



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

BUSHIDO EN LA PANTALLA: LA
INTERPRETACIÓN OCCIDENTAL DEL
SAMURÁI EN *EL SILENCIO DE UN HOMBRE*

Seminario Taller Extracurricular
“Interdiscursividad: Cine, Literatura, Historia”

Que para obtener el grado de
Licenciada en Lengua y Literatura
Hispánicas

Presenta
Salma Basel Medina Tenorio

Asesor: Mario Antonio Barro Hernández

Santa Cruz Acatlán, Naucalpan, Estado de México, noviembre de 2024



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.

A Alain Delon (1935-2024),
*gracias por las sublimes lecciones cinematográficas
de belleza y talento*

Índice

Agradecimientos	5
Introducción	6
Capítulo 1. La representación cultural del bushido	11
1.1 Semblanza del samurái y su cultura	11
1.1.1 La historia de los samuráis	13
1.1.2 Educación y cultura samurái	13
1.1.3 La cultura del samurái en combate	15
1.1.4 De ronins ninjas y kamikazes	19
1.2 El modelo del bushido como código de conducta	22
1.2.1 Las bases religiosas del bushido	23
1.2.2 Evolución del bushido	27
1.2.2.1 <i>Koyo-gunkan</i> y el código samurái anterior al periodo Edo	28
1.2.2.2 <i>Hagakure</i> y el bushido período Edo	30
1.2.2.3 El bushido del periodo Meiji	32
1.3 El bushido en la literatura	34
1.3.1 El bushido y los códigos de caballería	35
1.3.2 El bushido y los samuráis en la literatura occidental	41
1.3.3 El bushido en la literatura oriental	45

Capítulo 2. <i>Bushido: el espíritu de Japón</i>	49
2.1 Nitobe y su ensayo	49
2.1.1 Breve semblanza del autor	49
2.1.2 <i>Bushido: el espíritu de Japón</i>	53
2.2 El modelo samurái propuesto por Nitobe	55
2.2.1 La rectitud	58
2.2.2 El valor, la audacia y la resistencia	58
2.2.3 La benevolencia	59
2.2.4 La cortesía	60
2.2.5 La veracidad	61
2.2.6 El honor	61
2.2.7 La lealtad	62
2.2.8 <i>Seppuku</i>	63
2.2.9 La educación y el entrenamiento samurái	64
2.2.10 El bushido para el Japón del siglo XX	66
2.3 La mirada occidental sobre <i>Bushido: el espíritu de Japón</i>	67
2.3.1 La recepción en Occidente de <i>Bushido: el espíritu de Japón</i>	67
2.3.2 El bushido en el cine occidental	75

Capítulo 3. Jef Costello y el modelo samurái	80
3.1 Contexto literario y cinematográfico de	
<i>El silencio de un hombre</i>	80
3.1.1 Breve sinopsis de <i>El silencio de un hombre</i>	81
3.1.2 Contexto cinematográfico en que surge	
<i>El silencio de un hombre</i>	85
3.1.3 La influencia del contexto literario	
y cinematográfico en <i>El silencio de un hombre</i>	90
3.2 Rasgos físicos y personalidad de Jef Costello	93
3.2.1 Hacia una construcción del personaje	
a partir de la literatura	93
3.2.2 Las teorías literarias y	
el personaje cinematográfico	103
3.2.3 Las características físicas de Jef Costello	107
3.2.4 Los rasgos de personalidad de Jef Costello	111
3.3 Nitobe vs la caracterización de Jef Costello	119
Conclusiones	161
Fuentes de consulta	170

Agradecimientos

A la música, que ha estado siempre conmigo, tanto en los momentos de extrema felicidad, como en los momentos más complicados, y nunca me ha abandonado, desde que puedo recordar.

A mis abuelos, que en un relativamente corto tiempo me han enseñado lo que es la responsabilidad, la resiliencia, la disciplina y el cariño incondicional.

A mis padres y hermano, que a su manera me han enseñado que hay que enfrentarse con uñas y dientes a la vida para conseguir lo que se busca y no rendirse nunca.

A mis amigos, que siempre han sido un oído incondicional, mis almas gemelas y los mejores consejeros del mundo.

Al “Seminario: Interdiscursividad: Cine, Literatura, Historia” y sus profesores, por haberme dado la oportunidad de adentrarme desde diferentes perspectivas en un mundo que siempre me ha tenido bajo su hechizo.

A mi asesor, Mario Barro Hernández, por la paciencia y el apoyo totales.

A la Maestra Gabriela Martin, por haberme soportado en la carrera y después durante y tras el término del Seminario.

Finalmente, y primordialmente, a mi “alma inconquistable”, porque “en las garras de las circunstancias no [ha] gemido ni llorado” y “bajo los golpes del destino [...] jamás se ha postrado” (Henley, Wikipedia).

Introducción

“Il n’y a pas de plus profonde solitude que celle du samourai si ce n’est celle d’un tigre dans la jungle... peut-être...”

-*Le Samourai* (1967)

La figura del samurái ha permeado el imaginario del ser humano durante largo tiempo; se ha estudiado profundamente desde perspectivas históricas, pero también ha sido abordado desde otras áreas, como la literatura y, desde luego, el cine. Por un lado, es mayormente gracias a estos ámbitos que la noción del guerrero japonés ha proliferado por generaciones; en la actualidad difícilmente se encontrará a alguien que no haya al menos escuchado la palabra “samurái” y, si ha tenido contacto con películas, caricaturas, series o libros donde aparezca este guerrero, probablemente sea capaz de asociar la figura del samurái con elementos como la *katana* o su país de origen: Japón.

Surgidos en sus inicios en el siglo X como defensores informales, pero especializados en proteger a los nobles y sus tierras, con el tiempo se tornarían en efectivos ejércitos de élite que tendrían que formarse bajo entrenamientos y disciplinas determinadas, con el fin de garantizar de la mejor manera posible sus servicios. Estos servicios no se limitaban ya únicamente a la defensa de terrenos y la nobleza, sino en ocasiones hasta los intereses de su propio país, lo que les otorgaría un lugar privilegiado en la sociedad japonesa.

Sin embargo, esta idea del samurái con la que usualmente estamos familiarizados, dista mucho de representar fielmente a la figura que se encuentra en los registros históricos; con el tiempo, el cine y la literatura se han encargado de perfilar y adaptar al samurái de tal forma que lo han convertido, más que en un personaje históricamente

preciso, en un guerrero modelo, con características admirables, cercano a la perfección moral, regido por una filosofía estricta y un código de conducta que resulta sagrado (el *bushido*). Esta es la imagen del samurái que predomina en la mente de Occidente y gran parte de esta noción proviene del ensayo *Bushido: el espíritu de Japón*, del diplomático japonés, Inazo Nitobe, “ya que [su] intención era promover un trabajo que [expusiera] al mundo Occidental la [sic] origen japonesa de los valores éticos...” (Pinto Nunes 24), principalmente con fines políticos y económicos, lo que necesariamente conduce a un distanciamiento de la objetividad histórica aunque se incluyan datos y hechos, puesto que lo que se realiza es una reinterpretación de los mismos que está condicionada por aspectos individuales como los sentimientos e ideas, pero también colectivos, como el tiempo y el lugar.

Históricamente, la humanidad ha dividido el mundo en Oriente y Occidente, creando así una división contundente en la que pueden encasillarse distintivamente imaginarios, ideas, costumbres o formas de vivir. A menudo se piensa en ambos como mundos aparte, donde los llamados occidentales no comprenden del todo la forma en que los orientales ven el mundo y viceversa. Por ejemplo, en Occidente nos cuesta trabajo entender que los japoneses mantengan una conciencia más bien colectiva y jerarquizada que individual, así como también que tengan reglas de cortesía específicas como tener lugares específicos para demostraciones de afecto, o tengan un rígido sentido del orden o la obediencia. Las diferencias en cómo percibimos el mundo se condicionan por la cultura y la educación que persisten en el lugar donde nacemos y crecemos; aunque parezca que no tenemos nada en común, de hecho, hay puntos donde es posible que se encuentren ambos mundos, permitiendo así una posibilidad de comprensión mutua que en ocasiones termina convirtiéndose en una adaptación a nuestra visión de mundo.

En la actualidad, es cada vez más común ver en Occidente que fenómenos originales de Oriente se adopten (y se adapten); existe una curiosidad y fascinación por la comida, la música o las filosofías, por mencionar algunos, que provienen de los países orientales. Algunas personas incluso acogen religiones como el budismo o el hinduismo, o prácticas como el yoga y la meditación. Muchas veces estas prácticas y asimilación de ideas tienen la finalidad de encontrar respuestas satisfactorias que, para algunos, no es posible hallar en el estilo de vida y las formas de pensar consideradas occidentales. De ahí que los samuráis, como nos han sido presentados, resulten muy atractivos para muchas personas.

La imagen del bushido y el samurái que prevalece en Occidente, se ha plasmado en la literatura y el cine de muchas maneras que no siempre corresponden a una visión o estéticas meramente orientales; desde novelas como *El último samurái* de Helen DeWitt, hasta películas como *Ghost Dog* de Jim Jarmusch, encontramos al samurái— aunque con su código, camino, educación y filosofía intactos— trasladado a una realidad que se podría calificar como propiamente occidental. No obstante, también hay muestras orientales que abordan al samurái y al bushido, que han permeado el imaginario occidental gracias a la apertura internacional; los animes y mangas, desempeñan un papel clave a la hora de influir en la percepción moderna que se tiene sobre esta figura y, dada su popularidad, son un medio más que asegura su persistencia en el imaginario de todo el mundo.

Ahora bien, aunque los ejemplos citados anteriormente son relativamente recientes, es posible encontrar estas manifestaciones un poco más atrás. Uno de estos casos, y en el cual se desarrolla la presente investigación, es el filme *Le Samourai*, mejor conocido en español como *El silencio de un hombre*, de Jean-Pierre Melville.

Este trabajo busca explorar este encuentro entre Oriente y Occidente a partir del análisis comparativo del modelo samurái representado principalmente en el ensayo *Bushido: el espíritu de Japón* de Nitobe, y el personaje Jef Costello de la película *El silencio de un hombre*, de Melville. Esta investigación se enfoca en analizar cómo el samurái, que es inicialmente una figura histórica, se ha transformado con el pasar del tiempo al ser retomado por la literatura y el cine, usando como ejemplos principales las dos obras anteriores mencionadas, lo cual es relevante porque permite entender cómo las ideas y filosofías orientales pueden ser comprendidas y adaptadas en los países occidentales, por un lado, alentando un intercambio cultural que afiance más el sentido de diversidad antropológica y que promueva la concientización de una identidad cultural ajena, pero por otro, haciendo que estas expresiones cobren nuevos matices que hagan que la manifestación original se deforme a tal grado que sea ahora irreconocible (después de todo, estos son los peligros de la globalización), no obstante, como veremos en el caso de Nitobe y Melville, más que una apropiación, este suceso tiene qué ver más con la fijación de una noción del *bushido* y el samurái que sirve como base de reafirmación para una serie de posturas y concepciones de mundo, así como de d e t e r m i n a d a s estéticas.

