

Trauma, teatro Noh, posguerra nuclear y demonios en el filme *Onibaba* (1964) de Kaneto Shindo

Pau Pascual

Arte e Multimédia - FAH
Universidade da Madeira (Portugal)
pau.galbis@staff.uma.pt

Resumen: El oscuro y expresionista largometraje *Onibaba* (1964) de Kaneto Shindo, se presenta como un modelo cinematográfico de una generación de artistas japoneses que compartieron todos el sufrimiento, miseria, miedo y desolación de la Segunda Guerra Mundial. Además de dicha película comprende aspectos del teatro Noh y de la mitología fantástica de su país, como es el *oni* -demonio- en distintos contextos.

Palabras clave: Teatro Noh, Japón, mitología fantástica, cine, posguerra nuclear, Kaneto Shindo

Abstract: Kaneto Shindo's dark and expressionist feature film *Onibaba* (1964) is presented as a model of a generation of Japanese artists who shared all the suffering, misery, fear and desolation of the Second World War. In addition to this film includes aspects of the Noh Theater and the fantastic mythology of his country, as is the *oni* -demon- in different contexts.

Keywords: Noh theatre, Japan, fantastic mythology, cinema, nuclear postwar, Kaneto Shindo

«¡No soy un demonio, soy un ser humano!»
(Exclamación de la anciana en el largometraje *Onibaba* (1964)
de Kaneto Shindo)

Introducción

Dicha frase extraída del filme *Onibaba* dirigido por Shindo, sintetiza en cierto modo este escrito. Sentimientos y pertinencias humanas no correspondidas en un cuerpo monstruoso, abyecto e infame de una enloquecida mujer. Ante tales arrebatos su compañera despavorida huye de ella en una secuencia nocturna inolvidable. La soledad como estigma y la muerte como castigo. La vieja bruja deformada como metáfora de la hecatombe nuclear japonesa. Particularmente interesa la imagen de lo femenino en esta película, especialmente el cuerpo de la mujer convertida en diablo en *Onibaba* -Anciana demonio en japonés-, que estaría en las fronteras con lo abyecto y con lo inorgánico, - que conforme Pilar Pedraza-, serían las mujeres que estarían fuera de los límites de lo que tradicionalmente se ha considerado su esplendor corporal, o sea de la época de la reproducción, -viejas, muertas y resucitadas-. En Occidente, y especialmente en nuestra cultura, católica y heredera de la tradición visual clásica, iconográfica y de tradición

grecolatina. El cuerpo desnudo del varón es signo positivo de santidad, martirio y despojamiento de lo mundano, y también de un status divino. Por el contrario, la imagen de la vieja desnuda, aunque su desnudo sea parcial, mínimo, es un tabú, un significante diabólico, emparentado con lo negativo, inestable y evocador de los aspectos más siniestros de lo dionisiaco. De la misma manera tener presente la transformación de la joven y guapa actriz, Silvia Pinal en una bruja satánica, -o sea en una anciana desnuda y desdentada- que aparece en una escena célebre del mediodrama *Simón del desierto* (1965) de Luis Buñuel. Asimismo es bastante concluyente el estereotipo que la cultura judeocristiana ha tenido y tiene sobre el icono maligno de la hembra madura. «*La vieja desnuda, en los pocos lugares en que se representa, suele ser una bruja. Su imagen es heredera en gran medida de entidades mitológicas como las Erinias y de figuras emblemáticas de la Envidia y el Hambre, de cuerpo enjuto y largos senos vacíos*». (Pedraza, 1999: 6). Por supuesto la mujer desvestida mientras sea deseable, joven y en edad de procrear es una imagen ideal de la amada o de la diosa, y es tolerada públicamente como objeto artístico y erótico. Sin embargo cuando se apaga el esplendor de la flor y el fruto maduro se convierte en objeto podrido y abominable, entonces es retirado en silencio del paraninfo. La anciana sin ropa se transforma en un signo perverso y pernicioso. «*La vieja se vuelve sospechosa, es bruja, celestina, su cuerpo no sólo se supone feo sino también maligno, contaminante. Hay pocas viejas en el arte del Renacimiento y el Barroco, y menos desnudas*». (Pedraza, 1999: 7).

En Japón las brujas tienen otra enunciación distinta a la Occidental, pues sus orígenes están en panteones cosmológicos complejos y diversificados, que al mismo tiempo se sobrepondrían a los diferentes contextos regionales y períodos históricos insulares. Además de la suma sincrética religiosa en su propio país, como son el sintoísmo, el budismo y el confucianismo-, que han aportado sobremanera en muchos aspectos culturales y espirituales. En menor medida también se podría referenciar en sus costumbres a un influjo tardío del taoísmo y cristianismo. Acrecentar que en *Onibaba* hay una exploración intrépida en el pensamiento del sujeto medieval japonés que comienza a estar dividido entre varias creencias y deidades teológicas anteriormente mencionadas. Parte de su tradicional alma pertenece a la naturaleza de los *kami*, pero hay una superación y austeridad constante hacia el incipiente *satori* -iluminación-desarrollado por la escuela budista *Zen*, sobre todo entre los guerreros samuráis. También se destaca por estar ausente el sentimiento de culpa y redención cristiano, pero entrará de lleno las consecuencias de la ley de causa y efecto del *karma*, -acción-. Sólo los deseos -es decir su relación con el cuerpo-, están limitados, y se suman a una intensa jerarquía clasista, moralista y patriarcal que tiende a un fuerte autoritarismo. Por el contrario en el mundo feudal europeo: «*El hombre, cuerpo y alma, pertenecía no a los Dioses si no a Dios. De conciencia culpable, dividida entre caída y redención, estaba destinado a sufrir, tanto por sus intenciones como por sus actos*». (Roudinesco, 2009: 18). Afín, ahora a la visión de un japonés contemporáneo, y según Masuda Sozo, sería la de un panteísta que sentiría en diferentes momentos el peso del sintoísmo -nacimiento, crecimiento, ritos sociales, acontecimientos vitales-, del budismo -ante la muerte- y del confucianismo -comportamiento ético-, destacando la necesidad sincrética de servirse, sin contradicción, de cada uno de ellos según sus necesidades. (Zeami, 1999: 26). A groso modo una categorización válida de la mujer diabólica en la cultura japonesa sería la dada por el tipo de muerte que una mujer haya tenido, en este caso si es por una muerte muy violenta o si ha tenido mucho dolor antes de fallecer; por tanto, si es así, se les llama *yurei*, que serían como una especie de alma en pena o fantasmas. Gran parte de ellas visten de blanco con el pelo negro largo y suelto -como el rito funerario budista- y las manos y brazos cuelgan inertes a lo largo del cuerpo. (Requena, 2009:

