

RIKYU

El maestro del té

DANIEL AGUILAR

A primera vista, Hiroshi Teshigahara es un director desconcertante, tanto para ojos japoneses como occidentales, y de ahí la escasez de trabajos sobre su obra. Pero resulta más fácil de entender si se parte de la base de que, más que un cineasta, era un artista multidisciplinar. Después de transitar por campos como la pintura, el cine y el arreglo floral, en los años setenta Teshigahara sufre la decadencia industrial del cine japonés y al igual que otros muchos cineastas (Akira Kurosawa en cabeza) encuentra cada vez más dificultades para que alguien le financie un nuevo largometraje. Unido al fracaso comercial del último, *Summer Soldiers* (1972), se retira a provincias para sumergirse en el mundo de la fabricación de cerámicas. Y gracias a su encuentro con la cerámica, se despierta en él

un gran interés por la figura de Sen no Rikyu, el creador de la famosa ceremonia del té. Así, tras quince años en los que solo rueda un par de documentales y otros tantos telefilms, vuelve a la pantalla grande contra todo pronóstico y, además, mediante una superproducción, *Rikyu* (1989).

En cierto modo, Teshigahara convierte por primera vez en película de ficción su línea de documentales sobre diversos artistas (Hokusai, Gaudí, etc.), puesto que no otra cosa era Rikyu. Pero ni Rikyu ni la película se limitan al té, sino que ponen tanto o más cuidado en otras artes tradicionales japonesas bien queridas por Teshigahara, en concreto el arreglo floral ikebana, los jardines y la cerámica. ¿Un artista de vanguardia interesado por las artes tradicionales de las que en principio renegaba? Efectivamente, porque en estos años Teshigahara se ha despojado de sus prejuicios y



SHOCHIKU

ha descubierto que "arte tradicional" no equivale a la repetición mecánica de un patrón uniforme, aparte de que muchos de sus artífices, Rikyu entre ellos, resultaron en su día "vanguardistas". La película sorprende además por tratarse de la primera recreación histórica acometida por Teshigahara, que de alguna manera prolongará en el siguiente largometraje, *Go-hime* (La princesa Goh, 1992), que se convierte en su despedida cinematográfica.

Rikyu vivió en la convulsa época de las guerras entre señores feudales, moviéndose con habilidad entre las muchas intrigas políticas existentes y sabiendo ganarse el aprecio del hombre más poderoso de entonces, Toyotomi Hideyoshi. Se trata de un tiempo que precede en apenas un par de décadas el recreado por otra superproducción inmediatamente anterior a esta, *Ran* (1985), de Akira Kurosawa, que de alguna manera

podiera haber supuesto un acicate para Teshigahara. De hecho, en *Rikyu* el director parece en más de una ocasión intentar ofrecer un anti-*Ran*, resolviendo todas las batallas con elipsis. Quietud zen frente a caos, personajes astutos que hablan frente a personajes histriónicos que gritan...

La película, un proyecto del propio Teshigahara, en principio se inspira en una novela de Yaeko Nogami de unos años antes, pero aparte de unas cuantas ideas desperdigadas, no toma gran cosa de ella, por considerarla poco cinematográfica. Pero si bien esta decisión puede considerarse un acierto, no puede decirse lo mismo de los esporádicos, inexplicables y chirriantes toques de humor (apenas presente en el cine de Teshigahara) que introduce el guion de Genpei Akasegawa, que no destacó en estas lides sino como escritor y artista de vanguardia.

En cualquier caso, *Rikyu* es un regreso al cine más que digno de un director al que se le nota con ganas de estar de nuevo tras la cámara.

GO-HIME / GOH PRINTZESA

ALBERTO BARANDIARAN

Hiroshi Teshigahara zinema zuzendariaren ibilbidea aipatzean, askotan azpimarratzen da film dokumental eta esperimentalak nola hasi zen egiten, eta nola amaitu zuen Japoniako filmografian hain ohikoak diren drama historikoak proposatzen. Bere azken bi filmak, esaterako: *Rikyu*, 1989 eta *Go-hime* (*Goh printzesa*), 1992. Eta, egiazki, berezia da bilakaera: ohikoagoa izan ohi da tradizioetik esperimentaziorako bidea egiten dutenen adibidea.

