

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN



Seminario Taller Extracurricular

“Interdiscursividad: Cine, Literatura e Historia”

“El espíritu samurai en la visión de Akira Kurosawa:

Los siete samurai”

Licenciatura en Historia

García Marín Esteban Ivan

Asesora: Laura Edith Bonilla de León



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

ÍNDICE	1
INTRODUCCIÓN	2
1. EL COSMOS DE AKIRA KUROSAWA	
1.1 El camino de Akira.....	7
1.2 El arte de “el emperador”.....	19
1.3 El cine y Kurosawa.....	22
1.4 El camino y el arte: <i>Los siete samurai</i>	33
2. EL MUNDO POST-APOCALÍPTICO	
2.1 Los <i>kami-kaze</i> ocultan Japón.....	36
2.2 Rapsodia en Japón.....	38
2.3 El Japón de la post-guerra.....	47
2.3.1 Periodo de reformas.....	50
2.3.2 Hacia la independencia.....	58
2.3.3 Reivindicación económica.....	61
3. HACIA EL MUNDO IDÍLICO	
3.1 Japón en el siglo XVI.....	65
3.2 Cosmovisión Samurai.....	71
CONCLUSIÓN	79
FUENTES	82

INTRODUCCIÓN

El cine ha sido utilizado como propaganda, como incitador de toma de conciencia social o cultural, para provocar emociones, sentimientos y aunque se ha empezado a utilizar como una fuente para la historia, aun no se le ha dado la misma importancia que a un archivo histórico, hemerográfico, bibliográfico o cualquier otro. Marc Ferro expresaría que se debe a: *“las mentes ilustres” que consideran al filme como una supuesta recreación de la realidad, una máquina de embrutecimiento, un montaje, un truco, una fábrica de sueños para ocultar la realidad a las masas.*¹

No obstante, las películas son imágenes en movimiento que interpretan la realidad, en mayor o menor grado poseen un discurso ideológico y político; son un testimonio de su época y sociedad; ya sea como documento o ficción de aquello que no ha acontecido, pues los anhelos, los dogmas, las intenciones —afirma Marc Ferro— *tienen tanto valor de Historia como la misma Historia*; es decir, recurrir a la ficción para definir los elementos reales.

Además dicha dramatización, tampoco muestra el mundo ideal que la ideología gobernante quiere reflejar, por el contrario los pone en evidencia:

El cine tiene por efecto la desestructuración de todo lo que varias generaciones de estadista, pensadores, juristas, dirigentes o catedráticos habían logrado estabilizar... Destruye la imagen...que cada institución, cada individuo, se había constituido delante de la sociedad...La cámara revela el funcionamiento real de toda esta gente, la delata mucho más de lo que se había propuesto. Descubre el

¹ Véase: Marc Ferro, *Cine e historia*, Gustavo Gili, Barcelona 1980, pp. 23-25.

secreto, exhibe la otra cara de una sociedad, sus lapsus, ataca sus mismas estructuras.²

Por lo tanto, todo el cine, sea de ficción o documental, de argumento o pretenda reconstruir algún acontecimiento, es una visión histórica; pues incluso un documental al elegir las imágenes, hace una interpretación o selección de la realidad. Además, no hay que olvidar que la cinta, como todas las expresiones humanas son una representación del imaginario colectivo; lo cual dota al filme de una historicidad y lo vuelve parte de la historia cultural. Asimismo, como afirma Peter Burke, la película al contar una historia se vuelve parte de la microhistoria, pues da una visión de lo general al mostrar lo particular.

gracias a la localización del escenario en una aldea o sus inmediaciones, la película realiza una gran aportación a la microhistoria...El punto de vista local es también fundamental...por lo que ofrece una visión y una interpretación del cambio social, de la llegada de la modernización...La excesiva atención prestada por el cine a lo local comporta pérdidas y ganancias a la hora de entender las cosas...sería de desear que se tendiera un puente entre el micronivel y el macronivel.³

Por ello, al utilizar el filme como objeto histórico, no basta con examinar la obra en sí, sino su contexto histórico que *conscientemente/inconscientemente* exhibe el director, el guionista, el fotógrafo, los actores, los productores, pues la unificación de las

² *Ibíd.*, p 26.

³ Peter Burke, *Visto y no visto*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 211.

diferentes perspectivas en una obra, dan como resultado un documento histórico, social y cultural.

Justamente por esa razón y en cualquier investigación, es importante recordar que no basta con una fuente, es importante contrastar diversas fuentes. Así al considerar el cine un testimonio histórico, la cinta sólo es la base, el principio de la investigación no el fin. El problema radica en el método para obtener la perspectiva histórica de cada película, pues Peter Burke expresa que:

una historia filmada, lo mismo que una historia pintada o escrita, constituyen un acto de interpretación...Una película histórica es una interpretación de la historia, tanto si la hace un director profesional...como si la hace un historiador profesional[...]No obstante, algunos de los anacronismos que podemos apreciar incluso en las mejores películas históricas son fruto...o del descuido de sus directores o de su incapacidad de ver cuanto han cambiado las actitudes y los valores de la gente a largo plazo.⁴

Precisamente por ello, este trabajo retomará el método de Aurelio de los Reyes para examinar al filme y con ello intentar un análisis más completo. Lamentablemente Aurelio de los Reyes no ha escrito propiamente una teoría; tampoco existen teorías históricas para el análisis de la cinta, pues la mayoría de los teóricos han escrito sobre el por qué el cine sirve como fuente para la historia. Sin embargo, lo que se pretende utilizar es su método, el cual lo encontramos en los análisis

⁴ *Ibíd.*, pp. 202 y 205.

efectuados en sus diversas publicaciones⁵ y consiste en dividir la película para obtener temas de las escenas, por ejemplo: la vida cotidiana, la ideología, la cultura, etc.

Para dicho análisis se tienen que conocer las circunstancias en que fue planeada, producida y filmada la película; con qué objetivo económico, político o social fue creada; a qué público iba dirigido; basados en qué fuentes ya sean literarias, periodísticas o históricas fue concebida. Dicha investigación fue realizada en el segundo capítulo nombrado: *El mundo post-apocalíptico*, ya que *Los siete samurai* fue producida en 1954, tiempo en el que se mantenía muy fresca la explosión de la bomba de Hidrogeno y sobretodo aún se vivían los estragos y consecuencias de ese acto.

También es necesario ubicar la cinta en el momento histórico que dramatiza e indagar el por qué recrea ese momento histórico. Por ejemplo, *Los siete samurai* retoma el siglo XVI, el cual es un período de caos, provocado por la guerra civil en la que estaba inmerso Japón; esta indagación está plasmada en el tercer capítulo llamado: *Hacia el mundo idílico*, nombrado así ya que al final del siglo XVI aparece Ieyasu quien al establecer la dinastía Tokugawa en el poder, instauró paz y orden que en Japón no se conocían desde el siglo VIII de nuestra era.

Una vez que se tienen los dos períodos históricos de la película, es decir, el de producción y el de dramatización, se confrontan para entender el por qué se retomó ese período, ya que el pasado es retomado para justificar, explicar o ilustrar una visión del presente; para asirse de un período o un personaje glorioso que estimule un cambio de

⁵ Véase: Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Trillas, México, 1991, pp. 96-154. Pilar Gonzalbo Aizpuru (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México*, Tomo V, Vol. 2, *Siglo XX: Imagen, ¿el espejo de la vida?*, F C E, 2006, pp. 301-343.

conciencia y de actitud, entre otro ejemplos. Sin embargo, las fuentes referentes al objeto de estudio —el samurai— son muy escasas, por lo que no se pudo explicar de la mejor forma la cultura samurai.

En el apartado titulado: *El cosmos de Akira Kurosawa*, se muestran los valores, ideologías e influencias que integran el mundo del director, para tratar de proporcionar una visión de quien fue Akira, la cual es importantísima para alcanzar los objetivos planteados.

El último paso es relacionar los tres capítulos y con ello explicar cuál fue el propósito de Kurosawa para retomar la figura del samurai, en la película *Los siete samurai*. Para tratar de revelar la intencionalidad de su director, se analizaron los elementos culturales e ideológicos presentes en la cinta, que enaltecieron a este guerrero.

1. EL COSMOS DE AKIRA KUROSAWA

La muerte de Kurosawa marca el final de una era, pero debemos seguir adelante, dijo el director Nobuhiko Obayasha, como si se estuviera recuperando de una catástrofe natural

1.1. El camino de Akira

Los innumerables premios que obtuvo la película *Rashomon* en 1950, provocaron que se mirara hacia un país abatido por la guerra y sobre todo hacia su director Akira. Es quizá el cineasta nipón más reconocido en occidente, por lo que llovieron homenajes cuando murió el 6 de septiembre de 1998. Dejó tras su muerte 31 películas, otras más en las que de alguna manera participó y un sin fin de guiones.

Stuart Galbraith IV refiere que al preguntarle a Franis Ford Coppola, cuál era la cinta del director japonés favorita dijo: *Bueno, hay tantas fantásticas que podemos preguntarnos cuales son las grandes y cuáles son sólo muy, muy buenas*. Una encuesta realizada entre críticos cinematográficos internacionales en 1988 para el libro *Top 100 Movies* de John Kobal colocó:

no solo a *Rashomon* en el puesto 10, a *Los siete samurai* en el 24 y a *Ikiru* (Vivir) en el 34, sino que *Dodes'ka-den*, *Kagemusha*, *El infierno del odio*, y *Ran* también aparecían en el panel de Kobal. *Yoidore tenshi* (*El ángel borracho*, 1948), *Nora Inu* (*El perro rabioso*, 1949), *Kumonosu-jo* (*Trono de sangre*), *Donzoko* (*Bajos fondos*) ambas de 1957, *Kakushi toride no san-akunin* (*La fortaleza escondida*, 1958) *Tsubaki Sanjuro* (*Sanjuro*, 1962) y *Dersu*

Uzala (1975) son igualmente consideradas como obras maestras.⁶

La imagen que se tiene de Kurosawa en occidente es de un *sensei*,⁷ un perfeccionista, un autócrata a la hora de filmar —por ello se le puso el apodo de *Tenno* o emperador— además, como dice Audie Bock: al no *comprometer su arte o energía...al venenoso y al, igualmente destructivo encanto del mundo del cine*, su arte ha traspasado tiempo y espacio.⁸

La vida del emperador del cine inició el 23 de marzo de 1910 en el distrito Omori de la bahía de Tokio, es el séptimo de una familia acomodada. Shima su madre, descendía de una familia de comerciantes de Osaka; a decir de Kurosawa era: *una mujer típica de la era Meiji (1868-1912) abnegada y sumisa...dispuesta a sacrificarse por su marido y sus hijos*. Isamu su padre, fue oficial de la Academia Militar Imperial de Toyama y provenía del clan Tohoju de samuráis al norte de Japón, cuyos orígenes se remontan al siglo XI.⁹

Akira tuvo tres hermanos —uno murió antes de que él naciera— y cuatro hermanas; pero su niñez la convivió con su hermano Heigo y tres hermanas. Pues el hermano primogénito y la hermana mayor, eran ya adultos y tenían sus propias familias.

⁶ Stuart Galbraith IV, *La vida y películas de Kurosawa y Mifune*, Madrid, T&B, 2005, p. 25.

⁷ Del japonés *Sensei*: maestro, profesor. Pues influyó en la vida de cineastas y espectadores de todo el mundo, independientemente de clases, razas, y culturas. *Ibíd.* p. 27.

⁸ Véase: Akira Kurosawa, *Autobiografía*, Madrid, Fundamentos, 1989, p. 11.

⁹ Cfr. Akira Kurosawa, *op cit.* p 48, 67-68, 103, 112-113; Manuel Vidal Estévez, *Akira Kurosawa*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 13-14; Stuart Galbraith IV, *op cit.* p. 30; Antonio José Navarro, “Los samuráis en el cine de Akira Kurosawa”, *Nosferatu*, diciembre del 2003, núm. 44-45, p 31.

En su *Autobiografía*, describe su infancia en el Japón *Taisho* (1912-1926) caracterizado por una apertura hacia Occidente, donde la literatura soviética y el modernismo europeo empezaron a introducirse; con un sincretismo entre las filosofías modernas (mundo exterior) y las tradicionales; entre la vida del campo y la urbana. Este sincretismo se ve plasmado en muchos de sus trabajos y es lamentable que debido a esa mal entendida occidentalización, se le preste más atención en occidente que en su propio país.

Inició sus estudios en la escuela elemental Morimura Gakuen en Shimagawa en 1916. Donde recordaba haber visto por primera vez una película:

no recuerdo exactamente que película vi cuando estaba en la escuela...sólo recuerdo que vi una especie de comedia...pero que a mí me resultó muy interesante...puede que fuese la película policíaca francesa *Zigomar*, dirigida por Victor Jasset, que se estrenó en Japón en noviembre de 1911.¹⁰

Sin embargo, sus primeros contactos con el cine no se relacionan con el hecho de que se convirtiera en cineasta, pues sólo lo hizo por que le parecía divertido. Es aquí donde juega un papel importante su padre, quien veía aquellas influencias extranjeras como beneficiosas; especialmente el filme, pues creía que éste sirve para educar:

creo que la actitud de mi padre hacia el cine es la que me fortaleció y me animó a convertirme en lo que ahora soy. Era un hombre estricto, de pasado militar, pero en una época en que la idea de ver películas era bastante mal recibida en los círculos docentes, él llevaba a su familia al

¹⁰ Akira Kurosawa, *op cit.* p.25-26.

cine de manera regular. Más tarde, en tiempos más reaccionarios, él constantemente defendió su convicción de que ir al cine tenía un valor educativo.¹¹

Su primer año escolar le pareció tristísimo, de hecho, una escena de la cinta *Wasurerareta Kora* de Inagaki Hiroshi en 1949, donde: unos niños con retraso mental escuchan al profesor, mientras un niño olvidando a los demás se divertía solo. Le causó una profunda depresión, al recordarle su infancia en la escuela elemental Morimura, donde Kurosawa también se la pasaba mirando a través de los cristales. En sus memorias escribe: *No quiero pensar que era un niño retrasado, pero el hecho es que era muy lento*. Esto le llevó a la conclusión de que la inteligencia se desarrolla en gradaciones diferentes y no dependiendo de la edad.

La familia Kurosawa se mudó a Koishikawa-ku Tokio, en agosto de 1918. Donde Akira fue inscrito en la escuela primaria Kuroda, al principio se le apodó *Konbeto-San* (Sr. pastilla de goma), por una canción que decía: *Las lágrimas del llorón eran tan grandes que parecían pastillas de goma*. Cuando el emperador del cine se vio reflejado en un niño temeroso y quebradizo, decidió cambiar. Este niño era Uekusa Keinosuke, más tarde famoso escritor y coguionista de varias de sus primeras películas.

Luego, su inteligencia afloró, gracias a un profesor progresista llamado Seiji Tachikawa. De hecho, fue quien le engendró el gusto por la pintura:

antiguamente...la educación artística era terriblemente mala, nos limitábamos a copiar...el dibujo que más se pareciera al original se llevaba la nota más alta. Pero, el Sr.

¹¹ *Ibíd.* p 26-27.

Tachikawa...decía: “dibujad lo que os parezca”...los dibujos de todos los puso en la pizarra...el mío recibió una carcajada. Pero el Sr. Tachikawa dirigió una mirada severa...y comenzó a ensalzar mi pintura.¹²

En este periodo, se fortaleció la relación con su hermano Heigo; quien le cuidaba durante el descanso y le impresionaba con su inteligencia. Heigo jugó en la vida de Akira un papel importante. Su hermano era una persona muy astuta pero autodestructiva y de un cinismo oscuro desde la infancia.¹³

En su *Autobiografía*, recuerda que Heigo en quinto grado ocupó el tercer lugar en el examen que se hacía a todos los alumnos en Tokio; en sexto grado se quedó el primer lugar. Sin embargo, no acreditó el examen para la Universidad Imperial de Tokio, hoy Universidad de Tokio. Por lo que se matriculó en el Instituto Seiji en Wakamatsu-cho en Tokio, parecido a la academia militar. Ahí reaccionó contra la educación estricta y desarrolló afinidad por la literatura extranjera, que le proporcionaba libertad. Además de guiar al joven Akira por sus primeras lecturas.

Para la familia Kurosawa fue un golpe muy duro, el “*tenno* del cine” no entendía por qué su hermano —tan inteligente— no había sido aceptado en la Universidad Imperial de Tokio. La única explicación que encontró fue que: *parecía dispuesto a arrojar su carrera académica por la borda*. Por lo que conforme pasaba el tiempo, la relación de Heigo y su padre fue empeorando.

¹² *Ibíd.* p 35.

¹³ Para conocer más sobre la personalidad de Heigo véase: Stuart Galbraith IV, *op cit.* p.31; Akira Kurosawa, *op. cit.* p.141.

Uno de los recuerdos más tristes de su infancia, fue cuando su “pequeña hermana mayor” Momoyo —de diecisiete años— murió repentinamente. Akira exteriorizaba que era con la que pasaba más tiempo, además: *era la más hermosa de mis tres hermanas...demasiado amable y gentil.*

El funeral se desarrolló en un templo budista, donde el emperador del cine inesperadamente se empezó a reír y no pudo dejar de hacerlo. Su hermano —sintiendo algo parecido— lo sacó del templo y le pregunto si creía que su hermana se sentiría confortada con esos ritos funerarios, que consideraba absurdos.

El nombre budista que recibió su hermana al sucumbir fue: *To rin tei ko shin nyo* (mujer sincera del rayo del sol justo sobre el bosque de melocotones). Más tarde este recuerdo lo plasmaría en *El jardín de los melocotones* de la película *Sueños* de 1990 y mostraría su visión sobre un digno funeral con todo y sus festejos en *La aldea de los molinos de agua*.¹⁴

Sin embargo, también hubo alegrías, por ejemplo el *Kendo*.¹⁵ Este se impartía como materia obligatoria, así que al estudiar el quinto grado, Akira comenzó a instruirse en el manejo de la espada. En una ocasión el maestro hizo una demostración con espadas reales. Al quedar fascinado el *tenno*, le pidió a su padre que lo matriculara en un escuela

¹⁴ Cfr: Akira Kurosawa, op. cit. p. 44, 32.

¹⁵ *Kendo* o *camino de la espada*. Debido al ascenso de la clase samurai en el siglo XI, las artes marciales se convirtieron en una forma ennoblecida de estudio, inspiradas en las enseñanzas del *Zen* y el *Shinto*. La filosofía del *Kendo* puede sintetizarse en los siguientes puntos: Moldear la mente y el cuerpo. Cultivar el espíritu vigoroso y a través de un entrenamiento rígido, luchar por conseguir la mejora del arte del *Kendo*. Estimar la cortesía y el honor. Relacionarse honestamente con los demás y perseguir el perfeccionamiento de uno mismo. Véase: Antonio José Navarro, “Los samuráis en el cine de Akira Kurosawa”, *Nosferatu*, diciembre del 2003, núm. 44-45 p. 44.

de esgrima. Así, el espíritu samurai de su padre resurgió e incluso le apuntó en una escuela de caligrafía; pues se profesaba que no se podía ser un buen espadachín, sin una buena caligrafía.

