

Follas do Cineclub | 14/02/2018

A bruxa diaño
(鬼婆 [Onibaba], Kaneto Shindo,
Xapón, 1964, 103', VOSG)

02

(Tirado de *The Scars of War: The Demonic Mother as a Conduit for Expressing Victimization, Collective Guilt, and Forgiveness in Postwar Japanese Film, 1949-1964*, (2017). Honors Projects.)

Onibaba de Kaneto Shindō foi estreada en 1964, cinco anos despois de *Tokaido Yotsuya Kaidan* de Nakagawa e once anos despois de *Ugetsu* de Mizoguchi. *Onibaba* lanzouse como filme de autor independente; e de feito, 1964 foi un punto de inflexión para os cineastas xaponeses independentes. Os ingresos dos filmes declinaron desde comezos dos anos 60, e os principais estudos comezaron a apoiar aos filmes independentes no canto de excluílos dos seus locais de distribución. Alén de *Onibaba*, outras dúas obras de perfil alto, ambos tamén evocadores da tradición *kaiki*, estreáronse en 1964: *Sunna Ningún Onna* de Hiroshi Teshigahara e *Kwaidan* de Masaki Kobayashi. E se ben o filme de Shindō foi estreado e promocionado como un filme de autor, a súa distribución por parte de Toho deulle moita máis audiencia da que podería ter cinco anos antes.

Naquel momento, Shindō era xa coñecido polos seus traballos sobre a bomba atómica e as cicatrices da II Guerra Mundial. Xa en 1952 fixera *Genbaku no Ko*, e ao longo dos anos 50 traballou noutros filmes que explicitamente referenciaban a bomba e as secuelas da radiación atómica. Con todo, *Onibaba* é única dentro da súa obra á hora de tratar a memoria da guerra e o trauma, facendo uso da figura figura maternal monstruosa. Se ben non era raro utilizar esta nos filmes da posguerra como medio para dirixirse á memoria bélica, *Onibaba* é o único na filmografía do seu director. Mediante a utilización deste tropo, o filme de Shindō únese a un grupo de obras sobre nais fantasmagóricas que así mesmo se dirixen á cuestión dos traumas da guerra.

Como en *Tokaido Yotsuya Kaidan* e *Ugetsu*, *Onibaba* toma a orixe desde o folclore, neste caso unha parábola budista. No conto orixinal, unha nai frústrase coa súa nora por descoidar as súas tarefas e oracións no templo. Para aterrorizala de volta ao traballo, a sogra agóchase entre os arbustos e aparéceselle levando unha máscara de demo. Entón Buda castiga á vella pola súa impiedade facendo que a máscara quede pegada á súa cara. A sogra rézalle para deixarlle quitar a horrorosa máscara, e o Buda concédello - con todo, cando saca máscara esta arrincalle tamén a pel do rostro, deixándoa desfigurada e marcada.

Deixando intactos os detalles esenciais, Shindō adaptou a sinxela parábola para reflectir sobre a estratexia do terror ambientándoa nunha estrutura de poder "feudal". En *Onibaba*, o país atópase dividido entre dous emperadores enfrontados, alegoría da ocupación estadounidense e o réxime militar dos anos de guerra (...) Como o mesmo Shindō ten exposto, «[os Directores xaponeses] escollen certas vellas historias que podían ter suficientes aplicación modernas; é dicir, historias que teñan implicacións universais e contemporáneas». Se ben o filme está situado no distante pasado feudal, o emprazamento nun Xapón dividido, devastado pola guerra, pretende innegabelmente non só comprometer a cuestión da lembranza da II de Guerra Mundial, mais tamén do sentimento contemporáneo anti-bélico en tempos da Guerra de Vietnam.

