

# REFLEXIÓN SOBRE LA MIRADA HISTORIOGRÁFICA JAPONESA A TRAVÉS DEL CINE

時代劇の展開 –日本人の歴史的な見方について–



Elena Claver Hernández

Curso 2019-2020

Convocatoria de Septiembre

Tutorizado por Rafael Abad de los Santos

Grado en Estudios de Asia Oriental

Facultad de Filosofía

Universidad de Sevilla

## Contenido

Metodología y objetivos.....	3
Introducción .....	7
Los orígenes de Japón .....	10
Un periodo olvidado.....	10
Historia y mitología .....	12
La mujer y la poligamia .....	15
Los Tres Tesoros .....	18
La Época Imperial.....	23
La Mitología del Samurái: <i>jidai-geki</i> de época Sengoku y Edo.....	27
<i>Bushido, giri</i> (deber), luchas de espadas y otros clichés.....	29
El <i>jidai-geki</i> antes de la guerra .....	35
El <i>jidai-geki</i> durante la guerra .....	40
<i>La venganza de los 47 samuráis: Un rekishi-eiga</i> .....	43
El <i>jidai-geki</i> tras la II Guerra Mundial.....	48
<i>Kagemusha: Cuando tres épocas se encuentran</i> .....	55
Conclusión.....	64
Bibliografía .....	68

## RESUMEN

En este Trabajo de Fin de Grado se analiza la concepción historiográfica japonesa a lo largo del siglo XX a través de su cine clásico, concretamente dentro del género *jidai-geki*, partiendo de la base de que las películas fueron usadas para crear una nueva identidad nacional tras los cambios traídos por la Revolución Meiji. A juzgar por el número de filmaciones realizadas de cada periodo histórico, queda patente que el pueblo japonés se siente descendiente de la cultura del periodo Edo, mientras que las épocas anteriores no parecen haber dejado una marca en su concepción como nación. A su vez, las filmaciones sobre este periodo tienen una intencionalidad menos histórica que crítica, trasladándose los problemas del presente a esta ambientación, especialmente aquellos de las clases más desfavorecidas cuya situación no ha mejorado a pesar de los cambios políticos desde el feudalismo. La figura del samurái, mitificada durante la II Guerra Mundial por el militarismo, recibirá sin embargo un tratamiento cínico en el resto de décadas, enfatizándose la inhumanidad y la hipocresía de sus valores.

Palabras clave: Japón, historiografía, cine, *jidai-geki*, identidad nacional, periodo Edo, samurái.

## ABSTRACT

This Final Degree Project analyses the Japanese historiographical conception through the classical cinema of the 20th century, specially through the *jidai-geki* genre. It is based in the idea that films were used as a mean to create a new national identity after the political changes brought by the Meiji Revolution. Judging by the number of films of each historical period, it becomes clear that the Japanese people feel like the heirs of the Edo period, while the previous eras have left no mark on their national conceptions. Also, the films about this period do not have an historical intentionality, but a critic one, as they mask the present's problem in the past setting, specially those of the lower classes whose situation hasn't improved in spite of the political changes since the feudal era. The image of the samurai, mythicise during the II World War by the militarism, will receive a cynical treatment in any other decade, emphasizing the inhumanity and hypocrisy of their values.

Key words: Japan, historiography, cinema, *jidai-geki*, national identity, Edo period, samurai.

## Metodología y objetivos

El pasado y el presente se encuentran profundamente entrelazados. No es una cuestión únicamente de que la actualidad sea el fruto de los acontecimientos que ya han tenido lugar, y ni tan siquiera de que el futuro, tal y como George Santayana indicó en su obra *La razón en el sentido común* en su célebre frase “*Aquellos que no recuerdan el pasado están condenados a repetirlo*”, sea a su vez dependiente de nuestro propio conocimiento de la Historia. Consiste en que la Historia está igualmente condicionada por los sucesos contemporáneos.

Después de todo, esta disciplina es, en última instancia, una interpretación de una realidad humana, puesto que, más allá de los hechos probados y contrastables (aún asumiendo el esfuerzo del tiempo por borrar todo rastro de evidencias a su paso), consiste en una narrativa que articula estos datos en una cadena de causas y efectos.

De este modo, como toda interpretación, puede igualmente ser considerada un discurso; uno cuyas raíces, si asumimos que el mundo en el que vivimos es heredero de los que nos precedieron, es evidente que van a encontrarse en las distintas perspectivas acerca del “ahora” originado.

No es en vano, pues, que ya desde la época de la Grecia Clásica se hiciera una diferenciación entre los conceptos de “Historia” [ἱστορία] e “Historiografía” [ἱστοριογράφος]. Estudiar la mirada que juzga el pasado se vuelve, de este modo, tan revelador como estudiar el pasado mismo, puesto que a través de ella se muestran las concepciones e ideologías que dan forma al presente.

Así pues, el objetivo de este proyecto es estudiar la mirada con la que Japón observa los sucesos que le han dado forma como nación, así como las variaciones que, con el paso de los años, se han producido en esta auto-reflexión acerca de sí mismos. Y, para ello, se ha tomado como objeto de referencia el vehículo por excelencia de la visión, la cámara que graba y hace colectiva la imagen individual que se refleja en la pupila del director: en otras palabras, el cine.

Después de todo, está aceptado en los estudios cinematográficos que los medios audiovisuales tienen la capacidad para expresar conceptos abstractos, como es el caso de esta auto-reflexión, así como que las obras de cada periodo pueden considerarse un reflejo

de los propios tiempos en los que son creadas<sup>1</sup>, y es en estos dos pilares en los que se basa todo el discurso de este estudio.

Es necesario señalar, sin embargo, que la producción fílmica japonesa que se va a tratar como recurso será siempre un medio y nunca un fin. No se pretende en ningún momento hacer un análisis de su calidad artística o de su desarrollo como forma de espectáculo.

Por el contrario, la investigación está y estará siempre motivada por la intención historiográfica. La elección del cine está originada por su carácter popular, que permite un acercamiento a las concepciones de la sociedad global nipona con mayor precisión que una obra histórica restringida a una minoría intelectual, así como su carácter no académico, puesto que, en su libertad artística, el director puede presentar sucesos y hechos con un énfasis que un historiador preocupado por la veracidad trataría de evitar (dificultando de esta forma su análisis), aun cuando su interpretación de la realidad fuera la misma.

Partiendo de esta base, en el trabajo se estudiarán de forma aislada los distintos periodos de la Historia japonesa, observando qué tratamiento han recibido al ser trasladados a la gran pantalla. Lamentablemente, tanto por cuestiones de espacio en este ensayo como por la disparidad existente en el interés que los propios cineastas presentan hacia las distintas épocas, ha sido necesario limitar este estudio en dos vertientes.

Por una parte, dado que, dentro de los géneros cinematográficos nipones, es el llamado *jidai-geki* el género histórico de mayor importancia (hasta el punto de ser considerado como un género nacional)<sup>2</sup>, serán las películas que se adscriban a él las que servirán de hilo conductor para este trabajo.

Sin embargo, dado que el *jidai-geki* se define por estar ambientado en épocas anteriores a la Revolución Meiji de 1868, tanto el propio periodo Meiji representado en el género nipón del *Meiji-mono*, como los periodos Taisho y Showa que encuadran las dos guerras mundiales representados en el más tradicional cine bélico, quedarán fuera de

---

<sup>1</sup> Lin, C. (2014). Consideration on Time Characteristics in Film about Bushido-spirit. Comparison of Two Films “Jusannin no Shikaku” (1963, 2010). *Bulletin of the Faculty of Arts of Sojo University*. 7, pp. 167-168.

<sup>2</sup> Hiroyuki, K. (2015). El punto de inflexión del “*tachimawari*” en el *jidai-geki*: Antes y después de Kurosawa. *Centro Internacional de Investigación sobre estudios japoneses*. p. 153.

Título original: 時代劇映画における「立回り」の転換点：黒澤作品の以前と以後

este análisis, puesto que ambos se merecerían monografías individuales por derecho propio. Una segunda razón es que este trabajo pretende estudiar la historiografía o mirada sobre la historia, mientras que las películas sobre la guerra, aunque relegadas al pasado en la actualidad, eran películas sobre el mundo contemporáneo en el momento de su estreno.

Por otra parte, debido al ingente corpus fílmico japonés, cuyo número no deja de aumentar con los años, ha sido necesario igualmente delimitarlo a los *jidai-geki* “clásicos”. El uso del término clásico en sí mismo es digno de discusión, puesto que tiene un origen en el cine americano que ha sido trasladado solo de forma vaga e imprecisa a otras culturas.

Sin embargo, tal y como indica Catherine Russell: “*American classical cinema is not merely a style, an art form or a mode of entertainment. It is deeply embedded in the construction of American national subjects – and has come to represent America to other nations (and to American themselves). The same can be said of classical Japanese cinema.*”<sup>3</sup>

Así pues, se ha tomado como base de este trabajo esta idea de cine clásico como “auto-representación nacional” y, dado que, si no en otras cuestiones, hay acuerdo en que los tres grandes directores del cine clásico japonés son Yasujiro Ozu, Kenji Mizoguchi y Akira Kurosawa, se tomará el año en que este último estreno de la película *Ran* (亂), 1985, la última obra de estos directores en estar ambientada en una época anterior a Meiji, como la fecha límite a partir de la cual no se tratarán más filmaciones.

De esta forma, a modo de resumen, en este trabajo se estudiarán por medio de su visionado, así como de la lectura de libros y artículos enfocados a su análisis, aquellas películas que, estando filmadas con anterioridad a 1985, tratan desde los inicios de la historia de Japón hasta el año 1868 con la Revolución Meiji. Así pues, pese a no coincidir con las delimitaciones tradicionales de la historiografía, este estudio se dividirá en tres epígrafes diferentes que, a pesar de no ser equitativos en tamaño, recogen con mayor precisión el corpus cinematográfico existente así como las líneas discursivas: *Los orígenes de Japón*, centrado en el periodo histórico-mítico; *La época imperial*, centrado en las épocas de gobierno del Emperador, Heian y Nara; y *La mitología del samurái*:

---

<sup>3</sup> Russell, C. (2011). *Classical Japanese Cinema Revisited*. New York: The Continuum International Publishing Group. Edición digital sin numeración.

Jidai-geki *del periodo Sengoku y Edo*, centrado en la era de apogeo de la figura del samurái.

A su vez, cada uno de estos tres apartados contará con distintos capítulos, a través de los que se señalarán cuestiones generales compartidas por la producción centrada en ese periodo, basándose principalmente en estudios previos de distintos autores acerca los temas específicos a tratar, así como se incluirán, en la medida de lo posible por cuestiones de espacio, análisis de obras representativas concretas, atendándose principalmente a las fuentes primarias.

## Introducción

Sería imposible realizar este trabajo sin hacer al menos una breve introducción a determinados aspectos del cine japonés que pueden resultar relevantes para el desarrollo de esta investigación.

En primer lugar, como nota histórica, es necesario señalar que el Cinematógrafo Lumière llegaría al archipiélago en el año 1897, un año después del Kinetoscope que le había precedido, y tres de la Guerra Sino-Japonesa mediante la cual el país nipón había tratado de demostrar al mundo que se trataba de una nación moderna y civilizada al estilo de las potencias occidentales.<sup>4</sup>

En menos de veinte años, para 1912, las diversas compañías productoras (*Yoshizawa Company, Yokota, Company, M. Pathè Company...*) que habían ido surgiendo con el desarrollo de la industria, se unificaron en un gran conglomerado a imagen y semejanza del *trust* de los estudios americanos: ese fue el nacimiento de la *Nippon Katsudo Shashin* (Compañía cinematográfica de Japón), más conocida incluso en la actualidad como *Nikkatsu* (日活), la cual dominaría la industria durante los primeros años hasta que la aparición de rivales como *Komatsu Shokai* o *Tenkatsu* pusiera fin al monopolio.<sup>5</sup>

Sin embargo, en sus años de esplendor, *Nikkatsu* marcará el inicio de la primera catalogación de películas en dos géneros cinematográficos claramente diferenciados, delimitados por los recién construidos estudios en los que hubiera tenido lugar su filmación. Remarcablemente, esta cuestión se encuentra igualmente ligada a la concepción historiográfica: aquellas que hubieran sido rodadas en Asakusa, con escenografía contemporánea, serían considerados *Shimpa*, mientras que aquellas producidas en Kyoto pasarían a ser consideradas *Kuyha* u obras históricas.<sup>6</sup> Esta delimitación, a su vez, quedaría recalcada en el año 1923, cuando se acuñaría el más popular término de *jidai-geki* (時代劇), literalmente “drama de época”, para catalogar a

---

<sup>4</sup> Anderson, J.L. & Richie, D. (1982). *The Japanese Film: art and industry (expanded edition)*. New Jersey: Princeton University Press. pp. 21-22

<sup>5</sup> Abel, R. (2005). *Encyclopedia of Early Cinema*. Abingdon: Routledge; Taylor & Francis Group. p. 345

<sup>6</sup> Anderson, J.L. & Richie, D. *Op. cit.* pp. 30-31



los films ambientados en épocas pasadas, frente al *gendai-geki* (現代劇) o “drama moderno” cuyas tramas se ubicaban en la actualidad.<sup>7</sup>

Esto, por sí solo, ya resulta un dato más que revelador a la hora de estudiar la reflexión que los japoneses hacen acerca de sí mismos. Independientemente de la categorización académica de los periodos históricos, a nivel popular, vemos que la reacción natural de la población nipona es la separación pura del “antes” y el “ahora”. Sin embargo, la pregunta de rigor es “¿Cuál es exactamente este “ahora” al que los *gendai-geki* están haciendo referencia?”

Las palabras de Joseph Anderson y Donald Richie son clarificadoras en este punto:

*“The división between the two forms is set with considerable historic accuracy as 1868, the beginning of the reign of the Emperor Meiji, which was also the beginning of modern Japan... Thus there is no hazy distinction between now and the immediate or distant past, but rather a sharp división between feudal Japan and modern Japan.”*<sup>8</sup>

El énfasis de la producción cinematográfica japonesa de tendencias históricas se encuentra en establecer esta importante barrera que, como ya se ha señalado al inicio de la introducción, igualmente se encontraba vigente en el momento de adoptar la novedosa tecnología que para entonces suponía el cine. El archipiélago nipón, en un momento de imperialismo y hegemonía occidental, quería transmitir al mundo el discurso de que formaba parte de la civilización, y esto se veía reflejado no solo en su capacidad de rodar películas por sí mismos, sino igualmente en las historias que estas películas narraban.

Hay que recordar que la identidad, ya sea la de un individuo en términos psicológicos pero igualmente la de una nación en términos sociológicos, se construye mediante la oposición a un “Otro” tanto simbólico como subjetivo, tal y como numerosos pensadores como Freud, con su concepto de *Andere*, o Lacan, que reutilizaría esta fórmula en su *Esquema Lambda*, han expresado en una gran variedad de ensayos, entre los que podrían nombrarse sus seminarios II o VII.

En el caso de Japón, en la época de la aparición del cine y debido en parte a su fuerte componente insular, este “Otro” no se estaba buscando únicamente en otros países “inferiores” del Sudeste Asiático (teniendo en cuenta la tendencia ideológica del

---

<sup>7</sup> Anderson, J.L. & Richie, D. *Op. cit.* P. 58

<sup>8</sup> *Id.*

momento), sino, tal y como este ensayo pretende demostrar, igualmente con respecto a su propio pasado.

Debido a esto, la “historiografía cinematográfica”, si se permite la expresión, difiere respecto a la “historiografía académica” en cuanto a que crea una única época casi atemporal, en la que tanto los héroes míticos del Kojiki como los *samuráis* del periodo Edo tienen cabida y pueden coexistir porque su único elemento identificador es su diferencia con respecto del presente.

Sin embargo, esta misma razón propiciará un predominio en el corpus fílmico de estas últimas épocas feudales que precedieron a la Revolución Meiji (el *Sengoku-jidai* y especialmente el *Edo-jidai*), debido a que, al ser más recientes, se vuelve más necesario para la creación del Japón moderno el enfatizar la oposición con sus valores y sus formas de vida.

Después de todo, en 1923 hacía poco más de cincuenta años desde que se había llevado a cabo la abolición del feudalismo y la reinstauración del sistema imperial, y Japón estaba todavía embarcada en la empresa de crear nuevos elementos identitarios que reemplazaran a los antiguos.

Es digno de mención, pese a todo, que, aunque la mirada japonesa haya evolucionado a la hora de juzgar estos periodos históricos, como veremos en el apartado correspondiente, la catalogación de *jidai-geki* y *gendai-geki* se haya mantenido intacta todavía en el siglo XXI.

No puede sino pensarse que el desarrollo de la “Nación japonesa”, entendiendo por esto la creación de un Estado al estilo occidental, produjo una importante brecha en la cultura y mentalidad del archipiélago y que, aún a día de hoy, los japoneses todavía no han hecho las paces con su Historia.

## Los orígenes de Japón

### Un periodo olvidado

Para este trabajo, se han unificado los periodos Jomon (aproximadamente, 14.000-1.000 a.C), Yayoi (1.000 a.C – 300 d.C), y Kofun (300-538) en un único apartado, *Los orígenes de Japón*, debido a sus características comunes en sus representaciones en la gran pantalla.

La principal de estas particularidades es la relativa ausencia de películas centradas en estos periodos de la historia. Ni siquiera al final de la todavía primitiva década de los años 20, único momento en la historia cinematográfica japonesa en que la producción de *jidai-geki* superó a los *gendai-geki*<sup>9</sup>, podemos encontrar apenas referencias a ninguna de estas etapas, siendo la única película que podría encuadrarse en este periodo *El sol* (日蓮, 1925) del director Kinugasa.

Donald Richie, considerado uno de los más grandes investigadores de cine japonés, hasta el punto en que en el prólogo de su obra *A Hundred Years of Japanese Film* es reconocido como el Comodoro Perry de este ámbito ya que “*Whatever we in the West know about Japanese film, and how we know it, we most likely owe to Donald Richie*”<sup>10</sup>, no menciona a su vez en esta misma guía más que una película que podría encuadrarse en este periodo, *Los tres tesoros* (日本誕生), rodada en 1959 por Hiroshi Inagaki basada en la obra literaria del *Kojiki*.

Evidentemente, existen otros films que el autor no ha presentado, tales como *Yamato Takeru* u *Orochi, el Dragón de Ocho Cabezas* (ヤマトタケル), una nueva versión de la ya mencionada *Los tres tesoros* por el director Takao Okawara del año 1994; o *Himiko* (卑弥呼), dirigida por Masahiro Shinoda en 1974 y presentada en el Festival de Cannes. Sin embargo, es cierto que son obras escasas, cuyo impacto en la historia del cine japonés ha sido más bien irrelevante.

---

<sup>9</sup> Anderson, J.L. & Richie, D. *Op. cit.* Pp. 61-62

<sup>10</sup> Richie, D. (2005). *A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History, with a Selective Guide to DVDs and Videos*. Tokyo: Kodansha International. Pp. 7-8

Atendiendo al estado de la investigación historiográfica de los orígenes de Japón, sin embargo, este “olvido cinematográfico” resulta todo menos sorprendente.