Se graduó de Kuroda en abril de 1923 y deseaba entrar en un reconocido instituto de bachillerato superior, pero no acreditó el examen para entrar, debido a que ciencias y aritmética le costaban trabajo.

Ingresó en el Instituto Keika de Ochanomizu, pero el 1 de septiembre del mismo año, el centro de Tokio y Yokohama fueron arrasados por el gran temblor de Kanto¹⁶. Fue una experiencia terrorífica: donde no sólo aprendió lo poderosa que es la naturaleza, sino lo irracionales que pueden llegar a ser las personas, como el desquitarse con ciudadanos de origen coreano, al proyectarles la culpa del fatal acontecimiento.

Después de este holocausto, Heigo lo llevó a deambular por los escombros del centro de Tokio, donde logró conquistar el miedo al enfrentarse al horror:

El quemado paisaje hasta donde nuestra vista alcanzaba era de un marrón rojizo...yacían todo tipo de cadáveres inimaginables. Vi cuerpos negros carbonizados, cuerpos medio calcinados, cuerpos en cunetas, cuerpos flotando por el río...y todas las maneras posibles de la muerte humana...Cuando de manera involuntaria apartaba la mirada, mi hermano me regañaba...no hay manera de describir el horror que vi...estaba seguro de que...iba a

¹⁶ En este terremoto murieron alrededor de 100 000 personas. Y otras más durante la noche, cuando hordas de tokiotas, masacraron a residentes coreanos, al creerles responsables del temblor. De hecho, buscaron a personas con barbas prominentes, pues consideraban que persona con tanto vello facial, no podían ser japoneses. Además hubo tumultos por toda la nación debido a la escasez del arroz *Cfr. Akira Kurosawa, op. cit. p.84-94; Stuart Galbraith IV, op cit. p.32-33.*

tener pesadillas...nada ocurrió...Me pareció tan extraño que le pregunté a mi hermano la razón. «Si cierras los ojos ante una visión aterradora, acabarás aterrado. Si miras todo con aplomo, no hay nada que te pueda aterrar»...me doy cuenta de que para mi hermano también tuvo que ser horrible. Había sido una expedición para conquistar el miedo.¹⁷

Sus estudios continuaron en una escuela nocturna —vacante de día— pues el Instituto Keika también fue consumido por el fuego. Ahí tuvo una etapa de bromista y rebelde, pero se transformó en un estudiante destacado; gracias a que Ohara profesor de gramática y sobre todo a Iwamatsu Goro de historia, le animaron a desarrollar sus capacidades. Sin embargo las matemáticas y el entrenamiento militar —que en 1923 se estableció como obligatorio— le costaban mucho trabajo, aunque Akira negara el ser tan malo.¹⁸

En 1927 terminó sus estudios de bachillerato y recuerda que su infancia fue tranquila, a pesar de grandes acontecimientos históricos:

Sucesos como la Primera Guerra Mundial, o la Revolución Rusa...y la transición de la sociedad japonesa durante esos años, fueron circunstancias de las que sólo oí hablar, algo así como el viento y la lluvia que cae fuera del invernadero.¹⁹

Isamu, su padre había sido militar en la era Meiji y antisocialista, no obstante, quedó aterrado por los homicidios en 1923 de Takashi Hara dirigente de la Democracia *Taishi* y del anarquista Osugi Sakae.

¹⁷ Akira Kurosawa, *op. cit.* p. 91-94.

¹⁸ *Ibíd.* pp. 78-81, 95-102.

¹⁹ Manuel Vidal Estévez, *op. cit.* p.17.

Además, al ir sucumbiendo los ancianos de la era *Meiji*, Japón se fue militarizando. Prueba de ello, fue el asesinato del señor de la guerra de Manchuria, Chang Tso-lin en 1928, por la milicia japonesa. Contemporáneamente hubo arrestos masivos de miembros del Partido Comunista.

Inconsciente del deterioro económico de la familia Kurosawa, Akira decide ser pintor. Su padre no lo desanima, pero le aconseja asistir a la Escuela de Bellas Artes; sin embargo, él se decide por una formación menos académica y más libre. Sin dejar de lado la pintura, exploró la música, la literatura, el teatro y el cine.²⁰

Se marchó de su casa, explicándole a su padre que se iría a vivir con su hermano, pero se unió a la Liga Proletaria de Artistas en 1929. Al contarle a Heigo sobre su inclusión al grupo, éste le dice: *Está bien. Pero el movimiento proletariado es ahora como la gripe. La fiebre bajará de prisa.* A pesar de ser activista, no se identificó plenamente con el marxismo:

Había intentado leer *El Capital* y las teorías del materialismo dialéctico, pero no las entendía muy bien...me era imposible tratar de analizar y explicar la sociedad japonesa desde ese punto de vista. Simplemente, sentía una ligera insatisfacción por lo que la sociedad japonesa fomentaba y por ello me uní al movimiento más radical que pude encontrar.²¹

²⁰ Por estas fechas hubo un *boom* en la edición de *libros-yen*, llamados así por que cada uno costaba un yen. Se editaron colecciones de literatura japonesa y traducciones de literatura extranjera. También conoce el cine norteamericano y europeo: ha visto películas de Robert Wiene, Charles Chaplin, Cecil B. de Mille, D. W. Griffith, Frank Borzage, Frit Lang, Erich von Stroheim, John Ford, King Vidor, F. W. Murnau, Jean Renoir, Sergei Eisenstein, Búster Keaton, Josef von Sterberg, Luis Buñuel, entre otros. *Cfr.* Akira Kurosawa, *op. cit.* p. 68-69, 118-122; Manuel Vidal Estévez, *op. cit.* p 18.

²¹ Akira Kurosawa, *op. cit.* p. 128.

La manipulación política sobre el arte adscrito a la “tendencia de izquierda,” decepcionó a Kurosawa, e hizo que perdiera la pasión por la pintura; así que se apartó del movimiento en la primavera de 1932.

En 1930 —a los veinte años— presentó un examen médico para el servicio militar, en el que salió con “incapacidad física”. Gracias a eso, no fue llamado a las filas del ejército para la Guerra del Pacífico.

Luego de padecer una grave enfermedad en 1932, su hermano lo recibe en su apartamento donde vivía con una chica y la madre de ésta. Su hermano se había convertido en narrador de películas mudas o *benshi*,²² trabajo en el que ascendió rápidamente.

El lado oscuro de su hermano aumentó con la llegada del cine sonoro y el despido gradual de los *benshi* en todo el país. Debido a ello, los *benshi* en activo hicieron una huelga; cuando la huelga fracasó, su dirigente Heigo intentó suicidarse.

Un año después, su hermano —a los veintisiete años— se quitó la vida, en una casa de campo en la península de Izu. No se sabe exactamente cómo murió, aunque se cree que se cortó las muñecas y la garganta.²³

²² El *benshi* no sólo contaba la trama de las películas, sino que intensificaba el contenido emocional con la voz y los efectos de sonido, además proporcionaba descripciones de los acontecimientos y las imágenes de las películas. Era un arte en sí mismo y los *benshi* importantes ganaban sueldos comparables al de los principales actores del cine japonés; pues eran los responsables de la asistencia en un cine determinado. Se cree que la popularidad de los *benshi* en Japón, se debía a la necesidad de una definición explícita, pues temían no entenderlo todo; de hecho los *benshi* solían explicar incluso lo más obvio. Un ejemplo de la influencia *benshi* en la actualidad, es el mostrar nombres y títulos de jefes militares sobre la pantalla cuando se presentan. Véase: Stuart Galbraith IV, *op cit.* p. 34; Akira Kurosawa, *op. cit.* p.123.

²³ Heigo dijo en repetidas ocasiones —basándose en *La última línea* de Mikhail Artsybashev— que quería morir antes de los treinta pues: *los seres humanos a partir de los treinta años se vuelven más malvados* y que él no tenía intenciones de que eso le ocurriese. Un amigo de Akira —Senkichi

La muerte de Heigo produjo una fuerte conmoción en Akira; de hecho, cuando él, su padre y un pariente, fueron a recoger el cadáver para llevarlo al crematorio; no podía ni moverse:

Un pariente que nos acompañó...me dijo enfadado: «Akira, ¿qué estás haciendo?». ¿Que qué estaba haciendo? Miraba a mi hermano muerto. Estaba mirando el cuerpo de mi hermano, que tenía la misma sangre que corría por mis venas y que había vaciado esta sangre de todo su cuerpo, miraba al hermano que quería y consideraba irremplazable. Estaba muerto ¿Que qué estaba haciendo? ¡Maldita sea!²⁴

Akira estaba inconsolable y volvió a casa de sus padres; el mayor de sus hermanos —Masayasu— también había muerto; así que él quedó como único varón de su familia. Por lo que empezó a sentir una profunda responsabilidad hacia sus padres.

Empezó a dudar de su capacidad para la pintura, al realizar trabajos con los que no sentía ningún entusiasmo; pues necesitaba dinero para comprar pinturas y lienzos. Se empezó a desesperar, ya que toda su vida, siguió la sombra de su hermano y ahora no sabía que hacer. Su padre le animó: *No te alarmes...Me decía que si esperaba tranquilo me cruzaría con el camino de mi vida en su momento.*

Estas palabras profetizaron su futuro. En 1935, Akira descubre en el periódico que la PCL (*Photo Chemical Laboratory*, luego Toho Film) solicita ayudantes de director. El anuncio decía que los aspirantes tenían que realizar un ensayo sobre: ¿Cómo corregir las deficiencias

Taniguchi— comentó que Heigo cometió un doble suicidio con una mujer. Aunque esto no se ha confirmado. *Cfr.* Stuart Galbraith IV, *op cit.* p. 35; Akira Kurosawa, *op. cit.* p. 138.

²⁴ Akira Kurosawa, *op. cit.* p.139.

del cine japonés?; mandar adjunto su *curriculum vitae* y una copia del registro de su familia.

Nunca pensó en dedicarse al cine, pero gracias a su hermano y su padre, Akira era un fanático del cine; además en ese momento aceptaría cualquier trabajo.

El 26 de febrero de 1936, fue contratado por la PCL; desde aquí su biografía y filmografía se vuelve una. Los primeros años fueron de aprendizaje, trabajó como ayudante de director y escribió guiones, para mantenerse. Ahí conoció a Kajiro Yamamoto o como le decía con respeto Yama-san; de quien obtuvo incalculables conocimientos sobre su profesión.

Debutó como director en 1943 con *Sugata Sanshiro* (La leyenda del gran judo), a partir de ese momento y hasta 1965 filmó por lo menos una película por año. Al grabar *Ichiban utsukushika* conoció a la actriz Yoko Yaguchi, con quien se casaría el 21 de mayo de 1945.

Luego del éxito de *Barba roja* (1965), fue contratado por la 20th Century Fox, para dirigir una visión bilateral de la Guerra del Pacífico en *¡Tora, tora, tora!*. Pero dejó la cinta a medias, debido a las constantes prohibiciones por parte de los productores.

Debido a su fracaso en Hollywood, y que no consiguió financiamiento en Japón, su carrera sufrió una interrupción. Así que fundó la compañía *Yonki no kai* (la sociedad de los cuatro mosqueteros), junto con Keinosuke Kinoshita, Kon Ichikawa y Masaki Kobayashi. Con la cual dirigió *Dodes ka-den* (su primer cinta a color) en 1970.²⁵

El objetivo de *Dodes ka-den* era seducir al público internacional, aunque ello significara sacrificar al japonés, tratando de emular el éxito

²⁵ Véase: Manuel Vidal Estévez, *op. cit.* p. 93.

que ya había conseguido con cintas como *Rashomon* o *Ikiru*, pues en su país ya no creían en él. Sin embargo, el éxito económico nunca llegó y luego del fracaso de *Dodes ka-den*, Kurosawa intentó suicidarse en 1971, cortándose las venas de las muñecas y el cuello —al parecer igual que su hermano— aunque se desconocen las causas reales, pues Kurosawa se negó a hablar sobre el tema.

Afortunadamente recibió una oferta de Mosfilm para filmar el proyecto de su elección; Akira se decidió por *Dersu Uzala* estrenada en 1975. A pesar del éxito de este filme, no consiguió financiamiento para otra de sus cintas. Para que Kurosawa regresara al plato de filmación, fue necesario que dos admiradores —Francis Ford Coppola y George Lucas— fueran sus productores; así dirigió *Kagemusha* en 1980 y para filmar *Konna yume wo mita* (Sueños, 1990) se les unió Steven Spielberg.

1.2. El arte de “el emperador”

En todo el mundo han corrido ríos de tinta sobre el director Akira Kurosawa, sin embargo, la mayoría de estas investigaciones no han visto luz mexicana; tampoco han sido transmitidos en un cinematógrafo algunos de sus filmes, por lo que hay fracciones de su arte que se conoce a través de críticos de cine. Por ello es muy difícil, por no decir imposible, el realizar algún escrito que plasme fielmente la mirada de este director.

Además, si es difícil analizar el conjunto de una obra fílmica, más complejo y peligroso será al tratarse de un director nacido en una cultura tan distinta a la nuestra.

Pues a pesar de la paradójica “occidentalización” a la que se adscribe el arte de Akira, al adentrarse en su obra van exteriorizándose las diferencias y contrastes con los valores occidentales:

El desconocimiento de sus normas de comportamiento...muy distintos a los nuestros...nos la hacen extraña, sólo aparentemente próxima por lo que nuestra comprensión puede ser bastante superficial si no completamente equivocada...En realidad, la supuesta... occidentalización de Kurosawa se debe más a la ignorancia que padecemos sobre la cultura japonesa que a evidencias demostradas. Ciertamente Kurosawa mira a Occidente al elaborar su comprensión del cine; pero no menos lo hicieron Ozu, Mizoguchi u otros cineastas considerados más «genuinamente japoneses»²⁶

Baste recordar que las eras *Meiji* (1868-1912) y *Taisho* (1912-1926) se caracterizaron por mirar hacía occidente, a la vez que procuraron mantener su identidad. Incluso hoy se puede ver este sincretismo:

En la actualidad esta imbricación es ya un tópico. Una visita al país, por corta que sea, es suficiente...baste con la calle y todo lo que se ofrece en ella para percibir que Japón imita a Occidente tanto como procura conservar su singularidad e idiosincrasia.²⁷

Precisamente este sincretismo se ve plasmado en la obra de Kurosawa y ahí radica su importancia histórica, pues es un testimonio de esta ósmosis cultural, es decir, la occidentalización de Japón y al mismo tiempo la retención de sus tradiciones. De hecho, al estudiar sus

²⁶ Manuel Vidal Estévez, *op. cit.* pp 31-32.

²⁷ *Ibíd.* p. 33.

filmes, no sólo se ven las etapas de su vida y evolución como director, también es un reflejo de su tiempo.

Esta riqueza histórica se ve reflejada en las cuatro divisiones que hizo Manuel Vidal Estévez sobre la filmografía de Kurosawa: el primero desde *Sugata Sanshiro* (La leyenda del gran judo, 1943); *Ichiban utsukushika* (La más bella, 1944); *Zoku sugata sanshiro* (La nueva leyenda del gran Judo, 1945); *Tora-no-o fumu otokotachi* (Los hombres que caminan sobre la cola del tigre, 1945); *Asu o tsukuru hitobito* (Los que construyen el porvenir, 1946); hasta *Waga seishun ni kui nashi* (No añoro mi juventud, 1946). Caracterizado por ser propagandista.

La segunda etapa es su consolidación en Japón. A partir de *Subarashiki Nichiyobi* (Un domingo maravilloso, 1947); *Yoidore tenshi* (El ángel borracho, 1948); *Shizukanara ketto* (Un duelo silencioso, 1949); *Nora inu* (El perro rabioso, 1949); finalizando con *Shubun* (Escándalo 1950). Son *gendai-geki* o películas que abordan el presente, donde se plasman los esfuerzos para afrontar las secuelas de la guerra.

Su tercera fase es la más fructífera, además de internacionalizarse al filmar sus obras más célebres; inicia con *Rashomon* en 1950; *Hakuchi* (El idiota, 1951); *Ikiru* (Vivir, 1952); *Shichinin no samurai* (Los siete samurai, 1954); *Ikimona no kiroku*, (Crónica de un ser vivo, 1955); *Kimonosu-jo* (El trono de sangre, 1957); *Donzoko* (Los bajos fondos, 1957); *Kakushi toride no san-akunin* (La fortaleza escondida, 1958); *Warai yatsu hodo yoku nemuru* (Los canallas duermen en paz, 1960) *Yojimbo* (El mercenario, 1961); *Tsubaki Sanjuro* (Sanjuro, 1962); *Tengoka to jigoku* (El infierno del odio, 1963) y termina con *Akahige*

(*Barba roja*, 1965). Distinguido por alternar temas históricos o *jidai-geki*, con modernos o *gendai-geki*.²⁸

El último periodo se caracteriza por grandes espacios entre la filmación de sus cintas. Empieza en 1970 con *Dodes ka-den; Dersu Uzala* (1975); *Kagemusha* (La sombra del guerrero, 1980); *Ran* (Batalla, 1985); *Konna yume wo mita* (Sueños, 1990); *Hachigatsu no rapusodi* (Rapsodia de agosto, 1991); hasta *Madadayo* (1992), su última película.²⁹

1.3. El cine y Kurosawa

Pero ¿cómo inició este cineasta su trayectoria? el arte fílmico de Akira empezó al enterarse de que la PCL (*Photo Chemical Laboratory*, más tarde Toho Film) solicitaba asistentes de director, no teniendo ni idea del giro que tomaría su vida.³⁰ Mandó su ensayo sobre “las deficiencias fundamentales de las películas japonesas”. Escribe: *que si las deficiencias eran fundamentales, no habría manera de corregirlas*.

Fue contratado el 26 de febrero de 1936; sin embargo, no estaba convencido de querer dedicarse al cine, su padre y otros ayudantes de dirección lo convencieron de que se quedara: *Me aseguraron que no todas las películas eran como con la que había estado trabajando*. Escribe Kurosawa en su *Autobiografía*.

²⁸ Las únicas excepciones son: *Hakuchi* (El idiota, 1951) e *Ikiru* (Vivir, 1952), con temática contemporánea. Con trama histórico *Yojimbo* (El mercenario, 1961) y *Tsubaki Sanjuro* (Sanjuro, 1962), que fueron rodadas inmediatamente.

²⁹ Cfr. Manuel Vidal Estévez, *op. cit.* pp. 34-113.

³⁰ Aunque, inconscientemente se había dedicado a todas las artes que constituyen el cine como: la pintura, la literatura, la música, el teatro, entre otras. Véase: Akira Kurosawa, *op. cit.* p.145.

