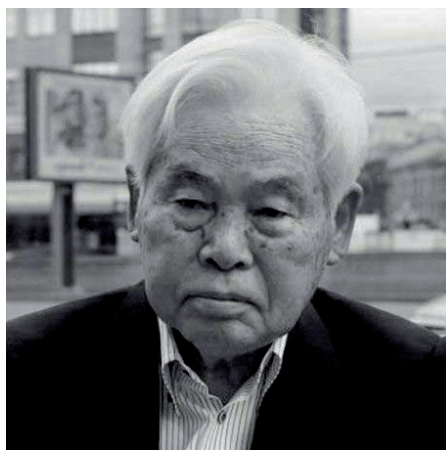


"Kaneto Shindô (1912-2012)"

Campus de Zaragoza, Huesca y Teruel (febrero-marzo 2013)

Kaneto Shindô

(Hiroshima, Japón, 1912-2012)



La cotidianidad ante el instinto y la Historia

No tenía la perfección de Kurosawa ni de Kobayashi, ni la originalidad o el talento arrollador de Masumura, ni la trascendencia de Teshigahara. Ni siquiera la delicada intensidad, la emotividad de su maestro Mizoguchi. Sin embargo, Kaneto Shindô, que murió en mayo con cien años, ha sido un gran cineasta. Su obra es difícil de analizar en conjunto, puesto que, por un lado, su filmografía es mucho más abundante e inabarcable como guionista que como director; por otro, apenas entre diez y quince de sus más de cuarenta películas dirigidas a lo largo de seis décadas están accesibles para el espectador occidental, algunas de ellas sólo tras difíciles búsquedas. Pero, aunque hacerse una imagen ajustada de Shindô sea complicado, las obras disponibles son lo suficientemente diversas en su tono pero repetitivas en sus obsesiones como para atravesar.

Su estilo se encuentra a mitad de camino entre el apego a una pretendida objetividad y unos argumentos con dinámica más novelesca que cinematográfica, en los que se aprecia su experiencia como guionista. Sus historias son imprevisibles: después de veinte minutos, la idea central parece agotada y es un reto intentar adivinar qué pasará durante la hora y media restante. El protagonismo de los personajes se va sucediendo y la acción va tomando giros que van construyendo con más capas lo que se quiere decir, una complejidad más cercana al mundo real y que no se alcanzaría con una narrativa más simple. El melodrama es una de las principales armas de Shindô, pero no de manera sensiblera sino, como él mismo reconocía, muy aristotélico él, a través de una cuidadosa elección de los momentos a contar, una selección internamente a la cual está contenido el mensaje. Perseguía hallar el realismo de lo humano, mediante una imagen esteticista pero que, a la vez, da una cierta de estar despojada de sublimidad artística.

Es una especie de poeta prosaico en el que la falta de magia de la vida cotidiana termina triunfando sobre un intento de lirismo. Entre sus recursos, un no abusivo pero agresivo uso de primeros planos con juegos de sombras en los que alcanza sus cimas de comprensión de la condición humana, así como un montaje en el que se tienden a repetir rutinas diarias, como en *La isla desnuda* (*Hadaka no shima*, 1960), incluso emociones que resultan casi automatizadas, como en *The strange story of Oyuki* (*Bokuto kidan*, 1992). Con ello se centra en la cotidianidad que, al fin y al cabo, supone la mayor parte del tiempo vital. Sus personajes son personas comunes, trabajadores, a veces artistas pero siempre terrenales. Pero el Shindô guionista no les deja vivir tranquilos, entra en escena poniéndoles obstáculos, haciéndoles sufrir para que los superen. Sin embargo, suelen conservar intacta su dignidad por muy bajo que caigan. Porque, aquí está la clave, no son responsables de sus malos actos, ya que la degeneración de las costumbres o la caída a los infiernos del instinto son consecuencia de accidentes climáticos; o de una naturaleza humana bondadosa que, no obstante, tiene la sombra de la necesaria satisfacción de las pulsiones, que poco se pueden achacar a los individuos concretos; o, al final, evidenciando la ideología socialista de Shindô, las desgracias son consecuencia de superestructuras sociales que escapan al control de la gente, con los hombres y mujeres comunes teniendo como único margen de acción aparente el aguantar como puedan. El estoicismo sólo deja paso a la lucha en situaciones extremas, a las que cualquiera podemos llegar a vernos abocados en algún momento. En resumen, el cine de Shindô se nutre de dos tensiones: la que hay entre la vida cotidiana y el animal que se esconde en el hombre; y la del choque entre esa vida cotidiana y la Historia, los sucesos sobre los que nadie parece tener poder. Vayamos a esta segunda oposición.