En primer lugar, tal y como John Whitney Hall explicita en su libro *El imperio japonés*: “Las islas japonesas, como las británicas, se convierten, evidentemente, en el solar de una mezcla de pueblos que llegaron en distintas épocas y procedentes de distintos lugares del continente, y quizá incluso de las islas meridionales... Pero sus orígenes no se conocen con precisión, ni está clara la duración del proceso de mezcla, ni puede decirse con exactitud cuándo los habitantes primitivos se convirtieron en japoneses.”<sup>11</sup>

Las raíces de este desconocimiento pueden rastrearse hasta el propio desarrollo de la arqueología en Japón.

Su nacimiento tiene lugar con posterioridad al siglo XIX, cuando la Revolución Meiji propicia una occidentalización de las disciplinas académicas para asemejarse al estilo educativo de la Europa de aquel momento. No hay que olvidar, sin embargo, la estrecha relación que en el continente se había establecido entre el régimen colonialista y esta ciencia social.

Tal y como expresa Benedict Andersen en su obra *Comunidades imaginadas*, el estudio de los yacimientos arqueológicos por obra del Estado colonial, como parte de su lógica de dominio por medio de la ciencia y el conocimiento, se convierte en una muestra de su prestigio frente a los propios aborígenes, incapaces de emular o recrear su propia historia.<sup>12</sup>

De hecho, en un primer momento, los estudios arqueológicos del archipiélago estarían llevados a cabo por extranjeros, tales como el del estadounidense Edward Sylvester Morse en 1877, quien llevaría a cabo por primera vez una excavación y probaría la existencia de una Edad de Piedra en las islas: es decir, de una cultura primitiva que dependía de la piedra para la creación de armas y herramientas. Esta idea, sin embargo, tardó en ser aceptada dentro de los círculos académicos puesto que entraba en contradicción con las crónicas oficiales (que veremos a continuación), de modo que, aún cuando acabó siendo

---

<sup>11</sup> Whitney, H. (1984). *El imperio japonés*. Madrid: Siglo XXI. p.11

<sup>12</sup> Anderson, B. (1993). “*El censo, el mapa y el museo*”. En *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (228-259). México D.F: Colección Popular. Fondo de Cultura Económica México. pp. 252-255.

incluida en los manuales oficiales para el año 1891, quedaría relegada a una mención casi anecdótica, previa al comienzo de la historia de la nación japonesa, negando de este modo la continuidad cultural entre estos pobladores y el Japón moderno. Este hecho se vería aún más exacerbado para el año 1904, donde el manual educativo único para todo el país eliminaría por completo cualquier mención a esta Edad de Piedra o a un pueblo “no-japonés” en el archipiélago.<sup>13</sup>

No es de extrañar, por tanto, que a pesar del paso de varias décadas, los cineastas renunciarían a la reproducción de los orígenes de Japón para centrarse en aquellos periodos posteriores, en los cuales, junto con la mayor documentación, pudieran referirse a un pueblo claramente “japonés” frente a unos simples habitantes prehistóricos del archipiélago con los que pueden compartir o no raíces. En otras palabras, a pesar de la referencia a pobladores del archipiélago nipón, este periodo no se considera plenamente parte de la historia de Japón, y no como tal no ha recibido una atención por parte de ninguno de los géneros históricos cinematográficos.

A su vez, es importante tener en cuenta la unión entre historia y mito, la principal razón tanto de que esta Edad de Piedra encontrara resistencia entre los círculos intelectuales nipones, así como de que los films que tratan este periodo se encuentren más cercanos a lo que en Occidente consideraríamos obras de fantasía antes que películas históricas.

## Historia y mitología

Las dos fuentes de referencia más antiguas acerca de los orígenes de Japón son el *Kojiki* o *Furukotofumi* (古事記), ya nombrado anteriormente, y el *Nihongi* o *Nihonshoki* (日本書紀). En ambas, compiladas entre los siglos VII y VIII, “*se mezclan mucho de lo mitológico y poco de lo histórico*”, según las propias palabras de Carlos Rubio y Rumi Tana Moratalla.<sup>14</sup>

Esto no quiere decir que no puedan utilizarse como material de referencia. No se trata únicamente de que los mitos sean construcciones culturales forjadas a partir de la sombra

---

<sup>13</sup> Abad, R. ¿? pp. 3-4; 6

<sup>14</sup> Rubio, C. & Tani Moratalla, R. (2012). *Introducción: Carlos Rubio y Rumi Tani Moratalla*. En *Kojiki. Crónica de hechos antiguos de Japón*(13-33). Madrid: Editorial Trotta. p. 13

de hechos reales, tal y como las expediciones del emperador Jinmu pueden reflejar la sustitución de la cultura Jômon por parte de la cultura Yayoi<sup>15</sup>, sino que el valor de estas obras es conectar una línea genealógica historiográficamente fiable de los emperadores de Japón con el pasado heroico y divino al que hacen referencia estas leyendas.

Este es un discurso que continúa hasta el presente, no solo porque la Familia Imperial Japonesa se haya proclamado tradicionalmente como descendiente de este mítico emperador Jinmu, costumbre que continúa incluso en la actualidad (siendo esta una de las razones por las que la arqueología japonesa se haya visto detenida ante la prohibición de excavar en las tumbas de los emperadores consideradas como yacimientos sagrados), sino también porque tras la Revolución Meiji, con el intento de rescatar una identidad cultural japonesa purificada de toda influencia exterior (ya fuera occidental o china), igualmente se propició un retorno a estos clásicos literarios ya nombrados, del mismo modo que al *shintoísmo* del que se encontraban imbuidos.

Partiendo de esta base, resulta comprensible que, en el cine, más aún de lo que ocurre con la ciencia histórica que debe mantener unas pretensiones de certeza y veracidad, el discurso dominante exacerbe el carácter sagrado de la nación japonesa, encontrando las raíces de su formación menos en una cuestión genética o antropológica de sus pobladores como en unas creencias espirituales comunes que terminan por formar la base de la estructura política.

Así, en la película *Los Tres Tesoros*, la muerte del príncipe Yamato Takeru provocará la ira de la naturaleza, equivalente a la ira divina, que llegará hasta donde la justicia humana no puede para destruir a sus enemigos, salvando a sus seguidores que, como supervivientes, formarán la nación que se desarrollará con posterioridad. *Himiko*, por su parte, con su recurso a la experimentación dentro de las técnicas cinematográficas, enfatiza el carácter de la emperatriz como sacerdotisa antes que gobernante, unificándola con el Sol que representa al mismo tiempo a Japón.

Esta búsqueda de lo sagrado, que en *Himiko* se hace especialmente patente por el carácter onírico y filosófico del film frente a la narrativa tradicional, pero que igualmente se encuentra en *Los Tres Tesoros* con su recurso a la fantasía y a la magia dentro de lo

---

<sup>15</sup> Rubio, C. & Tani Moratalla. *Op. cit.* p. 16

que los efectos especiales de su época permiten, contribuye igualmente a acrecentar una consciente imagen de misterio y extrañeza.

Después de todo, como ya se ha establecido anteriormente, el pasado del archipiélago nipón permanece todavía oscurecido para las propias disciplinas académicas y, como todo lo desconocido, produce al mismo tiempo temor y desconcierto, un hecho que se ve agravado por la relativa ausencia de representación en medios populares como a la que estamos haciendo referencia en este trabajo.

Un caso ejemplar puede encontrarse en el recurso a la característica cerámica Jōmon, llamativa por sus formas caprichosas, de sentido, aún en la actualidad, todavía incierto (hasta el punto en que la ha llevado a servir de inspiración para monstruos y fantasmas de videojuegos en la cultura popular, tales como *Ōkami*). En la película *Los tres tesoros*, su aparición en un único plano, colocado meramente como objeto decorativo, se convierte en el marcador temporal de la época histórica en la que el film se desarrolla pero, al mismo tiempo, al quedar situada en medio de una narrativa de sucesos sobrenaturales y legendarios, adquiere igualmente un valor exótico y singular.

Y, después de todo, se trata de que el cine japonés ha cultivado una imagen “exótica” de sus propios orígenes como nación. Como se explicó en la introducción de este trabajo, con la división entre *jidai-geki* y *gendai-geki* se estaba generando una oposición inflexible (cuando no neurótica) entre *lo que es* y *lo que fue*, de la que se extracta lógicamente que *lo que fue ya no puede ser, y lo que es no pudo haber sido*.

Esta paradoja, que no presentará tantos problemas en el apartado posterior cuando hablemos del feudalismo, se convierte en una dificultad insalvable en cuanto a este periodo, donde el objetivo tanto del investigador como del director es encontrar las líneas compartidas que unen el ahora y el ayer.

La solución, más allá del simple olvido e ignorancia del periodo, termina encontrándose en este recurso a la extrañeza y a lo fantástico. Los orígenes de Japón terminan resultando al mismo tiempo propios como ajenos, propios porque hablan de unas ideologías comunes y compartidas que llegan hasta el presente, pero al mismo tiempo ajenos porque suceden en ambientes y situaciones exóticos e irracionales, espacios en los que el espectador puede identificarse racionalmente pero en los que no puede creer, convirtiéndose de este modo el espectador en el heredero de un mundo y una cultura que, en el fondo, están desaparecidas y perdidas para siempre.

## La mujer y la poligamia

Resulta necesario detenerse un instante en el tratamiento de la figura femenina en estos films centrados en los orígenes de Japón, haciendo especial énfasis en dos facetas: su papel como sacerdotisas y su (más bien ausencia de) papel como esposas de un mismo hombre en una sociedad polígama como la de aquel entonces.

Respecto al primer punto, la representación de la Reina Himiko de Yamatai en la película homónima como una intermediaria con el Dios del Sol, por sí misma, no debería resultar digna de mención. La fuente historiográfica principal para el estudio de este personaje es la obra china del siglo III d.C., el Registro de los Tres Reinos (*Sānguó Zhì* 三國志), concretamente el Registro del Reino de Wei, con el que, al parecer, estableció relaciones diplomáticas, y en él se describe como “*She occupied herself with magic and sorcery, bewitching the people*”<sup>16</sup>, poniendo en relieve su carácter místico desde un primer momento.

Lo que sí resulta más destacable, sin embargo, es su identificación con la nación japonesa, a la que ya hemos hecho referencia en el apartado anterior. Este hecho resulta especialmente destacable cuando se tiene en cuenta que ni en el *Kojiki* ni en el *Nihonji*, las fuentes japonesas de referencia, hay ninguna referencia directa a Himiko, ni a la existencia de ninguna tribu que hubiera estado bajo gobierno femenino durante dos generaciones.

Los propios estudios nipones no han ofrecido hasta la actualidad ninguna respuesta clara al respecto de esta obvia divergencia, ofreciéndose diversas hipótesis a lo largo de los distintos periodos históricos: Urabe Kanekata, en el siglo XIII, la identificó con la Emperatriz Jingu del *Kojiki*, y su reino de Yamatai con la tierra de Yamato<sup>17</sup>, mientras que Motoori Norinaga, en el siglo XVIII, invalidó esta posibilidad atendiendo al hecho

---

<sup>16</sup> Tsunoda, R., tr & Goodrich, C.C., ed (1951). *Japan in the Chinese Dynastic Histories: Later Han Through Ming Dynasties*. South Pasadena: PD and Ione Perkins. p. 13

<sup>17</sup> Kidder, J.E. (2007). *Himiko and Japan's Elusive Chieftdom of Yamatai: Archaeology, History and Mythology*. Honolulu: University of Hawaii Press. p. 21



de que Jingu jamás entró en contacto con el Imperio Chino, de forma que la identidad de Himiko debía de estar ligada a una gobernante menor del territorio de Kyushu<sup>18</sup>.

De nuevo, como tantos otros hechos a los que hemos estado haciendo referencia en este estudio, la revalorización de la figura de Himiko y su concepción como “unificadora de la cultura japonesa” proviene de finales del siglo XIX, con posterioridad a la Revolución Meiji, donde la necesidad de establecer nuevos símbolos para la recién creada identidad nacional reforzó la importancia del papel de los emperadores como descendientes de la Diosa Solar.<sup>19</sup>

Así pues, vemos que la película *Himiko*, aún en la década de los 70 y siendo una película dirigida a participar en el Festival de Cannes (y, por lo tanto, destinada a extranjeros, puesto que los japoneses siempre han diferenciado el cine de exportación dirigido al público foráneo frente a los gustos nacionales<sup>20</sup>), sigue todavía bebiendo de esta concepción historiográfica al reverenciar esta figura como pilar central de lo que es (o ha dejado de ser) Japón.

Sin embargo, junto a estas dos cualidades de sacerdotisa y “niponeidad”, basadas con mayor o menor libertad interpretativa en cuestiones históricas, la historia presentada por la película bascula rápidamente hacia el terreno romántico (y erótico) al mostrar la frustrada relación entre la Reina Himiko y su medio-hermano Takehiko, utilizado para poner de manifiesto el conflicto entre las emociones de la emperatriz ante su deber sagrado como intermediaria con los dioses.

Este hecho, si se diera aisladamente, podría haber podido achacarse únicamente a las preferencias creativas de un guionista o director, pero la existencia de una correlación con la figura de Oto-tachibana, en la película de *Los Tres Tesoros*, sugiere la existencia de una intencionalidad, especialmente porque en este último caso se realiza con una transgresión del texto histórico.

En el *Kojiki*, Oto-tachibana aparece como la esposa y concubina del Príncipe Yamato-Takeru, la cual, cuando el dios Hashiri-mizu amenaza con hacer zozobrar el barco en el que viajaban, se sacrifica generosamente a las olas para salvar la vida de su marido y

---

<sup>18</sup> Kidder, J. E. *Op. cit.* Pp. 22-23

<sup>19</sup> *Id.* P. 24

<sup>20</sup> Anderson, J.L. & Richie, D. *Op. cit.* P. 37

permitirle cumplir sus objetivos.<sup>21</sup> En la película, por el contrario, Ototachibana es presentada como una *miko* que, por amor al Príncipe Yamato-Takeru, abandona sus votos y, a causa de sus sacrilegio, provoca que la ira de los dioses se cierna sobre él durante su travesía marítima, convirtiéndose su muerte en una necesidad para expiar sus pecados y obtener el perdón para su amado.

Resulta imposible no ver un paralelismo entre esta clase de confrontaciones con el *giri-ninjo*, la oposición entre el honor y los sentimientos que caracterizará la representaciones de los héroes y protagonistas samuráis entre los *jidai-geki* ambientados en las épocas posteriores, de la que hablaremos con mayor detenimiento en el próximo apartado.

Baste decir por el momento, sin embargo, que en las películas acerca de los orígenes de Japón, será la mujer, en lugar del hombre, la que se vea reflejada como la víctima de un sistema, si no precisamente feudal aplicando el término con rigor académico, sí falto de libertad y represor, donde la felicidad se vuelve una cualidad inalcanzable frente al mundo moderno representado por los *gendai-geki*.

Pese a esto, resulta llamativo el interés por evitar la cuestión de la poligamia en estas películas (y en la mayor parte de representaciones de la cultura popular), cuando este sistema familiar perduró en Japón hasta el siglo XIX, cuando el contacto con Occidente introdujo el sistema monógamo.

Debido a la discrepancia entre la concepción antigua, donde poseer varias concubinas era una muestra de prestigio para el gobernante, con la concepción moderna donde se veía como una práctica primitiva e incivilizada, la solución cinematográfica ha consistido en mostrar este hecho de forma meramente tangencial, y reducido únicamente a los personajes villanos y antagonistas.

En *Los Tres Tesoros*, de este modo, los hermanos Kumaso y el padre del Príncipe Yamato-Takeru aparecen rodeados de concubinas, estableciéndose la diferencia histórica entre el pasado bárbaro y el presente moderno, pero el propio Príncipe, depositario de la verdadera semilla de la cultura japonesa, no establece ninguna relación matrimonial al

---

<sup>21</sup> Rubio, C. & Tani Moratalla, R., trs (2012). *Kojiki. Crónica de hechos antiguos de Japón*. Madrid: Editorial Trotta. p. 167

contrario de lo que ocurre en el *Kojiki*, adaptando su imagen a los valores morales actuales al mostrar su respeto hacia el género femenino y su defensa del amor y la libertad.

## Los Tres Tesoros

La película *Los Tres Tesoros*, rodada en el 1959, puede considerarse una producción inesperada para su época. Es cierto que, durante la década de los 50, después de las prohibiciones sucesivas del gobierno ultranacionalista y militarista del Periodo Showa y, posteriormente, de la ocupación americana por medio del SCAP, el género *jidai-geki* había resurgido motivado en parte por la necesidad de escapar del presente hacia el pasado.<sup>22</sup> Sin embargo, este escapismo había encontrado su época dorada en la Era Meiji, volviendo sorprendente el recurso de acudir a los orígenes de Japón.

Por su parte, su director, Hiroshi Inagaki, quién había sido uno de los grandes autores del *jidai-geki* durante su periodo de esplendor e, incluso, era responsable del éxito de adaptar este género a la época sonora durante la década de los años 30<sup>23</sup>, había aseverado en el año 1941 que esta forma cinematográfica había perdido su auténtico espíritu,<sup>24</sup> si bien este hecho no le había detenido en ningún momento de seguir apostando por esta clase de películas.

Ambas cuestiones resultan relevantes a la hora de analizar las particularidades de esta obra, atendiendo entre otras cuestiones a su veracidad histórica.

Por una parte, en cuanto a las cuestiones de *atrezzo* y escenografía, la película demuestra estar bien documentada. Los peinados *mizura*, consistentes en trenzas recogidas alrededor de la cabeza, imitan aquellos de la cerámica *haniwa* encontradas durante las tumbas Kofun; las prendas de vestir carecen todavía del recargamiento que obtendrán a partir del siglo VII por influencia china, así como cuentan con los abalorios y joyería encontrados en las excavaciones del periodo; las espadas carecen todavía de la forma alargada que adoptarán las *katanas* en el periodo Kamakura, mostrándose todavía

---

<sup>22</sup> Anderson, J.L. & Richie, D. *Op. cit.* P. 278

<sup>23</sup> *Id.* P. 91

<sup>24</sup> *Id.* P. 139

rectas y cortas; y el estilo de construcción de los edificios está basado en el santuario de Ise y en las recreaciones de poblados prehistóricos.

Mención especial merecen en este punto la representación de Izanagi e Izanami los cuales, a pesar de su concepción como dioses, son representados como hombres prehistóricos, salvajes y semi-desnudos, unificando su tradición mitológica como padres de Japón con una visión más moderna y racionalista que les asemeja con los primeros pobladores que llegaron al archipiélago. Posiblemente se deba al interés en enfatizar este hecho que el palacio que construyeron al descender por primera vez a la isla Onogoro sea eliminado de la película, uniéndose ambos en la propia arena de la playa bajo el pilar sagrado.