La primer cinta en la que trabajó fue: *Shojo hanazono (Paraíso de las flores vírgenes)*, dirigida por Shigeo Yagura, estrenada el 11 de junio de 1936.

En su segundo filme: *Enoken no senman chojya (Los diez millones de Enoken, 1936)*, colaboró con Yama-san; para el emperador del cine fue muy ilustrativo y divertido: *fue Yamamoto quien me influenció para que convirtiese el mundo del cine en mi hogar.*

Consideraba a Yamamoto (1902-1973), un director que hasta el final de su vida se preocupó por su equipo de trabajo; alguien que era capaz de sacrificar sus propias películas, con tal de incorporar el metraje de sus discípulos;³¹ asimismo no utilizaba a sus asistentes como sirvientes, además de ser erudito, alegre, desinteresado.

Las principales películas que realizó con Yama-san son: *Senman choja* de 1936, *Chakkiri Kinta* de 1937, *Otto no teiso* de 1937; *Bikkuri jinsei*, *Tojuro no koi*, *Tsuzurikata kyoshitsu*, las tres en 1938 y *Uma* de 1941.³²

Para 1937, Kurosawa había colaborado en varios filmes.³³ Durante este periodo se la pasaba escribiendo libretos de películas, pues Yama-san le había aconsejado: *Si quieres llegar a ser director, escribe guiones primero.* De hecho ganó varios premios y dinero con sus argumentos.³⁴

³¹ La PCL consideraba a los ayudantes de dirección como aprendices que más tarde se convertirían en directores y empresarios. Por lo tanto, debían conocer todos los campos utilizados en la producción del filme; desde transportar una bolsa de clavos, hasta el guión; pasando por el montaje y el revelado. Véase: Akira Kurosawa, *op. cit.* pp.148, 151-152; Stuart Galbraith IV, *op. cit.* p. 44.

³² Véase: Akira Kurosawa, *op. cit.* p 154.

³³ Para conocer las películas en las que Akira participó como ayudante véase: Manuel Vidal Estévez, *op. cit.* pp 169-170.

³⁴ El Ministerio de Información, promocionó varios concursos de guiones, Akira envió dos libretos: *Shizuka nari* (Todo está tranquilo) ganó el segundo lugar y 300 yenes; *Yuki* (Nieve) ganó el primer lugar y 2 000 yenes. También escribió

*El guión es lo más importante de un filme, consideraba Akira; pues si el libreto es malo aunque lo realice el mejor director, la cinta terminará siendo mala.*³⁵ Conforme mejoraba en la elaboración de guiones, su maestro le dijo que era momento de dedicarse al montaje. *Aprendí un montón de cosas relacionadas con el montaje... Yama-san en la sala de montaje era un auténtico asesino,* expresaba Akira en su *Autobiografía*.

Sin embargo, *la naturaleza humana se empeña en darles valor a las cosas en proporción directa con el esfuerzo que se ha realizado al hacerlas,*³⁶ por ello, la mayoría de las películas de Kuro-san, son de extensa duración. También asimiló cómo dirigir a los actores, el propio emperador reconoce que:

Yama-san era bueno con los actores... Si un director trata de arrastrar a un actor por la fuerza a donde él quiere que vaya, sólo llegará a la mitad del camino. A menudo decía: «Empújale hacia donde él quiere ir, y hazle hacer el doble de lo que pensaba que iba a hacer».³⁷

Pero Kurosawa no era precisamente “bueno” con los actores, de hecho, al concluir el filme *La más bella* (1944), la mayoría de las actrices se casaron o dedicaron a otra cosa: *No quisiera pensar que dejaban de actuar porque yo había sido tan duro con ellas.* Escribe Akira en su *Autobiografía*.³⁸

para la compañía de cine Daiei: *Dohyosai* (Festival de lucha); *Jajauma monogatari* (La historia de un mal caballo). *Mori no senichiya* (Mil y una noche en la selva), entre otros. Cfr. Akira Kurosawa, *op. cit.* pp. 183-184; Stuart Galbraith IV, *op. cit.* pp. 52-53.

³⁵ Véase: Manuel Vidal Estévez, *op. cit.* p. 116-118.

³⁶ Cfr. Akira Kurosawa, *op. cit.* pp. 166-167.

³⁷ *Ibíd.* p. 169.

³⁸ Cfr. Akira Kurosawa, *op. cit.* p. 207, 209

Asimismo aprendió de Yamamoto como emplear el sonido: *desplegaba una delicada sensibilidad al combinar sonidos naturales con la música. Además: el sonido alteraba poderosamente la imagen visual y creaba una nueva impresión*; recuerda el emperador en su *Autobiografía*. Estas observaciones de Yama-san eran muy adelantadas, si consideramos que tenía poco tiempo el cine sonoro.

Cuando filmaban *Uma* (Caballo) —estrenada en Marzo de 1941— la Guerra del Pacífico estaba en proceso, por lo que se enfrentaron a la censura y se tuvo que recortar una de las secuencias que había filmado Akira.³⁹ Esta no fue la única ocasión, que se reprimió un filme donde “el emperador” trabajó.

De hecho, cuando se le planteó a Kurosawa dirigir su guión: *Daruma-dera no Doitsuujin* (Un alemán en el templo de Daruma); el proyecto se canceló, por las restricciones de distribución y al considerarla poco adecuada. Otra vez la censura.

El *tenno* estaba tan molesto con los censores del Ministerio del Interior que, incluso llegó a pensar en matarlos si se decretaba la *Muerte Honorable de los Cien Millones*.⁴⁰

Hacia finales de la Guerra incluso llegué a hacer un pacto con algunos de mis amigos: si se tuviera que recurrir a la Muerte Honorable de los Cien Millones, en el caso de que

³⁹ Una crítica que apareció en el New York Times sobre *Uma*, indica que la segunda parte del filme —dirigida por Kurosawa— puede considerarse patriótica; simbolismo que hoy es codificado de un modo totalmente diferente. Véase: Stuart Galbraith IV, *op cit.* pp.51-52.

⁴⁰ La *Muerte Honorable de los Cien Millones* o suicidio colectivo, era un posible decreto del gobierno japonés, tras la inevitable invasión americana. De hecho, Kajiro Yamamoto estaba filmando una cinta para Toho: *Amerika Yosoro* (De pleno a los améranos), con el objetivo de preparar a todos los nipones a suicidarse en masa. Sin embargo, el 15 de agosto de 1945, todo Japón escuchó al emperador Hiro Hito pedir a sus súbditos que dejaran sus espadas. Véase: Stuart Galbraith IV, *op cit.* pp. 73-74

Japón perdiera la guerra y todos los japoneses tuvieran que cometer suicidio, juramos reunirnos frente al Ministerio del Interior y asesinar a los censores antes de quitarnos la vida.⁴¹

Escribió un libreto más: *Tekichu odan sanbyakuri* (Trescientas mil millas a través de las líneas del enemigo), basada en la novela de Yamanaka Hotaro, sobre un militar —Tatekawa— en la guerra entre Rusia y Japón. Sin embargo, Toho no creyó que Akira estuviera preparado para dirigirla. Así que el proyecto fue entregado a Kazuo Mori, quien la filmaría hasta 1957.

Al perder la esperanza de convertirse en director, siguió escribiendo guiones como:⁴² *Sheisun no kiryu* (Soplos de aire juvenil), dirigida por Fushimizu Shu en 1942. *Tsubasa no gaika* (La triunfante canción de las Alas), dirigida por Satsuo Yamamoto. Aunque Kurosawa no lo acepte por completo, estas son historias donde conciente o inconcientemente se refleja su nacionalismo.⁴³

Eran historias...sobre la industria de la aviación y los jóvenes aviadores. El propósito era avivar la llama del espíritu nacionalista, pero yo, no los desarrollé bajo ninguna inclinación personal. Simplemente lo escribí de prisa y...en los términos requeridos.⁴⁴

Al toparse con una sinopsis del libro: *Sugata Sanshiro* de Tomita Tsuneo, creyó que era el proyecto perfecto frente a la censura y le pidió

⁴¹ Akira Kurosawa, *op. cit.* p.188.

⁴² Para conocer los guiones que Akira escribió, véase: Manuel Vidal Estévez, *op. cit.* pp. 170-172.

⁴³ Cfr: Antonio José Navarro, “Los samurai en el cine de Akira Kurosawa”, *NOSFERATU*, diciembre 2003, num 44-45, p. 34.

⁴⁴ Akira Kurosawa, *op. cit.* p. 191.

a Morita Nobuyoshi —quien dirigía la división de planificación de Toho— que comprara los derechos del libro, pero éste le contestó:

por mucho que me digas que un libro que aún no has leído es bueno, yo no puedo apresurarme a comprar los derechos. Cuando salga te lo lees y si vale la pena vuelves...Cuando por fin apareció, me lancé a comprarlo...Había estado en lo cierto. Era exactamente el tema que yo estaba buscando para una película...el productor Tamaka Tomoyuki...fue a visitar al autor Tomita Tsuneo y pidió los derechos para Toho.⁴⁵

Al terminar el libreto, Akira se lo llevó a su maestro Yamamoto, para que le diera recomendaciones. En 1942, en medio de la Segunda Guerra Mundial, empezó su camino como director; con *Sugata Sanshiro*.⁴⁶

La cinta transcurre en la era *Meiji*. El joven Sugata Sanshiro buscaba aprender *Jiu-jitsu* con el maestro Momma; pero este es derrotado por Shogoro Yano —creador del Judo— por lo que Sugata prefiere ser discípulo de Yano.⁴⁷

⁴⁵ *Ibíd.* p.192.

⁴⁶ Sugata Sanshiro (La leyenda del gran judo). Dir: Akira Kurosawa. Productor: Keiji Matsuzaki. Guión: Akira Kurosawa, Arg: La novela de Tsuneo Tomita. Mont: Akira Kurosawa y Toshio Goto. Fot. Akira Mímura. Mús. Seiichí Suzuki. Dir. Art. Masao Totsuka. Intérpretes. Susumu Fujita (Sanshiro Sugata); Denjirô Ôkôchi (Shogoro Yano); Ryunosuke Tsukigata (Genosuke Higak); Takashi Shimura (Hansuke Murai); Yukiko Todoroki (Sayo Murai); Yoshio Kosogui (Sabura Monma); Ranko Hanai (Osumi); Kokuten Kodo (El bonzo); Akitabe Kôno (Yoshimaro Dan); Shôji Kiyokawa (Yujiro Toda). Prod: Toho Film. Año 1943. Dur. orig: 97 minutos (después de la Segunda Guerra Mundial desaparecieron 17 minutos, que fueron reemplazados con letreros)

⁴⁷ El enfrentamiento entre estas dos disciplinas, es también una confrontación entre dos formas de ver la vida. La virtud del *jiu-jitsu* radica en la fuerza física; mientras el judo proclama que la concentración y el autodomínio son el camino del triunfo. *Cfr.* Manuel Vidal Estévez, *op. cit.* p.174.

Pronto se transforma en campeón, gracias a las enseñanzas de Yano; pero al dejarse llevar por sus pasiones, es reprendido por su maestro. Para purificar su error, Sugata se lanza hacia un estanque, permaneciendo ahí hasta la mañana siguiente; al amanecer se abre una flor de loto, símbolo de la autorrealización.

Como Max Tessier señala: el binomio hombre-mujer es reemplazado por el de *sensei-deshi* (maestro-aprendiz).⁴⁸ Con una educación paralela, entre lo físico y lo espiritual. Pues el filme plantea la búsqueda de la fuerza en el autocontrol; donde el maestro es el guía hacia la toma de conciencia. De hecho, este es el tema principal en toda su filmografía.⁴⁹

Debido al éxito de *Sugata Sanshiro*, la sección de Información de la Marina japonesa, pidió a Kurosawa que realizara una cinta sobre aviones de combate Zero. Pero la Marina japonesa no podía prestar ni siquiera un avión; así que el proyecto fue cancelado.

Su primer etapa fílmica terminó con: *Waga seishum ni kuinashi* (No añoro mi juventud).⁵⁰ Esta muestra el despido de Yagihara, profesor progresista y antimilitarista, quien es apoyado por su esposa, su hija Yuki y algunos estudiantes.

⁴⁸ Esto no quiere decir que no haya excepciones destacadas; ejemplo concreto es el joven liberal Noge y la estudiante Yuki de: *No añoro mi juventud*. Cfr. Manuel Vidal Estévez, *op. cit.* pp.39, 113.

⁴⁹ Véase: Manuel Vidal Estévez, *op. cit.* p.37; Stuart Galbraith IV, *op. cit.* p. 57.

⁵⁰ *Waga seishum ni kuinashi* (No añoro mi juventud). Dir: Akira Kurosawa. Productor: Keiji Matsuzaki. Arg y guión: Akira Kurosawa y Ejiro Hisalta. Mont: Akira Kurosawa y Toshio Goto. Fot: Asakazu Nakai. Mús: Tadashi Hattori. Dir. Art: Keji Kitagawa. Intérpretes: Susuma Fujita (Ryukichi Noge); Denjiro Okocho (El profesor Yagihara); Satsuko Hara (Yukie Yagihara); Akitare Kono (Itokawa); Takashi Shimura (El policía); Masao Shimizu (El profesor Miyazaki), Eiko Miyoshi (Madame Yagihara), Kokuten Kodo (El padre de Ryukichi), Haruko Sugimura (La madre de Ryukichi). Prod: Toho Film. Año: 1946. Dur. orig: 110 minutos.

En medio del ambiente politizado de los '30, Yuki se interesa por dos estudiantes: Noge de origen campesino, un liberal incluso más radical que Yagihara. El otro es Itokawa, de clase acomodada, que no se interesa por la política. Al final se decide por Itokawa.

Noge se integra al grupo más radical que halló, y tiempo después se reencuentra con Yuki. Inician una relación amorosa, pero son separados y encarcelados, debido a la militancia de él.

A causa de la represión, Yuki nota lo importante del activismo de Noge, pero al salir de prisión se entera de su muerte. Así que ayuda a los padres de éste, soportando todo tipo de atropellos. Al finalizar la Guerra, Yagihara es restituido en la Universidad y en su discurso inicial evoca la valentía de Noge. Yuki le rinde honor a su manera, es decir, recorriendo los lugares donde estuvieron juntos.

Luego de la Guerra se impusieron las ideas liberales y democráticas, además de la desmilitarización de Japón. *No añoro mi juventud* funge como propaganda de éstas y muestra la acogida de su director.⁵¹

La segunda fase cinematográfica inicia con *Subarashiki nichiyobi* (Un domingo maravilloso).⁵² Obra de estilo neorrealista, en el que los protagonistas son personas comunes que se vuelven héroes, al soportar estoicamente la cotidianidad de la postguerra; donde se muestra la esperanza y la ilusión hacia el futuro.

⁵¹ Cfr. Manuel Vidal Estévez, *op. cit.* pp. 40-41, 186-187

⁵² *Subarashiki nichiyobi* (Un domingo maravilloso). Dir: Akira Kurosawa. Productor: Sojiro Motoki. Arg. y guión: Akira Kurosawa y Keinosuke Uekusa. Mont: Akira Kurosawa. Fot: Asakazu Nakai. Mús: Tadashi Hattori. Dir. Art: Kazuo Kubo. Intérpretes: Isao Numazaki (Yuzo); Chieko Nukakita (Masako); Ichiro Sugai (El hombre del mercado negro), Midori Ariyama (Su esposa), Zeko Nakamura (El vendedor de zapatos), Masao Shimizu (El empresario), Atsushí Watanabe (El gamberro). Prod: Toho Film. Año: 1947. Dur. orig: 108 minutos.

Los enamorados Yuzo y Masako pasan juntos el domingo, hacen planes y deciden visitar el arrasado Tokio, pero sus deseos y propósitos pronto serán decepcionados. Sin embargo, aun les queda la imaginación y esperanza para mejorar su situación, además el próximo domingo será mejor.

Shubun (Escándalo),⁵³ es la última cinta de esta fase. En ella se critica a la prensa sin escrúpulos, que lo único que busca es una nota que venda, sin importarles la verdad. Muestra la farsa a la que fueron sometidos el pintor Ichiro Aoé y Miyako Saijo, una famosa cantante.

Ichiro Aoé demanda al periódico, Hiruda es su abogado, pero fue sobornado por Hori —el director de la revista—; este abogado se debate entre la ética profesional (jurada a su hija enferma) y su corrupta condición.

Su tercer periodo cinematográfico inicia con *Rashomon*.⁵⁴ Donde un pórtico⁵⁵ derruido funge como escenario para iniciar el relato, ahí se

⁵³ *Shubun* (Escándalo). Dir: Akira Kurosawa. Productor: Takashi Koide y Shojiro Motoki. Arg y guión: Akira Kurosawa y Ryuzo Kikushima. Mont: Akira Kurosawa. Fot: Toshio Ikukata. Mús: Fumio Hayasaka. Dir. Art: Tatsuo Hamada. Intérpretes: Toshiro Mifune (Ichiro Aoé), Yoshiko Yamaguchi (Miyako Saijo), Takashí Shimura (Otokichi Hiruda), Yoko Katsuragi (Masako, Sakae Ozawa (Hori), Noriko Sengoku (Sumie). Prod: Sochiku Film. Año: 1950. Dur. orig: 122 minutos.

⁵⁴ *Rashomon*. Dir: Akira Kurosawa. Productor: Jingo Minoru y Masaichí Nagata. Guión: Akira Kurosawa y Shinobu Hashimoto. Argumento: La historia *Rashomon* y *Yabu no naka* (En un bosque) de Ryonosuke Akutagawa. Mont: Akira Kurosawa y Shigeo Nishida. Fot: Kazuo Miyagawa. Mús: Fumjo Hayasaka. Dir. Art: Takashi Matsuyama. Intérpretes: Toshiro Mifune (Tajomaru), Machiko Kyo (Masagú), Masayuki Mori (Takehiro Kanazawa), Takashi Shimura (El leñador), Minoro Chiaki (El bonzo), Daisuke Kató (El policía), Fuiniko Monina (La bruja). Prod: Daiei Film. Año: 1950. Dur. orig. 88 minutos.

Película ganadora del León de Oro del Festival Internacional de Cine de Venecia. (1951) y del Oscar a la mejor película extranjera en 1951.

⁵⁵ Este pórtico derruido se llama *Rashomon* y era la principal entrada de Kyoto, antigua capital de Japón. La intención de Kurosawa al mostrar esta entrada, es reflejar la destrucción del país nipón luego de la guerra.

cuentan cuatro versiones sobre el homicidio de un samurai; estos enfoques son: el del bandido; el del samurai (a través de una bruja); el de la esposa del samurai; y el de un leñador. Pero esta gama de visiones vuelve incognoscible “la verdad” acerca del asesinato.

