine en el umbral. Naomi Kawase* (pp. 55–64). Madrid: T&B Editores.
- Losilla Alcalde, C. (2010). Historia de una deriva. In *Una risa nueva: posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia* (Vol. 1, pp. 103–112). Nausicaä.
- Lozano Méndez, A. (2009a). Corrientes contemporáneas y diversificación del Tecno-Orientalismo. *Inter Asia Papers*, (8).
- Lozano Méndez, A. (2009b). Genealogía del Tecno-Orientalismo. *Inter Asia Papers*, (7).
- Madrid Morales, D., & Martínez, G. (2010). La ola nipona: Consumo de cultura popular japonesa en España (pp. 49–61). Granada: Universidad de Granada.
- Martin, A. (2008). Cierta rincón oscuro del cine moderno. In J. M. López Fernández (Ed.), *El cine en el umbral. Naomi Kawase* (pp. 45–54). Madrid: T&B Editores.

- Martin, A. (2011). News for Whom? Critical Coverage of the 10th Jeonju International Film Festival. In and R. C. Dina Jordanova (Ed.), *Film Festival Yearbook 3: Film Festivals and East Asia* (pp. 81–89). St. Andrews, Scotland: St. Andrews Film Studies.
- Martín Patino, B., & Torreiro, C. (2003). Contra los tópicos. Conversación de Basilio Martín Patino con Casimiro Torreiro. In C. F. Heredero & J. E. Monterde Lozoya (Eds.), *Los “nuevos cines” en España. Ilusiones y desencanto de los años sesenta*. Valencia: Instituto Valenciano de la Cinematografía. Retrieved from <http://web.archive.org/web/20120717102450/http://www.basiliomartinpatino.com/entrev.htm#entr2>
- Martínez, B. (2006a). Cult Movie: Riri Shushu no subete (Shunji Iwai, 2001). *Miradas de Cine*. Retrieved from <http://www.miradas.net/2006/n50/cultmovie.html>
- Martínez, B. (2006b). Shunji Iwai: el poeta de la imagen. *Cine Asia*, 11, 24–26.
- Martínez, B. (2007, April). Crónica 8 Festival Internacional de Cine de Las Palmas. *Miradas de Cine*. Retrieved from <http://miradas.net/2007/n61/actualidad/laspalmas.html>
- Martínez, B. (2008). Del trazo a la imagen. Interrelaciones entre manga, anime e imagen real. In A. J. Navarro (Ed.), *Cine de animación japonés* (pp. 143–176). San Sebastián: Donostia Kultura.
- Martinez, D. (2009). *Remaking Kurosawa*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Martin-Jones, D. (2011). Estudios de cine en el Reino Unido: La mirada hacia los “cines del mundo.” *Un Cine, Dos Cines, Treinta Y Tres Cines*, 5, 38–49.
- McRoy, J. (2008). *Nightmare Japan: contemporary Japanese horror cinema*. Amsterdam: Rodopi.
- Mes, T., & Sharp, J. (2005). *The Midnight Eye guide to new Japanese film*. Berkeley, Cal.: Stone Bridge Press.
- Mesa, A. (2014). *Podem dir que l'humor és universal?* Montcada i Reixach, Barcelona. Retrieved from <https://archive.org/details/novesinvestigacions2014>
- Minaguchi, K. (2002). Yamamoto Satsuo's Haha no kyoku (Mother's Melody): Making a Father's Story of Stella Dallas. *Iconics*, 6, 89–110.
- Miñarro, L. (2010). La crítica cinematográfica desde la perspectiva de la industria. In *El ejercicio crítico en el cine español* (pp. 113–119). Málaga: Universidad de Málaga.
- Miranda, L. (2006). *Takeshi Kitano*. Madrid: Cátedra.
- Miranda, L. (2008). Alumbramiento. Naomi Kawase. In G. Martín Gutiérrez (Ed.), *Cineastas frente al espejo* (pp. 169–182). Madrid: T&B Editores.
- Miyao, D. (Ed.). (2014). *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*. Oxford: OUP USA.
- Moliné, A. (2002). *El Gran libro de los manga*. Barcelona: Glénat.
- Montaño Muñoz, J. (2010). *Sharasouju: Kawase Naomi y las sombras de la capital dormida*. Universitat Oberta de Catalunya.

- Montaño Muñoz, J. A. (2014, January 1). Un cine contaminado de cómic: el manga-eiga de Shunji Iwai. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*.
- Montaño Muñoz, J. A. (2015). Diosas que perdieron su nombre: madres en el cine japonés contemporáneo. In *Actas del VII Congreso Internacional de Análisis Textual*. Madrid: Trama y Fondo.
- Montero Plata, L. (2012a). *El Mundo invisible de Hayao Miyazaki*. Palma de Mallorca: Dolmen.
- Montero Plata, L. (2012b). Una conquista inversa: la importancia del anime en el mercado del manga español. *Puertas a La Lectura*, (24), 44–57.
- Mostra de Cinema Periférico. (2013). La crítica de cine: qué es y para qué se utiliza. Retrieved November 12, 2015, from <http://www.s8cinema.com/portal/2013/06/07/la-critica-de-cine-que-es-y-para-que-se-utiliza/>
- Mugiro Altuna, C. (2006). *El Cine de los mil años: una aproximación histórica y estética al cine documental japonés (1945-2005)*. (C. Mugiro Altuna, Ed.). Pamplona: Festival Internacional de Cine Documental de Navarra.
- Muñoz Sánchez, P. (2009). Opinión sobre el Máster de Traducción Audiovisual de la Universidad Autónoma de Barcelona (edición virtual). *Algo más que traducir*. Retrieved January 24, 2016, from <http://algomasquetraducir.com/opinion-sobre-el-master-en-traduccion-audiovisual-de-la-universidad-autonoma-de-barcelona-edicion-virtual/>
- Nakayama, Y. (2014). Too Dangerous for TV: Intersecting Media Histories and Subway Sarin Incident. In *Kinema Club Conference for Film and Moving Images from Japan XIII*. Boston.
- Navarro, A. J. (2008). *Cine de animación japonés*. (A. J. Navarro, Ed.). San Sebastian: Donostia Kultura.
- Nolletti, Arthur, J. (2011). Introduction: Kore-Eda Hirokazu, Director at a Crossroads. *Film Criticism*, 35(2-3), 66–69. Retrieved from <https://www.highbeam.com/doc/1G1-250577365.html>
- Nolletti, Arthur, J., & Desser, D. (1992). *Reframing japanese cinema: authorship, genre, history*. Bloomington etc.: Indian University Press.
- Nornes, A. M. (2006). El Rastro del Cine Documental Japonés de Posguerra: A Tientas en la Oscuridad. In C. Mugiro Altuna (Ed.), *El Cine de los Mil Años: Una aproximación Histórica y Estética al Cine Documental Japonés (1945-2005)* (pp. 56–88). Pamplona: Punto de vista.
- Nornes, A. M. (2007). *Cinema Babel: Translating Global Cinema*. U of Minnesota Press.
- Nornes, A. M. (2011). “Asian Film Festivals, Translation, and the International Film Festival Short Circuit.” In D. Iordanova (Ed.), *Film Festival Yearbook 3: Film Festivals and East Asia* (pp. 42–45). St. Andrews, Scotland: St. Andrews Film Studies.
- Nornes, A. M. (2013). Reading Burch’s “To the Distant Observer.” *KineJapan*. Retrieved January 11, 2016, from <http://kinemaclub.org/research-note/reading-burchs-distant-observer>
- Nornes, A. M. (2014a). *The Pink Book: The Japanese Eroduction and its Contexts*. Kinema Club. Retrieved from <http://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/107423>



- Nornes, A. M. (2014b). Yamagata –Asia –Europe: The International Film Festival Short Circuit. In D. Miyao (Ed.), *The Oxford Handbook of Japanese Cinema* (pp. 245–262). Oxford: Oxford University Press.
- Olivares Merino, J. Á. (2005). *The Ring. Una mirada al abismo*. Madrid: Jaguar.
- Ostrowska, D. (2010). International Film Festivals as Producers of World Cinema. *Cinéma & Cie. International Film Studies Journal*, X(14-15), 145–150.
- Ōta, T., & Nasu, M. (2004). Producing (Post-)Trendy Japanese TV Dramas. In K. Iwabuchi (Ed.), *Feeling Asian Modernities Transnational Consumption of Japanese TV Dramas* (pp. 69–86). Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Pellitteri, M. (2014). The Italian anime boom: The outstanding success of Japanese animation in Italy, 1978–1984. *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, 2(3), 363–381.
- Peña, Á. (2015). Hitoshi matsumoto: pack trilogía esencial. *Miradas de cine*. Retrieved February 28, 2015, from <http://bit.ly/1zxrDzR>
- Phillips, A., & Stringer, J. (2007). *Japanese Cinema: Texts and Contexts*. New York: Routledge.
- Poitras, G. (2008). Contemporary Anime in Japanese Pop Culture. In M. W. MacWilliams (Ed.), *Japanese Visual Culture: Explorations in the World of Manga and Anime* (pp. 48–67). New York: M.E. Sharpe.
- Pokarier, C. (2010). The Business of Japanese Culture Abroad : Implications for Japanese Studies. In *Globalization, Localization, and Japanese Studies in the Asia-Pacific Region* (Vol. 1, pp. 211–220). Kyoto: Nichibun. International Research Center for Japanese Studies. Retrieved from [http://publications.nichibun.ac.jp/region/d/NSH/series/symp/2010-03-19/rd/mzviewer/index\\_article.html#/0](http://publications.nichibun.ac.jp/region/d/NSH/series/symp/2010-03-19/rd/mzviewer/index_article.html#/0)
- Poon, E. K. Y. (2014). Love and death in recent Japanese cinema. *Journal of Japanese and Korean Cinema*, 4(2), 37–41. doi:10.1386/jjkc.4.2.135
- Portabella, P. (2010). Prólogo. In J. Rosenbaum & A. Martin (Eds.), *Mutaciones del cine contemporáneo* (pp. 7–22). Madrid: Errata naturae.
- Porton, R. (2005). Review: Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia. *Canadian Journal of Film Studies*, 14(2), 109–113. Retrieved from <http://www.filmstudies.ca/journal/cjfs/archives/reviews/porton-movie-mutations-changing-face-of-world-cinephilia>
- Prado Fonts, C. (2008a). Contra la literatura assetjada: ficcions, obsessions i globalitzacions de la literatura xinesa. *Digitum: Las Humanidades En La Era Digital*, (10).
- Prado Fonts, C. (2008b). Orientalisme: a trenta anys vista. Introducció. *Digitum: Las Humanidades En La Era Digital*, (10).
- Pujol Ozonas, C. (2011). *Fans, cinéfilos y cinépagos: una aproximación a las culturas y los gustos cinematográficos. [Manuales]* (Vol. 200). Barcelona: Editorial UOC.
- Pujol Ozonas, C., Fecé Gómez, J. L., Medina Cambrón, A., & Blanquerna, F. de C. de la C. (2010). *Cinefilia y crítica de cine en España (1990-2000): una aproximación sociocultural*. Universitat Ramon Llull, Barcelona.

- Quintana, A. (2006). Ante un cine sin centro. In A. de Baecque (Ed.), *Nuevos cines, nueva crítica* (pp. 17–25). Barcelona: Paidós.
- Rall, D. (1987). *En busca del texto: teoría de la recepción literaria. Pensamiento social*. México: Universidad Autónoma de México.
- Revert, J. (2011). El estado de la crítica en España: Introducción. *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, (12), 78–79.
- Rico, I. P. (2011). J-Horror, sagas y remakes. Reescritura y múltiples realidades. *Miradas de Cine*. Retrieved October 22, 2012, from <http://www.miradas.net/2011/06/estudios/j-horror-sagas-y-remakes.html>
- Richie, D. (1977). *Ozu*. Berkeley Calif. etc.: University of California Press.
- Richie, D. (2001). *A Hundred years of Japanese film: a concise history, with a selective guide to videos and DVDs*. Tokyo [etc.]: Kodansha International.
- Richie, D. (2011). Kore-eda's Maborosi: showing only what is necessary. *Film Criticism*, 35(2), 37. Retrieved from <http://connection.ebscohost.com/c/articles/58085363/kore-edas-maborosi-showing-only-what-necessary>
- Richie, D., & Schrader, P. (2004). *Cien años de cine japonés*. Madrid: Jaguar.
- Richmond, A. (2014). *Transnational UK Reception of Contemporary Japanese Horror Film*. University of Sheffield.
- Roberts, M. D. (2007). *Masumura Yasuzo and the cinema of social consciousness*. University of California - Berkeley. Retrieved from <http://gradworks.umi.com/33/06/3306313.html>
- Robles, M. (2010). *Antología del Studio Ghibli. Volumen 1 : de Nausicaä a Mononoke*. Palma de Mallorca: Dolmen.
- Robles, M. (2013). *Antología del studio Ghibli. Volumen 2: de los Yamada a Kokuriko*. Palma de Mallorca: Dolmen.
- Rodríguez de León, R. J., & Muñoz, L. (2009). *Los inicios del cine de animación en Japón (1917-1967)* (Vol. Ed español). Madrid: Mnk Books.
- Rojas, C. (2014). Viral Contagion in the Ringu Intertext. In D. Miyao (Ed.), *The Oxford Handbook of Japanese Cinema* (pp. 416–435). Oxford: Oxford University Press.
- Rosenbaum, J., & Martin, A. (2010). *Mutaciones del cine contemporáneo*. Madrid: Errata naturae.
- Rubio Hancock, J. (2015, March 3). Por qué nos reímos cuando alguien se cae. *Verne, El País*. Retrieved from [http://verne.elpais.com/verne/2015/03/03/articulo/1425382638\\_380581.html](http://verne.elpais.com/verne/2015/03/03/articulo/1425382638_380581.html)
- Ruíz San Miguel, F. J., & Ruíz Blanco, S. (2010). La crítica cinematográfica ante la crisis del periodismo y los nuevos medios sociales. In *El ejercicio crítico en el cine español* (pp. 29–53). Málaga: Universidad de Málaga.