100). Por otra parte, una denominación femenina más similar a la bruja occidental sería la del conocido *yokai yamamba*. -En referencia a la denominación *yokai*, expresar que según el autor Enryo, se refiere a la combinación entre lo misterioso o desconocido - *fushigi*- y lo extraño, o sobrenatural -*ijo*-. Dentro del complejo concepto, se incluirían: monstruos, demonios y espíritus que, por lo general, conservan una estrecha relación vital con la naturaleza, aunque también pueden ser animales, vegetales u objetos-. (Requena, 2009: 80). En este caso *yamamba*, es una anciana de kimono andrajoso, fea y grotesca, de cabello blanco y largo, que vive en las montañas, ya que su nombre significa literalmente montaña bruja, o incluso, ogra malévol. En leyendas, y cuentos populares es retratada a menudo como una bruja que secuestra a las mujeres de las aldeas locales, come ganado y niños pequeños. Atormentando a cualquiera que pasee por su territorio, pero también se le han atribuido propiedades positivas y benéficas. (Foster, 2015: 144).

En referencia a la cultura particular del Japón, hay que disertar que la renovación constata, lo natural y el carácter sagrado en cada objeto, son los conceptos y cualidades esenciales de la religión Sinto, -doctrina ancestral nipona que une el chamanismo nativo, el animismo y las creencias populares-, como lo es también el teatro Noh, -primera raíz cultural japonesa-, que en el largometraje *Onibaba* esta empleado de forma magistral, con el imaginario medieval del siglo XIV, - período posterior a la batalla de *Minagotawa* de la época *Nanbokuchō*. Al igual que los paisajes de pastos, escenas minimalistas y sobre todo por la máscara terrorífica, *hannya*. Ampliar que el antiguo teatro Noh se basa fundamentalmente en la expresión de lo fantástico y lo ilusorio, al mismo tiempo de tener una gran aceptación por todas las clases sociales. Así pues, el mundo real y el mundo sobrenatural se combinan libremente en el escenario y nos hacen adquirir una original visión de la realidad, observándola no desde el mismo mundo real, sino desde otro mundo. De esa interesante proposición sobre la creación de una realidad fantástica, y del gusto igualitario de índole marxista; -es decir por la aceptación y ayuda a todas las clases sociales-, son de igual forma objetivos principales de la cinematografía del director y guionista, Kaneto Shindo. Nacido en 1912 en Hiroshima. Iniciada la Segunda Guerra Mundial fue llamado a filas por el ejército japonés en el que casi todos sus compañeros murieron en combate. Aquella traumática circunstancia le obsesionó el resto de su vida como también el panorama dantesco de su ciudad natal a su regreso, destruida y repleta de cadáveres, personas quemadas y mutiladas por los efectos del bombardeo nuclear norteamericano. Tras la rendición de Japón, Shindo pasó a trabajar a los estudios cinematográficos Shochiku, donde escribió multitud de guiones para Kozaburo Yoshimura y con el que formó la productora independiente Kindai Eiga Kyokai (Guest, 2012: 1). Del mismo modo trabajó como ayudante para el legendario Kenji Mizoguchi y con él aprendió todo lo necesario para construir sólidamente una película e influenciándose mutuamente de su estilo humanista, -como por ejemplo la predilección de otorgar papeles con mucho carácter y fuerza de voluntad a las mujeres protagonistas en sus guiones, que en muchas ocasiones solucionaban el destino a sus compañeros masculinos de distintos enredos-. Al respecto el crítico de cine Sato Tadao menciona a Shindo, Kenchi Mizoguchi y a Imamura Shohei como los cineastas que rendían culto a la feminidad japonesa, revitalizando en sus filmes la identidad y condición de la mujer en la sociedad de posguerra nipona (Tadao, 1982: 78). Asimismo, subrayar a *Sanshō Dayū* (*Intendente Sansho*, 1954) de Mizoguchi en el que la interpretación soberbia y valiente de Tamaki -Kinuyo Tanaka- focaliza toda la trama dramática del largometraje. Como también mencionar la notable actuación de la esposa de Shindo, Nobuko Otowa en *Tsuyomushi onna to yowamushi otoko* (*Mujer fuerte y hombre débil*, 1968), y sobre todo su labor en la examinada

Onibaba. En suma, Otowa fue una gran actriz que dio aliento a un sin fin de personajes en las obras cinematográficas de su marido, como también supo construir el perfil de una mujer valiente y decidida que pronosticaba nuevos tiempos para su país.

En cierta manera *Onibaba* es una alegoría de la destrucción de Hiroshima que vivió el propio Shindo marcándole de manera traumática. Exactamente la palabra de origen griega, trauma -herida-, es definida como un choque emocional que produce un daño duradero en el inconsciente humano. En efecto, esa impresión negativa, fuerte y duradera es causada por intensos y trágicos acontecimientos en la vida de un sujeto, que aportan, en muy poco tiempo, un aumento tan grande de excitación, fracasando toda posibilidad de elaboración mental y quedando una herida determinante en su inconsciente. Por consiguiente los enfermos, frente a dichos traumas de distinto índole, reaccionan mediante un forzado olvido de lo sucedido. Al mismo tiempo que reprimen -desalojan- sus nefastos recuerdos de su pensar consciente, los inhiben y sofocan. Apareciendo a veces -y según el grado acontecido- en histerias y delirios patológicos severos. (Freud & Beuer, 1981: 35). De tal manera y según Sigmund Freud y Josef Breuer definen a esas acusadas heridas psíquicas, -y presentes igualmente en esta disertación-, de esta forma: «Cualquier suceso que provoque los afectos penosos del miedo, la angustia, la vergüenza o el dolor psíquico» (Freud y Breuer, 1981: 43). Por lo tanto esos sucesos negativos e inquietantes que provocan estas determinadas neurosis están descritas transcendentamente en la película de Shindo, que en este caso particular son como una especie de fenómenos históricos y culturales, e insertos en el contexto horroroso de la Segunda Guerra Mundial con sus fatales consecuencias. De hecho Adam Lowenstein concreta a *Onibaba*, como ejemplo de las representaciones de los eventos traumáticos que representaron Hiroshima. Un filme de autor con apariencia dual entre unos tratamientos realistas y alegóricos de la bomba atómica, que cuestionaron la problemática bélica, así como también construyeron una identidad nacional japonesa. (Lowenstein, 146: 2008). De este modo el cine en general se sitúa como el medio artístico predilecto en la fabricación de procesos que implican el inconsciente, pues las imágenes y sonidos cinematográficos no son significativos sin el trabajo -inconsciente- del espectador.