Esta investigación pretende ser útil tanto en el ámbito académico como cultural de la actualidad, ya que por un lado busca acentuar y promover la idea de que la interdiscursividad puede fungir como un método integral para adquirir y analizar conocimiento. Específicamente para el área de la literatura, veremos cómo un fenómeno que inicialmente es objeto de estudio de otras áreas (como la Historia), pasa por determinados procesos que lo acercan a las letras, donde sufre múltiples modificaciones que, al estar influidas por un contexto externo, así como por emociones e ideas, lo convierten en

algo más bien subjetivo que trasciende en el tiempo y es capaz de inspirar a otras áreas, como el cine, que también da otro tipo de tratamiento artístico al fenómeno en cuestión.

Finalmente, en el contexto cultural, este estudio será útil para exponer las infinitas expresiones humanas que pueden existir sobre un mismo objeto, lo que ilustra la enorme diversidad que existe en el mundo en cuanto a cosmovisiones, intereses, costumbres, ideologías y formas de pensar, componentes que también se ven condicionados por la época y el lugar. Al hacer esta exploración, se pretende inducir curiosidad, así como fomentar la valoración de la otredad por sí misma, con respecto a nosotros mismos, y con las fusiones y nuevos planteamientos que de ahí pueden surgir.

Capítulo 1.

La representación cultural del bushido

1.1 Breve semblanza del samurái y su cultura

1.1.1 La historia de los samuráis

El origen de estos guerreros japoneses, se remonta al siglo X, durante la era Heian, cuando tras varios siglos de guerras contra China y Corea, finalmente se conforman ejércitos privados con la intención de frustrar revueltas internas y proteger las tierras e intereses de los nobles. De esta manera, nace una forma primitiva de samuráis, que entonces eran más bien vistos como jinetes hábiles, versados en el arco, las artes marciales y la espada, que como una organización estructurada.

Es hasta el siglo XII, que los samuráis surgen formal y jerárquicamente. Al principio, servían a la corte imperial y protegían a los nobles y sus familias, pero durante el siglo XII los nobles terratenientes toman la decisión de alejarse del palacio del emperador con sus propias tierras y riquezas y, para garantizar su protección, se hacen de exclusivos ejércitos de guerreros. Aquí se conforman los samuráis como un organismo establecido. Precisamente es a partir de estas circunstancias, que el significado de la palabra “samurái”, se puede traducir como “asistente” o “servidor”.

Los samuráis eran contratados por señores feudales [llamados *daimyo*] por sus habilidades marciales para defender los territorios del señor contra sus rivales, para luchar contra los enemigos identificados por el gobierno y para luchar contra las tribus hostiles y los bandidos. Por esta razón, los samuráis podían vivir en cuarteles, en un castillo o en sus propias casas privadas. (Cartwright 2)

Sin embargo, es a partir del periodo Kamakura (1185-1333) que se funda un sistema de gobierno militarizado en el cual los guerreros tienen un lugar predominante, como resultado, son dirigidos por un dictador militar (*shogun*), y es “[...] a partir de ese momento [...] [que] el emperador de Japón gobernó sólo nominalmente. El verdadero poder residía en el sogún.” (Gaskin y Hawkins 20), situación que se mantendría hasta el ocaso de los samuráis a finales del siglo XIX.

Estos registros históricos sin duda ayudarían a establecer la percepción prevaleciente sobre los samuráis que aún en la actualidad se tiene, ya que al haber sido guardianes de intereses, bienes y personas socialmente importantes, es de suponer que debían que tener una formación altamente especializada gracias a la cual fueran absolutamente capaces de salvaguardar lo que les era encomendado y que era considerado vital, ya no sólo para los nobles, sino para Japón mismo. Es a partir de esta noción que surge el atractivo por querer entender mejor el contexto en que se desarrollaron; la Historia busca averiguar cómo la cultura, entrenamiento y pensamiento, influyeron en que los samuráis resultaran tan efectivos como para haber existido durante siglos. Los resultados de estas investigaciones, en parte han fomentado que en el imaginario universal los samuráis sean concebidos como poseedores de una filosofía y disciplina sumamente estrictas, cuyo dominio fue capaz de incluso extenderse hasta la forma de ser y actuar de los civiles japoneses en la actualidad.

Estas acepciones son notoriamente alimentadas por el conocimiento que la Historia ha ofrecido sobre diferentes aspectos que constituyeron a los samuráis, desde su educación y cultura, hasta las creencias que practicaban y eran claves en su formación como guerreros.

1.1.2 Educación y cultura samurái

El estilo de vida de los samuráis, dentro y fuera de la guerra, estaba determinado por la educación y las ideas bajo las cuales se cultivaban desde niños. Esta formación permeaba desde la vivienda, hasta los pasatiempos que tenían.

Algunos samuráis poseían más poderío que otros. Por ejemplo, algunos tenían ayudantes (*baishin*), que cooperaban trabajando las tierras del *daimio*, éstos vivían en poblados dentro de las propiedades de los samuráis y, durante los tiempos de guerra, un samurái podía recurrir a ellos para que se unieran a la batalla. El poderío de un samurái se reflejaba en el tamaño de las viviendas y la riqueza que tenían, la cual se medía en “[...] *koku*, la cantidad de arroz que producían sus plantaciones. Un *koku* era la medida de arroz necesaria para alimentar a una persona durante una año” (Gaskin y Hawkins 5). Por otro lado, la forma de arreglar y organizar el hogar, abogaba siempre por reflejar armonía, sobriedad y elegancia, componentes que formaban parte de la propia filosofía samurái, muy emparentada con las religiones que practicaban.

Desde su nacimiento, los niños destinados a ser samuráis (esto ocurría meramente por herencia), eran rodeados con símbolos propios de su clase: al nacer, un sacerdote hacía sonar la cuerda de un arco para espantar a los malos espíritus y desde ese momento se le obsequiaba al neonato una pequeña espada que debía llevar en el cinturón. Al cumplir los cinco años, se le cortaba el cabello por primera vez y a los siete le regalaban sus primeros pantalones (*hakama*). No obstante, no era hasta que cumplían quince años, tras la celebración de una ceremonia especial, que se convertían en hombres adultos y, además, se les daba una armadura y una espada de verdad.

A los hijos de samuráis más ricos, se les enseñaba a leer y escribir desde los diez años. Desde ese momento, eran

instruidos ya con los clásicos de la literatura china. Por otra parte, también recibían educación en las artes marciales, ya fuera por medio de sus padres, un *sensei* (un maestro) y, si les encontraban más talento, en escuelas especiales de entrenamiento. Las niñas de estas familias, aunque no recibían una educación formal, podían escuchar las lecciones que les daban a sus hermanos y todas, invariablemente, recibían también entrenamiento en las artes marciales, pues aunque no era posible que una mujer se convirtiera profesionalmente en samurái, también ellas podían participar en batallas al lado de sus maridos y defender sus hogares, por ende, se regían bajo los mismos preceptos de honor y lealtad.

Asimismo, cuando los samuráis no estaban en batallas, tenían formas particulares de pasar el tiempo que aún mantenían relación con su filosofía y educación. Por un lado, realizaban actividades que mantenían su cuerpo en forma, desde la natación, la caza, hasta la práctica del tiro con arco (*kyudo*), el *sumo* (lucha cuerpo a cuerpo) o el *kendo* (peleas con espada). Por otro lado, también cultivaban su mente con actividades como el teatro, del cual se desglosan tres tipos: el *noh*, el *bunraku* y el *kabuki*. Los samuráis de mayor rango, asistían al teatro *noh*, donde se representaban obras clásicas concernientes a la historia de Japón. El *kabuki* era un teatro más popular, al cual los samuráis de mayor rango tenían prohibido asistir, ya que consistía en un teatro más dinámico, más extravagante, con mucha danza y música y cuyos temas variaban desde lo histórico hasta temáticas domésticas (Astorga 119-120). Finalmente, también acudían al teatro popular *bunraku*, que consistía en obras actuadas por títeres de tamaño humano.

De igual manera, los samuráis pasaban el tiempo con juegos, principalmente de estrategia, que les ayudarían al momento de una batalla, como el *go*, una especie de ajedrez. Cada aspecto de su vida, debía estar permeado por una disciplinada búsqueda de excelencia que contribuyera a su formación como guerreros, incluso las tareas que podrían considerarse como insignificantes o mero esparcimiento, por ejemplo,

La ceremonia del té, [que tenía] [...] estrictas reglas para preparar y servir [...] a [...] los invitados, era [otro] de [sus] pasatiempos. Requería mucha calma y concentración. También era popular la contemplación en grupo de los cerezos florecidos, de la nieve, de la luna, así como los concursos de inciensos, en los cuales los participantes tenían que identificar el mayor número de olores (Gaskin y Hawkins 62).

La cultura fuera de batalla de los samuráis, aún se encontraba ligada al crecimiento tanto mental y físico como espiritual, pues incluso ya fuera sólo pintando, leyendo, haciendo arreglos florales, practicando caligrafía o tocando un instrumento, la premisa siempre era que, cualquier actividad que realizara el hombre, debía suponer sublimidad.

1.1.3 La cultura del samurái en combate

Si bien para el siglo XVII la élite militar de los samuráis ya llevaba varios siglos existiendo y proliferando, no fue sino hasta entonces, durante el sogunato de Tokugawa Ieyasu, que se desarrolló un sistema de rangos para estos guerreros. Esto ocurrió en gran medida porque el sogún determinó que debían decidir si se convertirían en campesinos o formarían parte de su ejército, lo que marcaba amplias diferencias de estatus. De esta manera, se establecieron tres jerarquías para los samuráis:

1. *gokenin* (criados): los más bajos y vasallos de un señor feudal.
2. *goshi* (guerrero rústico): podían cultivar sus tierras pero no podían tener las dos espadas del rango de samurái completo [la cantidad permitida durante el periodo de Ieyasu]
3. *hatamoto* (abanderados): el rango más alto. Sólo estos guerreros debían morir para proteger los intereses de su señor (Cartwright 3)

El entrenamiento que formaba a un buen guerrero samurái involucraba ejercitación, no sólo del cuerpo, sino también de la mente. Ambas prácticas debían conjuntarse y perfeccionarse a través de técnicas diversas. El *haragei* (una práctica para interpretar insinuaciones del interlocutor, sin necesidad de hablar) y el *ki* (flujo energético), son principios asociados con el control de la mente y la energía, lo cual se lograba mediante el ejercicio de la respiración; los guerreros debían trabajar en ella de tal manera que alcanzaran un estado de quietud interior y a la vez pudieran desempeñarse eficazmente durante el combate. En conjunto con la respiración, los guerreros trabajaban también los *katas*, es decir, secuencias de movimientos calculados y precisos que servían como estrategias de defensa, ataque o contraataque: dichos movimientos involucraban desde técnicas con la espada, hasta de pelea cuerpo a cuerpo. Lo ideal, es que el samurái unificara mente, cuerpo y alma y tuviera plena conciencia y conocimiento de ellos, así, al momento de un enfrentamiento, estarían más allá de las ideas de muerte o dolor.