- Russell, C. (2007). Women's Stories in Post-War Japan: Naruse Mikio's Late Chrysanthemums (1954). In A. Phillips & J. Stringer (Eds.), *Japanese Cinema: Texts and Contexts* (pp. 124–136). Abingdon: Routledge.
- Russell, C. (2008). *The Cinema of Naruse Mikio: women and japanese modernity*. Durham: Duke University Press.
- Sáez, L. (2006). Los caminos de la crítica. *Miradas de Cine*. Retrieved November 14, 2015, from <http://www.miradas.net/2006/n50/estudio/articulo5.html>
- Sala, Á. (2003a). La asimilación post-moderna de los géneros populares japoneses. In R. Lardín & J. Sánchez-Navarro (Eds.), *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés* (pp. 195–228). Barcelona etc.: Paidós.
- Sala, Á. (2003b). Las mil caras del anime. In J. Zapater (Ed.), *Dibujos en el vacío: claves del cine japonés de animación* (pp. 67–87). València: IVAM, Institut Valencià d'Art Modern.
- Sala, Á. (2003c). Miradas virtuales sobre un mundo frágil. Shunji Iwai y Sabu. In R. Lardín & J. Sánchez-Navarro (Eds.), *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés* (pp. 79–105). Barcelona etc.: Paidós.
- San Ginés Aguilar, P. (2010). *Cruce de miradas, relaciones e intercambios. Colección española de investigación sobre Asia Pacífica* (Vol. 3). Granada: Universidad de Granada. Retrieved from <http://www.ugr.es/~feiap/ceiap3/ceiap/ceiap3.pdf>
- Sánchez Martí, S. (1999). *Akira Kurosawa: el silencio y la furia*. [Barcelona] : Manga Films.
- Sánchez Martí, S. (2007). Tú, yo y los demás: sobre la interactividad en el cine y otros milagros digitales. In V. Domínguez (Ed.), *Pantallas depredadoras: el cine ante la cultura visual digital, ensayos de cine, filosofía y literatura* (pp. 157–172). Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Sánchez Martí, S. (2010). *Hacia una imagen no-tiempo: Deleuze, el tiempo y el cine digital*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Sandri, P. (2013, August 17). ¿De qué te ries? *ES-Estilos de vida*, 6–9.
- Santiago, J. A. (2010). *Manga: del cuadro flotante a la viñeta japonesa*. Pontevedra: Grupo de Investigación dx5.
- Schilling, M. (1999). *Contemporary Japanese film*. Boston: Weatherhill.
- Schilling, M. (2014a, August 13). Female anxiety shot from every angle. *The Japan Times*. Tokyo. Retrieved from [http://www.japantimes.co.jp/culture/2014/08/13/films/film-reviews/female-anxiety-shot-every-angle/#.U\\_BGBPI\\_vD8](http://www.japantimes.co.jp/culture/2014/08/13/films/film-reviews/female-anxiety-shot-every-angle/#.U_BGBPI_vD8)
- Schilling, M. (2014b, August 13). The long, bone-chilling gaze of new director Ayumi Sakamoto. *The Japan Times*, pp. 1–3. Tokyo. Retrieved from <http://www.japantimes.co.jp/culture/2014/08/13/films/long-bone-chilling-gaze-new-director/#.VQaRoo6sWSo>
- Schilling, M. (2015, March 18). Is Asian cinema caught in a festival feeding frenzy? *The Japan Times*. Tokyo. Retrieved from <http://www.japantimes.co.jp/culture/2015/03/18/films/asian-cinema-caught-festival-feeding-frenzy/#.VQoxto6sWSp>

- Sharp, J. (2008). *Behind the Pink Curtain: The Complete History of Japanese Sex Cinema*. Guilford: FAB Press.
- Sharp, J. (2011). *Historical Dictionary of Japanese Cinema*. Plymouth: Scarecrow Press.
- Shin, C. Y. (2009). The art of branding: Tartan "Asia Extreme" films. In J. Choi & M. Wada-Marciano (Eds.), *Horror to the extreme: changing boundaries in Asian cinema* (pp. 85–100). Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Skov, L., & Moeran, B. (1995). *Women, Media, and Consumption in Japan* (Vol. 6). Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Sontag, S. (1987). In Conclusion... *East-West Film Journal*, 2(1), 99–106.
- Takeshita, M. (2001). ビデオという新しい表現手段を用いて、個人的なメッセージを: 25/08/2001. 表現する可能性 GAAP, *Gender & Arts Project*. Retrieved January 4, 2009, from <http://home.interlink.or.jp/~reflect/GAAP/activity3.html>
- Terrades Vicens, E. (2005). Introducción al cine de terror japonés 1995-2005. In *Diez años de terror asiático: 1995-2005* (pp. 11–28). Barcelona: CineAsia.
- Terrades Vicens, E. (2010). Japón fantástico: folklore cinematográfico. In S. Robles Ávila (Ed.), *Cine fantástico 100% Asia* (pp. 25–54). Málaga: Universidad de Málaga.
- Tessier, M. (1999). *El Cine japonés*. Madrid: Acento.
- Thomas, B. (2009). *Le Cinéma japonais d'aujourd'hui. Cadres incertains*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Thorn, M. (2001). Shojo manga - Something for the girls. *Japan Quarterly*, 48(3), 43–50.
- Thorn, M. (2008). The Multi-Faceted Universe of Shôjo Manga. Retrieved from [http://www.matt-thorn.com/shoujo\\_manga/colloque/index.php](http://www.matt-thorn.com/shoujo_manga/colloque/index.php)
- Tobin, J. (2004). *Pikachu's Global Adventure: The Rise and Fall of Pokémon*. Duke University Press.
- Toku, M. (2007). Shojo Manga! Girls' Comics! A Mirror of Girls' Dreams. In F. (ed and introd ). Lunning (Ed.), *Mechademia 2: Networks of Desire* (pp. 19–32). Minneapolis, MN: U of Minnesota P, ix.
- Trashorras, A. (2002). *Hayao Miyazaki: núvols, vent, pinzell...* Sitges: Festival Internacional de Cinema de Catalunya.
- Triana Toribio, N. (2014). Film Cultures in Spain's Transition: The "Other" Transition in the Film Magazine Nuevo Fotogramas (1968-1978). *Journal of Spanish Cultural Studies*, 15(4).
- Turim, M. (2007). Modern Girls and New Women in Japanese Cinema. *Japanese Studies Review*, 11, 129–142. Retrieved from <http://asian.fiu.edu/projects-and-grants/japan-studies-review/journal-archive/2007.pdf>
- Ueno, K. (1998). *Takeshi Kitano: al final de la violencia*. (K. Ueno, Ed.). Valladolid: 43 Semana Internacional de Cine.

- Urchaga Litago, J. D., Huerta Floriano, M. Á., & Sánchez Hernández, M. E. (2012). La nacionalidad de las comedias vistas en España entre 1980 y 2009. *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad Y Estudios Culturales*, 1(10), 585–598.
- Vick, T. (2011). Washington, Pusan, Rotterdam, Udine and Back: Programming East Asian Films for American Audiences. In D. Iordanova (Ed.), *Film Festival Yearbook 3: Film Festivals and East Asia* (pp. 90–98). St. Andrews: St. Andrews Film Studies.
- Vila, S. (2010). *Takeshi Kitano: niño ante el mar*. Madrid: Akal.
- Villanueva, D., & Even-Zohar, I. (1994). *Avances en teoría de la literatura :estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.
- Vitali, V., & Willemsen, P. (2006). *Theorising national cinema*. London: BFI.
- VVAA. (2005). Dossier Naomi Kawase. *Tren de sombras*.
- Wada-Marciano, M. (2009a). Capturing “Authenticity”: Digital Aesthetics in the Post-Studio Japanese Cinema. *Canadian Journal of Film Studies*, 18(1), 71–93.
- Wada-Marciano, M. (2009b). Contemporary Japanese cinema in transition. *Canadian Journal of Film Studies*, 18(1), 2–5.
- Wada-Marciano, M. (2009c). J-horror: New Media’s Impact on Contemporary Japanese Horror Cinema. In *Horror to the extreme: changing boundaries in Asian cinema* (pp. 15–38). Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Wada-Marciano, M. (2012a). *Japanese cinema in the digital age*. Honolulu: University of Hawai’i Press.
- Wada-Marciano, M. (2012b). Working Children in “stateless” Japan. In M. Downing Roberts (Ed.), *Place and space in Japanese cinema : from inside to outside the frame* (UTCP Book1, pp. 87–108). Tokyo: The University of Tokyo.
- Weinrichter López, A. (2002a). Algunos hitos de los noventa: ¿A qué canon quedarse? *Secuencias: Revista de Historia Del Cine*, (16), 33–37.
- Weinrichter López, A. (2002b). *Pantalla amarilla: el cine japonés* (Vol. 1ª). Madrid: T & B Editores.
- Weinrichter López, A. (2003). Tsunami or not tsunami. Esperando otra nueva ola. In *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés* (pp. 39–56). Barcelona: Paidós.
- Wells, M. A. (2006). Satire and Constraint in Japanese Culture. In J. Milner Davies (Ed.), *Understanding Humor in Japan* (pp. 193–217). Detroit: Wayne State University Press.
- Williams, T. (2005). Izo: Takashi Miike’s History Lesson. *Asian Cinema*, 16(2), 85–109.
- Yamamoto, I. (2014). The Jidaigeki Film Twilight Samurai — A Salaryman–Producer’s Point of View. In D. Miyao (Ed.), *The Oxford Handbook of Japanese Cinema* (pp. 306–325). Oxford: Oxford University Press.
- Yamasaki, R. (2011). The films of Mitani Kōki : Intertextuality and comedy in contemporary Japanese cinema. *New Voices*, 4, 123–143.

- Yáñez, M. (2007). Naomi Kawase. La sensibilidad primigenia y la sofisticación de los métodos. *DOCS. Observaciones de Lo Real*, 1.
- Yáñez, M. (2008). Dialécticas de un cine habitable. La hibridación del documental y la ficción en el cine de Naomi Kawase. In J. M. López Fernández (Ed.), *Naomi Kawase. El cine en el umbral* (pp. 101–112). Madrid: T&B Editores.
- Yoshida, J. (2006). *Origins of Japanese Film Comedy and Questions of Colonial Modernity*. University of Oregon.
- Yoshimoto, M. (1991). The Difficulty of being Radical: The Discipline of Film Studies and the Postcolonial World Order. *Boundary 2*, 18(3), 242–257.
- Yoshimoto, M. (1993). Melodrama, postmodernism, and Japanese cinema. In W. Dissanayake (Ed.), *Melodrama and Asian Cinema* (pp. 101–126). Cambridge: Cambridge University Press.
- Yoshimoto, M. (2000a). *Kurosawa : film studies and japanese cinema*. London : Duke University Press.
- Yoshimoto, M. (2000b). The University, Disciplines, National Identity: Why is There No Film Studies in Japan? *The South Atlantic Quarterly*, 99(4), 697–713.
- Yoshimoto, M. (2003). Reexamining the East and the West: Tanizaki Jun'ichiro, "Orientalism," and Popular Culture. In J. K.-W. Lau (Ed.), *Multiple Modernities: Cinemas and Popular Media in Transcultural East Asia* (p. 304). Philadelphia: Temple University Press.
- Yoshimoto, M. (2006). National/International/Transnational. The Concept of Trans-Asian Cinema and the Cultural Politics of Film Criticism. In V. Vitali & P. Willemsen (Eds.), *Theorising National Cinema* (pp. 254–261). London: BFI.
- Yoshimoto, M. (2013). A future of comparative film studies. *Inter-Asia Cultural Studies*, 14(1), 54–61.
- Zahlten, A. (2011a). Free-floating Intensity, Attraction, and Failure: Ishii Sôgo/Gakuryû at the Shifting Center of the Film Industry of Japan. *Cineforum*, 13(December), 79–95.
- Zahlten, A. (2011b). Media Geijutsu and the confusion of categories. In *The Locality and Universality of Media Geijutsu: Beyond "Cool Japan"* (pp. 56–59). Tokyo: Agency for Cultural Affairs.
- Zahlten, A. (2014). Manga/Anime/Games (the Media Mix) and the Metaphoric Economy of World. In D. Miyao (Ed.), *The Oxford Handbook of Japanese Cinema* (pp. 438–456). Oxford: Oxford University Press.
- Zapater, J. (2003). *Dibujos en el vacío: claves del cine japonés de animación*. València: IVAM, Institut Valencià d'Art Modern.



