

Deixeu filmar a Tanaka! Contra les veus silenciades de la història

quaderndelesidees.press/deixeu-filmar-a-tanaka-contra-les-veus-silenciades-de-la-historia/

26 de març de 2024



Segons Pascal-Alex Vincent¹, l'imperatiu que encapçala aquest article el pronuncià Fumio Niwa, novel·lista i guionista japonès, com a conseqüència de la polseguera que havia aixecat el desig de Tanaka de dirigir un dels seus relats: la novel·la seriada *Carta d'amor* (恋文, 1953). L'anunci de la fins aleshores estrella de l'actuació japonesa, que coincideix amb la que segurament sigui la cúspide de la seva carrera, fa tremolar tot el sistema d'estudis (des del Toho fins al Sochiku) i desconcerta propis i estranys. No és el primer cop (és el segon) que una dona aspira a intentar posar-se rere les càmeres dins la fèrria indústria cinematogràfica japonesa, i Tanaka coneixerà en la pròpia pell les penoses adversitats que va viure la pionera Tazuko Sakane quan fou la primera dona cineasta de la història del Japó.

Itineraris creuats: Sakane traspasa el testimoni a Tanaka

El preu a pagar per passar a la història com la primera directora de cinema del Japó fou, en primer lloc, la marginació, les restriccions i el tracte humiliant. Un cop finalitzada la carrera de Sakane rere les càmeres, fou la indiferència i l'oblit. La primera esclatxa de llum que veié Sakane per accedir a posicions de direcció fou a principis dels anys 30, després d'una experiència acumulada com a assistent, muntadora (ocupació molt habitual per a les dones en els inicis del cinema, ja que aleshores el muntatge no es considerava una tasca creativa)

i guionista en més de deu pel·lícules de Mizoguchi. Sakane estava preparada per dirigir el seu primer film..., però la indústria fílmica japonesa no. Davant la seva sol·licitud d'ascens a directora, va brotar torrencialment el rumor que aquest privilegi venia precedit d'una aventura amorosa amb Mizoguchi i la promoció va ser descartada.

Poc després, l'any 1936 se li concedeix a Sakane l'oportunitat de dirigir un film, *Roba nova* (初姿), avui considerat perdut. La primera pel·lícula de la història del cinema japonès dirigida per una dona va ser un fracàs comercial i crític estrepitos, però ja des del seu germen era poc més que la crònica d'una mort anunciada. Indiferent a la fita històrica que tenia entre mans, l'estudi va publicar un article promocional sobre la pel·lícula que parlava més profusament de la vida íntima de la directora que del film mateix, un melodrama d'arrels shakesperianes que narrava l'amor impossible entre una aprenent de geisha i un jove sacerdot. L'autoboicot (no trobo manera d'anomenar-lo diferent) de l'estudi fou devastador per a Sakane: les crítiques menyspreaven les inquietuds «femenines» plasmades en pantalla i molts la comparaven negativament amb el que se suposava que era el seu mestre, Mizoguchi. El resultat va ser tornar a la casella de sortida com a ajudant de direcció, però Sakane, indòcil, optà per un altre recorregut: l'exili a Manxúria, on entre 1942 i 1944 dirigí un total de 14 curtmetratges educatius dirigits al públic femení. En algun passatge de les seves memòries escriurà:

Em diuen que és massa pretensions voler ser directora. Però a l'estranger hi ha Leontine Sagan i Dorothy Arzner. Si hi ha dones guionistes o directores de fotografia que es llancin a treballar a la indústria japonesa, m'agradaria unir-me a elles, per treballar conjuntament i fer una pel·lícula de dones, una pel·lícula que exalti un univers que cap home pot descriure.