En esta película fue tan trascendente, que cada vez que se analizan diferentes posturas de un mismo acontecimiento, ocurridas en el mismo filme, se le llama el *efecto Rashomon*. Este modelo de análisis, también es efectuado por diferentes áreas de conocimiento, como la microhistoria; así que la interpretación de la microhistoria podría ser considerada una especie de efecto *Rashomon*.⁵⁶

Esta etapa termina con *Akahige* (Barba roja),⁵⁷ donde se muestra la entrega absoluta a una causa y la lucha contra la adversidad, pues el protagonista renuncia a sus privilegios de clase. Esta historia inicia cuando un adinerado y prominente aprendiz de medicina —Noboru Yasumoto— llega con el médico Kyojiro Niide (Barba roja); quien vive entregado a la medicina, lucha contra la enfermedad y sus raíces sociales.

En este hospital se atiende a las personas más pobres y desposeídas. Yasumoto no está de acuerdo con las normas de Barba roja, así que se rehúsa a seguirlas. Pero progresivamente, va concientizándose de las necesidades de estos pacientes y decide quedarse en este lugar, sin percibir algún honorario o privilegio.

⁵⁶ Cfr. Peter Burke, *Visto y no visto*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 212,

⁵⁷ *Akahige* (Barba roja). Dir: Akira Kurosawa. Productor: Tomoyuki Tanaka y Ryuzo Kikushima. Guión: Akira Kurosawa, Ryuzo Kikushima, Hideo Oguni y Masato Ide. Argumento: La novela *Akahige shinryodan* de Shugoro Yamamoto. Mont: Akira Kurosawa. Fot: Asakazu Nakai y Takao Saito. Mús: Masaru Sato. Dir. Art: Yoshiro Muraki. Intérpretes: Toshiro Mifune (Kyojiro Niide, Barba roja); Yuzo Kayama (Noboru Yasumoto); Chishu Ryu (padre de Noboru); Kinuyo Tanaka (su madre); Yoko Naito (Masae). Prod: Toho Film. Año: 1965. Dur. orig: 185 minutos.

Su último periodo inicia con *Dodes ka-den*,⁵⁸ una crónica tan desmoralizadora que llega a conmovier. Donde se muestra la otra cara del desarrollo económico, tomando como escenario un barrio a las afueras de la ciudad; en el que las personas viven entre la basura, marginados de la sociedad y sin expectativas o esperanzas. En este filme se muestra un retrato atroz de la miseria, a través de varias historias que al irse entrelazando, configuran un mosaico desolador que refleja la situación de las clases menos favorecidas.

Aquí no se ve al Kurosawa optimista de otrora, no muestra una solución factible a la miseria, basada en un futuro esperanzador; de hecho, es lo opuesto, es desilusionador, donde la confianza en el ser humano para solucionar sus problemas a través de conciencia ha desaparecido.⁵⁹

La última película dirigida por Kurosawa fue *Madadayo*⁶⁰ en 1992, donde Hyakken Uchida —profesor universitario— abandona la cátedra para dedicarse por completo a su carrera como escritor. Los desastres de la Segunda Guerra Mundial hacen que pierda su casa y viva con su mujer en una barraca. Pero sus ex alumnos deciden construirle un nuevo hogar, al que finalmente se trasladará junto con su esposa. Los

⁵⁸ *Dodes ka-den* Dir: Akira Kurosawa. Productor: Yoichi Matsue y Akira Kurosawa. Guión: Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto y Hideo Oguni. Argumento: La novela *Kisetsu no nai machi* (Barrio sin sol) de Shugoro Yamamoto. Mont: Akira Kurosawa y Reiko Kaneko. Fot: Hiromitsu Mori. Mús: Toru Takemitsu. Dir. Art: Yoshiro y Shinobu Muraki. Intérpretes: Yoshitaka Zushi (Rokuchan); Kin Sugai (Okuni, su madre), Junzaburo Ban (Shima), Kyoko Tange (su mujer), Michio Hino (Ikawa). Prod: *Yonki no kai* y Toho Film. Año: 1970. Dur. orig: 140 minutos.

⁵⁹ Cfr: Manuel Vidal Estévez, *op. cit.* pp. 34-113.

⁶⁰ *Madadayo*, Dir: Akira Kurosawa, Productor: Tokuma Shoten, Arg y guión: Akira Kurosawa, Mont: Akira Kurosawa. Fot Takao Saito, Masaharu Ueda, Intérpretes: Tatsuo Matsumura, Kyoko Kagawa, Hisashi Igawa, George Tokoro, Masayuki Yui, Akira Terao, Asei Kobayashi, Prod: Kurosawa Production Co. Ltd.. Año: 1992. Dur. orig: 134 minutos

que fueron sus discípulos, se comprometen a celebrar cada cumpleaños del venerado maestro. Durante estas fiestas, juegan como niños y le preguntan al profesor: *Mahda-kai* (¿Estás listo para irte al otro mundo?), a lo que él responde: *Madaday* (No, todavía no).

1.4. El camino y el arte: *Los siete samurai*

La cinta *Los siete samurai*⁶¹ fue premiada en 1954 con el León de Plata, en el Festival Internacional de Cine de Venecia y debido a su popularidad se hicieron varios *remakes* o refritos como: *The magnificent seven* (Los siete magníficos, 1960) de John Sturges; *Return of the seven* (El regreso de los siete magníficos, 1966) de Burg Kennedy; *The savage seven* (Los siete salvajes, 1967) de Richard Rush; *Guns of the magnificent seven* (La furia de los siete magníficos, 1968) de Paul Wendkos; *The magnificent seven ride* (El desafío de los siete magníficos, 1972) de George McCowan; y *Battle Beyond the stars* (Los siete magníficos del espacio en 1980) de Jimmy T. Murakami.

La cinta tenía una duración original de 197 minutos, aunque fue recortada a 157 para su distribución; a pesar de ello fue bien recibida en su tiempo; pero tal vez esta disminución temporal, provocó que se le situara en la categoría de filme de aventura o *western*.

⁶¹ *Shichinin no samurai* (Los siete samurai). Dir: Akira Kurosawa. Productor: Shojiro Motoki. Arg y guión: Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto y Hideo Oguni. Mont: Akira Kurosawa. Fot: Asaichi Nakaí. Mús: Fumio Hayasaka. Dir art: Takashí Matsuyama. Intérpretes: Takashí Shimura (Kanbei), Toshiro Mifune (Kikuchiyo), Seiji Miyaguchi (Kyuzo), Minoru Chiaki (Heihachi), Daisuke Kato (Shichiroji), Yoshíro Inaba (Gorobei), Isao Kimura (Katsushiro), Bokuzen Hidari (Yohei), Kamatari Fujiwara (Manzo), Yoshio Tsuchiya (Rikichi), Yuriko Shimazaki (La esposa de Rikichi). Prod: Toho Film. Año: 1954. Dur. orig: 197 minutos, fue recortada a 157 minutos para comercializarla. Género: Drama.

No hay que olvidar que hay un género muy popular en Japón, el *Chambara*⁶² (Películas de acción), el cual es protagonizado por samuráis; así que ubicar a *Los siete samurai* como un *western* es una interpretación muy apresurada, con todo y el aprecio de Kurosawa por John Ford (trascendental director del *western*). Además, la batalla final se desarrolla en un torrencial escenario, que nada tiene que ver con el árido paisaje del *western*.

En *Los siete samurai* se muestra un mundo caótico, donde el bien y el mal parecen uno sólo; con personajes realistas y familiares que muestran sus defectos, pasiones y temores; quienes deciden luchar y soportar el cruel mundo que les tocó.

Se desarrolla a finales del siglo XVI; periodo de guerras civiles, creadoras de innumerables bandidos. Así que un grupo de campesinos, fastidiados por los saqueos constantes, pretenden contratar samuráis para proteger su aldea, sin embargo, sólo tienen comida y cobijo para pagarles.

Logran convencer a Kambei —experimentado guerrero— quien persuade a Heihahi (simpático espadachín), Kyuzo (experto espadachín), Shichiroji (amigo de Kambei), Gorobei (sabio peleador), Katsushiro (discípulo de Kambei) y Kikuchiyo (salvaje aspirante a guerrero) quien los persigue y ayuda para demostrar su valentía.

Una vez en el poblado, construyen barricadas en los alrededores e instruyen a sus habitantes para combatir. El filme gira en torno al resguardo de esta aldea. ¿Realmente serán capaces los siete samuráis de proteger este lugar? y si es así ¿a qué costo?

⁶² *Chambara*: palabra que deriva de la onomatopeya “chan-cha-bara-bara,” que representa el ruido brutal del sable o katana al cortar la carne humana. Cfr: Antonio José Navarro, “Los samurai en el cine de Akira Kurosawa”, *NOSFERATU*, diciembre 2003, num 44-45, pp. 32-33.

Al finalizar esta aventura, hay una frase enigmática que rompe el ambiente feliz: *Ellos son los vencedores, no nosotros*. Dice Kambei, ¿qué significa esta frase? tal vez sentencia la suerte de los samuráis.

Pues en julio 1945 se dio a conocer la declaración Postdam, que en uno de sus puntos obliga al país nipón al desarme y eliminación del ejército. Esto provocó que luego de la guerra, los japoneses declararan *La paz eterna*, es decir, nunca más tendrían un ejército, ni participarían en un conflicto armado.⁶³

Cuando la SCAP (*Supreme Command of the Allied Powers*) se retiró en 1952, ya no eran necesarios los guerreros, lo que se necesitaban eran héroes que se enfrentaran a la brutalidad de la vida cotidiana.

Así que se buscó el cómo subsanar los efectos de la guerra, restituir el orgullo nacional y recobrar la ilusión por la vida. Si las películas con temática samurai (*Chambara y jidai-geki*), fueron utilizadas durante la guerra para exhortar al nacionalismo; luego de la ocupación norteamericana, Akira las utiliza para mostrar un mundo tan real y cotidiano, que a pesar de tener un contexto diferente, les incita a soportar estoicamente la cruel realidad post-apocalíptica.⁶⁴

⁶³ Cfr. Kaibaro Yukio, *Historia del Japón*, F.C.E., México, 2000, pp. 292-311.

⁶⁴ Cfr: Véase: Manuel Vidal Estévez, *op. cit.* p.42-45, 64-65; Stuart Galbraith IV, *op cit.* pp. 179-205.

2. EL MUNDO POST-APOCALÍPTICO

Fui al cerro de Ueno, donde al oscurecer vi a los lejos innumerables luces, como si se extendieran arenas de oro...Hasta entonces las noches solían ser muy oscuras, pues las luces se cubrían con telas negras para evitar ser blanco de un bombardeo. Si nos mandaran dibujar el fin de la guerra, esta escena sería la más adecuada. Hanamori Yasuji

2.1. Los *kami-kaze* ocultan Japón

Como una gran muralla los apocalípticos *kami-kaze* o “vientos sagrados”, resguardaron en 1274 y 1281 a Japón de la invasión mongola. Estos vientos aislaron y ocultaron a los nipones del resto del mundo y no dejaron entrar a ningún extranjero hasta el siglo XVI, cuando la tecnología naval lo permitió.⁶⁵ Provocando que la nación del sol naciente no se preocupara por tácticas defensivas para sus ciudades, como las murallas.⁶⁶

En *Los Siete samurai*, cuando Kanbei hace un plano de la aldea, se ve una superposición del mapa con el poblado, con lo cual nos ubica muy claramente; esta cartografía es utilizada para planear la defensa del pueblo, se entrena a los campesinos y hacen un foso colocando lanzas de bambú a su alrededor, en forma de muralla.

Cuando llegan los bandidos, buscan los puntos débiles de la fortificación y al examinar el pozo, se asombran de que unos simples

⁶⁵ Cfr: Daniel Toledo, et al, *Japón: Su tierra e historia*, México, El Colegio de México, 1991, p. 243.

⁶⁶ Véase: Taichi Sakaiya, *¿Que es Japón?*, Chile, Andres Bello, 1995, pp. 96-100,180-181.

campesinos hayan construido estas trampas; en ese momento Gorobei agarra una flecha y la utiliza contra un bandido, asesinándolo casi instantáneamente.

Pero las murallas en Japón nunca existieron para defender ciudades, de hecho, cuando se construyó la ciudad de Heiankyo (antigua Kioto), se imitó de la metrópoli china de Chang'an, una diferencia obvia fue el tamaño, pero también las gruesas paredes de piedra, que fueron sustituidas por una pared de barro, que bastaba para contener la incursión de ladrones y el tráfico de gente común, no para evitar un avance militar.⁶⁷

Ninguna ciudad japonesa contó con murallas de piedra, a diferencia de las principales ciudades romanas, griegas o chinas. La palabra china *cheng-shi* que significa: ciudad (*shi*) amurallada (*cheng*), es la correspondiente a la palabra japonesa *jokamachi* (ciudad amurallada), que se refiere a la ciudad que está al lado del castillo (*jo*), no dentro de él. Como vemos las barreras no eran usadas como lo muestra Kurosawa en *Los Siete Samurai*, estas son recreadas de mejor forma en su cinta *Trono de Sangre*.

Gracias a estos “vientos sagrados”, no fue necesario que los estrategas militares, se preocuparan por una invasión extranjera, como pasaba comúnmente en ciudades continentales.

Estos misteriosos *kami-kaze* escondieron a Japón, igual que la ninfa Calipso (*Καλυψώ*) ocultó en su cueva durante siete años a Odiseo (Ulises). Calipso simboliza: velar, cubrir, tapar, ocultar; agregándole el prefijo griego apó (*Απο*) que significa: re o des; se forma la palabra Apocalipso (*Αποκάλυψις*).⁶⁸

⁶⁷ *Ibíd.* p. 181.

⁶⁸ *Cfr:* Agustín Mateos Muñoz, *Etimologías latinas del español*, Esfinge, México, 1986, p. 290.

Por lo tanto, Apocalipto significa: revelar, descubrir, destapar, desvelar algo que estaba secreto; también se le complementa con: emblemático, misterioso, equívoco, confuso, ininteligible; además puede ser: augurador, profético, fatídico y présago. En su significado original no aparece la idea de catástrofe o destrucción. Este significado se le dio debido a la lectura del *Apocalipsis* de Juan, donde la destrucción ocupa un lugar trascendental.⁶⁹

El apocalipsis no sólo nos revela las características de la destrucción del mundo; nos desvela también y esta es la parte más inquietante de cualquier apocalipsis, como será la paz que le siga. Entonces ¿qué se descubrió durante la Guerra del Pacífico? y ¿en qué consistió la paz, tras la devastación de Hiroshima y Nagasaki?

2.2. Rapsodia en Japón

Durante la Segunda Guerra Mundial —como señala Ruth Benedict— se reveló al enemigo más enigmático al que se haya enfrentado Estados Unidos con anterioridad; con normas, valores y costumbres completamente diferentes e incluso contradictorias en apariencia. Lo que provocó un gran esfuerzo para conocer la naturaleza y el espíritu del enemigo, además de la militar por supuesto.⁷⁰

Se descubrió un país donde la figura del *tenno* o emperador, era venerada como un dios desde hacía siglos. En occidente, las figuras trascendentales de la Segunda Guerra Mundial, para tomar el poder y

⁶⁹ *Ibíd.* p. 290.

⁷⁰ *Cfr.* Ruth Benedict, *El crisantemo y la espada*, Alianza, Madrid, 1974, pp. 9-12, 15.

lograr que sus respectivas naciones los apoyaran —casi incondicionalmente— crearon un culto en torno a su personalidad e incitaron al nacionalismo; prueba de ello fueron Benito Mussolini y Adolfo Hitler.

Pero en Japón, no fue necesario ejecutar un culto alrededor del *tenno*, ni convencer a los nipones a seguir su mandato, pues era considerado una ley casi suprema.⁷¹ A pesar de ser una democracia parlamentaria, el ejército y la marina eran dirigidos por él y no por el Primer Ministro.

Sin embargo, de 1932 a 1945 la mayoría de los primeros ministros fueron generales,⁷² así que un grupo de militares —para controlar la nación sin restricciones— manipularon al emperador Hiro Hito (1901-1989) y poco a poco lo convirtieron en una figura decorativa;⁷³ además de ir militarizando la sociedad.⁷⁴

Por deseos expansionistas, en 1937 el imperio del sol naciente, atacó brutalmente desde Manchuria a China —dividida entre el comunismo y capitalismo— dando inicio a la Guerra del Pacífico, que más tarde llevaría a Japón a la Segunda Guerra Mundial.⁷⁵

⁷¹ Se decía que el *tenno* era el manantial de la vida, moralidad del pueblo y descendía de la diosa Sol. Véase: Mikiso Hane, *Breve Historia de Japón*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 200, 2004; Kaibaro Yukio, *Historia del Japón*, México, FCE, 2000, p. 299.

⁷² Cfr. Daniel Toledo, *op. cit.* p. 226; Mikiso Hane, *op. cit.* pp. 203-216.

⁷³ Véase: Mikiso Hane, *op. cit.* p. 215-216.

⁷⁴ Por ejemplo en 1923, el servicio militar se estableció como obligatorio para todos los jóvenes. Véase: Akira Kurosawa, *op. cit.* p. 78-81, 95-102. Además, la sociedad fue consciente, de que emitir en público una opinión desfavorable hacia las fuerzas armadas, significaba arriesgarse a ser detenido o muerto en pos de un “ultra-nacionalismo”; de hecho, se arrestaron personas que albergaban “ideas peligrosas” al niponismo o régimen Imperial, como los comunistas y liberalistas. Incluso algunas “patriotas” radicales, recortaban el pelo a otras mujeres que se lo habían rizado. Cfr: Mikiso Hane, *op. cit.* pp. 196-200, 204, 225-226.

⁷⁵ Véase: Mikiso Hane, *op. cit.* p. 209, 218-225

Trataron de evitar que la URSS y EU entrara en la disputa, pero este último le exigía que devolviera el territorio chino ganado y que rompiera la alianza con Alemania e Italia;⁷⁶ además en 1941 el presidente de EU Franklin Delano Roosevelt (1882-1945), les impuso un embargo petrolero, congeló créditos a los japoneses, cerró el Canal de Panamá a las naves niponas, además de no aceptar otro convenio o arreglo con esta nación.⁷⁷

En respuesta los nipones atacaron Perl Harbor, en diciembre de 1941, se justificaron diciendo que liberarían a Asia de las cadenas extranjeras. En EU se decía que la guerra duraría por lo menos tres años, en Japón se aseguraba que perduraría por cientos. Al principio los nipones ganaron territorios con relativa facilidad, pero esto cambió en 1942 y para el siguiente año dejaron paulatinamente los lugares conquistados. Destacando el General Douglas MacArthur al mando de las fuerzas Aliadas.⁷⁸

Los japoneses creían que ganarían la Guerra, los medios de comunicación —que eran controlados por el ejército— así lo expresaban y a pesar de las derrotas, los militares seguían considerándose vencedores.

