

Kuroneko (1968, de Kaneto Shindo): entre el teatro oriental y el occidental

Angélica García-Manso*

Francisco Javier Tovar Paz**

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

Resumen:

Se analiza el filme *Kuroneko* (1968), de Kaneto Shindo, a partir de claves teatrales que sintetizan las formas de representación japonesa (fundamentalmente Kabuki y Noh, aunque también otras) y reminiscencias occidentales, de Sófocles y Shakespeare, entre otros, para conferir al conjunto un aire de escenografía física, de escenario teatral sin el que no tendrían lugar los acontecimientos de un relato eminentemente fantástico. Además, el imaginario tradicional japonés acerca de la metamorfosis de animales comparte espacio en Shindo con referentes iconográficos de la cultura occidental, como la figura de la sirena o la Venus Calipigia.

Palabras clave:

Cine japonés, teatro japonés, teatro occidental, Shindo, iconografía.

Kuroneko (1968, by Kaneto Shindo): Between Eastern and Western Theatre

Abstract:

The film *Kuroneko* (1968), by Kaneto Shindo, is analysed on the basis of theatrical keys that synthesise the forms of Japanese representation (fundamentally Kabuki and Noh, although also others) and Western reminiscences, of Sophocles and Shakespeare, among others, to give the whole an air of physical scenography, of theatrical stage without which the events of an eminently fantastic story would not take place. Moreover, the traditional Japanese imaginary about the metamorphosis of animals shares space in Shindo with iconographic references of Western culture, such as the figure of the mermaid or the Venus Calipigia.

Key words:

Japanese cinema, Japanese theatre, Western theatre, Shindo, iconography.

1. INTRODUCCIÓN: ¿SAMURÁI O SIRENA?

Se podría decir que las mutuas influencias e intercambios culturales entre Oriente y Occidente (o, por ser más precisos respecto al contenido del presente estudio, entre Japón y Occidente) constituyen uno de los *leit-motifs* de la cultura y el pensamiento contemporáneos, a pesar del carácter eminentemente reduccionista con el que se observa tanto la idea de lo occidental como la del orientalismo nipón: la primera tiene mucho que ver con la tradición grecolatina en el mundo europeo y americano; con la apertura que aporta el siglo XX y, sobre todo, la reeducación a partir de la II Guerra Mundial en el lado japonés; la segunda nace del siglo XIX, del movimiento romántico, de la búsqueda burguesa de motivos que rompan con la estética heredada. Sea como fuere, en efecto, en el

proceso de asimilación de realidades diferentes se atisba la deriva del pensamiento actual y de la cultura globalizada del presente. Y, sobre todo, tal proceso puede ser útil para responder a la pregunta sobre cómo se comprenden las emergentes formas del pensamiento del siglo XXI. Por lo demás, más allá de consideraciones de índole antropológica o sociológica, el cine como arte característico de la contemporaneidad puede ofrecer alguna respuesta; también las manifestaciones que en este adquieren la iconografía de las representaciones teatrales¹. Y es que Japón y Occidente se hablan culturalmente de igual a igual (no como sucede en otras formas de colonización cultural, en las que existen claramente unas posiciones dominantes frente a otras sometidas, que son, por lo demás, la base de una idea de «orientalismo»² que no es de aplicación a la cultura japonesa y menos aún a la cultura japonesa contemporánea). Por

Recibido: 11-III-2020. Aceptado: 26-VI-2020.

* Profesora Colaboradora del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Práctica y Corporal. Dirección para correspondencia: angelicamanso@hotmail.es

** Profesor Titular del Departamento de Ciencias de la Antigüedad. Dirección para correspondencia: fjtovar@unex.es

¹ Cf. ORTOLANI, B., *The Japanese Theatre: from Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, Princeton, 1995.

² Dado que se trata de una concepción de «orientalismo» que, aunque posee puntos concomitantes, no hay que confundir con el colonial propuesto por E. W. Said; cf. SAID, E. W. *Orientalismo*, Barcelona, 2002.

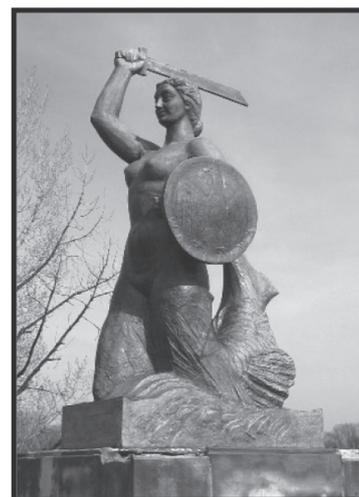
descontado, tal diálogo entre iguales sucede en el Séptimo Arte a pesar de que es ya el Hollywood de época silente la fuente directa del cine japonés y, se podría decir también así, del cine en el conjunto del planeta. Eso no impide que el cine japonés posea su propia personalidad desde sus orígenes y de que, al cabo, el choque y mestizaje entre percepciones del entorno que son diferentes sea inevitable³.