Por otra parte, sin embargo, la veracidad histórica se encuentra totalmente alterada en el reflejo de las acciones y los comportamientos de los personajes. En primer lugar, tenemos el caso de las mujeres, cuyos padecimientos e injusticias sufridas históricamente ya habían comenzado a recibir un trato de favor en su representación cinematográfica durante la década de los 50, especialmente en los *meiji-mono*.<sup>25</sup>

En *Los Tres Tesoros*, estas reivindicaciones que resultan centrales en otras películas, son tratados únicamente de forma tangencial, pero quizá por ello resultan más relevantes todavía por el interés que se percibe en introducirlas cuando, por sí mismas, añaden más bien poco o nada a la narrativa interna de la obra.

Esto se hace patente desde el mismo inicio, cuando en el episodio entre los ya mencionados Izanagi e Izanami se omite su “error” durante el rito de la procreación, que provoca que sus primeros hijos nazcan deformes debido a que la mujer se dirigió al marido en primer lugar, cuando, de acuerdo con la mentalidad de que la esposa debe de encontrarse sometida al varón, tendría que haber esperado a que fuera él quién tomara la iniciativa.<sup>26</sup>

De forma semejante, en varias ocasiones, Yamato Takeru descubre que uno de los soldados de su ejército (que en última instancia se demostrará como un traidor) se está dedicando a la venta de mujeres, liberándolas en todas las circunstancias y negándose que sean sometidas a la voluntad ajena bajo ningún concepto. Esto, además de ser una de las bases que se utiliza para caracterizar al héroe como bondadoso, muestra igualmente las

---

<sup>25</sup> Anderson, J.L. & Richie, D. *Op. cit.* p. 278

<sup>26</sup> Rubio, C. & Tani Moratalla. *Kojiki... Op. cit.* pp. 55-57

dificultades padecidas por las jóvenes de estatus social inferior, que podían quedar relegadas fácilmente a la esclavitud (un hecho que, históricamente, realmente afectaba a ambos sexos, prueba evidente de que la película está enfatizando el conflicto de género por encima del conflicto social al no representar ningún caso masculino).

De la misma forma, el sufrimiento de las mujeres de clase alta también queda reflejado en los personajes de la sacerdotisa (esposa del príncipe en el original) Oto-tachibana y la princesa Miyazu, ambas receptoras de las atenciones románticas de Yamato Takeru aunque, como ya se ha expresado en el capítulo anterior, evadiendo por completo la posibilidad de la poligamia.

Oto-tachibana se verá obligada a sacrificar su vida como castigo por incumplir sus votos a los dioses por amor, en contraposición a una paralela historia de amor que tiene lugar entre uno de los soldados más jóvenes del príncipe y una campesina, los cuales, pese a pertenecer a clases sociales separadas y, por tanto, tener prohibido unirse en matrimonio (bajo pena de lapidación para, de nuevo, la mujer, como le ocurrirá a una desafortunada doncella que aparecerá en una única escena), recibirán la bendición de Yamato Takeru para casarse. La princesa Miyazu, por el contrario, que contraerá matrimonio con el héroe en el *Kojiki*, quedará relegada al papel de una dama doliente, esperando eternamente el retorno de su amado a pesar de saber que su amor por ella es menor que el que siente por Oto-tachibana, y que terminará viuda antes de desposarse por la muerte prematura de su prometido.

Todos estos hechos, en los que Yamato Takeru es un personaje central, sirven para cimentar su caracterización, remarcable por cuanto se aleja de la que observamos en el texto original, pero en línea con lo que podremos ver en otros *jidai-geki* de este mismo periodo, posterior a la II Guerra Mundial (un tema que trataremos detenidamente en el apartado posterior): Desde un primer momento, Yamato Takeru se muestra como un joven apasionado e impulsivo, con tendencia a actuar sin pensar en las consecuencias, pero al mismo tiempo emocional y vulnerable, torturado por la duda de si su padre realmente le desea muerto.

Frente al *Kojiki*, por su parte, si bien comparte esta última característica mencionada, carece de la avasalladora brutalidad del personaje histórico, que admite haber descuartizado a su propio hermano para “hacerle entrar en razón”<sup>27</sup>, frente a la película

---

<sup>27</sup> Rubio, C. & Tani Moratalla. *Kojiki... Op. cit.* p. 163

donde, aunque acaba siendo acusado de su asesinato, queda probado para el espectador que es verdaderamente inocente, de modo que lo que se refuerza es su nobleza por aceptar las calumnias para salvaguardar el honor de su padre y su familia.

Del mismo modo, la violencia y agresividad de la que hace gala al principio del film hasta su enfrentamiento con el menor de los hermanos Kumaso, quedan pronto atemperadas por la lección que aprende al recibir de este último su nombre, verbalizando su deseo de optar siempre que sea posible por la vía pacífica y de la diplomacia (si bien es cierto que hay pocas ocasiones en la trama donde esta intención se vea verdaderamente reflejada).

Asimismo, la duplicidad de la que hace gala Yamato Takeru en el *Kojiki* cuando se enfrenta al príncipe de Izumo, entablando amistad con él solo para traicionarlo y asesinarlo cuando se encuentra desprevenido, queda totalmente eliminada en *Los Tres Tesoros*. Su astucia se mantiene intacta, pese a ello, en el episodio de los hermanos Kumaso, cuando se viste de mujer para infiltrarse en el campamento, pero el elemento de engaño queda más suavizado que en la crónica original por la necesidad de enfrentarse en duelo contra sus enemigos en lugar de basar toda su victoria en el ardido.

Estos valores: la valentía, la nobleza, la inteligencia, la diplomacia, el igualitarismo, la libertad (curiosamente, más propios del protagonista tradicional del cine americano)... serán los atributos que se identificarán con el príncipe Yamato Takeru, el héroe nacional de Japón, y por extensión con el propio país, convirtiéndose en sus valores fundacionales, en contraposición con la cobardía, la intriga y el feudalismo del que harán gala sus enemigos.

Esto queda enfatizado cuando, tras su muerte a manos de una emboscada, la naturaleza, representación shintoísta de las divinidades y, en especial, del Monte Fuji, identificado invariablemente desde la Revolución Meiji con la nación japonesa, venguen su asesinato por medio de una terrible erupción que consumirá a los villanos en el fuego (y que resulta imposible no vincular visualmente con la bomba atómica, una tragedia que se ha hecho un importante eco en el marco cinematográfico).

Así pues, la película de *Los Tres Tesoros* está encontrando el origen del Japón en unos valores que no solo no se corresponden con los históricos, sino que ni siquiera se corresponden con los valores del presente, puesto que han sido traicionados y derrotados. Inagaki está mostrando un Japón primigenio y puro que fue corrompido por su deseo de

conquista y expansión (representado por los deseos del Emperador Keiko frente a los del propio Yamato Takeru), pero que, sin embargo, cuenta (como es habitual en las obras de su época) con una esperanza de prosperar y de resurgir gracias a aquellas personas que, sin importar su clase social y sin realizar grandes gestas, siguieron al pájaro blanco en el que se transformó su espíritu y se salvaron de la destrucción.

De este modo, *Los Tres Tesoros* es una película que, por ambientación, se está remontando a los inicios de la historia y del pasado, pero sin embargo, atendiendo a su mensaje, descubrimos que es una película que nos está hablando del futuro.

## La Época Imperial

Por las razones mencionadas al inicio de este trabajo, se ha agrupado en el epígrafe de la Época Imperial los periodos Asuka (538-710), Nara (710-794) y Heian (794-1185), los cuáles, caracterizados por la importancia cultural y política de la corte del Emperador, corresponderían aproximadamente a la Edad Antigua según la historización occidental.

Lo principal que cabe destacar acerca de este periodo es su ausencia de representación en el cuerpo cinematográfico japonés.

Atendiendo al estudio de Tsutsui Kiyotada, los *jidai-geki* se encuentran principalmente centrados en el periodo Edo (1603-1868), por la sencilla razón de que la cultura japonesa contemporánea se encuentra basada en la cultura de finales del periodo Muromachi (1336-1573), de forma que al espectador nipón le resulta más sencillo empatizar con los sucesos y personajes de esta época y posteriores, mientras que hay una gran distancia que les separa de las anteriores. Por esta razón, el número de películas acerca de la Época Imperial es bastante escaso, superando únicamente al de la época Kamakura (1185-1333) e inicios de Muromachi.<sup>28</sup>

Si hay una razón por la que esto resulta peculiar es sin duda por la importancia de la *Novela de Genji* (源氏物語), escrita por Murasaki Shikibu alrededor del año 1000 durante época Heian, y considerada una de las obras magnas de la literatura japonesa de todos los tiempos. Ciertamente, sería esperable dada su importancia dentro de la cultura nipona que hubiera sido trasladada a la gran pantalla con asiduidad, del mismo modo que ocurrirá con la leyenda de *Los 47 ronin* que tan cercana es al corazón de la población del archipiélago.

Las adaptaciones, sin embargo, resultan más bien exiguas, concentrándose en el periodo posterior a la II Guerra Mundial, y a menudo llevadas a cabo por la compañía Daiei: así tenemos la versión de 1951 de Yoshimoto, titulada simplemente como *La Historia de Genji* (源氏物語); la versión de 1957 de Kinugasa, titulada *La Historia de Genji: Ukifune* (源氏物語 浮舟), centrada en los últimos capítulos de la novela donde el

---

<sup>28</sup> Tsutsui, K. (2008) *La ideología del jidai-geki: El resultado de la nostalgia*. Biblioteca Wedge: Japan. pp. 141-143

Título original: 時代劇の映画の思想：ノスタルジーのゆくえ



foco pasa tras la muerte del Príncipe Genji hasta la dama Ukifune; o la versión de 1961 de Mori titulada como *Nueva Historia de Genji* (新源氏物語) al estar basada en una adaptación del escritor Kawaguchi Matsutaro como novela por entregas. Adicionalmente, en 1967, la compañía Nikkatsu igualmente realizaría su propia versión de la historia original, *La Historia de Genji* (源氏物語) dirigida por Takechi Tetsuji.

Las razones de este peculiar olvido han sido expresadas del siguiente modo:

*“Antes de la guerra, tratar de adaptar La Novela de Genji a una película era una tarea difícil debido a su relación con la Familia Imperial, lo cual es una representación de la tendencia del momento de evitar todo lo que tuviera que ver con el Emperador por razones políticas ligadas con el respeto. Y, por el contrario, en la democracia de después de la guerra, todo esto era considerado como una cuestión demasiado ajena y desconectada con el presente.”*<sup>29</sup>

Esto está en línea igualmente con el hecho de que otras de las pocas películas que encontramos ambientadas en este periodo se encuentren alejadas del mundo imperial, tales como es el caso de *Rashomon* (羅生門) de 1950 del director Akira Kurosawa, que fue la primera filmación japonesa en obtener renombre internacional recibiendo el León de Oro del Festival de Venecia en 1951; o *El intendente Sansho* (山椒大夫), del director Kenji Mizoguchi del año 1951.

La primera de estas obras, basada en un cuento de Ryunosuke Akutagawa, muestra los diferentes testimonios que los cuatro implicados en un homicidio (el propio criminal, un testigo, el muerto y la viuda violada) narran sobre lo ocurrido. La segunda, basada en una novela corta de Mori Ogai, narra la historia de dos niños que tras ser separados de su madre y vendidos como esclavos, crecen debatiéndose entre el deseo de ser fiel a las enseñanzas de su padre sobre la clemencia para mantener su humanidad, y el instinto animal de supervivencia forzado por las terribles circunstancias en las que viven.

Ambos films representan su ambientación, el periodo Heian, por medio de elementos externos, tales como el vestuario, o la importante presencia del buddhismo que

---

<sup>29</sup> Tsutsui. *Op. cit.* p. 142

Cita original: 戦前に『源氏物語』を映画化しようとしても皇室との関係で作りにくかったという点に象徴されるように、王朝物は戦前は政治的理由で敬遠されたとみてよい。そして戦後の民主主義時代は、逆の意味で「縁遠いもの」とされたように思われる。

se encontraba en su momento de esplendor en esa época (representado por el personaje del monje budhista en *Rashomon* o la estatua de la diosa Kannon de la Misericordia en *El intendente Sansho*), y que parece tomar un papel más importante que en otros *jidai-geki* en términos generales. Sin embargo, en términos de contenido, la ambientación aporta más bien poco a la trama o al mensaje de la película.

Ambas películas presentan varias semejanzas, no solo porque sean adaptaciones de obras literarias acerca del mismo periodo, sino por su intención introspectiva acerca del alma humana. Ambas reflejan la maldad del ser humano, pero terminan con un mensaje relativamente humanista y esperanzador. Y es este mismo humanismo y universalismo lo que las aleja de poder considerarse obras acerca de los japoneses o de su historia, puesto que su propósito parece ir más allá de las fronteras.

La película de *Rashomon* podría haber sido trasladada a cualquier otra época o incluso espacio geográfico sin que su trama se resintiera en modo alguno, pues, a pesar de su ambientación, parece estar más ligada al género de misterio (con una carga filosófica más profunda de lo habitual) que al género histórico.

*El intendente Sansho*, por su parte, sí que se encuentra más arraigada en el periodo Heian por la presencia de la esclavitud, igualmente legal desde un punto de vista histórico y más habitual de lo que sería en épocas posteriores, conformando una cruda imagen de esta época muy diferente a la más habitual de belleza y delicadeza asociada con las obras aristocráticas como la ya mencionada *Historia de Genji*.

Pese a todo, este film muestra menos interés en encuadrar la esclavitud dentro de la historia japonesa como dentro de la dicotomía del hombre (como es usual en este director, la mujer se ve siempre considerada como una víctima inocente y sin opción al pecado por su esencia pura) entre sus instintos humanos y animales.

De este modo, como conclusión, la Época Imperial parece ser únicamente un marco estético en el que encuadrar historias que, en el fondo, tienen poco que ver con la historia japonesa o Japón en sí. No parece haber un verdadero reconocimiento del pueblo nipón ni con el mundo romántico de la corte imperial, que parece más una hermosa ensoñación que un hecho verídico, ni con aquellos mundos más sórdidos del crimen y la esclavitud de los directores Kurosawa y Mizoguchi, que se utilizan como excusa para la reflexión filosófica.

En la visión popular (que no en la académica), de este modo, la Época Imperial se encuentra fuera de la narrativa histórica, convirtiéndose en un periodo exótico al que solo se recurre por cuestiones intelectuales, pero que está demasiado alejado de lo que es el verdadero Japón.

## La Mitología del Samurái: *jidai-geki* de época Sengoku y Edo

Cuando se habla de *jidai-geki*, la primera asociación que cualquier espectador tiende a hacer es la de samurái. Esto no resulta extraño pues, como se ha explicado en el apartado anterior, si bien el término *jidai-geki* hace referencia a cualquier película ambientada en una era anterior a la Revolución Meiji, la gran mayoría de ellas se encuentran basadas en el Periodo Edo.

¿Cuál es la causa de esta poderosa imbricación entre este género cinematográfico y este periodo histórico? Parece evidente que, si aceptamos que el cine se trata de un lenguaje por derecho propio, y una herramienta para la creación y la propagación discursiva, el Periodo Edo ha sido considerado desde inicios del siglo XX hasta la actualidad como un elemento mucho más fundamental de la identidad japonesa que cualquier otra era.

Si este fuera un trabajo meramente histórico, podríamos argumentar como razones de este hecho que, durante los tres siglos de paz (1600-1868) del dominio Tokugawa, la economía y la cultura florecieron, dando lugar a una cristalización de la identidad japonesa, favorecida por la tamización de todo elemento extranjero (ya fuera occidental o chino) en la búsqueda de un espíritu nacional propio e intransferible. Así mismo, puede hablarse del esplendor del *shogunato* como el apogeo de la figura del samurái, convertida por excelencia en la cúspide moral y social de la población japonesa.

Sin embargo, también podría realizarse una argumentación completamente opuesta a la anterior: desde su introducción durante el periodo Nara, en el siglo VIII, las influencias chinas se habían visto no solo asimiladas, sino igualmente adaptadas por la cultura japonesa, dando lugar a una tradición igualmente rica y singular que se mantuvo, hasta el siglo XVII, durante nueve siglos, el triple de lo que lo hizo la “*pax Tokugawa*”.

Asimismo, si bien durante los años anteriores a la Revolución Meiji hubo un importante número de intelectuales que buscaron el retorno a las raíces japonesas, y la política del *sakoku* limitó en gran medida los contactos con el mundo occidental, el *shogunato* abrazó con fuerza la doctrina confuciana (innegablemente china) como método de asegurar la estabilidad social.

Respecto a la figura del samurái, igualmente, teniendo en cuenta que se consolidó en el siglo XII como una vuelta a la austeridad y la excelencia marcial de la que los

miembros de la Corte Imperial se habían alejado; y que durante los siglos XV-XVII Japón vivió la mayor expansión de campañas militares, construcción de castillos y auge de señores de la guerra (que, lejos de abrazar el Bushido codificado por primera vez en 1900, tomaban como lema la “supervivencia del más apto” y no dudaban en considerar la intriga y el asesinato como una virtud marcial<sup>30</sup>); la aristocracia ceremonial de los samuráis al servicio del estado del periodo Edo podría verse más bien como el ocaso de una clase que ha perdido su sentido vital en un mundo sin guerras.

La existencia de ambos puntos de vista es una prueba más de que, incluso bajo las mayores pretensiones de objetividad, la narrativa histórica consiste en un discurso, y que ese discurso se ve fuertemente influido por consideraciones como la ideología y el sistema de valores, pero, y no por último menos importante, igualmente se ve influido por las consideraciones acerca de la “actualidad histórica”, el discurso acerca del ahora.

De este modo, este trabajo parte de la base de que, el cine, como ya se indicó en la introducción, se convirtió en Japón desde su aparición en un elemento de la modernidad, la tecnología y el progreso, donde la propia maquinaria, y su funcionamiento, era una parte tan indispensable del espectáculo como la propia historia que se relataba por medio de las imágenes.<sup>31</sup>

Como contrapunto a esta nueva narrativa del presente que se estaba gestando a principios del siglo XX en Japón, ni siquiera cincuenta años después de la Revolución Meiji, era necesario crear a su vez una nueva narrativa del pasado, de la cual, por supuesto, el cine no se podía privar de formar parte. Así, encontramos que el cine clásico japonés se encontraba ligado a la creación de una cultura nacional coherente tanto para el público doméstico como extranjero.<sup>32</sup>

Esta narrativa, y sus tendencias contrapuestas a través del tiempo entre identificación y exotismo, entre crítica y apreciación, es lo que este trabajo pretende extraer mediante el análisis de distintas películas, haciendo una clara distinción temporal entre antes, durante, y después de la II Guerra Mundial.

