

## LOS COMIENZOS Y LOS BENSHI

El cine comenzó en Japón, como en la mayoría de los países, en los últimos años del siglo XIX. El Cinématographe Lumière hizo su debut en Osaka en 1897. A las pocas semanas se vio allí también el Vitascope de Edison, y poco después en Tokio. Ese mismo año importó la primera cámara de cine el fotógrafo Shiro Asano de la tienda fotográfica Konishi, y pronto se dedicó a rodar escenas por los alrededores de la capital. Más o menos al mismo tiempo los grandes almacenes Mitsukoshi establecieron un departamento de fotografía, y sus camarógrafos Tsunekichi Shibata y Kanzo Shirai comenzaron a tomar planos del Ginza y de las geishas. A principios de 1899, Asano también se fijó en las geishas y rodó una serie de bailes. Koyo Komada, que también era de la tienda Konishi, y que pronto iba a ser uno de los principales benshi (narradores de películas mudas), recordaba más tarde los problemas que tenían al principio con el enfoque y con mantener a las bailarinas en las marcas que habían fijado en el suelo. En cualquier caso, después de mucho esfuerzo, produjeron por fin una película japonesa. Se escogió a las geishas como protagonistas no porque fueran la quintaesencia de lo japonés, sino por lo fuerte de su atractivo. Asano y Komada se habían dado cuenta de que entre las diversas postales fotográficas populares que se vendían en sus respectivas tiendas, las más vendidas con diferencia eran las de las geishas. En consecuencia, las geishas ejercerían un reclamo popular suficiente como para garantizar el necesario desembolso cinematográfico. A mediados de 1899, Komada había conseguido capital suficiente para dejar la tienda y constituir la Asociación Cinematográfica Japonesa. Esta organización patrocinó un repertorio entero de danzas de geishas, todas rodadas nuevamente, todas enfocadas, en el Kabuki-za de Tokio, y el espectáculo tuvo buena audiencia incluso a los precios inflados especialmente para la ocasión. Con esa inspiración, otros hombres de negocios con cámaras comenzaron a producir sus propios programas. Shibata, a petición de un grupo de teatro local, filmó una escena de una de sus obras, "Atracador armado: Shimizu Sadakichi", y más adelante en ese mismo año se acercó al mismo kabuki y rodó fragmentos de "Mirando al arce" (Momijigari, 1899) y de "Dos personas en el Templo Dojo" (Ninin Dojoji, n.s.) La última fue coloreada (otra primicia japonesa) por la Yoshizawa Company, que más tarde sería una de las principales productoras cinematográficas.

Al principio, el primer actor de kabuki Danjuro Ichikawa IX estaba en contra de la idea de las películas, y las despreciaba como (aparentemente al contrario que el kabuki) simple diversión vulgar. En realidad, los actores de kabuki (aunque no el mismo Danjuro) ya se habían puesto ante las cámaras cuando los camarógrafos de la Lumière visitaron Japón, pero esta aparente contradicción era aceptable porque estas interpretaciones eran para la exportación.

Sin embargo, por fin se ganó a Danjuro con el argumento de que su aparición sería un regalo para la posteridad. En consecuencia, convocado por Kikugoro Onoe V, Danjuro hizo tres escenas cortas para las cámaras. Shibata había decidido rodar en un pequeño escenario en exteriores reservado para el té, detrás del Kabuki-za, pero esa mañana soplaba un fuerte viento. Unos tramoyistas tenían que agarrar el forillo, y el viento se llevó uno de los abanicos que Danjuro estaba esgrimiendo. Repetir la toma ni se planteaba, de modo que el accidente quedó en la película. Más tarde, Shibata recordaba que algunos espectadores subrayaron que el accidente daba a la obra cierto encanto. Como una de las primeras películas japonesas que sobreviven, "Mirando al arce" todavía se puede apreciar hoy, con su escena de "El abanico volador" intacta. Ese mismo año, el activo Komada apareció en el Kinkikan, un pequeño teatro en el distrito Kanda, de Tokio, donde dominaba el Vitascope. Vestido formalmente de noche, y