Asimilación y contraposición se convierten pues en dos de los procesos de interacción cultural entre Japón y Occidente. Un filme como *Kuroneko* (1968, de Kaneto Shindo) muestra en apariencia una voluntad intrínsecamente japonesa, por su trama, por sus referentes simbólicos y por sus alusiones coyunturales⁴. Sin embargo, también es posible descubrir solapadamente una deliberada inspiración en temas occidentales, cuya presencia cuando menos resulta ambigua y enriquece el carácter polisémico que, de fondo, posee la película.

Así, por poner un ejemplo que, en principio, no tendría por qué afectar directamente al filme, los títulos de crédito se abren con un «trompe-l'oeil» o trampantojo llamativo en virtud del logotipo de la productora: ¿Se trata de la imagen de un samurái o de la de una sirena? La perspectiva que se adopte a la hora de responder es importante, más aún en el caso de una marca que afectó exclusivamente a los dos filmes más singulares y representativos del director como son *Kuroneko* y *Onibaba* (del año 1964, cuatro años anterior a la película objeto de análisis, con una trama centrada también en dos mujeres asesinas y, a su manera –aunque de forma diferente a lo que sucede en *Kuroneko*–, fantasmales).

En el caso de que se apreciara que el referente iconográfico es el de un guerrero japonés, tal aserto puede suponer desde la mirada occidental un «prejuicio» sobre el relato antes de acceder a él. Por el contrario, si la respuesta implica la percepción de una figura femenina (una mujer con una espada en el momento de un ataque) ello condiciona subliminalmente el sentido del relato (entes femeninos vengadores que hacen frente a los hombres que son castigados como violadores y seductores en potencia, más aún cuando el cine permite romper con la iconografía teatral del *onnagata* o actor masculino en papel de mujer). Sin embargo, es posible sugerir un tercer aspecto de índole cultural sobre la figura de la sirena (ave según la iconografía clásica grecolatina y pez según la tradición europea no mediterránea) que anuncia una clave occidental en el propio filme, clave que se invoca desde el paralelismo que el logotipo ofrece con la «Sirena de Varsovia».

Así, aunque la iconografía de la sirena que porta una espada en actitud belicosa no es habitual a pesar de coincidir su tratamiento con el de la figura de una *femme fatale* desde sus propios orígenes mitológicos⁵, sí que aparece como logotipo de la ciudad de Varsovia al igual que la joven sirena ensimismada lo es de Copenhague desde el famoso cuento de Hans Christian Andersen⁶. Ciertamente, los referentes son europeos, si bien las fuentes de inspiración son diferentes: no se trata de mujeres-ave (de acuerdo con la mitología greco-latina), sino de monstruos femeninos de las aguas, como las «lamias» y las «rushalkas»; al cabo, mujeres fatales, que provocan la perdición de los varones. El propósito de la productora Kindai-Eiga-Kyokai es, no obstante, asimilar esa figura femenina tanto a la de un guerrero samurái como



Figs. 1 y 2: Logotipo de la productora y escultura de Lutwika Nitschowa (1939).

³ AA.VV., *Cine Japonés. Nosferatu*, 11, San Sebastián, 1993.

⁴ *Vid.*, de manera general, MELLE, J., *Voices from the Japanese cinema*, New York, 1975.

⁵ Entre cuyas figuras se encuentra la de la sirena: *Vid.* GARCÍA-MANSO, A., «Fuentes del mito de la «mujer fatal» en El Ángel Azul (Der blaue Engel, 1930), de Josef von Sternberg», *Norba-Arte*, 26 (2006), pp. 177-200.

⁶ AA.VV., *Cuentos populares polacos*, Madrid, 2012.

a la de la trama del filme, en una combinación que es, a su vez, síntesis de la asimilación cultural.

En efecto, la asimilación de la cultura occidental constituye una de las pautas de la cultura japonesa del siglo XX, incluso con anterioridad a la II Guerra Mundial, tras la que el país se abre al mundo exterior de forma total. Resultado de ello es la aparición de propuestas híbridas, de las que probablemente el arte del cine constituya una de las puertas de acceso e influencia más remarcables⁷. En otras palabras, y aun desde las perspectivas más puristas, la cinematografía japonesa nace inevitablemente contaminada con la cultura occidental, pues incluso coincide el nacimiento del Séptimo Arte con un cambio histórico en Japón y con la expansión de éste a escala prácticamente planetaria⁸. Ello implica que los creadores conocen bien las aportaciones culturales occidentales y se hacen eco de ellas de manera activa⁹. Entre tales aportaciones el teatro ocupa un lugar relevante.