## 9.2 Índice de películas

- 13 asesinos* (『十三人の刺客』 *Jūsannin no Shikaku*, 2010, Miike Takashi)
- 20th Century Boys* [trilogía] (『本格冒険科学映画 20世紀少年』 *Honkaku bōken kagaku eiga: Nijusseiki shōnen*, 2008, Tsutsumi Yukihiko)
- 2001: Una Odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968, Stanley Kubrick)
- 3.11 A Sense of Home* (2011, VVAA)
- 5 centímetros por segundo* (『秒速5センチメートル』 *Byōsoku 5 Senchimētoru*, 2007, Shinkai Makoto)
- A Class to Remember 4: Fifteen* (『十五才 学校 IV』 *Jūgosai gakko yon*, 2000, Shindō Kaneto)
- A Last Note* (『午後の遺言状』 *Gogo no yuigon-jo*, 1995, Yamada Yōji)
- About the Pink Sky – Sobre el cielo rosa* (『ももいろそらを』 *Momoiro sora wo*, 2011, Kobayashi Keiichi)
- Achilles and the Tortoise* (『アキレスと亀』 *Akiresu to kame*, 2008, Kitano Takeshi)
- acorazado Potemkin, El* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925, Sergei Eisenstein)
- After the Rain* (『雨あがる』 *Ame agaru*, 1999, Koizumi Takashi)
- After Life* (『ワンダフルライフ』 *Wandafuru Raifu*, 1998, Koreeda Hirokazu)
- Agua tibia bajo un puente rojo* (『赤い橋の下のぬるい水』 *Akai bashi no shita no nurui mizu*, 2001, Imamura Shōhei)
- Aguas tranquilas* (『2つ目の窓』 *Futatsume no mado*, 2014, Kawase)
- Air Doll* (『空気人形』 *Kūki Ningyō*, 2009, Kore'eda Hirokazu)
- Akira* (『AKIRA』, 1988, Ōtomo Katsuhiro)
- Anguila, La* (『うなぎ』 *Unagi*, 1997, Imamura Shōhei)
- Animatrix* (*The Animatrix*, 2003, VVAA)
- Another Battle* (『新・仁義なき戦い』 *Shin jingi naki tatakai*, 2000, Sakamoto Junji)
- año pasado en Marienbad, El* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961, Alain Resnais)
- Astro Boy* [tv] (『鉄腕アトム』 *Tetsuwan Atomu*, 1963, Tezuka Osamu)
- Asyl - Park and Love Hotel* (『パーク アンド ラブホテル』 *Pāku ando rabu hoteru*, 2007, Kumasaka Izuru)
- Audition* (『オーディション』 *Ōdishon*, 2000, Miike Takashi)



*Avalon* (『アヴァロン』 *Avaron*, 2001, Oshii Mamoru)

*aventuras del Príncipe Valiente, Las* (*Prince Valiant*, 1997, Anthony Hickox)

*Azumi* (『あずみ』, 2003, Kitamura Ryūhei)

*Babel* (2006, Alejandro González Iñárritu)

*Battle Royale* (『バトル・ロワイアル』 *Batoru Rowaiaru*, 2000, Fukasaku Kinji)

*Begging for Love* (『愛を乞うひと』 *Ai wo kou hito*, 1998, Hirayama Hideyuki)

*Belladonna of Sadness* (『哀しみのベラドンナ』 *Kanashimi no beradonna*, 1973, Yamamoto Eiichi)

*Between Calmness and Passion* [tv] (『冷静と情熱のあいだ』 *Reisei to jōnetsu no aida*, 2001, Nakae Isamu)

*Blog* (2010, Elena Trapé)

*Blood: The Last Vampire* (『BLOOD THE LAST VAMPIRE』, 2000, Kitakubo Hiroyuki)

*Bloody Sunday* (2001, Paul Greengrass)

*Blind Beast* (『盲獣』 *Mōjū*, 1969, Masumura Yasuzo)

*Bokunchi* (『ぼくんち』, 2003, Sakamoto Junji)

*Bola de Dragón* [tv] (『ドラゴンボール』 *Doragon bōru*, 1986-89, Nishio Daisuke & Okazaki Minoru)

*bosque de Tallac, El* [tv] (『シートン動物記 くまの子ジャッキー』 *Shiton dōbutsuki kuma no ko Jakkī*, 1977, Kuroda Yoshio & Kurokawa Fumio)

*bosque del luto, El* (『殯の森』 *Mogari no mori*, 2007, Kawase Naomi)

*Bounce Kogals* (『バウンス ko GALS』 *Baunsu kogals*, 1997, Harada Masato)

*Boy and the Beast, The* (『バケモノの子』 *Bakemono no ko*, 2015, Hosoda Mamoru)

*Brother* (『BROTHER』 *Burazā*, 2004, Kitano Takeshi)

*Campeones* [tv] (『キャプテン翼』 *Kyaputen Tsubasa*, 1983-86, Imakake Isamu)

*Candy Candy* [tv] (『キャンディ・キャンディ』 *Kyandi Kyandi*, 1976-79, Yukimuro Shun'ichi)

*casa del tejado rojo, La* (『小さいおうち』 *Chiisai ouchi*, 2014, Yamada Yōji)

*castillo ambulante, El* (『ハウルの動く城』 *Hauru no ugoku shiro*, 2004, Miyazaki Hayao)

*castillo de Cagliostro, El* (『ルパン三世 カリオストロの城』 *Rupan Sansei: Kariosutoro no shiro*, 1979, Miyazaki Hayao)

*castillo en el cielo, El* (『天空の城ラピュタ』 *Tenkū no shiro Rapyuta*, 1986, Miyazaki Hayao)

*Cementerio yakuza* (『新・仁義の墓場』 *Shin Jingi no hakaba*, 2002, Miike Takashi)

*Cero en conducta* (*Zero de conduite*, 1946, Jean Vigo)

*chico, El* (*The Kid*, 1921, Charles Chaplin)  
*Cisne negro* (*Black Swan*, 2010, Darren Aronofsky)  
*Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941, Orson Welles)  
*Cold Fish* (『冷たい 熱帯魚』 *Tsumetai Nettaigyo*, 2010, Sono Sion)  
*colina de las amapolas, La* (『コクリコ坂から』 *Kokurikozaka kara*, 2011, Miyazaki Gorō)  
*Comando G* [tv] (『科学忍者隊ガッチャマン』 *Kagaku Ninjantai Gatchaman*, 1972-74, Fukushima Hiroyuki & Nishiyama Akihiko)  
*cometa azul, La* (*Lan feng zhen*, 1993, Zhuangzhuang Tian)  
*Confessions* (『告白』 *Kokubaku*, 2010, Nakashima Tetsuya)  
*Conociendo a Matsuko* (『嫌われ松子の一生』 *Kiraware Matsuko no issbō*, 2006, Nakashima Tetsuya)  
*Crisantemos tardíos* (『晩菊』 *Bangiku*, 1954, Naruse Mikio)  
*cuento de la princesa Kaguya, El* (『かぐや姫の物語』 *Kaguya hime no monogatari*, 2013, Takahara Isao)  
*Cuentos de la luna pálida* (『雨月物語』 *Ugetsu monogatari*, 1953, Mizoguchi Kenji)  
*Cure* (『キュア』 *Kyua*, 1997, Kurosawa Kiyoshi)  
*Cutie Honey* [tv] (『キューティーハニー』 *Kyūtii Hanii*, 1973-1974, Katsumata Tomoharu)  
*Cutie Honey* (『キューティーハニー』 *Kyūtii Hanii*, 2004, Anno Hideaki)  
*Dark Water* (『仄暗い水の底から』 *Honogurai mizu no soko kara*, 2002, Nakata Hideo)  
*D'artacan y los tres mosqueperros* [tv] (『ワンワン三銃士』 *Wanwan sanjushi*, 1981, Sugiyama Taku & Koshi Shigeo)  
*Dead or alive* (『DEAD OR ALIVE: 犯罪者』 *Deddo oa araibu: Hanzaiisha*, 1999, Miike Takashi)  
*Dead or alive: Final* (『DEAD OR ALIVE FINAL』 , 2002, Miike Takashi)  
*Dead or alive: Sangre Yakuza* (『DEAD OR ALIVE 2: 逃亡者』 *Deddo oa araibu ni: Tōbōsha*, 2000, Miike Takashi)  
*Dead Sushi* (『デッド寿司』 *Deddo sushi*, 2012, Iguchi Noboru)  
*Dear Doctor* (『ディア・ドクター』 *Dia dokutā*, 2009, Nishikawa Miwa)  
*Despedidas* (『おくりびと』 *Okuribito*, 2008, Takita Yojirō)  
*Distance* (『DISTANCE』 , 2001, Koreeda Hirokazu)  
*Doctor Akagi* (『カンゾー先生』 *Kanzō-sensei*, 1998, Imamura Shohei)  
*Dolls* (『ドールズ』 *Dōruzu*, 2002, Kitano Takeshi)

*Doraemon y las 1001 aventuras* (『ドラえもん のび太のドラビアンナイト』 *Doraemon Nobita no dorabian naito*, 1991, Shibayama Tsutomu)

*Dragonball Evolution* (2009, James Wong)

*Dragonball GT* (『ドラゴンボール GT』 *Doragonbōru jīti*, 1996-97, Kasai Osamu)

*Dumplings* (*Jiaozi*, 2005, Fruit Chan)

*Elfen Lied* (『エルフェンリート』 *Erufen Rīto*, 2004, Kanbe Mamoru)

*ET el extraterrestre* (*E.T. the Extra-Terrestrial*, 1982, Steven Spielberg)

*espada oculta, La* (『隠し剣 鬼の爪』 *Kakushi ken: Oni no tsume*, 2004, Yamada Yōji) [También conocida bajo el título de *The Hidden Blade*]

*Evangelion* [tv] (『新世紀エヴァンゲリオン』 *Shinseiki evangerion*, 1995-96, Anno Hideaki)

*Evangelion* (『新世紀エヴァンゲリオン劇場版』 *Shinseiki evangerion Gekijō-ban*, 1997, Anno Hideaki)

*Evangelion 1.0: You Are (Not) Alone* (『エヴァンゲリオン新劇場版: 序』 *Evangerion Shin Gekijōban: Jo*, 2007, Anno Hideaki)

*Evangelion 2.0: You Can (Not) Advance* (『エヴァンゲリオン新劇場版: 破』 *Evangerion Shin Gekijōban: Ha*, 2009, Anno Hideaki)

*Evangelion 3.0: You Can (Not) Redo* (『エヴァンゲリオン新劇場版: Q』 *Evangerion Shin Gekijōban: Kyū*, 2012, Anno Hideaki)

*Eureka* (『ユリイカ』 *Yurika*, 2000, Aoyama Shinji)

*Excalibur* (1981, John Boorman)

*Face* (『顔』 *Kao*, 2000, Sakamoto Junji)

*Family Game, The* (『家族ゲーム』 *Kazoku Gemu*, 1983, Morita Yoshimitsu)

*felicidad de los Katakuri, La* (『カタクリ家の幸福』 *Katakuri-ke no kōfuku*, 2001, Miike Takashi)

*Fiel a sí misma* (『UNLOVED』 , 2001, Manda Kunitoshi)

*Forma* (『FORMA』 , 2014, Sakamoto Ayumi)

*Funeral, The* (『お葬式』 *Osōshiki*, 1984, Itami Jūzo)

*fortaleza escondida, La* (『隠し砦の三悪人』 *Kakushi toride no san akunin*, 1958, Kurosawa Akira)

*Freeze Me* (『フリーズ・ミー』 *Furīzu mī*, 2000, Ishii Takashi)

*Gamera. Guardian del universo* (『ガメラ 大怪獣空中決戦』 *Gamera: Daikaijū Kūchū Kessen*, 1995, Kaneko Shusuke)

*Gamera 2* (『ガメラ 2 レギオン襲来』 *Gamera Tsū: Region Shūrai*, Kaneko Shusuke)

*Getting Any?* (『みんな～やってるか!』 *Minnā yatteru ka!*, 2007, Kitano Takeshi)

*Ghost in the Shell* (『攻殻機動隊』 *Kōkaku kidōtai*, 1995, Oshii Mamoru)  
*Ghost in the Shell 2: Innocence* (『イノセンス』 *Inosensu*, 2004, Oshii Mamoru)  
*Glory to the Filmmaker!* (『監督 ばんざい!』 *Kantoku Banzai!*, 2007, Kitano Takeshi)  
*Godzilla* (『ゴジラ』 *Gojira*, 1954, Honda Ishirō)  
*Gobatto* (『御法度』), 1999, Ōshima Nagisa) [También conocida bajo el título de *Tabii*]  
*Gozū* (『極道恐怖大劇場 牛頭』 *Gokudō kyōfu dai-gekijō: Gozū*, 2003, Miike Takashi)  
*gran guerra yokai, La* (『妖怪大戦争』 *Yōkai Daisensō*, 2005, Miike Takashi)  
*Guerreros de la virtud (Warriors of Virtue)*, 1997, Ronny Yu)  
*Haba no kyōku* (『母の曲』), 1937, Yamamoto Satsuo)  
*Hana* (『花よりもなほ』 *Hana yori mo nabo*, 2006, Kore'eda Hirokazu)  
*Hana-bi* (『HANA-BI』), 1997, Kitano Takeshi)  
*Hana & Alice* (『花とアリス』 *Hana to Arisu*, 2004, Iwai Shunji)  
*Hara-kiri* (『切腹』 *Seppuku*, 1962, Kobayashi Masaki)  
*Hara-kiri: muerte de un samurai* (『一命』 *Ichimei*, 2011, Miike Takashi)  
*Heaven's Story* (『ヘヴンズ ストーリー』 *Hevunzu sutōri*, 2010, Zeze Takahisa)  
*Heidi* [tv] (『アルプスの少女ハイジ』 *Arupusu no Shōjo Haiji*, 1974, Takahata Isao)  
*Hidden Blade, The* [ver *espada oculta, La*]  
*Himitsu* (『秘密』), 1999, Takita Yōjirō)  
*Historia de Abril* (『四月物語』 *Shigatsu monogatari*, 1998, Iwai Shunji)  
*Host, The* (Gwoemul, 2006, Bong Joon-ho)  
*Humanidad y globos de papel* (『人情紙風船』 *Ninjō Kami Fūsen*, 1937, Yamanaka Sadao)  
*I Just Didn't Do It* (『それでもボクはやってない』 *Soredemo boku wa yattenai*, 2007, Suo Masayuki)  
*Ichi the Killer* (『殺し屋 1』 *Koroshiya ichi*, 2001, Miike Takashi)  
*Ichi the Killer* [anime] (『殺し屋 1 THE ANIMATION EPISODE.0』 *Koroshiya ichi za animēshon episōdo zero*, 2002, Ishihira Shinji)  
*Imperio de los sentidos, El* (『愛のコリーダ』 *Ai no koriida*, 1976, Ōshima Nagisa)  
*In between days* (2009, Kawase Naomi & Isaki Lacuesta)  
*Inception* (2010, Christopher Nolan)  
*intendente Sanshō, El* (『山椒大夫』 *Sanshō Dayū*, 1954, Mizoguchi Kenji)

