

La ciudad de los sueños pasajeros. *Tokio 1958*

*Antonio Santos**

UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

Resumen: El Grupo Cinema 58 reunió en Tokio, a finales de los años 50, a un colectivo heterogéneo de cineastas, escritores y periodistas que encontraban en el cine el arte idóneo con el que dar forma a un pensamiento crítico e innovador en imágenes, una nueva forma de representación. El cortometraje *Tokio 1958*, realizado de manera conjunta por siete de sus miembros, pretendía ofrecer al público japonés e internacional una nueva mirada de la que ya era entonces la mayor urbe del planeta: un gigantesco escenario de la posmodernidad definido por su naturaleza paradójica y sus acusados contrastes. Aunando naturaleza crítica, espíritu de vanguardia, ironía y humor, el Grupo dio forma a un trabajo novedoso y singular, un mosaico diverso de imágenes que fascinan, sorprenden o desconciertan al espectador. A través de esta pequeña obra, insólita y poco conocida, sus responsables valoraron las posibilidades del cine, también en su formato corto, como instrumento de análisis capaz de trazar una mirada certera, sorprendente y reivindicativa sobre la realidad de su tiempo, a menudo esquiva y problemática.

Palabras clave: Tokio, Japón, Cortometraje, Crítica social, Tradición y vanguardia.

The city of the passing dreams. *Tokyo 1958*

Abstract: The Cinema 58 Group brought together in Tokyo in the late 1950s a heterogeneous group of filmmakers, writers and journalists who found in film the ideal art form with which to shape critical and innovative thought in images, a new form of representation. The short film *Tokyo 1958*, made jointly by seven of its members, aimed to offer Japanese and international audiences a new look at what was then the largest city on the planet: a gigantic stage of post-modernity defined by its paradoxical nature and sharp contrasts. Combining a critical nature, avant-garde spirit, irony and humour, the Group shaped a novel and singular work, a diverse mosaic of images that fascinate, surprise or bewilder the viewer. Through this unusual and little-known work, its directors vindicated the possibilities of cinema, also in its short format, to draw an accurate, surprising and vindictive look at the reality of its time, often elusive and problematic.

Keywords: Tokyo, Japan, Short Films, Social Criticism, Tradition and Avant garde.

«Tokio, esta ciudad cambiante...
Cuanto más la observas, más te percatas de su singularidad.
No hay otro Japón como Tokio»

Lafcadio Hearn¹

1. GRUPO CINEMA 58

Tomando el nombre del año que le viera nacer, el *Grupo Cinema 58* reunió a un colectivo de cineastas inconformistas japoneses que, a finales de los años 50, entendían el cine como un espacio de búsqueda, de confrontación y de experimento. Masahiro Ogi, acaso el más teórico de los miembros del Grupo, aireaba la voluntad compartida de romper moldes y reventar normas y cánones

impuestos. Con clara vocación iconoclasta, Ogi invoca el principio de la libertad creativa en estos términos: «Aunque por supuesto respetamos el cine, somos una juventud que quiere destruir este arte que se ha consolidado durante sesenta años»². Aunando talentos y voluntades, todos y cada uno de sus miembros pusieron en marcha un proyecto cooperativo e interdisciplinar orientado a estrechar la cola-

Recibido: 9-V-2024. Aceptado: 26-VI-2024.

* Profesor Contratado Doctor del Área de Didáctica de las Ciencias Sociales. Dirección para correspondencia: antonio.santos@unican.es ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8818-4013>

¹ RICHIE, D., *Tokio: Una de las ciudades más grandes del mundo*, Almería, 2017, p. 192.

² CENTENO MARTÍN, M. P., «Crónicas de paisaje: Nuevas formas de subjetividad en la vanguardia documental japonesa», en IACOBELLI DELPIANO, P. y LIRA LATUZ, C. (eds.), *Memoria y paisaje en el cine japonés de posguerra*, Santiago de Chile, 2020, p. 293.

boración entre distintas artes y tendencias, entre distintas miradas al fin. Así lo confirma Susumu Hani, otro destacado miembro del grupo: «Actualmente se está experimentando con intercambios entre distintos géneros: música, bellas artes, danza, etc. Por ello, queremos hacer avanzar el cine a través de colaboraciones similares»³.

El cortometraje *Tokio 1958*, seguramente el fruto más destacado de este esfuerzo cooperativo, fue realizado por el Grupo aquel mismo año. Sin contar con una autoría nominal, *Cinema 58* trabaja y firma aunando esta vez las aportaciones de siete de sus miembros: los directores Susumu Hani y Yoshiro Kawazu; el incipiente cineasta y entonces estudiante de pintura Hiroshi Teshigahara; el periodista Kyushirō Kusakabe; los escritores Kanzaburo Mushanokoji y Ryuichiro Sakisaka; el crítico de cine Masahiro Ogi y quien era entonces el director del Archivo Cinematográfico Nacional: Sadamu Maruo. Las labores de fotografía corrieron a cargo de tres operadores diferentes: Yoshitaka Fujii, Shu Kikuchi y Hiroshi Segawa. Por su parte, el compositor Hirō Hara se ocupó de la banda sonora.

Hiroshi Teshigahara, uno de los miembros más relevantes del Grupo, se refería al mismo en los siguientes términos: «Cada cual tenía sus propias ideas, y aquello era como llevar una nave con demasiados capitanes, cada uno queriendo tomar su propio rumbo»⁴. El método de trabajo del equipo, sumamente abierto y flexible, se limitaba a exigir una cierta objetividad entre todos los miembros, evitando la tentación de hacer un cine de propaganda. Sometida a unas condiciones de producción tan poco habituales, la película cuestiona y contradice el concepto mismo de autor, presentando un trabajo realizado por siete personas distintas, sin que se distinga en ningún momento qué parte es responsabilidad de cada cual. Naturalmente el resultado es muy disparate y desequilibrado, sin respetar ningún tipo de patrón formal y sin perseguir uniformidad alguna. Haciendo gala de inventiva y de frescura, la película se distingue por su naturaleza crítica, innovadora e iconoclasta, cuando no sencillamente irónica o paródica.

Acomodándose al formato corto, cuenta con un narrador en fuera de campo que, en sus versiones internacionales, leía sus textos en inglés y en francés, pues se llegó a presentar la película en el Festival de Cine Experimental celebrado en Bruselas aquel mismo año. Ensamblada en forma de mosaico polifónico, esta pequeña obra se construye como una sucesión de escenarios y estampas urbanas tomadas en la capital y libremente interpretadas y representadas por los miembros del Grupo⁵.