Por otra parte, las armas que utilizaban los samuráis, eran veneradas como algo sagrado. La espada o *katana*, era la espada más importante que tenían y la portaban toda su vida; la llevaban a todas partes, incluso dormían con ella. Existía la creencia que era la espada la que elegía al guerrero y no al revés (muy al estilo de, por ejemplo, la varita eligiendo a Harry Potter en *La piedra filosofal* y no la inversa, lo que muestra la influencia que la sacralidad de este tipo de prácticas samuráis ha tenido en el

cine). Las *katanas* pasaban de generación en generación y los samuráis las concebían como una representación de su alma, inclusive creían que las que poseían las mejores hojas tenían poderes espirituales. Debido a estas concepciones, los fabricantes de espadas eran altamente reverenciados (como vemos, por ejemplo, en *Kill Bill Vol.1*, representado en el personaje fabricante de *katanas*, Hattori Hanzo).

Además de las *katanas*, había otras espadas que eran utilizadas, como la *wakizashi* (para decapitación o *seppuku*, es decir, suicidio ritual), *nodachi* (espada que llevaban en la espalda y era más larga que la *katana*) y cuchillos de diversos tamaños. Asimismo, el arco, hecho de bambú, y la flecha eran otras de las armas que utilizaban. También ocupaban lanzas, que bien podían ser rectas o curvas. Durante su entrenamiento físico, los guerreros también aprendían a utilizar armas menos típicas, como bastones de madera o el *gunsen*, un abanico hecho de hierro.

La armadura era otro elemento que para los samuráis suponía un enorme respeto. “Se consideraba un grave insulto, por ejemplo, mirar dentro del casco del otro” (Gaskin y Hawkins 68). Estas armaduras estaban fabricadas con varias capas metálicas; del siglo III al VI, eran solamente cosidas entre sí, pero posteriormente se mejorarían al ser confeccionadas con hierro o bronce, y unidas con ataduras de cuero, para aportar mayor flexibilidad durante la batalla. A partir del periodo Heian, entre el siglo VIII y el XII, los guerreros se harían de una capa hinchable llamada *horo*, que utilizaban sobre su armadura al cabalgar y tenía la finalidad de protegerlos de las flechas (Figura



Fig. 1. “Samurái del periodo Heian, portando una horo”. *Bushi Dojo*, 24 de julio 2024, <https://bushidojo.wordpress.com/2018/10/29/horo-la-capa-hinchable-del-samurai/>

1).

Una de las primeras armaduras fue la *yoroi*, que era ancha, en forma de caja y no permitía gran movilidad, por lo que se utilizaba al montar a caballo. En contraparte, existía otra armadura, la *haramaki*, que era más sencilla y era llevada por los soldados a pie: esta armadura se centraba en proteger más que nada el pecho. El *haidate* era una protección para los muslos que se ataba alrededor de la cintura. La parte inferior de las piernas era protegida con una especie de grebas llamadas *suneate*, mientras que los brazos y manos se cubrían con mangas metálicas llamadas *kote*. Los pies no se protegían con nada más que con sandalias de cuerda (Figura 2).



Fig. 2. "Armadura tipo *haramaki*". *Eloge de l' Art*, 24 de julio de 2024,
<http://elopedelart.canalblog.com/archives/2009/07/20/14462498.html>

En la cabeza, llevaban el *kabuto*, un casco hecho de placas de hierro que tenía solapas sobresaliendo a los lados que proporcionaba mayor protección. Algunos de estos cascos tenían en la parte superior cuernos, penachos o medias lunas, sin

embargo, éstos eran llevados únicamente por los *daimio*. Asimismo, algunas veces sobre el rostro, los samuráis llevaban una suerte de máscaras (*menpo*) que tenían rasgos esculpidos, cuya intención principal era la de hacerlos lucir fieros en la lucha.

Las armaduras y los cascos medievales solían indicar el rango, la división y la región de origen de un samurái a través de sus costuras de colores, insignias heráldicas y símbolos pintados, algunos de los cuales estaban asociados a sus familias o a su casa militar (*buke*). Las libélulas eran un símbolo popular en las armaduras porque este insecto no puede volar hacia atrás y, por tanto, representaba la mentalidad de no retirada [...]. Los estandartes también se utilizaban para identificar quién era quién en el campo de batalla, aunque su tamaño estaba controlado y vinculado al estatus particular del samurái (Cartwright 6).

Como ya adelantábamos anteriormente, llegó un punto en que los samuráis tuvieron que ser jerarquizados de tal manera que su condición quedara revelada, pues con base en ello se determinaban sus funciones y los derechos y deberes a los que eran acreedores, sin embargo, aparte de esta clasificación, los guerreros también podían distribuirse en otras variantes. Ambas ordenaciones sirvieron incluso para sembrar las bases que ayudaron a conformar durante la Segunda guerra mundial a nuevos guerreros totalmente inspirados en los samuráis.

1.1.4. De ronins, ninjas y kamikazes

Hasta el momento se ha hecho un esbozo sobre la élite militar en la que consistían los samuráis, con sus creencias y actividades características, demostrando la sólida organización que con el pasar del tiempo los convirtió en la materia de estudio histórica que son hoy. Pero es justo por esta misma razón, que su historia y evolución no es lineal, sino que se ramifica y transforma en direcciones diferentes.

La primera de éstas ramificaciones, es el *ronin* (Figura3).

Según Cartwright (9), *ronin* significa “vagabundo” o “guerrero sin amo”. Estos guerreros, como su nombre lo dice, eran samuráis que habían quedado sin *daimio* al cual servir, ni clan al cual pertenecer, por lo cual se veían obligados a vagar por Japón, haciendo trabajos menores (algunos como maestros de entrenamiento de futuros samuráis, guardaespaldas o espadachines, por ejemplo) hasta encontrar un nuevo señor al cual servir. Con frecuencia se les consideraba marginados, pues no pertenecían a ningún lado y tenían que sobrevivir por su cuenta, lo que en ocasiones desencadenaba en una independencia en la cual la lealtad no tenía lugar, por tanto, algunos *ronins* ejecutaban tareas de dudosa moral, como aterrorizar aldeas.



Fig. 3. “Estatuas de los 47 ronin, en Ako. Cuenta la leyenda que tras vengar la muerte de su *daimio*, expresaron su máximo honor y devoción al cometer *seppuku* también”. *Infobae*, 24 de julio de 2024, <https://www.infobae.com/historia/2023/02/04/la-brutal-historia-de-venganza-y-suicidio-ritual-de-los-47-ronin-que-inspiro-a-borges-y-a-hollywood/>

Otro concepto que encontramos asociado al mundo de los samuráis es el de “ninja”, históricamente llamados *shinobi*. “Eran samuráis a los que el gobierno les encargaba labores de espionaje [...] Eran los vigías del poder.” (Salas ctd en Villatoro 17-18). Los *shinobi* (Figura 4), estaban versados en el *ninjutsu*, un arte marcial cuyos sigilo y artimañas para crear ilusiones eran imprescindibles para llevar a cabo lo que les era encomendado. Algunos samuráis eran secretamente ninjas, así como también

había ninjas que eran empleados por los jefes samuráis como un arma secreta.



Fig. 4. “Ilustración de la representación de un shinobi”. El ahijado de Tezcatlipoca, <https://elahijadodetecatlipoca.blogspot.com/2015/05/espias-del-mundo-antiguo.html?m=1>, 5 de agosto de 2024.

Por último, de cierta manera es reconocible un cierto legado samurái en las acciones de militares y pilotos *kamikaze* en la Segunda Guerra Mundial, donde un entrenamiento estricto que involucraba, no sólo cuerpo, sino mente y alma, los convertía en motivo de sorpresa para los soldados occidentales. Desde oficiales armados únicamente con espadas, hasta pilotos decididos a acabar con sus vidas al estrellar aviones contra blancos enemigos (Figura 5), se detecta la influencia altamente disciplinada y mítica de la figura del samurái.

Hasta aquí, se ha abordado la vida del samurái, dentro y fuera de la guerra, así como sus costumbres, características, e incluso las vertientes en las que se derivaron hasta los tiempos modernos, no obstante, la formación samurái, su figura, como la conocemos, no estaría completa sin el *bushido*, ya que es la columna vertebral (aunque controvertida), de lo que hace ser a un samurái, un samurái en cualquier era, al menos acorde con el retrato que los medios visuales o la literatura han hecho durante décadas del guerrero.



Fig. 5." Grupo de pilotos japoneses kamikaze durante la Segunda Guerra Mundial". Pinterest, (link no disponible), 5 de agosto de 2024.

1.2 El modelo del bushido como código de conducta

En japonés 武士道, donde "bu" significa "guerrero" o "militar", "shi" significa "hombre" o "persona", y "do" significa "camino" o "manera". "Bushido" se traduce como "el camino del guerrero" y se refiere al código de conducta y ética seguido por los samuráis en Japón. Es una palabra que se ha incorporado a muchos idiomas para describir este concepto específico de la cultura japonesa. Este código no consistía precisamente en reglas o deberes, sino en un estilo de vida donde valores como la justicia, la lealtad, el honor y la perpetua disposición a morir, eran el pan de todos los días, pues moldearían a un guerrero ideal, enteramente preparado para servir a su señor.

Sin embargo, este código de conducta no es un texto escrito formalmente, y mucho menos tiene sus orígenes en tiempos remotos. El propio concepto es relativamente nuevo, no obstante, es verdad que los samuráis desde sus inicios seguían una especie de reglamento que se transmitía de generación en generación, en el cual se delineaban una serie de valores, actitudes y comportamientos precisos. Aunque dicho reglamento nunca fue fijo— pues sufrió diversas transformaciones a lo largo de la historia de Japón según los requerimientos de la época—, su estructura, base, y varios de sus

preceptos, se pueden rastrear a partir de la filosofía e ideas de tres religiones que permearon Japón: el sintoísmo, el budismo Zen y el confucianismo.

1.2.1 Las bases religiosas del bushido

El sintoísmo, o “el camino de los dioses”, es la religión más antigua de Japón y se basa en la creencia y adoración de los espíritus (llamados *kami*) presentes en toda la naturaleza, así como en la devoción por los antepasados. Para el sintoísmo, estos elementos “[...] no son realmente dioses, [sino] más bien los espíritus de los lugares y de los objetos que permiten a las personas sentirse conectadas con todas las cosas” (Gaskin y Hawkins 56). Aunque los orígenes del *shinto* se remontan a rituales hacia los *kami* desde el siglo III, lo cierto es que no se consideró una religión hasta el siglo VII, cuando según Falero Folgoso (6-9), se fusiona con la tradición dinástica que rescata el *shinto* de las crónicas imperiales. En la actualidad, esta religión es practicada en Japón y, a su vez, muchas de las tradiciones y costumbres del país, se enraízan en ella. En la cultura samurái, encontramos influencia de esta religión en el bushido, cuando observamos la importancia que prestaba la élite militar hacia la naturaleza, al considerarla como una fuente de pureza, concentración y ritualidad que les ayudaría en su camino de convertirse en buenos guerreros. Como ejemplo, está la especial atención que ponían en la creación y ornamentación de maravillosos jardines dentro de sus propiedades, los cuales les significaban un lugar pacífico dónde cultivar su espíritu, ya fuera meditando, tomando el té o estudiando (Figura 6). El cultivo de un espíritu virtuoso es uno de los principios del bushido.