Los nipones creían que su victoria sería del espíritu sobre la materia, no importaba que EU contara con armamento superior o más recursos, pues lo tenían previsto: *si hubiéramos tenido miedo de las cifras—decía un artículo del respetado periódico Mainichi Shimbun—, la guerra no habría empezado.*⁷⁹ Sin embargo, ahora se sabe que Estados Unidos

⁷⁶ Véase: Daniel Toledo, *op. cit.* p.233.

⁷⁷ Cfr: Mikiso Hane, *op. cit.* p. 228-231,234; Daniel Toledo, *op. cit.* pp.236-237.

⁷⁸ Véase: Kaibaro Yukio, *op cit.* pp. 288-289; Mikiso Hane, *op. cit.* p.235-240.

⁷⁹ Cfr Ruth Benedict, *op cit.* p. 27-28.

contó con 78 veces más recursos.⁸⁰ A pesar del gran contraste en municiones y provisiones, los nipones trataron de equilibrar dichas carencias con una fuerza espiritual.⁸¹

Siempre se repitió que: *el poder basado en la materia tarde o temprano debía fallar, sin embargo, el espíritu no se descompone*. Por lo tanto, la misión de Japón era difundir y glorificar el espíritu imperial por todos los lugares donde el soplo vital llegara. Esta ideología nunca cambió, no importando el desarrollo de la guerra, ya sea al inicio donde la victoria aparentemente era nipona, o cuando se sabía que perderían.⁸²

No es que despreciaran las cosas materiales, claro que las veían como necesarias, pero sabían que eran efímeras y con limitaciones. Esta confianza en el espíritu databa de siglos. De hecho, en Japón existían códigos de guerra como el *Bushido*, donde se estimaba el valor, el honor y la lealtad, virtudes que se honraban durante la guerra: *nuestra formación contra su superioridad numérica y nuestra carne contra su acero*.

Es cierto que al atacar Pearl Harbour, la mitad de los ingresos se dedicaban a proyectos militares y el 17% a la administración civil; su material belicoso: tanques, aviones, submarinos, etc, eran la manifestación exterior del indestructible espíritu japonés. Eran símbolos, como otrora la *katana* fue emblema del samurai.

Muestra de este inquebrantable espíritu fueron los aviadores *kami-kaze* o *tokkotai*,⁸³ que trataron de contener el avance de los Aliados

⁸⁰ Cfr: Kaibaro Yukio, *op cit.* p. 293, Mikiso Hane, *op. cit.* p. 245.

⁸¹ Véase: Mikiso Hane, *op. cit.* p. 221, 241

⁸² Cfr: Ruth Benedict, *op cit.* p. 29.

⁸³ Los estadounidenses llamaron a los aviadores nipones *kami-kaze* (viento sagrado) y los japoneses los nombraron *tokkotai* (tropa especial de ataque); éstos aviadores durante la Segunda Guerra Mundial, estrellaban sus aviones

hacia el archipiélago japonés y al no tener experiencia en la defensa, la única estrategia que contemplaron fue el estrellar sus aviones contra los buques enemigos. Retomando valores samurai; desvelando a occidente una nueva forma de protección:

Dicho acto ponía de manifiesto el espíritu principal del bushido: los bushi (samurai) preferían morir con honor a vivir de manera infame, y huir o rendirse era una gran vergüenza...Solían tener como símbolo las flores del cerezo, que siempre florecían al mismo tiempo y que días después se deshojaban también juntas.⁸⁴

Se creía que el alma se podía educar a través de la autodisciplina, para influir sobre la materia y el cuerpo, por ejemplo: casi al final de la película, cuando la mayoría de los bandidos habían sido asesinados, el jefe de éstos, logra entrar a la aldea, refugiándose en una choza donde sólo hay mujeres; repentinamente se oye un disparo y cae el hábil espadachín Kyuzo, no saben de donde salió el disparo.

Kikuchiyo intenta entrar en la choza donde se oculta el dirigente de los malhechores, pero este le dispara en el pecho y lo derriba; sin embargo, algo material como una bala no es suficiente para quebrantar su espíritu y su sentido de responsabilidad. No importando su estado, Kikuchiyo se levanta y persigue a su agresor, le clava su *katana*, desplomándose casi instantáneamente. Creando una de las escenas más heroicas de la película. Este tipo de actos memorables acontecieron muy frecuentemente en la Segunda Guerra Mundial:

contra las naves enemigas. Este acto se basa en el *Gyokusai* (quebrarse una piedra preciosa), es decir, la batalla en la que todos los combatientes mueren al mismo tiempo y muestra la disposición a dar la vida por el *tenno*. Véase: Kaibaro Yukio, *op cit.* p. 292.

⁸⁴ *Ibíd.* p. 292.

Un capitán...tras descender...Fue contando a sus hombres a medida que regresaban. Estaba pálido, pero se mantenía firme...se dirigió al cuartel general, donde dio el parte al comandante, pero he aquí que, inmediatamente después de dar su informe, cayo repentinamente al suelo. Los oficiales presentes corrieron a ayudarlo, pero desgraciadamente había muerto. Al examinar el cuerpo comprobaron que estaba ya frío y que tenía una herida de bala en el pecho...Seguramente había muerto hacía ya tiempo y fue su espíritu el que dio el parte. Este hecho milagroso se produjo sin duda gracias al sentimiento estricto de la responsabilidad que poseía el capitán fallecido.⁸⁵

Este suceso que podría interpretarse como charlatanería en occidente, para los japoneses era un acto verídico, como creer que un individuo (el Papa) puede ser el vicario de Dios en el mundo. Estos guerreros nipones creían que el mundo los veía, así que debían mostrar el fuerte espíritu japonés, para no defraudar ni al *Tenno*, ni a sus antepasados.

Pero esta ideología no sólo se aplicaba en casos inusitados como los aviadores —quienes sirvieron de propaganda para demostrar la superioridad del espíritu sobre la materia—; también fue empleada en la vida cotidiana, pues entre más agotadas estaban las personas por las largas horas de trabajo, bombardeos nocturnos y escaso alimento, más se debía gastar la energía corporal trabajando; se recomendaba la calistenia para calentar el cuerpo en sustitución de la calefacción, las mantas y en casos extremos incluso del alimento:

⁸⁵ Ruth Benedict, *op cit.* p. 30.

«Cuanto más agotados estén nuestros cuerpos, más se levantara nuestra voluntad y nuestro espíritu por encima de ellos.» «Cuanto más cansados, más espléndida será nuestra formación»⁸⁶

Pero la derrota era cuestión de tiempo. En marzo de 1945, Tokio recibió el bombardeo más severo de su historia. Se decía que: *Vivir en la ciudad era tan peligroso como estar en el campo de batalla*, de hecho, 66 ciudades fueron atacadas por mar y aire.⁸⁷ A pesar de ello, los militares insistieron en prolongar el combate y no aceptar la declaración Postdam,⁸⁸ incluso si con ello el destino de los civiles era sucumbir; pues se estaban tomando medidas para el posible decreto de *La Muerte Honorable de los Cien Millones* o suicidio colectivo de todos los japoneses.⁸⁹

En la cinta se ve como los *bushi* o samurai adiestran a los campesinos con lanzas de bambú, ya que siete samuráis no pueden detener a cuarenta ladrones; sin embargo, estos campesinos le temen a los bandidos, así que Heihachi les dice: *Todos le temen al enemigo, pero también les temen a ustedes*. Por su parte Kikuchiyo, los imita para que vean lo ridículo de su actitud y les reprime: *¡Que espantapájaros! ¡Pero son hombres no gaviotas!* refiriéndose a los bandidos.

⁸⁶ *Ibíd.* p. 29.

⁸⁷ *Cfr.* Kaibaro Yukio, *op cit.* p. 295; Mikiso Hane, *op. cit.* p. 244.

⁸⁸ En julio de 1945 se dio a conocer la declaración Postdam, donde EU, Inglaterra, China y la URSS pedían: 1) La destitución y castigo de quienes condujeron a Japón a la Guerra. 2) Ocupación del país para crear un nuevo orden pacífico, seguro y justo; devolver territorios asiáticos. 3) Desaparición de la milicia e industria bélica. 4) Desvanecer los obstáculos que impedían la democratización del país. 5) Reconstrucción económica e industrial. Véase: Kaibaro Yukio, *op cit.* p. 296; Mikiso Hane, *op. cit.* p. 246.

⁸⁹ *Cfr.* Akira Kurosawa, *op. cit.* p.188

Probablemente habrían muerto millones de civiles si EU hubiera invadido a Japón por medios convencionales; ya que como en *Los siete samurai*, los civiles nipones entrenaban con lanzas de bambú, para enfrentar la posible invasión estadounidense, aunque estas tácticas eran inservibles.⁹⁰ También se piensa que Estados Unidos quería limitar la intervención de la URSS en Asia.⁹¹

Lo único cierto, es que el presidente norteamericano Harry S. Truman (1884-1972) decidió utilizar el artefacto más letal jamás creado, es decir, la bomba atómica. El 6 de agosto de 1945 a las 8:15 se vislumbró un instante catastrófico e indeleble en el espíritu nipón, estremeciendo también a toda la humanidad, pues estalló la bomba de hidrogeno, sobre los ciudadanos de Hiroshima, causando la muerte instantánea de aproximadamente 160 000 personas.⁹²

Una inmensa nube de humo en forma de seta ascendió al cielo mientras la ciudad se convertía en un infierno viviente. Un testigo recuerda: «Fue una visión horrible. Cientos de personas heridas que intentaban escapar a las montañas pasaron por nuestra casa...Sus caras y sus manos estaban quemadas e hinchadas, y las tiras de piel desprendidas de sus tejidos colgaban como los harapos de un espantapájaros»...«Muchas personas...empezaron a morir tras experimentar síntomas tales como hemorragias vaginales o nasales, esputos, vómitos de sangre o hemorragias bajo la piel y los tejidos»⁹³

⁹⁰ Véase: Kaibaro Yukio, *op cit.* p. 299.

⁹¹ *Cfr.* Mikiso Hane, *op. cit.* p. 242.

⁹² Las cifras sobre los decesos no son muy exactas y varían de un libro a otro. Véase: Kaibaro Yukio, *op cit.* p. 295.

⁹³ Mikiso Hane, *op. cit.* p. 246-247.

Otro horripilante cataclismo fue causado por la segunda bomba nuclear, que se lanzó el 9 de agosto sobre Nagasaki, matando a más de 70 000 personas; hubo menos víctimas gracias a que se desvió del centro de la ciudad.⁹⁴

Un médico de Nagasaki...hizo el siguiente comentario: «A quinientos metros de la explosión yacía una madre con el vientre reventado mientras su futuro hijo, unido aun por el cordón umbilical, se removía entre sus piernas. Había cadáveres con las entrañas abiertas, aun palpitando. A setecientos metros se veían cabezas brutalmente arrancadas de los cuerpos, cráneos rotos con sangre goteando por las orejas»⁹⁵

A pesar de este holocausto, los militares no querían rendirse; sin embargo, la decisión final la decretaría el *tenno*. El 15 de agosto de 1945, el emperador Hiro Hito se dirigió a su pueblo por radio; los ciudadanos no sabían que les dirían, un novelista popular escribe: *Si nos pidiera morir con él, moriríamos todos juntos*. Esta era la visión de todo Japón, así de influyente era este ser.⁹⁶

Por ello el anunciar que la guerra había terminado, con una sumisión incondicional fue su papel.⁹⁷ El ensayista Hanamori Yasuji describe su sensación al concluir este conflicto bélico:

fui al cerro de Ueno, donde al oscurecer vi a los lejos innumerables luces, como si se extendieran arenas de oro...Hasta entonces las noches solían ser muy oscuras, pues las luces se cubrían con telas negras para evitar ser

⁹⁴ Cfr. Kaibaro Yukio, *op cit.* p. 296

⁹⁵ Mikiso Hane, *op. cit.* p. 247.

⁹⁶ Cfr. Kaibaro Yukio, *op cit.* p. 299; Mikiso Hane, *op. cit.* p.223.

⁹⁷ Para conocer el discurso emitido por el Tenno Hirohito Véase: Daniel Toledo, *op. cit.* pp.245-246.

blanco de un bombardeo. Si nos mandaran dibujar el fin de la guerra, esta escena sería la más adecuada.⁹⁸

2.3. El Japón de la post-guerra

Luego de la derrota alrededor de quinientos miembros del ejército y la armada se hicieron el *hara-kiri*.⁹⁹ El tratado de rendición fue firmado el 2 de septiembre de 1945, en el navío *Missouri*, dando inicio la ocupación de los aliados a cargo de Douglas MacArthur, (Comandante Supremo de las Fuerzas Aliadas o SCAP); la mayor parte de las fuerzas de ocupación fue estadounidenses, así que administraron indirectamente a Japón.¹⁰⁰

Sin duda, la isla enfrentaba una de las peores crisis bélicas en toda su historia. Los decesos en la Guerra del Pacífico sumaron alrededor de 650 000 civiles y 1 140 000 en la milicia japonesa;¹⁰¹ los bombardeos arrasaron más de 40% de las zonas urbanas, más de dos millones de predios fueron destruidos, por lo que uno de cada tres japoneses perdió su casa.¹⁰²

La película *Los siete samurai* muestra un mundo caótico, anárquico y catastrófico donde las familias están mutiladas, pues las guerras les han arrebatado a algún integrante. Estos samuráis deciden dejar fuera de la fortaleza a tres casas; una de ellas, es el molino donde vive un

⁹⁸ Véase: Kaibaro Yukio, *op cit.* p. 300.

⁹⁹ *Hara-kiri* significa autoinmolación por destripamiento, es decir, abrirse el abdomen, pues se creía que el espíritu residía en él. *Cfr.* Tsunetomo Yamamoto, *Bushido*, Barcelona, Paidotribo, 2005, 111 pp 99-111; Mikiso Hane, *op. cit.* p.248.

¹⁰⁰ Véase: Kaibaro Yukio, *op cit.* p. 301; Mikiso Hane, *op. cit.* p. 251; Daniel Toledo, *op. cit.* p. 247.

¹⁰¹ *Cfr.* Mikiso Hane, *op cit.* p. 249.

¹⁰² Véase: Daniel Toledo, *op. cit.* p. 244.

anciano. Cuando aparecen los bandidos, un campesino quiere salir del poblado, pero Kikuchiyo no lo deja, así que este aldeano le explica: *¡Debo ir por mi papá!*, la esposa del campesino dice: *Está ahí, siempre quiso morir en el molino*, por lo que Kikuchiyo responde: *¡Mula terca!* *¡Ve por él!*, sin embargo, la esposa con su pequeño hijo en brazos, lo acompaña.

Poco tiempo después, se ve como los bandidos incendian las casas y el molino; Kikuchiyo corre hacía el molino, pero sólo aparece la mujer —herida gravemente— con su hijo en brazos, quien logra entregárselo a Kikuchiyo para morir al instante.

Melancólicamente, Kikuchiyo se ve identificado con el valeroso acto provocado por la fuerza espiritual de esta mujer, pues recuerda: *¡Me pasó a mí!* *¡Estaba como este bebé!* *¡Eso me sucedió!*. Debido a las guerras, lo mismo le pasó a su familia y él alguna vez fue ese niño, es decir, uno más de los huérfanos de la guerra y como en otros casos, ha olvidado su verdadero nombre, así que se autonombra Kikuchiyo por una genealogía que consiguió.

Luego de la Guerra del Pacífico, regresaron siete millones de soldados y civiles japoneses de varios lugares asiáticos; Durante la larga crisis de posguerra, las personas soportaron estoicamente la destrucción y la hambruna.

El pueblo hizo frente a las consecuencias de la derrota, equiparándola con los desastres naturales que regularmente azotan al país insular. Los sobrevivientes de los bombardeos atómicos de Hiroshima y Nagasaki afrontaron la hecatombe con el mismo estoicismo con que por siglos se resignaron a los estragos de los tifones.¹⁰³

¹⁰³ *Ibíd.* p. 250.

Los repatriados no sólo sufrieron la miseria —al ser confiscadas sus posesiones— sino humillaciones y vejaciones. Caso concreto, fue el vivido en Corea, donde:

las tropas soviéticas los despojaron de todo, violaron a sus mujeres o los llevaron a campos de concentración en Siberia...Las muchachas se cortaban el cabello y se ensuciaban las caras para hacerse pasar por hombres. Los menores se quedaban abandonados, y los viejos y enfermos se suicidan para no estorbar a los demás. Aun ahora...continúa la búsqueda de esos “huérfanos de guerra”.¹⁰⁴

Este temor es plasmado en el filme, cuando el campesino Manzo esta preocupado, pues cree que sus mujeres se enamoraran de los samuráis o que estos se aprovecharan de sus féminas. Así que le pide a su hija Shino que se corte el pelo y vista como muchacho, sin embargo, su hija se niega, así que Manzo la persigue y le corta el pelo. Obviamente, esta actitud provocó temor en toda la aldea, pues no sabrían que esperar a la llegada de estos guerreros.

A lo largo de la cinta, Rikichi muestra un comportamiento anormal y retraído. Tiempo después, cuando Kikuchiyo, Kyuzo y Katsushiro capturan a un bandido, este les informa la ubicación de su guarida y lo fácil que es entrar; por ello deciden atacar para reducir el número de maleantes.

Kyuzo, Heihachi y Kikuchiyo son voluntarios para este arriesgado encargo, además de Rikichi quien será la guía. Cuando llegan a este refugio, prenden fuego a la choza y conforme salen los bandidos son asesinados; sin embargo, también hay mujeres que fueron sustraídas

¹⁰⁴ Kaibaro Yukio, *op cit.* p. 301-302

de sus pueblos nativos y convertidas en “mujeres de consuelo” o prostitutas.

Rikichi ve a una mujer salir de la cabaña y va hacia ella, pero ésta al verlo, entra a la choza —consumiéndose aun por el fuego— Rikichi trata de entrar, pero es detenido por Heihachi, súbitamente se escucha un estallido y Heihachi cae gravemente herido por una bala. Tiempo después, se sabe que la mujer que se suicidó en la choza era la esposa de Rikichi, con lo cual se explica su actitud inasequible.

Sentimientos parecidos fueron concebidos cuando el ejército de ocupación llegó a Japón, pues el pueblo estaba desconcertado, ya que la conmoción de la derrota, creó un ambiente temeroso y suspicaz. Se creía que la nación nipona poseía un origen casi divino y un ejército “invulnerable”, luego de la derrotada la conciencia colectiva apuntaba hacia la venganza de los EU; se creía que todas las mujeres serían violadas y los hombres serían esclavizados;¹⁰⁵ no fue así, sin embargo, para sobrevivir a la pobreza varias jóvenes se convirtieron en “mujeres de consuelo”.¹⁰⁶

2.3.1. Período de reformas

Los norteamericanos —como Calipso a Odiseo— enclaustraron durante siete años a los japoneses (1945-1952), dando inicio a varias reformas con un sello occidental. Lo más desconcertante y misterioso fue que los nipones se sometieron y no opusieron resistencia a dichas transformaciones tan radicales. Aunque el *tenno* continuó en el trono, se le excluyó de la política y fue obligado a renunciar a su divinidad; sin embargo, el conservar la monarquía ayudó a la resignación de los

¹⁰⁵ Cfr: Daniel Toledo, *op. cit.* p. 244-245.