2. HACIA UNA DEFINICIÓN DE *KURONEKO* DESDE LA ASIMILACIÓN CULTURAL

De acuerdo con lo expuesto, es posible hacer desde parámetros culturales una aproximación comparada¹⁰ a un filme como *Kuroneko*, si bien, de manera previa, habría que perfilar el género al que se adscribe la película, por cuanto también las tipologías genéricas suelen ser compartidas entre culturas que se influyen mutuamente. Así, *a priori*, el filme de Shindo responde al género de «kaidán» o relato sobrenatural con la amenaza de la muerte como motivo de tensión o asechanza.

En efecto, en primer lugar, a partir de elementos paralelos con la tradición del terror occidental, como son la metamorfosis (a semejanza de la licantrópica y, en lo que se refiere más específicamente a transformaciones femeninas, la línea sugerida por un clásico en el cine occidental como *La mujer pantera* [*Cat people*, 1942], de Jacques Tourneur (si bien el tema es de sobra conocido en la cultura y el cine japonés, desarrollado en significativos filmes posteriores a la película de Tourneur, a cargo de directores del género

fantástico de mediados de siglo como Nobuo Nakagawa o Yoshihiro Ishikawa¹¹); o, en fin, las connotaciones vampíricas del hecho de morder en el cuello (aunque quien lo hace sea un gato y no un murciélago), cabe preguntarse si se trata de un filme de terror¹². En segundo lugar: ¿Se podría tratar de una película experimental por la trascendencia que se confiere a los elementos teatrales en la puesta en escena? O, finalmente, ¿se podría considerar el filme desde una aproximación estética a la condición de lo femenino? Tres preguntas dispares entre sí: sobre el género, sobre el teatro y sobre el sentido profundo. Lo que parece precisado es que no se trata de una película de terror entendido este a la manera occidental (en ninguna de sus diferentes manifestaciones; ni siquiera en paralelo con la estética diletante que al respecto ofrece la productora británica Hammer), aunque sí es un filme de fantasmas y estos, tal como los presenta el relato, se inscriben en el imaginario japonés acerca de los «yokai», entes híbridos que habitan entre dos mundos y que, por ejemplo, pueblan las tramas de géneros actuales tan singularmente japoneses como el «anime»¹³.

En lo que se refiere al relato propiamente dicho, este intenta responder desde el final del filme al hallazgo del cadáver cubierto de nieve de un samurái entre los restos calcinados de una vivienda en el interior de un bosque de bambú. Desde esta perspectiva existe un misterio cuya respuesta es una más que sumar a las que desde la propia cultura japonesa se hace en un clásico como *Rashomón* (1950), de Akira Kurosawa, basado en un relato del escritor Ryunosuke Akutagawa publicado en 1915. Pues bien, en *Kuroneko* la puerta de Rashomon en Kyoto se convierte en uno de los escenarios clave del filme. La repuesta que aporta Shindo a Kurosawa es, por consiguiente, una respuesta cinematográfica: la puerta de Rashomon se convierte en testigo de un hecho sobrenatural acerca del origen de unas mujeres-fantasmales, transmutadas en felinos tras ser violadas y asesinadas y tras haber bebido su sangre un gato negro (de ahí el título).

No obstante, también el filme aparece modelado sobre el género cinematográfico del Western, con el

⁷ Vid. CODÓ MARTÍNEZ, J., «El Cine Asiático como género: problemas de definición», en SAN GINÉS, P. (ed.), *Cruce de miradas, relaciones e intercambios*, Granada, 2010, pp. 175-188.

⁸ Cf. STANDISH, I., *A New History of Japanese Cinema: A Century of Narrative Film*, New York/London, 2006.

⁹ Cf. BURCH, N., *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema*, London, 1979. Sobre el teatro tradicional japonés, vid. BRAZELL, K., *Traditional Japanese Theatre: An Anthology of Plays*, New York, 1998.

¹⁰ Si se tiene en cuenta, además, que el comparatismo no exige la influencia directa de una obra sobre otra, ni el calco de una estructura que es paralela a la hora de seguir la trayectoria de un héroe en su afirmación contra la adversidad; o, en fin, la existencia de un trasfondo compartido, como es lo trágico como tema propiamente dicho, presente en experiencias de toda índole, desde las bélicas a las sentimentales, por señalar únicamente dos extremos. Como ejemplo de aproximación comparada cine-literatura, puede aportarse el estudio de TOVAR PAZ, F. J., «De Lucrecio a Benjamin Christensen. Un análisis comparado de dos aproximaciones del género didáctico», *Anuario de Estudios Filológicos*, 30 (2007), pp. 423-438.