Tot i que Sakane i Tanaka van transitar dues rutes desiguals per arribar a seure a la cadira de directora (l'una, escalant des de funcions més tècniques; l'altra, des del prestigi atorgat per les seves impecables capacitats actorals), van patir una estimació idèntica vers la seva

activitat directorial: el menyspreu de la gran majoria de treballadors del sector en general i el menyspreu de Mizoguchi en particular. Va ser precisament durant el rodatge d'un film de Mizoguchi que les trajectòries de Sakane (que hi treballava com a assistent) i Tanaka podrien haver-se creuat per primer cop: *La dona de Naniwa* (浪花女, 1940) és la primera de les nombroses col·laboracions entre Mizoguchi i la seva actriu més important, Tanaka, la qual els portaria a tots dos a ser cèlebres referents del cinema japonès arreu del món. El rodatge del film perdut *La dona de Naniwa* (moltes obres de l'època van desaparèixer entre les flames de la guerra) pot veure's, doncs, i una mica romànticament, com el traspàs de testimoni de la primera a la segona directora de la història del cinema japonès. Una segona temptativa que, tot i no comptar amb el suport i l'interès de la majoria dels seus coetanis, ha rebut un entusiasme i una atenció revifades durant la darrera dècada per part d'acadèmia, crítica i públic.

Tanaka s'enfronta al descrèdit

Inicis dels anys 50. Tanaka, des del punt de vista actoral, ho ha aconseguit tot. Cert, encara li manca participar en alguna de les grans obres del cinema japonès com *L'intendent Sansho* (山椒大夫, 1954), però és la gran estrella nipona de la interpretació i atresora l'experiència de més de 20 anys i més de 200 pel·lícules. Coneix el funcionament de la indústria, ha treballat per pràcticament tots els estudis de renom del país i comprèn les entranyes del rodatge cinematogràfic així com els fonaments de la posada en escena. Què hi ha d'esbojarrat rere el seu anhel de dirigir? En primer lloc, la rigidesa jerarquitzada del sistema d'estudis japonès, i en segon lloc, un gran nombre de col·legues de professió, encapçalats per Mizoguchi, que li donen l'esquena.

L'any 1966, Tanaka escriurà a les seves memòries² (encara no traduïdes, ni tan sols a l'anglès, tot i que em consta que des del sector acadèmic s'hi està treballant) en relació amb els motius que la van empènyer a dirigir:

Després de la guerra, al Japó les dones van aconseguir notables avanços en tots els sectors de la societat, començant pels membres de la Cambra de Representants. La raó per la qual vaig decidir intentar dirigir, encara que no hi havia precedents d'una dona directora al Japó, és perquè veia amb simpatia aquestes activitats de les meves companyes. Un altre estímul fou un article de premsa que vaig llegir per casualitat en un hotel quan estava de visita als EUA, sobre una actriu que havia estat una estrella i que havia tornat al món del cinema com a directora després de molts anys retirada.

[...] Si em quedava en el món del cinema, sabia per la meua llarga experiència que el paper principal mai és per al personatge de mitjana edat, i que fins i tot si em dedicava als papers waki (secundaris) del teatre nō, n'hi ha molt pocs que valguin la pena cada any.

Tot plegat va reforçar la meua decisió de convertir-me en directora, així com aconseguir noves estrelles que s'entreguessin al màxim en els rols més joves que jo mateixa no podia interpretar. Vaig confiar el meu desig a Naruse i li vaig demanar la seva opinió. Em va aconsellar que si volia treballar com a directora, primer hauria d'experimentar la feina d'una ajudant de direcció.

Així, la decisió de Tanaka és multicausal i la possibilitat de ser la primera dona directora de postguerra ve donada per un conjunt d'afortunades circumstàncies: (1) un augment de la flexibilitat dins l'estricta sistema d'estudis, que fins aleshores només permetia accedir a la direcció després d'una llarga travessa i entrenament com a assistent de direcció; (2) la posició de superestrella cinematogràfica que ocupava des de feia quasi tres dècades, i (3) el suport de pesos pesants de la indústria com Ozu, Naruse, Kinoshita o Gosho (que en un primer moment es va mostrar en contra dels seus propòsits de dirigir).

El tret de sortida de la filmografia com a directora de Tanaka el protagonitza el melodrama *Carta d'amor* (恋文, 1953), que vindrà acompanyat de fins a cinc pel·lícules més entre 1955 i 1962. Tot i que sis films poden semblar una obra poc extensa, cal posar-los en context: no serà fins a finals del segle XX que una altra cineasta japonesa (Naomi Kawase) tindrà més continuïtat exercint la posició de directora. El treball de Tanaka com a directora no és senzill d'etiquetar: si bé es percep en tots els seus films una volença per la narrativa melodramàtica, trobem suficients i significatives diferències (formals, ideològiques, narratives) entre films com per apuntalar un estil o una marca autoral concreta. Al cap i a la fi, si hi ha un element vertaderament consistent dins la filmografia de Tanaka (tot i que hi podem trobar altres inquietuds recurrents), és la seva inclinació i interès per la qüestió de gènere, especialment per la representació de la vivència de la feminitat.