Fig. 6. “Un *torii*, una puerta que indica la entrada a un santuario sintoísta”. *Pinterest* (link no disponible), 5 de agosto de 2024.

El budismo es una religión sin dios, enfocada en el individuo, que surge en la India entre los siglos VI y IV a.C a partir de Siddharta Gautama, Buda (“El Iluminado”) (Figura 7), un hombre que dedicó su vida a encontrar la iluminación, enseñar el camino para liberarse del sufrimiento y comprender el ciclo de vida y muerte. El budismo llegó a Japón en el siglo VI y de inmediato resultó atractivo para la familia imperial, que buscaba restar poder a los sacerdotes sintoístas. Esta religión estipula, entre otras cosas, que para deshacerse del sufrimiento, es necesario desafanarse del ego y la restricción que supone el cuerpo, mediante la supresión del deseo y la comprensión de que todo es transitorio, para ello, privilegia la absoluta concienciación mediante prácticas como la meditación o las conductas éticas. El budismo se ramificó en otras variantes con el tiempo: Theravada, Mahayana y Vajrayana. La escuela Zen, proveniente de la rama Mahayana, es la que influye en el bushido de los samuráis.

El budismo Zen recalca la práctica de la meditación para llegar al despertar, puesto que considera a la conciencia como totalidad. Para el Zen “las dualidades desaparecen y, al hacerlo, sobreviene al individuo un sentimiento de gratitud hacia el pasado y su responsabilidad hacia las cosas presentes y futuras” (Smith 147), lo que se traduce en la consideración y compasión por el otro. Al mismo tiempo, en

el Zen se fomenta la idea de la aceptación de la muerte como parte del camino y que es omnipresente, es decir, se encuentra a todas horas, en todas las cosas, conectada directamente a la vida.



Fig. 7.” Estatua de bronce Tian Tan Buddha, en Hong Kong”. *BBC*, 5 de agosto de 2024, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-56833225>.

En el bushido, se puede rastrear la influencia del budismo Zen tanto en la devoción y servicio total que ofrecían los samuráis a su *daimio*, como en el ejercicio de la meditación, el cual les llevaría a un estado de lucidez, de separación de la mente-cuerpo que irrevocablemente conduciría a actuar con efectividad cuando se requiriera y a aceptar la muerte como parte de un camino, o incluso llegar a buscarla como una solución, como es el caso del suicidio ritual (*seppuku*). Como menciona Benesch (137-138), “Zen was credited with providing the oft-heralded Stoic or even welcoming attitude towards death and killing that was believed to define Japanese warriors”. Asimismo, la compasión es un valor que permea al bushido debido al budismo Zen, puesto que un samurái debía mantener el respeto y empatía para con sus enemigos, y conservar su humanidad dedicando su tiempo a cultivar su espíritu, a la vez que debía ser capaz de pelear en una guerra.

Por último, el confucianismo es una doctrina tanto

religiosa como filosófica, que nace en el siglo V a.C. con el pensador Confucio. Para esta religión, conceptos como el de colectividad y tradición son fundamentales, ya que principalmente se busca el cultivo de valores como la benevolencia, la sabiduría, la justicia o la lealtad, que ayuden a construir una sociedad restaurada. De ahí que el respeto y fidelidad a un superior sea considerado algo imprescindible, como también el buscar hacer siempre lo correcto.

[...] implica un sentimiento de humanidad hacia los demás y de respeto por uno mismo, un sentido indivisible de la dignidad humana allí donde se presente. De él se deriva [...] la perfección de todo aquello que lo haría a uno humano en grado supremo. (Smith 178)

De igual modo, la cultura era imprescindible para Confucio, ya que consideraba que las artes podían transformar la naturaleza humana, llevando a los individuos a practicar una conducta virtuosa que conformaría así una sociedad excelsa, que desde luego conformaría una nación íntegra.



Fig. 8. “Ilustración del siglo XVIII de Confucio”. *La mecánica celeste*, 5 de agosto de 2024, <https://lamecanicaceleste.wordpress.com/2020/04/12/analectas-por-confucio-551-a-c-479-a-c>

Estos valores que privilegian el conocimiento y veneración de la tradición, así como la práctica de actividades que lleven a un estado virtuoso, la lealtad a los superiores y la importancia de la colectividad son elementos notorios que retoma el bushido, cuando los samuráis están dispuestos a dar la vida por su señor, cultivan su espíritu con la sabiduría y las artes como parte de su entrenamiento, y conforman ejércitos eficientes, que ejemplifican el brío de la colectividad de la que habla Confucio, con tal de defender los intereses de un imperio.

1.2.2 Evolución del bushido

Como pudimos notar en el apartado anterior, aunque las propiedades que conforman el bushido como se entiende hoy en día son perfectamente identificables a partir de los preceptos de tres religiones, su veracidad es constantemente puesta en tela de juicio, pues nunca se estableció como un código escrito y, por ende, no hay máximas redactadas formal o categóricamente en ningún documento proveniente de la antigüedad. A menudo, el bushido como suerte de reglamento es considerado un constructo que responde a las necesidades sociopolíticas en que fue concebido y no a un código inamovible. Sin embargo, sí es posible rastrear una evolución en cuanto a reglas de conducta y filosofía sobre lo que se necesita para ser identificado como un samurái.

Por ejemplo, según Benesch (27), aunque la lealtad y la postura de aceptación ante la muerte son conceptos que se asocian con la filosofía samurái constantemente, éstos no siempre tuvieron un lugar preferente dentro de su ética, ya que como se puede corroborar durante el medioevo, la lealtad era algo que no se practicaba todo el tiempo, incluso, dentro del periodo pacífico de Edo, en los siglos XVII y XVIII, la lealtad era un concepto nebuloso para los samuráis de la época debido a que no había guerras en las cuales pelear por un *daimio*. En

contraste, argumenta que criterios como los de la marcialidad (*bu*) y cultura (*bun*), sí se presentan como esenciales en la configuración de un samurái a lo largo de varias eras, lo que responde a que existía una suerte de reglamento para mantener equilibrados mente y cuerpo. No obstante, gran parte de las características que constituían a un samurái variaban con el paso del tiempo, dependiendo siempre de la era política en turno.

Para poder dilucidar la evolución de una ética samurái que terminó por convertirse en el bushido tal y como lo conocemos actualmente, Bennett (11) plantea una clasificación a partir de la división en tres periodos:

1. The pragmatic ethos of the samurai before the Edo period (1603- 1868)- a philosophy forged out of the experiences of war (The term of Bushido did not exist then.)
2. The Bushido promoted by the Confucian and military scholars of the Edo period. The Edo period was an extended epoch of peace throughout Japan, and the warrior ethos was tweaked to promote the maintenance of social order.
3. The intellectual Bushido of the Meiji period (1868-1912) and beyond. This represents a reinterpretation of samurai culture in the post samurai world in the formulation of a modern national identity for the japanese people as a whole.

Por medio de esta categorización, es posible confirmar a partir de determinados ejemplos de textos que fueron escritos en las diferentes etapas históricas, que realmente no existió nunca un código fijo que los samuráis siguieran al pie de la letra, sino que estas normas y preceptos cambiaban dependiendo del momento en que se encontraba Japón y más bien eran pasadas de generación en generación.

1.2.2.1 *Koyo-gunkan* y el código samurái anterior al periodo Edo

A partir del periodo Kamakura (1185-1333), los samuráis se

convirtieron en una fuerza de élite en Japón, ya que se estableció un gobierno militar que permitió que ascendieran como clase guerrera. Esta etapa se caracteriza por un periodo de guerras y violencia continua, que inevitablemente condujeron a la creación de una ética no formalizada que planteaba determinados requerimientos para servir con efectividad y ser un buen guerrero. De esta manera, el honor y la gran habilidad para pelear, aparecieron como requisitos infalibles para ser samurái, y la mejor manera de demostrarlo, era estando dispuesto a morir por su señor.

Sin embargo, según Bennett (12), es durante el periodo Muromachi (1333- 1573), que se empieza a desarrollar la noción de que un buen guerrero no sólo necesitaba ser hábil y fiero en la batalla, sino que también debía cultivar su espíritu a partir de las artes y otras actividades culturales, además de practicar actitudes morales, esto debido a que los samuráis comenzaron a forjarse una reputación de guerreros honorables en batalla, lo que necesariamente condujo a alimentar su formación de otras maneras, con tal de hacerlos aún mejores. Para referenciar esta ética, se empleó el término *bunbu-ryodo* (que viene a significar el mantener el balance entre las habilidades marciales y la educación y cultura).

Una de las obras que recuperan la esencia del código ético de los samuráis de esta época, es el *Koyo-gunkan*, una compendio de hazañas militares que se creó durante este periodo de guerra, pero no se terminó de completar hasta 1616, en el auge de la etapa pacífica que sobrevino con el periodo Edo. El *Koyo-gunkan*, poseía conceptos que se proponían ilustrar la naturaleza y sabiduría del guerrero ejemplar, de esta manera, se abarcaban ideales que tenían qué ver tanto con el comportamiento marcial, como con actitudes elevadas, pero siempre en función de la guerra. Es así, como aparece por primera vez el término *bushido*.

Durante esta etapa, es que surge la obligación de obedecer a

un *daimio* o estar dispuesto a afrontar la muerte como castigo. Sin embargo, también estaba presente la premisa del heroísmo, que planteaba que a veces era necesario romper las leyes, con tal de preservar el honor individual de un samurái, aunque ello significara la desobediencia a su señor o la muerte.

No obstante, la rigidez de estos principios comenzó a verse innecesaria durante el periodo Edo, en el que la paz reinaba y era cada vez menos imprescindible tener guerreros feroces dispuestos a morir por honor.

1.2.2.2 *Hagakure* y el bushido del período Edo

Una de las obras clave que sirvió de base para la estructuración del bushido, ya que de ella rescató y moldeó varios planteamientos, es el *Hagakure*, de Yamamoto Tsunetomo.

Yamamoto Tsunetomo (1659-1719) fue un samurái que llegó a ser altamente respetado pese a su frágil salud. Sirvió a su *daimio*, Nabeshima Mitsushige, durante treinta años hasta la muerte de éste. En ese momento, resuelve recluirse en un monasterio, en vez de optar por el honor de cometer suicidio ritual y seguir a su señor (la opción del *seppuku* se había eliminado durante esa época, una muestra histórica más de que las leyes para los samuráis no fueron siempre fijas), y se dedica a dictar lecciones a su aprendiz Tashiro Tsuramoto, las cuales se terminan por convertir en el *Hagakure* (“en la sombra de las hojas”).