---

<sup>30</sup> Turnbull, Stephen (1996) *The samurai: A Military History*. Londres: Routledge, Taylor & Francis Group. p. 118

<sup>31</sup> Anderson, J.L. & Richie, D. *Op. cit.* pp. 23-24

<sup>32</sup> Russell, C. *Op. cit.*

Sin embargo, antes de entrar en detalles, hay una importante aclaración que es necesario realizar, como veremos en el siguiente apartado:

### *Bushido, giri (deber), luchas de espadas y otros clichés*

Si cuando al hablar de *jidai-geki*, la asociación más común que se produce es la de la palabra “samurái”, cuando se habla de “samurái”, no es extraño que la palabra “*Bushido*” la siga poco después y, al hablar de “*Bushido*”, resulta imposible no pensar en su codificador, Izano Nitobe, en su obra “*Bushido: el alma de Japón*”.

Literalmente, “el camino del guerrero”, *Bushido* (武士道; 武士 “guerrero” + 道 “camino”) hace referencia al código de conducta que, supuestamente, los samuráis debían respetar en todo momento. Este estaba centrado principalmente alrededor de siete virtudes, a saber, Justicia (義), Valor (勇), Honor (名誉), Amabilidad (仁), Respeto (礼), Lealtad (忠義) y Sinceridad (誠).<sup>33</sup>

En base a esto, no resulta extraño encontrar constantes referencias al *Bushido* en estudios sobre el *jidai-geki*: por ejemplo, el artículo de Christopher Lin, ya citado con anterioridad, consiste en un estudio acerca de las diferentes aproximaciones al *Bushido* de dos versiones distintas de la misma historia, de nombre 13 asesinos (十三人の刺客), una rodada en 1963 y otra en 2010.<sup>34</sup> En él se expresa que, a través de las diferentes tomas, planos, secuencias y escenas de la películas, el espíritu del *Bushido* se hace patente.<sup>35</sup>

Sin embargo, como ya se ha indicado anteriormente, esta codificación del *Bushido* no tuvo lugar hasta el año 1900, seis siglos más tarde de la aparición de los samuráis y, por mucho de que, supuestamente, se tratara de una serie de normas no escritas, resulta muy difícil entender la historia del *Sengoku jidai*, con numerosas traiciones como la de Akechi Mitsuhide a su señor Oda Nobunaga, o la de Takeda Shingen a su propio padre Takeda Nobutora, desde esta perspectiva. Incluso el propio periodo Edo, con la proliferación de las casas de placer propias del Mundo flotante (浮世, *Ukiyo*), parece

---

<sup>33</sup> Nitobe, I. (1905) *Bushido: The soul of Japan*. The Leeds and Beedle, Co.: Filadelfia. Edición de 2010, Dojo: Madrid. p. 45; 49; 55; 63; 71; 77; 83.

<sup>34</sup> Lin, C. *Op. cit.* pp. 167-174.

<sup>35</sup> *Id.* p. 169. Cita original: 映画の中に各各のコマ、ショット、シーン、シーケンスの中に武士道精神を意味するものを取り上げる。

entrar en contradicción flagrante con esta ideología del deber, honor y sacrificio por encima de cualquier otra cuestión.

Es importante señalar, por tanto, que más allá de su tardía codificación, el libro de Izano Nitobe fue escrito para dar a conocer la mentalidad japonesa a un público occidental, y que, más allá de ser criticado por intelectuales nacionales, no llegó a alcanzar verdadera importancia en el archipiélago hasta el año 1980.<sup>36</sup>

Aunque resulta innegable que la representación de los samuráis en el *jidai-geki* no esta exenta de virtudes, resulta sin embargo poco apropiado basar el estudio de estas películas en un código de conducta que, independientemente de si podía ser verídico históricamente o no (lo cual también está puesto en duda), decididamente no se encontraba en la mente de los cineastas en el momento de su filmación. Como prueba de ello, basta comprobar que, frente a las habituales menciones al *Bushido* por parte de los investigadores occidentales, esta palabra puede escucharse muy escasamente en los diálogos de estos propios films.

Habiendo eliminado la teoría del *Bushido*, las bases para argumentar la importancia del *giri/ninjo* (義理/人情), definido habitualmente como uno de los conflictos principales de los *jidai-geki*, comienzan igualmente a tambalearse:

*The word ninjo refers to the more emotional feelings of human beings, sentiments such as sympathy, love and the emotional decisions we make governing what is right and wrong. Giri means duty to your superiors. For the samurai, who was supposed to be unquestionably obedient, the giri/ninjo conflict is particularly important.*<sup>37</sup>

En primer lugar, si bien el *ninjo* puede hacer referencia a cualquier ser humano, el *giri* es una característica asociada fundamentalmente al sentido del deber propio de los samuráis. Sin embargo, asumir que, por estar ambientadas en el periodo Edo, la clase samurái va a ser la protagonista de estas películas es un error fundamental pues, como veremos a lo largo del trabajo, los *ronin*, forajidos y otros descastados, cuando no la gente común y corriente, van a recibir una particular atención en estas filmaciones.

---

<sup>36</sup> Benesch, O. (2014). *Inventing the Way of the Samurai: Nationalism, Internationalism, and Bushidō in Modern Japan*. Oxford: Oxford University Press.

<sup>37</sup> Roland, T. (2010). *Samurai films*. Harpenden: Oldcastle Books. Sin numeración.

Si bien es cierto que una de las vertientes del *jidai-geki* es el *ken-geki* o cine de espadas (usualmente conocido como *chambara*), que focalizaba su atención en los duelos de espadas y en la figura del guerrero samurái<sup>38</sup>, difícilmente podría considerarse ninguno de estos dos elementos como una parte integral o definitoria del género, y el recurso a estos tópicos suele reflejar un pobre entendimiento de las verdaderas características del *jidai-geki*. Como indica el autor Roland Thorne, no todos los *jidai-geki* presentan como protagonistas a miembros de la clase samurái, y ni siquiera todos incluyen duelos o enfrentamientos violentos, llegando en alguna ocasión a reflejar muy poca acción.<sup>39</sup>

Ejemplo de todo lo anterior es *Jirokichi, la rata* (御誂治郎吉格子) de 1931, donde el protagonista, un joven ladrón, sí que se va a ver envuelto en un conflicto emocional entre dos mujeres, a una de las cuales desea compensar por un robo que cometió en el pasado y que, inesperadamente, se convirtió en la causa por la cual la muchacha se verá forzada a la prostitución. Sin embargo, el problema se presenta en todo momento como un suceso externo, como un enfrentamiento contra la sociedad, más que como un dilema interno del protagonista, cuya generosidad, además, viene definida por sus sentimientos amorosos y no por ningún sentido del deber o la moralidad. Igualmente, la famosa película *Yojimbo* (用心棒) de Kurosawa, estrenada en 1961, nos presenta la historia de un *ronin* que no duda en traicionar alternativamente a todos sus empleadores, criminales que le pagan por su protección, hasta que estos terminan destruyéndose entre sí.

Si bien este hecho ha sido tenido en cuenta igualmente con anterioridad, como podemos observar en la subsiguiente cita, lo cierto es que sigue siendo considerado como uno de los elementos fundamentales del género, aunque no sea uno definitorio:

*The giri/ninjo conflict is a constant theme in the samurai film, and one which makes for some very dramatic and compelling plots. (...) I haven't included the giri/ninjo conflict as part of my definition of the genre, simply because it isn't present in all of the films; there are a great many samurai films where the protagonist is no longer (or never has been) governed by giri, thus preventing any conflict with their emotional impulses.*<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> De Dios, J.A. (2014) *Tokyo Connection: Una mirada al cine japonés*. T&B: Espala. pp. 37-38

<sup>39</sup> Roland, T. *Op cit.*

<sup>40</sup> Roland, T. *Op cit.*

Si bien el autor utiliza el término “*samurái films*”, ya había indicado con anterioridad a la cita que ese se trata de un término occidental frente al más correcto *jidai-geki*, puesto que no todos los protagonistas de estas películas pueden considerarse samuráis.



Sin embargo, incluso en las ocasiones en las que el *giri/ninjo* sí parece encontrarse como uno de los elementos básicos de la trama del *jidai-geki*, su resolución es un tema que merecería hacerle justicia en un apartado propio. La visión predominante, difundida principalmente por los estudios americanos, suele situar el *giri* como el elemento dominante de este conflicto.

La película de *Los leales 47 ronin* (元禄忠臣蔵) de Kenji Mizoguchi, estrenada una semana antes del ataque a Pearl Harbour en 1941, parece ser un ejemplo de manual de este hecho (cuando no “el ejemplo” sobre el que toda esta teoría parece construida). En este film que, a lo largo de sus más de 3 horas y media de película, muestra el *giri/ninjo* en todas sus variantes, el sentido del deber se prima sobre cualquier otra emoción, siendo uno de los ejemplos más evidentes el momento en que uno de los hombres de Asano renuncia por completo a la mujer que ama, abandonándola (y, consecuentemente, humillándola) el día de su boda para cumplir su obligación de matar a Kira y cometer *seppuku*, un deber en el que ella termina acompañándole al suicidarse poco antes que él.

No resulta extraño, dado el contexto y los acontecimientos de la II Guerra Mundial, que estas muestras de lealtad feudal que se reflejaban en las películas, consideradas en Japón como una virtud durante largo tiempo, fueran consideradas por las Fuerzas de Ocupación Americana (o SCAP) como un peligro, temiendo que esto fomentara el deseo de luchar hasta la muerte por el Emperador entre la población.<sup>41</sup>

Después de todo, si bien la época samurái terminó con la abolición de las *katanas* en el inicio de la época Meiji, el espíritu del *Bushido* (o quizá sería más apropiado decir el espíritu de obediencia propio del periodo Edo) permaneció, llegando a tener una importante influencia sobre la escalada del militarismo y la beligerancia en el archipiélago.<sup>42</sup> El nacionalismo del siglo XX se apropió de los iconos culturales de la época Edo, así como de la cultura samurái con el propósito de cultivar un código de lealtad personal hacia el Emperador; de este modo, era habitual ver a principios de siglo a los

---

<sup>41</sup> Hiroyuki, K. *Op. cit.* pp. 153-158.

Cita original: これが昔からよくある一般的な時代劇のストーリー展開だが、ここで主君のために忠義を尽くす、いわゆる封建的忠誠心と呼ばれ、古くから日本人が美德として考えてきたものが、一方で、戦後、日本を統治した GHQ からは危険視されるようになる。すなわち、戦争において日本人が国家の君主たる天皇のために命を投げ捨てて戦う行為と、前述の時代劇の思想とが結びつくことをアメリカ人は危惧したわけである。

<sup>42</sup> Lin, C. *Op. Cit.* p. 169

oficiales del ejército japonés, posando con prendas tradicionales de los samurái en fotografías usadas con propósito propagandístico.<sup>43</sup>

Sin embargo, e irónicamente, como señala el investigador Donald Richie: “*Despite the anthropologists who during and after the war insisted that the period-film was a harbinger and virulent carrier of militarism, the Japanese militarists themselves considered the genre a very weak propaganda instrument and thus demanded the formation of the historical film.*”<sup>44</sup>

Influido por esta asociación entre los samuráis y el periodo Edo, así como estudios antropológicos sesgados por la falta de contacto real con el mundo japonés como es el caso del *Crisantemo y la Espada*, el SCAP no solo prohibió el género del *jidai-geki* (y censuró las tramas y significados del resto de filmaciones), sino que igualmente ordenó la quema, entre entre el 22 de Abril y el 2 de Mayo de 1946, de un gran número de copias y negativos que se habían requisado por poseer contenidos feudales o anti-democráticos.<sup>45</sup>

El resultado de este suceso para los estudios cinematográficos fue que, a partir de este momento, el *jidai-geki* será considerado como un género principalmente reaccionario, marcado por los valores feudales que, además, ha permanecido inmutable a lo largo del tiempo. Este sesgo se ve igualmente exacerbado por el hecho de que, en occidente, los principales estudios sobre cine japonés se centran en los tres grandes directores Yasujiro Ozu, Kenji Mizoguchi y Akira Kurosawa, limitando en gran medida el corpus fílmico analizado (más todavía considerando que únicamente el último de estos cineastas desarrolló este género en profundidad).

Por tanto, parece ser necesaria una revisión de la perspectiva desde la cual este género es analizado, especialmente eliminando los prejuicios que se le suelen asociar para comprobar cuál es realmente el mensaje y la ideología que estos films manifiestan.

Después de todo, es importante tener en cuenta que la representación del periodo Edo no implica necesariamente una adscripción a los valores de esta época. Como ya se ha indicado anteriormente, cuando la mayor parte de protagonistas se encuentran

---

<sup>43</sup> Solovieva, O.V. (2013) Kurosawa Akira's “The Lower Depths”: Beggar cinema at the disjuncture of times. *Journal of Japanese and Korean Cinema*. 5:1-2, p. 45

<sup>44</sup> Anderson, J.L. & Richie, D. *Op. cit.* p. 137

<sup>45</sup> *Id.* 161; 174

adscritos a una clase social que permanece fuera del sistema feudal, e incluso se rebela contra sus leyes, resulta difícil hablar de una apología sobre el mundo samurái.

Igualmente, podemos encontrar películas tal y como *La rebelión de los samurái* (上意討ち拝領妻始末) de 1967 filmada por Masaki Kobayashi, más conocido por su feroz crítica contra la guerra en *La condición humana* (人間の條件) de entre 1959-1961, donde aunque los protagonistas son una familia samurái, y el conflicto *giri/ninjo* se plantea en la forma de una reclamación indebida de su señor sobre la esposa de la familia, la resolución en forma de una trágica revuelta contra la injusta sociedad feudal y la corrupción de los gobernantes tampoco parece encontrarse en línea con los temores del SCAP a la hora de condenar a todo el género.

Es importante tener en cuenta, además, que en el contexto de la Guerra Fría, América quería convertir a Japón en un baluarte contra la expansión del Comunismo en Asia, y para ello, el control de la censura por parte del SCAP llevó a cabo una política no solo anti-militarista, sino igualmente anti-izquierdista, donde la ideología izquierdista podía ser expandida a cualquier sentimiento anti-americano.<sup>46</sup> No es baladí hacer mención, en relación a este hecho, que el punto álgido del *jidai-geki* en la historia del cine ha correspondido igualmente con el esplendor de los films de tendencias izquierdistas o *keiko-eiga*, llegándose a mezclar en varias ocasiones.<sup>47</sup>

Por tanto, este trabajo se desmarca de este cuadro de investigación tradicional, terriblemente influido por la política de mediados del siglo XX, para realizar un nuevo visionado de las películas del *jidai-geki* y encuadrarlas en un nuevo marco historiográfico, atendiendo a sus variaciones a lo largo de las décadas.

En esta tarea, además, se prestará especial atención a las distintas versiones de la conocida historia de los 47 ronin, puesto que su profusión permitirá observar las variaciones que se realizarán a la misma trama en función de la época, para destacar los valores que pretenden subrayar.

---

<sup>46</sup> Howard, C. (2016) Re-orientating Japanese Cinema: Cold War Criticism of ‘Anti-American’ Films. *Historical Journal of Film, Radio and Television*. 36:4, pp. 529-547.

<sup>47</sup> Anderson, J.L. & Richie, D. *Op. cit.* Pp. 67-68

## El *jidai-geki* antes de la guerra

El origen del término *jidai-geki* se remonta hasta el año 1923. Esto no quiere decir que, con anterioridad a esta fecha, no se hubieran estrenado películas ambientadas en épocas pasadas.

La primera de ellas, *La batalla del templo de Honnoji* (本能寺合戦), asimismo la primera creación del director Shojo Makino, es tan temprana como para ser del año 1908,<sup>48</sup> y en apenas 12 minutos narra la muerte del *Sengoku daimyo* Oda Nobunaga a manos de su traidor lugarteniente, Akechi Mitsuhide.

Este suceso histórico, tan alejado de la visión tradicional de los *samuráis* como epítome de la lealtad y la virtud moral, no se encontraba sin embargo bajo la consideración de *jidai-geki*, término que aún no había surgido, sino más bien de *kyu-geki* (旧劇), palabra utilizada en el teatro no y el teatro kabuki para definir las obras clásicas.

Sin embargo, realmente, resulta difícil encontrar una diferenciación entre este film y los *jidai-geki* posteriores que pueda justificar una diferenciación en el género, frente a una simple red denominación y estrategia de publicidad.

Si bien está aceptado que 1923 fue el año de su aparición, entre los investigadores no parece estar muy claro a cuál de las películas se aplicó por primera vez. Según Anderson y Richie, el uso de este término estaba ligado a la película *El artista de Ukiyo-e* (浮世絵師), en este caso, producida, aunque no dirigida, por Shojo Makino.<sup>49</sup> Según Tsutsui Kiyotada, por su parte, este honor le correspondería a *La mujer y el pirata* (女と海賊) de Hotei Nomura.<sup>50</sup>

Las corrientes artísticas, tanto de estructura como de temática, sin embargo, se verán inalteradas por la nomenclatura. Dentro de la estructura, el *tachimawari* (立回り), nombre que recibe en japonés la acción por la que el protagonista se ve confrontado a una gran cantidad de enemigos a los que se enfrenta con movimientos fluidos y elegantes, casi como si estuviera bailando<sup>51</sup>, que ya había aparecido en el *kyu-geki* continuó su

---

<sup>48</sup> Tsutsui, K. *Op. cit.* p. 12

<sup>49</sup> Anderson, J.L. & Richie, D. *Op. cit.* p. 58

<sup>50</sup> Tsutsui, K. *Op. Cit.* pp. 20-21

<sup>51</sup> Hiroyuki, K. *Op. cit.* pp. 154-155

desarrollo con normalidad; pero, para este trabajo, resulta más interesante centrarse en la temática, y concretamente en los protagonistas de estas películas.

Por un lado, resulta innegable la existencia de historias de samuráis de moralidad intachable, siendo generalmente las mayores exponentes de esta tendencia las diferentes versiones de la historia de los 47 ronin, entre las que podemos encontrar, en este periodo, *La verdadera historia de los 47 ronin* (実録忠臣蔵) de Shojo Makino en 1923, así como su nueva versión del mismo director *La verdadera historia de los leales y heroicos 47 ronin*<sup>52</sup> (忠魂義烈 実録忠臣蔵) de 1928, o incluso una versión de 1938 dirigida por Tomiyasu Ikeda de la productora Nikkatsu, titulada *47 ronin* (忠臣蔵).

Esta tendencia, además, se vio exacerbada por la destrucción causada por el terremoto de Kanto de, nuevamente, 1923. Esta gran tragedia generó entre la población un deseo de escapismo y una búsqueda de héroes que el *jidai-geki* suplió con facilidad, acrecentando su popularidad frente al *gendai-geki*, en el cual, por las propias características del género, era imposible abstraerse de los problemas contemporáneos.<sup>53</sup>

En estas historias, es evidente que la visión de los tiempos pasados es la de una época dorada, donde a pesar de las penalidades la justicia y el bien primarán al final, y esto será precisamente gracias a la acción humana, puesto que el espíritu de las personas estaba cargado de un mayor valor moral de lo que lo estaba en tiempos presentes.

Sin embargo, es imprescindible notar esta cualidad de “refugio” y de “pasado” que estas películas portan. Hay una contraposición muy clara entre esta idealización de las épocas Edo y anteriores, frente a la oscuridad del presente, cargado de problemas de los que ningún héroe va a hacerse cargo. Observando estos films, resulta más difícil hablar de una enseñanza o un intento de moralización, y aún menos de una búsqueda de realismo, como del simple encanto y la admiración por otros “tiempos mejores”.