Carta d'amor (恋文, 1953), víctimes i victimaris de la guerra



El debut a la direcció de Tanaka s'ha d'entendre dins el marc d'un context molt específic: la pel·lícula s'estrena només un any i mig després del final de l'ocupació estatunidenca, i són les ferides encara no cicatritzades d'aquest episodi que marquen els registres, gestos i situacions que tenen lloc dins la diegesi. També s'ha d'entendre el film (i aquesta és una de les diferències més accentuades entre Tanaka i Sakane) dins el marc de la indústria: Tanaka va erigir la seva carrera com a realitzadora sota l'aixopluc de les *majors*, que s'encarregaven de promocionar mediàticament les seves obres i permetien que comptés entre el seu *staff* amb estrelles o promeses de l'actuació del moment. Un últim apunt extracinematogràfic interessant al voltant del film, sobre el qual reflexionen de forma brillant Irene González-López i Ashida Mayu³: *Carta d'amor* va ser intensament promocionat com el treball d'una «dona directora», i, com a tal, les expectatives prometien veure quelcom «diferent»; mentre que, simultàniament, Tanaka visqué una campanya de desprestigi autoral en què es qüestionava la seva participació real com a directora del film, ja que l'aparició puntual al rodatge de cineastes com Naruse o Kinoshita (que firmà el guió adaptant la novel·la seriada de Niwa) venia acompanyada de les sospites que bona part de les escenes «complicades» corrien sota la seva responsabilitat.

Centrant-nos ja en la seva vessant cinematogràfica, el film destaca per sobre de molts melodrames japonesos de l'època, on s'hi articulava també la relació de la societat amb els soldats retornats i on es feien patents les seqüeles de l'ocupació. L'òpera prima de Tanaka segueix les passes de Reikichi, un veterà de guerra repatriat que es guanya la vida de forma precària realitzant traduccions esporàdiques. La seva irrupció en pantalla és modèlica, en el sentit que ens presenta un personatge masculí trencat, fent la bugada, a les antípodes de la idea d'èxit masculí que es tenia a l'època. Aquest ideal de triomf el personifica el seu germà, home de negocis que comparteix la seva casa amb Reikichi i que li aconsegueix textos per traduir. El joc de miralls entre l'un i l'altre és paradigmàtic, en el sentit que descriu l'estat de Reikichi a la perfecció per contrast i a través de poques pinzellades: davant del germà triomfal que representa un Japó que mira optimista cap al futur reconstruït, Reikichi encarna

un Japó en ruïnes, ocupat, humiliat i incapaç d'escapar del passat. I aquest passat, si deixem de banda les metàfores intangibles, el personifica Michiko, l'antic amor de Reikichi i la primera de les heroïnes tanakianes.

La (no?) història d'amor entre Reikichi i Michiko opera en dues direccions: (1) en la seva posició clàssica com a subjectes desitjants i (2) a través d'una mirada ideològica sobre el Japó de postguerra, que estableix víctimes i victimaris. Fet i fet, és aquesta segona direcció que bloqueja els sentiments de Reikichi cap a Michiko un cop ell s'assabenta que ella, vídua de guerra, acaba exercint com a *panpan*, terme despectiu per referir-se a les prostitutes del carrer que oferien els seus serveis als soldats de les forces d'ocupació. La impossibilitat amorosa (el rancor acumulat d'ell, l'acceptació humiliada d'ella) no es trenca, almenys pel que s'intueix implícitament en els plans finals, fins que un amic de Reikichi, dins un taxi de camí cap a l'hospital on han salvat la vida de Michiko després de ser atropellada, expressa: «tots els japonesos som responsables de la guerra». Aquesta idea de corresponsabilitat sembla obrar un canvi en la visió del món de Reikichi, que fracturat pel clímax emocional, sembla perdonar definitivament i en silenci l'ésser estimat. El final del film posa de manifest les grans virtuts de la Tanaka cineasta: una creença indestructible en el poder narratiu de la llum (clarobscur) i una fe extraordinària en els gestos interpretatius que ofereix el primer pla, heretat segurament de la seva experiència com a actriu.