¹¹ Con títulos no estrenados en España, caso de *Tokaido Yotsuya Kaidan* (Nobuo Nakagawa, 1959), *Kaidan Kasane ga-fuchi* (Nobuo Nakagawa, 1957) y, de manera más elocuente, *Mansion of the Ghost Cat (Borei kaibyō yashiki)*, Nobuo Nakagawa, 1958) y *Ghost Cat of Otama Pond (Kaibyō Otamaga-Ike)*, Yoshihiro Ishikawa, 1960). Cf. PÉREZ OCHANDO, L., *Pozo de sangre. Fantasmas del cine japonés contemporáneo*, La Laguna, 2013, pp. 43-44.

¹² Cf. BALMAIN, C., *Introduction to Japanese Horror Film*, Edinburgh, 2008.

¹³ Vid. MALPARTIDA TIRADO, R., *Espectros de cine en Japón: entre la literatura, la leyenda y las nuevas tecnologías*, Gijón, 2014; también TORRES HORTELANO, L. J., «Diosas fantasmales en el cine japonés», *Trama & Fondo*, 39 (2015), pp. 77-90.

trasfondo del tema del retorno del único superviviente de unos combates que se ve honrado como samurái¹⁴; así como sobre un género más sentimental, acerca de las relaciones del protagonista con el espectro de su amada. Ello sin olvidar el género de artes marciales, con los vuelos acrobáticos de las mujeres como guerreras combativas; y, en fin, el filme de terror bizarro en las escenas en que el protagonista, amputa el brazo a la madre-yokai (quien había llamado a la puerta de la casa como una «amazake-babaa» o la voz de niña que trae la enfermedad, en una escena de violencia de las que no está exenta el teatro Kabuki¹⁵) y esta ha de regresar a por él para, finalmente, poder descansar en el más allá¹⁶. Será la pérdida de la esposa y el abandono de la madre lo que cause la muerte al samurái.

Por lo demás, las relaciones sexuales entre mortales y fantasmas (ausentes en el terror occidental) se presentan como una prueba de la existencia de los segundos, así como de su capacidad de interferir en lo cotidiano de una manera activa con su aparición y contacto ante los mortales; se trata de relaciones presentes, por poner un ejemplo enormemente significativo, en el clásico *Cuentos de la luna pálida de agosto* (*Ugetsu monogatari*, 1953), de Kenji Mizoguchi. Así, la recompensa sexual se transmuta a ojos occidentales en castigo, lo cual en principio atenúa la empatía que pudiera despertar la víctima en el espectador. Aspecto diferente constituye la amenaza del incesto y del asesinato dentro del propio linaje sanguíneo, pero ello entra más bien en la consideración de lo trágico, no sólo desde una aproximación conceptual, sino formal o de la representación, según estamos incidiendo de forma continuada.

Y es que la misma naturaleza aparece como representación a la vez que juega una baza importante en *Kuroneko*, si bien su tratamiento se inscribe en el de un paisaje enfatizado de manera cinematográfica, mediante contraluces y la aceleración o desaceleración de los movimientos durante la noche, con el bosque de bambú y los charcos en los caminos como entornos amenazantes, y, en general, mediante dos formas de cruzar el espacio: a caballo en el caso de los samuráis y casi como una danza aérea en el de las mujeres fantasmagóricas. El paso oscuro no deja de ofrecer un aire de catábasis, es decir, de *descensus ad inferos* camino de la muerte, de la no vida, al tiempo que también se presenta como un reto al que no pueden

renunciar los samuráis, sea por su supuesta valentía militar a pesar de la extracción social de la que proceden, sea por su condición de varones a los que se ofrece una aventura sexual en reconocimiento de su, nuevamente supuesto, aspecto apuesto y viril. Se trata de referencias plasmadas iconográficamente en parte de la pintura occidental dedicada al tema del descenso a los infiernos, pero también la iconografía remite al romanticismo y a la potencia visual de la épica cinematográfica de *Los Nibelungos* (*Die Nibelungen*, 1924), de Fritz Lang, más concretamente a las apariciones del héroe Sigfrido a caballo en el bosque en la primera parte de la película¹⁷. La clásica película de Lang mantiene con el filme de Shindo más concomitancias que las que a primera vista aparecen, si bien, en principio, tales relaciones no se dan en el plano del relato.

Según decimos, también en relación con el paisaje se confiere trascendencia temática a los charcos que marcan el camino hacia la casa del bosque, pues estos simbolizan la suciedad y el paso a lo subterráneo, y, de alguna manera, funcionan como avisos que las víctimas no saben interpretar o que, a lo sumo, les provoca suspicacia. Surgen como reflejos de la noche y, por ello mismo, parecen profundos pozos, como tema habitualmente asociado al género del terror. Por lo demás, el viento se hace presente de forma enfática, en una larga tradición cinematográfica que también quiere ser evocada, aparte de por su evocación fantasmagórica. En fin, la naturaleza en el filme hace hincapié en la idea del bosque que se mueve, imagen que es de índole teatral, de acuerdo con una conocida escena del *Macbeth* de Shakespeare en la que el ejército se compara con un bosque en movimiento (acto V, escenas III y V).