Susuki, sensualidad y muerte en *Onibaba*

En epítome la filmografía de Shindo ha impugnado los cimientos del *establishment* más monolítico de su nación -derivado del antiguo *kukotai* y en referencia al carácter dictatorial del emperador Hirohito-, de una manera poética, sutil y no tan directa como otros artistas de su época. Por consiguiente ese innegable remordimiento sobre todo anti-bélico de Shindo, se muestra intensamente en el largometraje *Onibaba* con las consecuencias catastróficas de la guerra: hambre, desolación, violencia, miseria, incertidumbre y miedo, en el que culpa al mismo hombre de sus atropellos perversos y no a la magia sobrenatural o a la naturaleza.

Kaneto Shindo se resiste a culpar a los céfiros de los desmanes de los hombres. En cambio, acusa a la guerra, el hambre y las relaciones jerárquicas como los responsables de haberlos reducido a la barbarie. Como en Kuroneko (1968), Shindo retrata en (Onibaba) una época en que la brutalidad es tan grande que se diría que los demonios han escapado del infierno y campan a sus anchas por la tierra.
(Pérez Ochando, 2013: 64)

Acorde a esa brutalidad espantosa que se percibe en la película *Kuroneko*, es también

afín a *Onibaba*, -producida por Kindai Eiga Kyokai y rodado en la prefectura de Chiba en 1964-. A groso modo trata de que dos jinetes samuráis en el Japón medieval del siglo XIV, dan caza a dos samuráis heridos en un bosque de pastos -*susuki*- cerca de un pantano amenazador, pero los tallos agitados por el viento les impiden ver el horizonte más allá del laberinto de las plantas. Sumidos en la densa espesura, y detrás de la maleza, unas lanzas traicioneras de dos mujeres zanjarán sus vidas. Luego una voz enuncia a modo de introducción: «*Un agujero, negro y profundo, cuya oscuridad dura desde tiempos remotos hasta la actualidad*». Desde esa maraña de juncos confusa sobreviven como arpías, una anciana -Nobuko Otowa- y su nuera -Jitsuko Yoshimura-, asesinando a guerreros moribundos a quienes roban todas sus pertenencias para utilizarlas posteriormente como elemento de trueque a cambio de comida. Más tarde un viejo conocido de ambas -Kei Satô-, se une a ellas tras huir de los campos de batalla, sintiéndose pronto atraído por la mujer más joven, Yoshimura. De esta relación amorosa. Originará repentinamente una tormenta de celos y envidia a su suegra, que intentará alocadamente retener a la fuerza a su compañera provocándole temor con una máscara perteneciente a un samurái que fue matado por ella misma. Por último y tras varias vicisitudes la máscara ya diabólica, se volverá contra la anciana, encontrando la muerte con su misma trampa, el pozo. A lo sumo expresar que de esta fatal atracción entre las dos féminas, se intuye un trasfondo velado de lesbianismo que intensifica más la tragedia.

Igualmente añadir que el guión de esta producción estuvo estimulado por una parábola de la escuela budista *Jōdo Shinshū*, de la que Shindo escuchó de niño en la región nipona de Chugoku. Hace mucho tiempo una anciana estaba muy furiosa con su nuera por descuidar continuamente las tareas domésticas de la casa. La nuera replicaba a su suegra diciéndole que debía ir siempre al templo a orar, pues la religión era muy importante en su vida. Un día la vieja irritada se escondió en los arbustos a lo largo de un camino y cuando pasó la joven. La suegra saltó encima de ella con una máscara de demonio con el fin de aterrorizarla para forzarla a trabajar. Sin embargo Buda, disgustado al ver tal situación, castigó a la anciana por su deshonestidad e herejía, pegando la máscara a su cara. Después la vieja intentó con todas sus fuerzas quitarse la grotesca máscara pero no lo consiguió. Finalmente la desesperada anciana rezó y pidió clemencia a Buda para que se la quitara. Buda aceptó misericordiosamente, pero cuando la mujer arrancó la máscara de su cara quedó toda la carne de su rostro con ella. (Bradshaw, 2010: 10). De tal manera la cruel venganza de Buda, nos rememora a los castigos proféticos del Dios bíblico. Moralejas monstruosas para conseguir un efectivo y mayor control social, en este caso dirigido a la práctica de la fidelidad religiosa, y que Shindo relacionará sutilmente bajo otras características en un drama fílmico de género psicológico, erótico y de terror.