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 301-302.

nipones. Durante la guerra, se pensó en bombardear el castillo imperial y atacar al emperador, sin embargo, esto hubiera sido un error, ya que la seguridad del emperador había sido sagrada y su asesinato sólo era posible en un conflicto donde se cuestionara la legitimidad de la familia imperial.¹⁰⁷

Si bien, no se sabe plenamente el papel que fungía el emperador sobre el Japón feudal, pues se le representa desde un ser omnipotente, hasta una mera figura decorativa. No obstante, nada incitaba más antipatía a los japoneses, que el expresarse contra él o con irreverencia, pues recriminar al *tenno* era similar a criticar a Japón; de hecho el emperador era lo que cada persona quería que fuera:

Los prisioneros que mantenían una actitud irreconciliable, imputaban su extremo militarismo al emperador y decían estar «ejecutando su voluntad»...«muriendo por orden del emperador»...Pero aquellos que rechazaban la guerra...le describían como «su majestad amante de la paz»; insistían en que «siempre había sido liberal y contrario a la guerra»...«En caso de derrota, los culpables serían el Gobierno y los líderes militares, pero no el emperador».¹⁰⁸

La lealtad al *tenno* era un arma de doble filo, pues estaban dispuestos a dar su vida y pelear hasta el final si el emperador así lo decidía, pero esta misma obediencia fue encauzada por los EU para que dejaran de combatir y se resignaran a la ocupación.

Es cierto que el pueblo japonés quedó pasmado, al ver en los diarios la fotografía del emperador (ataviado formalmente) junto a MacArthur (vestido con uniforme y sin corbata), rompiendo con todos

¹⁰⁷ Véase: Taichi Sakaiya, *op cit.* p. 136.

¹⁰⁸ Ruth Benedict, *op cit.* p. 36

los protocolos; transfigurando no sólo a Hirohito en un colaborador, sino a la institución imperial en una más de las tantas en el mundo¹⁰⁹. Pero ni esta situación, produjo alguna confrontación con las fuerzas de ocupación.

Estos cambios estaban encaminados a ejecutar la “declaración Postdam”, así que siguieron estos lineamientos:

- a) Asegurar que Japón no volviera a convertirse en una amenaza para los Estados Unidos o para la paz y seguridad de mundo.
- b) Llevar a cabo el establecimiento eventual de un gobierno pacífico y responsable que respetara los derechos de otros estados y apoyara los objetivos de los Estados Unidos, tal como se refleja en la Carta de las Naciones Unidas.¹¹⁰

El primer paso fue desmilitarizar el país, se destituyó al ejército y la marina, asimismo se destruyeron los arsenales, las bases navales, las industrias bélicas y todo tipo de materiales de guerra.¹¹¹ Al desaparecer el ejército, muchos soldados repatriados deambularon por las calles pasando por varios avatares.

Estos hombres, alguna vez considerados héroes, nos recuerdan a los samurai que protegen la aldea, quienes al quedar sin señor se volvieron *ronin*, éstos en épocas anteriores no habrían aceptado un trabajo tan mal redituable, sin embargo, los tiempos han cambiado debido a las guerras y su clase ha venido a menos. Además si estos hombres son héroes, es gracias a su valor para soportar estoicamente todas las pruebas de la vida, ya sea un terrible enemigo que los supera en número o una aterradora catástrofe celestial.

¹⁰⁹ Véase: Daniel Toledo, *op. cit.* p. 249; Kaibaro Yukio, *op cit.* p. 304.

¹¹⁰ Daniel Toledo, *op. cit.* p. 247.

¹¹¹ *Ibid.* p. 249

Luego de cualquier guerra lo más preocupante es la escasez de comida, Cuando Katsushiro guarda su arroz para dárselo a Shino, este le confiesa: *Probé el mijo por primera vez*, al mismo tiempo le da un plato de arroz y continua diciendo: *Terrible. Cómetelo. Anda. Si quieres estar sola, yo...* y cuando Katsushiro está por retirarse, Shino le responde: *No quiero*, extrañado Katsushiro le pregunta: *¿Por qué no? ¿No hay gente?*, sin embargo, Shino argumenta: *Prefiero dársela a anciana madre de Kyuemon. Ahora no tengo hambre* y van con ella.

Cuando los samuráis están comiendo, el aldeano Rikichi no prueba su plato de arroz, así que Katsushiro le expresa: *Tú come. Esta vez me ahorraré el mío*. Kyuzo les interroga: *¿De qué hablan? ¿Qué es lo que pasa?*. Al enterarse los samuráis de la escasez de arroz, deciden visitar a la anciana, Kanbei cuestiona: *¿No tiene parientes?*. *Los bandidos los mataron*, responde Rikichi; la anciana confiesa: *Yo desearía poder morir, mientras más pronto mejor. Así ya no sufriré. Pero entonces, aun en el más allá ¿también habrá sufrimientos?*. Este pensamiento refleja al siglo XVI, periodo de guerras civiles que se extendieron por todas partes, pero también muestra la inestabilidad de Japón durante y después de la Segunda Guerra Mundial.

De hecho, cuando ya había terminado este conflicto internacional, las raciones de comida se redujeron durante dos años y medio.¹¹² Así que se puso en marcha una reforma agraria, convirtiéndola en ley el 21 de octubre de 1946; la cual consistía en:

toda extensión de tierra mayor de una hectárea...en manos de propietarios ausentistas debía ser vendida al gobierno; los propietarios que explotaran sus tierras podían conservar hasta tres hectáreas...el excedente debían venderlo. Las tierras así recuperadas...fueron vendidas

¹¹² Cfr: Kaibaro Yukio, *op cit.* p. 302-303.

prioritariamente y en condiciones ventajosas a sus ocupantes. De esta manera, desaparecieron los terratenientes ausentistas cuyo poder databa de la época Meidjin...El 90% de la tierra quedó en manos de quien la trabaja.¹¹³

Estas reformas podrían parecer socialistas, sin embargo se basaron en antiguos grupos japoneses de procedencia liberal y fueron aplicadas por un país eminentemente capitalista. Gracias a la Ley de Reforma Agraria, los grupos marginales pudieron sobrevivir al cosechar sus propios alimentos. Los aldeanos de *Los siete samuarai*, son tan pobres que lo único que poseen es su fuerza de trabajo y sus medios de producción, es decir, la tierra —que parecería comunal— así que no les queda otro camino que cooperar y defenderla, pues sin el arrozal morirían.

La razón para continuar con una especie de tierra colectiva es muy simple, ya que el cultivo de arroz requiere un trabajo en conjunto y en cualquier sociedad agrícola los individuos o familias no podían sobrevivir sin el resto de la comunidad. Muestra de ello son los canales de agua, que estaban conectados, por lo que para resarcirlos, era necesario que todos trabajaran en conjunto, lo mismo pasaba con los caminos y terraplenes.

Esta necesidad, creó al paso del tiempo un espíritu de cooperación; de hecho, en los arrozales sería más adecuado utilizar el lazo agua-tierra, en lugar de un lazo sanguíneo, donde el líquido vital y la tierra proporcionan un sentimiento de pertenecía; de hecho, la adopción era muy común en las aldeas, Kikuchiyo fue una muestra de ello, el nieto

¹¹³ Daniel Toledo, *op. cit.* p.250.

del anciano, completa el patrón, mostrando que el lazo consanguíneo no era tan importante como el preservar los medios de producción.¹¹⁴

Para modificar la mentalidad del país del sol naciente, no era suficiente con la desmilitarización, se tendría que reeducar a todo el país, así que:

Los prisioneros políticos fueron liberados y se reestablecieron las libertades de pensamiento, religión, reunión, organización y expresión...Los partidos políticos retornaron al escenario nacional. Se trata pues, no sólo de liquidar el antiguo espíritu, sino de crear uno nuevo, basado en las libertades públicas de las democracias occidentales.¹¹⁵

En lo referente a la educación, se promulgó en 1947 la reforma al artículo 10 de la Ley Fundamental de Educación, donde se anunció el nuevo sistema educativo de seis años de primaria y tres de secundaria,¹¹⁶ además:

“La educación no debe estar sometida a ningún control indebido y su realización debe estar vigilada por la totalidad del pueblo”. Con base en el modelo norteamericano el sistema se descentralizó, introduciéndose la educación mixta, y la escuela secundaria. Además, se rediseño la educación superior con nuevas universidades locales. Los curricula se transformaron tan radicalmente que incluso se abandonó la enseñanza de historia japonesa.¹¹⁷

¹¹⁴ Cfr: Taichi Sakaiya, *op cit.* p. 101-102.

¹¹⁵ *Ibid.* p.251

¹¹⁶ Véase: Kaibaro Yukio, *op cit.* p.306.

¹¹⁷ Daniel Toledo, *op. cit.* p. 251

Estos cambios también consideraban las libertades de la mujer, pues se le reconocía el derecho al voto e igualdad laboral, lo cual representó un duro golpe al sistema familiar ancestral¹¹⁸. Sin embargo, estos derechos femeninos no son plasmados en la cinta de Akira Kurosawa, ya que el papel de las mujeres se reduce a un servilismo patriarcal. Igualmente se creó la Ley de Sindicatos Obreros, donde se garantizó el derecho a la negociación colectiva y a la huelga.

Sin duda uno de los pasos más importantes para el Supremo Cuartel General de las Fuerzas Aliadas era la creación de una nueva constitución, esta fue promulgada el mismo día que se celebra el aniversario del emperador Meijin, quien promovió la modernización del país; es decir, el 3 de noviembre de 1947.¹¹⁹ Los puntos más destacados de esta carta magna son:

El emperador se definía como un mero símbolo de la unidad nacional, que carecía de poderes efectivos. Asimismo se estableció la soberanía del pueblo...Se garantiza los derechos fundamentales del hombre...se afirmó que la dieta o parlamento era el "órgano supremo del poder del estado" y...se estableció el desarme total de Japón y la privación de su derecho a la beligerancia.¹²⁰

De esta manera Japón, otrora país de samurai declaraba *La paz eterna*; sin embargo, este punto ha dado lugar a controversias y sentimientos encontrados hasta la actualidad,¹²¹ a pesar de ello esta nación estaba más preocupada por reestructurarse que por pensar en la guerra, aunque habrá que recordar que ya había existido un periodo

¹¹⁸ *Ibíd.* p. 251

¹¹⁹ Cfr: Kaibaro Yukio, *op cit.* p.305; Daniel Toledo, *op. cit.* p.252

¹²⁰ Daniel Toledo, *op. cit.* p.253.

¹²¹ Véase: Kaibaro Yukio, *op cit.* p.306.

de paz durante el período Tokugawa (1615-1868), donde los guerreros que gobernaban se dedicaron a la burocracia; provocando que las artes como el *kendo* y el arco que se refinaron, inclusive se practicó el teatro *Nô*.

Además, es muy probable que uno de los elementos que provocaron la prosperidad de esta nación, fuera el renunciar a las armas, ya que pudieron emplear este capital sobretodo en tecnología y educación.¹²²

Es cierto que Japón fue ayudado económicamente por Estados Unidos para su recuperación, aunque sus planes consistían en convertir a esta nación asiática en un país campesino. Sin embargo, en 1947 el contexto geo-político internacional cambió debido al constante avance comunista en Asia; por lo tanto, los norteamericanos replantearon el papel de este país como una muralla al comunismo en el pacífico. Estas condiciones transfiguraron al antiguo enemigo, en el mejor aliado asiático.¹²³

Dicha situación, también enrareció el ambiente al interior de la Isla nipona, pues hubo constantes movilizaciones políticas y sociales, además los partidos de izquierda tomaron gran fuerza —utilizando las huelgas como su arma más efectiva— obligando a MacArthur y al gobierno a reformar la Ley de los Servicios Públicos Nacionales en 1948, la cual prohibía el derecho a huelga y la negociación colectiva. Iniciando así la represión, tal vez la decisión más radical fue la llamada “purga roja”, es decir: *la expulsión de más de 20 000 comunistas, o sospechoso de serlo, de los servicios públicos y empresas privadas, así como de la actividad sindical y política.*¹²⁴

¹²² Cfr: Daniel Toledo, *op. cit.* p. 253

¹²³ *Ibíd.* pp. 254-255.

¹²⁴ Véase: Daniel Toledo, *op. cit.* p 258.

Se aplicó la Doctrina Truman y el Plan Marshall; asimismo MacArthur favoreció a los antiguos empresarios conservadores, para tratar de acelerar la recuperación económica, concluyendo las restricciones comerciales hacia éstos.¹²⁵

Es indudable que gracias a todas estas reformas se pudo recuperar la tierra del sol naciente, no obstante, ninguna sociedad puede modificarse tan radicalmente de la noche a la mañana, sin crear desconcierto; en Japón este caos no sólo fue mundano, llegó a la esencia misma del niponismo. El pretender reformar esta Nación, basándose en valores y paradigmas occidentales, tales como la democracia y el liberalismo económico y político; provocó un hondo desequilibrio en las personas, quienes al enfrentarse cotidianamente a la trasgresión y revaloración cultural, percibían incognoscible la verdad. Prefiriendo seguir a los jóvenes que si entendían los nuevos valores.

Con la derrota militar se consiguieron reformas democráticas; no obstante, los adultos perdieron su firme creencia en la moral tradicional ante el nuevo valor del individualismo. Dudaban de los viejos valores: el sintoísmo, el confucionismo, la caballería y otros, y mejor callaban e incluso adulaban a sus hijos.¹²⁶

2.3.2. Hacia la independencia

Al acercarse a la reconstrucción total de las ciudades en 1950 y poseer un objetivo político, social y económico definido, el siguiente paso fue reivindicar internacionalmente a Japón y consolidar la

¹²⁵ *Ibíd.* pp. 256-258.

¹²⁶ Kaibaro Yukio, *op cit.* p. 306

economía, para no depender de ninguna nación. De hecho, cuando empezó la guerra de Corea en 1950, los norteamericanos insistieron en el rearme de Japón, para limitar el expansionismo comunista;¹²⁷ sin embargo, el Primer Ministro Shigeru Yoshida —apegándose a la constitución impuesta por los EU— optó por continuar con el fortalecimiento de la economía, ya que el rearmar a Japón los desviaría de su objetivo central.¹²⁸

Debido al avance comunista en Asia, el comandante MacArthur amenazó con invadir China desde Corea, sin importarle las órdenes del presidente Truman; quien para evitar posibles roces de EU con la URSS, destituyó a este General como comandante de la ocupación.

Pero si los nipones no tendrían su propia milicia, cómo garantizarían su seguridad. En la película para proteger la aldea contratan samurai, esto no era nada nuevo, el mismo anciano lo dice: *Contrataremos samuráis...Hace mucho, cuando mi aldea fue saqueada y quemada. Y cuando yo estaba huyendo, vi algo: Una aldea intacta...la que contrató samuráis.* Pero no tienen dinero así que buscarán a cuatro samuráis que lo hagan por comida y morada.

La respuesta de los japoneses en los cincuenta fue el firmar un acuerdo con el ejército estadounidense, en el cual concedía a dicho regimiento instaurar bases en territorio nipón. Esta unidad se denominó:

en 1952 el Cuerpo de Mantenimiento del Orden Público (*hontai*) que, con una dotación de 75 000 hombres, equivalía, de hecho, a una fuerza armada. Más tarde este cuerpo pasaría a denominarse Fuerzas de Autodefensa (*jeitai*).¹²⁹

¹²⁷ *Ibíd.* p. 308.

¹²⁸ Véase: Daniel Toledo, *op. cit.* p 259.

¹²⁹ *Ibíd.* p. 260

La guerra de Corea ayudó a estabilizar la económica de Japón, que para 1951 alcanzó ganancias correspondientes al 60% de lo que se obtenía en la preguerra; así que el Primer Ministro Yoshida buscó concluir un acuerdo de paz con los miembros de la ONU. No obstante, sólo firmó con EU el Tratado de Paz de San Francisco, el 8 de septiembre del mismo año y se refrendó otro acuerdo: el Tratado de Cooperación y Seguridad Mutuas, donde se pedía la permanencia de las tropas norteamericanas.

Este convenio de paz era necesario para legitimar y reivindicar internacionalmente a la tierra del sol naciente; no obstante, fue necesario renunciar a varias posesiones y derechos:

Japón reconoció la independencia de Corea y renunció a sus reclamos sobre Taiwán y las Islas Pescadores, el sur de Sakhalin y las Kuriles, así como el mandato sobre las islas de Pacífico. Los Estados Unidos controlarían temporalmente las islas Ryukyu y Bonin. El tratado prescribía limitaciones a la economía y al comercio de Japón y reconocía su derecho a la autodefensa, en los términos de la Carta de las Naciones Unidas.¹³⁰

La efervescencia al interior de la isla no se hizo esperar, pues varios ciudadanos se manifestaron en contra de la dependencia que significaba este tratado; pero también hubo voces a favor, estos felicitaban al Primer Ministro, pues consideraban el Tratado como un gran logro. Independientemente de como lo interpretaran los ciudadanos japoneses, la visión de la URSS y la República Popular China, al no ser incluidos en este acuerdo, fue verla como una actitud

¹³⁰ Daniel Toledo, *op. cit.* p. 261

anticomunista; así que, desde Moscú se ejecutó el veto para obstaculizar el ingreso de Japón a la ONU.¹³¹

El 28 de abril de 1952 entró en vigor el Tratado de Paz de San Francisco, dando inicio a la desaparición de la Comandancia Suprema de las Fuerzas Aliadas y por lo tanto, recuperando su independencia. A pesar de esto, varios ciudadanos nipones se manifestaron contra la presencia masiva de centinelas norteamericanos en suelo japonés, pues esto simbolizaba el sometimiento de Japón hacia EU.

2.3.3. Reivindicación económica

A partir de este momento la restauración económica se confeccionó al unirse acorde a los intereses de: la oligarquía financiera, los antiguos políticos —quienes retomaron el control— y la burocracia estatal.¹³² De hecho, la mayoría de los votantes siguieron apoyando a los conservadores 38 años más, pues pensaban que dirigían bien la nación, además de evitar con ello un cambio drástico.¹³³

Parecía que el pueblo se había acostumbrado a la democracia basada en el individualismo, no obstante, aun subsistía la moral ancestral, que apreciaba más al pueblo en su conjunto que al individuo. Esto se vio reflejado en todos los sectores, hasta en el Parlamento, por ejemplo: los conservadores se agrupaban por su *guiri* (deber personal) y *on* (deuda moral).¹³⁴

¹³¹ *Ibíd.* p. 260

¹³² *Ibíd.* pp. 262-263

¹³³ Véase: Kaibaro Yukio, *op cit.* p. 308.