llevando un bastón con mango de plata, recibió a sus visitantes y comenzó a explicarles lo que estaban viendo: en este caso, una serie de cortos de la American Vitascope. Aunque este conferenciante-comentarista benshi tenía sus equivalentes en la mayoría de los primeros cines, el personaje duró más en Japón que en cualquier otro lugar. La necesidad de un narrador en directo había desaparecido en Estados Unidos hacia 1910, pero en Japón el benshi continuó incluso en la era del sonido, y no fue cuestionado en realidad hasta 1932. Al final, el oficio se vio afectado por el enorme éxito popular de Marruecos (1930), la temprana película sonora de Josef Von Sternberg.

Las razones de la larga vida de los benshi fueron diversas. Como apenas habían transcurrido unos cuarenta años desde la "apertura a occidente" (una frase occidental) de Japón, era normal la ignorancia acerca de casi todo lo extranjero. Los benshi llenaban el vacío de esos conocimientos que los espectadores occidentales habían adquirido mucho tiempo antes. Eran "una tranquilizadora presencia nativa con una supuesta familiaridad con las cosas extranjeras", una necesidad que puede, incluso en la actualidad, "explicar la afición japonesa hacia los profesores, los guías turísticos, los sommeliers, y otros canales de adquisición de nuevas experiencias".

Además de su papel educativo, el benshi era imprescindible para la experiencia del público de cine. En parte, esto era así a causa de que el primer cine japonés era, como en todas partes, un cine de escenas cortas y a menudo sin relación entre sí; y, al principio, extranjero: en el catálogo de Lumière se veía a bebés comiendo, a jardineros regados, esas cosas. Un comentario que relacionara estas escenas no sólo hacía que fuera más larga la sesión, sino más coherente. Más tarde, cuando se disponía de películas más largas, la ilación del argumento la creaba el benshi. Todavía más tarde apareció la ilusión de un mundo argumental completo y autoexplicado. Hasta entonces, el benshi fue todo lo que esas breves imágenes tenían en común.

Al benshi también se le pedía que rellenara el tiempo. Lo hacía de diversas maneras. Además de hablar, en algunas ocasiones alargaba el tiempo de proyección. Muchas películas eran demasiado cortas, de modo que se proyectaban unas cuantas juntas en una misma sesión. A veces, como era frecuente en las primeras proyecciones en Francia y en los Estados Unidos, se repetían las películas. Como el público todavía no había desarrollado lo que se ha dado en llamar "respuesta lineal", a nadie le importaba un segundo visionado que le daba a uno la oportunidad de percibir cosas nuevas que antes no había visto. Al recordar las películas que vio alrededor de 1898 cuando era un niño de diez años, el novelista Junichiro Tanizaki decía: "Se unían los cabos de la bobina, así que se podía proyectar la misma escena una y otra vez. Aún puedo recordar, repetida interminablemente, las grandes olas que se alzaban en la orilla de algún lugar, y que rompían y retrocedían, y a un perro solitario que jugaba por ahí, ahora persiguiendo a las olas, ahora perseguido por ellas".

Otro ejemplo de la necesidad de duración es el que se dio durante las primeras proyecciones en Japón de *El beso* de May Irwin y John Rice (1896), de Edison. Aunque los espectadores occidentales veían la película nada más que una vez, en Japón, con sus extremos pegados, John se acercaba a May y la besaba como una docena de veces. Esta repetición tuvo consecuencias. Apareció la policía suspicaz. El ágil comentarista (un tal Hoteikan Ueda) explicó que los occidentales acostumbraban a darse las gracias con un beso en la boca, y que las damas y los caballeros del público deberían entender esta película como educativa y documental de lo que en América era una cortesía cotidiana. La técnica de la repetición tiene un nombre propio japonés, *tasuke* (bucle continuo), y su uso continúa en la televisión japonesa y en los cines, donde los anuncios se repiten varias veces. El objetivo, en la actualidad, no es prolongar la sesión, sino que se argumenta que si algo es corto es mejor saborearlo dos veces. Después de todo, la