Hagakure es un texto que, influido por las ideas confucionistas y budistas, expone una suerte de consejos para lograr convertirse en un buen samurái, sin embargo, estos consejos proceden de la propia filosofía y experiencias de Tsunetomo como samurái y no de un código previamente establecido. En el texto, se abordan temáticas que ensalzan principalmente valores y prácticas que tienen qué ver sobre todo

con la camaradería, el perfeccionamiento de la mente y el cuerpo, la absoluta rendición al *daimio* y una disposición perpetua a la muerte, ya sea durante la batalla o a partir de *seppuku*, puesto que se consideraba el morir como el acto honorable por excelencia del samurái. A partir de la narración de anécdotas y opiniones de Tsunetomo, se exponen preceptos que servirán como influencia para el bushido, sin embargo, llegan a haber contradicciones sobre la imagen impecable que el bushido romantiza del samurái en ocasiones, como:

Un samurái no debe ni beber demasiado ni estar demasiado seguro de sí mismo ni darse a la lujuria. En período de dificultad, estas debilidades sólo tienen pocas ocasiones de ser satisfechas [...] pero cuando los tiempos mejoran, la vida se vuelve más fácil. Entonces estos tres defectos se vuelven susceptibles de tener consecuencias nefastas. Examinad de cerca la carrera de personas que conocéis. En cuanto empiezan a palpar el triunfo, se vuelve arrogantes sin medida, se entregan a un lujo imperdonable... (Tsunetomo 76)

La cita anterior nos da cuenta de una ruptura con los valores tradicionales de los samuráis, pues la medida, el autocontrol, la espiritualidad y la humildad con los que comúnmente se asocian al guerrero japonés, se ven eclipsados por actitudes como beber demasiado o ser lascivo. Esta exposición por parte de Tsunetomo, se debe a que su objetivo era denunciar el comportamiento de los samuráis de la época, los cuales él consideraba que iban entrando en decadencia, dejándose llevar por vicios y actitudes reprochables. Esta queja por parte del autor, por un lado, nos pone de manifiesto que en algún punto los valores samuráis comúnmente asociados con una ética intachable como los ilustra el bushido, no siempre prevalecieron, y que estos guerreros también tenían momentos en que eran tan humanos como cualquier persona y a menudo se salían de la norma.

Pero por otra parte, el *Hagakure* también nos demuestra que durante este periodo existía la inclinación a considerar otras virtudes como indispensables para la formación correcta de un samurái y que no necesariamente tenían qué ver con el brío durante la batalla.

Los ideales del confucianismo se cimientan, como ya vimos, en mantener el orden social. Por lo tanto Tsunetomo, así como otros intelectuales de la época, lo que buscan con sus ejemplos y consejos es resaltar la noción de que un buen samurái va a ser aquel que se conduzca propiamente por la vida, no cediendo a vicios, abanderando valores como la justicia o la humanidad y cumpliendo lo que su *daimio* ordene sin rechistar. De esta manera es que se establece una de las dos palabras que componen el término “bushido”: *shido*, que significa precisamente “el camino del caballero”, pues durante el periodo Edo eso era a lo que un samurái aspiraba, no precisamente a ser un fiero guerrero.

1.2.2.3 El bushido del periodo Meiji

El periodo Meiji responde a una era de modernización donde los sogunatos se habían terminado y las relaciones con el exterior, ya fueran a través del comercio o la réplica de esquemas occidentales, se convirtieron en algo indispensable. Por la misma razón, los privilegios e importancia de la que habían gozado los samuráis desde hacía siglos, se abolieron.

En este nuevo Japón, las miras estaban puestas sobre la economía y las relaciones internacionales, principalmente. De esta forma, podría pensarse que la era de los samuráis había terminado, que sus valores y filosofías carecían de trascendencia, pero no hay nada más lejos de la realidad, ya que es durante este periodo que surge la interpretación del bushido y la imagen del samurái como son concebidas mundialmente

hasta la actualidad.

En 1882, fue promulgado el *Rescripto imperial de soldados y marineros*, un documento que debía ser memorizado por todos los soldados y marineros japoneses, pues se consideraba un código de ética infalible. Este código, aunque no mencionaba expresamente el bushido, tenía conceptos y mandatos que referían a la lealtad y servicio total al imperio y a la nación, tal como en los tiempos antiguos el samurái debía responder ante el sogunato y su señor.

De esta manera, se fue forjando la idea de que los militares japoneses debían concebirse a sí mismos como modernos samuráis, lo que reafirmó un espíritu nacionalista que debía ser conocido y reconocido por otros países. Así es como resurge el bushido bajo una nueva interpretación, que fue cobrando fuerza y popularidad a raíz de la intención de rescatar tradiciones que fortalecieran a Japón como nación y proyectaran una visión particular de su gente hacia el mundo.

En aras de ello es que surge la obra de Inazo Nitobe, *Bushido: El espíritu de Japón* (1900), que retoma influencias de los momentos cumbre de la filosofía y ética de los samuráis, los moldea y transmite de tal manera que sus principios sean comprendidos, valorados y abrazados por el mundo occidental sin dificultad.

Sin embargo, este bushido de Nitobe, manipulado para ser consumido en el mundo occidental, no hubiera sido digerido con la facilidad que lo ha sido hasta el día de hoy, de no ser por sus similitudes e influencia para con obras, contextos e ideas que se han creado, estudiado y replicado también en la literatura, en la que determinados valores, conceptos e incluso personajes, han resultado en una configuración que no dista mucho del modelo de samurái que él propone y que es el que ha prevalecido en el imaginario de la humanidad.

1.3 El bushido en la literatura

La literatura ha jugado un papel importante a la hora de estructurar imaginarios, ya que, al incorporar diferentes expresiones, símbolos y configuraciones, ha ayudado a extender mitologías, arquetipos e historias de tal manera que se han convertido en atemporales, por ello, somos capaces, por ejemplo, de leer una tragedia griega y no sentir que estamos leyendo algo de otro mundo; somos perfectamente capaces de identificar situaciones, sentimientos y expresiones. Sin embargo, así como la literatura ha ayudado a expandir, también ha recreado la realidad, ya que al tomar cosas de ella, la ha moldeado bajo sus propias reglas de ficcionalidad, y al presentar al mundo su producto resultante, sucede que es éste el que más bien se fija en el imaginario humano y la imagen “verídica” queda relegada.

En el caso de la figura del samurái, es evidente que sufrió diversas transformaciones a lo largo de su historia, por ende, se sujetó a varias interpretaciones. No obstante, no es hasta *Bushido: el espíritu de Japón* que el esbozo histórico del samurái cobra otros matices que lo convierten más bien en un modelo, un ejemplar que se construye, sí con algunas de las partes históricas que hemos revisado anteriormente, pero también con elementos que provienen de elementos de antaño literarios. Al mismo tiempo, este modelo samurái propuesto por Nitobe se ha instaurado en la mente humana por tanto tiempo porque, tras la publicación del ensayo, muchas obras de ficción, tanto en oriente como occidente, han retomado este samurái de Nitobe, han resaltado sus valores, lo han hecho vivir aventuras épicas y lo han adaptado a los tiempos sin hacerlo perder esa esencia con la que Nitobe lo moldeó, creando un personaje que es identificable universalmente, en parte también porque el autor lo construyó tomando en cuenta esquemas literarios que han impregnado a occidente desde hace siglos, como la literatura caballeresca.

2.1.1 El bushido y los códigos de caballería

Una de las manifestaciones de Occidente que tiene una relación estrecha con el bushido, son los diversos códigos de caballería que surgieron en la Edad Media. En un inicio, esta ética caballerescas permeaba la estructura social medieval, en la que los caballeros se debían a sus señores feudales bajo una jerarquía militar y un código de honor, sin embargo, esta ética se refinó a tal grado que terminó por introducirse en la literatura y, al mezclarse con la ficción, permitió el nacimiento de un género: la literatura caballerescas, cuyas características tan definidas, proliferaron en muchas obras más allá de la Edad Media, en las cuales siempre había protagonistas llenos de heroísmo que se regían estrictamente por códigos de conducta que incluían valores como el honor, la justicia o la valentía.

De esta guisa, nos encontramos con obras vitales provenientes de diferentes siglos y países, que concurren en varias cosas, entre ellas, en un personaje principal que es un caballero intachable regido por una ética que se ve constantemente puesta a prueba a través de dificultades. Obras como *Los cuatro libros de Amadís de Gaula* de Garcí Rodríguez de Montalvo, *Tirante el blanco* de Joanot Martorell u *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto. En palabras de Trujillo Martínez: “El propósito último de la literatura caballerescas consiste en retratar a la caballería feudal en términos míticos, enunciando sus ideales y costumbres para un auditorio cortesano que en ellos se reconoce y perfecciona” (241).

La narrativa caballerescas tuvo su apogeo entre los siglos XVI y XVII, pero sus orígenes se remontan a la temprana Edad Media, cuando estos caballeros idealizados encajaban más bien con una figura puramente guerrera. Pero es a partir de los cambios que la nobleza fue sufriendo con el paso del tiempo, que en la

literatura este guerrero se transforma en un caballero heroico y distinguido que fascina a la corte, lo que en parte ocurrió gracias a la influencia de la Materia de Bretaña, también llamado mito artúrico, donde nos encontramos con leyendas plagadas de misticismo y fantasía, que se mezclan con caballeros impecables que viven aventuras geniales, como Perceval o Lanzarote, cuyas máximas siempre se cimentan en el valor personal, un comportamiento mesurado, una habilidad incomparable con las armas y un sentimiento amoroso, por mencionar algunos. “La literatura artúrica tiene un papel fundamental en toda Europa en la difusión de la nueva idea de la caballería, que va mucho más allá del concepto de milicia a caballo” (Cuesta 133).

Las historias del mito artúrico trazan los parámetros definitivos que transformarán al vasallo fiero devoto a la guerra y a la vida militar propio de los cantares de gesta del medioevo temprano, como el *Cantar de mio Cid* (Figura 9), en un caballero consciente de las maneras sociales, lo que significa que será discreto, mesurado, hábil con las armas, pero motivado por otras razones aparte de servir a un señor. Su formación, como ocurre con los samuráis, englobará cuestiones más allá del aspecto meramente marcial. Parafraseando a Trujillo (250-252), algunos de los componentes que más reinciden en la materia de Bretaña, y que después serán explotados una y otra vez en la literatura caballerescas posterior, son:

1. La importancia de la proeza: los caballeros artúricos debían demostrar valor reiteradamente, lo que significa que se batirían en combate y aceptarían retos todas las veces sin rechistar, de otra manera, sufrirían el desprecio social y peor aún, perderían el honor. Sin embargo, la realización de proezas involucraba un uso justificado de la violencia en pos de causas nobles, ya que lo más importante, sí era el valor individual, pero sobre todo, el restablecimiento del orden social, defender a los

débiles, etc.