3. EL TEATRO COMO MARCO TEMÁTICO Y FÍSICO DEL RELATO

De acuerdo con la descripción que se acaba de efectuar, en la película *Kuroneko* se descubren referencias concomitantes con el teatro inglés de época isabelina en una aproximación de índole comparada¹⁸, es decir, de influencias interculturales entre Occidente y Japón presentes en el Séptimo Arte. Pero es que, además, el teatro constituye una parte importante de la propuesta filmica de Shindo, como, por lo demás, había demostrado ya en su filme previo, *Onibaba* (1964). En uno y otro filmes se hacen patentes tanto elementos concernientes al teatro japonés¹⁹;

¹⁴ Ciertamente, existe en la tradición cultural japonesa el género teatral del *Jidaimono* como tema que se basa en historias de guerreros célebres, el cual, a pesar de ser concomitante con el relieve militar que se concede al protagonista del filme de Shindo, en la película tal aspecto ofrece un tratamiento más próximo a la parodia que a la épica.

¹⁵ Vid. LEITER, S. L., «The Depiction of Violence in the Kabuki Stage», *Education Theatre Journal*, 21 (1969), pp. 147-155.

¹⁶ Cf. también el tema en PÉREZ OCHANDO, L., *Pozo de sangre...*, La Laguna, 2013, *passim*.

¹⁷ Cf. PÉREZ OCHANDO, L., *Pozo de sangre...*, pp. 62 y 64 al respecto de la dramática inestabilidad que aportan bosque y viento y en relación con el inicio del filme *Onibaba*, del mismo Shindo.

¹⁸ Cf. a este respecto el interesante trabajo de WETMORE, K. J. Jr., «Avenge Me: Ghosts in English Renaissance and Kabuki Revenge Dramas», en WETMORE, K. J. Jr. (ed.), *Revenge Drama in European Renaissance and Japanese Theatre. From Hamlet to Madame Butterfly*, London/New York, Palgrave Macmillan, 2008, pp. 75-89.

¹⁹ Vid., en uno de los estudios más importantes sobre las fuentes textuales del filme, MÁTRAI, T., «Literature and Theatre into Film. Shindo Kaneto's *Kuroneko*», en SATO-ROSSBERG, N. & TANABE, K. (ed.), *Multiple Translation Communities in Contemporary Japan*, New York/London, 1975, pp. 19-40.



Figs. 3 y 4: Fotogramas de *Kuroneko*.

es el caso del «Kabuki»²⁰, basado en maquillajes con aspecto de máscaras, que es la caracterización que hace dudar al protagonista sobre la personalidad de las mujeres, ante unos rostros pigmentados de forma distinta a la piel natural que ofrecían su madre y esposa, según aparecen al principio de la película, con un tratamiento realista y de vida cotidiana. También es el caso del teatro «Noh», que se caracteriza entre otros motivos por un juego de espacios fuertemente codificados por la tradición²¹, y que en Shindo se articulan sea en la muralla de la Puerta de Rashomon en Kyoto, sea en las dependencias donde se van a consumir los encuentros sexuales antes de la muerte de las víctimas, por destacados. Es, en fin, y de forma expresa, en cómo se aplaude en el filme el relato del superviviente por parte de las concubinas del Mikado o gobernador en forma de asistentes a la

representación de una gesta o «Monogatari». De esta manera, tres de los planos más evidentes y característicos del teatro japonés se ponen de manifiesto a lo largo del filme²²: el maquillaje, los espacios y el relato épico (componentes que incluso coexisten en el ámbito del teatro de marionetas o «Bunraku» y del recitado épico con acompañamiento musical o «Joruri»).

En efecto, el carácter teatral de la cámara (es decir, la construcción de un espacio escenográfico a través del encuadre) se pone de manifiesto en cómo esta reproduce el espacio Noh²³. En otro sentido, es desde el teatro Kabuki desde el que se comprende que el samurái, a su regreso, no reconozca los rostros de las mujeres (que, aunque fantasmales, responden a sus caras en vida), pues aparecen

²⁰ Vid. LEITER, S. L., *A Kabuki Reader: History and Performance*, London/New York, 2002.

²¹ Vid. ARCAS ESPEJO, A., «Génesis, temática y arquitectura teatral en el teatro Noh», *ActivArte*, 2 (2009), pp. 1-15; y, del mismo, también «Recursos escénicos del teatro japonés Noh», *ActivArte*, 3 (2010), pp. 1-13.

²² Con una fuerte inspiración en las artes plásticas; cf. VIVES REGO, J., *El teatro japonés y las artes plásticas*, Gijón, 2010.