repetición, que se hace aparentemente porque sí, está tan aceptada en la dramaturgia japonesa que su equivalente cinematográfico parece bastante natural. Quizá esos espectadores occidentales que, incluso durante una película de Kenji Mizoguchi o de Yasujiro Ozu, suspiran y esperan que el director acabe pronto, estén reaccionando a esta tradición de la repetición.

El benshi llenaba el tiempo sobre todo con largas explicaciones, con una retórica extensa, y con conclusiones estiradas y moralizantes. Fue el benshi quien creaba la narración que seguía el público, e incluso hoy, cuando la interpretación del narrador se ha reducido a una reconstrucción más o menos académica, permanece en las películas comerciales japonesas una plétora de explicaciones, repeticiones de información y locuciones de fondo. Era esto lo que aquel público desinformado requería y deseaba. "Lo que a los aficionados occidentales al cine podía parecerles una repetición sobrecargada y aburrida, para los públicos japoneses era constitutivo de sentido". Desde el punto de vista occidental, podría decirse que el benshi retrasó el desarrollo de la narrativa en el cine japonés. Sin embargo, esta forma de pensar sólo es válida si uno cree que el desarrollo de una narrativa era algo tan "connatural" al cine que no había otras alternativas. En realidad, como el mismo cine japonés demuestra, sí las había.

En occidente el cine estaba evolucionando hacia una narrativa autosuficiente. Parecía el modo más práctico y eficaz de entretener a un público progresivamente más sofisticado. Las series de cortos dieron paso a historias más largas y coherentes. La implicación del público en argumentos con mayores detalles hicieron que la atención creciera. De modo que se hacía posible encontrar en el cine narrativo la más apropiada forma cinematográfica cuando la industria solicitaba que las películas se hicieran rápida y económicamente.

En Japón, sin embargo, la percepción de la narrativa era diferente. Era el benshi, y no cualquier narrativa cinematográfica autoexplicativa, lo que comunicaba el significado al público. No sólo explicaba lo que se mostraba en la pantalla, sino que estaba ahí también para "reforzar, interpretar, contrastar y en cualquier caso intermediar". El papel del benshi era muy tradicional. Desde los primeros tiempos, el drama japonés había necesitado una voz informativa. El coro del teatro Noh, el cantante joruri del drama de marionetas Bunraku, el narrador gidayu en el Kabuki: todo el teatro japonés premoderno es una prolongación de las narraciones verbales. Joseph Anderson ha definido el drama japonés como una presentación "en la cual los actores no reproducen autónomamente unos sucesos para los espectadores; el diálogo dicho por los actores no es la primera modalidad de discurso; y la estructura fundamental de la trama no se basa en el conflicto, la crisis, el clímax, la resolución y la unidad dramática". En lugar de presentarse como un suceso, el drama se presenta como la narración de un suceso. Aunque muchos dramas nacionales han tomado como misión el entretenimiento, el teatro japonés (y sus descendientes las películas y la televisión) ha permanecido señaladamente fiel a la voz de la autoridad. Tal como lo dijo un antiguo crítico, el mismo cine era como los títeres Bunraku, y el benshi era el recitador gidayu.