Kaneto Shindô era de Hiroshima y, tras la relajación de la censura de las fuerzas ocupantes, pudo hacer la primera película que se rodó sobre la Bomba, tema al que volvería varias veces durante su vida. A lo largo de *Los niños de Hiroshima* (*Gembaku no ko*, 1952) nos pasea por varias historias personales que ejemplifican realidades sociales, consecuencias directas del apocalipsis norteamericano vivido siete años antes. Son mujeres y hombres cuya vida sigue, destrozada en muchos casos o con grandes dificultades en otros; algunos son *hibakusha*, supervivientes con graves secuelas físicas. Soportan el día a día bajo la permanente amenaza de una inesperada muerte súbita por radiación, no les queda otra que aguantar. Abordado desde una perspectiva de lo cotidiano, todo ello posee un halo de rutina y vulgaridad que es difícil conectar con la situación extrema que lo causó. La representación de una tragedia histórica tiene dos formas y ambas se dan cita en esta obra: una es la de los que la vivieron de cerca, corporal, sencilla y que elimina el misterio; otra es la del imaginario social posterior, elaborada y sentimental. Esta se desarrolla en la secuencia más creativa de la película, precisamente en la que más profundamente se descubre el Horror. En la representación del instante de la caída de la Bomba sobre Hiroshima no hay futuro, no hay consecuencias, sólo un presente descarnado de

muerte total que es, imposible dudarle, el fin del mundo. No es el testimonio de un superviviente, sino el de alguien que murió allí y lo vivió como un sueño; una experiencia onírica que el arte recupera. Shindô insiste también en esta secuencia en su aproximación mediante varias biografías y momentos cotidianos apenas sugeridos, pero esta vez niega toda humanidad al negarle a sus protagonistas la posibilidad de escapar, de actuar, de resistir. Esa posibilidad les ha sido arrebatada. No hay nada que hacer y ni siquiera se van a dar cuenta, como le sucedió el hombre que pensaba sentado en un escalón y se volatilizó de golpe, dejando una mancha indeleble similar a la grasa que atestigua una hamburguesa en una bolsa de papel. El largo plano del avión bombardero desde el suelo nos dice que esa máquina no es humana, que es un lejano Dios tecnológico maligno y sin sentimientos, un pedazo de metal que ha escapado al control de sus amos y se ha vuelto contra ellos, un imparable e incomprensible híbrido entre el Mark-13 de *Hardware* (Richard Stanelly, 1990) y el ángel destructor Abadón. El trasfondo sociopolítico, tecnocientífico y cultural que ha provocado el apocalipsis queda a un lado, incluso el socialista Shindô es consciente de la altura bíblica del desastre y por eso lo narra a modo de versículos, utilizando el apropiado lenguaje del montaje soviético de los años veinte. Ni lucha de clases ni alienación ni leches: contra la ira de Dios, como contra la Guerra, no hay defensa posible (¿hay diferencia entre ambos, entonces?). La referencia bíblica se hace realidad y la referencia dantesca recurso lírico. ¿Cómo no reconocer el Infierno en esos cuerpos quemados de mujeres desnudas, que bailan lentamente sus últimos e inacabados movimientos en el universo? ¿Hay mejor forma de explicar poéticamente lo que allí sucedió que con pechos embarrados, espaldas quemadas y niños arrastrándose entre escombros, que se suceden con el ritmo del averno en un caos inabarcable? Sin embargo, después de la Bomba hubo algo, y no fue precisamente el Juicio Final. Fue el armazón ruinoso de un edificio de estudios atómicos, contemplado por una chica de Hiroshima, vestida y limpia, una profesora que enseña a sus alumnos y que trata de ayudar a sus conocidos que lo necesitan. La vuelta de lo cotidiano. Incluso después del final de todo, hay que vivir cada día.