Mentres a estrutura social que critica Shindō pode chamarse vagamente "feudalista", no filme hai unha idea xeral que captura a esencia do modo de vida autoritario en tempos de guerra. Como o propio Shindō remarcou, «cando quero diseccionar un problema moderno, de feito atopo moitos problemas similares nos tempos de antes... utilizando unha estrutura social comprensíbel como as que tivemos no pasado, é moito máis fácil para mi transmitir ou recrear situacións modernas». O novo imaxinario de posguerra facía énfase en que Xapón deixaba atrás un pasado feudal por un futuro democrático. No optimista prognóstico dos intelectuais de posguerra, unha autoritaria familia da preguerra deixaba sitio a unha familia nuclear que valorizaba o desexo individual sobre a vontade do colectivo.

O PODER FEUDAL E AS CICATRICES DA OPRESIÓN

SOPHIA WALKER

A caracterización de Shindō do período de guerra como feudal reflicte certos debates intelectuais entre os seus contemporáneos. Como o intelectual Maruyama Masao argumentou, durante a Restauración Meiji «aspectos autoritarios do goberno feudal prevaleceron sobre os elementos dinámicos da sociedade feudal», manifestándose estes de novo no nacionalismo moderno e o estado militar. Maruyama falaba especificamente do lugar do “autónomo mesmo” no estado moderno, suxerindo que tanto na organización feudal como na imperial o “mesmo” debe dar lugar ao “mecanismo integrador” da estrutura opresiva. Esta disposición “semifeudal” dos períodos de guerra e posguerra levou a outro contemporáneo, Hani Goro, a argumentar que «unha filosofía idealista uniuse ás actividades políticas prohibidas polo aparato estatal represivo», e que este idealismo levou a un «rexeitamento ou incapacidade de enfrontarse directamente á realidade». O emprazamento feudal de Shindō evoca a opresión e carece da autonomía dos anos bélicos; como nestes críticos, tamén se compromete con preocupacións sobre a “democratización incompleta” no discurso nacional de posguerra, e crítica a negación da realidade daquel proceso.

En particular, Shindō complica a fácil narrativa lineal do progreso desde normas feudais a un futuro democrático revelando por que o feudalismo e o fascismo puideron ser atractivos. Cando Christopher Gerteis e Timothy George fan notar no Xapón desde 1945: desde a posguerra até a post-burbulla, «describindo Xapón como emerxente do feudalismo, se ben é útil, elide o feito de que a meirande parte da xente estivera atraída polo fascismo». Facendo isto, este capítulo estende os argumentos de Keiko McDonald e Joan Mellen para destapar este “escuro” e non recoñecido desexo polo poder feudal. Estes autores, con todo, non comentan o que a “liberación sexual” que desexa a nora pode significar para o filme – un aspecto que debe ser examinado en termos de liberdade individual no período de posguerra. En suma, *Onibaba* non é unha simple crítica dos retratos “tráxicos” do Xapón, como Adam Lowenstein di, nin só unha crítica das ideas feudais da posguerra, como McDonald reclama, mais un desafío á narrativa lineal convencional que pasa do militarismo bélico á democracia da posguerra.

Como moitos eruditos fixeron notar, a cara marcada da nai cando tira a súa máscara faio que os espectadores lembren ao momento as vítimas de bomba atómica. Amosando a vítima da bomba coas cicatrices no filme, Shindō involúcra-se nun complexo nunha complexa reelaboración do tropo filmico da posguerra da muller como vítima de guerra. Di Jame Orr que «as mitoloxías do victimismo de guerra xapónés... chegaron a un período crítico de aceptación na terceira década da Showa (1955-1965)», na imaxe da inocente doncela da Bomba Atómica que proliferou na cultura pop e a xeración que tería sido nova durante a guerra chegou á maioría de idade.

Este «cambio da posguerra na representación cultural xaponesa» troca «as agresións do Xapón imperial pre-Hiroshima en prol dun victimismo nacional post-Hiroshima, onde as imaxes icónicas nacionais do home militarizado son substituídas por imaxes da inocente e sacrificada figura maternal». Este tropo é visíbel na Oiwa de Tokaido Yotsuya Kaidan e na Miyagi de *Ugetsu*, mais a nai de *Onibaba* non encarna este ideal, mesmo antes da súa demoníaca transformación.