²³ Cf. HAYASHIYA, E., *Génesis del Teatro Clásico Japonés. El «Noh», el «Kyogen» y el «Kabuki»*, Salamanca, 1984.



Fig. 5: Fotograma de *Kuroneko*.

maquilladas no sólo evocando la figura del gato que da título al filme, sino a la recreación de una máscara como maquillaje directamente plasmada con pinturas sobre la piel²⁴.

En un orden de cosas diferente y desde una perspectiva más occidental, la columnata de la Puerta de Rashomon se presenta como un escenario de parecido a la escena grecolatina, que se ofrece como un fondo plano, aunque con aperturas y hornacinas, ante el que sucede la acción. No se trata de un parecido azaroso, toda vez que la inspiración de Kurosawa constituye uno de los aspectos hermenéuticos que permiten la comprensión de *Kuroneko*. Así, aunque la apertura del filme coincide con el género de samuráis²⁵, ciertamente la desolación que provocan los bandidos evoca para un espectador occidental, sobre todo, el comienzo de *Los siete samuráis* (*Sichinin no samurai*, 1954), de Akira Kurosawa. No se trata, pues, de un paralelismo circunstancial, sino que sirve de pauta sobre el terror social (el temor a la pérdida por asalto de bienes y personas) en paralelo al terror como amenaza psicológica y basada en acontecimientos paranormales.

Pero si es posible traer a colación a Kurosawa es también por otro motivo: Kurosawa introdujo en el cine japonés las tramas de la tragedia teatral occidental, sea la clásica o grecolatina, sea la del teatro inglés isabelino, concebidas desde Japón como una misma fuente temática²⁶. Así, es conocido cómo en el origen de *Los siete samuráis* está la tragedia del dramaturgo griego Esquilo *Los siete*

contra Tebas (467 a. C.), y con una enorme repercusión en la tradición occidental. Pues bien, la apertura de *Kuroneko*, con el asalto de los samuráis a la casa y los campos donde viven las mujeres, desde una perspectiva además cenital, no hace sino corroborar la inspiración de Shindo en el filme de Kurosawa, al tiempo que funciona como una nueva vuelta de tuerca de su filme *Rashomón* (1950). En efecto, parte del filme se desarrolla en el entorno de la puerta de Rashomon, uno de los accesos a Kyoto y en cuya cercanía se produce incluso la rapiña de los cadáveres por parte de las clases más desarraigadas de la sociedad del momento, símbolo a su vez de la decadencia moral de esa etapa de Japón, cuando hasta los samuráis pierden su sentido de la nobleza y honor y se convierten en bandidos.

No obstante, la recreación teatral de inspiración clásica grecolatina no se presenta como un elemento aislado. En el proceso de estilización de la puesta en escena del relato (que avanza desde el realismo hacia un onirismo estético —y no sólo por el protagonismo que se confiere a los fantasmas, singular en la literatura japonesa tradicional²⁷—) es posible descubrir otros motivos iconográficos que evocan con variaciones la cultura occidental general y más en concreto la clásica.

Así sucede en una escena en la que, entre gasas de aire teatral de inspiración Noh, se descubre un desnudo femenino de espaldas cuyo gesto evoca la figura de la Venus «calipigia» (s. II-I a. C.; Museo Archeologico Nazionale di

²⁴ Sobre los distintos estilos del kabuki, *vid.* ASTORGA HERMIDA, M., «Kabuki: Estilos y características principales del Teatro Japonés en época Edo», en SAN GINÉS, P. (ed.), *Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico (2)*, Granada, 2008, pp. 117-133.

²⁵ Ahora no son necesarias precisiones al respecto de las diversas formas que tal género adquiere en la cultura japonesa, al respecto del cual *vid.* SILVER, A., *The Samurai Film*, Woodstock and New York, 2004.

²⁶ Sobre la figura del director, *vid.* VIDAL ESTÉVEZ, M., *Akira Kurosawa*, Madrid, 2005.

²⁷ Cf. REQUENA HIDALGO, C., *El mundo fantástico en la literatura japonesa*, Gijón, 2009.



Figs. 6 y 7: Fotograma de *Kuroneko* y escultura de Venus Calipigia (Nápoles).

Napoli). De alguna forma, el espacio teatral japonés sirve de marco para un desnudo cuya iconografía es nítidamente occidental.

¿Es pertinente este referente iconográfico, en el sentido de necesario, o constituye una decisión estética de carácter metarreferencial en torno a la inspiración del filme y su búsqueda de claves de lecturas que se pretenden globales? En el logotipo de la productora ya se había anticipado que podía ser así.