En *Lucky dragon No. 5* (*Daigo fukuryu-maru*, 1959), quizá su película más completa, Shindô ofrece otra reflexión diferente sobre la cotidianidad y la Historia a partir de la Bomba. Después de una primera parte casi documental sobre la pesca en alta mar, un resplandor lejano alerta a los marineros, quienes, en el mismo centro de la nada, se muestran tan confundidos como si su perro se hubiera puesto a andar sobre dos patas y a recitar un tanka. Se cierne sobre ellos una lluvia de cenizas que sigue al gran hongo protagonista de tan extraño suceso, ante el cual el espectador también está sin referencias. ¿Ha existido la explosión o, como el árbol que cae en el bosque sin que nadie lo oiga, sólo ha sucedido en relación a los marineros que la han podido percibir? Pasan los días, enferman y su piel se pone casi negra. Vuelven a puerto y les descubren una radiación corporal disparada; poco a poco, se desvela que fue de nuevo la Bomba, una bomba de hidrógeno explosionada por Estados Unidos en el Atolón Bikini. Los medios si

ORGANIZA:



1 5 4 2

**Universidad
Zaragoza**

Vicerrectorado de Cultura y Política Social
Vicerrectorado para el Campus de Huesca
Vicerrectorado para el Campus de Teruel

Lugar de celebración
en Huesca

F. Empresa y Gestión Pública
(Pza. Constitución, 1)

Lugar de celebración
en Zaragoza

CMU Pedro Cerbuna
(C/ Domingo Miral, s/n)

Lugar de celebración
en Teruel

CMU Pablo Serrano
(Ciudad Escolar, s/n)

guen el caso de los marineros contaminados, la nación revive el trauma atómico en los rostros desahuciados de estas víctimas, la acción diplomática se sucede. Pero, al final del día, lo que queda es una gran habitación de hospital en la que agonizan los marineros, quienes intentan crearse una última rutina agradable para sus últimos meses, acompañados de familiares, de amigos, de visitas de colegios. Shindō pretende tal vez decir dos cosas con todo esto. En primer lugar, que la naturaleza de los hechos históricos es algo voluble. Si los marineros no se la hubiesen encontrado, probablemente la gran explosión hubiera pasado desapercibida, una más entre otras muchas, en una pequeña reseña periodística sin lustre. Sólo obtiene la categoría de hecho histórico para una sociedad cuando afecta de forma destacada a algunos de sus miembros, en este caso por la pura casualidad de estar en el momento crucial en el lugar indicado. De no ser por ello, ese enorme suceso no habría tenido significado; en sentido contrario, pequeñas acciones pueden convertirse en hechos históricos que marquen a toda una civilización, como fue por ejemplo el asesinato del archiduque Francisco Fernando que desencadenó la Primera Guerra Mundial. Así, en segundo lugar, la Historia sólo existe y tiene significado en relación a la humanidad. Sólo cuando afecta a hombres o mujeres un suceso puede ser considerado hecho histórico. Pero esos hombres y mujeres no suelen querer ser protagonistas de la Historia, sino meros supervivientes que tratan de pasearse por el mundo de la mejor manera en la que les es posible.