Reivindicando una libertad casi absoluta, la película está compuesta por una sucesión de escenarios y de personajes del Tokio de entonces, tan pintorescos y diversos como lo era la misma ciudad. Naturalmente el espacio urbano proporciona el hilo conductor, ya que el propósito final no era otro que mostrar la vitalidad y las contradicciones de una capital envuelta en luces y sombras que, en 1958, con ocho millones y medio de habitantes, seguía siendo la mayor del mundo y se encontraba en un proceso de continua y acelerada transformación.

De este modo la película hace valer su naturaleza dispar: un conjunto polifónico y diverso; también disperso y sin unidad, compuesto por una amalgama de personajes pintorescos y de situaciones desconcertantes. Como se podrá comprobar, buena parte de la película parece dictada por la lógica del sueño, lo que justifica la proliferación de situaciones oníricas o absurdas. Tampoco faltan toques humorísticos e irónicos, cuando no surrealistas o esperpénticos, que sorprenden y desconciertan de continuo al espectador. Porque este *Tokio 1958* no es un documental al uso, ni mucho menos un simple reportaje; entra más bien en el terreno del cine-ensayo o de la sinfonía urbana, que tanto eco dejó en la década de los años 20 y 30 en tantas películas experimentales de las que se nutre de manera jovial y desinhibida.

La ciudad es, por consiguiente, el gran protagonista, y lo es desde el mismo título. La capital de Japón, tal como se la muestra en este insólito documento, se distingue por su dinamismo y vitalidad, por esa extraña fusión entre lo tradicional y lo moderno, entre oriente y occidente, entre ayer y hoy, entre orden y caos. Bienvenidos a una de las urbes más insólitas y desconcertantes del planeta.

2. EDO-TOKIO, JAPÓN

La película, inicialmente filmada en blanco y negro, se abre con la imagen de un águila posada sobre un árbol, y estampada sobre una tela negra. Al fondo se aprecia el monte Fuji: una imagen del viejo Japón que parece pervivir en la moderna y expansiva Tokio del siglo XX (figura 1). Anticipándose al *Scorpio Rising* de Kenneth Anger (1964), otro hito rupturista en formato corto, con el que guarda similitudes, se advertirá que la tela se mueve porque está estampada en la chaqueta que lleva un transeúnte. El espectador bien informado reconocerá de inmediato a este personaje: se trata de Donald Richie, pionero de los estudios de cine japonés, cronista y vecino afincado en Tokio, y director de sorprendentes filmes experimentales, aún pendientes de estudio y de valoración (figura 2).

³ *Ibid.*, pp. 293-294.

⁴ TESHIGAHARA, H. «Interview with Hiroshi Teshigahara» / Max Tessier (entrevistador), en *Three Films by Hiroshi Teshigahara: Pitfall, Woman in the Dunes, The Face of Another*. (Libreto. Material complementario a la edición en DVD), New York, 2007.

El autor del presente artículo recibió una beca de la Japan Foundation (2014), y otra de la Ishibashii Foundation / Japan Foundation (2023) para investigar la obra de este cineasta, y desea mostrar su reconocimiento a ambas instituciones por la ayuda facilitada.

⁵ Disponible en Youtube una copia en dos partes, en inglés y con subtítulos en italiano: <https://www.youtube.com/watch?v=wPjBYtNULoc> y <https://www.youtube.com/watch?v=thPqcahUgLY>, consultado el 06-05-2024.

Cobra sentido que se destaque, desde el inicio mismo del cortometraje, la presencia de un ilustre *gaijin*, y un reconocido difusor de los tesoros del cine japonés, que entonces comenzaban a ser descubiertos, a quien sorprendemos contemplando con asombro unos grabados *ukiyo-e* en un escaparate mientras, como telón de fondo, se reconocen notas de *Etenraku*, un clásico del repertorio *gagaku* (figura 3)⁶.

lo hace sobre un espejo. Pero las audacias del episodio irán mucho más lejos: el embelesado Richie se detiene ahora frente a una estampa coral de Hokusai en la que se reconoce un grupo de criados, escoltas y palafreneros que acompañan y custodian un palanquín. Tanto el espectador desde la sala oscura, como el mismo Richie desde las calles, se muestran fascinados contemplando *hoy* aquellas viejas imágenes del *ayer*: un placer que no poco tiene de cinematográfico. Por



Figuras 1-3. Donald Richie: para el observador distante. Fuente: Sogetsu Foundation.

Evocando desde el mismo grabado el mundo del maestro Mizoguchi, las estampas de geishas mirándose al espejo, tal como las retratara Utamaro, se revisten de vida al ser cortejadas por la cámara. Aquellas elegantes cortesanas se unen a las viejas estampas licenciosas procedentes de la imaginería *shunga*. Aquí los pies desnudos e insinuantes de las bellas son contemplados por Richie a la luz de una inédita inteligencia y perspicacia. Se aprecia la mirada bien entrenada de quien ha pasado muchas horas, muchos años, toda una vida, cultivándola al cobijo de las salas oscuras. Bajo su percepción cualificada, tradición y modernidad coinciden y conviven, colisionan y se confunden en la gran urbe japonesa; tal es la esencia y la magia hechicera de esta nueva cultura urbana, cosmopolita y posmoderna.

Aquellos viejos retratos, filmados inicialmente en blanco y negro, se llenan de color en el siguiente plano, ganando repentinamente una nueva vida. Se sobreentiende que son contemplados desde la mirada inquisitiva e inteligente de Richie, cuya perspicacia le permite contemplar en color lo que todo el mundo ve en blanco y negro. El espectador distante se muestra penetrante y cualificado, capaz de ver y entender lo que antes no se había visto, o cuando menos no se había visto de esa forma. Así, y de manera muy consecuente, esta pequeña película rinde tributo –no desprovisto de ironía– al crítico, ensayista y divulgador que contribuyó como pocos al conocimiento de la cultura cinematográfica japonesa fuera de sus fronteras.

Apelando a la dualidad como fórmula estructural, el norteamericano Richie, desde el presente y en blanco y negro, establece un diálogo visual mediante el plano-contraplano con las imágenes del pasado, en color. El cine se refleja en el *ukiyo-e* del mismo modo que la geisha de Utamaro

eso mismo, y de manera muy intencionada, el investigador norteamericano se sitúa frente al escaparate y los grabados con una disposición equivalente a la que sentiría durante la contemplación de una película. Ante sus ojos se exhiben las estampas *shunga* y sus escenas licenciosas. La contemplación de las imágenes produce placer y asombro, como sucedería ante cualquier espectáculo cinematográfico equivalente. También aquí el viejo *ukiyo-e*, precursor de personajes, situaciones y acontecimientos cinematográficos, revive ante nuestros ojos exactamente igual que si se tratara de una asombrosa y fascinante película contemporánea. El cine es, hoy, como el *ukiyo-e* lo fue ayer, un arte popular que nace de la magia y de la capacidad de fascinación sobre los espectadores.