Dues obres mestres estrenades l'any 1955

Si 1953 marca la fita històrica del primer film de postguerra dirigit per una dona, l'any 1955 es distingeix per apuntalar la carrera com a cineasta de Tanaka amb dues obres mestres consecutives, en un lapse de temps de deu mesos entre l'estrena de la primera i de la segona. *La lluna s'eleva* (月は上りぬ, 1955), segon llargmetratge de Tanaka, neix entre les runes d'una guerra entre els estudis més poderosos per mantenir el seu monopoli i les seves estrelles enfront del renascut i mític estudi Nikkatsu. Es tracta d'una pel·lícula que Ozu va escriure el 1947 i que ell mateix volia dirigir, però les complicades polítiques industrials del sistema d'estudis li ho impedié any rere any. El fet que el punt de partida del film sigui Ozu (i Saitô) ha implicat una lectura fàcil de l'obra que compromet l'autoria de Tanaka. No obstant això, si bé és veritat que durant els primers compassos de la pel·lícula hi percebem un ús profús del dispositiu visual ozuià (disculpeu-me si l'adjectivació és incorrecta), cal acordar que la resta de metratge s'allibera d'aquestes cadenes (plans fixos, frontalitat de l'enquadrament, angulació baixa de la càmera) i presenta un estil més dinàmic (tant rítmicament com formalment) i desacomplexat.

La temàtica i el to de *La lluna s'eleva* són possiblement els que més s'allunyen de la resta de la filmografia de Tanaka. El film segueix les relacions que estableixen tres filles de família i el seu pare vidu (un Chishû Ryû com sempre encisador, quasi sempre en un segon pla) amb el món. No estranya que cada una de les filles es trobi vivint processos vitals antagònics, i és que cada una pot entendre's de forma al·legòrica com l'encarnació del canvi i evolució dels models normatius de la dona japonesa. La més gran representa la feminitat

clàssica, una dona que sofreix però que lluitarà contra vent i marea per ser reconeguda com una muller obedient i una mare compromesa. La de mitjana edat viu una feminitat també castrada, amb la diferència que presenta uns anhels diferents a la primera (llibertat d'elecció i de pensament), fet que provoca un profund sentiment d'insatisfacció vital i de resignació. La més jove (una captivadora i radiant Mie Kitahara), la vertadera protagonista de la història, és una entusiasta somiadora («¡Para la lluna!», crida en algun moment, mentre aquesta marxa lentament) que personifica la modernitat, la possibilitat de viure una vida millor que els seus ancestres i de reconstruir un país més igualitari i socialment equilibrat. L'obra va aconseguir de seguida bona reputació crítica i bona acollida per part del públic.

Un darrer apunt abans de continuar amb el següent projecte de Tanaka: en els seus tres primers films, es reserva una petita aparició com a actriu, i és a *La lluna s'eleva* on fa l'aparició més «juganera», caracteritzada com la serventa de la família. Aquest joc de rols resulta interessant en termes espectaculars, i estableix un diàleg entre la visió que tenia el públic de Tanaka i la visió de Tanaka sobre si mateixa, defugint el fet de ser etiquetada (una dona pot ser criada, pot ser directora de cinema, pot ser actriu..., i pot ser bona i mala persona; en definitiva: una dona és molt més que els clixés de gènere que l'etiqueten).

Mesos més tard s'estrena *Pits eterns* (乳房よ永遠なれ, 1955), primera col·laboració de Tanaka amb la guionista Sumie Tanaka (que ja havia treballat tres cops amb Naruse i amb altres cineastes de renom com Goshō i Kinoshita) i el primer projecte vertaderament personal de la directora, sorpresa després de llegir les memòries del periodista Akira Wakatsuki, on descriu la seva relació sentimental i sexual amb la poeta Fumiko Nakajō abans de la mort d'ella per càncer de pit. O, en les pròpies paraules de Tanaka:

Des de la primera lectura del llibre, vaig sentir una commoció considerable. La intuïció femenina hi apareix retratada sense embuts, amb un dinamisme increïble i dins una atmosfera plena de poesia. M'agradaria dirigir aquesta pel·lícula posant tota la meua vida en ella.