4. CONCLUSIÓN: EL FINAL DEL DRAMA COMO CATARSIS

De acuerdo con las consideraciones previas, el filme de Shindo progresa desde el relato sobrenatural de corte realista hacia una fantasmagoría teatral, al tiempo que también avanza hacia una clave de lectura global (el teatro) como síntesis de las culturas *grosso modo* oriental y occidental. Es decir, la película evoluciona desde un comienzo brutal, de índole naturalista, y deriva en una aproximación hacia la representación dramática como forma de entender lo sucedido más allá de las violaciones y los asesinatos concretos. En este contexto, las víctimas se presentan como objeto de un sacrificio, pero también, de alguna manera, como responsables del drama (aunque en origen no fueran en absoluto sus causantes sino por su condición de sacrificados). La posición extrema a este respecto viene dada cuando las víctimas de la seducción mortal pueden ser los propios familiares de las mujeres protagonistas. La clave de lectura del filme, por consiguiente, radica en recurrir al teatro para superar el terror y el drama iniciales (el que padecieron las mujeres) y abordar desde

ahí otros aspectos asociados a la tragedia, concebida esta desde la perspectiva que ofrece el teatro occidental.

En efecto, la tragedia como representación teatral se apoya en la combinación de aspectos extrahumanos (tal como se da en el mundo clásico, con la intervención de dioses y héroes, y en el drama isabelino, inspirado en las fuentes grecolatinas) y de acontecimientos humanos. Aspectos extraordinarios que en *Kuroneko* se depositan en las apariciones fantasmagóricas que manejan pulsiones humanas como la del deseo sexual. Los primeros dominan sobre los segundos hasta que se produce una contradicción interna (en el caso del filme de Shindo la contradicción sucede cuando la venganza puede recaer sobre los propios familiares). Es entonces cuando el terror (ante lo extraordinario) se transforma en temor (caracterizado por la consanguinidad familiar), o, en otras palabras, cuando el espectáculo avanza implicando al espectador en una catarsis en su sentido clásico²⁸, imponiéndose la humanidad para resolver el conflicto: no se puede seguir matando en venganza pues antes o después recaería el castigo sobre los propios descendientes, tal como sucede por ejemplo en la tragedia de Edipo, que en *Antígona*, de Sófocles (441 a. C.), se traslada a sus hijos.

En síntesis, en ocasiones los filmes fantásticos de la cinematografía japonesa se alimentan de la tragedia en su sentido europeo o clásico para, a través de referentes iconográficos, llevar al espectador contemporáneo a la percepción de cómo la derrota final del protagonista se enmarca en la hibridación entre lo oriental y lo occidental, tal como se descubre en la película de Shindo²⁹. En este contexto y desde una perspectiva occidental y

²⁸ Cf. DODDS, E. R., *Los griegos y lo irracional*, Madrid, 1980.

²⁹ Vid. el importante estudio de SERPER, Z., «Shindo Kaneto's films *Kuroneko* and *Onibaba*: traditional and innovative manifestations of demonic embodiments», *Japan Forum*, 17 (2005), pp. 231-256.

contemporánea, *Kuroneko* refleja cómo la muerte del samurái se produce entre los restos incendiados de su casa de agricultor tras haber perdido a su esposa (que se sacrifica por él) y a su madre (quien, de alguna manera, quiere que sea él quien mantenga la venganza sangrienta iniciada por las mujeres ahora fantasmales³⁰). Así, entre la entrega sensual de la esposa incluso en la muerte y la imposición materna de índole ancestral, el personaje queda abocado a un callejón sin salida, condenado a la manera de la tragedia occidental. De esta forma, el final del relato no se inscribe en la condena interminable de reencarnarse el samurái en gato negro, en un bucle sin solución tras heredar la maldición materna, sino de un cierre del círculo del propio relato, con la muerte del samurái al descubrir los asesinatos de las mujeres de su vida. Ello se ve confirmado por el hecho de que el mismo gato negro que había sorbido la sangre de las víctimas al comienzo del filme también lo haga del propio cuello del samurái protagonista.