Fig.1- Fotograma del film *Onibaba* (1964) de Shindo

En relación a la interpretación en el metraje, se rebaja la condición vital de sus personajes a un estado casi primitivo, los vemos matar, comer, dormir y fornicar como si fuesen simples animales. No queda ni un ápice de moralidad, tan sólo el deseo de satisfacer los instintos más primarios. Magnífico trabajo de los tres actores principales - y casi únicos -, especialmente el de su esposa, Otowa. Al mismo tiempo que se enfatiza la sublime fotografía monocroma de Kiyomi Kuroda, - parecida a la elaborada en el filme de Shindo, *Hadaka no shima* (*La isla desnuda*, 1960) -, ya que crea una atmósfera sudorosa y asfixiante, exteriorizada por el empleo de paisajes agrestes y la reiteración de juncos continuamente mecidos por el viento. Una escenografía e iluminación contrastada que acentúa la tensión emocional que sacude extraordinariamente a los actores. En correspondencia al montaje efectuado por Toshio Enoki. Resaltar que es métrico, siguiendo las pautas de la banda sonora y resaltando sobremanera la escena. También hay un predominio de los primeros planos y algunas secuencias elaboradas con la técnica del *slow motion*. Al mismo tiempo decir que esta producción es paralela a los *Nuevos Cines* de los sesenta, - en específico a la libertad de expresión y técnica de los manifiestos de la *Nouvelle Vague* francesa -, y de igual forma a la llegada de las nuevas productoras independientes con el objetivo principal de poder crear libremente, sin el control férreo de las grandes compañías multinacionales. Por lo demás la música inquietante de Hikaru Hayashi que aparece en el filme. Al principio es desobediente, confusa y mestiza, con percusiones folklóricas Taiko y elementos de jazz, y que derivan al final de la trama a un audio que nos produce escalofríos, sudor y miedo.

La máscara *Hannya* y la posguerra japonesa: Kaneto Shindo, Shomei Tomatsu, Ekioh Hosoe, Shuji Terayama y Akira Kurosawa



Fig. 2 - Máscara blanca *hannya* anónima del teatro Noh, Período Edo

Por lo demás en *Onibaba* la actriz Nobuko Otowa porta una máscara extraída del teatro Noh, -tipo *hannya* que representa el espíritu vengativo de una mujer- (Zeami, 1999: 286). En el caso particular del filme manifiesta los celos obsesivos hacia su nuera Jitsuko Yoshimura, enamorada perdidamente de Kei Satô y con intenciones de marcharse de la cabaña sin ella. Por consiguiente la anciana colérica, recurre a una careta grotesca robada de un extraño samurái que dio anteriormente muerte en el pozo.

Otowa procede a aterrorizar a su compañera con tal objeto fantasmal aspirando como pudiese a frenar su marcha, pero finalmente la mujer cae en su propia maldición, pues cuando intenta convencer en vano a Yoshimura, de que ella no es un demonio, no lo consigue. Además de que mientras se estaba quitando la diabólica máscara, no podía hacerlo, gritando de dolor y quemándose al mismo tiempo el rostro, hasta que su nuera tras propiciándole violentos golpes, la quiebra en dos, dejando al descubierto su rostro terriblemente desfigurado. Ante tal espanto, la joven sale despavorida de la cabaña adentrándose entre los juncos a la luz de la luna. La anciana desesperadamente sigue a Yoshimura mientras que le implora reiteradamente que se detenga, repitiendo la frase sugerente, de que ella no es un demonio. Finalmente como era de esperar cae en su propia trampa y siniestro destino, el maldito pozo. A tenor de lo suscrito, se podría barajar la premisa de que el puro mal ha corroído su piel y que la propia máscara ha vengado las muertes de tantos seres asesinados cruelmente en manos de Otowa. Según Elisabeth Roudinesco, el goce del mal, o sea la perversión absoluta, es intrínseca a la especie humana, -el mundo animal esta excluido de ella, al igual que lo está del crimen-. En consecuencia la perversión constituye un fenómeno sexual, político, social, psíquico, trans-histórico, estructural, presente en todas las sociedades humanas. De cualquier manera ese lado oscuro, formado por una pulsión asesina. Constituye una parte de nosotros mismos, una parte de nuestra humanidad.



Fig. 3 - Fotograma de la anciana como demonio en el film *Onibaba* (1964) de Shindo

Así pues acentuar que en *Onibaba*, el signo de la máscara demoníaca: estructura, castiga y nos introduce en el *Jigoku* -infierno sintoísta- recreado sutilmente por Shindo y simbolizado por un pozo oscuro. Además comentar de que la representación de los demonios como los espíritus vengativos o los de posesión en el teatro Noh, deben transmitir siempre fuerza y terror, actuando minuciosamente al ritmo de la música *monogashira*. A más del requisito necesario de que los actores no sean muy jóvenes, ya que lo importante es la expresión pura del terror, en sus gestos y sonidos turbadores efectuados por adultos experimentados. De este modo Shindo procede a manifestar en su película esa idéntica fuerza y terror, inspirándose en el Noh mediante el personaje retorcido de *hannya*. A la par de emplear una *mise-en-scène* claustrofóbica y expresionista que enferme y angustie al espectador. Simultáneamente ese mismo contexto de angustia, oscuridad e incertidumbre esta presente en los largometrajes de Shindo, *Kuroneko* (Gato negro, 1968), *Postcard* (2011), *Genbaku no-ko* (*Los niños de la bomba atómica*, 1952) y *Daigo Fukuryu- Maru* (*Dragón de suerte* n° 5, 1958).

Por otro lado enfatizar que Kaneto Shindo, al igual que los fotógrafos nipones de su generación, como Shomei Tomatsu y Eikoh Hosoe. Retrataron poéticamente el drama

de la posguerra de la Segunda Guerra Mundial y en especial, trataron los efectos secundarios acaecidos en la población civil en Hiroshima y Nagasaki después del lanzamiento de las dos bombas atómicas, -con escenas de mujeres, niños y hombres con mutaciones diversas y epidermis quemada-. De hecho Shomei Tomatsu capta fielmente estas imágenes infernales como un reportaje social, atrevido e insólito. Por ejemplo, en las series fotográficas *Hiroshima-Nagasaki Document 1961* publicadas en colaboración con el fotógrafo Ken Domon, tratan acerca de los retratos de supervivientes del bombardeo atómico, que son esencialmente sobrios y elocuentes, ya que se exponen objetivamente las horribles huellas de la desgracia acontecida y a su vez se expanden a los objetos y espacios de manera pavorosa. Además plasma a los *hibakusha*, -persona bombardeada-, y que designa a los supervivientes de los bombardeos nucleares de las ciudades de Hiroshima y Nagasaki. De los cuales han sufrido desfiguraciones físicas y otras enfermedades originadas por la radiación, tales como cáncer y otros deterioros genéticos. Asimismo como los problemas psicológicos derivados por el fuerte estigma social, de rechazo y discriminación que todavía sufren los *hibakusha* por parte de la población japonesa. A causa del desconocimiento e ignorancia de tales enfermedades.