En cierto sentido, no sería difícil hacer una asimilación con las novelas de caballerías del mundo occidental, donde no se pretende realmente que las historias de valores heroicos y amor cortés reflejen honestamente la realidad de la Edad Media, e

---

<sup>52</sup> Es necesario tener en cuenta, tanto en este caso como en otros posteriores que en este periodo muchas películas cuentan con nombres prácticamente idénticos, aunque no se refieran a las mismas filmaciones.

<sup>53</sup> Anderson, J.L. & Richie, D. *Op. cit.* pp. 59; 61.

incluso resulta improbable seguir una línea temporal exacta desde el momento de esos acontecimientos hasta el presente.

Estos *jidai-geki*, aunque hablan de la historia, o incluso de acontecimientos concretos y verídicos, bien podrían encontrarse desligados de ella y situados en un mundo de fantasía. Los sucesos del pasado no están ligados ni alcanzan ninguna repercusión en el presente, formando una brecha insalvable entre el mundo que fue y el que es ahora.

Frente a esta tendencia, sin embargo, encontramos un fuerte movimiento nihilista, que comenzaría con el éxito de la novela por entregas *El paso del Boddhisatva* (大菩薩峠),<sup>54</sup> escrita por Nagazato Kaizan entre los años 1913 y 1941. Frente a la idealización del samurái, el protagonista Ryunosuke Tsukue es, no solo un *ronin*, sino igualmente un asesino amoral y carente de conciencia.

Este arquetipo pronto sería trasladado a la gran pantalla, por primera vez en la ya mencionada *El artista de Ukiyo-e: caperuza violácea* (浮世絵師紫頭巾) de 1923, dirigida por Kanamori Bansho y producida por Makino<sup>55</sup>; sin embargo, con la agitación política de inicios de la era Showa (1926), entre el auge del militarismo y la insatisfacción ciudadana reflejada por medio de constantes huelgas y de la afiliación a los sindicatos, este tipo de personaje empezaría a ganar cada vez mayor influencia, coincidiendo con la etapa de esplendor del *jidai-geki* (1927-1931), único momento de la historia donde ha superado la producción del *gendai-geki*.<sup>56</sup>

Junto a Ryunosuke, Tange Sazen sería otro de estos nuevos héroes. Caracterizado por la ausencia de su ojo y brazo derechos, este personaje sería rápidamente llevado al cine tras su aparición en la novela por entregas *Shimpan Ooka Seidan* (新版大岡政談), escrita por Kaitaro Hasegawa bajo el seudónimo de Hayashi Fubo.

Entre sus adaptaciones, cabría mencionar principalmente las dos versiones de *Tange Sazen* de Daisuke Ito entre 1933 y 1934, así como *Más historias sobre Tange Sazen: La vasija de un cien millones de ryo* (丹下左膳余話 百萬両の壺) de 1935 por Sadao Yamanaka.

---

<sup>54</sup> Tsutsui, K. *Op. Cit.* pp. 18-19

<sup>55</sup> *Id.*

<sup>56</sup> Anderson, J.L. & Richie, D. *Op. cit.* pp. 61-64

Ambos directores son dignos de mención. A Daisuke Ito debemos el salto de protagonistas desde aquellos que simplemente permanecen al margen del sistema feudal, a aquellos que entran en abierta rebelión contra él, lo cual no deja de esconder tintes izquierdistas hacia los problemas de las clases oprimidas.<sup>57</sup> Yamanaka, por su parte, estaba más preocupado con los problemas de la gente común, los cuales no podían formar parte de la vida idílica a la que el periodo Edo solía asociarse, y su intención era buscar en el pasado respuestas al presente:<sup>58</sup>

*“Yamanaka, deeply rooted in folk wisdom, expressed himself in a modern sophistication. His characters behave independently to the feudal system, although, helplessly, they are bound to it. When they crush each other, their human aspirations inevitably lead them to tragedy, as in Humanity and paper balloons; whereas in Tange Sazen: The million ryo pot people remain indifferent to money and power to protect themselves from catastrophe.”*<sup>59</sup>

Estos dos directores, junto con Mansaku Itami, caracterizado por sus sátiras del *jidai-geki*, si bien no fueron los únicos, conformaron el núcleo de esta tendencia social, cuya principal característica, frente a la ausencia de historicismo de las películas heroicas, consistirá en la importancia que otorgan a la historia, acercándose a ella como si fuera un hecho contemporáneo que podía dotar al presente de valores.<sup>60</sup>

Está lejos de ser la intención de este trabajo el indicar que estos films reflejaran el pasado con más veracidad. Lo que resulta innegable, sin embargo, es que poseían más carga histórica que sus homólogos contemporáneos, desde el punto de vista en que eran conscientes de la importancia del pasado, y eran capaces de utilizarlo con fines discursivos.

Desde este punto de vista, no hay una ruptura insalvable entre la época Edo y anteriores con el presente, siendo la relación entre ambas una que está en constante reactualización. La sociedad puede cambiar pero, en el fondo, el corazón de la gente es el mismo en todas las épocas, y esta es la razón por la que es posible empatizar con los protagonistas sin importar cuántos años hayan transcurrido.

---

<sup>57</sup> Anderson, J.L. & Richie, D. *Op. cit.* p. 65

<sup>58</sup> *Id.* pp. 92-94

<sup>59</sup> Sato, K. (2005). Sadao Yamanaka: Something Forever New. The complete (existing) films of Sadao Yamanaka. *The Masters of Cinema Series*, 122, p. 35

<sup>60</sup> Anderson, J.L. & Richie, D. *Op. cit.* p. 95

No es de extrañar, por tanto, que las clases populares comiencen a ganar protagonismo en estas obras, que, a su vez, ponen el énfasis entre los más descastados. En *Humanity and Paper Ballons* (人情紙風船), del 37, el barbero y jugador Shinza tiene tanta importancia como el *ronin* Matajuro Unno, y mucho más honor e integridad moral (irónicamente, a pesar de actuar al margen de la ley) que cualquiera de los *samuráis*.

*Jirokichi la rata* (御誂治郎吉格子), dirigida por Ito en 1931, sigue las aventuras de un joven ladrón, así como su relación con una prostituta y la hija de un *ronin* empobrecido (mostrando únicamente de forma muy breve a un *samurái*, borracho y haciendo tratos con criminales para que le consigan a esta última muchacha como amante).

La historia de Chuji Kunisada, un famoso tahúr del periodo Edo, fue filmada en numerosas ocasiones por numerosos directores, entre los que cabe destacar los ya mencionados Nomura Hotei o Ito Daisuke (que, por supuesto, enfatizó especialmente las injusticias del sistema feudal que le forzaron a emprender ese estilo de vida), así como un joven Hiroshi Inagaki, quien realizará sin embargo la principal parte de su carrera después de la guerra.

Debido a esta imbricación entre presente y pasado, el sentimiento de tragedia que envuelve a muchas de estas películas es reflejo menos de una concepción dramática acerca del pasado, como simplemente de una concepción dramática acerca de la actualidad, cuando no de la propia vida humana en sí.

La sociedad feudal se ve considerada como un sistema injusto y opresor que lastra la felicidad humana, y a la que los héroes se pueden oponer, pero con escaso éxito. No parecen ser, por tanto, películas que hablen de un mundo feudal que ha dado paso a una nueva época libre y democrática: para hablar con los términos exactos, aunque ninguna de estas películas hable directamente de la Revolución Meiji, parece que ninguna la toma verdaderamente en cuenta.

¿Qué importa cuál sea el nombre de las estructuras sociales, si el resultado es exactamente el mismo? En estos films, la identificación entre aquellos que sufrían en otros periodos históricos con las clases desfavorecidas de la actualidad es clara e indisoluble. Los años han podido pasar, las personas en el poder han cambiado de nombre, pero en el fondo, *nada ha cambiado*. El mundo presente es el descendiente directo del mundo que fue de la forma más dramática posible.



Citando la famosa frase del Gatopardo, la historia de Japón podría resumirse desde este punto de vista en “*que todo cambie para que todo siga igual*”.

### El *jidai-geki* durante la guerra

En Occidente, existe la costumbre de considerar la II Guerra Mundial como un suceso que transcurrió entre 1939 y 1945, debido a que lo adscribimos al marco europeo y a la invasión de Polonia por parte de la Alemania nazi. En Asia, sin embargo, el periodo bélico comenzó ya en 1937 con la invasión de China desde el estado títere de Manchukuo, anexionado ya en 1931.

La escalada bélica que se produjo desde el inicio de las hostilidades con China hasta que desembocó en el ataque a Pearl Harbour de 1941 no pasó desapercibida entre la industria cinematográfica japonesa: la película anteriormente nombrada, *Humanity and Paper Ballons*, se vio poderosamente influida por el intento de golpe de estado de Febrero de 1936,<sup>61</sup> donde, nuevamente, varios jóvenes oficiales atentaron contra líderes políticos.

Aunque fallido, sus consecuencias acentuaron el control del ejército sobre la nación japonesa, un hecho al que el director Yamanaka asistió con horror e impotencia, siendo ambos sentimientos que se plasmaron en el film, del mismo modo que la huella de la creciente pobreza se hace notoria.<sup>62</sup>

Resulta muy difícil no hacer una asimilación entre los altos mandos militares del momento con la representación del samurái Mori en esta obra: un hombre que, aunque cuenta con el poder y la riqueza asociados a su posición, carece de cualquiera de los valores que se le suelen asociar, convirtiéndose, *de facto*, aunque no de nombre, en uno más de los criminales con los que se asocia, y que le hacen el trabajo sucio. Yamanaka parece dejar claro que la posesión de una *katana* y el derecho (o monopolio) de la violencia no convierte a un hombre en un héroe, sino simplemente en un matón, o incluso algo peor que estos, puesto que ni siquiera está arriesgando su propia vida sino la de sus subordinados a los que obliga a morir por él.

Sin embargo, del mismo modo, la influencia del cine sobre la población tampoco fue descuidada por las autoridades. No era solo que esta clase de discurso fuera

---

<sup>61</sup> Rayns, T. (2005/2013). *Humanity and Paper Balloons*. The complete (existing) films of Sadao Yamanaka. *The Masters of Cinema Series*, 122, p. 23

<sup>62</sup> *Id.* p. 25

prácticamente una herejía para el ejército, que encontraba en la época Edo un precedente para su visión de la Gran Asia Oriental,<sup>63</sup> sino que el mismo arte cinematográfico, sin importar su género, fue considerado como sospechoso por su gran potencial crítico.<sup>64</sup>

La maquinaria estatal, por tanto, no tardó en tratar de hacerse con el control ideológico de esta industria. Sin embargo, esta no era una tarea fácil: después de todo, las formas de entretenimiento como el cine eran consideradas un lujo decadente dentro del discurso bélico.<sup>65</sup>

Así pues, desde 1937, el Ministerio del Interior estableció un creciente código de instrucciones acerca de lo que debía o no aparecer en los films, entre los que se incluía la prohibición de distorsionar o burlarse de órdenes militares, así como mostrar los horrores de la guerra; sin embargo, no sería hasta 1940, con la creación de una Oficina de Información Pública, cuando el ultranacionalismo comenzó a dejar una huella patente.<sup>66</sup>

Sin embargo, estas películas fueron principalmente películas bélicas dentro del género del *gendai-geki*, y a menudo reflejaban la realidad (o la supuesta realidad) de la propia guerra actual; como breve ejemplos de estos títulos podemos citar: *Cielo ardiente* (燃ゆる大空) de 1940 por Yutaka Abe o *Hacia una batalla decisiva en el cielo* (決戦の大空へ) de Kunio Watanabe en 1943.

Hacia el *jidai-geki*, sin embargo, como ya se indicó anteriormente, había más prevención. Después de todo, la película de 1930 del director Ito, *La espada para decapitar hombres y caballos* (斬人斬馬剣), un antecedente de la famosa obra de Kurosawa en 1954, *Los siete samurái* (七人の侍), está considerada como el equivalente japonés de *Tempestad sobre Asia* (1928) del director soviético Pudovkin por su carácter revolucionario.<sup>67</sup>

La creación del *rekishi-eiga* (歴史映画), literalmente “cine histórico” frente al “cine de época” del *jidai-geki*, se presenta como un cambio tan profundo como el paso del *kyu-geki* al *jidai-geki*. En el fondo, no fue más que una estrategia publicitaria para

---

<sup>63</sup> Anderson, J.L. & Richie, D. *Op. cit.* p. 94

<sup>64</sup> Baskett, M. (2003) Dying for a laugh: post-1945 Japanese service comedies. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 23:4. p. 291

<sup>65</sup> *Id.*

<sup>66</sup> Anderson, J.L. & Richie, D. *Op. cit.* pp. 128-129

<sup>67</sup> *Id.* p. 66

subrayar la supuesta veracidad de las historias y diferenciarlas del *jidai-geki* y su sospechosa ideología:

*A contemporary critic described the differences between the common period-drama and the historical film by saying that while both dealt with stories in historical settings, the period-drama aimed primarily at telling a dramatic story with history merely as background. The historical film, on the other hand, found that drama was the raw material of history and never allowed plot to assume more importance than the actual fact. The distinction now seems a merely academic one since history in the historical film was just as falsified as it was in the period-drama. In the former, as a matter of fact, it was frequently rewritten in the interests of "national policy".<sup>68</sup>*

A pesar de las obvias diferencias ideológicas, sin embargo, podemos encontrar que el discurso historiográfico no ha cambiado apenas desde los *jidai-geki* de autores como Ito y Yamanaka: el presente sigue siendo un descendiente directo del pasado, el corazón de los hombres y sus valores no han mudado con el tiempo, las bases del poder han permanecido inalterables.

El cambio, por tanto, es en la valoración que se hace de esta "realidad". Frente a la visión dramática de la época anterior, la condición inalterable del espíritu japonés y de su capacidad de sacrificio y obediencia es visto como una bendición, la conexión entre el *Shogunato* y los *samuráis* con el ejército japonés es una muestra de orgullo nacional.

Además, al contrario que los films de *samurái* heroicos, el *rekishi-eiga* sí es consciente del pasado y de su importancia. Frente a la simple idealización fantasiosa, el realismo y el historicismo se convierten en un intento moralizador: no estamos hablando de hazañas casi sobrenaturales (o abiertamente sobrenaturales, como es el caso las películas sobre Jiraiya, un ninja capaz de metamorfosearse en una rana gigante, como el *kyu-geki* de 1921 *Jiraiya, el héroe* (豪傑児雷也) del director Makino) llevadas a cabo por personas excepcionales, sino de sacrificios que, aunque rigurosos, pueden y *deben* ser llevados a cabo por la gente común.

Resulta especialmente interesante analizar el *rekishi-eiga* más famoso por excelencia, *La venganza de los 47 samurái* (元禄忠臣蔵) de Kenji Mizoguchi, estrenada

---

<sup>68</sup> Anderson, J.L. & Richie, D. *Op. cit.* p. 138

tan solo una semana antes del ataque a Pearl Harbour, con otros de los muchos *jidai-geki* filmados sobre el mismo acontecimiento.

*La venganza de los 47 samuráis: Un rekishi-eiga*

Como breve introducción al contexto de esta película, es necesario aclarar una cuestión básica sobre su producción: *La venganza de los 47 samuráis* fue un encargo directo por parte del gobierno a la compañía Shochiku, a la que por aquel entonces pertenecía el director Kenji Mizoguchi, bajo pena de ser destruida como empresa a causa de no haber realizado, hasta el momento, un suficiente número de películas afines al régimen.<sup>69</sup>

Es en esta convulsa situación en la que surge esta nueva versión de la afamada leyenda de los 47 ronin: el núcleo de lo que es una larga historia con numerosas variantes podría resumirse en que, a principios del siglo XVIII, durante la época Genroku (1688-1704) de la que a veces toma su nombre, tras ser sentenciado su *daimyo* Asano a realizar el suicidio ritual *seppuku* a causa de, tras múltiples afrentas, haber desenvainado su espada contra el oficial del *shogunato* Kira, 47 de sus antiguos *samuráis* ahora convertidos en *ronin* y liderados por el antiguo *karo*<sup>70</sup> Oishi Kuranosuke, asaltarán el palacio de Kira y reclamarán su cabeza para vengar a su difunto señor, a pesar de ser conscientes de que serán sentenciados igualmente al *seppuku* por ello.

A pesar de su aparente simplicidad, esta obra se ofrece a múltiples interpretaciones. Uno de los elementos más importantes es el papel que juega el *shogunato* dentro de esta tragedia: después de todo, Kira, el villano<sup>71</sup> de esta historia, es un oficial del gobierno, y la ley del estado se declara a su favor al no castigar ninguna de sus ofensas hacia Asano, aplicándole a este último la máxima pena. Igualmente, tras la muerte de Kira, se sancionará a los 47 *ronin*, los protagonistas, con la misma sentencia.

A todas luces, esto debería bastar para dar a los hombres de Asano el tratamiento de rebeldes contra un sistema injusto. La versión de 1962, *47 ronin* (忠臣蔵) de Hiroshi Inagaki, se enfoca desde esta perspectiva, que queda enfatizada por las propias palabras

---

<sup>69</sup> Anderson, J.L. & Richie, D. *Op. cit.* p. 142

<sup>70</sup> El *karo* equivale en occidente a un cargo similar al de chambelán.

<sup>71</sup> La palabra villano se utiliza en este contexto con su significación dentro de un marco narrativo, no moral.

de Oishi Kuranosuke cuando, habiéndose resuelto finalmente a llevar su venganza a las últimas consecuencias, afirma: *-Nos rebelaremos contra el shogunato.*

Nuevamente, con una metáfora puramente cinematográfica, esto se acentúa en la primera escena tras el intermedio, que comienza con la imagen de un puente cuyos cimientos se han derrumbado causando un gran número de muertes entre la población, y que sin ninguna duda hace referencia a los cimientos de un estado cuya integridad se encuentra en crisis.

Las versiones previas a la guerra, por otra parte, habían tendido a tomar una perspectiva más neutral: el conflicto se centraba únicamente en las figuras de Asano y Kira de forma individual, difuminando el papel del Estado al no mostrar ninguno de los dos juicios, como ocurre tanto en la versión del 1928 de Makino, *La verdadera historia de los leales y heroicos 47 ronin*, como en *47 ronin* de 1938 de Ikeda.

Mizoguchi, en cambio, toma una aproximación completamente opuesta, propia de unos tiempos donde la obediencia a la autoridad militar, ya sea esta el *shogunato* o el ejército japonés, no puede ser puesta en duda bajo ningún concepto:

En primer lugar, el juicio de Asano se hace visible, y en él puede comprobarse cómo es la propia terquedad del *daimyo*, al negarse a contestar y contar la verdad a los justos investigadores del estado, el que propicia su propia perdición. Frente a ser, si no un héroe, al menos una víctima trágica, Asano pasa a ser convertido en, aunque no un criminal, un imprudente que merece el castigo recibido por no respetar las formas apropiadas y dejarse llevar por la ira, como reconoce el propio chambelán Oishi.