En efecto, el movimiento de cámara trazado sobre los personajes de aquellas añejas estampas produce el mismo efecto que si sus protagonistas cobraran vida cinematográfica. Incluso cuenta con su banda sonora específica, procedente del repertorio *gagaku*, descubriendo en el cine, como se hace en las viejas xilografías, un espacio ignoto, repleto de infinitas posibilidades. La vieja Edo y la moderna Tokio se encuentran y reconocen a través del tiempo y gracias a los prodigios del cine. La sorpresa y la capacidad de sugestión y fascinación del espectador siempre viene determinada por nuestra relación con el arte a través de la mirada. Los ojos de Richie se desencajan de asombro, como lo hacen los nuestros. Pero esta vez la ironía visual irá aún más lejos: Los ojos occidentales de Richie se verán transformados en ojos orientales, y bizcos por añadidura, a través de un irónico e insolente collage audiovisual (figuras 4-6). Porque los ojos japoneses que recibe sobreimpuestos el espectador distante no serán reales, sino la representación de los mismos a través del *ukiyo-e* irónicamente impostado.

⁶ CENTENO MARTÍN, M. P., «Crónicas de paisaje...», p. 294.

La broma visual, más allá de su calculado efecto cómico, reflexiona sobre la actitud del espectador y su relación con el medio cinematográfico en años de especulación y transformación como han de ser el fin de los años 50 y la década de los 60 en su conjunto. Ya no es posible contemplar el mundo de la misma forma. La mirada se ve transformada, y con ella se alcanza un nuevo entendimiento, una nueva forma de contemplar el mundo, de aprehenderlo y de relacionarnos con el mismo. El nuevo espectador, ejemplificado en Richie, contempla la realidad como si de un espectáculo cinematográfico se tratase. Ya no puede ser de otra forma.

A continuación, el cine ofrece una imagen inédita que nunca podrían dar los viejos grabados de Hokusai y Hiroshige: la perspectiva aérea, el vuelo sobre la ciudad, la mirada de los dioses. Así, y respetando aparentemente algunos principios convencionales del documental, se aportan datos y cifras sobre la megalópolis: su población y su flujo demográfico, nacimientos y muertes, destacando el número de suicidios y, de manera particular, la inmensa cantidad de basura que producen sus habitantes: 20.000 toneladas diarias, una montaña de detritus que se duplica cada diez años. Los vertederos están casi colapsados, oca-



Figuras 4-6. Donald Richie: metamorfosis de la mirada. Fuente: Sogetsu Foundation.

Súbitamente, y contra toda lógica, la comitiva cobra vida, abandona el marco en el que se encuentra atrapada y sale a desfilarse por las calles del Tokio contemporáneo. Los personajes del viejo Edo, representados en el *ukiyo-e*, se escapan de los grabados, para seguir su propio camino, llegando a colisionar con los habitantes de la capital contemporánea (figura 7). La extraña procesión abandona el marco impreso en el que había sido confinada y pasa a invadir las

sionando ya a finales de los 50 un gran problema urbano y medioambiental. Porque la opulencia de esta capital de lo transitorio no se mide tanto por lo mucho que produce, sino por la enormidad de lo que desecha para hacer sitio a lo nuevo (figura 8).

Por esto mismo, y como oportunamente subraya la película, Tokio es, en 1958, la ciudad que produce el mayor



Figuras 7-9. Tokio, 1958: contrastes y paradojas de la gran ciudad. Fuente: Sogetsu Foundation.

vías y las calles, confundiéndose con las actuales muchedumbres y llenando todo el espacio urbano de sorpresa y de misterio. Es el enigma y el encanto de la gran capital asiática, crisol de gentes y de culturas, de formas y de tradiciones tan dispares. Los guerreros malcarados y malhumorados, de nuevo acompañados por los sonos y los cantos guturales del *gagaku*, se esfuerzan por abrirse paso, a caballo y en compañía de sus huestes, en medio de la impenetrable maraña humana que se forma en las estaciones en hora punta. Ayer y hoy se funden, como lo hacen el *ukiyo-e* y el *gagaku* con el entorno contemporáneo, gracias a los sortilegios del arte cinematográfico.

número de cámaras fotográficas, y también la que reúne el mayor número de salas de cine, estableciendo una nueva plusmarca de naturaleza audiovisual, siempre relacionada con el cine. Tokio, recuerda la película, es el emporio urbanístico relacionado con el acto de mirar y de capturar miradas, de embalsamar el espacio y el tiempo. Esta presentación al uso se ve inmediatamente quebrada con efectos de extrañamiento que, en claves paródicas, no tardan en sorprender y desconcertar al espectador. La capital de Japón es una ciudad que nace para batir registros y para producir continuo asombro, como el que embargaba a Richie en el acto prólogo.

A lo largo de este sorprendente y desigual cortometraje, todo el espacio urbano se convierte en el inmenso escenario o tablero donde se formulan y llevan a la práctica numerosos ejercicios experimentales, con desiguales resultados. Los más afortunados relacionan, en claves irónicas, el bullicioso Tokio actual con el viejo Edo de los samuráis, los comerciantes *chōnin* y ese inefable mundo flotante poblado por geishas, actores y prostitutas. Lo tradicional y lo moderno, lo autóctono y lo foráneo, oriente y occidente, se mezclan de continuo en la gran capital nipona, sin que sea posible en ningún momento establecer sus límites ni sus fronteras: la gran ciudad ha fagocitado, en su inmenso tracto urbano, el pasado y el presente, lo propio y lo ajeno, dando como resultado un nuevo tejido urbano y un nuevo y desconocido escenario cinematográfico.

Sin ser documental propiamente dicho, *Tokio 1958* sí es documento. Documenta la transformación profunda que experimentan la ciudad y sus habitantes, su cultura, sus patrones de conducta, sus hábitos y la intrusión continua de los modelos occidentales. Así el episodio recoge concursos de imitadores de Elvis Presley, bares y restaurantes occidentalizados, salones de jazz y compras navideñas en grandes centros comerciales abiertos en el centro de la ciudad, en el entorno de Ginza. Hasta aparecen tiendas de novias adaptadas a la tradición sintoísta vernácula. Un ejercicio pleno de trivialización e impostura que deriva hacia una extraña y paradójica forma de shinto-consumismo. Un cruce continuo, y con frecuencia disarmónico, entre lo local y lo foráneo, entre Oriente y Occidente. «Cuando una ciudad asiática imita a Occidente en el grado que Tokio lo hizo, el espectáculo produce en el espectador una sensación de asombro, unido a un cierto patetismo», sentenció el escritor Kafu Nagai en su novela *Durante las lluvias* (1931)⁷. La película se impregna de esta perplejidad para imponer de principio a fin una naturaleza jocosa, irónica o especulativa tan indefinible como lo es la misma ciudad de la que parte.