Fig. 4- Fotografía de una mujer *hibakusha*, de la serie *Hibakusha Tsuyo Kataoka*, Nagasaki, (1961) de Shomei Tomatsu

Igualmente ese mismo suplicio nuclear ha influido posteriormente a la danza *butoh* o danza de la oscuridad, iniciada por los bailarines y coreógrafos Kazuo Ohno y Tatsumi Hijikata, donde en sus eventos los cuerpos desnudos y blancos fantasmales de ambos intérpretes, son una explícita metáfora de las personas diezmadas por ese infame holocausto. Del mismo modo en el *butoh* hay una pulsión somática liberadora, próxima al performance del arte contemporáneo y definida como una reflexión del propio cuerpo de manera improvisada, pues el cuerpo en esta práctica habla por sí solo, en distante oposición a la lógica narrativa del teatro clásico. En Tohoku, al norte del país, Hijikata colaboró con Hosoe, en una serie fotográfica *Kamaitachi* (1969) mediante el gesto congelado de la danza, los paisajes del arroz y la convivencia del pueblo. En relación a esta serie iconográfica, Mark Holborn expresa lo siguiente: «*El demonio Kamaitachi es la brisa de la era nuclear, el símbolo del miedo de la nación* (Holborn, 1999: 20). Por tanto estas fotografías transmiten el recuerdo de la infancia de Hosoe en su aldea. Los años de posguerra, entremezclados con la leyenda del *yokai*, Kamaitachi, una especie de

comadreja invisible que ataca sin razón, provocando heridas desconocidas con sangre a las personas, y en la que también se esconde en las casas y en el bosque dando diversas señas enigmáticas. Asimismo Hosoe se identifica con este tipo de monstruo y lo caracteriza en sus fotografías a través del bailarín Tatsumi Hijikata, quien actúa como un loco travieso, representante del modelo de japonés contemporáneo, - pues él mismo fue el fundador del *butoh*.



Fig. 5- Fotografía de la serie *Kamaitachi* (1969) de Hosoe (en la imagen el bailarín Hijikata)

En cierto modo Hijikata se pasea por el pueblo relacionándose con sus habitantes, pero sin embargo no deja de ser alguien distinto, un japonés no aceptado, así que Hosoe va un paso más allá asociando el estereotipo de lo que representa ser japonés y aquella otredad grotesca que o bien se esconde o se rechaza. Por consiguiente y otra vez de nuevo, se exhibe como en la iconografía de Shindo, esa inspiración dada por la tradición fantástica del pasado, como pueden ser los *yokai* y *obakemonos*, seres fantásticos, intangibles y heterogéneos que infringen, limitan, avisan, castigan o ayudan al prójimo. A más de ser sujetos que integran y cuestionan las identidades y normas socio-culturales. Afín al cortometraje experimental, *Heso to genbaku* (El ombligo y la bomba A, 1960) dirigido por Eikoh Hosoe. Con música de Jazz, poema de Yamamoto Taro, junto con la coreografía y participación de Hijikata y Ohno Yoshito, fue producido por el *Jazzu Eiga Jikken-shitsu* (Jazz Film Laboratory)-. Laboratorio definido como un proyecto artístico multidisciplinar cuyo objetivo era realizar obras intensamente expresivas a través del moderno Jazz, y formando parte el mismo autor, Shuji Terayama y Shōmei Tōmatsu, entre otros.

Por ende *Heso to genbaku* es un prototipo del amanecer cultural japonés. Posterior a la catástrofe nuclear y consecuente rendición e invasión norteamericana. El imaginario contrastado en blanco y negro de esta producción nos evoca directamente a las fotografías de anatomía fragmentada, recóndita y erótica de Hosoe, -con influencias de Edward Weston y de la Vanguardia Surrealista-, pues sus imágenes ahondan en la realidad invisible de los afectos, mentiras y muecas humanas, pero tratados de una forma emotiva e inusual. Por otra parte indicar que *Heso to genbaku*, fue rodado en una playa de Chiba en la Prefectura al este del Japón. Además de que en su argumento interrelaciona el ya tan conocido mito de Adán y Eva sobre la manzana prohibida, y en el que Dios por estar tan enojado ante tal violación, se posiciona en contra de la humanidad y hace detonar la primera explosión nuclear sobre la tierra como castigo,

aniquilando a todo el planeta. Esta parte en el cortometraje está significada por secuencias reales de *found footage* sobre las explosiones atómicas, acuarela negra, una gallina muerta, una vaca atada, -de cierto parecido a la absurda vaca buñueliana en el castillo aristocrático de la *L'Age d'or*, (*La edad de oro*, 1930)-, y por el gesto minimalista de los pescadores y bailarines enmascarados. Que contorsionan sus torsos y señalan sus propios ombligos en la orilla del mar. Después y tras millones de años, aparecen unos niños desnudos jugando en la playa, encarnando un supuesto paraíso de paz y renacimiento humano tras el anterior cataclismo. Sin embargo, ahora un hombre de nuevo transgrede la ley, pues toca el ombligo prohibido de un niño. Este acto infringe la ley divina, ya que el ombligo es la llave de la vida, enlace a la madre y al mundo exterior. Desgraciadamente se repite el ciclo de ira celestial y destrucción del ser humano, con las imágenes finales de la bomba atómica.