Izan ere, lehen filmak egiten hasi zenean, 50eko hamarkadaren erdialdean, dokumentalismoa edan zuen Teshigaharak. Beste kide batzuekin batera, fantasia eta errealtate nahasten hasi zen bere lanetan, eta nortasuna, alienazioa edo bere herrialdearen historia hurbilen gai mingarria jorratzen ahalegindu zen. Esan behar da lan horiek ez zutelara arrakasta handirik izan, salbu eta *Una no onna* (*Emakumea hareatan*, 1964) filmak, harekin lortu baitzuen Oscar sarietarako izendapena eta Canneseko epaimahaiaren sari berezia. Eta beharbada arrakasta falta

Naturaren probidentzia



SHOCHIKU, SOGETSU, TV-ASAHI

horrek bultzatu zuen egilea *Rikyu* eta *Goh printzesa* filmatzera, Teshigaharak zinemaz pixka bat ahaztu eta beste arte tradizional batzuetan jarri zuelako gogo. Etxetik zetorkion Ikebana lore-artearekiko zaletasuna eta horixe landu zuen. Munduan sona handiko hainbat museoetan erakusketak paratu zizkioten, eta hainbat opera eta antzezlan batzuk ere zuzendu zituen.

Artearekiko joera hori oso nabaria da *Goh printzesa* film honetan. Sinop-

sia lineal samarra da: XVII. mendean, Kyoto inguruan, Sen no Rikyu maisuaren suizidio erritualaren inguruko hotsak ez dira apaldu. Haren ordezkoa etengabeko borrokan bizi da: bere nagusiarekiko diziplina eta agintea onartu edo Rikyuren memoriarekin bat egin eta artearen eta bizitzaren benetako zentzuaren bila abiatu. Azkenean, bigarrenaren alde egingo du, nahiz eta, azkenean, erabaki horrek bere burua hiltzera eramango duen.

Filmak baditu Japoniako lan historiko gehien osagai guztiak: erritmo apala eta elkarrizketa pausatua; Erdi Aroko ohituren araberako borroka tribalen irudi bortitzak noizean behin; baita, zergatik ez esan, interpretatzen zailak ohi zaizkigun erreferentzia filosofiko edo tradizional ugari ere. Baina, film honetan, etengabe nabarmentzen dira artea eta filosofiarekiko keinuak, baita tradizioaren murrizketaren aurrean errebeldia gogo bat ere.

Filmaren pasarte gogoangarrietako batean, Furuta Oribek, Rikyu maisuaren ordezkoa, hitz gutxitan laburbiltzen du, beste maisu baten aurrean, bere bizitza filosofia (baita, nola ez, zuzendariarena ere). "Zerbait sor tzeak ematen duen pozaren oinarrian mundura zerbait berria ekartzea da", dio Oribek. "Ez duzu uste Naturaren probidentzia bera dela egiten dugunaren agintaria?". "Probidentzia hitza kristauak erabiltzen dute maiz", erantzuten dio solaskideak. "Zer dago hitz horren atzean? Jakinduria baino zer-

bait gehiago ote da?".

Hala pasarte honetan nola beste hainbatetan, Teshigaharari bere bizitzaren azken urteetan gailendu zitzaion joera taoista antzematen da. Ikebanarekiko eta, oro har, artearekiko zaletasunerantz lerratu ondoren, Japoniako herri tradizioa begietsi zuen, eta, hain zuzen ere *Goh printzesa* hau da bere adibiderik garbiena. "Zurruna izatea ez da ona" dio protagonistak, beste eszena batean, "eta epela izatea beroaldian ere ez da zuzena. Bestetik, temoso izateak galbidera eramane zaitzake".

Taoismoarekiko joera horrekin bat eginez, erotismoaren pintzelkada batzuk antzeman daitezke filmean zehar, baina, batez ere, onestasunarekiko aldarria da lan hau: maisuaren memoriarekiko onestasuna; lehen amodioarekiko onestasuna; baita norberaren sinesmenarekiko onestasuna ere. Azken eszena, alde horretatik, esanguratsua da oso: protagonistari *seppuku* suizidio errituala eskainiko diote, nagusiarekiko leialtasunik ezaren bekatua garbitzeko, baina bera ados egon ez eta borroka egitea erabakiko du.

© Isabel Herguera

EUSKAL EMAKUME ZINEMAGILEAK III
CINEASTAS VASCAS III

URRIA - ABENDUA
OCTUBRE - DICIEMBRE
2023

Antolatzailea | Organizador
EUSKADIKO FILMATEGIA
FILMOTEKA VASCA

Kolaboratzaileak eta egolitzak | Colaboradores y sedes
ARTIUM MUSEOA
TABAKALERA

Informazio gehiago | Más información
www.filmoteka.eus