



CUENTOS DE TOKIO (1953)
Yasujiro Ozu

Filma – La película

Yasujiro Ozu, Japoniako filmegilea (Tokio, 1903-1963). 1922an Tokioko Shochiku estudioetan hasi zen lanean argazki eta zuzendari laguntzaile gisa. 1927an egin zuen bere lehenengo filma, Zange no yaiba (Penitentiariozko sabela). 1920. hamarkadan film mutuak egin zituen, Estatu Batuetako eta Europako zinemaren eragin handia zuten komediak eta shomin-geki motako filmak (jende arruntaren dramak). 1930etik 1935era erreialismo soziala landu zuen, alde batera utzita sartaldeko zinemaren estiloa. 1935etik aurrera Ozuren filmek familia hartu zuen ia gai bakartzat, betiere nostalgia handia dariela. Bigarren Mundu Gerraren ondoren egin zituen film guztietan gai, giro, eta teknika bera erabili zuen: film geldiak, isilunez beteak, budismoak denborari eta espazioari buruz duen ikuskera islatzen dutenak. Film nagusiak: Tokyo no onna (1933, Tokioko emakumea), Hitori musuko (1936, Seme bakarra), Bakushu (1951, Uda hasiera). Tokvo monoatari (1953. Tokioko iuinak).

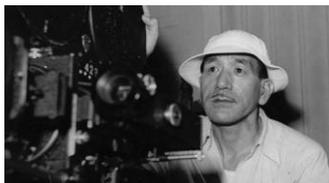
Fitxa - Ficha

Tokyo monogatari (Japón, 1953) · 139 min
Zuzendaritza - Dirección: **Yasujiro Ozu**
Gidoia - Guión: **Yasujiro Ozu, Kôgo Noda**
Argazkia - Fotografía: **Yushun Atsuta**
Musika - Música: **Takinori Saito**
Muntaia - Montaje: **Yoshiyasu Hamamura**
Produkzioa - Producción: **Shochiku**
Aktoreak - Intérpretes: **Chishu Ryu, Chiyeko Higashiyama, Setsuko Hara, So Yamamura, Haruko Sugimura, Kinoko Niyake, Kyoko Kagawa**

Sinopsia - Sinopsis

Una pareja mayor decide viajar a Tokio para visitar a sus hijos, uno de ellos convertido en el médico de barrio, después de que las guerras civiles de Japón los hubiera separado. Pero las cosas habrán cambiado bastante y sentirán el abismo que reina tanto entre las generaciones como entre los habitantes del campo y entre los de la ciudad.

Zuzendaria - Director



Pese a su incuestionable prestigio internacional, Yasujiro Ozu continúa siendo un cineasta desconocido. De manera muy particular en Europa, donde aún son escasas las publicaciones dedicadas a su obra. [...] Por descontento, su cine es mucho más variado formal y temáticamente de lo que se suele suponer; practicó diversos géneros, además del cine familiar por el que es conocido. Y a lo largo de su carrera experimentó diversas fórmulas que le permitieron dar forma a su peculiar canon artístico. El director japonés desafía con frecuencia la convención, y cuestiona fundamentos teóricos; el comentario de su obra supone un continuo reto al analista que aspire a justificar sus peculiaridades, o que pretenda reducirlas a una clasificación sistemática. El cine de Ozu fundamentalmente invita a contemplar la imagen, a pensarla; y precisamente por esto a disfrutarla. Sin embargo, y paradójicamente, se muestra reacio a dejarse reducir mediante el utilaje crítico: Ozu es creador de un mundo propio; y como tal dicta sus propias normas y arbitra unos designios cinematográficos exclusivos.

Frente a otros compañeros de generación, que se enfrentan con la historia y con su tiempo, Ozu se concentra tan sólo en sus cuadros familiares. No es menos cierto que dichos retratos, como sucede con

el conjunto de su cine, aparecen intensamente estilizados. Los problemas sociales pueden encontrar su eco en las familias de Ozu; pero son siempre éstas quienes portan el protagonismo absoluto, junto con el espacio doméstico concebido por su autor. Respondiendo a las convenciones del shomin-geki, pero también a su propio ideario estético, las películas del cineasta japonés retratan personas corrientes, en cuyas vidas no tiene cabida lo excepcional. En consecuencia, el mundo se reduce al microcosmos familiar y a su entorno más próximo: el barrio y los vecinos, los amigos, el entorno laboral.