La amenaza a la estabilidad de la vida cotidiana no viene sólo desde fuera, sino también desde dentro. Esto nos lleva a la otra gran tensión en el cine de Shindō, aquella que surge del choque entre lo cotidiano y lo instintivo. Las condiciones impuestas por el mundo (la Guerra, la moral, la catástrofe natural) desencadenan la batalla, pero también se libra en el interior de cada uno. Despiertan la parte oscura de la naturaleza humana que parece estar siempre latente. Como apuntaba al principio, para Shindō el individuo no parece ser responsable de los daños causados por esa naturaleza, la cual es la parte animal a la que no se puede acusar de conciencia o de culpabilidad. Más bien al revés, el pleno dominio de uno mismo se manifiesta en las buenas acciones, la voluntad es el control de lo nefasto y no su generación. Hay un optimismo antropológico en su cine: en las personas que intentan ayudar a los condenados en *Los niños de Hiroshima*, en el insoportable recordamiento de los que perpetran el brutal homicidio en *Hunger (Ningen)*, 1962), en la alta estima social por el grupo de teatro itinerante que murió con la Bomba en *Sakura-tai chiru* (1988) o por los marineros de *Lucky dragon No. 5*, en las muy humanas relaciones entre ancianos en *A last note (Gogo no yuigon-jo)*, 1995), en el final de auxilio y amor recíproco, tras dos horas de miserias mutuas, entre la hija bipolar y su viejo padre en *Will to live (Ikitai)*, 1999). Pero la vida no da siempre la oportunidad de llegar a buen puerto, y a veces es demasiado tarde una vez se ha desatado el animal humano. Veámoslo a partir de dos ejemplos. En primer lugar, en *Hunger*, probablemente la mejor película de Shindō, cuatro pescadores quedan aislados y a la deriva tras una fuerte tormenta. Se va acabando la comida y el agua, las tensiones crecen. Dos de ellos, un hombre y una mujer, terminan por no salir de la bodega, animalizados, sudorosos, callados, mirando hacia el vacío, tirados todo el día en el suelo como perros, reducida su cotidianidad a la que tendría una máquina de hambre; el hombre, por añadidura, es mostrado en un momento dado también como una máquina de lujuria. La desesperación les lleva a considerar el canibalismo, quizá una última frontera inevitable. Sin nada que perder, asesinan a uno de los de arriba, pero después se ven incapaces de devorarlo y se apodera de ellos el horror por lo que han hecho, manifestándose la culpa a través del miedo irracional al fantasma del muerto. Han tenido que cruzar la línea para redescubrir su humanidad. Personas tan sencillas como unos pescadores de una pequeña aldea se transforman en protagonistas de una tragedia moral universal. La vida cotidiana nunca abandona la posibilidad de la épica, relativa siempre al control del instinto o a la bondad desinteresada. Un segundo ejemplo es el de la célebre *Onibaba* (1964) (el propio Shindō rodaría después la similar y visualmente espectacular *El gato negro (Yabu no naka no kuroneko)*, 1968), casi una alegorización de la misma historia, en la que una Guerra interminable lleva a dos mujeres a un estilo de vida salvaje: acechar y asesinar a los soldados que tienen la mala suerte de acercarse a su aldea, con la intención de robarles. De nuevo, la violencia se muestra como consecuencia de una circunstancia, sin la cual no se habría desatado, o no de manera sistemática. No son las únicas que viven cotidianamente así, la muerte está omnipresente, el instinto de supervivencia ofrece soluciones similares a muchos. La sangre termina mezclándose de nuevo con el deseo cuando la más joven establece una rutina de sexo desahogado con otro hombre, lo que desestabiliza esa precaria vida primitivista. La sociedad sólo vuelve cuando se desafía la

moral relacionada con la sexualidad, lo que lleva a las dos mujeres al abismo definitivo, algo que no pudo hacer la muerte ajena que sólo les provocaba indiferencia.