*Inugami* (『狗神』, 2001, Harada Masato)  
*Izo* (『IZO』, 2004, Miike Takashi)  
*Jin-Rob* (『人狼』 *Jinrō*, 1999, Okiura Hiroyuki)  
*Johnny Mnemonic* (1995, Robert Longo)  
*Kabei: nuestra madre* (『母べえ』 *Kabe*, 2008, Yamada Yōji)  
*Kagemusha* (『影武者』, 1980, Kurosawa Akira)  
*Kaidan* (『怪談』, 2007, Nakata Hideo)  
*Kamikaze Girls* (『下妻物語』 *Shimotsuma monogatari*, 2004, Nakashima Tetsuya)  
*Kamome Dinner* (『かもめ食堂』 *Kamome shokudō*, 2007, Ogigami Naoko)  
*Kill Bill: Vol.1* (2003, Quentin Tarantino)  
*Kimba, el leoncito*<sup>290</sup> [tv] (『ジャングル大帝』 *Janguru taitei*, 1965-67, Yamamoto Eiichi)  
*Kinatay* (2009, Brillante Mendoza)  
*Kiseki* (『奇跡』, 2011, Kore'eda Hirokazu)  
*Koi wa goshichigo!* (『恋は五・七・五!』 2005, Ogigami Naoko)  
*Kozure okami* (『子連れ狼』 *Kozure okami*, 1972, Misumi Kenji)  
*KT* (『KT』, 2002, Sakamoto Junji)  
*Kuroneko* (『藪の中の黒猫』 *Yabu no Naka no Kuroneko*, 1968, Shindō Kaneto)  
*Kwaidan* (『怪談』, 1964, Kobayashi Masaki)  
*Lady Shogun and Her Men, The* (『大奥』 *Ōoku*, 2010, Kaneko Fuminori)  
*lista de Schindler, La* (Schindler's List, 1993, Steven Spielberg)  
*Llamada perdida* (『着信アリ』 *Chakushin ari*, 2003, Miike Takashi)  
*Lost Paradise* (『失樂園』 *Shitsurakuen*, 1997, Morita Yoshimitsu)  
*Love and Honor* (『武士の一分』 *Busbi no ichibun*, 2006, Yamada Yōji)  
*Love & Pop* (『ラブ&ポップ』 *Rabu & Poppu*, 1998, Anno Hideaki)  
*Love Exposure* (『愛のむきだし』 *Ai no mukidashi*, 2009, Sono Sion)  
*Love Letter* (『ラブレター』 *Raburetā*, 1995, Iwai Shunji)

---

<sup>290</sup> Se han usado diversas traducciones del título de esta serie animada y su referente impreso, como *El emperador de la selva* o, el más popular, *Kimba, el león blanco*. Mantenemos el título *Kimba, el leoncito* por ser el correspondiente a la emisión televisiva que se menciona en el texto.

*M/Other* (『M/OTHER』 *Emu/Azā*, 1999)  
*Maborosi* (『幻の光』 *Maboroshi no Hikari*, 1995, Koreeda Hirokazu)  
*Machine Girl, The* (『片腕マシンガール』 *Kataude Mashin Garu*, 2008, Iguchi Noboru)  
*maldición, La* (『呪怨』 *Jūon*, 2002, Shimizu Takashi)  
*maldición 2, La* (『呪怨 2』 *Jūon ni*, 2002, Shimizu Takashi)  
*Man Walking on Snow* (『歩く、人』 *Aruku, hito*, 2001, Kobayashi Masahiro)  
*mar que nos mira, El* (『海は見ていた』 *Umi wa miteita*, 2002, Kumai Ken)  
*Marco, de los Apeninos a los Andes* [tv] (『母をたずねて三千里』 *Haba o Tazunete Sanzenri*, 1976, Takahata Isao)  
*Matrix* (*The Matrix*, 1999, Andy & Lana Wachowski)  
*Mazinger Z* [tv] (『マジンガーZ』 *Majingā Zetto*, 1972-73, VVAA)  
*Megane* (『めがね』 2007, Ogigami Naoko)  
*melancolía de Haruhi Suzumiya, La* [tv] (『涼宮ハルヒの憂鬱』 *Suzumiya Haruhi no Yuutsu*, 2006, Ishihara Tatsuya)  
*Memorias de una geisha* (*Memoirs of a Geisha*, 2005, Rob Marshall)  
*Memories* (『MEMORIES』 *Memorizu*, 1995, Morimoto Kōji, Okamura Tensai, Ōtomo Katsuhiro)  
*Meteoro, el coche gigantesco* [tv] (『マッハGoGoGo』 *Mabha gō gō gō*, 1967-68, Sasagawa Hiroshi)  
*Metropolis* (1927, Fritz Lang)  
*Metrópolis* (『メトロポリス』 *Metoropolisu*, 2001, Rintarō)  
*Mi vecino Totoro* (『となりのトトロ』 *Tonari no Totoro*, 1988, Miyasaki Hayao)  
*Millenium Actress* (『千年女優』 *Sennen joyū*, 2001, Kon Satoshi)  
*Mi tío* (*Mon oncle*, 1958, Jacques Tati)  
*Mis vecinos los Yamada* (『ホーホケキョとなりの山田くん』 *Hōbokekyo Tonari no Yamada-kun*, 2001, Takahata Isao)  
*Nacimiento/madre* (『垂乳女』 *Tarachime*, 2007, Kawase Naomi)  
*Nadie sabe* (『誰も知らない』 *Daremo shiranai*, 2004, Kore'eda Hirokazu)  
*Nanayo* (『七夜待』 *Nanayomachi*, 2008, Kawase Naomi)  
*Naturaleza muerta* (*Sanxia haoren*, 2006, Jia Zhangke)  
*Nausicaä del valle del viento* (『風の谷のナウシカ』 *Kaze no Tani no Nausihika* 1982)

*Nicky la aprendiz de bruja* (『魔女の宅急便』 *Majo no takkyūbin*, 1989, Miyazaki Hayao)  
*Nightmare Detective* (『悪夢探偵』 *Akumu Tantei*, 2006, Tsukamoto Shin'ya)  
*Nikotoko Island* (『ニコトコ島』 *Nikotokoto*, 2009, Dairiki Takuya & Miura Takashi)  
*Nobi, Fires on the Plain* (『野火』 *Nobi*, 2014, Tsukamoto Shin'ya)  
*ocaso del samurái, El* (『たそがれ清兵衛』 *Tasogare Seibei*, 2002, Yamada Yōji)  
*Ocho y medio (8 ½)*, 1963, Federico Fellini)  
*Otōto* (『おとうと』, 2010, Yamada Yōji)  
*Ōtsuka Yasuo no ugokasu yorokobi* (『大塚康生の動かす喜び』, 2004, Uratani Toshirō)  
*Owls Castle* (『梟の城』 *Fukuro no shiro*, 1999, Shinoda Masahiro)  
*panda de Julia, La* [tv] (『アタック No.1』 *Atakku nanbā wan*, 1969-71, Kurokawa Fumio & Okabe Eiji)  
*Paprika* (『パプリカ』 *Papurika*, 2006, Kon Satoshi)  
*pastelería en Tokio, Una* (『あん』 *An*, 2014, Kawase Naomi)  
*Penance* [tv] (『贖罪』 *Shokuzai*, 2012, Kurosawa Kiyoshi)  
*Perfect Blue* (『パーフェクトブルー』 *Pāfekuto burū*, 1997, Kon Satoshi)  
*perro de Flandes, El* [tv] (『フランダースの犬』 *Furandāsu no inu*, 1975, Kuroda Yoshio)  
*perro de Flandes, El* (『フランダースの犬』 *Furandāsu no inu*, 1997, Kuroda Yoshio)  
*Picnic* (『PICNIC』 *Pikuniku*, 1995, Iwai Shunji)  
*Place Promised in Our Early Days, The* (『雲のむこう、約束の場所』 *Kumo no mukō, yakusoku no basho*, 2004, Shinkai Makoto)  
*Pokémon: la película* (『劇場版ポケットモンスター ミュウツーの逆襲』 *Gekijōban Poketto Monsutā: Myūtsū no Gyakushū*, 1998, Yuyama Kunihiko)  
*Ponyo en el acantilado* (『崖の上のポニョ』 *Gake no Ue no Ponyo*, 2008, Miyazaki Hayao)  
*Porco Rosso* (『紅の豚』 *Kurenai no Buta*, 1992, Miyazaki Hayao)  
*pozo, El* (『着信アリ 2』 *Chakushin ari 2*, 2005, Tsukamoto Renpei)  
*Premonition* (『予言』 *Yogen*, 2004, Tsuruta Norio)  
*princesa mononoke, La* (『もののけ姫』 *Mononoke hime*, 1997, Miyazaki Hayao)  
*proyecto de la bruja de Blair, El* (*The Blair Witch Project*, 1999, Daniel Myrick & Eduardo Sánchez)  
*puerta del infierno, La* (『地獄門』 *Jigokumon*, 1953, Kinugasa Teinosuke)

*Pulp Fiction* (1994, Quentin Tarantino)

*Pulse (Kairo)* (『回路』 *Kairo*, 2001, Kurosawa Kiyoshi)

*¡Qué duro es ser hombre!* (『男はつらいよ!』 *Otoko wa tsurai yo*, 1968-1996, Yamada Yōji)

*Ran* (『乱』, 1985, Kurosawa Akira)

*Rashōmon* (『羅生門』 *Rashōmon*, 1950, Kurosawa Akira)

*Rebelión* (『上意討ち 拝領妻始末』 *Jōi-uchi: Hairyō tsuma shimatsu*, 1967, Kobayashi Masaki)

*regador regado, El* (*L'Arroseur arrosé*, 1896, Louis Lumière)

*Rent-a-cat* (『レンタネコ』 *Rentaneko*, 2011, Ogigami Naoko)

*Requiem for a Dream* (2000, Darren Aronofsky)

*Ring, The* (2002, Gore Verbinski)

*Ring Two, The* (2005, Nakata Hideo)

*Ring 0: Birthday, The* (『リング0 バースデイ』 *Ringu Zero: Bāsudei*, 2000, Tsuruta Norio)

*Ringu*<sup>291</sup> (『リング』, 1998, Nakata Hideo)

*Ringu 2* (『リング2』, 1999, Nakata Hideo)

*Robo-G* (『ロボジー』 *Robo Jī*, 2012, Yaguchi Shinobu)

*Robot Carnival* (『ロボット・カーニバル』 *Robotto kārībaru*, 1987, VVAA)

*Roujin Z* (『老人Z』 *Rōjin zetto*, 1991, Kitakubo Hiroyuki)

*Rui, el pequeño Cid* [tv] (1980, Korokawa Fumio)

*sabor del té, El* (『茶の味』 *Cha no Aji*, Ishii Katsuhito, 2004),

*Sabu* (『SABU』 2002, Miike Takashi)

*Sakura Wars: The Movie* (『サクラ大戦活動写真』 *Sakura Taisen*, 2001, Hongo Mitsuru)

*Samurai Fiction* (『SF サムライ・フィクション』 *Esu Efu Samurai Fikushon*, 1998, Nakano Hiroyuki)

*Samurai Resurrection* (『魔界転生』 *Makai Tensho*, 2003, Hirayama Hideyuki)

*Sanjuro* (『椿三十郎』 *Tsubaki Sanjūro*, 1962, Kurosawa Akira)

---

<sup>291</sup> En su estreno español en salas, el film recibió el título de *El círculo*, para aparecer posteriormente como *The ring: El círculo* en su edición videográfica. Las diversas fuentes hablan de la película indistintamente como *El círculo*, *El anillo*, *The Ring* o incluso *El aro*, según se tituló en algunas versiones latinoamericanas la posterior *The Ring: la señal* (*The Ring*, 2002, Gore Verbinski), que viene a aumentar la posibilidad de confusión añadiendo el título *La llamada*, que se le atribuyó en otras versiones en lengua hispana. Dado que la transliteración del título original japonés, *Ringu*, es ampliamente aceptada en múltiples publicaciones, optamos por establecer este título como referencia, diferenciándolo de este modo del remake norteamericano *The Ring*.