A nai de *Onibaba* sáese tamén dos estereotipos filmicos atopados nos hahamono, ou filmes das “nais de crianza”. Como recolle Ruth Goldberg, a nai de *Onibaba* «non podería ser máis diametralmente oposta á visión popular do hahamono», xa que non só semella un demo, se non que pasa a meirande parte do filme asasinando e confabulando. Este asombroso filme de nai, segundo Goldberg, presenta unha «rabia sobrenatural [que] devén sintomática da fenda familiar na comunicación e a crise sobre os roles», culminando

finalmente no castigo da nai. Mesmo antes de converterse nun demo, a nai de *Onibaba* non é bonita nin inocente, o que segundo o ideal do *hahamono* debería ser.

Como argumenta Adam Lowenstein no seu ensaio *Alegorizando Hiroshima*, *Onibaba* é unha alegoría para «a responsabilidade da guerra e a construción de modelos de xénero da identidade nacional xaponesa». Especificamente, Lowenstein resalta que o carácter da sogra é o punto focal da exploración dual do filme sobre a vitimización e a responsabilidade da guerra. Lowenstein debuxa unha conexión entre o buraco no cal a nai deposita os corpos das súas vítimas e o lugar da bomba, afirmando que «é un lugar de trauma na paisaxe que tanto comeza como acaba as vidas das persoas que o rodean».

Este buraco devén o foco concentrado das implicacións da guerra, e a súa importancia é indicada no mesmo inicio do filme. Os primeiros planos destacan o buraco tanto desde encima, diferenciándoo do campo de xuncos, e logo desde abaixo, cun texto superposto que o etiqueta definitivamente como “o buraco”. O buraco élle presentado ao espectador tanto visual como textualmente aínda antes do título do filme, indicando a súa importancia como dispositivo visual e temático. O buraco, mentres interrompe a paisaxe de xuncos, esconde tamén a desagradable dos corpos asasinados e saqueados. Se o terreo representa o campo de batalla e as súas ruínas, entón o buraco agocha a fealdade soterrada que do mesmo xeito subxace á guerra, un “inferno” que aloxa os corpos dos mortos.

O buraco non só esconde os corpos dos soldados asasinados, agocha tamén os de quen encabezan a desastrosa guerra. Se ben os soldados de a pé e o samurai personifican de igual maneira a guerra, hai unha distinción clara entre ambos grupos. Como Hachi di, «é a guerra dos xenerais, non a nosa», recoñecendo a falta de unidade entre os soldados comúns e os seus dirixentes. O enmascarado samurai representa a elite, os “xenerais” que conducen a homes como Hachi e o fillo ás súas mortes. Aínda así, o buraco contén os corpos de ambas clases, condenándoos por igual. A mestura de hostilidade, morte, e conflito armado fai do buraco un repositorio de residuos tóxicos co que sogra e nora comercian como medio de supervivencia.

Mentres os homes loitan a guerra, as mulleres encarnan a plebe dos tempos bélicos. Son persoas duras, pero simultaneamente esquecidas e vivindo dentro dos límites dun estado feudal. A súa asociación coa paisaxe amosa tanto a súa separación da elite como a súa habilidade. Os primeiros planos do filme son dedicados aos xuncos ondeantes, algúns mesmo raiando no abstracto con primeiros planos extremos ángulos altos e baixos. Estes resaltan o complexo terreo visual (o campo aparece de forma diferente dependendo do posicionamento da cámara) e aínda as dúas mulleres chegaron a dominal por completo. Ademais, súxírese que os dous soldados que son perseguidos e mortos na secuencia de apertura están á mercede da paisaxe. Os ángulos extremadamente altos ou baixos, así como os planos a través da herba, dan a impresión tanto de caos como de desconcerto para os descoñecidos que nel se adentran. O primeiro plano dos soldados, no cal son mostrados case tragados polos xuncos marca o ton do resto da escena, establecendo o campo como lugar de medo e incerteza, mesmo para consumados soldados