3. LAS ARTES DE LA APARIENCIA

Las viejas artes populares continúan vivas en esta desconcertante megalópolis que ha hecho de la convivencia entre tradición y modernidad su esencia misma, un patrón de vida y de conducta. Cometas con forma de grulla surcan los cielos; personajes del *ukiyo-e* y del teatro Kabuki cuelgan en banderines, pendones y estandartes por calles y parques... La fusión entre lo tradicional y lo novedoso, a menudo de procedencia foránea, continúa siendo una de las esencias mismas de la modernidad japonesa, acaso su secreto mejor guardado. En este muestrario polifónico y disperso se nos presentarán mujeres que se entregan a una demostración de maquillaje, recuperando de nuevo la fotografía en color dentro de una película mayoritariamente filmada en blanco y negro, una vez más acompañada por los graves

cantos del *gagaku*. Todo se sobrepone y confunde de manera espontánea en aquella colosal urbe-escenario, privilegiado mirador del fenómeno posmoderno construido sobre el pastiche y la esquizofrenia.

La idea de máscara está muy arraigada en la cultura japonesa (figura 9). La transformación del rostro por efecto del maquillaje se verá ampliada, posteriormente, por los efectos de iluminación en colores que se aplicará sobre este mismo rostro maquillado (figura 10). La capacidad de transformación a través del dispositivo artístico y audiovisual ha de ser el imperativo absoluto sobre este espacio urbano que se define como un inmenso espacio de representación.



Figura 10. Máscaras sociales: nuevas formas de representación.

Fuente: Sogetsu Foundation.

Las comúnmente llamadas *moga* (japonización del *modern girl* inglés) se maquillan siguiendo el patrón de la moda foránea, antes que por las usanzas y técnicas autóctonas y ancestrales. Pero el gesto convertido en liturgia es, básicamente, el mismo: aquel arte de transformar el rostro, de embellecerlo o de hacerlo más atractivo o llamativo a través de un proceso de enmascaramiento y aplicación de cosméticos, pervive en forma de ritual epidérmico; una actividad ilusoria que transforma, pero al mismo tiempo distorsiona, las facciones hasta hacerlas aparecer deformadas o irreales, casi evocando los antiguos fantasmas del legendario *Kwaidan*. Aquí un *yokai*, demonio del antiguo repertorio teatral e iconográfico, parece reírse, desde el más allá, de estas vanas y pasajeras actividades de los mortales. Allá una cortesana, escondida tras un biombo, se entrega al placer voluptuoso de la mirada, esa pulsión escópica a la que invita en todo momento el recorrido por tan desconcertante tejido urbano.

La mujer japonesa se veía agredida a finales de los 50, como sucede hoy con mucha mayor intensidad, por un discurso publicitario manipulador y consumista, que promete éxito, salud y belleza sólo por el hecho de aplicarse

⁷ Obra traducida al español en el volumen *Una extraña historia al este del río*, que comprende ambas novelas. Gijón, 2012. Traducción de Rumi Sato.

determinados productos. Un collage de marcas cosméticas bombardea el rostro femenino hasta dejarlo completamente aislado y sofocado: la marca se impone sobre el individuo, el producto sobre la persona (figura 11). El discurso publicitario alienante, consumista y enajenador anula a la mujer, cosificándola para hacerla parecer deseada. Porque «el maquillaje es un arma poderosa», asegura la locutora. ¿Para qué y para quién es ese poder? Como continúa sucediendo hoy, se empodera a la mujer a través de la cosmética con el fin de hacerla atractiva para el hombre, reivindicando en bucle vacuo y repetitivo la belleza por encima de cualquier otra virtud o consideración. La mujer japonesa, como podría suceder en cualquier ciudad de Europa o de América, se ve atrapada en una celda llena de carteles, pósters, fotografías, productos y envases que la distorsionan y la anulan para, pretendidamente, hacerla libre, dueña de su destino, con capacidad de dominio sobre el hombre y sobre sí misma.

El cultivo de la belleza, por otra parte, no se limita al acto de maquillaje. Hay que fortalecer –y atormentar– el cuerpo con duros ejercicios gimnásticos, a través de prácticas y posiciones que tienen mucho de sexuales, para conseguir esos cuerpos bellos y atractivos, una nueva forma de ensueño (figura 12). La presencia del maquillaje, claro está, va más allá de lo anecdótico: la sociedad japonesa en su conjunto se está maquillando y disfrazando con formas culturales y hábitos impostados, que no les son propios, proyectando la transición hacia una nueva cultura que nace de la fusión y el mestizaje.

Hasta la práctica amorosa se transforma con la popularización de los besos y la irrupción de nuevas formas de acceder al mercado del sexo: los ancestrales barrios de prostitución de Yoshiwara, magistralmente retratados por Mizoguchi, se ven sustituidos por cabarets y clubes de alterne, entre otros locales especializados en las nuevas formas del mundo flotante (figura 13).

un requisito capilar que, en última instancia, siempre puede ser convenientemente sustituido por una peluca, como sucede en el teatro. La secuencia proporciona unas nociones básicas sobre el uso del kimono, en imágenes duplicadas, sobreentendiendo tal vez que en los años 50 su uso y sus misterios ya no están tan generalizados como lo estuvieron antaño. La duplicación de imágenes aporta un tono extraño, fantasmagórico, irreal, a una práctica estrictamente cotidiana. El desdoblamiento es, por otra parte, una práctica continua a lo largo de todo su breve metraje, que aquí se explicita en claves de representación.

La geisha de antaño aplaude, desde su *ukiyo-e*, a la modelo de hoy, capturada por la cámara. Se nos informa de una escuela para futuras esposas, donde se las enseñan nociones elementales de buen comportamiento, siguiendo los dictados de la cultura japonesa y europea. El arte de servir el té, tan ritualizado, convive con nociones de cocina internacional. La práctica del arreglo floral, el ikebana, aún pervive entre mujeres de hoy, mostradas como sumisas y pasivas, educadas y formadas para agradar, para servir fiel y sumisamente a los maridos, sin mayores ambiciones o proyectos en el horizonte. Malévolamente los maniqués, enfundados en lujosos y carísimos vestidos nupciales, se filman en color frente al blanco y negro de las modelos.