*Sans Soleil* (1983, Chris Marker)

*Scary True Stories* [tv] (『ほんとにあった怖い話』 *Honto ni atta kowai hanashi*, 1991, Tsuruta Norio)

*Scream* (1996, Wes Craven)

*Shara* (『沙羅双樹』 *Sharasōju*, 2003, Kawase Naomi)

*Sharaku* (『写楽』, 1995, Shinoda Masahiro)

*Seres extraños* (『稀人』 *Marebito*, 2004, Shimizu Takashi)

*sexto sentido, El* (*The Sixth Sense*, 1999, M. Night Shyamalan)

*Shall we Dance* (『Shall we ダンス?』 *Sharu ni Dansu?*, 1996, Suo Masayuki)

*Shikoku* (『死国』, 2000, Nagasaki Shun'ichi)

*Shinobi* (『忍』 2005, Shimoyama Ten)

*Shreck* (2001, Andrew Adamson & Vicky Jenson)

*siete samuráis, Los* (『七人の侍』 *Shichinin no Samurai*, 1954, Kurosawa Akira)

*Sky Crawlers* (『スカイ・クロラ』 *Sukai Kurora*, 2008, Oshii Mamoru)

*Solaris* (1972, Andrei Tarkovski)

*Sonatine* (『ソナチネ』 *Sonachine*, 1993, Kitano Takeshi)

*Steamboy* (『スチームボーイ』 *Suchimubōi*, 2004, Ōtomo Katsuhiro)

*Still Life* (*Sanxia haoren*, 2006, Jia Zhanke)

*Still Walking* (『歩いても 歩いても』 *Aruitemo aruitemo*, 2008, Kore'eda Hirokazu)

*submarino amarillo, El* (*Yellow Submarine*, 1968, George Dunning)

*Sukiyaki Western Django* (『スキヤキ・ウエスタン ジャンゴ』 *Sukiyaki uestan Jango*, 2007, Miike Takashi)

*Summer Wars* (『サマーウォーズ』 *Samā Wōzu*, 2009, Hosoda Mamoru)

*Sumo do, Sumo don't* (『シコふんじゃった』 *Shiko funjatta*, 1992, Suo Masayuki)

*Suzaku* (『萌の朱雀』 *Moe no Suzaku*, 1997, Kawase Naomi)

*Swallowtail* (『スワロウテイル』 *Sumarōteiru*, 1996, Iwai Shunji)

*Sway* (『ゆれる』 *Yureru*, 2006, Nishikawa Miwa)

*Symbol* (『しんぼる』 *Shinboru*, 2009, Matsumoto Hitoshi)

*Tabú* [ver *Gobatto*]

*Tachigui: The Amazing Lives of the Fast Food Grifters* (『立喰師列伝』 *Tachiguishi retsuden*, 2006, Oshii Mamoru)

*Takeshis'* (『TAKESHIS'』, 2005, Kitano Takeshi)

*Tales of the Unusual* (『世にも奇妙な物語 映画の特別編』 *Yo ni mo kimyōna monogatari Eiga no tokubetsu hen*, 2000, VVAA)

*Tanpopo* (『タンポポ』 *Tanpopo*, 1985, Itami Jūzō)

*Terminator* (*The Terminator*, 1984, James Cameron)

*Tetsuo, el hombre de hierro* (『鉄男』 *Tetsuo*, 1989, Tsukamoto Shin'ya)

*Three... Extremes* (*Saam gaang yi*, 2004, Fruit Chan & Park Chan-wook & Miike Takashi)

*Titanic* (1997, James Cameron)

*Todo sobre Lily* (『リリイ・シュシュのすべて』 *Riri Shushu no Subete*, 2001)

*Tokio Blues* (『ノルウェイの森』 *Noruei no mori*, 2010, Tran Anh Hung)

*Tokyo Godfathers* (『東京ゴッドファーザーズ』 *Tōkyō Goddofāzāzu*, 2003, Kon Satoshi)

*Tōkyō kyōdai* (『東京兄妹』 *Tōkyō kyōdai*, 1995, Ichikawa Jun)

*Tōkyō Sonata* (『トウキョウソナタ』 *Tōkyō sonata*, 2008, Kurosawa Kiyoshi)

*Tokyo Tower: Mom and Me, and Sometimes Dad* (『東京タワー ～オカンとボクと、時々、オトン～』 *Tōkyō tawaa ~okan to boku to tokidoki oton*, 2007, Matsuoka Jōji)

*Tora! Tora! Tora!* (1970, Richard Fleischer, Masuda Toshio & Fukasaku Kinji)

*Trono de sangre* (『蜘蛛巣城』 *Kumonosujō*, 1957, Kurosawa Akira)

*tumba de las luciérnagas, La* (『火垂るの墓』 *Hotaru no baka*, 1988)

*último samurai, El* (*The Last Samurai*, 2003, Edward Zwick)

*Un ga yokerya* (『運が良けりゃ』 1966, Yamada Yōji)

*Una carta para Momo* (『ももへの手紙』 *Momo e no Tegami*, Okiura Hiroyuki)

*Una escena en el mar* (『あの夏、いちばん静かな海』 *Ano natsu, ichiban shizukana umi*, 1991, Kitano Takeshi)

*Una familia de Tokio* (『東京家族』 *Tōkyō Kazoku*, 2013, Yamada Yōji)

*Una historia china de fantasmas* (*Sien nui yau wan*, 1987, Ching Siu-Tung)

*Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas* (*Lung Bunmi Raluek Chat*, 2010 Apichatpong Weerasethakul)

*Underwater Love* (『UNDERWATER LOVE -おんなの河童-』 *Underwater Love - Onna no kappa*, 2011, Imaoka Shinji)

*viaje de Chihiro, El* (『千と千尋の神隠し』 *Sen to Chihiro no kamikakushi*, 2001, Miyazaki Hayao)

*Vampire Girl vs. Frankenstein Girl* (『吸血少女対少女フランケン』 *Kyūketsu Shōjo tai Shōjo Furanken*, 2009, Nishimura Yoshihiro)

*verano de Kikujirō, El* (『菊次郎の夏』 *Kikujirō no natsu*, 1999, Kitano Takeshi)

*Versus* (『VERSUS』, 2001, Kitamura Ryūhei)

*Videodrome* (1983, David Cronenberg)

*Voices From a Distant Star* (『ほしのこえ』 *Hoshi no koe*, 2002, Shinkai Makoto)

*vuelta al mundo de Willie Fogg, La* [tv] (1981, Kurokawa Fumio)

*Welcome Back, Mr. McDonald* (『ラジオの時間』 *Rajio no Jikan*, 1997, Mitani Kōki)

*West of the Tracks* (*Tie xi qu*, 2003, Wang Bing)

*Yojimbo* (『用心棒』 *Yōjinbō*, 1961, Kurosawa Akira)

*Yoshino Barber Shop* (『バーバー吉野』 *Bābā Yoshino*, 2004, Ogigami Naoko)

*Yuki y Nina* (*Yuki et Nina*, 2009, Suwa Nobuhiro & Hippolyte Girardot)

*Zatoichi* (『座頭市』 *Zatōichi*, 2003, Kitano Takeshi)

*Zegen, el señor de los burdeles* (『女衞』 *Zegen*, 1987, Imamura Shōhei)

*Zombie Ass: Toilet of the Dead* (『ゾンビアス』 *Zonbiasu*, 2011, Iguchi Noboru)

## 9.3 Compendio de nombres japoneses

(En cursiva las entradas que corresponden a instituciones, empresas o revistas)

- Andō Momoko 「安藤桃子」, directora de cine.
- Anno Hideaki 「庵野 秀明」, director de cine.
- Aoyagi Tetsurō 「青柳テツロウ」, productor cinematográfico y traductor.
- Aoyama Shinji 「青山 真治」, director de cine.
- Asahara Shōkō 「麻原 彰晃」, fundador e ideólogo de la secta religiosa que en 1995 realizó un ataque terrorista en la red de metro de Tokio.
- Matsuo Bashō 「松尾芭蕉」, poeta del siglo XVII.
- Chiba Yoshinori 「千葉善紀」, productor cinematográfico.
- Dairiki Takuya 「大力拓哉」, director de cine.
- *Dokuritsu eiga nabe* 「独立映画鍋」, sindicato de cineastas independientes.
- *Eiga bunka* 『映画文化』, revista cinematográfica.
- *Eiga geijutsu* 『映画芸術』, revista cinematográfica.
- *Eiga Hyoron* 『映画評論』, revista cinematográfica.
- *Eizō Kyoto* 「映像京都」, cooperativa de trabajadores cinematográficos.
- Fujioka Asako 「藤岡朝子」, directora del festival YIDFF.
- Fujisawa Shūhei 「藤沢 周平」, novelista especializado en relatos sobre samuráis.
- Fukada Kōji 「深田晃司」, director de cine.
- Fukasaku Kinji 「深作欣二」, director de cine.
- Furuhashi Yasuo 「動画株式」, director de cine.
- Hanawa Kin'ichi 「花輪金一」, asistente de dirección habitual de Yamada Yōji.
- Harada Masato 「原田 真人」, director de cine.
- Hasumi Shigehiko 「蓮實 重彦」, crítico cinematográfico y académico.
- Hayashi Shigeyuki 「林 政行」, director de cine conocido bajo el seudónimo *Rintarō*.
- Hirayama Hideyuki 「平山秀幸」, director de cine.
- Hiroki Ryūichi 「廣木 隆一」, director de cine.
- Hisaishi Jō 「久石 譲」, compositor. También conocido como Joe Hisaishi.
- Honda Ishirō 「本多猪四郎」, director de cine.
- Hongō Mitsuru 「本郷みつる」, director de cine.
- Hosoda Mamoru 「細田 守」, director de cine.
- Iguchi Nami 「井口奈己」, actriz y directora de cine.
- Iguchi Noboru 「井口昇」, director de cine.
- Iizuka Toshio 「飯塚俊男」, director de cine.
- Imakake Isamu 「今掛勇」, director de cine.
- Imamura Shōhei 「今村 昌平」, director de cine.
- Imaoka Shinji 「今岡信治」, director de cine.
- Inagaki Hiroshi 「稲垣浩」, director de cine.
- Ishihara Tatsuya 「石原立也」, director de cine.

- Ishii Gakuryū 「石井 岳龍」, director de cine. También nombrado como Ishii Sōgo.
- Ishii Sōgo 「石井 聰互」, director de cine. También nombrado como Ishii Gakuryū.
- Ishii Yūya 「石井裕也」, director de cine.
- Itami Jūzō 「伊丹十三」, director de cine.
- Iwai Shunji 「岩井俊二」, director de cine.
- Izutsu Kazuyuki 「井筒和幸」, director de cine.
- Joe Hisaishi 「久石 譲」, compositor. También conocido como Hisaishi Jō.
- Kaeriyama Norimasa 「帰山教正」, crítico cinematográfico.
- Kagawa Hiroyuki 「香川照之」, actor.
- *Katsudō Shashinkai* 『活動 写真界』, revista cinematográfica.
- Katsumata Tomoharu 「勝間田具治」, director de cine.
- Kawakita Nagamasa 「川喜多長政」, director de cine.
- Kawakita Kashiko 「川喜多かしこ」, promotora cinematográfica.
- Kawase Naomi 「河瀬 直美」, directora de cine.
- Kawashima Yūzō 「川島雄三」, director de cine.
- Kimizuka Takumi 「君塚匠」, director de cine.
- Kimura Mariko 「木村まり子」, crítica cinematográfica.
- *Kinema junpō* 『キネマ旬報』, revista cinematográfica.
- Kinugasa Teinosuke 「衣笠 貞之助」, director de cine.
- Kishida Kazumi 「岸田和美」, director de sonido habitual en el equipo de Yamada Yōji.
- Kitakubo Hiroyuki 「北久保 弘之」, director de cine.
- Kitano Takeshi 「北野 武」, director de cine y actor.
- Kitamura Ryūhei 「北村龍平」, director de cine.
- Kito Yukie 「木藤 幸江」, productora de cine.
- Kobayashi Keiichi 「小林啓一」, director de cine.
- Kobayashi Masahiro 「小林 政広」, director de cine.
- Kobayashi Masaki 「小林 正樹」, director de cine.
- Kobayashi Nenji 「小林 稔侍」, actor.
- Koizumi Jun'ichirō 「小泉 純一郎」, primer ministro de Japón (2001-2006).
- Koizumi Kyoko 「小泉今日子」, actriz.
- Kon Satoshi 「今敏」, director de cine.
- Kore'eda Hirokazu 「是枝裕和」, director de cine.
- Koshi Shigeo 「腰 繁男」, director de cine.
- Kuroda Yoshio 「黒田 昌郎」, director de cine.
- Kurokawa Fumio 「黒川 文男」, director de cine.
- Kuroki Kazuo 「黒木和雄」, director de cine.
- Kurosawa Akira 「黒澤 明」, director de cine.
- Kurosawa Kazuko 「黒澤 和子」, diseñadora de vestuario.
- Kurosawa Kiyoshi 「黒沢 清」, director de cine.
- Kuze Hiroshi 「久世浩」, coreógrafo de esgrima.
- Kuze Kōtarō 「久世昂太郎」, seudónimo del filósofo Tanikawa Tetsuzō.
- Manda Kunitoshi 「万田 邦敏」, director de cine.
- Manda Tamami 「万田珠実」, guionista.