És a partir de *Pits eterns* que la figura de la Tanaka cineasta comença a ser considerada seriosament. L'obra, erigida amb l'ajut dels poemaris tanka (un tipus de poema molt similar al haiku) de Fumiko i les memòries del seu amant, se centra en el canvi dràstic que sofreix la vida de la poeta quan descobreix que un càncer de pit està corrompent el seu cos. De forma paradoxal, el retrat de Fumiko sembla més optimista i plaent quan conviu amb la malaltia que abans de conèixer la notícia, quan la seva vida està marcada pel menyspreu del seu marit i la mirada tradicional de la seva mare. Més enllà de la trama, el film és radical en el seu enfocament (tant en fons com en forma) sobre el cos de la dona, que en el cas de Fumiko orbita al voltant de la malaltia, convertint el cos en una presó que acaba impossibilitant (només després del darrer sospir!) l'amor, l'art o la felicitat. Poques vegades el cinema havia mostrat de manera tan contundent i frontal l'experiència i el desig femení d'una dona, i és encara més gran l'audàcia de fer-ho amb el cos femení malalt.

L'escena cabdal del film, sobre la qual pivota tota l'essència figurativa del desig i la identitat femenina, té lloc cap al final, quan a Fumiko li han extirpat els pits per evitar que el càncer s'estengui. Fumiko s'està banyant dins una tina on solia banyar-se l'home que ella estimava, ja mort. La seva amiga (que resulta ser la vídua de l'home estimat per Fumiko) la veu nua, amb el pits extirpats i fa un gest de rebuig, de sentir-se violenta davant la imatge que té al davant. Fumiko aleshores convida la seva companya (també l'espectador) a mirar les cicatrius de la seva mastectomia, en un gest d'una radicalitat quasi impensable fins i tot per al cinema modern. Aquesta actitud desafiant (de Fumiko, però recordem que, també, de Tanaka) és revolucionària perquè soscava tots els principis dels codis de plaer visual de la història del cinema. El mode autoconscient de trastocar el joc de mirades, tant dins la ficció com amb l'espectador, és d'una audàcia pocs cops representada en pantalla. I, de retruc, Fumiko/Tanaka ens conviden a veure allò que és tabú, allò que és lleig i que no ha de ser posat en imatges (el desig femení, però també el cos corromput de la dona).



Esclata la modernitat

Han passat cinc anys des que Tanaka dirigeix la seva *magnus opum*, i el cinema japonès veurà com la seva aposta pel classicisme genera cada cop més desinterès entre el públic (així ho viurà la cineasta amb el seu quart projecte). Cinc anys de canvis en els quals Tanaka segueix demostrant el seu talent davant les càmeres, especialment a *La balada de Narayama* (1958) de Kinoshita. Cinc anys de canvis marcats pel decés de Mizoguchi, que sembla haver-se emportat l'edat d'or dels estudis a la tomba. La quarta pel·lícula de la Tanaka directora és *La princesa errant* (流転の王妃, 1960), tot un repte formal provocat pel format Cinemascope i per la gestió de la imatge a color, amb els quals Tanaka no havia treballat mai fins aleshores. A més, resulta interessant posar a dialogar aquesta superproducció de la Daiei amb l'obra immediatament anterior de Tanaka, èpica contra íntima, blanc i negre contra color, gran format contra petit format. És perceptible, doncs, que Tanaka no tindrà la mateixa veu que en antics llargmetratges i es trobarà condicionada pels requisits de la *major*.