El resultado no es en puridad terrible, sino eminentemente trágico. O, en otras palabras, una propuesta japonesa de una lectura occidental de la tragedia teatral, basada en el fatalismo³¹. Así lo corroborarían los aspectos abordados y, sobre todo, el hecho de que el terror como género fílmico al que se suele adscribir *Kuroneko* debe revisarse con claves hermenéuticas que reconozcan la síntesis que se produce en la película entre el fatalismo occidental y el intimismo japonés, que derivan, en uno y otro caso, es una experiencia catártica o purificadora.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Cine Japonés. Nosferatu*, 11, San Sebastián, 1993.
- AA.VV., *Cuentos populares polacos*, Madrid, 2012.
- ANDERSEN, H. C., *Cuentos completos*, Madrid, 1999.
- ARCAS ESPEJO, A., «Génesis, temática y arquitectura teatral en el teatro Noh», *ActivArte*, 2 (2009), pp. 1-15.
- _____, «Recursos escénicos del teatro japonés Noh», *ActivArte*, 3 (2010), pp. 1-13.
- ASTORGA HERMIDA, M., «Kabuki: Estilos y características principales del Teatro Japonés en época Edo», en SAN GINÉS, P. (ed.), *Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico (2)*, Granada, 2008, pp. 117-133.
- BALMAIN, C., *Introduction to Japanese Horror Film*, Edinburgh, 2008.
- BRAZELL, K., *Traditional Japanese Theatre: An Anthology of Plays*, New York, 1998.
- BURCH, N., *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema*, London, 1979.
- CODÓ MARTÍNEZ, J., «El Cine Asiático como género: problemas de definición», en SAN GINÉS, P. (ed.), *Cruce de miradas, relaciones e intercambios*, Granada, 2010, pp. 175-188.
- DODDS, E. R., *Los griegos y lo irracional*, Madrid, 1980.
- FESTUGIÈRE, A.-J., *La esencia de la tragedia griega*, Barcelona, 1986.
- GARCÍA-MANSO, A., «Fuentes del mito de la «mujer fatal» en El Ángel Azul (Der blaue Engel, 1930), de Josef von Sternberg», *Norba-Arte*, 26 (2006), pp. 177-200.
- HAYASHIYA, E., *Génesis del Teatro Clásico Japonés. El «Noh», el «Kyogen» y el «Kabuki»*, Salamanca, 1984.
- LEITER, S. L., «The Depiction of Violence in the Kabuki Stage», *Education Theatre Journal*, 21 (1969), pp. 147-155.
- _____, *A Kabuki Reader: History and Performance*, London/New York, 2002.
- LLEWELLYN-JONES, LL., «Body Language and the Female Role Player in Greek Tragedy and Japanese Kabuki Theatre», CAIRNS, D. (ed.), *Body Language in the Greek and Roman Worlds*, Swansea, 2005, pp. 73-105.
- MALPARTIDA TIRADO, R., *Espectros de cine en Japón: entre la literatura, la leyenda y las nuevas tecnologías*, Gijón, 2014.
- MÁTRAI, T., «Literature and Theatre into Film. Shindo Kaneto's Kuroneko», SATO-ROSSBERG, N. & TANABE, K. (edd.), *Multiple Translation Communities in Contemporary Japan*, New York/London, 1975, pp. 19-40.
- MELLEN, J., *Voices from the Japanese cinema*, New York, 1975.
- ORTOLANI, B., *The Japanese Theatre: from Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, Princeton, 1995.
- PÉREZ OCHANDO, L., *Pozo de sangre. Fantasmas del cine japonés contemporáneo*, La Laguna, 2013.
- REQUENA HIDALGO, C., *El mundo fantástico en la literatura japonesa*, Gijón, 2009.
- SAID, E. W., *Orientalismo*, Barcelona, 2002.
- SCOTT, A. C., *The Kabuki Theatre of Japan*, Mineola NY, 1999.
- SERPER, Z., «Shindo Kaneto's films Kuroneko and Onibaba: traditional and innovative manifestations of demonic embodiments», *Japan Forum*, 17 (2005), pp. 231-256.
- SILVER, A., *The Samurai Film*, Woodstock and New York, 2004.
- STANDISH, I., *A New History of Japanese Cinema: A Century of Narrative Film*, New York/London, 2006.
- TORRES HORTELANO, L. J., «Diosas fantasmales en el cine japonés», *Trama & Fondo*, 39 (2015), pp. 77-90.
- TOVAR PAZ, F. J., «De Lucrecio a Benjamin Christensen: Un análisis comparado de dos manifestaciones del género didáctico», *Anuario de Estudios Filológicos* 30 (2007), pp. 423-438.
- VIDAL ESTÉVEZ, M., *Akira Kurosawa*, Madrid, 2005.
- VIVES REGO, J., *El teatro japonés y las artes plásticas*, Gijón, 2010.
- WETMORE, K. J. Jr., «Avenge Me: Ghosts in English Renaissance and Kabuki Revenge Dramas», en WETMORE, K. J. Jr. (ed.), *Revenge Drama in European Renaissance and Japanese Theatre. From Hamlet to Madame Butterfly*, London/New York, 2008, pp. 75-89.

³⁰ Cf. a este respecto el interesante estudio de LLEWELLYN-JONES, LL., «Body Language and the Female Role Player in Greek Tragedy and Japanese Kabuki Theatre», en CAIRNS, D. (ed.), *Body Language in the Greek and Roman Worlds*, Swansea, Classical Press of Wales, 2005, pp. 73-105.

³¹ Cf. FESTUGIÈRE, A.-J., *La esencia de la tragedia griega*, Barcelona, 1986.