De este modo, toda la sociedad japonesa se concentra en torno a la familia, célula social cuya organización parece una réplica, a escala reducida, de esa gran familia, tradicionalmente aislada, que ha sido el Japón. Y éste es el único espacio en que se sitúan las películas de Ozu. Tanto en el curso de una película, como en el conjunto de su filmografía, se establecen correspondencias entre distintos grupos familiares: lo que le sucede a uno tendrá su correspondencia en lo que le pueda suceder a otro; el comportamiento o las actitudes de un hijo hallará su reflejo en el hijo o la hija de otra familia. Incluso los ancianos se reconocen a veces en las experiencias de los más jóvenes.

Extraído de SANTOS, Antonio. *En torno a Noriko. Primavera tardía; Principios de verano; Cuentos de Tokio*. València: IVAC, 2010

Iritzia - Opinión

El cine japonés de los años 50

La posguerra del cine japonés supone, en el plano de la producción, distribución y ejercicio, una época verdaderamente próspera sobre la cual reinan, sustancialmente sin problemas, cinco grandes "hermanas": la Toho, la Shôchiku, la Daiei, la Shinto y la Toei, a las que más adelante se sumará la Nikkatsu. Algunos datos son más que suficientes para indicar el gran crecimiento del mercado cinematográfico a lo largo del decenio. En 1952 las películas producidas son 250 [...]. En 1960 se exhiben en las salas 547 películas japonesas. [...] Sólo en el trienio que va de 1951 a 1953 los ingresos globales se duplican y las películas japonesas suponen casi dos tercios de las entradas. [...]

El clima de euforia general se refuerza también por el gran éxito internacional que algunas películas japonesas llegan a conseguir en los principales festivales europeos por primera vez en la historia. [...] Después de Cannes es el turno de Venecia; los italianos eligen Rashomon (Akira Kurosawa, 1950). Masaichi Nagata, a la cabeza de la Daiei, cree que la elección es un gran error porque piensa que la película está muy alejada de los gustos occidentales y no es idónea

para la exportación. Para la sorpresa de todos la película ganará el Festival de Venecia de 1951 y un año después el Oscar. Es el comienzo de una sorprendente serie de éxitos.

Los protagonistas del cine japonés de los años 50, sus autores, pueden dividirse fácilmente entre la vieja y la nueva generación, comprendiendo en la primera a aquellos autores que habían estrenado antes de la guerra o que al menos en aquel periodo ya habían realizado películas de relieve y, en la segunda, aquellos que estrenarán durante o después del conflicto llegando a su madurez expresiva en la posguerra.

En los años 50, Yasujiro Ozu lleva a sus consecuencias extremas, quizá con un exceso de manierismo, los resultados que ya se habían conseguido en las películas del período bélico. Sus historias se concentran casi exclusivamente en el universo familiar tratando de captar el reflejo de las contradicciones entre la persistencia de la tradición y el advenimiento de la modernidad en los sentimientos de sus personajes y en sus relaciones. Lo que determina sobre todo la fascinación de sus obras maestras del periodo – Banshun (Últimos días de la primavera, 1949), Bakushu (Antes del verano, 1951), Ochazuke no aji (El trigo de otoño, 1952), Tokyo monogatari (Cuentos de Tokio, 1954), Higanbana (Flor de equinoccio, 1958), Akibyori (Otoño tardío, 1960), Sanna no aji (Atardecer otoñal, 1962)– es la capacidad de dar una dimensión casi trascendental a los sentimientos y a las emociones vividas por sus personajes. Estos sentimientos nacen siempre de hechos muy concretos –una separación, la muerte de alguien, una traición, la nostalgia, la soledad, el aburrimiento de lo cotidiano, etc.– pero rápidamente se sobreponen a lo que los generan y se convierten en los protagonistas absolutos del trabajo de dirección y de la puesta en escena de Ozu. Cada uno de estos sentimientos pierde su carácter concreto y particular para hacerse realidad abstracta y universal. El cine del director japonés termina con la proposición de un sentido de aceptación existencial que nace del ineludible enfrentamiento del hombre con los cambios obligados de la vida. Ozu construye este proceso de esencialización por medio de un esmerado trabajo estilístico que da a sus películas una dimensión casi abstracta en la que ya no están implicados los hechos sino lo que éstos representan universalmente: la posición baja de la cámara, la geometrización del espacio filmico, el montaje a 360°, los anómalos procedimientos gráficos que estructuran la puesta en serie de diversos encuadres, el uso de planos de transición y campos vacíos que suspenden temporalmente la sucesión de los acontecimientos y de la historia, el carácter ritmado de los elementos sonoros que miden el ineludible transcurrir del tiempo, los juegos de color que, en las últimas películas, no responden a ninguna lógica de sencilla verosimilitud, la narración planteada sobre módulos abstractos basados en la repetición, el paralelo, la variación y la elipse, la declamación descarnada y, sobre todo, en su actor fetiche Ryu Chishu, que tiende a la ausencia de cualquier expresión. En esencia, todo concurre a hacer de sus películas un universo que trasciende la simple reproducción fenoménica para acercarse a una realidad más auténtica donde el hombre se enfrenta verdaderamente consigo mismo a partir de lo que le rodea.