La princesa errant és possiblement el treball de direcció menys memorable i personal de Tanaka, fet que no impossibilita la presència de nombroses virtuts. Una de les més evidents descansa en les idees de posada en escena, que situen la protagonista i n'accentuen la seva solitud. Perquè, al cap i a la fi, *La princesa errant* és una crònica isolada, un relat sobre les conseqüències devastadores d'un exili forçat. El film, que té com a teló de fons la Segona Guerra sinojaponesa, segueix les passes de Ryūkō, una princesa japonesa a qui se li imposa un matrimoni de conveniència amb Futetsu, germà de l'emperador de Manxúria. Per bé que el matrimoni, contra tot pronòstic, sembli ser favorable per a ambdós, el component políticocolonialista i les pressions exteriors al matrimoni acaben construint una gàbia daurada per a la protagonista, que veurà com tots els seus somnis personals (el primer de tots, molt tanakià: ser artista) són esmicolats per la guerra i la soledat. En aquest sentit, la vida de palau de la princesa és representada amb molt de talent a través de les composicions visuals, que remarquen des de la distància la petitesa de la protagonista en relació amb l'opulència dels espais que transita. És notable l'evolució de Tanaka respecte de com operen els principis visuals fílmics a l'hora d'expressar narrativament els sentiments dels seus personatges. En aquest film veiem com, a banda de prendre distància i empètir la figura dins el quadre, Tanaka compon el pla de tal manera que la princesa és literalment expulsada o discriminada dins la composició, en una sèrie de troballes visuals que fins aleshores no havien adquirit tant de protagonisme dins el corpus fílmic de la directora.



Amb *Noies de la nit* (女ばかりの夜, 1961), Tanaka torna a comprometre's amb una temàtica social i amb la figura de les *panpan*, qüestions que ja bategaven rere la història d'amor del debut de la cineasta, però que adquireixen en el seu cinquè treball una importància central. Si fixem la vista enrere, veurem com, en poc menys de 10 anys, la mirada de Tanaka ha canviat de registre: detectem en to i forma la fractura de la modernitat, l'evolució del classicisme de *Carta d'amor* amb la mirada revolucionària de *Noies de la nit*. Dins Tanaka hi trobem una presència constant de friccions: entre la modernitat i el classicisme, entre la discreció i el rupturisme, entre la modèstia i l'avantguarda. En el seu penúltim film és on més se subratlla aquesta brega, totalment lògica entenent el context cinematogràfic del moment, amb Tanaka funcionant de pont entre els grans mestres consolidats (Ozu, Naruse, Mizoguchi, Kurosawa) i la nova fornada de cineastes del cinema modern (Kobayashi, Suzuki, Ôshima, Yoshida).

Només havien passat tres anys des de l'abolició completa de la prostitució al Japó, que imposava sancions a prostitutes, clients i proxenetes, però a l'hora de la veritat es va continuar permetent que molts negocis sexuals seguissin operant de forma legal. L'obra de Tanaka explora el conflicte i la fraternitat entre dones que han practicat la prostitució i que es troben a mercè de les cases de rehabilitació, espais pensats des de la teoria com l'impuls definitiu per donar «una segona oportunitat» a les *panpan*. I, tot i que podem detectar una sola heroïna dins el film, la realitat és que ens trobem davant una obra coral on la qüestió cabdal descansa sobre la idea de comunitat i de solidaritat que neixen de la relació entre aquestes dones. Tanaka comptà de nou amb la col·laboració de la guionista Sumie, amb la qual va recórrer nombroses cases de rehabilitació interessant-se per comprendre el món i les friccions d'aquestes dones. En tot cas, Tanaka coneix també com s'estava representant el gremi de la prostitució en el cinema japonès de les darreres dècades: ella mateixa hi havia participat com a intèrpret amb Mizoguchi. No obstant això, la mirada de Tanaka era diferent i, en lloc de tractar les prostitutes des d'una posició de víctima, les empodera i apel·la a la determinació i la sororitat per canviar la història filmada de la prostitució: amb Tanaka s'obre una porta, real i moderna, que no només no es mostra paternalista, sinó que concep que les heroïnes d'aquesta història puguin ser salvades. Ningú, ni tan sols Mizoguchi, s'havia atrevit a tant.