¹³⁴ *Ibíd.* p. 312

Las empresas se desarrollaron gracias a las “abejas obreras”, ya que todo el pueblo japonés anteponía lo público a lo privado, es decir la vida laboral a la social y familiar:

Si a las cinco de la tarde un empleado que estaba por salir...era requerido...para pedirle consejo acerca de un producto nuevo...y si ese día su pequeño hijo lo esperaba en casa para celebrar su cumpleaños, de todas maneras se quedaba...y dejaba esperando a su hijo, aun cuando sabía que este se molestaría.¹³⁵

Esta consolidación económica no hubiera sido posible sin la también ancestral costumbre del ahorro y procurar tener reservas; cuando Kikuchiyo muestra a Kanbei las armaduras que los aldeanos tenían guardadas, todos los samuráis se enojan, *¿Dónde estaban?* pregunta Kanbei, *aquí en casa de Manzo, ¿No les agradan?...la mejor calidad, tú querías estas cosas ¿no?*, le responde Kikuchiyo; Shichiroji exclama: *¡Qué vergüenza! Mataron y destriparon a los samuráis*; Kanbei afirma: *Alguien que nunca ha cazado no entendería*; incluso Kyuzo exterioriza: *Quisiera matar a cada granjero en esta aldea.*

Kikuchiyo muy molesto se levanta y dice: *¡Buena idea! ¿Quiénes creen que son estos granjeos? ¿Santos?, ¡No, son zorros astutos! dicen: no tenemos ni arroz, ni trigo ¡Nada!, ¡Pero si tienen, tienen todo!, ¡Caven en el suelo! ¡Busquen los graneros! ¡Encontraran mucho arroz, sal, frijoles, Sake!, ¡Granjeros ocultos en la montaña!* refiriéndose a los bandidos, *Parecen sinceros y obedientes, pero no. Cazan samuráis derrotados, ¡Escuchen! los granjeros son tacaños, astutos, chispeantes. ¡Malos, tontos y asesinos, eso son! ¿Pero quién los hizo así?*

¹³⁵ *Ibíd.* p. 313

¡Ustedes samuráis! ¡Queman sus casas, arruinan sus granjas, roban su comida, los hacen esclavos, violan a sus mujeres, los matan! ¡Qué pueden hacer ellos? ¿Qué?

Cuando ya están peleando contra los bandidos y saben que a la mañana siguiente será la batalla definitiva, Kanbei resuelve dejar descansar a los campesinos esa madrugada, por lo que varios aldeanos comparten sake y comida a Kyuzo y Kanbei, quien pregunta: *¿Sake? ¿Dónde estaba?*, pero el aldeano se retira sin responderle; *Ya veo. Como dijo Kikuchiyo tienen todo*, afirma Kanbei.

Recordemos que la mayor parte de la recaudación estatal, durante el feudalismo japonés, provenía de los campesinos, y a pesar de ello ahorran; esta tradición se perpetuó aun después de la ocupación estadounidense, cuando sus ahorros fueron confiados a los bancos y con ellos se financió la compra de tecnología, creando en poco tiempo industrias automatizadas.

La arraigada costumbre del ahorro era de gran ayuda: por ejemplo, cuando una muchacha recibía su sueldo, ahorra 10%; con el 90% restante, por muy escaso que fuera, cubría todos sus gastos...ciertamente era muy útil en los casos de urgencia, tanto privados como públicos.¹³⁶

El constante desarrollo del mercado interno, provocó que abundaran los productos ofertados, así que se creó una clasificación social para los productos que se vendían y evitar que se comprara lo que no se podía pagar.

séptima clase, sólo focos; sexta además, radio, y plancha; quinta, además, calentador y tostador eléctricos; cuarta, además, licuadora, ventilador y teléfono; tercera, además,

¹³⁶ *Ibíd.* p. 312

lavadora; segunda, además, congelador y primera clase, quienes poseían televisor y aspiradora, además del resto de los aparatos.¹³⁷

Los japoneses ahorraban, trabajaban, reinventaban sus industrias y no estaban obligados a invertir una parte importante de sus recursos al sector militar, dirigiendo sus esfuerzos hacia la exportación. Así aprendieron a partir de 1945, a manejar el arma económica y financiera como otrora, el samurai esgrimía su *katana*.

La figura del samurai ha seducido a occidente por lo enigmática que es; esta seducción no ha dejado de existir, claro que ahora consiste en una nueva forma, pues si hace unos siglos los herreros forjaban las mejores hojas de acero, martillando pacientemente el metal; hoy siguen mostrando ese espíritu perfeccionista en los *gadgets* o aparatos electrónicos como: computadoras, cámaras, televisores, celulares y varios más:

si puede decirse que Japón «hace la economía como la guerra» el enfrentamiento no genera ni sangre ni cadáveres. En esta batalla, la seducción y la competitividad, del producto hace las veces de pistola apuntando a la sien del comprador y el gozo del consumo deviene deflagración. En eso reside la ambigüedad del abrazo del samurai, hecho de seducción y amenaza, fascinación e inquietud, embrujo y ahogo.¹³⁸

¹³⁷ *Ibíd.* p. 313

¹³⁸ Dominique Nora, *El abrazo del samurai*, Ediciones de la tempestad, Barcelona, 1991, p. 389.

3. HACIA EL MUNDO IDÍLICO

La guerra es el fundamento de todas las artes...de todas las virtudes superiores y todas las facultades de los hombres...todas las grandes naciones aprendieron su verdad de palabra y su fuerza de pensamiento en la guerra; que la guerra les alimentó y la paz les debilitó; que la guerra les enseñó y la paz les engañó. El Bushido

3.1. Japón en el siglo XVI

Durante el siglo VII, se planearon y ejecutaron diferentes reformas importadas de China como: el transcribir a la escritura ideográfica el japonés; adoptar la religión budista para justificar, preservar y proteger al Estado, así como a la familia imperial, tomando el epíteto nipón de: *Los que viven por encima de las nubes*, además declarar que sólo individuos de esta familia podían llegar al trono; otorgar títulos oficiales a nobles y señores feudales, fortificando con ello el sistema de castas.¹³⁹

Este último punto provocó diversas guerras civiles por el poder, hasta que Yoritomo Minamoto en el siglo VIII venció a todos sus rivales y retomó el viejo título militar de *Shogun* o generalísimo subyugador de los bárbaros. Este *Shogun* convirtió al Emperador en una figura decorativa, al no tener ningún poder político y administrativo, sin embargo, conservó esta imagen para explicar su posición en el poder.¹⁴⁰

¹³⁹ Cfr: Ruth Benedict, *El crisantemo y la espada*, Alianza, Madrid, 1974, p. 59-60.

¹⁴⁰ El concepto japonés de emperador es el de un ser sagrado, una especie de prisionero de Estado, pues no podía participar en la administración, ya que

Debajo del *Shogun* existía el *Daimio* quien protegía su feudo a través de su propio ejército de samuráis, estos peleaban por su señor contra feudos rivales o incluso el *Shogun*.

Estas guerras civiles se propagaron por todo Japón hasta el siglo XVII, la cinta *Los siete samurai* muestra anarquía y caos originados por estos conflictos entre feudos del siglo XVI. Estas guerras terminaron cuando apareció Ieyasu Tokugawa y tras varias décadas combatiendo a los más poderosos señores feudales, los sometió y venció al destrozamiento de sus ejércitos; nombrándose *Shogun* en 1603, trayendo con ello paz y estabilidad al interior de la isla.¹⁴¹

En 1543 llegó a las costas japonesas un gran navío portugués, en su interior, dos personas traían *un artefacto que medía un metro y pesaba 2.5 kilogramos, con un agujero lateral tapado con un tornillo*.¹⁴² Este artefacto fue el arcabuz y luego de aprender como fabricarlo, se difundió muy rápidamente en la Isla. Sin el arcabuz no hubiera sido posible para Ieyasu derrotar a sus enemigos.

En *Los siete samurai*, cuando estos guerreros pelean contra los bandidos, utilizan armas tradicionales como: la *katana*, la lanza, el arco y flecha, entre otros; sin embargo no utilizan armas de fuego, a pesar de que Kyuzo entra en territorio enemigo y roba un arma, pues era indigno asesinar sin enfrentar al enemigo, iba en contra de los ideales samurai.

El enemigo no maneja estos ideales, así que los utiliza en contra de los samuráis; de hecho, sólo las balas pudieron acabar con la vida de

eran asuntos mundanos; de hecho tenía que ser transportado de forma que sus pies no tocaran la tierra, ya que de hacerlo, esas tierras quedaban santificadas y pasaban a posesión del emperador. *Ibíd.* p. 60, 68-71

¹⁴¹ Akira Kurosawa recreó esta etapa histórica en *Kagemusha* (La sombra del guerrero) de 1980.

¹⁴² Véase: Kaibara Yukio, *op cit.* pp

Heihachi, cuando asaltan el refugio de los bandidos; con la existencia del hábil Kyuzo y con Kikuchiyo.

Los descendientes de Ieyasu prohibieron usar armas de fuego durante la dinastía Tokugawa, para evitar una posible sublevación, además de controlar y mantener la nación en paz hasta 1868, cuando este gobierno dual: *Shogun-Tenno*, fue abolido por el movimiento nacionalista llamado Restauración *Meiji*.

Los *Daimio* derrotados por Ieyasu fueron nombrados “Señores Excluidos”, quienes a pesar de seguir controlando sus feudos con cierta autonomía y a sus samuráis, no tenían el honor de ser vasallos del shogunado, lo que les significó ser excluidos de los cargos importantes, que fueron repartidos entre los “Señores Incluidos”, que habían ayudado a Ieyasu.

Esta estratificación se perpetuó hereditariamente y fortaleció para mantener la paz en todos los niveles, incluso se creó un sistema de conducta muy detallado para cada clase. En el filme: *Los siete samurai*, encontramos diferenciadas las clases sociales de la época: los campesinos, pobres e indefensos; los bandidos, que gracias al vacío de poder se agruparon formando ejércitos que atemorizaban a la población; los samuráis y *ronin*, guerreros que se ven obligados a buscar sustento ante la ausencia de un señor a quien servir.

En esa película se muestran casi todos los niveles en la jerarquía social, la cual se dividía en: la familia imperial y los nobles; los guerreros o samuráis; los campesinos, artesanos y comerciantes; por último los *parias* quienes eran:

Los más numerosos y famosos de éstos eran los Eta, los que hacían los trabajos malditos. Eran los basureros, los enterradores de los ajusticiados, los desolladores y los cortadores de piel. Eran los...incontables, pues ni siquiera

se contaban los kilómetros de los caminos que atravesaban sus aldeas, como si las tierras y los habitantes de aquellos lugares no existieran.¹⁴³

Luego de los “incontables” o *parias* seguían los comerciantes, quienes no eran bien vistos, debido a que su único objetivo era enriquecerse con cosas mundanas y materiales. Para evitar que estos mercaderes prosperaran y con ello amenazaran la sociedad feudal, el comercio entre feudos fue restringido, colocando aduanas en los límites de cada feudo. La estratificación incluía la ropa y la sombrilla que podían llevar, el dinero que podían gastar en una boda o en un funeral; así mismo, no podían vivir en distritos de samuráis o usar armas.

Los campesinos eran la columna vertebral de todo Japón, ya que pagaban pesados tributos de arroz —más de 40% de su producción—, estos impuestos eran utilizados para solventar los estratos parásitos de la sociedad. Sin embargo, también se les garantizaba la posesión de lo más importante para ellos, es decir, la tierra; pues no podía ser vendida o traspasada para siempre, la tierra era de quien la trabajaba.¹⁴⁴ Restringían el número de hijos, de hecho, la densidad poblacional se mantuvo casi inalterable hasta el siglo XIX.

Esta casta podía llevar sus quejas por escrito al *Daimio*; en caso de no ser resueltas, enviaban a un representante y una carta con el *Shogun*. Estas autoridades investigaban y emitían un veredicto, generalmente en favor de los solicitantes; sin embargo, al efectuar estos reclamos se transgredía la gradación social, así que el castigo era la muerte.

¹⁴³ Ruth Benedict, *op cit.* p. 62.

¹⁴⁴ *Ibíd.* p. 65.

A pesar de todo, este castigo era aceptado sin ningún conflicto, en pos de perpetuar la estabilidad que garantizaba la jerarquía social, donde todos tenían un lugar y monopolizaban sus actividades. La ejecución era pública, sin embargo, los hombres condenados a muerte por esta causa eran considerados héroes y en ocasiones se construía santuarios en su honor.

Tampoco podían usar armas, ya que este privilegio estaba restringido para los samuráis, pues la *katana* era un signo de casta y no un mero adorno; de hecho, este guerrero tenía el indulto de emplearla contra las clases inferiores. En la película, cuando los aldeanos van a buscar a cuatro samuráis para defender su aldea, se conoce con más detalle la vida de los *bushi*, quienes son respetados y temidos por el resto de habitantes; *¡Que insulto! ¡Soy pobre pero no un mendigo!* Responde un samurai, luego de tirar a Rikichi y apunto de utilizar su *Katana* contra este campesino.

En épocas pasadas hubiera sido inconcebible que algún samurai aceptara el trabajo que ofrecían los desesperados campesinos, pero debido a las guerras feudales que azotaban el país, algunos samuráis debían alquilarse para seguir manteniendo una forma de vida acorde a sus necesidades. Estos samuráis arrendados se convirtieron en *ronin*, al no tener vínculos con un clan o servir a un *Daimio*.

La cinta muestra a samuráis realizando diferentes actividades para conseguir sus alimentos, por ejemplo cuando Kenbei y Gorobei están reclutando samuráis y este último se encuentra a un samurai cortando leña para pagar su comida, Gorobei le dice: *Eres bueno*, refiriéndose a la forma en la que corta leña. *Y soy mejor matando hombres*, expresa el samurai llamado Heihachi. *¿Has matado a muchos?* le pregunta Gorobei; *Eso no tiene fin, así que por lo general huyo*, confiesa

Heihachi. *Bien, eso es mejor* señala Gorobei y como se dedica a matar le propone asesinar a bandidos para ganar su alimentación

Es cierto que los samuráis tenían el privilegio de utilizar armas, pero esto también les obligaba a dedicarse exclusivamente a la beligerancia, pues si no peleaban no podían sustentarse.

Los guerreros ya no podían ser ni campesinos, ni artesanos, ni comerciantes. Ni siquiera al de más baja graduación se le permitía ser trabajador, era miembro de una clase parasitaria cuyo estipendio anual de arroz provenía de los impuestos que pagaban los campesinos. El daimio controlaba el arroz y distribuía a cada servidor samurai la cantidad asignada; el samurai, pues, no tenía otro lugar donde buscar apoyo, dependía enteramente de su señor.¹⁴⁵

Estos guerreros evitaban tener varios hijos, pues esta paga tendría que ser dividida entre todos; además, como su concepción del honor no les permitía que su prestigio dependiera de la riqueza y la ostentación, practicaban ante todo la moderación como una de las virtudes superiores.

La clase samurai no fue solamente guerrera, gradualmente se dedicó a la administración y burocracia local, además de desarrollar artes pacíficas como el drama clásico o *Nô*; o la ceremonia del té; es decir, los verdaderos samuráis pertenecían a la aristocracia militar, no eran simples soldados de infantería o *ashigaru*.

¹⁴⁵ *Ibíd.* p. 63.

3.2. Cosmovisión Samurai

La figura del *samurai* ha seducido a varias culturas occidentales, debido a sus actitudes incomprensibles e inconcebibles, ya que proceden de una cultura totalmente diferente a la nuestra, aunque esto también provoca que sea mitificado o estereotipado.

Este personaje surgió debido a las constantes guerras en las que estaban inmersos los clanes nipones en los siglos VIII al XVII, donde fue necesario la creación de un código de caballería, es decir el Bushido o vía del guerrero, en el cual se honraban las virtudes caballerescas.¹⁴⁶ Gracias a este código, el samurai se convierte en el prototipo del ideal humano nipón, hombre justo o de ley, que pelea por una causa y un señor.¹⁴⁷

Recordemos una vez más cuando Kyuzo, Heihachi, Kikuchiyo y Rikichi —quien funge de guía— son voluntarios para atacar la guarida de los bandidos; como no hay suficientes caballos, Heihachi le dice a Kikuchiyo: *Tú monta el caballo de Yohei. Nadie más puede.* Pues en una ocasión trató de montar el raquítico caballo, no con muy buena fortuna, ya que cayó de él.

El guerrero del Japón feudal es conocido comúnmente como samurai, sin embargo, el término más adecuado sería *bushi* o caballero andante;¹⁴⁸ la diferencia con los *ashigaru* o soldados de infantería, es que los *bushi* montan en caballo, de ahí el epíteto de caballeros, los *ashigaru* son sirvientes a pie que acompaña a los samuráis, son una especie de escudero.

¹⁴⁶ Véase: Yosho Yamamoto, *Hagakure*, Obelisco, España, 2001, p I-VI

¹⁴⁷ Cfr Peter Burke, *op cit.* p. 205-206

¹⁴⁸ Véase: Yosho Yamamoto, *op cit.* p. II

Para asimilar los ideales samuráis, se tiene que explorar en las entrañas de la existencia japonesa, es decir, lo que hacen a Japón un país de japoneses y para ello, es necesario identificar las prácticas y juicios generalmente aceptados, a través de los cuales contemplan la existencia.

Pues al no conocer los significados de este pueblo asiático, en la forma de conducirse, se podría llegar erróneamente a la conclusión de que son contradictorios, sin embargo, esto es una prueba más de los contrastes tan marcados de esta cultura con el mundo occidental: *son a la vez agresivos y apacibles, militaristas y estetas, rígidos y adaptables, leales y traicioneros, valientes y tímidos.*

Claro que no es fácil tratar de comprender la mentalidad, la concepción del mundo, el actuar del pueblo nipón, pero como Ruth Benedict afirma: *incluso el comportamiento más extraño puede llegar a entenderse*, y tener en cuenta que: *ciertas formas de actuar no son necesariamente malévolas por el hecho de no ser la que nosotros conocemos.*

Para tratar de entender una cultura se puede recurrir a la escritura, pues las culturas antiguas que conocieron la escritura, conservaron sus costumbres, tradiciones, su visión del gobierno, entre otros aspectos. Afortunadamente el país del sol naciente es uno de estos casos, de hecho, tiende a escribir sobre si mismo y honestamente en gran medida.

Aunque no toda la población sabía escribir, como pasaba en todas las antiguas culturas, los samuráis al ser parte de los niveles más altos del estrato social y de la burocracia, conocía el arte de la caligrafía.