Al principio, el benshi contaba la historia antes de la proyección: el setsumeï (resumen), o una explicación proporcionada antes de los hechos. Pronto, sin embargo, estaba contando la historia durante la misma proyección. En aquellos primeros años, los actores, si estaban disponibles, acompañaban en ocasiones a las proyecciones, y declamaban sus diálogos desde detrás de la pantalla. De ahí el nombre de esta técnica: kagezerifu ("diálogo en las sombras"). Ese espectáculo era en cierto modo parecido a otra temprana forma cinematográfica llamada rensageki (drama de conjunto), en la que las escenas de una obra con actores reales se intercalaban entre escenas filmadas cuyos actores hacían las voces desde detrás de la pantalla. Al final, el benshi interpretó todos

los papeles. Para hacerlo, tenía que desarrollar un repertorio de voces diferentes. Esta técnica, que era un método tomado del drama de marionetas, se llamaba kowairo ("coloratura de voces"). Un fragmento superviviente de una típica película inspirada en obra de teatro, "El demonio dorado" (Konjiki yasha, 1912, n.s.) sugiere como se hacía. Esta versión cinematográfica de la adaptación teatral de la popular novela de Koyo Ozaki se convirtió en vehículo para Shoju Tsuchiya, un benshi famoso por sus "siete voces diferentes y peculiares".

Esta escena requiere tres voces:

Kowairo (por la protagonista, Omiya): Si me caso con Tomiya, ¿qué dirás tú?

Kowairo (por el protagonista, Kanichi): ¡Entonces, te has decidido! ¡Qué novia más voluble!

Narrador (voz del benshi): Kanichi, dominado por la ira, golpea a la frágil Omiya...

El polifónico benshi desarrolló también un catálogo de estilos. Se pensaba que el cine histórico necesitaba una entonación grandilocuente y algo nasal; las películas sobre la vida moderna eran más coloquiales; el tono para las películas extranjeras era sentencioso y didáctico. Cuando los requerimientos vocales eran excesivos, los benshi a menudo compartían las películas, igual que el Bunraku a veces cambia de narradores gidayu en mitad de una obra. Había también "concursos" de benshis, que atraían a su propio público que acudía más por ellos que por la película en sí. Los benshi incluso grabaron discos, que se vendieron bien y que se escuchaban incluso sin el acompañamiento de la película. Un benshi de los últimos representó continuamente en el escenario su gran éxito, *El gabinete del doctor Caligari*, de Robert Wiene (1919), pero sin la película; incluso grabó un disco de 78 r.p.m. de una parte de su interpretación que se vendió bastante bien.

Se contrató a los benshi de muchos otros modos. Uno de sus números, por ejemplo, resolvió un serio problema con la censura. Tenía que ver con una película de Pathé, *La Fin du Règne de Louis XVI-Revolution Française* (ca. 1907, n.s.), una película considerada incendiaria porque Japón habría proclamado que su emperador era de linaje divino. "El día anterior a que se proyectara, se prohibió la película francesa como amenaza a la paz pública". En su lugar apareció otra película, "El rey de la caverna: una curiosa historia de Norteamérica" (Hokubei kiden: Gankutsuo, 1908, n.s.). En realidad se trataba de la misma película, sólo que ahora Luis XVI era "el líder de una banda de ladrones", y la multitud que asaltaba la Bastilla se convirtió en "una masa de ciudadanos leales que se unen a la policía para acabar con los delincuentes, y toda la acción tiene lugar en las Montañas Rocosas".

Los benshi influyeron en el desarrollo y en el crecimiento del cine japonés de otros modos. Se inclinaban a preferir las historias simples, aquellas en las que mejor podían exhibir sus talentos. No dejaban que hubiera más elemento narrativo que ellos mismos. Dadas sus habilidades, preferían también que cada escena fuera un pequeño drama, una *mise-en-scène*. Con el benshi presente, no había necesidad de construir la ilusión de un desarrollo de escena a escena, porque ya proporcionaba él solo la suficiente narración. En este sentido era mucho más como su predecesor teatral. La influencia de los benshi continúa hasta la actualidad. Joseph Anderson recuerda haber escuchado un moderno culebrón televisivo japonés desde la habitación de al lado, y descubrir que "la voz superpuesta del narrador no sólo recordaba los sucesos de episodios anteriores, sino que más bien comentaba las cosas que estaban sucediendo en ese momento en la pantalla. No tuve que mirar a esa obra televisiva. La oía".