Per clausurar la seva estimulante (i massa curta, ni tan sols una dècada) filmografia com a directora, Tanaka decideix adaptar un *jidaigeki* (drama d'època ambientat en el període Edo) i compta amb el suport de la flor i nata de la indústria (Nakadai, Nurusawa, Miyajima) per portar-ho a terme. *Amor sota el crucifix* (お吟さま, 1962) és una clàssica història d'amor impossible entre Ogin, l'heroïna del darrer film de Tanaka, i Takayama, un samurai cristià, en una època en la qual el cristianisme era perseguit i castigat. Tot i ser el cant del cigne de Tanaka, que seguirà actuant però mai no tornarà a posar-se rere les càmeres, el rodatge va comportar una sèrie de dificultats amb les quals la cineasta no pensava haver-s'hi d'enfrontar. Miyajima era en aquell moment, possiblement, el director de fotografia més en forma del Japó: venia de treballar amb Shindo, Yoshimura, Gosho, i de brillar amb la trilogia de la condició humana de Kobayashi, així com amb l'extraordinària *Harakiri* (també de Kobayashi, que per cert era cosí de Tanaka). La col·laboració amb Miyajima és majestuosa, i utilitza els moviments de càmera i els contrastos lumínics per accentuar els conflictes interns dels personatges. No obstant això, la relació amb Tanaka va ser turmentosa i poc fluida, perquè Miyajima tenia unes idees molt clares de com treballar la fotografia de les seves pel·lícules i sembla que col·lidien amb la manera de treballar de Tanaka, que escriuria amb cert humor anys més tard sobre aquesta experiència i sobre com les formes seques i rudes de parlar de Miyajima van contribuir a crear una atmosfera de rodatge enrarida. En tot cas, el treball fotogràfic és exquisit i precís, i contribueix que *Amor sota el crucifix* sigui una de les obres més bellament filmades de Tanaka.

Malgrat això, el darrer film de Tanaka va estar lluny de ser un èxit. Aquesta informació necessita un cert context, que ve donat per l'any de producció. La dècada dels 60, ja des dels seus inicis, va irrompre assedegada de la necessitat de trencar amb les estructures clàssiques de la societat nipona. El món veia com les noves onades cinematogràfiques inundaven quasi totes les filmografies nacionals, i apostar en aquesta nova etapa pels drames d'època no era possiblement la millor jugada. En un moment en què les càmeres embogien de moviment i es rebel·laven contra l'estatisme, una obra visualment clàssica com la de Tanaka empal·lidia i podia ser considerada com a passada de moda. Amb tot, el gest final de la darrera heroïna tanakiana no és en absolut obsolet i, de nou, com ja ocorria amb el seu anterior treball, veiem una representació femenina on hi reverberen l'alliberació i el desafiament (de nou, en contraposició amb el destí tràgic de les heroïnes mizoguchianes). Un últim gest marcadament modern i provocador que no va poder evitar, malauradament, que les mutacions de les noves onades fílmiques expulsessin per sempre més la Tanaka cineasta del sistema.

-
1. Al llibret *Kinuyo Tanaka. Réalisatrice de l'âge d'or du cinéma japonais*, que acompanya l'obra integral restaurada de Tanaka, realitzada per Carlotta Films. [↵](#)
 2. Alguns passatges (traduïts a l'anglès per Nathan Letoré) poden ser recuperats a la revista *Outskirts*, núm. 2 (2023). [↵](#)
 3. Al capítol «The First Female Gaze at Post-war Japanese Women: Tanaka Kinuyo, Film Director», inscrit dins l'imprescindible estudi de l'obra de la cineasta: *Tanaka Kinuyo. Nation, stardom and female subjectivity* (2018). [↵](#)

Si t'ha agradat aquest article i vols rebre un butlletí amb els nous articles que publiquem envia'ns el teu correu electrònic i et subscriuràs a la Newsletter de Quadern.

Quadern de les ideesCapital Natural

He llegit i acceptat les condicions establertes en l'[avís legal i política de privacitat](#).



Maties Tugores

Palma, 1990. Estudis en treball social, comunicació, disseny gràfic i cinema. Interessat en el poder evocador, estètic i narratiu del llenguatge cinematogràfic gràcies a un remot visionat —quinze anys ençà— d'El gabinet del doctor Caligari. Ha col·laborat en mitjans en línia de divulgació fílmica com la desapareguda Críticas en 8mm [...]

Llegir més