Fig. 6- *Heso to genbaku* (1960) dirigido por Eikoh Hosoe

Heso to genbaku, aparte de ser un catálogo icónico en movimiento de la obra de Hosoe y una representación original del *butoh* por Hijikata y Yoshito, pretende cuestionar de forma inteligente -pero con resentimiento-, ese gran desastre nuclear que hubo por parte de los gobiernos norteamericanos y japoneses. Unos por atacar de esa manera tan cruel y los otros por permitir negligentemente llegar a ese final tan trágico, subestimando la vida de la población. De hecho con la comparación en la producción del mito judeocristiano del fruto prohibido con la tradición Shinto del ombligo sagrado, -precisar que actualmente las familias japonesas guardan con recelo fetichista la placenta de sus partos en sus casas-, han conducido en suma, a que ambas costumbres culturales antagónicas se conjuraran para establecer ese gran fiasco de devastación, que fue la gran guerra en su totalidad. Sobre todo aquella herida psicológica que atacó ferozmente a los niños de aquella década, en específico a la generación de Hosoe y Shindo, y que en otros artistas europeos tiene de igual forma su espejo común, como los accionistas vienes, Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch y Rudolf Schwarzkogler. Así como también es evidente ese gesto de dolor en la obra polifacética del austriaco Helnwein Gottfried. Añadir por lo demás el carácter perverso pseudo-cultural en este cortometraje sobre todo en alusión a las tomas de primeros planos de los traseros y penes de los niños en el mar, -algunos en erección-. Escenas que podrían encuadrarse fácilmente en una temática de libertad sexual anti-tabú y expuestas en otras películas de aquellos momentos de protesta. No obstante y en este caso, tiene un fondo pedófilo innegable. Como ejemplo las imágenes de violación sexual y de humillación de los

críos en el filme de Shuji Terayama, *Tomato Kechappu Kōtei* (*Emperor Tomato Ketchup*, 1971). En relación a esta última problemática de perversidad infantil, constatar que, a día de hoy, aún hay una gran impunidad e permisividad social en Japón ante el abuso sexual a menores, -sobre todo a las jóvenes colegialas en los *Joshi kosei osampo* del distrito de Akibahara en Tokio.

Por otro lado el escritor, fotógrafo, guionista y cineasta japonés de la prefectura norte de Aomori, Shuji Terayama, es el que más se distinguió por profanar y elaborar una obra personal cargada de erotismo, crítica social y controversia de esa maldita hecatombe. Aparte de su ecléctico e iconoclasta trabajo se denota un amor incondicional por las letras que repercutirá intensamente en sus piezas y en las que declara con fervor acerca de la literatura: «*Cuando era más joven pensé que la fantasía de convertirse en invisible y el deseo de ser un poeta era una antítesis. Pero ahora puedo decir positivamente que estos dos sueños no son contradictorios en absoluto*». (Terayama en Ridgely, 2010: 90). En primer lugar se subraya de Terayama, el largometraje *Tomato Kechappu Kōtei* (*Emperor Tomato Ketchup*, 1971) que trata con remordimiento su infancia perdida, - pues él mismo fue objeto de maltrato y abusos sexuales en su pueblo natal. Asimismo el filme muestra una distopía en la que los niños se rebelan contra el poder de los adultos, se alzan en armas, exterminan a los hombres y prostituyen a las mujeres, creando una nueva dictadura. A parte también de condenar a sus padres por privarles de su libertad sexual y de expresión. Con escenas de pedofilia, alteración y violencia que contradicen las costumbres rígidas y reaccionarias de su país. Desde una perspectiva libertina, Terayama incursiona en una poética sadiana e foucaultiana refutando la moral y el poder conservador imperante.



Fig. 7 - Fotograma de *Tomato Kechappu Kōtei* (1971) de Terayama

Por lo tanto, siguiendo estos revolucionarios y nihilistas presupuestos, se ingresa en el argumento de la desoladora película *Dodes'ka-den* (1970) dirigida por Akira Kurosawa, y basada en la novela de *Kisetsu no nai machi* de Shūgorō Yamamoto. El título del filme hace referencia a la onomatopeya originada por el sonido maquinal de un tren en marcha: *Do-dess-ka-denn*; describiendo la compleja vida de los habitantes de la periferia de la megápolis, y desenmascarando el otro lado del milagro económico japonés, su absurdo destino y vagabunda contraparte de sus clases populares, ahora tan desfavorecidas. Paralelamente y como anécdota, Kurosawa sufrió mucho antes y después del rodaje de *Dodes'ka-den*, e inclusive intentó suicidarse por diversos motivos. Algunos de los cuáles fueron la creciente dificultad que en ese tiempo entrañaba en su

propio país la gestión y producción de un filme, el posterior fracaso de ventas en su estreno y que, sobre todo, el público y la crítica en general no llegó a entenderla demasiado bien. Hacer memoria que en esos momentos se deseaba mostrar el Tokio post-olímpico más espléndido, limpio y perfecto a todo el mundo, no su opuesto sucio, deforme y miserable. (Wild, 2014:150). En cierta manera se podría matizar que lo ocurrido con *Dodes'ka-den* fue similar al estreno en México de *Los Olvidados* (1950) de Luis Buñuel, película que fue despreciada por desvelar el lado tan incómodo y negativo de su ciudad y de sus gentes. En correspondencia a otra producción de Kurosawa que ahonda en esa etapa nuclear, se subraya, *Yume* (*Los sueños*, 1990). Divido en ocho partes y basadas en los sueños del director. En general los temas principales que aborda esta película son la niñez, la inmortalidad, el arte, la muerte, los desastres universales y los equívocos del ser humano. Ciertamente resalta el sueño del *oni* -demonio-, donde aquí aparece como un ser mutante con tres cuernos después de que haya sucedido el holocausto atómico. A más de la representación de la radiactividad mediante humos teñidos y plantas mutadas espeluznantes.



Fig. 8 - Fotograma de *Yume* (1990) de Akira Kurosawa

En la parte del sueño del túnel de *Yume*, se relata a un escuadrón de soldados muertos japoneses de piel azul atravesando una galería, larga y oscura. A más de surgir un perro ladrando, -constatamos que los perros durante la guerra eran usados como antitanques pues se les ponían bombas adheridos a su cuerpo- y a un oficial que les advierte de que ya están muertos, pero ellos no le escuchan y siguen su camino derecho hacia la batalla. Indiscutible alegoría del soldado sin voluntad, terco y trastornado. Al igual que los pilotos suicidas -denominados en Japón como *Tokkōtai*, - Unidades especiales de ataque *shinpu* -, (viento divino) y en Occidente, el término original fue mal traducido, pero ha pasado a la historia universal como *Kamikazes* de igual significado. Así pues grupos de jóvenes aviadores que se inmolaban directamente hacia los portaviones estadounidenses en la Segunda Guerra Mundial. Pretendiendo a la vez destruirlos y que no llegasen a sus costas. Ataques análogos en algunas apariencias al *yihadismo* actual más horroroso. Exactamente matizar que el concepto sagrado del *shinpu*, deriva a causa de una antigua invasión mongola en el Siglo XIV por Kublai Khan a la Isla del Sol Naciente. Sin embargo como pasó con la *Armada Invencible* hispano-lusa contra la Inglaterra Isabelina del Siglo XVI. Un tormentoso *tsunami*, o sea un tifón de grandes proporciones barrió por completo a los barcos mongoles, quedando en la percepción del pueblo nipón de que fue salvado por los antiguos dioses sintoístas, gracias al *shinpu* como poderoso elemento religioso-identitario que salvaguarda al Japón de las adversidades. No obstante esta conceptualización teológica fue empleada