2. **Andadura:** el caballero deberá partir en busca de aventuras una vez que es ordenado como tal, ya que responde a un compromiso que viene encomendado desde la Providencia, en el cual la obtención de honra será una máxima.

3. **Combate proporcionado:** en combate, los caballeros artúricos también se regían por normas que respondían a una pelea “limpia” donde la violencia debía ser muchas veces mesurada y ambos combatientes luchar en igualdad de condiciones.

4. **Lealtad:** es un valor infalible en la hechura de un buen caballero, lo que significa que debe ser absolutamente leal a su señor, nunca empuñar armas contra él, ni contra el rey, al contrario, debe estar siempre dispuesto a socorrerlo u ofrecerle consejos.

5. **El compañerismo:** para los caballeros artúricos, la compañía de la Tabla Redonda (Figura10) fungía como una hermandad, donde cada integrante fungía precisamente como un hermano, al que se debía respeto y lealtad, por ello, y pese a cualquier circunstancia, no podían combatir entre sí, la única opción para solucionar un problema, era acudir ante el rey y su consejo pidiendo justicia.

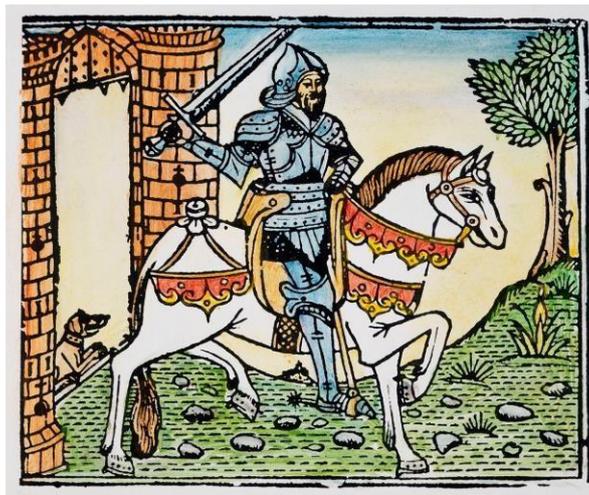


Fig. 9. "Representación ilustrada del Cid Campeador en la toma de Valencia". *El español*, 7 de agosto de 2024, https://www.lespanol.com/castilla-y-leon/region/leon/20210921/cid-amadis-gaula-celestina-debate-universidad-leon/613689133_0.html

Existen otras particularidades que caracterizan a los caballeros del mito artúrico, pero los anteriormente enunciados, guardan una similitud inusitada con los propios códigos que regían a los samuráis. Aunque, como se mencionó con anterioridad, esto sólo era el comienzo, ya que estas distinguidas leyendas se ceñían únicamente a Bretaña, de esta manera se puede considerar que lo que esbozan es el prototipo del caballero idealizado que posteriormente se propagaría por la literatura de Europa.

Lobato Osorio distingue una serie de características determinadas que conforman el modelo literario del caballero ideal:

[...] la pertenencia a un linaje noble, el servicio a un señor, la eficacia guerrera, el amor hacia una dama, una peculiar devoción religiosa, las obligaciones inherentes a su oficio en las armas y los valores que surgen de las relaciones con otros personajes y de los lugares en los que ha sido ubicado (70).

Asimismo, estos elementos se conjuntan en tres ejes que la autora llama “de comportamiento” (67), los cuales conforman un código caballeresco: las armas y la aventura, la cortesía y el amor, la religión y la sociedad. No obstante, sólo los componentes de las armas, la aventura, la religión y la sociedad, se emparentan con las normas que integran al bushido del ensayo de Nitobe y, de alguna manera, ayudaron a facilitar su digestión en Occidente.

En el primer rubro del eje de comportamiento del caballero literario--las armas y la aventura--hallamos una influencia todavía intensa de la cultura histórica feudal, donde la actitud bélica se refleja en el personaje protagónico, lo que en la Historia se corresponde entre los siglos XI y XIII. La vida del caballero de esta etapa gira en torno a las armas, la violencia y

la fidelidad a un señor. En la literatura, esto se representa, por ejemplo, en los cantares de gesta, que son manifestaciones literarias las cuales recogen y ensalzan las hazañas notables de guerreros (no llamados aún caballeros) que realizan al servicio de un señor. En estas obras, los caballeros son feroces, buscan resaltar con sus méritos y jamás se amedrentan. Como ejemplo, tenemos la obra *El cantar de Roldán*, donde se narra cómo un líder militar franco libra virtuoso la Batalla del Paso de Roncesvalles.



Fig. 10. “Ilustración del siglo XV de la Mesa Redonda”.
Wikipedia, (s.f.), https://es.m.wikipedia.org/wiki/Mesa_Redonda

El otro eje de comportamiento que propone Lobato, que conforma tanto al caballero literario, y se rescata en el samurái del bushido, es el que se asocia con la religión y la sociedad. Bajo este aspecto, se sugiere que así como el caballero era versado en las armas, también se regía bajo una serie de normas casi sagradas que provenían de la religión, a la vez que de una sociedad educada en ella. Así, la violencia utilizada se veía restringida gracias a los preceptos religiosos, lo que conducía al caballero a tener un comportamiento “civilizado”, de orden ceremonial y, por lo mismo, cuando busca aventuras en las que medir sus virtudes, también se agrega la búsqueda de una suerte de perfeccionamiento espiritual. Como sugiere la autora (85), este

elemento espiritual comienza a ser parte fundamental en la conformación del caballero perfecto, a partir de *La demanda del Santo Grial*, una obra artúrica cuyo protagonista es Galahad, gallardo caballero de la Mesa Redonda, que en su búsqueda del Grial, pone de manifiesto la unión de la necesidad de aventura, con la necesidad de Dios.

Ambos ejes de comportamiento del caballero literario guardan más o menos similitud con el carácter de los principios bajo los cuales se rigieron los samuráis, y que después se reformularon en el bushido de Nitobe, con mucha semejanza a la naturaleza de un caballero de las obras literarias. Estas afinidades con las características que forjaron por siglos la literatura caballerescas son en parte las que permitieron que la obra de Nitobe pudiera ser absorbida con facilidad en Occidente.

Sin embargo, como se puede constatar, aquella literatura queda muy lejana de nuestros días y supone sorprendente que su influencia pueda resentirse en un ensayo de inicios del siglo XX, pero el motivo reside en el hecho de que este caballero modelo surgido de la temprana Edad Media y evolucionado en los siglos venideros, ha perdurado en la literatura bajo distintas apariencias, adhiriéndose a diferentes épocas, pero manteniendo intactos varios de los elementos que los regían conductualmente. Del mismo modo, el bushido, influenciado por estos códigos de caballería, ha ayudado a fomentar la idea del samurái que tenemos hasta la actualidad, la cual se asemeja a estos heroicos caballeros idealizados. Obras literarias tanto de oriente, como de occidente, ponen de manifiesto esta afirmación y han ayudado a que esta apreciación sobre el samurái se mantenga vigente.

Por ejemplo, en Occidente, la figura del samurái ha sido retratada en la literatura abundantemente a raíz del texto de Nitobe, por lo que se percibe un personaje con mucha influencia del caballero cortés, que se ajusta más a la caracterización de un héroe, que a un personaje histórico que tuvo

diversas facetas y transformaciones condicionadas por el tiempo político y social.

1.3.2 El bushido y los samuráis en la literatura occidental

Si bien Japón siempre ha sido una tierra que a ojos de Occidente supone un lugar exótico donde la cultura, las costumbres y tradiciones son tan diferentes (y por lo mismo tan fascinantes) a las que existen en este lado del mundo. Aún a principios de siglo XX, Japón y su historia estaban envueltos en cierto misterio, por lo que no todo lo que lo había formado como nación, era conocido o bien interpretado en Occidente. Así pues no es hasta finales del siglo XIX y principios del XX, gracias a la apertura comercial, y a la mayor presencia internacional de Japón, que hubo un mayor conocimiento del país, siendo un caso de este proceso el ensayo de Inazo Nitobe.

Fue en estos momentos que la figura del samurái cobró una fuerza enorme en Occidente, por consiguiente, empezó a tener presencia de muchas maneras: en el arte, el cine y, por supuesto, en la literatura.

Aunque desde entonces no siempre se ha retratado al samurái con todas las características que hemos enunciado, y se han realizado muchas adaptaciones de su configuración a diferentes contextos y personajes, lo que siempre ha destacado, es que se configura generalmente a partir de la imagen romántica que *Bushido: el espíritu de Japón*, fue pionero en representar masivamente.

Uno de los claros ejemplos literarios donde la cultura y figura del samurái son protagonistas como resultado de la relación que se fue estrechando a lo largo del siglo XX con Japón, es *Shogún* (1975), del australiano James Clavell. *Shogún* es una novela que se sitúa en el Japón feudal y trata la historia de un marinero inglés que, cautivo, logra adaptarse al estilo de vida japonés del siglo XVII, donde los sogunatos y samuráis gozaban de preeminencia, a tal grado que él mismo se convierte en el samurái de un *daimio*.

La novela de Clavell procura dotar de realismo histórico a su novela al retratar a los samuráis lo mejor posible, con referencias a costumbres, tradiciones y, por supuesto, al bushido, con la intención de que al final la relación entre occidente y Japón que venía forjándose desde finales del siglo XVIII, tuviera como resultado una mayor cercanía, más que una separación.

Sin embargo, el bushido y los samuráis que presenta el autor, tienen un vasto influjo del modelo que propone Nitobe; para los personajes de la novela, el bushido supone un código sagrado, que debe respetarse sin excepción y que rige en su totalidad a la sociedad japonesa. Si bien se describen costumbres históricas como el *seppuku* o el retiro a un monasterio tras fallar o dejar de ser un samurái, lo que verdaderamente encierra la esencia de la obra, son valores que construyen personajes más parecidos al ideal caballeresco que a la figura del samurái histórica. La novela muestra a los samuráis como héroes siempre incorruptibles, que poseen altas cualidades heroicas gracias a un bushido idealizado que raya en una concepción casi hierática:

Yo soy samurái. Mis órdenes son claras, con bushido y santificadas por nuestro código. Deben ser obedecidas y estar por encima de cualquier ordenamiento hecho por el hombre. Si no se me permite obedecer, no podré vivir con esa infamia (Clavell 1045).

La novela de Clavell expone la fascinación occidental por los samuráis que resultó del redescubrimiento del país, aunque uno idealizado, donde el bushido, impregnado de religiosidad y sacralidad, se va rediseñando más bien como un componente ficticio que abundará en textos occidentales que aborden temáticas de samuráis o Japón y contribuirá a que se forme una nueva visión del samurái, más que como una figura histórica, como un personaje literario que puede meterse en diferentes momentos y pieles y mantener características que lo identificarán como tal para lectores de todo el mundo.