- Masuda Toshio 「舛田 利雄」, director de cine.
- Matsumoto Hitoshi 「松本 人志」, director de cine.
- Matsuoka Jōji 「松岡 錠司」, director de cine.
- Miike Takashi 「三池 崇史」, director de cine.
- Miki Satoshi 「三木聡」, director de cine.
- Mitani Kōki 「三谷幸喜」, director de cine.
- Miura Takashi 「三浦崇志」, director de cine.
- *Miyako Shinbun* 『都新聞』, diario de información general.
- Mizoguchi Kenji 「溝口健二」, director de cine.
- Miyazaki Gorō 「宮崎吾朗」, director de cine.
- Miyazaki Hayao 「宮崎駿」, director de cine.
- Momoi Kaori 「桃井 かおり」, actriz y directora de cine.
- Morita Yoshimitsu 「森田芳光」, director de cine.
- Motohiro Katsuyuki 「本広克行」, director de cine.
- Nagai Gō 「永井 豪」, *mangaka*.
- Naganuma Mutsuo 「長沼六男」, director de fotografía habitual en el equipo de Yamada Yōji
- Nagasaki Shun'ichi 「長崎俊一」, director de cine.
- Nagata Masaichi 「永田 雅一」, productor cinematográfico.
- Nakashima Tetsuya 「中島哲也」, director de cine.
- Nakata Hideo 「中田 秀夫」, director de cine.
- Nakayama Miho 「中山美穂」, cantante y actriz.
- Naruse Mikio 「成瀬 巳喜男」, director de cine.
- Negishi Kichitarō 「根岸吉太郎」, director de cine.
- Negoro Yū 「根来 祐」, directora de cine.
- *Nihon Eiga Kantoku Kyōkai* 「日本映画監督協会」, sindicato de directores cinematográficos, habitualmente traducido como *Directors Guild of Japan*.
- *Nikkatsu* 「日活」, productora cinematográfica. El nombre completo es *Nikkatsu Kabushiki-gaisha* 「日活株式会社」.
- Nishikawa Miwa 「西川美和」, directora de cine.
- Nishimura Yoshihiro 「西村喜廣」, director de cine.
- Nishio Daisuke 「西尾 大介」, director de cine.
- Nogami Teruyo 「野上照代」, guionista y asistente de dirección.
- Obitani Yuri 「帯谷有理」, director de cine.
- Ogata Akira 「緒方明」, director de cine.
- Ogawa Seiji 「小川セイジ」, crítico cinematográfico.
- Ogawa Shinsuke 「小川紳介」, director de cine.
- Oigami Naoko 「荻上直子」, directora de cine.
- Okabe Eiji 「岡部英二」, director de cine.
- Okazaki Minoru 「岡崎 稔」, director de cine.
- Okiku 「お菊」, personaje de la cultura popular, protagonista del relato de terror conocido como *Sarayashiki*.
- Okiura Hiroyuki 「沖浦啓之」, director de cine.
- Oshii Mamoru 「押井守」, director de cine.

- Ōshima Nagisa 「大島 渚」, director de cine.
- Ōta Toru 「大多亮」, productor de televisión.
- Ōtomo Katushiro 「大友 克洋」, director de cine.
- Ōtsuka Yasuo 「大塚康生」, director de cine.
- Ozu Yasujirō 「小津安二郎」, director de cine.
- Rintarō 「りんたろう」, seudónimo de *Hayashi Shigeyuki* 「林 政行」, director de cine.
- Sabu 「サブ」, seudónimo de Tanaka Hiroyuki 「田中博行」, director de cine.
- Sai Yōichi 「崔 洋一」, director de cine.
- Sakaguchi Taku 「坂口 拓」, director de cine.
- Sakamoto Ayumi 「坂本あゆみ」, directora de cine.
- Sakamoto Junji 「阪本順治」, director de cine.
- Sanada Hiroyuki 「真田広之」, actor.
- Sasagawa Hiroshi 「笹川ひろし」, director de cine.
- Satō Tadao 「佐藤 忠男」, crítico cinematográfico.
- Sei Shōnagon 「清少納言」, escritora del siglo X.
- Shimizu Takashi 「清水 崇」, director de cine.
- Shindō Kaneto 「新藤 兼人」, director de cine.
- Shinkai Makoto 「新海 誠」, director de cine.
- Shinoda Masahiro 「篠田 正浩」, director de cine.
- Shiota Akihiko 「塩田明彦」, director de cine.
- *Shōchiku* 「松竹」, productora cinematográfica. El nombre completo es *Shōchiku Kabushiki-gaisha* 「松竹株式会社」.
- Sugiyama Taku 「杉山 卓」, director de cine.
- Suo Masayuki 「周防 正行」, director de cine.
- Suwa Nobuhiro 「諏訪 敦彦」, director de cine.
- Suzuki Kōji 「鈴木光司」, escritor.
- Tachibana Takahiro 「橘高廣」, crítico de cine.
- Takita Yōjirō 「滝田洋二郎」, director de cine.
- Tanada Yuki 「タナダユキ」, directora de cine.
- Tanaka Eiko 「田中 栄子」, fundadora y directora ejecutiva de *Studio 4°C*.
- Tanaka Hiroyuki 「田中博行」, director de cine conocido bajo el seudónimo *Sabu*.
- Tanaka Kinuyo 「田中 絹代」, actriz y directora de cine.
- Tanba Tetsurō 「丹波 哲郎」, actor.
- Tanikawa Tetsuzō 「谷川徹三」, filósofo.
- Takahata Isao 「高畑 勲」, director de cine.
- Tezuka Osamu 「手塚 治虫」, *mangaka* y director de cine.
- *Tōei* 「東映」, productora cinematográfica. El nombre completo es *Tōei Kabushiki-gaisha* 「東映株式会社」.
- *Tōei Dōga* 「東映動画」, división de animación de la productora *Tōei*. El nombre completo era *Tōei Dōga Kabushiki-gaisha* 「東映動画株式会社」, hasta ser recientemente renombrada como *Tōei Animēshon Kabushiki-gaisha* 「東映アニメーション株式会社」.

- *Tōhō* 「東宝」, productora cinematográfica. El nombre completo es *Tōhō Kabushiki-gaisha* 「東宝株式会社」.
- Toriuma Hisayuki 「鳥海永行」, director de cine.
- *Tsubouchi bakase kinen engeki bakubutsukan* 「坪内博士記念演劇博物館」, institución universitaria de investigación sobre teatro y cine.
- Tsuchimoto Noriaki 「土本典昭」, director de cine.
- Tsukamoto Shin'ya 「塚本 晋也」, director de cine.
- Tsutsumi Yukihiro 「堤幸彦」, director de cine.
- Umemoto Yōichi 「梅本洋一」, crítico cinematográfico y académico.
- Urasawa Naoki 「浦沢 直樹」, *mangaka*.
- Uratani Toshiro 「浦谷年良」, director de cine.
- Wakamatsu Kōji 「若松 孝二」, director de cine.
- Yaguchi Shinobu 「矢口 史靖」, director de cine.
- Yamada Yōji 「山田 洋次」, director de cine.
- Yamaga Hiroyuki 「山賀 博之」, director de cine.
- Yamamoto Eiichi 「山本暎一」, director de cine.
- Yamamoto Ichirō 「山本一郎」, productor y director de cine.
- Yamane Sadao 「山根貞男」, crítico cinematográfico.
- Yamashita Nobuhiro 「山下敦弘」, director de cine.
- Yang Yong-hi 「ヤン・ヨンヒ」, directora de cine.
- Yoshida Kijū 「吉田 喜重」, seudónimo del director de cine Yoshida Yoshihige, usando una lectura alternativa de los caracteres que componen su nombre de pila.
- Yoshida Yoshihige 「吉田 喜重」, director de cine.
- Yoshimoto Banana 「吉本 ばなな」, escritora.
- Yoshiyama Kyokko 「吉山旭光」, periodista y crítico cinematográfico.
- Yukimuro Shun'ichi 「雪室 俊一」, director de cine.
- Yukisada Isao 「行定 勲」, director de cine.
- Yuyama Kunihiko 「湯山 邦彦」, director de cine.
- Zeze Takahisa 「瀬々敬久」, director de cine.





## 9.4 Glosario de términos japoneses

Los términos subrayados indican léxico específicamente cinematográfico

- Anime 「アニメ」, diferentes versiones sugieren que es la contracción del término inglés *animation* o bien una simplificación del francés *dessin animé*, que se emplea para referirse a las producciones de dibujos animados. En Occidente el término se ha adoptado para etiquetar específicamente los dibujos animados fácilmente identificables con un origen japonés por su estética próxima al imaginario del *manga*.
- Benshi 「弁士」, figura propia del periodo mudo en el cine japonés. Explicaba la película de viva voz durante las proyecciones, ejerciendo tanto de narrador como de intérprete de las voces de distintos personajes.
- Bushido 「武士道」, literalmente “camino o vía de los *bushi*”, donde *bushi* 「武士」 es la denominación formal de la casta militar, los samurái. Aunque se haya popularizado el libro escrito bajo ese título por Nitobe Inazō a inicios del siglo XX, se trata de un código consuetudinario que regía el comportamiento de los integrantes de dicha casta.
- Chambara 「チャンバラ」, voz onomatopéyica que recrea el sonido de una lucha con de espadas (*chan chan bara bara*), popularizada en un uso equivalente al de *kengeki* para referirse a relatos presididos por duelos entre espadachines.
- Chūshingura 「忠臣蔵」, relato de gran popularidad en Japón, conocido entre el público internacional como la historia de los 47 *rōnin*. Basado en un suceso verídico, cuenta la venganza cometida por los servidores de un clan cuyo señor, caído en desgracia a causa de las intrigas de un alto mandatario del shogunato, se vio abocado al suicidio ritual del *seppuku*. La lealtad inquebrantable y la perseverancia atribuidas a los 47 héroes del relato, se han idealizado para conformar uno de los principales arquetipos sociales en la cultura japonesa. La promoción desde el poder de las virtudes que divulga el relato, ha sido una constante en diversos momentos de la historia contemporánea del país, siendo un dato nada sorprendente que durante el periodo de imperialismo militarista se produjesen gran parte de las múltiples versiones cinematográficas de esta narración.
- Cosplay 「コスプレ」, pronunciado *kosupure*, el vocablo resulta de la contracción de la expresión inglesa *costume play*. Designa a la afición, fuertemente asociada a la cultura alrededor del *manga* y el *anime*, por vestirse emulando el aspecto de personajes ficticios.

- *Dōjin* 「同人」, se puede traducir como “camarada”, “colega” o “persona similar”. Teniendo en cuenta que en japonés no se marca el número y que el término puede aplicarse en plural, el uso en este contexto equivaldría a “grupo de personas que comparten una afición” y se aplica de forma común a los grupos de fans de un personaje o serie que realizan actividades e intercambian entre ellos artículos auto-producidos relacionados con esa afición común.
- *Dōjinshi* 「同人誌」, designa las obras auto-publicadas y distribuidas en círculos de personas que comparten una afición. Aunque el término en sí mismo no tiene un significado esencialmente distinto al de *fanzine*, queda fuertemente asociado a la cultura generada alrededor de la afición al *manga* y *anime* y se aplica específicamente a obras generadas en y sobre este ambiente.
- *Ecchi* (o *etchi*) 「エッチ」, transcripción fonética de la letra H, usada de forma equivalente al uso con que en Europa se emplea la letra X para referirse a productos de contenido pornográfico.
- *Edo jidai* 「江戸時代」 (1603 – 1868). Con la unificación del archipiélago nipón culminada por el clan Tokugawa, y su asunción del título de *shōgun*, se da por finalizado el periodo de los estados en guerra o *Sengoku jidai*. acabó por pacificar el país al implementando una. El traslado de la capital al castillo de Edo en el feudo de los Tokugawa, inaugura y da nombre a la nueva etapa, con cuyas características – férreo control político y social, sistema de castas con los samurái como élite, política de cierre de fronteras,...– se suele identificar de forma unificada y ahistórica el pasado japonés y su supuesta esencia cultural.
- *Eiga* 「映画」, cine o película(s). Aparece asociado a múltiples vocablos para formar nuevos términos relativos al cine, como por ejemplo etiquetas genéricas.
- *Eizō sakka* 「映像作家」, literalmente “autor de imágenes”, se puede traducir como “cineasta”, aportando un cierto matiz diferenciador respecto al término *kantoku*, usualmente utilizado como equivalente a “director”.
- *Enjo kōsai* 「援助交際」, donde *enjo* 「援助」 indica “apoyo económico” y *kōsai* 「交際」 “compañía”, se podría traducir como “compañía de pago”. Se trata de una forma de citas concertadas entre hombres maduros y muchachas adolescentes que reciben una compensación económica por acompañarles.
- *Ezo* 「蝦夷」, antiguo nombre de la isla de *Hokkaidō* 「北海道」, la más septentrional de las cuatro islas principales del archipiélago nipón.
- *F1-sō* 「F1-層」, pronunciado *efuwan-sō*, donde F1 se refiere a la locución inglesa *first one* y *sō* 「層」 indica grupo de personas o categoría social. Se refiere al grupo social más codiciado por los expertos en mercadotecnia en el Japón actual por su alto nivel de gasto en bienes de consumo, correspondiéndose con la población de mujeres solteras en edad adulta.