Esto lanza, igualmente, una nueva luz sobre los 47 ronin y sus acciones, puesto que cumplen con su deber incluso a expensas de lo que ellos mismos reconocen que es lo correcto (quizá, aquí, en el *rekishi-eiga*, es donde podemos encontrar el conflicto *giri/ninjo* en todo su esplendor). Su única intención es cumplir con su venganza contra Kira, que ha quedado impune (tal vez por las propias acciones de Asano) tras los acontecimientos, pero reconocen que están realizando una acción ilegal y que deben ser castigados por ello.

La importancia de la ideología se acentúa al eliminar toda escena de batalla, un elemento imprescindible de las versiones tanto anteriores como posteriores (que podía llegar a comprender hasta un 10% del metraje total, como es el caso de la versión de

Ikeda), para centrarse en las discusiones y el conflicto moral de, más que de los protagonistas, del propio Kuranosuke.

Habría que esperar a versiones posteriores a la guerra, especialmente a la de Inagaki, para que al resto de los *ronin* se les empiece a dotar de una caracterización individual. Este hecho se encuentra muy en línea con el estudio de Lin sobre las dos versiones de *13 Asesinos*, donde establece que el *remake* de 2010 es más pródigo en los secundarios frente al original de 1963, centrado en el líder, porque en la vida real las relaciones de jerárquicas y de poder han ido perdiendo papel con el paso de los años.<sup>72</sup> Si esta tendencia es cierta, no debería de sorprender que la versión de 1941 en pleno auge del militarismo, focalice su atención en los líderes jerárquicos de forma casi uniforme.

Respecto a la condena de los 47 ronin, por su parte, hay varios elementos que conviene mencionar:

El *shogunato*, por un lado, representado no tanto en el propio *shogun*, como en la figura del nieto de Tokugawa Ieyasu, Tokugawa Ienobu, conscientemente se abstraerá de llevar a cabo ninguna acción hostil contra ellos o de tratar de detener sus acciones, llegando a indicarse que su reticencia a devolver el honor y las tierras a la casa de Asano se debe al deseo de no privarles de una razón para llevar a cabo su justa venganza. Asimismo, el susodicho Tokugawa Ienobu realizará una apología de Oishi ante uno de sus díscolos seguidores, en una larga escena sin referente en ninguna de las obras anteriores o posteriores, encuadrada en el contexto de una representación de teatro noh, marca ineludible de la tradición y el espíritu japonés.

Asimismo, cabe destacar cómo los 47 ronin serán agasajados durante su encierro, durante el tiempo que transcurre entre el asesinato de Kira y la orden de *seppuku*, y que celebrarán su sentencia con bailes y canciones. Este hecho se explica teniendo en cuenta que, desde el inicio de la película, el deseo de los vasallos de Asano ha sido el de suicidarse para acompañarle en la muerte, y únicamente han retrasado esta acción por su deber de venganza. De este modo, la “condena” del *shogunato* resulta casi una bendición encubierta, puesto que les permite llevar a cabo su deseo con toda la pompa y ritual que le corresponde.

---

<sup>72</sup> Lin, C. *Op. Cit.* p. 171

Teniendo esto en cuenta, resulta difícil considerar la película como otra cosa que una apología del glorioso pasado no tanto samurái como profundamente Edo, al menos tal y como este periodo era entendido por los militares, y del suicidio en aras del estado, como deseaba el gobierno Showa volcado en las tareas de conscripción de tropas.

La feroz respuesta del gobierno americano al *jidai-geki*, que no supieron diferenciar del *rekishi-eiga*, es comprensible desde esta perspectiva. Sin embargo, en defensa del género original, habría otros elementos que cabría destacar en esta obra, y que muestran flagrantemente la diferencia de mentalidad con otras décadas durante las que esta obra fue representada en la gran pantalla.

Por un lado, tenemos la representación del propio Kira, que en la versión de Mizoguchi brilla especialmente por su ausencia. Frente a la versión de Makino de 1928, donde, acentuado por el maquillaje propio del *kabuki* y los exagerados gestos del cine mudo, Kira aparece con la risa diabólica e inmoderada de un auténtico villano cinematográfico, o la aproximación de decadencia y lujuria con la que Inagaki se acerca al personaje en 1962, Mizoguchi para haberse cuidado en gran medida de representar la posibilidad de que un *samurái*, más aún uno relacionado directamente con el *shogunato*, pueda ser corrupto o estar dotado de cualidades negativas, realizando una elipsis sobre todo lo que corresponde a este personaje, una preocupación que decididamente no existía ni existirá en otras épocas.



Kira en *La verdadera historia de los leales 47 y heroicos ronin* (1928, Makino)



Kira en *La venganza de los 47 samuráis* (Mizoguchi, 1941)



Kira en *47 ronin* (Inagaki, 1962)

Al mismo tiempo, un episodio que, en mayor o menor medida, todas las versiones reflejan, era como el chambelán Oishi, para disipar las sospechas de Kira sobre una posible venganza, hará ver que se ha convertido en un borracho aficionado a la compañía de mujeres. Esto se utilizaba como excusa para mostrar la otra cara del periodo Edo: la

del mundo flotante, caracterizado por los barrios de placer, el entretenimiento, y la vida bohemia.

Desde los bailes femeninos de la versión de Ikeda de 1938, hasta las propias canciones de los cómicos y del *rakugo* de la versión de Inagaki de 1962, el periodo Edo se ve reflejado en su variante más disoluta, al mismo tiempo que se enfatiza la astucia de Kuranosuke por haber diseñado semejante estratagema. Mizoguchi, sin embargo, no *muestra*, sino que únicamente *narra* este suceso, limitando en gran medida su impacto, mientras que al contraponerlo a la visión del torturado Kuronasuke que se lamenta de tener que llevar a cabo semejante depravación, elimina cualquier opción posible a cualquier emoción más allá del cumplimiento del deber.

Asimismo, de cara al futuro y como preludeo de la posterior sección, es interesante observar también la resolución del conflicto amoroso, del que ya se habló brevemente en la explicación sobre el *giri/ninjo*.

En la versión de Mizoguchi, la aparición de una mujer doliente (algo muy característico del director) casi al final de la película, nos informa en retrospectiva de cómo uno de los *ronin* le prometió matrimonio como parte de su tapadera contra Kira, solo para abandonarla el día de la boda para cumplir con su venganza. De nuevo, el suceso es narrado en lugar de mostrado, reduciendo el impacto dramático de la historia romántica, y el *ronin* se niega a admitirle que la amaba de verdad (aunque queda claro al espectador), puesto que, tal como indica el propio chambelán Oishi, esa clase de sentimientos podrían disuadirle y hacerle dudar a la hora de realizar el *seppuku*.

La versión de Inagaki, sin embargo, muestra no una, sino dos historias románticas. La primera, paralela a la de Mizoguchi, muestra la misma circunstancia de uno de los *ronin* que seduce a una muchacha y le promete matrimonio para obtener los planos de la mansión de Kira. Sin embargo, en esta ocasión, el suceso tiene lugar en pantalla y, aunque sea una tapadera, se especifican diálogos con un discurso tan sorprendente como el siguiente: “*Sí, nací samurái, pero odiaba serlo desde niño. Siempre el deber, la lealtad..., quería más libertad, así que me convertí en una persona corriente.*” Al final de la película, si bien el joven llevará a cabo la venganza junto con el resto de sus compañeros, se separará de ellos para buscar a su amada y despedirse de ella confesando su amor.



La segunda historia, entre uno de los *ronin* y una prostituta, terminará con el joven renunciando a la venganza contra Kira, pasando a suicidarse los dos juntos al no quedarles otra salida posible, pero manteniéndose de ese modo unidos en la muerte.

Debido a todo esto, resulta interesante señalar el poco éxito de la película a pesar de ser una leyenda tan popular entre la población, quizá muestra de que los corazones de la población japonesa estaban más cercanos al más tradicional *jidai-geki*, libre de semejante carga ideológica. Así pues, igualmente llegó a tener poco peso propagandístico a pesar de sus intenciones, cosa que a su vez provocó un recibimiento muy tenue entre los militares que la encargaron en primer lugar.

Si esto entraba dentro de las intenciones de Kenji Mizoguchi, forzado a la realización de la película, o no, es entrar dentro del terreno de la especulación, lo cual no corresponde a este trabajo, pero resulta difícil no establecer una relación directa entre el torturado Oishi Kuranosuke, tratando de encontrar cuál es la acción más justa y honorable, con el dilema del propio director, dividido entre hacer una película para salvar a su compañía a la que debía lealtad frente a sus propias opiniones morales e ideológicas sobre lo que era o no correcto.

#### [El \*jidai-geki\* tras la II Guerra Mundial](#)

El fin de la II Guerra Mundial supuso una crisis brutal en la identidad del pueblo japonés: la nación había sido derrotada, el Emperador se había visto obligado a negar su divinidad, y el ejército americano, el mismo que había lanzado las bombas nucleares sobre Hiroshima y Nagasaki, se había hecho con el control del Estado.

La política del general americano MacArthur, quien se hizo cargo de la dirección de Japón desde su rendición el año 1947, estuvo basada principalmente en tres epígrafes: desmilitarización, democratización y rehabilitación.<sup>73</sup> En otras palabras, comenzó un proceso de eliminación de todos aquellos elementos de la cultura nipona que consideró peligrosos o perjudiciales.

Estas reformas, sin embargo, fueron mucho más allá de ser meras cuestiones objetivas, tales como el desmantelamiento del ejército japonés, el juicio de los criminales de guerra, o la implantación de una Constitución. Por el contrario, el fin último era

---

<sup>73</sup> Whitney, H. *Op. cit.* Pp. 323-324

desmantelar las ideologías que habían permitido que la nación se convirtiera en una potencia bélica y, junto con la renuncia al *shintoisimo* estatal y a la divinidad de su emperador, Japón tuvo igualmente que hacer concesiones en el terreno cinematográfico.

El principal resultado de este control externo fue la ya mencionada prohibición del género del *jidai-geki*, ignorando sus claras diferencias con el *rekishi-eiga*. En el año 1947, solo 8 de las 97 películas que se estrenaron podían ser consideradas como tales y, tres años más tarde, en 1950, todavía eran solo un 36 del total de 214 filmaciones.<sup>74</sup>

*“Since the stories themselves were popular, however, a few film-makers attempted to disguise them and use them again. Thus some of the period-hero types were given business suits instead of armour, pistols instead of swords, and put to work as detectives since the Occupation did not mind modern murder-thrillers at all.”*<sup>75</sup>

Sin embargo, a partir de este año 1950, con el fin de la ocupación, los *jidai-geki* no solo se recuperaron, sino que entraron en una nueva Edad Dorada.<sup>76</sup> Como indican Anderson y Richie: *“One of the reasons of the revival of the period-film, both good and bad, in the early 1950’s was perhaps in part due to an inclination to escape into the past, an inclination which was evidenced in the fields of literature and art as well as the film”*<sup>77</sup>

Aun así, las heridas dejadas por la guerra eran demasiado profundas como para ser simplemente olvidadas, y estas cicatrices se harían claramente visibles en el cine de la postguerra, donde el fantasma de los muertos causados por la masacre de la bomba atómica y la arrogancia del militarismo seguirían estando dolorosamente presentes.

Más allá del esplendor del *jidai-geki*, además, la producción entre 1955 y 1964 fue un periodo enorme de cambio, donde se produjeron más películas, y fueron vistas en más teatros y por más audiencias de lo que nunca antes había ocurrido, ni ocurriría en años posteriores.<sup>78</sup>

Por esta razón, estudiar individualmente la profusión de obras que podemos encontrar entre las tres décadas que transcurren desde esta fecha hasta 1982, año límite de este estudio, es una tarea demasiado ingente como para poder cumplirla en detalle. Sin

---

<sup>74</sup> Hiroyuki, K. *Op. cit.* p. 154

<sup>75</sup> Anderson, J.L. & Richie, D. *Op. cit.* p. 142

<sup>76</sup> Hiroyuki, K. *Op. Cit.* pp. 153-154

<sup>77</sup> Anderson, J.L. & Richie, D. *Op. cit.* p. 278

<sup>78</sup> Baskett, M. *Op. Cit.* p. 304

embargo, junto con la doble lectura en clave de la II Guerra Mundial, sí que es posible distinguir otra tendencia principal que marcará el cine de este periodo:

Después de algo más de una década de censura, primero dirigida por el propio gobierno japonés de época Showa y después por el SCAP, los cineastas se encontraron con libertad para rodar libremente sus propias historias, y dirigieron sus esfuerzos a crear una nueva identidad que sustituyera a la imperial. Y, con ese motivo, se centraron en alienar los considerados como valores tradicionales o nacionales.<sup>79</sup>

El aclamado director Akira Kurosawa, además, también supuso un antes y un después en el desarrollo del *jidai-geki*. Sus recreaciones estaban libres de todo el romanticismo de los años anteriores, poniendo énfasis en la verosimilitud del historicismo,<sup>80</sup> así como un estilo de duelo mucho más brutal, donde la sangre vertida y el corte de la carne se hacía visible en la pantalla, y que llevó a sus seguidores a desarrollar en los años 60 una variante del género conocida como *zankoku jidai-geki* (残酷時代劇), literalmente traducida como “*jidai-geki* cruel”.<sup>81</sup>

Así pues, uniendo estos tres elementos (el influjo de la II Guerra Mundial, la revisión de los valores tradicionales y el aumento de la veracidad en su aspecto más crudo), ¿cuál es el tipo de películas que encontramos?

Del ya mencionado Akira Kurosawa, podemos encontrar la película *Los bajos fondos* (どん底) del año 1957, basada en la famosa obra de Gorky del mismo nombre, si bien adaptada de su ambientación original en la Rusia zarista para situarse en época Edo.

Esta historia se centra en una vivienda de alquiler, donde conviven en más bien poca armonía un grupo de descastados tales como ladrones, prostitutas o borrachos. Este hecho, en sí mismo, ha sido considerado como “irónico” por autores como Donald Richie, puesto que superpone la miseria de estos personajes frente a la concepción tradicional de prosperidad y riqueza de la época Tokugawa, que había ofrecido al ejército nacionalista sus iconos de guerreros *samurái* e incluso luchadores de sumo, al mismo tiempo que, como a su vez notó el autor Kyoko Hirano, lidiaba con uno de los tópicos prohibidos

---

<sup>79</sup> Baskett, M. *Op. Cit.* p. 292

<sup>80</sup> Anderson, J.L. & Richie, D. *Op. cit.* p. 272

<sup>81</sup> Hiroyuki, K. *Op. Cit.* pp. 155-157

durante la ocupación americana, como eran los comportamientos “anti-sociales” tales como el suicidio, las apuestas o el crimen.<sup>82</sup>

Sin embargo, al mismo tiempo, frente a este marco histórico, los decorados fueron desarrollados teniendo en cuenta las presentes imágenes de la destrucción causada por la guerra, tales como los cráteres de la ciudad de Hiroshima encuadrados por las derruidas fortificaciones de piedra.<sup>83</sup>

*“In the documentary Kurosawa Akira: Tsukuru to iu koto wa subarashii/Akira Kurosawa:It’s Wonderful To Create (Okamoto, 2002), the film’s art director Muraki Yoshiro tells how Kurosawa introduced a dramatic 30° tilt to Muraki’s first design for the building, which was executed on the basis of historical photographs and reconnaissance of the architectural remnants in Tokyo. Like the worn and torn fabric of dirty costumes, diagonals and tilted lines inscribe the iconography of the recent war into the historical matrix of Tokugawa times, rendering the past in terms of the present and opening the present onto the past.”*<sup>84</sup>

En 1962, por otra parte, además de la versión de los 47 ronin de Inagaki que ya ha sido comentada en el apartado anterior, tenemos la película *Harakiri* (切腹), del ya mencionado director Kobayashi, autor de *La condición humana* y *La rebelión de los samuráis*, de la cual ya se habló brevemente en el apartado sobre el giri/ninjo, pero que igualmente podría haberse incluido aquí.

*Harakiri* narra la historia de un *ronin* que, empobrecido y sin apenas medios de subsistencia, para obtener los medios con los que comprar medicina a su hijo y mujer enfermos, se ve obligado a fingir que desea cometer *seppuku* en una residencia *samurái* con el objetivo de que le entreguen unas pocas monedas, una práctica habitual en la época. Sin embargo, en su lugar, para librarse de más vagabundos, los *samurái* le obligan a llevar a cabo el *seppuku* con su propia espada que, debido a haberla empeñado por necesidad, contaba únicamente con un filo de bambú.

Al enterarse de lo ocurrido, su suegro, igualmente un *ronin*, vencerá en duelo y humillará a los mejores guerreros del clan, antes de utilizar la misma estratagema de petición de *seppuku* para introducirse en la casa con el objetivo de narrar su propia historia,

---

<sup>82</sup> Solovieva, O.V. *Op. cit.* pp. 45-46

<sup>83</sup> *Id.* p. 47

<sup>84</sup> *Id.*

desvelando la hipocresía de sus oyentes que, a pesar de a su mayor estatus y riqueza y de su engolado orgullo, realmente carecen ambas de misericordia y de verdadera capacidad marcial, negando de este modo cualquier legitimidad a su posición.

Lamentablemente, todas sus acciones serán en vano, pues a pesar de su resistencia será asesinado dentro de la casa, los guerreros humillados serán igualmente obligados a cometer *seppuku*, y todo rastro de lo ocurrido será borrado dejando la reputación del clan intacta a ojos del exterior.

La trama es lo suficientemente explícita en su retrato de la casta *samurái*, y de su relación con los militares que, tras sacrificar a los jóvenes por su retorcido sentido del honor lograrán en gran medida escapar a cualquier tipo de condena o represalia, como para que no sea necesario un análisis mucho más profundo para entender el mensaje general de la película.

Esto se ve reforzado al comprobar que en *La rebelión de los samurái*, cinco años después, estos mismos elementos acerca de la representación del honor seguirán presentes cuando un *daimyo* desencadenará una rebelión entre uno de sus linajes vasallos cuando, tras forzar al hijo de la familia a casarse con una de las concubinas a las que ha desechado, la reclamará de vuelta cuando el hijo al que dio a luz se convierta en heredero, sin importarle los sentimientos amorosos que se han forjado entre los jóvenes ni el desprecio que su antigua amante, a la que igualmente forzó al concubinato cuando destruyó el enlace matrimonial que tenía concertado, le desprecie profundamente.

Mención especial recibe igualmente la madre de la familia, que en lugar de compadecer a la joven, una víctima clara de los sucesos que le han acaecido, la despreciará, y considerara una mancha a su honor que su hijo tenga que desposarla, puesto que, de cara a la moral social, se trata de una mala mujer que ha tratado de agredir a su propio señor (cuando, nuevamente, volvió a forzar a otra muchacha al concubinato).