Otra obra del mundo de Occidente que bebe del bushido y los samuráis, y los reformula bajo una serie de narraciones fantásticas, es *Kwaidan* (1903), del británico Lafcadio Hearn. Este autor tuvo un contacto muy cercano con Japón y su cultura, ya que fue profesor de inglés en instituciones japonesas, se rozó con intelectuales del país, e incluso se casó con la hija de un samurái en decadencia. Su antología, *Kwaidan*, supone una de las primeras obras literarias que contienen referencias a la cultura y que fue escrita por un occidental y, además, reformulada como una serie de textos fantásticos.

En *Kwaidan* nos encontramos con algunos cuentos cuyo protagonista es un samurái, por lo que dentro de las narraciones se nos ilustra un poco sobre sus códigos de comportamiento tal como los recoge el ensayo de Nitobe: la lealtad y respeto infalibles hacia un señor, la sensibilidad y cortesía para con la naturaleza y otras personas, la conducta humilde, tranquila, pero versada en las armas y artes marciales, lo que contribuye a la romantización de la figura del samurái, como un guerrero que, dada su condición sublime, se relaciona sin dificultad con lo fantástico, gracias a lo cual las historias pueden desarrollarse y generar interés en el lector.

Un cuento de la recopilación que nos sirve de

ejemplificación, puede ser *Jiu- Roku-Zakura* (“el Cerezo del Día Decimosexto”), cuya narración nos cuenta sobre un samurái que posee un jardín que perteneció a sus ancestros (desde aquí, notamos ya la representación del guerrero espiritual ya antes abordada, que cuida y venera un jardín como parte de su catálogo de virtudes heredadas del *shinto*), donde se encuentra un cerezo que, al marchitarse, orilla al samurái a practicar *hara-kiri (seppuku)* para obsequiarle su vida. De esta manera, el cerezo florece en invierno, el día dieciséis del mes en que el samurái se sacrificó por él. En esta historia, aunque breve, se observa un comportamiento del samurái que se apega al bushido del ensayo de Nitobe y, por ende, también se asemeja a un noble caballero: dar su vida por una buena causa sin protestar o pensárselo dos veces, venerando sus raíces con gratitud.

Existen varios ejemplos más de autores que, a partir del *boom* de la fascinación por Japón, han escrito sobre samuráis, el bushido o los han usado como influencia para escribir textos que se asientan plenamente en el mundo occidental, pero contienen el espíritu de esa cultura.



Fig. 11. Un árbol de cerezo, como el que aparece en el cuento *Jiu-Roku-Sakura* de Lafcadio Hearn”. *Pinterest* (link no disponible), 7 de agosto de 2024.

Por otro lado, en oriente, la literatura que se ha aproximado a temas alusivos al mundo samurái, ha sido más abundante, ya que se ha escrito desde mucho más tiempo atrás que la occidental, por ende, sus

características se apegan más a una visión histórica en ocasiones, pero también han variado con el pasar del tiempo, dependiendo del momento que Japón está viviendo y, por consiguiente, de la perspectiva que se esté teniendo del bushido y los samuráis, tanto colectiva, como individualmente.

1.3.3 El bushido en la literatura oriental

Como hemos visto con anterioridad, en Japón existieron autores de obras que se relacionaban con la educación samurái prácticamente desde que estos guerreros ocuparon un lugar preeminente en la sociedad japonesa, sin embargo, la mayoría de estos textos son libros de corte histórico, sobre estrategias militares, consejos (como ya vimos en *Hagakure*), biografías de samuráis, entre otros temas que poco o nada tienen que ver con la creación literaria, aunque ciertamente exponen códigos de comportamiento y lo que hace a un samurái. No es hasta el periodo Meiji que, como ocurre en el caso occidental, comienzan a abundar obras relacionadas con la cultura samurái de una manera un poco menos rígida históricamente hablando. Sin embargo, aún en épocas antiguas, como la Edad Media, es posible encontrar textos de otro corte que nos procuran muestras de la naturaleza samurái y sus normas.

Ota Dokan (1432-1486), fue un samurái que, gracias a su formación como tal, también escribió poesía, y más tarde en su vida, dejó su armadura y sus armas para ser un monje budista. Pese a ello, encontró la muerte bajo un puñal mientras tomaba un baño, ya que, según la historia, fue injustamente acusado de deslealtad y, para alimentar el relato, se dice que sosteniendo el puñal que tenía atravesado, recitó su último poema:

Si no hubiera sabido
que ya estaba muerto,
habría lamentado perder la vida
(Moreno, “el imposible intermedio de la bioética”)

Debido a la relativamente poca información que se tiene sobre Ota Dokan, es complicado saber si realmente ocurrió que recitó el poema en la hora de su muerte; no obstante, la duda fomenta la idealización del samurái que se comporta honorablemente hasta el final, a su vez que el poema mismo nos muestra la ideología que rescata el bushido en torno a que un samurái no teme la muerte, al contrario, desde su educación debe tener el loable pensamiento de que ya está muerto.

Asimismo, otro ejemplo literario de Oriente que nos remonta al samurái que raya en la perfección gracias al estricto seguimiento del bushido, es el célebre escritor japonés Yukio Mishima (1925-1970), quien incluso fue capaz de practicar dicha actitud en vida hasta el día de su muerte, lo que le valió ser percibido como un moderno samurái. Mishima provenía de una familia vinculada a los samuráis, por lo que su posición ante la vida estuvo marcada por principios como la valentía, el coraje, la búsqueda de justicia, la conservación de la tradición y, por supuesto, el honor, además de un arduo entrenamiento físico.

Mishima mostró en su obra ciertas preocupaciones que aunque no abordaban explícitamente a la cultura samurái, mucho revelaban la concepción que tenía sobre ello. Por ejemplo, en su novela *Nieve de primavera*, pese a que la trama se centra en la trágica historia amorosa de Kiyooki, un joven aristócrata, y Satoko, una chica socialmente inferior, lo que el autor verdaderamente sugiere es una representación de lo que ocurría durante la era Meiji: un choque de la modernidad y la tradición, en la que la tradición, asociada con la era samurái, iba en picada. En la novela, los valores de Kiyooki que bien podrían asemejarse a lo establecido por el bushido (la lealtad y el honor) se trastabillan por el amor que siente hacia Satoko, resultando en un cuestionamiento por parte de Mishima sobre qué tan presentes y valiosos continúan siendo estos principios en

un mundo que está transformándose a pasos agigantados. De esta guisa, el autor japonés evoca nostálgicamente aspectos propios del tiempo de los samuráis, lo que cae asimismo en idealización.

Agregando a lo anterior, cabe mencionar que el propio Mishima encarnó de cierta forma la filosofía samurái; se practicó *seppuku* después de haberlo planeado durante años, así pues, como otra muestra de su ideología tan apegada a esta imagen idealizada del guerrero japonés, tenemos como ejemplo las siguientes dos estrofas de su poema “Morir”:

Morir
Sabido que morir
No es más que mejorar
El instante último.
(García, “Los cuadernos de Vieco)

De nueva cuenta, en estas dos estrofas, atestiguamos la máxima del bushido en torno a la muerte: el *hara-kiri* como un gesto honorable y el recurso ideal cuando se ha fallado, lo que devuelve a la perfección del guerrero. Algo que el propio Mishima tomó bastante en serio y jamás titubeó en llevar a cabo.



Fig. 12. “El escritor japonés Yukio Mishima sosteniendo una *katana*”. *El mundo*, 7 de agosto de 2024, <https://www.elmundo.es/cultura/2015/11/25/565506a0268e3ea1198b4644.html>

Por último, también encontramos ejemplos de literatura oriental más reciente, en la cual se retrata al samurái y al bushido con toques de modernidad. Un ejemplo puede ser la serie de historietas (o más bien, manga) *Takemitsu Zamurai* (2006), de Issei Eifuku. El manga trata la historia de un *ronin*, Soichiro Seno, que ha decidido dejar de ser un samurái por voluntad propia y en vez de llevar una *katana*, lleva un bambú. La narración es moderna, pues involucra cierta comicidad y fantasía, pero no deja de incluir enseñanzas y referencias al bushido, como los planteamientos provenientes del budismo, la veneración a la *katana*, la habilidad marcial o la cordialidad.

Takemitsu Samurai es un ejemplo muy reciente de cómo la fascinación e importancia de la cultura samurái ha prevalecido en oriente, aunque incorporando elementos modernos, todavía respetando los componentes que caracterizan a un samurái según se empezó a popularizar a inicios del siglo XX. Pero como ya se ha mencionado antes, mucho de esto se vio facilitado en favor de *Bushido: el espíritu de Japón*.



Fig. 13. Matsumoto, Taiyo. “ Fragmento de la novela gráfica *Takemitsu Samurai* de Issei Eifuku”. *Pinterest* (link no disponible), 7 de agosto de 2024.

Capítulo 2. *Bushido: el espíritu de Japón*

2.1 Nitobe y su ensayo

Hasta el momento hemos explicado cómo el bushido y la cultura samurái se gestaron y se han transformado a lo largo del tiempo, cobrando diferentes matices e impactando en Occidente con igual variedad. Hemos empezado a explorar el punto de quiebre en el cual Japón comienza a internacionalizarse, causando curiosidad y fascinación a Occidente, lo que necesariamente conlleva a un creciente interés por los samuráis, su historia y características. Sin embargo, esta inclinación tiene su génesis a principios del siglo XX y en mucho se debe a las labores de globalización diplomática de Inazo Nitobe, cuya obra *Bushido: el espíritu de Japón* supone un *boom* definitivo que estimula la atención sobre los samuráis y su mundo, al grado de que en Occidente inician diversas formas de adaptación y apropiación sobre lo que el autor escribe en su muy célebre ensayo. Pero, a todo ello, ¿quién fue Inazo Nitobe, este gran responsable de la internacionalización del bushido y los samuráis?

2.1.1 Breve semblanza del autor

Inazo Nitobe nació el 1 de septiembre de 1862, siendo el octavo hijo de un matrimonio influyente en su comunidad. Inazo provenía de una familia considerada relevante desde hacía largo tiempo; de ella habían salido grandes guerreros (el linaje de su padre y abuelo se remontaba al quinto hijo del emperador Kanmu) que habían contribuido al desarrollo de su comunidad de varias formas, desde cuestionar a las autoridades cuando era debido, hasta construir efectivos canales de irrigación en tiempos de hambruna para ayudar a la comunidad, de hecho, a raíz de esta hazaña triunfal, nombrarían a Inazo (su nombre

significa “producir arroz”)

Cuando Inazo era niño, su padre falleció y al mismo tiempo Japón estaba pasando por una época complicada política y socialmente, por lo que el pequeño Inazo atestiguó esto en primera fila dada su historia familiar; el sogunato Tokugawa había decidido ceder ante las presiones extranjeras (principalmente provenientes de Estados Unidos), aceptando diversos tratados comerciales, que mantuvieron a un sector de la sociedad en completo desacuerdo: los samuráis, quienes inclusive conspiraron para derrocar al gobierno. Finalmente, esto culminó con un nuevo gobierno: la Restauración Meiji, lo que a su vez trajo una serie de nuevas políticas para Japón, en las que la modernización era el principal objetivo, sin embargo, esto también propició que los legendarios guerreros japoneses sufrieran desmantelaciones en diversos momentos, lo que evidentemente culminó en su disolución absoluta. Como consecuencia de ello, Inazo tuvo una formación como samurái relativamente breve, pero las costumbres, tradiciones y filosofía de estos guerreros que le fueron inculcados desde corta edad, lo dejaron marcado de por vida.