Y es que el sexo, y las actitudes ante él, es para Shindō una gran clave de la vida, al menos la que permite entender y explicar las relaciones entre hombres y mujeres. Es el instinto menos latente, el más cotidiano, el más difícil de controlar en la vida de la mayoría. Pero muchos consiguen dominarlo, de ahí tal vez el desprecio que sienten, desde el orgullo de su autocontrol, por aquellos que se entregan a la lascivia. Shindō tiene varios personajes caracterizados en buena medida por su lujuria: Taiji Tonoyama, el actor hagiografiado en la divertida *By player (Sanmon yakusha)*, 2000); el pintor Hokusai en *Edo porn (Hokusai manga)*, 1981); Nagai Kafu, el escritor putero de *The strange story of Oyuki*. Todos ellos, no por casualidad, son personajes reales. Es fácil encontrarlos. El hipersexuado no es un arquetipo extravagante, sino que todos conocemos a alguno. En el cine de Shindō viven la sexualidad de forma natural, en un nivel aceptado subterránea e inevitablemente por las convenciones sociales. Sólo mediatizado por una hipócrita moral puede provocar la lucha interna en niveles comparables al hambre o la violencia, como ocurría en *Onibaba*. Aunque sean los personajes masculinos quienes lo vivan más públicamente, los personajes femeninos (o, mejor dicho, las mujeres, más importantes que los hombres en el cine de Shindō) también desean y tienen sexo, y también lo experimentan natural y libremente. No sólo las prostitutas, sino también las campesinas, las pescadoras, las esposas, las artistas, las madres. Y, aunque no son necesariamente una amenaza, son dominantes: no necesitan ejercer su poder activamente, sino que los hombres se vuelven sumisos ante ellas de manera automática. Un ejemplo extremo es el de la preciosa *Hymn (Sanka)*, 1972). Allí, una chica despótica pero musicalmente virtuosa tiene totalmente entregado a un criado. Una noche, uno de sus múltiples enemigos le tira ácido en la cara y se la desfigura; ella le pide al criado que no la mire más y él, interpretándolo literalmente, se destruye sus propios ojos para no volver a verle el rostro. Por supuesto, Shindō se recrea en el antes y después de las rutinas entre ambos. Pese a todo, la moral sexual parece imponer unos límites incluso a Shindō. Una escena de la nostálgica *Tree without Leaves (Rakuyōju)*, 1986) es muy ilustrativa. En esta película, un hombre recuerda muchos momentos de su infancia, especialmente de la relación con su madre. Una memoria mostrada es la siguiente: recién salido de la ducha, el niño está con la piñila animada. La madre le está secando y le da un beso en su cosita. Es una imagen sorprendente pero inocente, cuya despreocupación y espontaneidad parece una nueva prueba de la actitud liberal de Shindō. Sin embargo, un poco más adelante en la película, el montaje inserta de nuevo brevemente la imagen, en un momento en el que cobra un significado claramente sexual y freudiano que dota de un nuevo sentido al personaje protagonista. Es decir, ni siquiera el propio Shindō puede evitar sentirse inquietado por ciertos sucesos sexuales que van demasiado lejos y entran, como el asesinato o la antropofagia, en la categoría del instinto a controlar sea como sea. Kaneto Shindō era un director muy japonés, que partía de hechos históricos, personajes y leyendas puramente japonesas. Y, sin embargo, su mayor mérito fue la universalidad. A partir de esas situaciones particulares lograba hablar sobre lo que está en todo ser humano, a lo que todos podemos llegar a tener que enfrentarnos algún día. Paradigmática en este sentido es una de sus últimas películas, *Will to Live*. En ella se ofrece un tremendo retrato de la vejez, emocionante, despreciado y desnudo. La rodó ya con 88 años, sabía de lo que hablaba y no tenía nada que perder. Todos los habitantes de los países occidentalizados podemos reconocer en ese insufrible viejo a nuestro abuelo, o al abuelo que seremos un día. En todo caso, mirando su obra en conjunto, quizá los momentos menos realistas sean los más logrados de su filmografía. Su estilo es a menudo expresionista, pero siempre dependiente de la búsqueda de la objetividad. Muy probablemente habría sido un director aún mejor de haberse entregado a esas visiones a veces del todo fantásticas, algunas de gran belleza y todas de tremenda capacidad de síntesis simbólica: los demonios felinos de *El gato negro*, las pictóricas composiciones de *Hymn*, la secuencia de *Edo porn* en la que Hokusai se imagina a su modelo montándose con un pulpo gigante como inspiración para su famosísimo dibujo... Pero prefirió centrarse en otro cine que, con sus limitaciones, le convirtió, antes que en gran artista, en gran persona.

www.miradas.net/2012/07/zeitgeist/recuerdo-de-kaneto-shindo.html

Más información en:

almanavar.blogspot.com.es/2012/04/mi-amiga-japonesa-y-shindo-kaneto.html