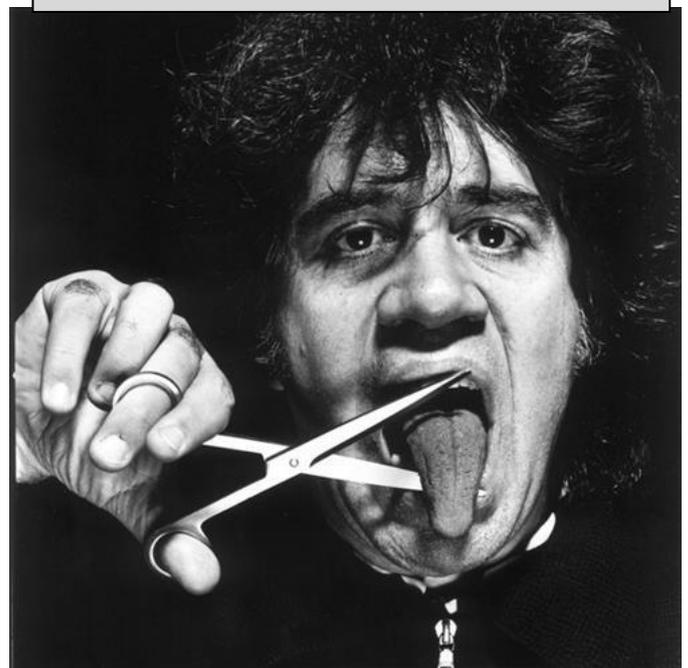
El cine de Kenji Mizoguchi se caracteriza por un estilo de dirección y de puesta en escena tan fuerte como definido. El uso reiterado en sus películas de campos amplios, encuadres en profundidad de campo, tomas largas y planos-secuencia da vida a imágenes caracterizadas por una compleja implicación de diferentes elementos significantes donde el discurso filmico no tiende tanto a implicar emotivamente al espectador como a hacer de él un mero testigo,

ciertamente participe en los acontecimientos representados, pero en disposición de saber captar su sentido, además de gozar de la intensa emoción estética que mana de estas imágenes. De este modo el cine de Mizoguchi también esencializa la acción y nos obliga a enfrentarnos con sus valores principales.

Más que al montaje, Mizoguchi confía a los cambios de posición de los actores y a los de la cámara la tarea de dar imagen a los diferentes estados de las relaciones entre los personajes a través de una sucesión de encuadres que de vez en vez expresan con gran eficacia el juego mutable de los sentimientos y de las emociones. Dolor, rabia, pasión, amor, repugnancia, todo fluye a través de una estrategia precisa de organización del espacio donde las posiciones recíprocas de los personajes y lo que éstas significan son determinadas desde el punto de vista móvil de la cámara. El privilegio del montaje interior respecto al clásico no podía dejar de hacer de Mizoguchi un abanderado del cine de la Nouvelle Vague francesa, y de encontrar en teóricos y autores como Bazin, Astruc, Godard, Rohmer y Rivette fervientes admiradores. El tema principal del cine de Mizoguchi es la mujer y su condición social y humana. [...] Mizoguchi, al que los japoneses definen de feminisuto ("feminista"), manifiesta una postura ambivalente respecto a la mujer.

Extraído de TOMASI, Dario. "El cine japonés de los años 50", en *Historia general del cine. Vol. IX. Europa y Asia (1945-1959)*. Madrid: Cátedra, 1996

cineclub FAS zinekluba



BAZKIDE EGIN - HAZTE SOCIO

Txartela berritzea / Renovación carné	80 €
Kide berri txartela / Carné nuevo socio	60 €
10 sarrera bonua / Bono 10 entradas	41 €
Izen emate kuota / Cuota de preinscripción	5 €

Como socio del Cineclub FAS también puedes acceder de Lunes a Viernes a las proyecciones de los Multicines a precios de día del espectador.

Oficina y Biblioteca: San Nicolás de Olabeaga, 33-2º. T: 944 425 344