O marco abstracto do filme, na súa monotonía, permite que os acontecementos do filme se despreguen sen arraigar en tempo ou espazo ningún. O efecto é o dun espazo onírico, a pesar de que o campo sexa presentado como lugar potencialmente real do Xapón do século XIV, o balanceo das herbas e a falta doutros marcadores da paisaxe crean unha paisaxe imaxinaria onde calquera cousa podería ser posíbel. En tal espazo, o acontecemento fantástico da fusión da nai

coa máscara demoníaca non é implausible. Ademais, o sentir abstracto da ambientación habilita ao espectador para ver o que podería ser tomado como unha sinxela historia folclórica como narrativa contemporánea.

Desprazando o marco do filme a un pasado feudal abstracto e sen especificar, Shindō vencella tamén o seu filme ao diálogo contemporáneo que conecta o feudalismo co goberno durante a guerra. Alíñase notabelmente coas ideas do prominente pensador Maruyama Masao, cuxa longa e influente carreira foi adicada á escrita crítica sobre teoría política no Xapón da posguerra. Maruyama argumentaba que cando o país fixo a transición desde o feudal a un goberno imperial centralizado baixo a Restauración Meiji de 1868, foi «un cambio revolucionario consolidado desde arriba, mais non foi unha revolución». Finalmente «debido á natureza feudal da economía, a opinión popular era incapaz de guiar a modernización da sociedade», e a nación «en realidade nunca se afastou do sistema feudal». Ademais, «o triunfo do imperialismo non foi só o inevitábel funcionamento do materialismo histórico. Foi máis ben unha extensión da perda da natureza humana». Esta perda, ou o oposto da “autonomía persoal”, pola parte da poboación era unha contribución fundamental ao desenvolvemento do opresivo estado materialista. Maruyama cría que para «captar correctamente o concepto de dereitos democráticos» un debe gozar dunha autonomía persoal e política do estado.

Shindō aborda o debate de Maruyama sobre a “autonomía persoal” a través do personaxe da muller nova, que se rebela contra a nai. O filme utiliza o interesante medio da sexualidade para xuntar as cuestións duais da familia “feudal” e as estruturas de clase opresivas. Como di o director, «a miña mente estaba sempre na plebe, non nos señores, políticos, ou calquera de nome e cara. Quixen transmitir as vidas de persoas sinxelas que teñen que vivir como sementes». O conflito primario no filme non é entre exércitos en loita, mais entre sogra e nora. Ambas sosteñen argumentos convincentes; mentres a nora desexa volver comezar cun amante novo, a sogra ten medo de ser incapaz de sobrevivir sen a súa axuda. O medo ao abandono incítala a adoptar unha aterradora máscara Noh e a tentar asustar á nora ata a submisión. Con todo, a fonte da máscara (o samurai que ameaza á sogra) é representativa do sistema que matou ao fillo e reduciuna a ela á especulación para gañar a vida. Poñendo a máscara, a nai toma o poder dun sistema feudal opresivo para intimidar a filla á submisión.

Se ben que a sogra sexa castigada polo seu desexo de controlar a nora, aínda é retratada baixo unha luz compasiva, xa que os seus actos responden á necesidade da rapaza para sobrevivir. A cinéfila Keiko McDonald le os acontecementos de *Onibaba* como, fundamentalmente, unha loita de poder dentro do sistema feudal de opresión de clase. O samurai é un “xeneral”, un que, nas palabras da sogra, «matou ao [seu fillo] enviándoo a morrer nunha guerra inútil». A cara desfigurada do samurai é unha marca de tal sistema opresivo, unha marca pasada á nai cando tenta utilizalo. McDonald cita a Joan Mellen, que escribe «Non é doado retirar a cara dun feudalismo impreso nas súas vítimas. Mesmo cando se ten éxito, a desfiguración fícará». Mellen argumenta que a «enfermidade degenerativa» do samurai enmascarado é a manifestación física do seu rango e clase, e que a nai é lacerada por el «cando ela [toma] o rol [do samurai], mesmo se é fugazmente e só para sobrevivir». Polo contrario, Mellen di, a nai está á mercede dun sistema feudal que a atrapa dentro dunha «cultura que tamén aflixe ás súas vítimas», así como aos seus responsables.