En la cinta cuando en la noche están reunidos Katsushiro, Gorobei, Shichiroji, Heihachi, Kyuzo y su líder Kanbei decide que ya no hay tiempo para buscar a otro samurai, pues deben partir al amanecer;

aparece Kikuchiyo borracho. Para comprobar lo bueno que es este samurai, Katsushiro se esconde detrás de la puerta y golpea a Kikuchiyo cuando este entra.

Un samurai real lo esquivaría...un verdadero samurai nunca se emborracha, dice Kanbei, luego de algunos minutos Kikuchiyo le dice a Kanbei: *Antes te preguntaste si soy un samurai real. Aunque esté vestido así, con harapos soy realmente un samurai...Te mostraré. Mi familia. Soy de una respetable familia de samuráis*

Busca entre sus ropas y saca un rollo con una genealogía, se lo muestra a Kanbei quien lee: *¿Kikuchiyo? Nacido el 17 de febrero de 1574...Si eres el Kikuchiyo mencionado aquí tienes 13 años*. Todos se ríen del supuesto Kikuchiyo y le preguntan: *de dónde robaste esa tira*.

Lo cual demuestra, que Kanbei era descendiente de la elite y que Kikuchiyo al no saber leer procedía de una familia humilde. La escritura es importante pues muestra como se han modificado diversos conceptos al paso del tiempo, pues: *Las palabras permanecen, pero el significado se altera*.¹⁴⁹ Estos cambios nos sirven para entender de mejor forma la cosmovisión samurai

Una de las cosas más visible en esta cultura es la estratificación social, de hecho Ruth Benedict asevera que: *El que intente conocer a los japoneses tiene que comprender lo que significa «ocupar cada uno el lugar que le corresponde»*. El comportamiento cotidiano es reflejo de este estrato social.

Regresemos nuevamente a la escena anterior, donde este samurai muestra una genealogía para hacerse pasar por el Kikuchiyo de 13 años, como solamente los nobles y samurai usaban apellido, ello significaba que los registros familiares sólo eran practicados por estos

¹⁴⁹ Véase Ruth Benedict, *op cit.* p. 23.

sectores, estos linajes se proyectaban desde el presente hacia atrás. Gracias a estas genealogías los clanes se implantaron y conservaron, pues se veneraba a un antepasado o dios en común.

Estos clanes eran patriarcados, donde la figura de autoridad funge como administrador o depositario del patrimonio material y espiritual, quien podía decidir el destino de sus súbditos, siempre pensando con responsabilidad en el bien común y defendiendo el honor de la estirpe; pues caer en el despotismo o exceso no sólo lo denigraba, sino al clan también.

Dentro de la familia pasaba lo mismo, sólo que en menor escala, pues al existir la mayordomía el hermano mayor se responsabilizaba de los padres y continuaba con las tradiciones. Este papel más que ser un privilegio era una gran obligación, pues los hermanos menores podían salir de la cotidianidad y dedicarse a cualquier cosa que desearan.

Esta cabeza de familia podía convocar a un consejo familiar donde las personas mayores tenían gran influencia, en esta reunión se discutían los conflictos, la decisión final sería tomada por el dirigente, sin embargo, el no tomar en cuenta las opiniones vertidas en esta asamblea desacreditaba su liderazgo.

Esto lo podemos apreciar al inicio de la película, cuando el pueblo está reunido y los aldeanos platican sus probabilidades al saber que los bandidos regresarán en tiempo de cosecha, estas posibilidades son: hablarle al magisterio, quienes no irán hasta que los bandidos se hayan ido; dar a los bandidos todo lo que tengan para salvar sus vidas; matar a los bandidos y evitar no más saqueos, pero si pierden habrá una masacre.

Al no llegar a un acuerdo, deciden ver al anciano para pedirle consejo; al explicarle todo, él responde: *Contrataremos samuráis...Hace mucho, cuando mi aldea fue saqueada y quemada. Y*

cuando yo estaba huyendo, vi algo: Una aldea intacta...la que contrató samuráis. Pero no tienen dinero así que buscarán a cuatro samuráis que lo hagan por comida y morada. El anciano muestra la sabiduría adquirida por la edad y a pesar de no estar convencidos, siguen sus consejos los aldeanos y buscan a estos samuráis.

No se sabe plenamente el papel que fungía el emperador sobre el Japón feudal, pues se le representa desde un ser omnipotente, hasta una mera figura decorativa. Pero al ser una sociedad basada en castas, cada persona mostraba su lealtad a su señor inmediato o *Daimio*, por encima de él estaba el *Shogun* y el único arriba de éste era el emperador.

Los *daimio* y *shogun* podían ser desacreditados y reemplazados, en *Los siete samurai*, los aldeanos critican a su *Daimio* o regente, pero a pesar de que el mundo es un caos jamás se lo recriminan al *tenno*; de hecho, nunca se cambió de dinastía imperial. Tal vez debido al protocolo y al orden social no podían mostrarle su devoción al *tenno* en persona, esta debía ser demostrada a cada persona superior en la escala social.

El saludo es otra peculiaridad de la estratificación social, cuando los samuráis llegan a la aldea la encuentran en silencio, parecería deshabitada, los campesinos Yohei y Rikichi no lo entienden y les gritan a todos para que sus habitantes salgan a darles la bienvenida. *Verdadera hospitalidad ¿no?*, dice Heihachi, como nada ocurre deciden visitar al anciano para entender lo sucedido.

Mientras los samuráis están con el anciano, Kikuchiyo hace sonar la alarma, así es como los aldeanos salen a pedir ayuda a los samuráis. *No se asusten. No viene ningún bandido. ¡Tontos! ¡Cómo no nos dieron la bienvenida? Pero cuando oyeron la alarma vinieron a adorarnos. ¡Tontos!*, dice Kikichiyo.

Esta reverencia debía ser mostrada de acuerdo a la importancia de cada persona, pues una reverencia que podría ser adecuado para una persona, con otra podría resultar una ofensa; por lo tanto, existían diferentes gamas de saludos, en gradación directa a la importancia social. El inclinarse no era un acto sin sentido, por el contrario quien lo hacía reconocía el derecho a que ejercieran decisiones sobre su vida y quien recibía la reverencia reconocía la responsabilidad del puesto que ocupa.

Otra muestra es la lengua nipona, pues existen palabras y frases respetuosas aplicables a los diferentes niveles sociales. Con esto se plasma que el reconocimiento de la jerarquía en el país del sol naciente, es algo tan natural como respirar.

Un elemento fundamental en la cosmovisión samurai es el espíritu, pues creían que éste podía controlar la materia, si se le educaba de una manera adecuada; las armas sólo eran la manifestación exterior del indestructible espíritu, como la *katana* era emblema de alma del samurai. Ni siquiera al perder una guerra, su visión de la superioridad del espíritu sobre la materia cambió, pues pensaban que el espíritu de sus oponentes fue superior al suyo.

Otro de los valores manejados por este pueblo, desde siglos atrás, es la planeación y su antítesis lo imprevisible es la mayor amenaza, pues durante la guerra se decían frases como: *No debemos pensar que nos hemos dejado atacar, sino que voluntariamente arrastramos al enemigo hacia nosotros* también se decía: *ha sucedido lo que esperábamos que sucediera.*

En el filme, cuando Kanbei se reencuentra con su amigo Shichiroji, a quien creía muerto, comentan sobre sus batallas anteriores y el estar cansados de tantas peleas; sin embargo, Kanbei le platica sobre el reclutamiento de samuráis para una nueva batalla, la cual será: *no por*

fama ni dinero. ¿Me ayudarás?...Quizá moriremos. Shichiroji sólo sonríe, pues está previendo y esperando la posible muerte, por lo tanto se prepara para ello y así evitar ser sorprendido.

El *Bushido* (retomando al budismo) proporcionó este sentido de tranquilidad, confianza en el destino, resignación a lo inevitable, calma ante el peligro, en pocas palabras amistad por la muerte.¹⁵⁰ Aunque estas palabras han sido constantemente malentendidas y llevado a interpretar al *Bushido* como una apología del suicidio, fatalista y hasta nihilista, es lo opuesto:

Durante una crisis, cuando existen tantas oportunidades de vida como de muerte, debemos escoger la muerte...Saber morir a cada instante de nuestra vida, enfrentar cada día como si fuera el último, beber el cáliz de la existencia hasta la última gota...Ser capaz de vivir como un desahuciado...el verdadero valor consiste en vivir cuando es justo vivir y morir cuando es justo morir.¹⁵¹

Esta preparación hacia la muerte fue tal, que incluso antes de cada batalla, los samuráis colocaban incienso en sus cascos para evitar el mal olor, por si perdían la batalla y sus cabezas eran decapitadas.

Esto se debe al concepto que tenían sobre el valor, es decir: aceptar los riesgos de la vida, donde tomar precauciones era indigno. El menosprecio por lo mundano también se ve reflejado en esta virtud, ya que la atención médica que se proveía en la guerra era insuficiente, pues creían que la muerte era un triunfo del espíritu sobre la materia y el cuidado a los heridos significaba interponerse con el heroísmo.

¹⁵⁰ Cfr. Nitobe, Inazo, *Bushido*, Madrid, Miraguano, 2005, p.21.

¹⁵¹ Véase: Yosho Yamamoto, *op cit.* pp. iv-vi

Cuando Kikuchiyo se infiltra entre los bandidos para emular la proeza de Kyuzo (habrá que recordar que este virtuoso espadachín, ingresa en territorio enemigo para sustraer armas de fuego), ve como su dirigente asesina a los desertores pues: *Los cobardes deben morir*.

Estos bandidos no son samuráis, son solo mercenario sin concepto de honor; pues esta virtud estaba intrínsecamente ligada a la idea de morir luchando, por ende un verdadero samurai no importando lo herido que estuviera no se rendiría o escaparía, preferiría morir.¹⁵² Sólo dejarían de pelear si su señor: *Daimio* o *Shogun* se lo ordenaba.

Debido a que la muerte es la conquista del espíritu sobre lo material, en algunos casos los enfermos más graves eran asesinados o estos se quitaban la vida para evitar estorbar; en otros casos se les abandonaba en estado inconsciente y a punto de morir, así fue como cayeron la mayor parte de los prisioneros. Algunos de estos prisioneros al recuperarse pedían ser asesinados, como dictaba su tradición, pues el caer prisionero era una desgracia.¹⁵³

¹⁵² En algunos casos, aparentemente los samuráis escapaban, sin embargo, lo que realmente hacían era reagruparse o esperar una mejor ocasión para atacar. Caso concreto es el de los 47 ronin, Véase: Ruth Benedict, *op cit.* p.

¹⁵³ *Cfr.* Ruth Benedict, *op cit.* p. 42-43.

CONCLUSIÓN

El utilizar *Los siete samurai* como objeto de estudio, nos proporcionó un documento histórico que goza de una gran riqueza temática; ya que al interpretar la realidad, documenta su presente, a pesar de retomar un tiempo pretérito. Aunque se piense que la película es una visión subjetiva, paradójicamente esto nos proporciona su intencionalidad.

El método empleado dividió la película históricamente, para obtener varios tópicos como: la estratificación social, la cual ayudó a comprender que papel fungía el emperador, los militares (el Shogun, los daimios, los samuráis) y los civiles (campesinos, obreros y comerciantes); su concepción del espíritu, del honor, de las virtudes máximas; las pérdidas humanas y materiales durante la Segunda Guerra Mundial; las reformas impuestas por EU; entre otras temáticas.

También sirvió para adentrarnos no sólo en el enfoque del director, sino en una de las culturas más ancestrales y con ello conocer, ver e identificar el enfoque de la cultura nipona sobre el mundo; que dicho de paso, de otra forma hubiera sido más difícil de asimilar.

Luego de deshacer la cinta históricamente, se unió para obtener una perspectiva general, que ayudara a explicar por qué Kurosawa retoma la figura del samurai. Es cierto que la figura del samurai fue empleada durante la Segunda Guerra Mundial como propaganda, para exhortar al pueblo a alcanzar sus objetivos productivos y demostrar con ello la fortaleza espiritual de los nipones.

Pero Kurosawa retoma esta imagen hasta la década de los cincuenta, lo cual daría pauta para decir que la utilizó con un mero objetivo comercial y por ello hizo un filme de aventura o en el mejor de los casos un melodrama; es cierto que el cine es una industria y como tal, busca remuneración económica, pero esto no basta para explicar

por qué utilizó a este guerrero y no una representación distinta, como un deportista que ya había utilizado en *La leyenda del Judo*. Otra posibilidad es que al ser descendiente de samuráis se identificara con este personaje.

Incluso al iniciar esta investigación se planteó la idea de ser para reivindicar la cultura japonesa, pues al perder la guerra se impusieron diversas reformas por los EU y ello provocó que se estuvieran perdiendo sus tradiciones ancestrales. Pero a pesar de que algo tiene que ver lo anterior, el espíritu samurai evolucionó en Kurosawa para proporcionar anhelos, deseos de seguir viviendo y afrontar estoicamente todos los males que aquejaban.

Ya que al inicio hay tristeza al sentir empatía por los campesinos que gritaban desconcertados: *¿No hay un Dios en este mundo?. ¡Impuestos! ¡Labor! ¡Guerra! ¡Sequía! ¡Y ahora bandidos! ¿Los granjeros debemos morir...?.* Este caos fue provocado por la guerra civil, que contagió a toda la isla japonesa, símbolo también de la Segunda Guerra Mundial, pues este conflicto infectó a casi todo el mundo. Por tanto, la Segunda Guerra Mundial, fungió como caja de Pandora que dejó salir todos los males.

Luego de conocer a *Los siete samurai* se aspira a ser como ellos, pues son los guerreros que representan lo último que salió de la caja, es decir, la esperanza; pues a través de valores basados en el *Bushido* o vía del Guerrero, enseñan a pelear contra la adversidad, la fatalidad, la desgracia y el infortunio de su tiempo.

Tuvo éxito internacional por que maneja un sentimiento universal, es decir, la esperanza¹⁵⁴¹⁵⁵ en un futuro mejor, ya que esta guerra había

¹⁵⁴ Nietzsche hizo una reinterpretación del mito de la caja de Pandora, donde afirma que la esperanza es el peor de todos los males pues fue lo último que salió. Por lo tanto, la esperanza manejada por Kurosawa no se basa en

dejado los mismos estragos en diferentes partes del mundo y todos buscaban asirse a un acto heroico que les recobrarla la voluntad de existir. Este sentimiento ya había sido manejado en *Ikiru* (1952, su película anterior), en ella convierte a las personas comunes en héroes al enfrentarse a su cruel mundo; de hecho, en su segunda etapa fílmica se ve claramente esta confianza en el futuro.

Esta cinta sobre samuráis no es tan nihilista, como podría interpretarse *Rashomon*, donde la verdad se vuelve inalcanzable, aunque al final de *Los siete samurai* queda la incógnita de qué le sucederá a los samuráis, por qué Kanbei dice: *Ellos son los vencedores, no nosotros* y se marcha de la aldea sin despedirse. Esto demuestra que los protagonistas no son los samuráis sino los aldeanos, que se han vuelto peleadores, esto en el siglo XVI hubiera sido inconcebible, ya que transgredían el *status* social, sin embargo al enfrentar y vencer sus temores, se han convertido en héroes que pelean por su existencia. Con lo cual, exhortando al público a emularlos, no importando todos los conflictos materiales y existenciales que se tengan, si se lucha se solucionarían los problemas.

esperar a que las cosas mejoren por si mismas, sino como decía Nietzsche no esperar sino actuar, proceder, luchar para realizar lo que se desee.

155

FUENTES

- Benedict, Ruth, *El crisantemo y la espada*, Alianza, Madrid, 1974, 285 pp.
- Burke, Peter, *Visto y no visto*, traducción de Teofilo de Lozoya, Barcelona, Crítica, 2001, 285 pp.
- De los Reyes, Aurelio, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 1991. 225 pp.
- Ferro, Marc, *Cine e historia*, versión castellana de Josep Elias, Barcelona, Gili, 1977, 175 pp.
- Galbraith IV, Stuart, *La vida y películas de Kurosawa y Mifune*, Madrid, T&B, 2005, 647.
- Gil, Juan, *Hidalgos y samuráis*, Madrid : Alianza, 1991, 495 p.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México*, Tomo V, Vol. 2, *Siglo XX: Imagen, ¿el espejo de la vida?*, México, FCE, 2006, pp. 301-343
- Hane, Mikiso, *Breve Historia de Japón*, Madrid, Alianza, 2003, 362.
- Kurosawa, Akira, *Autobiografía*, traducción de Raquel Moya, Madrid, Fundamentos, 1989, 301 pp.
- Knauth, Lothar, *La modernidad del Japón*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1980, 220 p.
- Los siete samurai*, (*Shichinin no samurai*) Dir Akira Kurosawa, Arg. y guión: Akira Kurosawa, Japón, 1954, Dur. orig: 197 m. Productor: Shojiro Motoki. Género: Drama. DVD.
- Lanzaco Salafranca, Federico, *Introducción a la cultura japonesa*, Universidad de Valladolid, España, 2000, 563 p.
- M. Anesaki, *Mitología japonesa*, tr. Miguel Gimenez Selles, Barcelona, Edicomunicacion, 1996, 185 p.
- Matsubara, Hisako, *Samurai*, Barcelona, Tusquets, 1986, 235 p.

- Mateos Muñoz, Agustín, *Etimologías latinas del español*, Esfinge, México, 1986, 272 p.
- Moreno, Rodolfo, *Más allá del oriente*, Buenos Aires, Sudamericana, 1946, 307 pp.
- Nakano, Koji, *Felicidad de la pobreza noble*, Madrid, Maeva, 1996, 247 p.
- Nekane, Chie, *La sociedad japonesa*, tr. Adriana Amarilla, Buenos Aires, Argentina, Macchi, 1989, 165 p.
- Nitobe, Inazo, *Bushido*, Barcelona, Miraguano, 2005, 294 p.
- Nora, Dominique, *El abrazo del samurai*, Ediciones de la tempestad, Barcelona, 1991, 389 p.
- NOSFERATU*, diciembre del 2003, núm. 44-45.
- Nukariya, Kaiten, *La religión de los samurai*, traducción de Nuria Martí, Barcelona, Paidós, 2005, 301
- Romero, Hernán, *Japón hombres y paisajes*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1963, 278 p.
- Sakaiya, Taichi, *¿Que es Japón?*, Chile, Andres Bello, 1995.
- Singh, Madanjeet, *Las culturas del sol*, Barcelona, Plaza & Janes, 1993, 400 p.
- Toledo, Daniel, et al., *Japón: Su tierra e historia*, México, El Colegio de México, 1991, 308 pp.
- Vidal Estévez, Manuel, *Akira Kurosawa*, Madrid, Cátedra, 1992, 295 pp.
- Voltes Bou, Pedro, *Historia del Japón*, Barcelona, Salvat, 1957, 204 p.
- Yamamoto, Yosho, *Hagakure*, Obelisco, España, 2001, 72 pp.
- Yukio, Kaibaro, *Historia del Japón*, México, F C E, 2000, 339 pp.