Aquí todo es objeto de consumo y de comercio. Todo se compra, todo se vende. O se alquila, en su defecto. En consecuencia, se ofrece el alquiler de kimonos para quien no pueda permitirse su adquisición, por solo 30.000 yenes (el traje completo costaría más de un millón de yenes). El kimono nupcial convive en las tiendas con el traje de bodas occidental. Y se alterna la ceremonia con los dos ritos: el autóctono sintoísta y el foráneo desnaturalizado. La música de koto se ve sustituida por la inevitable *Marcha Nupcial de Lohengrin*, de Richard Wagner (1850), esta vez interpretada al piano mientras los novios japoneses se dan el *sí quie-*



Figuras 11-13. La imagen, el cuerpo y el deseo. Fuente: Sogetsu Foundation.

Tampoco se pasa por alto, en este entramado ilusorio y materialista, el asunto conyugal: otra forma de representación. «Para hacer un buen matrimonio hace falta una elección adecuada y un kimono», informa explícitamente la locutora. Y un buen peinado japonés, es preciso añadir;

ro intercambiando alianzas. La novia occidental y la novia japonesa se cruzan en la escalera, ahora bajo los acordes del koto. La japonesa lleva la mirada hacia el suelo, pero asciende a las alturas; la occidental mira al frente, pero asimismo se entrega a un porvenir incierto.

4. AÑO NUEVO EN EL SANTUARIO MEIJI

Se celebra el Año Nuevo, conforme al calendario occidental, el 1 de enero de 1958, en el Santuario Shinto de Meiji, uno de los rincones más reconocibles del pasado. Las vistosas casullas de los oficiantes desfilan junto a los oficinistas enfundados en traje y corbata, y con los soldados uniformados de gala. Cualquier actividad en la ciudad ha de verse sometida a esa contraposición dual que se convierte en la misma esencia de un proceso de paradojas y de metamorfosis continuas. Y es que el urbanismo de la capital japonesa, junto con los patrones de vida de sus habitantes, se articula sobre un tablero siempre cambiante, un terreno de mutaciones perennes, sometido a la infinitud de su alumbramiento. Tokio está sujeta a un flujo incesante de construcción y destrucción, una dinámica que es la muestra suprema de su debilidad y de su fortaleza: ha de resistir y ha de permanecer para poder transformarse. Aun respondiendo fielmente a esta exigencia, el incesante modelado urbano no impide, como el cortometraje fielmente documenta, que se mantengan los viejos usos y el ancestral orden social y político. En una nueva broma o ironía visual, las autoridades, los empresarios de éxito y los altos mandatarios del país, en 1958, ven sustituidas sus caras por los adustos y fieros rostros de los samuráis del pasado, un nuevo ejercicio irónico de collage cinematográfico que remite explícitamente al acto prólogo (figuras 14-16). Una ironía sobre los guerreros de nuestro tiempo, los metamorfoseados shogunes empresariales y el nuevo *bakufu* financiero. Pero asimismo la broma ofrece, de manera muy consciente, una velada ironía sobre el inmovilismo primordial de la sociedad japonesa que, desde sus mismos cimientos, y en sus bases más profundas, continúa anclada sobre modelos feudales⁸.

Así Tokio se descubre, a lo largo de todo el recorrido en imágenes, como un gigantesco trampantojo disarmonico, poblado por máscaras y por figuras maquilladas: la capital de la impostura y de la representación multicultural, como recuerda la obsesiva presencia del *gagaku* y la música procedente del repertorio *kabuki* en las calles modernas y bien asfaltadas. Las caricaturas de los nuevos magnates capitalistas, samuráis del siglo XX, cuyos rostros son sustituidos por personajes de las estampas del viejo Edo, producen tanta risa como espanto. El humor desenfadado e irreverente es la marca característica de esta breve obra en su conjunto, porque en el fondo es fiel reflejo de un mundo desconcertante, paradójico, donde lo cómico y lo grotesco son el reflejo de una modernidad bifronte e impostada que se desenvuelve sobre un tejido urbano descomunal, que no conoce límites.

Otro destacado episodio muestra un concurso de canción moderna, actividad competitiva que se popularizó mucho en el Japón de posguerra. Los concursantes interpretan e imitan canciones de las estrellas del momento, entre los que destaca el rey, Elvis Presley. Las admiradoras, enguantadas, siguen las actuaciones con entusiasmo. Uno de los participantes imita al cantante italo-americano Frankie Laine en su inolvidable balada *Duelo en OK Corral*, con música de Dimitri Tiomkin. De nuevo imitación y trampantojo, esta vez en forma de cowboy japonés; a las que se debe añadir esa idea de enfrentamiento, de contraste, de pugna, que ha de ser continua a lo largo del cortometraje. Todos los participantes, además, cantan en inglés: los chicos y las chicas. Las canciones, el estilo, la música, los ropajes, ademanes y movimientos y hasta el mismo idio-



Figuras 14-16. *Bakufu* financiero. El nuevo orden samurai. Fuente: Sogetsu Foundation.

Como se aprecia, y más allá del chiste y de la ironía, el corto tiende continuamente puentes entre el Japón de ayer y el de hoy, demostrando que no se han roto los vínculos porque también en Tokio, como en Japón en su conjunto, todo cambia para que todo siga como siempre. Aquellos señalados gentilhombres, al cabo, descienden y son herederos de la estirpe del *bushido*; son los samuráis de nuestro tiempo: samuráis encorbatados.

ma se cimbrean bajo los ritmos del vencedor, cuya cultura ha arraigado profundamente en la cultura popular y en el imaginario colectivo. Tanto o más que en otros lugares por la presencia y tutela de la potencia invasora en el territorio nacional. Lo que viene a coincidir con el lance que al principio y al final del corto, y a lo largo de todo su metraje, se libra entre el viejo y el nuevo Japón, entre la tradición y modernidad, entre lo autóctono y lo foráneo.

⁸ Las figuras superpuestas y caricaturizadas, según informa el cortometraje, son Bamboko Ono, presidente de la Cámara Baja, y Michiru Sekitome, empresario a quien se debe la construcción de la presa Sakuma, la más grande construida hasta entonces en Asia. Ambos son presentados como legítimos descendientes del ancestral orden samurai, ante quienes la plebe se postra reverencialmente.