Mentres o razoamento de Mellen expresa claramente as tensións de clase dentro do filme, non se dirixe ás implicacións da máscara Noh que desempeña un rol tan prominente na segunda parte do filme. O samurai enmascarado, e despois a nai, levar unha recoñecible máscara demoníaca *hannya*.

En ambos casos, esta funciona como unha expresión de poder, á que McDonald chama «unha forma antiga de ameaza desde a relixión folclórica». E aínda así, a mesma máscara non só está vencellada á súa expresión formal derivada Noh de celos e rabia. Apropriadose habilmente da capacidade da máscara Noh de transmitir emocións diferentes posta en ángulos diferentes, esta tamén «vén a suxerir a pena e o abatemento do portador».

Os ángulos de tiro da escena no cal a sogra aterroriza á filla permítelle á máscara funcionar á vez como símbolo de poder e de opresión. (...) Estes planos revelan como a máscara, a cal inicialmente simboliza poder establecido, é revelada como maldición cando tanto a sogra como o samurai son castigados por abusar daquel poder. Cando McDonald escribe, «Onibaba ofrece unha cosmovisión sombriamente irónica. Dá igual o que fagan, as masas están á mercede do sistema feudal opresivo» Nas palabras do director, «a sogra fixo algunhas cousas moi crueis, como evitar que a súa nora atopase outro home. É castigada por estes actos, mais o castigo é unha expresión dos incontrolables acontecementos que estas persoas sufriron nas súas vidas reais... A cara destruída non é ao fin do seu mundo».

Aínda que ela expón a crítica do feudalismo no filme, Keiko McDonald pérdese o seu retrato de como as “liberdades” serían conseguidas. Describindo á sogra restrinxindo de maneira opresiva a sexualidade da nora, Shindō debuxa un paralelo interesante coa cambiante aproximación á sexualidade e as relacións familiares baixo o recente “democratizado” Xapón tras a Ocupación Americana. Baixo a réxime militar dos anos de guerra, falábase da sexualidade «como medio de xestionar “recursos humanos [ningen shigen]” e non como fonte de pracer ou construción de relacións». A ollos do estado, a función primaria da muller era reprodutiva, producindo moitos corpos para servir ao corpo nacional. Con todo, a Ocupación trouxo novas costumes e ideas. A Constitución de 1947 contiña varios artigos pertencentes especificamente aos dereitos das mulleres, igual que outras reformas da Ocupación, dado que as autoridades estaban ansiosas por «“liberar” á muller xaponesa do que consideraban prácticas, costumes e actitudes feudais».

O entusiasmo polo «amor libre e o idilio» era xeneralizado, evidenciado pola súa presenza e discusión en medios de comunicación populares, e o público conectou rápido a chegada de reformas democráticas cun comportamento sexual máis liberado. Dado o estado militar de enerxética represión da sexualidade libre en prol dunha axenda nacional, «a extensión coa que a liberación sexual, o romanticismo, e os bicos en particular foron simbolicamente vinculados con discursos de liberdade, liberación, e democracia» no período de posguerra é dificilmente sorprendente. Tirouse unha conexión entre o «afrouxamento das restricións “feudais”» a medida que se lle permitiron máis liberdades ao corpo físico.