infamemente por el gobierno ultra-nacionalista imperial para manipular a la población, y sobre todo en la perentoria necesidad de emplear más militares para la contienda. Por otro lado, el recinto frío e infernal del túnel en *Yume*, nos introduce en el inframundo budista de penalidades y pesadillas del director de su juventud. Anexa al Japón post-atómico, resaltar el metraje *Hachi gatsu no kyōshikyoku*, (*Rapsodia en Agosto*, 1991) de Kurosawa. Relato ameno sobre las últimas memorias del cineasta sobre aquellas amargas calamidades.

De igual forma esa visión apocalíptica nuclear, es palpable en la cara deformada y quemada de la propia anciana Otowa en *Onibaba*, -semejante a la de una *hibakusha*- y del samurái espectral que porta la máscara *hannya*, -que personifica al autoritario poder imperial en los cuarenta en plena efervescencia militar-. Añadir por lo demás que durante la ocupación norteamericana en Japón, hubo particularmente una censura muy estricta sobre las representaciones fílmicas de la guerra y en particular de los efectos de la bomba atómica en la población civil. (Lowenstein, 2008: 146). Así pues esta temática vinculada al desastre de la guerra e infierno nuclear será recurrente en las películas de Shindo, -tanto como guionista y director-. En el largometraje *Nagasaki no kane* (*La campana de Nagasaki*, 1949) dirigida por Oba Hideo, y en el que Shindo fue su guionista. Trata sobre la vida de un físico nuclear y *hibakusha*, Nagai Takashi. Dicha producción fue censurada y obligada a cambiar algunas escenas por el gobierno norteamericano hasta su estreno definitivo en 1950. Tras la finalización de la ocupación de los Estados Unidos en 1952, Kaneto Shindo regresó a Hiroshima, y rodó *Genbaku no-ko* (*Los niños de la bomba atómica*, 1952). Un drama que el dirigió y escribió sobre las vivencias de una profesora de escuela *hibakusha* que vuelve a Hiroshima años después del lanzamiento de la primera bomba atómica. Además Shindo escribió y dirigió los filmes, *Daigo Fukuryū-maru* (*Dragón de suerte* nº 5, 1958), que relata la historia de un barco atunero japonés expuesto a la radiactividad de las pruebas nucleares del ejército norteamericano en el atolón de Bikini, así como *Honno* (*Sexo perdido*, 1966), sobre la historia que un hombre impotente a causa de la radiación nuclear por la bomba atómica. Últimamente Shindo continuó trabajando sobre las víctimas *hibakusha* en un documental, *6 de Agosto* que quedó sin finalizar.

Respecto a la vieja protagonista de *Onibaba*, resaltar que se convierte en un demonio *oni*, por sus malas acciones efectuadas durante el pasado. Por tanto sería como un especie de maldición consumada por el guerrero *samurái* que portaba la máscara diabólica. Acrecentar igualmente que dentro de los *yokai* no animales, los *onis* son criaturas sobrenaturales que viven en el infierno budista (*meido*) y sirven a *Emma O*, señor y juez de los muertos. Su función en el submundo es la de castigar a aquellos que han cometido malas acciones en la vida; mientras que el mundo humano, al que emergen hacia mediados de julio durante el festival de los muertos. Por lo demás se dedican a atemorizar a las malas personas y a causar algún tipo de enfermedad, desgracia o epidemia. También poseen un origen sincrético, pues se considera que son una mezcla de las innumerables deidades demoníacas que pueblan los panteones hindúes y budistas y, a la vez, *kami* de la naturaleza. Aspecto animista por lo que aún hoy son objeto de culto en muchas poblaciones japonesas en las que se los venera como dioses y al mismo tiempo se les teme como a demonios. (Requena, 2009: 86). Aunque los *onis* son representados visualmente de múltiples maneras, es a partir del período *Edo*; -es decir desde principios del Siglo XVI hasta mediados del Siglo XIX-, cuando su forma más o menos es definitiva, según la cual poseen forma humana, son altos, tienen múltiples cuernos, tres ojos, fuerza sobrehumana, piel de diferentes colores -roja, amarilla, verde o azul-, llevan un garrote y un taparrabos de piel de tigre. Complementar diciendo que en las montañas de Oe en la Prefectura de Kioto. Existen numerosas