Las vicisitudes del concurso no sólo se disfrutan en directo, sino a través de un pequeño intruso electrónico, que ya se ha colado en algunos hogares japoneses con la intención de quedarse: la televisión. El pequeño receptor se sitúa en lo alto del espacio doméstico, en el lugar más visible y despejado, en forma de nuevo *tokonoma* audiovisual (figura 17). Un niño, a los pies del aparato, se desentiende de su triciclo y de todos los juguetes. Ya no juega ni pedalea: baila al ritmo de la música junto con los danzarines del programa. No hay en el orbe doméstico nada más atractivo y seductor que el nuevo forastero audiovisual. Otros niños, en directo, siguen las incidencias del espectáculo a su vez hechizados y absortos. La televisión permite, en la distancia, casi los mismos placeres que el directo, y esto sin salir de casa; un nuevo instrumento de aislamiento y de enajenación colectiva⁹.

humilde familia del extrarradio, que carecía de todos estos oropeles, entra de lleno, y gracias a un concurso oportunamente televisado, en el orden moderno.

En una casa pintan a mano los ojos de unas muñecas, el recurrente emblema visual, como paso previo a su comercialización: una forma de negocio artesanal en una economía familiar y de subsistencia. Allí se utiliza uno de los ingenios invasores para favorecer el rápido secado: un radiador eléctrico colocado frente a las muñecas (figura 18). El pequeño artilugio, glosa el narrador, «parece ser el único instrumento en condiciones de ser usado» en esa minúscula chabola que no tiene ni espacio ni infraestructura para tanto aparato eléctrico. Por eso, y debido al frágil tendido, sus resistencias terminarán por provocar la caída de toda la



Figuras 17-19. Televisión, muñeca y piedra: son ojos porque te ven. Fuente: Sogetsu Foundation.

La participante ganadora es descrita como «una típica chica de Tokio» que aquí canta y baila swing con total desenvoltura. «La campeona de la comunicación de masas», exalta el narrador en fuera de campo. El premio para esta reina del concurso es nada menos que un nutrido lote de electrodomésticos acompañado de productos de belleza, lo que nos devuelve a los primeros episodios ya comentados. Concluido el programa, la triunfadora de la competición regresa a casa en un autobús urbano que la lleva hasta un poblado de chabolas de madera, pobremente construido en las afueras y con la ropa tendida al viento, alejado del *glamour* moderno y cosmopolita, del lujo y de los medios de comunicación característicos del centro de la capital. Un barrio popular del extrarradio donde la joven es recibida como una auténtica heroína que desembarca el opulento botín conquistado. Aparatos eléctricos, paquetes, enseres... tantos que no hay donde meterlos en la minúscula vivienda, bajo la atenta y sorprendida mirada del gato. Los tesoros del nuevo orden urbano, moderno y altamente mecanizado, que no tardarán en extenderse por todo el país. Lavadora, frigorífico, batidora, aspirador, tan potente que amenaza hasta con devorar a una muñeca, vestigio de la infancia no tan distante de la ganadora.... Y el premio más valioso de todos: una televisión cuidadosamente posada en el suelo, casi sin espacio donde instalarla. La familia, y con ella todo el vecindario, asiste a una auténtica invasión electrónica y audiovisual emitida en directo por las pantallas. El acontecimiento lo merece: una

línea, dejando el barrio entero a oscuras, lo que originará una situación incómoda para todo el vecindario. He aquí otra contradicción en ese país sorprendente que, a punto de entrar en los años de la modernidad, se adapta con entusiasmo a los nuevos tiempos, pero donde una amplia mayoría de la población aún no puede asomarse a sus usos ni a sus beneficios. Esta es la mirada crítica que se arroja desde las pantallas sobre el proceso tecnológico, desigual y mal repartido en la capital, y no digamos por el resto del territorio y las zonas rurales.

5. LA CIUDAD DONDE PASADO Y PRESENTE SE FUNDEN

Japón se ha convertido, en el curso de menos de un siglo, desde la Revolución Meiji de 1868, hasta el 1958 que retrata la película, en una de las naciones más industrializadas del planeta. Claro que el proceso, rápido y eficiente, no ha sido ni equitativo ni armónico. No ha llegado a todo el mundo, y a menudo no ha llegado bien. Así lo documenta irónicamente esta pequeña pero afilada obra.

Los trabajadores continúan laborando con sus manos, tal como se hacía en tiempos pretéritos. Otro irónico juego de montaje relaciona a los campesinos de Hokusai con los constructores de carreteras de 1958. El trabajo, los instrumentos, el doblegamiento y la desigualdad social pa-

⁹ Cabe recordar que al año siguiente el maestro Yasujiro Ozu dedicó una de sus mejores comedias domésticas a la llegada de este nuevo intruso y cómo trastoca para siempre el espacio y el orden doméstico en *Buenos días (Ohayō)*, 1959).

recen ser exactamente los mismos. Al cabo, según apostilla el narrador, «los japoneses están dotados de gran habilidad manual». Antes de las transformaciones de Meiji, toda la industria se basaba en ese trabajo de artesanos. No había máquinas, la Revolución Industrial no había hecho acto de presencia, contrarrestada por la insularidad y el aislamiento obstinado y voluntario del país. Esta tradición, justifica el narrador, se perpetúa en tiempos contemporáneos y en la industria pesada. Las carreteras, tanto hoy como ayer, son por completo levantadas a mano, con ayuda de martillos y cinceles, a pico y pala. Sin apoyo tecnológico. Lo feudal y lo industrial parecen encontrar, también en las infraestructuras básicas, un estado de entendimiento. El cortometraje se presenta en forma de polifonía diversa e inconexa porque quiere, en definitiva, dar cuenta de una realidad que asimismo se presenta, a ojos del observador distante, compleja, diversa y contradictoria.

Amanece finalmente sobre la ciudad que va recordando su pulso cotidiano. Y es precisamente ahora cuando se cierra el ciclo que se abriera al principio del itinerario cinematográfico. La comitiva del *ukiyo-e*, que como se recordará había escapado de su estrecho marco al principio, continúa deambulando por las calles vacías. Ahora han ganado el color, y se disponen a tomar lo que siempre ha sido suyo: Edo. Tokio. La capital. Japón. El pasado y el presente. Porque no hay una frontera abierta o definida entre todos estos límites (figuras 20-22). Tokio se construyó sobre un pasado que continúa siendo su presente. Y apunta hacia un futuro que nunca renunciará a sus orígenes.

El palanquín de antaño se cruza con la limusina de hoy, y el comerciante *chōnin* o el aristócrata se confunden con el político y con el banquero, con el magnate y con el empresario ensimismado. Conjugando su presente en



Figuras 20-22. Edo - Tokio. El presente que se encuentra con el pasado. Fuente: Sogetsu Foundation.