Otro film digno de mención, adentrándonos en el final del periodo Edo y en el comienzo de la Revolución Meiji, es el film de 1969 de *El león rojo* del director Kihachi Okamoto, más conocido probablemente por la película *La espada del mal* de 1966, que de nuevo narra la historia de *El paso del Boddhisatva* y del asesino Ryunosuke Tsukue (una referencia más a las muchas que ya llevamos de que está época comparte muchas similitudes con las obras de pre-guerra de Ito o Yamanaka).

En esta historia, Gonzo, un joven miembro del *Sekihotai*, un ejército favorable al Emperador durante la Revolución Meiji, volverá a su pueblo natal bajo la apariencia de un oficial para propagar las nuevas de las reformas, entre las que destaca el recorte de impuestos que está gravando la vida de los campesinos.

Aprovechando su recién adquirida autoridad y su habilidad marcial, Gonzo se dedicará a arreglar las desigualdades sociales de su aldea, liberando a las prostitutas y cancelando los pagarés de los usureros, todo al grito de “Nuevos Tiempos” en vistas a la nueva época que habría de llegar y que, supuestamente, habría de arreglar todas las injusticias del feudalismo.

Todo su buen hacer, sin embargo, se verá frustrado cuando la unidad *Sekihotai* se convierta en una cabeza de turco para las fuerzas imperiales, declarándola un ejército ilegal para desdecirse de la promesa de la reducción de tasas. El ejército imperial atacará por tanto la aldea y asesinando a Gonzo, pero su mensaje no podrá ser borrado de los corazones de los campesinos que, bailando al ritmo de “Nuevos Tiempos” empujará al ejército hasta el exterior del pueblo.

En esta película, la traición del ejército a la población japonesa (sobre lo cual parece que haya poco que añadir), así como falsedad de la Revolución Meiji se hace patente, recuperando el discurso de que, a pesar de los cambios de nombre y las figuras en el poder, las situaciones de injusticia entre las clases populares quedan igualmente relegadas y sin solución.

Después de todo, sin la reducción de tasas, ¿qué les importaba a los campesinos si la figura en el poder recibe el nombre de *shogun* o de Emperador?

No deja de resultar interesante, para ver los distintos tratamientos de un mismo suceso, comparar brevemente esta película con el *rekishi-eiga* de Kenji Mizoguchi, *La espada Bijomaru* (名刀美女丸) de 1945, donde enmarcada la misión de venganza de una joven contra el asesino de su padre en la Revolución Meiji, la forja de una espada (o, más bien, una re-forja de una anterior espada fallida), llena de una iconografía espiritual para dotar a este arte de una grandeza cuasi religiosa, unifica ideológicamente la *katana* con los valores de honor y lealtad *samurái* y con un nuevo Japón que se está restaurando en la figura del Emperador.

Otro elemento destacable, es el ascenso social del propio Gonzo, una constante que aparecerá igualmente en muchas de las obras de este periodo, influido quizá por la visión más democrática de estos tiempos. Al contrario que durante la guerra y en la época anterior, donde la diferenciación entre *samuráis*, descastados y gente común estaba mucho más delimitada, aquí empezamos a encontrar personajes móviles que cruzan estas fronteras establecidas.

Además de Gonzo, quizá el ejemplo por antonomasia es Kikuchiyo, el séptimo miembro de la compañía de héroes de la película de *Los siete samuráis* de Akira Kurosawa, quien a pesar de no ser más que un plebeyo armado con una *katana*, tendrá no solo la capacidad marcial, sino el espíritu de bondad y sacrificio capaz de identificarle con un auténtico *samurái*.

Igualmente, también podemos encontrar ejemplos menores de este hecho en la versión de Inagaki de los *47 ronin*, donde algunas mujeres, como la propia hija de Oishi Kuranosuke asegurará que, a pesar de su condición femenina, quiere hacer lo posible por participar en la venganza y, aunque por supuesto no participará en la batalla, será crucial para obtener información desde el interior de la mansión de Kira. Igualmente, uno de los 47 vasallos de Asano, o quizá sería más correcto denominarle el vasallo número 48, se suicidará con anterioridad debido a que, cuando se ve enfrentado por un plebeyo que le acusa de haber matado a su madre involuntariamente cuando, en su premura por transmitir la información sobre la muerte de su señor, la arrolló con su palanquín, aceptará como justa su reclamación y realizará el *seppuku*.

Este discurso de *El león rojo* se ve complementado igualmente por otra de las películas de Okamoto, *Samurái Assassin* (侍) de 1965, acerca del Incidente de Sakuradamon, donde el *tairo*<sup>85</sup> Li Naosuke fue asesinado por un grupo de *samurái* que se oponían a los tratos del *shogunato* con los extranjeros.

La película muestra a este grupo como una secta de auténticos conspiradores, lastrados por los vicios de la manipulación, desconfianza y traición interna. El film seguirá al personaje de Tsuruchiyo Niro quién, siendo sin saberlo un hijo no reconocido del propio *tairo*, en su ambición de ser reconocido como *samurái* por uno de los clanes que apoyan el asesinato, llevará a cabo una degradación moral al asesinar a su mejor

---

<sup>85</sup> La posición más alta en la jerarquía del *shogunato* después del propio *shogun*

amigo, acusado injustamente de traición, para obtener el derecho a permanecer en la misión, y finalmente cortará la cabeza a su propio padre. La tragedia queda enfatizada a su vez por el hecho de que, inconscientemente, en su deseo de ser un *samurái*, Niro será el desencadenante con esta conspiración de los eventos que desembocarán en el fin de la época Edo y, con ella, de los *samuráis* como clase social.

Podemos concluir que, en gran medida, esta época ha heredado el discurso historiográfico del militarismo: ha aceptado por cierta la premisa de que el ejército japonés es descendiente directo del periodo Edo, no tanto porque hubiera unas bases históricas que realmente confirmaran la correlación ideológica entre los *samuráis* y el militarismo del periodo Showa, como porque la “autodefinición” de estos últimos se considera razón de peso suficiente.

Esto, en sí mismo, ya da pruebas de que, en esta época (una época en la que tal vez todavía estamos inmersos), el presente tiene más peso que el pasado, puesto que son los discursos de la actualidad los que condicionan nuestra mirada a la historia, en lugar de ocurrir de forma inversa.

Sin embargo, en lugar de mostrar una supuesta época dorada, los directores modernos preferirán centrar su mirada en las clases humildes, siguiendo la estela de directores como Itami y Yamanaka antes de la guerra, o en los propios *samuráis* para desvelar su crueldad y su hipocresía, en algunos casos claramente convirtiéndolos en villanos que portan el origen del mal de nuestros días, y en otros casos simplemente humanizándolos, mostrando sus luces y sus sombras.

En otras palabras, la mirada de estas décadas es la de la desmitificación, la caída de unos ídolos que, bajo los atavíos del periodo Edo, ocultan el corazón de la ideología militarista que desembocó en la II Guerra Mundial.

*Kagemusha*: Cuando tres épocas se encuentran

Me gustaría terminar este apartado con un análisis de la película *Kagemusha* (影武者), de Akira Kurosawa, no solo porque, al ser una película del año 1980, es un cierre ejemplar a la época del cine clásico japonés, ni tampoco porque es ejemplificadora de los elementos que acabamos de describir, sino porque en ella convergen no dos, sino tres



épocas distintas de la historia japonesa, y por eso merecedora de tener el puesto de colofón final.

*Kagemusha* se encuentra ambientada en el *Sengoku Jidai*, dentro del periodo Muromachi, pero, al contrario que otras obras donde el *setting* histórico es meramente un trasfondo para una trama propia, en este film se narra un suceso verídico muy específico: la destrucción del clan Takeda a manos del clan Oda durante la *Batalla de Nagashino* que tuvo lugar en el año 1575. Y, si bien se representa fielmente la época en la que se produce este suceso, se introducen (voluntariamente) variaciones en los hechos con el objetivo de transmitir un mensaje determinado.

Esto resulta difícilmente inesperado atendiendo a la trayectoria no solo cinematográfica, sino también personal de Kurosawa. Naciendo en el año 1910, viviría no solo la revolución que supuso para el cine japonés la introducción del sonido, que acabaría con los apreciados *benshi* o narradores, entre los que se encontraba su hermano que terminaría suicidándose; sino igualmente todos los cambios y revoluciones que supondrían la II Guerra Mundial y la posterior ocupación americana.<sup>86</sup>

Comenzando su carrera como cineasta en el año 1943, con la película *Sugata Sanshiro* o *La leyenda del gran judo*, mostraría desde un primer momento su interés en el *jidai-geki* a pesar de las dificultades que el género presentaba en aquellos momentos, y que hizo que algunas de sus películas, tales como *Los hombres que caminan sobre la cola del tigre* (虎の尾を踏む男達) de 1945, fueran recurrentemente prohibidas tanto por el gobierno japonés de la época ultranacionalista como por las fuerzas del SCAP.<sup>87</sup>

Y esto se debe a que, entre otros motivos, Kurosawa considera a los héroes históricos de Japón como personajes a los que admirar, pero no por las mismas razones que se han nombrado en los apartados anteriores.

Según las propias palabras del autor, en una entrevista acerca de la película (posiblemente influida por el escándalo de corrupción gubernamental Lockheed de cuatro años atrás): “*Shingen Takeda, Tokugawa, y también Nobunaga Oda, no son solamente guerreros turbulentos... También son auténticos hombres políticos, muy cultivados, y creo que gracias a ello se conserva aún hoy una parte de la cultura de la época. Aquellos*

---

<sup>86</sup> Vidal, M. (1992) *Akira Kurosawa*. Madrid: Cátedra. p. 42

<sup>87</sup> Anderson, J.L. & Richie, D. *Op. cit.* p. 174

*hombres tenían talla, una mente amplia, y en esto son muy diferentes de los políticos japoneses actuales. Si realmente se quiere establecer una relación entre la historia de la película y el Japón moderno, lo único que puedo decir es que los políticos hipócritas de hoy deben pensar de tanto en cuando con envidia en hombres como Takeda, Tokugawa u Oda (...).*<sup>88</sup>

Esto ya nos pone sobre aviso de una de las claves de la película, que será la representación de estos *daimyos* y los valores que se les asocia a cada uno, de una forma bastante descompensada con la realidad histórica, lo cual resulta especialmente llamativo dada la fidelidad con la que, por lo demás, Kurosawa representa las costumbres, indumentarias, escenarios, personajes e incluso eventos del periodo *Sengoku* (con excepción de la inclusión del personaje principal del *kagemusha*, que resulta más bien un espectador pasivo de los hechos de lo que provoca una disrupción).

Todos los miembros del clan Takeda, con excepción de Takeda Katsuyori, son presentados desde un primer momento de una forma marcadamente positiva. Sus símbolos identificativos, el lema del Furin Kazan (風林火山, “Rápido como el viento, silencioso como el bosque, atacar como el fuego, inmóvil como la montaña”), y la caballería que conforma el cuerpo principal de su ejército, ambos de ellos veraces históricamente, se convierten en signos de nobleza y valor épicos gracias al tratamiento de la imagen y la música.

Takeda Shingen, especialmente, aunque es presentado como un hombre decidido a tomar la capital, Kyoto, sin importar el coste, es principalmente caracterizado por ser un líder capaz de inspirar una lealtad inquebrantable ante sus hombres sin importar las circunstancias. Otros rasgos significativos de su biografía, sin embargo, tales como su rebelión contra su propio padre, Takeda Nobutora, en el año 1541, cuando planeaba entregar el control del clan a su hermano menor;<sup>89</sup> o la sentencia de muerte contra su propio hijo y heredero oficial, Takeda Yoshinobu, cuando trató de realizar el mismo movimiento que él había realizado en el pasado, quedan completamente obviados,

---

<sup>88</sup> Zunzunegui, S. (1981, abril/mayo). Akira Kurosawa. Declaraciones de Kurosawa. *Contracampo*, no 21, p. 64.

<sup>89</sup> Turnbull, S. *Op. cit.* p. 119

convirtiéndose en nada más que una cita casual al comienzo de la película, e indescifrable para quienes no conozcan previamente la vida de este personaje.<sup>90</sup>

Katsuyori, por otra parte, recibe el tratamiento opuesto: desde su primera aparición se muestra como un personaje con el que resulta difícil empatizar debido a la soberbia de su carácter, así como un general mediocre que necesita de la presencia del *kagemusha* de su padre para lograr vencer en la Batalla de Takatenjin y que finalmente causa la destrucción del clan en la famosa Batalla de Nagashino.

Existe una base histórica para justificar esta visión del personaje ya que era cierto, tal y como se muestra en la película, que los vasallos más antiguos del clan sentían desconfianza hacia él.<sup>91</sup> Sin embargo, realmente, en la Batalla de Takatenjin que tuvo lugar históricamente en 1574, posteriormente a la muerte de Takeda Shingen, su hijo Katsuyori fue capaz de tomar el castillo por sí mismo<sup>92</sup>, y su talento militar ya había sido probado con creces en la Batalla de Mitakagahara (1572), en la que fue uno de los comandantes que lideró exitosamente a la caballería de su padre contra las fuerzas de Tokugawa Ieyasu.<sup>93</sup>

Pero aún más negativa que la representación de Takeda Katsuyori, es la representación de Oda Nobunaga. Si el clan Takeda destacaba por su uso de la caballería, el clan Oda será simbolizado en *Kagemusha* por las armas de fuego extranjeras y, si la ideología de Shingen se veía representada en el *Furin Kazan*, Oda Nobunaga destaca sin duda alguna por su flagrante cristianización.

Si bien es cierto que Oda Nobunaga mostró desde un primer momento interés en el mundo occidental e incluso en los propios jesuitas, como atestiguan los escritos de Alessandro Valignano quien llegó a establecer una relación de amistad con él, Luis Frois, quien también le conoció en persona y cuyos testimonios son la base de las biografías del personaje, narra como pese a ello negaba públicamente la existencia de un Creador, la inmortalidad del alma y de la vida después de la muerte.<sup>94</sup>

---

<sup>90</sup> Cabañas, P. (2013). *Héroes de la gran pacificación*. Gijón: Satori Ediciones. p. 66

<sup>91</sup> Turnbull, S. (2013). *Samurai Armies 1467-1649*. Londres: Bloomsbury Publishing. Edición digital sin numeración.

<sup>92</sup> Turnbull, S. (2013) *Nagashino 1575: Slaughtering at the barricades*. London: Bloomsbury Publishing. P. 7

<sup>93</sup> Turnbull, S. *Samurai Armies 1467-1649*. *Op. cit.* Edición digital sin numeración.

<sup>94</sup> Caldevilla, D. (2012). Japanese rulers in the Jesuit correspondence, 1573-1605: A case of Public Affairs in the XVI century. *Journal of Asia Pacific Studies*, v. 2, no 3, p. 312

Kurosawa, sin embargo, muestra en su película de Kagemusha a un Oda Nobunaga que bebe vino sacramental, con un crucifijo situado en la cumbre del *tenshu* o torreón principal de su castillo, y que recibe con un “*Amén*” la bendición de los misioneros antes de partir hacia la guerra.

Del mismo modo, el enfrentamiento que tiene lugar al final de la película igualmente ha sufrido un proceso de dramatización para favorecer el mensaje del director Kurosawa: en el año 1575, los ejércitos de Oda Nobunaga y Takeda Katsuyori se enfrentaron en Nagashino, en una de las batallas más famosas de la historia de Japón que terminaría con la victoria del primero y la completa destrucción del clan Takeda.

En Kagemusha, el foco de atención recae en la ineptitud de Takeda Katsuyori, quién en un alarde de irracionalidad y soberbia desobedece las órdenes póstumas de su padre, y envía fútilmente a la caballería de frente contra las empalizadas construidas por el clan Oda, solo para que sea exterminada cruelmente por las armas de fuego de los soldados enemigos.

El papel que jugó el armamento europeo en el conflicto es indiscutible desde un punto de vista histórico: de los 70.000 soldados que Oda Nobunaga llevó al combate, 3.000 de ellos estaban armados con rifles de mecha y, debido al éxito que supusieron a la hora de determinar la victoria, su uso se volvió extensivo entre los ejércitos de todos los principales daimyos del momento.<sup>95</sup>

Sin embargo, es importante señalar que, a pesar de que 3.000 arcabuceros era una cifra más que destacable para la época, esto no suponía ni una sexta parte de la fuerza militar total de los Oda, que seguía estando compuesta de una manera más tradicional.

Por otra parte, el ejército de los Takeda, si bien es cierto que era famoso históricamente por su caballería, también había optado desde la década de 1570, cinco años antes de que se produjera la Batalla de Nagashino, por introducir las armas de fuego entre sus soldados.<sup>96</sup>

De hecho, se le atribuye al propio Takeda Shingen la siguiente orden a sus vasallos: “*A partir de ahora las armas de fuego serán las [armas] más importantes. Por ello, disminuíd el número de lanzas [en vuestros ejércitos] y haced que vuestros hombres*

---

<sup>95</sup> Brown, D. (1948, mayo). The Impact of Firearms on Japanese Warfare, 1543-98. *The Far Eastern Quarterly*, Vol. 7, No. 3, p. 239.

<sup>96</sup> *Id.* P. 238

*más capaces carguen con armas de fuego. Más aún, cuando reunáis a vuestros soldados, probad su puntería y ordenad que la selección [de tiradores] sea haga en concordancia con los resultados [de la prueba].”<sup>97</sup>*

Del mismo modo, si bien es cierto que Oda Nobunaga revolucionó la forma de hacer la guerra con el uso de los fusiles de mecha durante ese enfrentamiento, esto se debió no tanto a su número (como se tiende a pensar erróneamente e incluso fue exagerado en las crónicas de su propia época), sino a las tácticas junto con las que los empleó.

Hasta el 1575, las armas de fuego no habían sido consideradas como un elemento decisivo debido a que, aunque podían infligir daños muy graves, los tiradores quedaban completamente expuestos mientras recargaban. Por ello, los Takeda cargaron de frente contra las fuerzas de los Oda, que se habían atrincherado tras barricadas de madera en lo alto de las colinas, esperando poder alcanzarlas antes de que les diera tiempo a disparar una segunda oleada.<sup>98</sup>

Lo realmente novedoso fue que Oda Nobunaga había dado órdenes de que tan solo mil de sus arcabuceros debían de abrir fuego a la vez, de modo que mientras una fila de hombres recargaba, otra podía tomar su lugar y mantener la presión sobre el enemigo.<sup>99</sup>

En *Kagemusha*, sin embargo, se ofrece la impresión de que todo el ejército de Oda Nobunaga ha sustituido por completo los métodos tradicionales a favor de la total y completa modernización y occidentalización, frente al ejército de los Takeda que permanece heroicamente anclado en un modo de hacer la guerra más idealista pero que no tiene posibilidad alguna de sobrevivir en los nuevos tiempos que están llegando a través del contacto con los comerciantes y misioneros europeos.

Estas modificaciones, sin embargo, no pueden achacarse a desconocimiento o ignorancia, ya que Kurosawa está tratando de ofrecer un discurso muy determinado. Concretamente, se enfatiza la destrucción de ese mundo representado por los valores tradicionales japoneses, por la figura noble del samurái montado a caballo, por mano de las armas extranjeras de destrucción masiva e indiscriminada (resulta innegable la relación igualmente con la bomba nuclear), de carácter más vulgar dado que su uso no se

---

<sup>97</sup> Brown, D. *Op. cit.* p. 239. Traducido del inglés.