- *Gal* 「ギャル」, también se transcribe como *gyaru*. ver *Kogal*.
- *Gāru* 「ガール」, ver *Kogal*.
- *Geisha* 「芸者」, literalmente “persona de arte”, designa a mujeres que se desempeñan como acompañantes. Aunque se discute mucho el carácter sexual de su actividad, constituyendo una de las figuras estereotípicas de la tradición nipona, su trabajo radica en entretener a los clientes con expresiones como la música y la danza.
- *Gendaigeki* 「現代劇」, término opuesto a *jidaigeki*, designa a las narraciones que se localizan temporalmente en la época posterior a 1868 tras la *restauración Meiji*.
- *Gyaru* 「ギャル」, también se transcribe como *gal*. ver *Kogal*.
- *Habamono* 「母もの」 o 「母物」, donde *baba* 「母」 es “madre” y *mono* 「物」, que significa “objeto” o “cosa”, que se puede entender que aquí se usa como “lo que tiene que ver con” o bien como reducción del término 「物語」 *monogatari*, historia o narración. Género cinematográfico que narra historias sobre madres, presentando por lo general una imagen idealizada de la madre esforzada y sufridora, que aguanta todo por el bien de su familia. Ocasionalmente se da el caso opuesto, historias de madres negligentes, aunque con similares intenciones ejemplarizantes como trasfondo. No se ha registrado el uso de este término en la producción crítica española.
- *Haiku* 「俳句」 es una forma poética breve, compuesta por diecisiete sonidos en una métrica de tres versos. Una de las manifestaciones culturales japonesas mejor difundidas, en el ámbito del análisis cinematográfico su uso es un recurso consagrado por una obra de gran repercusión como el *To the Distant Observer* de Noël Burch (1979), habiéndose convertido en uno de los estereotipos invocados con mayor frecuencia, venga o no a cuento, al comentar cine japonés.
- *Harakiri* 「腹切り」, suicidio mediante incisión en el abdomen. Ver *Seppuku*.
- *Heian-jidai* 「平安時代」, (794-1185), iniciado con el establecimiento de la corte imperial en la nueva ciudad de Heian-kyō, actual Kioto, que da nombre al periodo, esta extensa etapa histórica se considera el momento de mayor esplendor en el florecimiento de las artes tradicionales.
- *Hentai* 「変態」, donde *ben* 「変」 significa “extraño” y *tai* 「態」 ”estado” o “aspecto”, expresando transformación o metamorfosis y, en un sentido más amplio, anormalidad o perversión. Se emplea con ánimo de insulto a otras personas por el matiz peyorativo con que el término sugiere perversión o depravación de carácter sexual.
- *Hentai manga* (o *anime*), construcción occidental de un vocablo que no existe como tal en el argot japonés, usado para referirse a las publicaciones de *manga* (o producciones

- de animación) de contenido erótico y pornográfico, que en Japón se identifican mediante la denominación *ecchi* (o *etchi*) 「エッチ」, transcripción fonética de la letra H, usada de forma equivalente al uso con que en Europa se emplea la letra X.
- *Hokkaidō* 「北海道」, la más septentrional de las cuatro islas principales del archipiélago nipón.
  - *Jidaigeki* 「自主映画」, donde 「時代」 *jidai* expresa “periodo de tiempo”, “época”; y *geki* 「劇」 indica “recreación”, “representación”, “escenificación”. Se trata de obras que narran historias ambientadas en el Japón previo a la modernización y apertura internacional del país tras la llamada *Restauración Meiji* (1868). El capítulo 6.1 se dedica íntegramente a profundizar sobre este particular.
  - *Jishu eiga* 「自主映画」, práctica cinematográfica caracterizada por surgir de la iniciativa de su director con total independencia creativa y financiera, al margen de las demandas del mercado. En el contexto cambiante del cine de los años 80, numerosos cineastas posteriormente consolidados debutaron en este formato. Los matices del término hacen que la equiparación con expresiones como *cine independiente* puedan resultar equívocas (Ichiyama, 2015: 7-8).
  - *Jitsuroku eiga* 「実録映画」, donde *jitsu* 「実」 indica “realidad” y *roku* 「録」 “registro” o “transcripción”. Aunque se podría traducir literalmente como “documental”, este término resultaría equivoco, ya que se trata de películas de ficción. Este subgénero, cultivado por Tōei en los años 70, estaba protagonizado por *yakuza* organizados del periodo de postguerra, mostrados sin el romanticismo característico del *ninkyō eiga* y con un estilo crudo, a menudo haciendo uso de la cámara en mano.. No se ha registrado el uso de este término en la producción crítica española.
  - *Josei* 「女性」 designa al género femenino.
  - *Josei eiga* 「女性映画」, donde *eiga* 「映画」 se refiere a películas o cine mientras que *josei* 「女性」 designa al género femenino, usándose para referirse a filmes cuyo público objetivo serían las espectadoras femeninas, aunque este uso resulta cuestionable (ver capítulo 6.4.2.). No se ha registrado el uso de este término en la producción crítica española.
  - *Josei kankyaku* 「女性観客」, donde *josei* 「女性」 designa al género femenino y *kankyaku* 「観客」 indica espectadores. Es decir, la audiencia femenina.
  - *Josei manga* 「女性漫画」, comics orientados a mujeres adultas.
  - *Jun'ai* 「純愛」, literalmente “amor puro”, sirve como denominación genérica para dramas románticos adolescentes. No se ha registrado el uso de este término en la producción crítica española.

- *Jun eiga geki* 「純映画劇」, habitualmente traducido al inglés como *Pure Film Movement*, este *movimiento del cine puro* propugnó en la década de los años 10 del siglo XX una renovación del cine japonés tomando como base las novedades que llegaban del extranjero, abogando por una mayor sofisticación del tratamiento de las tramas y situaciones que resultara en unas imágenes de mayor valor artístico.
- *Kabuki* 「歌舞伎」, denominación de una de las artes escénicas tradicionales de Japón, reconocible por las espectaculares caracterizaciones y llamativos maquillajes de sus intérpretes. Desarrollado durante el periodo Edo, se considera un espectáculo propio de las clases urbanas, en contraste con la distinción noble y elitista que se atribuye al *Nō*.
- *Kaiju eiga* 「怪獣映画」, denominación genérica aplicada a las películas protagonizadas por monstruos gigantes.
- *Kaidan* 「怪談」, donde *kai* 「怪」 designa una aparición misteriosa, y *dan* 「談」 narración recitada. Así, el vocablo designa relatos sobre entes sobrenaturales como desencadenantes de lo misterioso. A menudo se encuentra transcrito como *kwaidan*, forma arcaizante que actualmente no es normativa pero que se sigue empleando dada la popularidad de la compilación de relatos que el escritor Lafcadio Hearn tituló de ese modo.
- *Kaidan eiga* / *Kwaidan eiga* 「自主映画」, películas que narran historias sobrenaturales.
- *Kanji* 「漢字」, literalmente *caracteres de Kan*, refiriéndose *Kan* 「漢」 al antiguo imperio chino. Designa al sistema gráfico importado de China hacia el siglo VI. A partir de esta escritura se desarrollarían los dos sistemas gráficos autóctonos, que darían como resultado el sistema de escritura japonés, basado en el uso simultáneo de los tres grupos de caracteres.
- *Kantoku* 「監督」, literalmente “director”.
- *Kawaii* 「可愛い」, registro estético que se fundamenta en una imaginería simple y dulcorada, encarnada por lo general en personajes imaginarios de formas redondeadas, resonancias infantiles, y en ocasiones también alusiones a aspectos de la cultura tradicional japonesa. Una estética que celebra lo inocente y puro, así como la vulnerabilidad y la inexperiencia, gozando de extraordinaria difusión y popularidad en la cultura popular japonesa en las últimas décadas.
- *Kengeki* 「剣劇」, donde *geki* 「劇」 indica “recreación”, “representación”, “escenificación” y *ken* 「剣」 es literalmente “espada”. Término más formal que *chambara* pero de significado equivalente como designación genérica de relatos presididos por duelos entre espadachines.
- *Kigeki eiga* 「喜劇映画」, denominación de la comedia cinematográfica. No se ha registrado el uso de este término en la producción crítica española.

- *Kōan* 「公案」, concepto tomado del budismo zen que implica el planteamiento de una pregunta o problema, a menudo desconcertante, con el que el maestro trata de desencadenar la reflexión del aprendiz y evaluar su proceso de maduración.
- *Kogal* 「子ギャル」, palabra construida a partir de la transcripción *gal* del término 「ギャル」, que reproduce la pronunciación niponizada del argot inglés *gurl* diferenciándolo del término normativo *girl*, que se adapta como *gāru* 「ガール」. Mientras que el segundo es de uso común para referirse a chicas jóvenes en general, el primero incorpora un matiz destacado. Su uso remite a una suerte de actualización contemporánea de las modas y estilos de adoptados por numerosas mujeres jóvenes urbanas durante los años 20, que adoptaron los modos de las *flappers* norteamericanas, y a las que se denominó *modern girls*, o 「モダンガール」 *modan gāru* en pronunciación japonesa. Con una imagen y actitudes consideradas frívolas y egoístas, además de una actitud hacia abierta y libre hacia las relaciones sentimentales y sexuales, las *modern girls* supusieron un impacto socio-cultural considerable en la época (Turim, 2007). La palabra *kogal* se introduce para describir a las jóvenes que, desde los 90, parecen reeditar la actitud atrevida y socialmente desafiante de las *modern girls*. El *ko* tiene un sentido algo ambiguo. Por un lado, se puede interpretar como una alusión a la edad de las muchachas, inferior a las ya adultas *modern girls*, mediante el concepto representado por el carácter 「子」, pronunciado *ko*, con el sentido de niño o infantil –además de ser usado de forma habitual como terminación en multitud de nombres femeninos–. Según otra interpretación, aludiría al estatus de las chicas como estudiantes de secundaria, en japonés 「高校」 *kōkō*.
- *Kogyaru* 「子ギャル」, equivale a *kogal*. Ambas son transcripciones del mismo término, usando diferentes sistemas de romanización
- *Kokka Shintō* 「国家神道」 o sintoísmo de estado, denominación de la práctica ideológica impuesta por el régimen dirigente como parte del programa ideológico de consolidación de la restauración del poder imperial de *Meiji* (ver *Meiji jidai*). Convirtiendo el sintoísmo en religión estatal, las creencias y ritos que se le asocian pasan a identificarse con la exaltación nacionalista del incipiente imperio japonés.
- *Kumi* / *-gumi* 「組」, mutado en *gumi* por contacto fonético al unirse como sufijo a otro término, *kumi* indica grupo o equipo y en cine es de uso habitual para referirse a los equipos estables que solían trabajar asociados con un determinado director mientras estuvo vigente el sistema de estudios. Ejemplos de renombre son el *Kurosawa-gumi* 「黒澤組」 que acompañaba en su desempeño a Kurosawa Akira o, incluido en esta tesis, el *Yamada-gumi* 「山田組」 asociado a Yamada Yōji.
- *Kwaidan* 「日本文化論」, ver *Kaidan*.
- *Ladies comics* 「レディースコミックス」, también *josei manga* 「女性漫画」
- *Manga* 「漫画」, denominación aplicada a los cómics, narraciones gráficas en viñetas.

- *Manga-eiga* 「漫画映画」, literalmente *películas-manga*, en la tesis se discuten los diversos usos que se han hecho del término (ver capítulo 6.3.4.). El más extendido de ellos es el que se refiere a películas que adaptan en imagen de captura fotográfica historias previamente publicadas en formatos impresos de *manga*. Nuestra postura es que esta etiqueta debería reservarse para aquellas películas que destacan por una exploración consciente de las posibilidades de adaptar las características expresivas y narrativas del *manga* a las técnicas y lenguaje visual propios de un medio diferente al impreso como es el audiovisual, sin distinción de si son de imagen fotográfica o de animación.
- *Mangaka* 「漫画家」, creador de *mangas*.
- *Mecha* 「メカ」, pronunciado *meka*, género narrativo en el que los protagonistas luchan contra amenazas diversas pilotando vehículos de formato humanoide.
- *Meiji jidai* 「明治時代」 (1868-1911), periodo comprendido entre la restauración del poder político de la corona imperial en la figura del emperador Meiji y el fallecimiento de este. Se caracteriza por la apertura internacional y una acelerada industrialización y occidentalización del país.
- *Meiji isshin* 「明治維新」 o *Restauración Meiji*, es como se nombra a la serie de acontecimientos y reformas políticas acaecidas en la segunda mitad del s. XIX, que comportaron la devolución del poder a la corona imperial, la derogación de los privilegios de casta de los samurái, el inicio de relaciones normalizadas con los países occidentales y la adopción del sistema capitalista. Con ella se daría inicio al *Meiji jidai* o *periodo Meiji*.
- *Meiji-mono* 「明治維新」, películas ambientadas en el *periodo Meiji*.
- *Mukokuseki* 「無国籍」, puede traducirse literalmente como *ausencia de nacionalidad*. Iwabuchi (2003, 27) lo traduce al inglés como «statelessness», pero Wada-Marciano (2012a: 6) propone «non-japaneseness», traducción nada literal pero que parece adecuada por la forma en que la crítica japonesa ha empleado el término para referirse a filmes de producción nacional que sugieren una mezcla de elementos de múltiples orígenes culturales y la eliminación de marcas culturales y étnicas.
- *Muromachi jidai*, 「室町時代」 (1337-1573), extenso periodo histórico que comprende el preludio y la primera parte de la época bélica de *Sengoku*.
- *Naki warai* 「泣き笑い」, literalmente “lágrimas y risas”, alude a la tendencia a combinar comicidad con situaciones dramáticas. Es uno de los rasgos más frecuentes en la comedia cinematográfica nipona, fundamental en el llamado *ninjo kigeki*.
- *Nihonbunkaron* 「日本文化論」, traducible como “teoría de la cultura japonesa”. Ver *Nihonjinron*.