El exclusivo y lujoso barrio de Ginza es filmado en plena ebullición durante las Navidades, una celebración, como la de Año Nuevo, ajena a la tradición autóctona, pero incorporada y festejada con entusiasmo por el conjunto de una población entregada a los desórdenes consumistas. Unos pocos van a iglesias, la mayoría a tiendas y comercios. Otros muchos acuden a los más mundanos *pubs* y *night clubs* de la zona. Finalmente, la celebración occidental y cristiana ha demostrado ser, también en las lejanas tierras japonesas, un reclamo comercial y un negocio sumamente beneficioso.

He aquí un coro de bailarinas muy ligeras de ropa, de nuevo alternando la fotografía en blanco y negro y en color. Un festejante de hoy besa y magrea a una geisha de ayer, reproducida sobre un panel recortado, estableciendo la relación más estrecha, física y táctil de toda la película entre el viejo *shunga*, o *ukiyo-e*, y el moderno arte cinematográfico que toma el relevo (figura 19). Una escena de amor carnal, físico que, una vez más, se contrasta con una añeja representación erótica. El deseo es el mismo, y seguramente sean esas mismas leyes del deseo las que mantienen viva y trepidante a la ciudad y su cultura, sometida a un continuo proceso de metamorfosis en pos de ese deseo insatisfecho.

tiempo pasado, Tokio permanece viva; deliciosamente viva, como puntualiza el narrador. Es así; y para confirmarlo las piedras del pasado se abren, en forma de ojos que apuntan al presente, hacia nosotros (Figura 19). De este modo la película se cierra con una última y oportuna referencia ocular: los ojos sin rostro que brotan sobre las piedras del pasado.

La película que se ha comentado ejemplifica como pocas, al menos hasta los años 60, la ciudad de Tokio como un espacio dual y contradictorio: la gran capital que seduce, fascina, produce temor y desconcierta. Como han comprobado el lector y el espectador, no poco tiene de laberíntico, de impenetrable, de inabarcable esta ciudad de paradojas y contradicciones, que abrumba y hechiza por igual. Pero mucho tiene también de imán, de objeto de atención que reclama al viajero y al cineasta. Esta suma de penumbras y de destellos ha hecho de Tokio uno de los grandes escenarios cinematográficos de nuestro tiempo¹⁰. Una urbe desconcertante y contradictoria que parece haber sido levantada para materializar el paradigma de ciudad moderna concebido por Octavio Paz en *Sombra de obras*:

«Hablo de la ciudad contemporánea, en perpetua construcción y destrucción, novedad de hoy y ruina de

¹⁰ Véase al respecto: SANTOS, A., «Tokio: Donde se desvanecen las palabras», en GARCÍA GÓMEZ, F. y PAVÉS G. M. (coords.), *Ciudades de cine*, Madrid, (2014). pp. 389-399; SANTOS, A., «El imperio de la impostura: Tokyo Ga», *Trasdós: Revista del Museo de Bellas Artes de Santander*, 8 (2006), pp. 99-114.

pasado mañana; la ciudad de la que no podemos salir nunca sin caer en otra idéntica aunque sea distinta; la ciudad, realidad inmensa y diaria que se resume en dos palabras: los otros. Pero la ciudad no es mental; es nuestra realidad: nuestra selva, nuestra estepa y nuestra colina»¹¹.

Ciudad-selva, ciudad-estepa, ciudad-colina. Tokio. Sin duda la vieja urbe moderna genera su propio tejido urbano, único e irrepetible. Con la suma incesante de construcciones disarmónicas, el visitante no se desprende de una reiterada sensación de caos y de improvisación urbanística. La gran ciudad conforma sus propias leyes, su propia estructura, su propio dinamismo, ajeno al del resto del país y al del resto del planeta. La ciudad de la impermanencia, evanescente por antonomasia. Una ciudad que no cede a sentimientos humanos tan poco productivos como la nostalgia o el deseo de preservar testimonios del pasado. Nunca ha pretendido ser bella, aunque sí imponente, y lo ha conseguido con creces: una ciudad uniforme en la disparidad. Un mosaico urbano sin diseño ni planificación, compuesto por infinidad de teselas distintas que aportan al conjunto una apariencia no coherente, pero sí uniforme. Una sucesión de células, órganos y estructuras autónomas sin centro establecido que dan como resultado un cuerpo multiforme, no hermoso, pero sí operativo y descomunal. Pocas ciudades impresionan como lo hace ésta; Tokio es la ciudad de la sorpresa continua: la capital de lo insospechado. La ciudad perfecta donde el viajero puede dejarse abandonar a un vagabundeo azaroso, a un extravío intencionado, a un recorrido inconexo. No es sólo la más segura de las grandes capitales; es también la más imprevisible y, sin duda, una de las más desconcertantes. Donde el ruido continuo llega a confundirse, paradójicamente, con el silencio. «A alguien que venga a Tokio hoy en día puede resultarle extraño pensar en Japón como el país del silencio. Sin embargo, detrás de todo este ruido, hay un silencio particular que aún se conserva», observó oportunamente Sandrine Bailly¹². El ruido descomunal junto al silencio que no cesa. El encanto de la gran ciudad para el viajero desinformado es el encanto de la sorpresa y del desconcierto: el hechizo de lo inesperado. La ciudad posiblemente más dinámica del planeta es, además, la más eficiente en su dinamismo. Tokio parece haberse alzado fruto de las tensiones entre lo que fue una vez planificado y lo que se construye sin planificación alguna. Y, sin embargo, una aparente ausencia de planificación urbanística no significa, necesariamente, caos. Si Japón es el país de contrastes, y de contraposición entre lo viejo y lo nuevo, entre la tradición y la modernidad, Tokio es el paradigma supremo de tal dualidad.

La ciudad ha sufrido incendios, terremotos y bombardeos; ha sido destruida y reconstruida una y otra vez.

Posee pocos edificios históricos, y la arquitectura moderna, carente de planificación urbanística, no ha sido capaz de proporcionarle un estilo propio, como tienen otras grandes capitales del planeta. Siempre ha sido una urbe superpoblada donde el terreno ha sido muy caro por escaso. El estilo de Tokio, considera el mismo Donald Richie a quien sorprendimos al principio del cortometraje, es la ausencia de estilo¹³. Pero esta no es una característica exclusiva de la capital: también Hiroshi Teshigahara observó que todas las ciudades japonesas comparten un parecido estado de desorden: «No hay ni una en Japón que haya sido construida siguiendo un plan regular. No hay armonía estética, no hay ningún estándar». A su vez el novelista Kōbō Abe, responsable literario de las mejores películas de Teshigahara, definió la ciudad que hoy recorremos como «un número ilimitado de poblados. Estos poblados y sus habitantes parecen idénticos. No importa cuánto camines, siempre tienes la sensación de que permaneces donde iniciaste el paseo, yendo a ninguna parte. Y donde quiera que te encuentres en Tokio, te pierdes». Tal es la cartografía de la ciudad-laberinto¹⁴. Diríase en efecto que la planificación urbana brilla por su ausencia de manera intencionada. «Buena parte de Tokio es un gran laberinto, una retorcida maraña de callejuelas y estrechos caminos. Una razón es, por supuesto, que se prefiere el laberinto», asegura de nuevo Donald Richie, todavía perdido entre sus vericuetos¹⁵.