<sup>98</sup> *Id.* p. 245

<sup>99</sup> *Id.*

encuentra ligado ni a un entrenamiento ni una filosofía como si ocurre con la lanza o la katana, y que representan la influencia americana que se haría presente en el ámbito cultural en Japón durante la ocupación tras la II Guerra Mundial.

No deja de resultar irónico que sea una película financiada con capital estadounidense aquella que se utiliza como vehículo para criticar la actuación de las fuerzas del SCAP y, para los críticos que opinan que Kurosawa no es un verdadero director japonés por su occidentalización, las fuentes de su país natal no terminan únicamente en su ambientación histórica. Y es que, el director no está unificando dos épocas (la actualidad y el periodo Muromachi) a través del cine, sino que está engarzando en un mismo discurso *tres* momentos históricos diferentes.

En *Kagemusha*, cuando Oda Nobunaga recibe la noticia definitiva de la muerte de Takeda Shingen, pronunciará las siguientes frases mientras baila con su abanico:

*“Los cincuenta años de la vida de un hombre no son nada comparados con la edad de este mundo. La vida no es más que un sueño fugaz, una ilusión... ¿acaso hay algo que dure para siempre”*

Esta cita se corresponde con un fragmento de la obra de teatro Noh, “*Atsumori*”, escrita por Zeami Motoyiko basándose en un episodio del *Heike Monogatari*. Un pasaje que, de acuerdo con lo que se cree, Oda Nobunaga realmente gustaba de recitar, como haría justo antes de entrar en batalla en Okehazama en 1560, marcando el inicio de su campaña militar.<sup>100</sup>

El *Heike monogatari*, una obra que en un origen era narrada en las cortes del siglo XIII por religiosos budistas, comienza con una frase que por sí misma ya resume el contenido de todo el libro: “*En el sonido de la campana del monasterio de Gion resuena la caducidad de todas las cosas.*” Marcado fuertemente por esta tradición religiosa, este cantar gira en torno a la Ley del Último Día o *mappo*, la creencia de hallarse en el final de los tiempos, en un mundo de degeneración y caos en el que no hay ninguna salvación; así como en torno al *mujo*, la idea de que todo es efímero y está destinado a desaparecer, incluyendo los grandes hombres y los clanes en la cúspide de su apogeo.<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> Kenning, D. (1998). *The Romanticism of 17th Century Japanese Poetry*. Nueva York: E. Mellen Press. p. 120

<sup>101</sup> Rubio, C. (2015). *Claves y textos de la literatura japonesa. Una introducción*. Madrid: Cátedra. pp. 103; 439; 470.

La trama del *Heike monogatari*, basada en hechos históricos, narra la destrucción del clan Taira o Heike a manos del clan Minamoto o Genji. El paralelismo con *Kagemusha*, en la que se narra la destrucción del clan Takeda a manos del clan Oda, resulta imposible de ignorar.

Sin embargo, el *Heike monogatari* no es una simple lucha por el poder entre dos facciones equiparables, como tampoco lo es la película de *Kagemusha*, sino que representa el salto entre el periodo cortesano Heian (794-1185) al periodo castrense Kamakura (1185-1333).

Según las palabras de Carlos Rubio: “*En el enfrentamiento entre dos éticas de comportamiento, los Heike, por no infringir códigos religiosos y políticos sacrosantos, fueron las víctimas gloriosas. Sus miembros –como Atsumori...–, son cultos y diestros en las artes. El mundo de los Genji representa la barbarie. Sus miembros son rudos samurái pero –y esto les redime– de corazón sensible para ser tocado por la compasión y reconocer la belleza.*”<sup>102</sup>

Del mismo modo, los Takeda son las víctimas gloriosas de la película *Kagemusha*. En un mundo de guerra y caos, representan los valores samuráis del honor capaz de inspirar la lealtad de hasta un simple ladrón, de cargar a la batalla con nada más que un caballo y armado con valor y habilidad.

Si Atsumori es un muchacho de alma tan delicada como para ser capaz de llevar una flauta al campo de batalla para tocar durante la noche, Takeda Shingen es un hombre lo suficientemente cultivado como para poner en peligro su vida para escuchar a un flautista enemigo en un castillo asediado.

Ambos representan un mundo glorioso, pero que, al mismo tiempo, es un mundo fugaz: un pasado que se está desvaneciendo frente a los cambios de un presente salvaje que no tiene lugar para la moral o el refinamiento. Naozane quedará conmovido por la belleza y juventud de Atsumori pero, aun así, no le quedará más opción que cortarle la cabeza; Oda Nobunaga y Ieyasu Tokugawa honrarán la muerte de un enemigo noble como había sido Shingen, pero aun así, procederán a destruir su clan.

Sin embargo, nada perdura eternamente, y el mundo de los Genji se verá destruido y abocado al caos del *Sengoku Jidai*, del mismo modo que la carrera por la unificación de

---

<sup>102</sup> Rubio, C. (2015). *Op. cit.* p. 462

Oda Nobunaga se verá bruscamente truncada en 1582 por la traición de uno de sus propios generales, Akechi Mitsuhide, y el periodo Tokugawa llegará a su fin con la Revolución Meiji. No hay opción a la victoria en este mundo de sufrimiento, donde todo está abocado a desaparecer.

Kagemusha no es, sin embargo, una mera reactualización del *Heike monogatari* en una época más reciente, ya que introduce un elemento fundamental que se encontraba ausente en la obra original: las armas de fuego, que ya hemos nombrado con anterioridad.

En este caso, la victoria del clan Oda se produce únicamente por una superioridad técnica y armamentística, que tiene origen en el exterior. Los fusiles demecha se presentan como un arma brutal y asesina, que no aporta reconocimiento alguno ni al vencedor ni tampoco al vencido.

Y es que, como ya se ha expresado anteriormente, Kurosawa no está haciendo una simple crónica del pasado. Esta hablando del presente: un presente en el que la nación japonesa se ha visto derrotada en la guerra por la barbarie de dos bombas atómicas, y ha visto a sus verdugos tomar el control de sus órganos gubernamentales para provocar un auténtico genocidio cultural.

El modo de vida tradicional de Japón, un mundo cargado de valores marciales pero igualmente artísticos, se ha visto sustituido por una forma de vida occidentalizada, una “modernidad” que no por sus avances científicos posee una ideología necesariamente superior o preferible. Los propios políticos japoneses se han vuelto cobardes, capaces de venderse a sí mismos y a su pueblo por el brillo del dinero. E, incluso dentro de la propia historia del cine, hombres grandes e importantes como habían sido los *benshi* acaban desapareciendo en un suspiro por un nuevo cambio de la tecnología.

Kurosawa nos está diciendo que, de nuevo, nos encontramos sometidos a la Ley del Último Día, en un mundo de caos y corrupción sin esperanza. El presente no es más que un prólogo que precede al fin de los tiempos.



## Conclusión

A lo largo de este trabajo hemos hecho un recorrido a través de las películas que han reflejado el mundo japonés desde sus orígenes hasta la Revolución Meiji. Y, por encima de todo, más que una Historia, propiamente dicha, lo que se ha visto reflejado en el cine no es sino una “mitología” de la nación japonesa, un relato épico y cargado de dramatismo acerca del corazón y el espíritu nipón, similar en características y connotaciones a las mitificaciones que otros países tal como Estados Unidos han hecho con su propio pasado a través de géneros como el *western*.

Y esta mitología japonesa, además, tiene su centro en el periodo Edo. Las épocas anteriores, ya estemos hablando del lejano periodo *Jomon* durante la Edad de Piedra hasta la Corte Imperial de época Heian o Nara, o incluso del periodo Kamakura que enmarca el surgimiento de los samurái y las invasiones del Imperio Mongol, han quedado reducidos en el cuerpo fílmico a referencias casi desdeñables.

Acerca de los orígenes de Japón, por un lado, en películas tales como *Los tres tesoros* o *Himiko*, sí podemos encontrar una débil conexión con el presente, ligada a la idea de la formación del auténtico “pueblo japonés” (frente a unos simples habitantes del archipiélago en un sentido puramente geográfico) en torno a unos valores morales o espirituales heredados de los textos mitológicos tales como el *Kojiki* o el *Nihonshoki*, que aunque no se vean reflejados necesariamente en la sociedad histórica del momento, parecen considerarse la semilla de la cual Japón germinará en un futuro.

Aun así, el esencialismo que encontramos en esta clase de films difícilmente puede considerarse como una tendencia dominante dada la clara minoría en la que estos títulos se encuentran. Por otra parte, menor relevancia aún si cabe parece tener la Época Imperial, que parece estar relegada a convertirse en un mero marco exótico para contar historias que bien podrían ocurrir en cualquier otro lugar o época, tales como *Rashomon* o *El intendente Sansho*, puesto que parecen centradas en hablar más acerca del ser humano que acerca de Japón, su pasado, o sus habitantes.

Por tanto, Edo se convierte en el centro de la atención cinematográfica. No es únicamente que muchas de las costumbres del mundo japonés moderno tengan su origen en este periodo, sino que teniendo lugar la aparición del cine apenas unas décadas después de la creación del concepto de “nación japonesa” y del fin de la Revolución Meiji que,

valga la redundancia, revolucionó las estructuras políticas del Estado propulsándolo al mundo moderno, la relación entre esta época y la actualidad, con Meiji actuando como bisagra, se convierte en la protagonista incuestionable.

Esta relación podría distinguirse en dos matices: por un lado, tenemos la “forma”, la apariencia, las estructuras sociales y políticas del pasado respecto al presente; por otro lado, tenemos el “fondo”, la realidad del día a día de quienes viven en cada época, los valores que defienden, y los problemas y dificultades a los que se ven sometidos.

En “forma” o apariencia, todas las películas históricas, ya sean *jidai-geki* o *rekishi-eiga*, muestran la preocupación histórica de reflejar los vestuarios, la arquitectura, la forma de vida del periodo Edo con sus ciudades exuberantes donde convivían los espectáculos populares con los palanquines de los *daimios*, los mendigos, *ronin* y prostitutas con los palacios de administradores del shogunato y la incipiente burguesía.

Sin embargo, si hubiera que definir la imagen de este mundo con una sola palabra, esta sería sin duda la imagen de un mundo feudal, donde cada uno tiene su lugar y su papel establecido, una clase social y un deber ligado a ella.

Probablemente, sea esta cualidad feudal la que despertó (y sigue despertando) tanto recelo entre aquellos que tachan el género de nacionalista y militarista. Aun así, por sí sola, esta definición no aporta demasiado acerca de la ideología de la película, o de su visión historiográfica; en todo caso, a primera vista parece estar explicitando una diferenciación con el presente, donde por el contrario existe un moderno sistema democrático y el papel del individuo no se encuentra marcado por el nacimiento. Pero para realizar un verdadero análisis, es necesario observar el “fondo”, que resulta mucho más variable en relación con las épocas.

Principalmente, con anterioridad a la II Guerra Mundial, envueltas en esta envoltura o “forma” feudal, encontramos principalmente los problemas de la gente común, que trata de sobrevivir con mayor o menor éxito a las injusticias del sistema, como es el caso de *Humanidad y balones de papel* o de *Jirokichi, la rata*. En última instancia, sin embargo, bajo el disfraz de época Edo, estas películas expresan las dificultades del presente, que estaban siendo puestas de manifiesto en la misma época por el cine social.

Durante la II Guerra Mundial con el auge del *rekishi-eiga* como *Los leales 47 ronin*, por otra parte, el foco pasa a estar en la clase samurái y sus valores de obediencia

y lealtad. El feudalismo es ritualizado hasta alcanzar la sacralidad, y queda envuelto con una mirada de nostalgia. Si hay un mensaje que parece desprenderse de estas películas es que, si bien es innegable que las estructuras han cambiado, el verdadero corazón del periodo Edo, su ideología, no tiene por qué desaparecer, siempre y cuando los japoneses puedan volver a abrazarla.

Después de la II Guerra Mundial, finalmente, la producción fílmica se dispara, y aunque resulta difícil encontrar elementos comunes que puedan unificar a toda esta producción, a través de películas como *Harakiri* o *Kagemusha* podemos comprobar que la tendencia a encubrir los problemas del presente bajo un marco histórico permanece como el elemento principal, si bien las razones por las que se genera la crítica o la nostalgia varían respecto a las épocas anteriores, marcados profundamente los cineastas por los horrores de la guerra.

Así pues, con la clasificación entre el *jidai-geki* y el *gendai-geki* podemos observar una intención de diferenciación entre el pasado y el presente, pero, en la práctica, para una gran variedad de autores esta ruptura no es tan clara. Bajo los cambios de nombre de las estructuras sociales y políticas, el poder no ha cambiado de manos, la vida sigue, y el espíritu humano, con sus luces y sus sombras, permanece inalterable.

Sin embargo, en última instancia el pasado siempre es una excusa para hablar del presente. Ya sea con una mirada nostálgica o crítica, las películas parecen estar mostrando en otras épocas los valores que no han sobrevivido hasta el “ahora”, o señalando aquellos problemas del pasado que, aún con el paso del tiempo y los intentos de reforma, permanecen sin resolver.

Resulta llamativo a este respecto señalar el carácter negativo que el presente parece adoptar en todas estas películas de época Edo. Dependiendo de la época, el pasado puede observarse con mayor o menor benevolencia, pero todos los films parecen contener una visión pesimista de la actualidad.

Para concluir este trabajo, si hay una cualidad que puede asociarse a la mirada japonesa, esa es la de crítica o reforma. El pasado se utiliza siempre como recurso por los cineastas para buscar soluciones a los problemas y conflictos de su vida presente con el objetivo de continuar hacia el futuro. Aunque puede haber lugar para la esperanza, nunca hay espacio para la conformidad o la complacencia.

En otras palabras, en el mundo actual, la sociedad japonesa y los individuos no son perfectos: siguen arrastrando dificultades que el tiempo aún no ha solucionado, y han perdido cualidades por el camino. Y, en el cine, estas oportunidades de mejora se ponen de manifiesto.

Y es que, después de todo, como señaló el propio director Akira Kurosawa: no importa cuán doloroso sea o a las verdades que uno tenga que enfrentarse, “*ser artista significa no apartar nunca los ojos*”.

## Bibliografía

- Abel, R. (2005). *Encyclopedia of Early Cinema*. Abingdon: Routledge; Taylor & Francis Group.
- Anderson, B. (1993). “El censo, el mapa y el museo”. En *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (228-259). México D.F: Colección Popular. Fondo de Cultura Económica México. pp. 252-255.
- Anderson, J.L. & Richie, D. (1982). *The Japanese Film: art and industry (expanded edition)*. New Jersey: Princeton University Press.
- Baskett, M. (2003) Dying for a laugh: post-1945 Japanese service comedies. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 23:4. pp. 291-310
- Benesch, O. (2014). *Inventing the Way of the Samurai: Nationalism, Internationalism, and Bushidō in Modern Japan*. Oxford: Oxford University Press.
- Brown, D. (1948, mayo). The Impact of Firearms on Japanese Warfare, 1543-98. *The Far Eastern Quarterly*, Vol. 7, No. 3, pp. 236-253
- Cabañas, P. (2013). *Héroes de la gran pacificación*. Gijón: Satori Ediciones.
- Caldevilla, D. (2012). Japanese rulers in the Jesuit correspondence, 1573-1605: A case of Public Affairs in the XVI century. *Journal of Asia Pacific Studies*, v. 2, no 3, pp. 294-321
- De Dios, J.A. (2014) *Tokyo Connection: Una mirada al cine japonés*. T&B: Espala.
- Hiroyuki, K. (2015). El punto de inflexión del “tachimawari” en el *jidai-geki*: Antes y después de Kurosawa. *Centro Internacional de Investigación sobre estudios japoneses*. pp. 153-158
- Howard, C. (2016) Re-orientating Japanese Cinema: Cold War Criticism of ‘Anti-American’ Films. *Historical Journal of Film, Radio and Television*. 36:4, pp. 529-547.
- Kenning, D. (1998). *The Romanticism of 17th Century Japanese Poetry*. Nueva York: E. Mellen Press.
- Kidder, J.E. (2007). *Himiko and Japan’s Elusive Chieftdom of Yamatai: Archaeology, History and Mythology*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Lin, C. (2014). Consideration on Time Characteristics in Film about Bushido-spirit. Comparison of Two Films “Jusannin no Shikaku” (1963, 2010). *Bulletin of the Faculty of Arts of Sojo University*. 7, pp. 167-174.
- Nitobe, I. (1905) *Bushido: The soul of Japan*. The Leeds and Beedle, Co.: Filadelfia. Edición de 2010, Dojo: Madrid.
- Rayns, T. (2005/2013). Humanity and Paper Balloons. The complete (existing) films of Sadao Yamanaka. *The Masters of Cinema Series*, 122, pp. 19-26
- Richie, D. (2005). *A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History, with a Selective Guide to DVDs and Videos*. Tokyo: Kodansha International.
- Roland, T. (2010). *Samurai films*. Harpenden: Oldcastle Books.
- Rubio, C. (2015). *Claves y textos de la literatura japonesa. Una introducción*. Madrid: Cátedra.
- Rubio, C. & Tani Moratalla, R. (2012). *Introducción: Carlos Rubio y Rumi Tani Moratalla*. En *Kojiki. Crónica de hechos antiguos de Japón*(13-33). Madrid: Editorial Trotta.
- Rubio, C. & Tani Moratalla, R., trs (2012). *Kojiki. Crónica de hechos antiguos de Japón*. Madrid: Editorial Trotta.
- Russell, C. (2011). *Classical Japanese Cinema Revisited*. New York: The Continuum International Publishing Group.
- Sato, K. (2005). Sadao Yamanaka: Something Forever New. The complete (existing) films of Sadao Yamanaka. *The Masters of Cinema Series*, 122, pp. 29-38
- Solovieva, O.V. (2013) Kurosawa Akira’s “The Lower Depths”: Beggar cinema at the disjuncture of times. *Journal of Japanese and Korean Cinema*. 5:1-2, pp. 37-57
- Turnbull, S. (2013) *Nagashino 1575: Slaughther at the barricades*. London: Bloomsbury Publishing.

- Turnbull, S. (2013). *Samurai Armies 1467-1649*. Londres: Bloomsbury Publishing.
- Turnbull, Stephen (1996) *The samurai: A military History*. Londres: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Tsunoda, R., tr & Goodrich, C.C., ed (1951). *Japan in the Chinese Dynastic Histories: Later Han Through Ming Dynasties*. South Pasadena: PD and Ione Perkins.
- Vidal, M. (1992) *Akira Kurosawa*. Madrid: Cátedra. p. 42
- Whitney, H. (1984). *El imperio japonés*. Madrid: Siglo XXI.
- Zunzunegui, S. (1981, abril/mayo). Akira Kurosawa. Declaraciones de Kurosawa. *Contracampo*, no 21, pp. 56-64