- *Nihonjinron* 「日本人論」, traducible como “teoría de los japoneses”, también denominada *nihonbunkaron*. Se trata de un constructo ideológico esencialista acerca de la cultura e identidad japonesa que subraya algunos presupuestos como la homogeneidad socio-cultural, la particularidad de una comunidad orientada a lo grupal, la comunión con la naturaleza, la estabilidad harmónica amparada en el respeto jerárquico, la singularidad lingüística o la insularidad.
- *Ninjo kigeki* 「人情喜劇」, subgénero cómico traducible “comedia humanista”. Protagonizado por personajes comunes y en sus ambientes cotidianos, y a menudo con intención de reflejar cierto trasfondo social, es habitual que aparezcan elementos melodramáticos en lo que se conoce como estilo *naki warai*. No se ha registrado el uso de este término en la producción crítica española.
- *Ninkyō eiga* 「仁俠映画」, etiqueta genérica asociada al término más amplio de *yakuzā eiga*, donde *eiga* corresponde a cine o película(s) y *ninkyō* indica “caballerosidad” o “heroísmo”, con el matiz de combatir al más fuerte para defender al más débil.
- *Nō* 「能」, denominación de una de las artes escénicas tradicionales de Japón, caracterizada por la representación musical de historias dramáticas, interpretadas con una particular solemnidad y con el rostro de los actores cubierto por máscaras.
- *Nūberu bāgu* 「ヌーベル・バーグ」, adaptación fonética de la expresión francesa *nouvelle vague*, con la que se designa al movimiento cinematográfico, contemporáneo del homófono francés y con el que comparte determinados planteamientos, liderado por autores como Ōshima Nagisa, Hani Susumu o Imamura Shōhei, cineastas interesados en desarrollar una renovación formal del medio y dotarlo de un enfoque marcadamente político.
- *Ōfuna-chō* 「大船調」 Al nombre de la localidad de Ōfuna 「大船」, se añade el sufijo *chō* 「調」, que indica tendencia, tono o estilo. Etiqueta para describir el estilo cinematográfico habitual de las producciones que facturaba *Shōchikū* en sus estudios situados en esa población próxima a Tokio, cuyo máximo exponente serían los *shomingeki* dirigidos por Ozu.
- *Otaku* 「オタク」, término de connotación peyorativa con la que se designa a personas cuyo comportamiento se considera excesivamente obsesivo respecto a una determinada afición. A nivel internacional, el término ha sido adoptado por los aficionados a la cultura popular japonesa, en particular del complejo *manga-anime* y sus derivaciones, para autodenominarse.
- *Pachinko* 「パチンコ」, máquina de juego que consiste en introducir bolas metálicas para hacerlas descender por un circuito. En las ciudades japonesas se pueden encontrar multitud de establecimientos, sobrecargados de iluminación, música y ruido, en los que se ofrecen estos y otros tipos de juegos.

- *Pinky violence* 「ピンク映画」, forma parte del conjunto del *pinku eiga*. Este etiquetado genérico lo desarrolló la productora Tōei para designar sus películas eróticas basadas en la explotación del sadismo, la tortura y la acción, habitualmente con cierto tono cómico e irónico. No se ha registrado el uso de este término en la producción crítica española.
- *Pinku eiga* 「ピンク映画」, directamente traducible por “películas rosa” (*pinku* es la adaptación fonética del inglés *pink*), es la etiqueta que designa las producciones caracterizadas por mostrar desnudos femeninos y escenas de alto contenido sexual, si bien no explícitamente pornográficas. El *pinku eiga* se desarrolla en el circuito independiente de los años 60, siendo paulatinamente incorporado por las grandes compañías, hasta dominar en volumen el conjunto de la industria durante los años 70 hasta su declive en la década posterior.
- *Rakugo* 「落語」, espectáculo escénico consistente en una sucesión de monólogos humorísticos, con el intérprete sentado en el suelo a la manera tradicional y un abanico y un pañuelo como únicos accesorios.
- *Restauración Meiji*, ver *Meiji Isshin*.
- *Roman porno* 「ロマンポルノ」, forma parte del conjunto del *pinku eiga*. Este etiquetado genérico lo desarrolló la productora Nikkatsu para singularizar su propuesta en términos de una representación elegante del erotismo, distinguiéndose de las propuestas más agresivas de sus competidores.
- *Rōnin* 「浪人」, literalmente “persona(s) ola”, designa a los guerreros que quedaban sin compromiso de servicio, bien por quedar descabezado el clan al que estuvieran adscritos o por su expulsión del mismo. Al perder el amparo en un grupo, sin otro oficio que las armas, en no pocos casos se acababan dedicando al pillaje y el bandolerismo.
- *Sakura* 「桜」, denominación de la flor de cerezo.
- *Salaryman* 「サラリーマン」, el término adapta una inexistente expresión anglófona para designar a los empleados masculinos de cualquier actividad laboral que desempeñada en el ámbito de la oficina. Sus atributos icónicos son el traje, la corbata y un maletín que les confieren una apariencia neutra e indistinguible.
- *Seishun eiga* 「青春映画」, donde *seishun* equivale a “adolescencia”, se trata de películas que retratan problemas sociales relacionados con la juventud. No se ha registrado el uso de este término en la producción crítica española.
- *Sengoku jidai* 「戦国時代」 (1467 – 1603), literalmente “periodo de los países en guerra”, se trata de una larga etapa de revueltas sociales, intrigas políticas y enfrentamientos armados entre las fuerzas militares de los diversos territorios del archipiélago.

- *Seppuku* 「切腹」 suicidio ritual practicado por el estamento samurái, mediante el cual se asumía una responsabilidad social. Consistía en practicarse una incisión, en el abdomen y dejarse desangrar. A menudo se toma por equivalente al término menos formal *harakiri* 「腹切り」, que indica simplemente el suicidio por incisión en el abdomen, sin el matiz ritual.
- *Shinsengumi* 「新選組」, milicia establecida a finales de la *era Edo* para defender los intereses del *shōgun* en Kioto, capital imperial donde confluían los diversos grupos que conspiraban para arrebatarse el poder y devolver la iniciativa política a la corona.
- *Shōgun* 「將軍」, cuya traducción literal sería líder del ejército, era el título concedido por el emperador al comandante supremo de sus fuerzas militares. El eventual ascenso social de la casta militar acabó por obligar a la corona a delegar en el *shōgun* el poder efectivo, quedando el emperador como una figura meramente simbólica.
- *Shōjo manga* 「少女漫画」, género de cómics orientado al público femenino adolescente.
- *Shōmingeiki* 「庶民劇」, género incluido en la categoría de *gendaijeki*, que narra historias domésticas protagonizadas por gente corriente de clase media-baja urbana.
- *Sukeban* 「女番」 o 「スケ番」, denominación que se aplica a muchachas adolescentes que lideran agresivas bandas juveniles.
- *Tatami* 「畳」, estera rígida confeccionada de paja de arroz trenzada, recubierta a su vez por una capa trenzada de un tipo de junco fino llamado *igusa*. El tatami solía recubrir los suelos interiores en los edificios japoneses. Su medida estándar ha sido tradicionalmente usada como unidad de superficie.
- *Tokusatsu* 「特撮」, efectos especiales visuales. En el audiovisual japonés se ha desarrollado un reconocible estilo por sus características – y a ojos del espectador contemporáneo algo rudimentarios– monstruos de látex, maquetas que se destruyen y explosiones con profusión de humo y pirotecnia.
- *Ukiyo-e* 「浮世絵」, la conocida traducción de este término, “ilustraciones del mundo flotante”, alude a un tipo de representación gráfica que se desarrolla en la segunda mitad del periodo *Edo*, con predominio de temáticas ligeras y hedonistas. Inspirada en motivos del gusto de las clases urbanas, como escenas eróticas o retratos de actores u otros personajes famosos, se trataba de artículos comerciales de consumo masivo, que sólo a partir de su apreciación entre las élites artísticas europeas se elevó a la categoría de arte.
- *Waka* 「和歌」, literalmente “poesía japonesa”, es un formato poético de la tradición literaria clásica en esa lengua. Otra denominación es *yamato-uta*.

- *Yamato-uta* 「大和歌」, ver *waka*.
- *Yakuza* 「ヤクザ」, designa a personas de vida disoluta, voluntariamente fuera de los cauces socialmente aceptables. La etimología del término remite al mundo paralegal del juego y las apuestas, pues se origina en la voz que designa la peor combinación posible en determinado juego de azar, los números 8 – 9 – 3 pronunciados como *ya – ku – za*. Además de señalar el tipo de ambientes turbios en los que estas personas se desenvuelven, el principal matiz que implica es su condición de perdedores, de deshechos sociales. La fácil equiparación con los mafiosos es matizable, ya que lo que define al *yakuza* es su actitud y forma de vida, no su adscripción a un determinado grupo. Aunque, ciertamente, determinadas formas organizativas en asociación jerarquizada sean habituales, «existen *yakuzas*, pero no “la Yakuza”» (Aguilar & Aguilar, 2005: 15-16).
- *Yakuza eiga* 「ヤクザ映画」, tipología de películas protagonizadas por *yakuzas*.
- *Yukata* 「浴衣」 Prenda ligera, generalmente confeccionada en algodón que se viste en verano.
- *Zadankai* 「座談会」, constituye una de las prácticas habituales de la crítica cinematográfica japonesa, consistente en publicar la transcripción de debates mantenidos entre varias personalidades sobre un tema propuesto en encuentros organizados a tal efecto.



## 9.5 Índice de cuadros

Cuadro nº 1. Desglose del número de menciones al cine japonés contemporáneo en revistas españolas [p. 127]

Cuadro nº 2. Cifras totales y relativas de autores por revista y respecto al total de textos firmados [p. 132]

Cuadro nº 3. Menciones al cine japonés contemporáneo en revistas españolas correspondientes a cobertura de festivales de cine [p. 135]

Cuadro nº 4. Menciones totales a directores japoneses activos en el periodo 1995-2012 en revistas españolas (parcial de más de 10 menciones) [p. 137-138]

Cuadro nº 5. Menciones al cine japonés contemporáneo en revistas españolas correspondientes a producciones de animación [p. 139]

Cuadro nº 6. Menciones totales a películas japonesas contemporáneas en revistas españolas (parcial de 20 o más menciones) [p. 141]

Cuadro nº 7. Directores de películas votadas entre las diez peores del año en *Eiga geijutsu* (parcial de 3 o más apariciones) [p. 146]

Cuadro nº 8. Directores de películas votadas entre las diez mejores del año en *Kinema junpō* y *Eiga geijutsu* (parcial de 5 o más apariciones) [p. 147]

Cuadro nº 9. Comedias japonesas del periodo 1995-2012 con estreno comercial en salas en España [p. 324]

Cuadro nº 10.1. Menciones al cine japonés contemporáneo (1995-2012) recopiladas en la revista *Fotogramas* [p. 372]

Cuadro nº 10.2. Menciones al cine japonés contemporáneo (1995-2012) recopiladas en la revista *Dirigido por* [p. 418]

Cuadro nº 10.3. Menciones al cine japonés contemporáneo (1995-2012) recopiladas en la revista *Cinemanía* [p. 457]

Cuadro nº 10.4. Menciones al cine japonés contemporáneo (1995-2012) recopiladas en la revista *Cahiers du Cinéma España / Caimán. Cuadernos de cine* [p. 492]

Cuadro nº 11.1. Desglose de menciones por número en *Fotogramas* [p. 516]

Cuadro nº 11.2. Desglose de menciones por número en *Dirigido por* [p. 518]

Cuadro nº 11.3. Desglose de menciones por número en *Cinemanía* [p. 520]

Cuadro nº 11.4. Desglose de menciones por número en *Cahiers du Cinéma España / Caimán. Cuadernos de cine* [p. 521]

Cuadro nº 12. Menciones totales a directores japoneses activos en el periodo 1995-2012 en revistas españolas (completo) [p. 522]

Cuadro nº 13. Menciones totales a películas japonesas contemporáneas en revistas españolas (completo) [p. 525]

Cuadro nº 14.1. Las diez mejores películas del año en *Kinema junpō* (completo) [p. 536]

Cuadro nº 14.2. Las diez mejores películas del año año en *Eiga geijutsu* (completo) [p. 543]

Cuadro nº 15. Las diez diez peores películas del año en *Eiga geijutsu* (completo) [p. 550]

Cuadro nº 16. Directores de películas votadas entre las diez mejores del año en *Kinema junpō* y *Eiga geijutsu* (completo) [p. 558]

Cuadro nº 17. Directores de películas votadas entre las diez peores del año en *Eiga geijutsu* (completo) [p. 559]

## 9.6 Índice de gráficos

Gráfico nº 1 Evolución del número de menciones anuales al cine japonés contemporáneo en *Fotogramas* [p. 128]

Gráfico nº 2 Evolución del número de menciones anuales al cine japonés contemporáneo en *Cinemanía* [p. 128]

Gráfico nº 3 Evolución del número de menciones anuales al cine japonés contemporáneo en *Dirigido por* [p. 129]

Gráfico nº 4 Evolución del número de menciones anuales al cine japonés contemporáneo en *Cahiers du cinéma España / Caimán Cuadernos de cine* [p. 129]

Gráfico nº 5 Evolución comparada del número de menciones anuales al cine japonés contemporáneo en revistas españolas [p. 130]

Gráfico nº 6 Evolución agregada del número de menciones anuales al cine japonés contemporáneo en revistas españolas [p. 131]





## 9.7 Índice de imágenes

Imagen nº 1. *Los buzos de la esquina*. (Fuente: *Cultura/s*, nº 556, 13 febrero 2013) [p. 91]

Imagen nº 2. *La espada oculta*. Tras no lograr limpiar sus manos, Katagiri expresa su renuncia a su renuncia a las armas [p. 185]

Imagen nº 3. Secuencia final de *La espada oculta*: desplazamiento de la imagen y de la capacidad agencial entre ambos personajes. En el tercer fotograma, el cuerpo y las manos de Munezo muestran una tensión que ya ha desaparecido en el fotograma final [p. 188]

Imagen nº 4. Publicidad a página completa de lanzamientos de Manga Films (F95-01a), con detalle ampliado del cuarto superior derecho, donde aparece *Mi vecino Totoro* [p. 241]

Imagen nº 5. Comparativa de fotogramas entre *Perfect Blue* y *Requiem for a Dream* [p. 250]

Imagen nº 6. Ilustración de ejemplo de la estética kawaii [p. 269]

Imagen nº 7. Portada de *Es* (17 agosto 2013): *Las fronteras de la risa* [p. 313]

Imagen nº 8. Posters promocionales para el lanzamiento español de *Hana* [p. 326]

Imagen nº 9. Portada de *Una risa nueva* [p. 336]

Imagen nº 10. Caracterización de los personajes protagonistas de *Picnic* [p. 348]

Imagen nº 11. Concentración expresiva en una composición de doble página de *La Dama de las nieves* (CLAMP, 2005) y en fotogramas de *Love Letter* y *Picnic* [p. 348]