leyendas sobre los *onis* que se cruzan con relatos reales, pues a veces fueron los mismos extranjeros catalogados como demonios, considerados así por su diferente fisionomía, -barba espesa, altura considerable, ojos redondos, piel clara, cabello rubio, etc. que llegaban a las costas japonesas a través de los tiempos. Por otra parte, hubo otros muchos movimientos artísticos japoneses surgidos en los cincuenta que trataron las consecuencias sociales del desastre bélico, como fueron por ejemplo el grupo *Gutai*, que se esforzaron por crear experiencias nuevas y vitales buscando disolver las fronteras entre el arte y la vida, al igual que los preceptos de Joseph Beuys y Fluxus posteriores. A más de buscar una relación interdisciplinar y distinta con los materiales, trabajando con otras disciplinas aparte de la plástica, como son el performance, la instalación, la tecnología y el arte sonoro. A menudo en la década de los sesenta han sido mencionados, como precursores del arte performático y arte *povera* -pobre en italiano. Ya que sentían fascinación por una nueva estética, en especial cuando las cosas se deterioran o se dañan. En contradicción con los valores culturales sintoístas que priorizan lo efímero y nuevo, en menoscabo de lo viejo. Así pues para *Gutai* el proceso de deterioro o destrucción es celebrado como un camino para revelar la vida interior de un material u objeto determinado. Al grupo pertenecían artistas como Jirō Yoshihara, Sadamasa Motonaga, Shozo Shimamoto, Saburō Murakami, Katsuō Shiraga y Seichi Sato. En última instancia, agregar que la visión japonesa hacia la posguerra y en especial a las consecuencias de las bombas atómicas, ha suscitado mucha atención e interés por parte de la mayoría de artistas japoneses hasta la actualidad. Desde todas las técnicas y ámbitos posibles: -*manga*, pintura, escultura, teatro, danza, literatura, cine, *anime*, fotografía, etc.- Se puede comprobar la huella de la catástrofe nuclear que ha sido más bien una especie de tatuaje irreversible en la sociedad de la Isla del Extremo Oriente. Por ejemplo citar algunas producciones cinematográficas las reminiscencias de esa profunda herida socio-cultural causada por la conflagración: *Godzilla* (1954) de Eiji Tsuburaya, *Kuroi ame (Lluvia negra)*, 1989) de Shohei Imamura, *Hadashi no gen, (Hiroshima)*, 1983) de Mori Masaki, *Genma Taisen: Harumagedon* (1983) de Rintaro y *Akira* (1988) de Katsuhiro Otomo, entre muchas otras.

Consideraciones finales

Onibaba me ha conducido significativamente a analizar unos signos culturales más profundos e sugestivos, como son el empleo de la máscara diabólica *hannya* del teatro Noh y de sus paralelismos con las víctimas *hibakusha*. Así como también en conocer las funciones y fundamentos estéticos de dicho teatro, en consonancia con los valores culturales y espirituales de la religión budista y sintoísta. También me ha ayudado a ahondar en la literatura y genealogía monstruosa nipona con seres como son los *yokai*, *bakemono*, *yurei* y *oni*- y compararlos con los conceptos occidentales sobre lo grotesco, feo y perverso en sus polimorfos criaturas y mitos, como en específico la representación de la bruja. De hecho estos seres sobrenaturales son muy recurrentes en el cine de Shindo, como en muchos cineastas y artistas de su generación, que al mismo tiempo también sufrieron el duro trauma de la posguerra atómica de Hiroshima y Nagasaki. Por lo tanto constatar igualmente que este filme es un intenso paradigma social sobre la ignominia, brutalidad y consecuencias de la Segunda Guerra Mundial en Japón. Además de que la película es un claro desafío técnico, pues conjuga contenido histórico y mezcla el arte del cine con un cierto terror tradicional que deviene en una nueva feminidad e identidad nacional. En conclusión este filme se describiría como una maleza de recuerdos de angustia, maldad y desesperación que necesita de una intensa catarsis ante

tales represiones. Una clase de tránsito antropológico, social, artístico y religioso por la cultura japonesa ancestral y de posguerra contemporánea, y que en especial, alude y es contigua, a la obra de diversos cineastas y fotógrafos japoneses como son Eikoh Hosoe, Shomei Tomatsu, Shuji Terayama, y Akira Kurosawa que incorporaron seres fantásticos y diversas leyendas en sus filmes, y que desgraciadamente, les tocó vivir la calamidad de la guerra, así como la terrorífica catástrofe nuclear.

Bibliografía de referencia

- Bradley, P. (13-10-2010). *Commission us: Sex, death and long grass in Kaneto Shindo's Onibaba*, The Guardian Newspaper
- Foster, M.D, (2015). *The book of Yokai*, Oakland, University of California
- Freud, S., Breuer, J. (1981). *El mecanismo psíquico de los fenómenos histéricos*, Madrid, BN Comunicación preliminar.
- Holborn, M. (1999). *Eikoh Hosoe*, Hong Kong, Könemann
- Lowenstein, A. (2008) Allegorizing Hiroshima, Shindo Kaneto's Onibaba as Trauma Text, *Trauma and Cinema, Cross-Cultural explorations*, Kaplan E. A. & Wang B. (Ed.), Hong Kong University Press
- Pedraza, P. (1999). *La vieja desnuda. Brujería y abyección*, Roma, Atti del XIX Convegno (Associazione ispanisti italiani), AISPI-Instituto Cervantes
- Pérez Ochando, L. (2013). *Pozo de sangre. Fantasmas del cine japonés contemporáneo*, La Laguna, Sociedad Latina de Comunicación Social
- Requena H. C. (2009). *El mundo fantástico en la literatura japonesa*, Gijón, Sartori
- Ridgely, S. C. (2010) *Japanese Counterculture: The Antiestablishment Art of Terayama Shuji*, Mineapolis, Minessota Press
- Roudinesco, E. (2009). *Nuestro lado oscuro, Una historia de los perversos*, Barcelona, Anagrama
- Tadao, S. (1982). *Currents in Japanese Cinema*, Tokio, Kodansha International
- Wild, P. (1999). *Akira Kurosawa*, Londres, Reaktion Books Ltd.
- Zeami (1999). *Fushikaden, Tratado sobre la práctica del teatro Noh y cuatro dramas Noh*, Madrid, Trotta

Webgrafía

- Guest, H. (2012) *Masterworks by Kaneto Shindo en Harvard Film Archive is a division of Fine Arts Library of the Harvard College Library*. (Última visita abril del 2017)
<http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2011aprjun/shindo.html>

Filmografía

- Onibaba*, Kaneta Shindo, dir. (Kindai Eiga Kyokai, 1964) [filme]
- Kuroneko*, Kaneta Shindo, dir. (Kindai Eiga Kyokai, 1968) [filme]
- Heso to genbaku*, Eikoh Hosoe, dir. (Jazzu Eiga Jikken-shitsu, 1960) [filme]
- Yume*, Akira Kurosawa, dir. (Warner Brothers, 1990) [filme]
- Dodes'ka-den*, Akira Kurosawa, dir. (Toho, 1970) [filme]
- Tomato Kechappu Kōtei*, dir. Shuji Terayama (Art Theatre Guild - ATG, 1971) [filme]