Se impone así la aleatoria y desordenada apariencia de sumar volúmenes individualizados, uno tras otro, cuyo encaje a menudo forzado o azaroso produce efectos singulares por lo disarmónico. Lo hemos comprobado mientras analizábamos esta obra sugerente y desconcertante, pero ya lo habíamos hecho recorriendo físicamente sus calles: en Tokio la mayoría de los edificios son de estilo occidental y moderno; pero su estructura urbana no lo es: sigue siendo medieval¹⁶.

6. CONCLUSIÓN: TOKIO 1958 O EL ARTE DE LA EVANESCENCIA

Bajo tales circunstancias, ¿a qué conclusiones podemos llegar tras nuestro recorrido por este espacio urbano y cinematográfico tan sugestivo como desconcertante? En primer lugar, consideraremos que películas como la comentada –entre otras muchas– acreditan la conexión estrecha que existe entre el cine y la ciudad, escenario privilegiado de la vida moderna desde las primeras películas de Lumière hasta la actualidad. Por otra parte, y al reivindicarse como arte de nuestro tiempo, el cine no puede limitarse a aplicar reiteradamente las soluciones convencionales, cuando las formas cinematográficas son tan variadas y flexibles como lo es el mismo fenómeno ciudadano. Adoptando esta

¹¹ «Poesía e historia», en *Sombra de obras*, Barcelona, 1983, p. 87.

¹² BAILLY, S., Japón: *Un viaje silencioso*, Barcelona, 2021, p. 3.

¹³ RICHIE, D., Tokio: *Una de las ciudades...*, p. 12.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 39-40.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 57-58 y 67.

¹⁶ *Ibid.*, p. 69.

perspectiva, la ciudad de Tokio se erige en paradigma de espacio posmoderno desde mediados de la pasada centuria. La ciudad en eterno cambio, que ha hecho de la metamorfosis estructural su misma esencia, no es una ciudad convencional: su desarrollo urbano y su singularidad cultural la diferencian específicamente de todas las grandes capitales. Por eso mismo no puede ser representada de manera convencional; exige otra mirada mucho más inquisitiva, curiosa y perspicaz. Películas como ésta, entre otras muchas, reivindicando la gran capital de Japón como uno de los escenarios cinematográficos del planeta: un campo de enigmas y un repositorio incesante de ideas e imágenes.

Al espectador curioso ya no le cabe duda: la capital de Japón es la capital de la transitoriedad, de la fugacidad y la evanescencia. Ha querido adoptar la forma de una ciudad continuamente en construcción: nunca será terminada. Y esta naturaleza volátil, que desconcierta de continuo al espectador y al visitante, es la que se impone a lo largo del cortometraje; es la esencia misma de la película porque lo es, asimismo, de la ciudad que retrata. Apenas posee monumentos históricos, que fueron pasto de llamas, terremotos, bombardeos o de especulación urbanística. Hasta los aparentemente más antiguos, como los templos de Asakusa, han sido reconstruidos, pues se incendiaron bajo los ataques americanos. Tokio era en 1958, como lo es en nuestros días, la genuina capital del *shogyo mujo*: esa percepción budista imposible de traducir que considera cualquier etapa de la vida como una experiencia frágil, transitoria y fugaz. Todo fluye, nada permanece; todo está en evolución y movimiento; y entre sus estrechas calles y amplias avenidas la vida se descubre como una ilusión, un ensueño de naturaleza cinematográfica. Así, desde la pantalla, la inmensa capital de Japón se nos presenta como el paradigma de megalópolis evanescente, un caleidoscopio urbano que ilustra, entre mares de asfalto y luces de neón que no cesan, aquel inaprensible sentimiento: la fugacidad reducida a su más pura esencia urbana. Tokio, la ciudad de los sueños pasajeros. Fugaz como el tiempo, fugaz como la vida, fugaz como el cine.

BIBLIOGRAFÍA

- ASHTON, D., *The Delicate Thread: Teshigahara's Life in Art*, Tokyo, 1997.
- BAILLY, S., *Japón: Un viaje silencioso*, Barcelona, 2021.
- CENTENO MARTÍN, M. P., «Crónicas de paisaje: Nuevas formas de subjetividad en la vanguardia documental japonesa», en IACOBELLI DELPIANO, P. y LIRA LATUZ, C. (eds.), *Memoria y paisaje en el cine japonés de posguerra*, Santiago de Chile, 2020, pp. 289-316.
- CINEMA and Hiroshi Teshigahara, Tokyo, 1992.
- NAGAI, K., *Una extraña historia al este del río. Durante las lluvias*, Gijón, 2012.
- NIOGRET, H., «Hiroshi Teshigahara: Je veux tout faire» (Entrevista), *Positif*, 488 (2001), pp. 55-57.
- PAZ, O., *Sombra de obras*. Barcelona, 1983.
- RICHIE, D., «Hiroshi Teshigahara and the Film», en TESHIGAHARA, H., *All about Teshigahara Hiroshi*, Tokyo, 1982, p. 39.
- _____, *Tokio: Una de las ciudades más grandes del mundo*, Almería, 2017.
- SANTOS, A., «La burla de los dioses: A propósito de Kôbô, Teshigahara y los tormentos de Sísifo», *Mitos: Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, V. III. (1998), pp. 664-669.
- _____, «El imperio de la impostura: Tokyo Ga», *Trasdós: Revista del Museo de Bellas Artes de Santander*, 8 (2006), pp. 99-114.
- _____, «El rostro ajeno: Máscara, laberinto y minotauro». *Eviterna*, 11 (2022), pp. 196-212. Disponible en: <https://revistas.uma.es/index.php/eviterna/article/view/14122>, consultado el 06-05-2024.
- _____, «Tokio: Donde se desvanecen las palabras», en GARCÍA GÓMEZ, F. y PAVÉS G. M. (coords.), *Ciudades de cine*, Madrid, 2014, pp. 389-399.
- TESHIGAHARA, H., *All about Teshigahara Hiroshi*, Tokyo, 1982.
- _____, «Interview with Hiroshi Teshigahara» / Max Tessier (entrevistador), en *Three Films by Hiroshi Teshigahara: Pitfall, Woman in the Dunes, The Face of Another* (Libreto. Material complementario a la edición en DVD), New York, 2007.