A correlación entre liberdade sexual e democracia e, inversamente, do control sexual co feudalismo, cartografía as dinámicas entre a sogra, a nora, e o samurai de *Onibaba*. Cando a cara da nai é revelada final e dolorosamente desde debaixo da máscara de demo, as súas faccións sanguíneas, afuracadas e marcadas teñen unha forte semellanza a aquelas dos afectados da bomba atómica. De feito, Shindō baseouse para a maquillaxe da cara da sogra en fotografías de vítimas, facendo inconfundible referencia á nai como supervivente da guerra e do estado de guerra. Tenta restrinxirle á nora a súa liberdade sexual mentres leva as trampas do sistema feudal, e é castigada por desfiguracións que semellan cicatrices da bomba nuclear. Con todo, ela é presentada como produto do opresivo sistema, máis que como instigadora; ela meramente pide prestada a máscara dun auténtico representante, e faino porque é incitada por unha situación que aquel mesmo sistema forzou nela.

Con todo, os ideais de democracia triunfan cando a filla forza a nai a ficar fóra da súa relación con Hachi, mentres finalmente xestiona tamén a dolorosa retirada da máscara do rostro da nai. Quitando a máscara e gañando o consentimento da sogra á súa relación, a filla afirma simultaneamente o seu triunfo directo sobre a opresión feudal de sexualidade, e tamén retira a marca daquel sistema da cara da sogra. O seu triunfo é reflectido por constantes planos picados, visualmente indicando a derrota da nai. A nai está marcada, naturalmente, mais a máscara que se adheriu á súa cara foi quitada, o cal, cando se xunta coa súa escapada da morte dentro do “inferno” do buraco, suxerida filmicamente, indica que ela tamén pode ter unha posibilidade de liberación, aínda que con cicatrices. Shindō evita un respaldo piadoso da narrativa lineal de progreso desde a sociedade feudal ao estado democrático, mais defende a elección social individual dentro do núcleo familiar. A pesar das connotacións positivas da liberación da nora, non queda claro que oportunidades lle dará a súa nova cohabitación con Hachi. Polo contrario, en troques de amosar a transformación de vella familia na novo, Shindō non presenta unha familia “mellor”, senón unha que resalta a elección individual. Mentres a familia feudal era opresivamente patriarcal, Shindō presenta os novos arranxos de convivencia con espazo para a elección individual.

Máis que explorar a memoria de guerra explicitamente, Shindō refírese a ela de xeito oblicuo, enmarcando a súa narración nun Xapón do século XIV onde unha nación dividida podería ser entendida como alegoría para unha nación atrapada entre dous “emperadores”, cada un tentando darlle forma ao país á súa maneira. Ademais, a división entre a sogra/nai e a nora/filla representa un lapso xeracional no que os máis vello vense como vítimas, mentres quen lembra só a próspera posguerra abraza as liberdades democráticas. Con *Onibaba*, Shindō usa de forma insólita a narrativa da nai, utilizando o marco feudal colocación e a nai demoníaca como medios para suxerir as cicatrices da opresión feudal. Identificando a enigmática figura materna coa plebe do colectivo da posguerra, Shindō é capaz de sinalar un punto de cambio para a familia e a nova identidade.

CINECLUBE DE COMPOSTELA

ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as)
① cineclubedecompostela.blogaliza.org
facebook.com/cineclubedecompostela
@ cineclubedecompostela@gmail.com

PROXECCIONS

Todos os mércores ás 21:30 na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela)
Entrada de balde | Bono-axuda: 1€



MÉRcores 7

Deixádella ao ceo
(Leave Her to Heaven, John M. Stahl, EUA, 1945, 110', VOSG)

MÉRcores 14

A bruxa diaño
(鬼婆 [Onibaba], Kaneto Shindo, Xapón, 1964, 103', VOSG)

MÉRcores 21

A gran cidade
(মহানগর [Mahānagar], Satyajit Ray, India, 1963, 136', VOSG)

MÉRcores 28

Eu fun unha asasina en serie adolescente
(I Was a Teenage Serial Killer, Sarah Jacobson, EUA, 1993, 27', VOSG)
Fode en min
(Baise-moi, Virginie Despentes / Coralie Trinh Thi, Francia, 2000, 74', VOSG)