Asimismo, debido al periodo que atravesaba su país, la incorporación de elementos occidentales fue inevitable: el joven Nitobe cambió su ropa, empezó a usar bolígrafos y se vio obligado a aprender inglés y a llevar una instrucción militar occidental. Poco a poco, esto le abrió la puerta para explorar a autores anglosajones, familiarizarse con la poesía en dicho idioma, e incluso con la Biblia, lo que marcaría el inicio del implacable interés del japonés sobre el cristianismo, llegando incluso a escribir ensayos para argumentar por qué introducir esta religión, sería beneficioso para Japón.

Al mismo tiempo que para Nitobe la religión cristiana se mostraba como una posibilidad para él y su país, también lo hacían la ciencia y la falta de expertos japoneses en esta área que

podieran enseñar y contribuir a la economía y conocimiento de estas áreas, lo que generó en Nitobe la idea de estudiar en la universidad algo alusivo a ello.

En 1878, convencido del cristianismo (aunque no pudiendo evitar cuestionar ciertos dogmas de esta religión) fue al fin bautizado. En 1881, se licenciaría en la Universidad Agrícola de Sapporo, pero en lugar de ejercer, tomaría la decisión de seguir estudiando, principalmente porque su objetivo más grande era, en sus propias palabras, “convertirse en un puente sobre el Pacífico” (17). Esta decisión, aunada a la decepción de la incapacidad de sus profesores para enseñar, es la que lo lleva a viajar a Estados Unidos, donde su preparación intelectual lo conduce a dar numerosas conferencias en las que provoca admiración debido a sus dotes comunicativos y afabilidad, haciendo de esta manera que su nombre se haga más y más conocido cada vez.

Durante su estancia en Estados Unidos, además de terminar decantándose por el cuaquerismo (al que compara con el sintoísmo), se licencia en Humanidades en 1887, en la Universidad John Hopkins, con una tesis que vuelve a poner de manifiesto sus principales intereses de internacionalización: *La interacción entre Estados Unidos y Japón*. Posteriormente,

La destacada carrera de Inazo puede dividirse vagamente en tres periodos. Tras regresar a Alemania, primero fue profesor en el Sapporo Agricultural College, como le habían prometido, donde trabajó durante varios años. El siguiente periodo importante corresponde a cuando fue director de la First Higher School de [...] cuando ocupó el cargo de subsecretario general de la Liga de Naciones en Ginebra. (Bennett 21)

Durante ese primer periodo acontecen una serie de vicisitudes personales para el autor: su único hijo fallece al poco tiempo de nacer y poco después Nitobe cae enfermo al punto que la debilidad le obliga a dejar el Sapporo Agricultural College; no obstante, ese tiempo de descanso le sirve para

reflexionar en torno a su país natal. Como resultado de esas reflexiones, es que nace *Bushido: el espíritu de Japón*, ensayo en el cual ahondaremos más adelante.

Posterior a la escritura de ese libro, Nitobe se encuentra recuperado en su totalidad tanto física como mentalmente, es entonces cuando se convierte en administrador en la Casa Gubernamental de Taiwán, donde durante dos años ayuda a impulsar la industria azucarera gracias a sus amplios conocimientos en agricultura, provocando que Taiwán se convierta en el cuarto mayor exportador de azúcar del mundo.

En 1906 funge como director de la First Higher School de Tokio, puesto que desempeña hasta 1913. “Mientras se encargaba de sus responsabilidades en la First Higher School, continuó escribiendo, enseñando, creando y asesorando nuevas escuelas, sobre todo las relacionadas con la educación de las mujeres” (Bennett 25). Para este punto, Inazo ya tenía en su haber una gran cantidad de reconocimientos y títulos de algunas de las universidades más prestigiosas del mundo y se había desempeñado en diversos cargos, los cuales había llevado a cabo lo mejor posible, siempre bajo la bandera del pacifismo, la justicia y la diplomacia, en adición a las miras de crear vínculos internacionales.

Entre los cargos que ocupó destacablemente los últimos años de su vida, se encuentran la dirección de la Oficina Internacional, su desempeño como miembro del Comité Internacional de Cooperación Intelectual (el cual después se convertiría en la UNESCO) y el papel que llevó a cabo como presidente del Consejo de Japón en 1929 tras el malestar que le habían generado las políticas de inmigración estadounidense.

En el último par de años de su vida, Nitobe se dedicó a impartir conferencias por Estados Unidos, hasta que en 1933, justo cuando se preparaba para realizar otro viaje por el país para dar conferencias, enfermó de gravedad y finalmente falleció

repentinamente el 15 de octubre de 1933 a causa de una pancreatitis, a los 72 años.

El legado de Inazo Nitobe (Figura 14), se opacó un poco en los años posteriores, con acontecimientos como la guerra chino-japonesa en 1937 y el papel de Japón durante la Segunda Guerra Mundial. A raíz de estos sucesos, *Bushido: el espíritu de Japón* se malinterpretó como una obra clave para educar a los soldados bajo un ideal nacionalista. No obstante, es hasta la década de los sesentas que este ensayo se vuelve a retomar y se mira con otros ojos, a causa del interés revivido en el bushido, los samuráis y la cultura japonesa.



Fig. 14. “El diplomático japonés Inazo Nitobe, autor de *Bushido: el espíritu de Japón*”. *Satori*, 8 de agosto de 2024, <https://satoriediciones.com/libros/bushido-bolsillo/>

2.1.2 *Bushido: el espíritu de Japón*

Dado el particular interés de Nitobe en generar para Japón lazos internacionales, el diplomático escribió diversos textos en inglés, sin embargo, la obra que lo encumbraría hasta nuestros días, sin duda es *Bushido: el espíritu de Japón*.

Bushido: el espíritu de Japón, como ya mencionamos, fue publicada en 1900 tras un periodo oscuro en la vida de su autor y su interpretación se sujetó a malos entendidos durante la Segunda Guerra Mundial; no obstante, su relevancia como la percibimos hasta el día de hoy despegó en la década de los ochentas, cuando un interés por los samuráis y su mundo se popularizó. En aquel tiempo, muchos consideraron que este ensayo hacía una descripción precisa del pensamiento y motivaciones del pueblo japonés, gracias a las cuales pudo abrirse camino internacionalmente y recuperarse de las profundas heridas que les había dejado la Segunda Guerra Mundial; estas razones motivaron a muchos lectores a querer aprender los preceptos del bushido inclusive para aplicarlos a su propia vida, por ejemplo, se dice que hasta líderes políticos como Theodore Roosevelt, se vieron deslumbrados por el texto al punto de comprar muchos ejemplares para regalar.

A raíz de esta creciente fascinación, Nitobe, sus logros y su obra, cobraron gran fama y se les catalogó como visionarios, mientras que *Bushido: el espíritu de Japón*, se convirtió en un libro ampliamente aclamado y cuya influencia resuena hasta nuestros días revestida de una enorme cantidad de expresiones, pues se suele considerar que “[la interpretación de Nitobe] del *bushido* es, presumiblemente, la fuente que ejerce mayor influencia en la comprensión japonesa contemporánea de la ética de los samuráis.”(Bennett 33)

Pese a todo, el ensayo de Inazo Nitobe no es pionero al momento de abordar el bushido y los samuráis, ya que previo a él, hubo eruditos que trataron la ideología samurái, aunque mayormente como forma de propaganda nacionalista, lo que en parte desató algunas críticas hacia el autor, quien abogaba por la mezcla de culturas y en su ensayo permite ver cierta influencia de Occidente, según sus detractores, quienes incluso llegaron a calificar el libro como “cristianizado”, sin embargo,

la recepción de la obra, tanto en Occidente, como en Japón, es algo que se escrutará la postre.

La estructura de *Bushido: el espíritu de Japón* lleva un orden que facilita la lectura, pues empieza primero explicando lo que es el bushido, sus orígenes y, como veíamos anteriormente, de qué forma las diferentes religiones permearon sus preceptos. Posteriormente, Nitobe aborda siete virtudes que, a partir de la historia, reconoce como infalibles en la construcción de un buen samurái, después cuenta sobre acciones que estos guerreros ejercían acorde a las virtudes antes explicadas. A su vez, también expone las costumbres samurái, el *seppuku* y hasta el papel que tenían las mujeres dentro de la cultura samurái. Su ensayo también plantea cómo toda la historia y cultura de los samuráis, influyeron en el pensamiento de la sociedad japonesa.

2.2 El modelo samurái propuesto por Nitobe

Como hemos explicado antes, el samurái que Nitobe plasma en *Bushido: el espíritu de Japón* ha sido cuestionado en diversas ocasiones, principalmente por su falta de precisión histórica; se le ha acusado de idealizar (incluso “occidentalizar”) la figura del samurái.

Por ejemplo, según Etzrodt en el sitio web ejcjs, autores como Cameron Hust acusaron al ensayo de Nitobe de ser un mero compendio de ideas neo-confucianistas que nada se asemejaban a la ética samurái. En el mismo sitio, el autor recopila otras críticas, de autores como Wolfgang Schenker, que catalogan al ensayo como “ajustado a su tiempo”, aludiendo a que está escrito para cubrir esencialmente los intereses buscados por la política japonesa durante el periodo Meiji. Inclusive autores paisanos de Inazo, como Yuzo Ota o Inoue Tetsujiro, califican a *Bushido: el espíritu de Japón* como “lleno de errores” o catalogan a Nitobe como incompetente para hablar sobre el código ético de los samuráis. Sin embargo, la crítica negativa más común a la obra

o al autor suele ir direccionada a su supuesta falta de realismo, eclipsado por una idealización manifiesta.

Sin embargo, aunque en esta investigación se respetan por completo las críticas diversas que han tildado a la obra ya sea de forma negativa o positiva, lo que se busca es dar un giro a las opiniones rigurosas pues el propio autor, como veremos más adelante, desmiente que él mismo haya sido estricto en el uso de la Historia para su ensayo.

Estas críticas son la razón por la cual nos inclinamos a afirmar que, más que una figura, lo que nos ofrece Nitobe, es una propuesta modélica que, aunque “inventada”, no carece de valor, pues a fin de cuentas se consagra como un intento de mostrar una identidad nacional al resto del mundo y, a su vez, esta imagen del bushido y los samuráis ha sido la fuente de innumerables creaciones con las que entramos en contacto hasta el día de hoy, desde la literatura, hasta el cine.

Por otra parte, como ya decíamos, el propio Nitobe era consciente de que el motivo de escribir *Bushido: el espíritu de Japón* no era plasmar una iniciativa histórica escrupulosa y definitiva, sino fomentar un modelo impulsor de la actualización en el pueblo japonés del siglo XX venidero, tomando como base las enseñanzas del bushido que él, como niño educado en el seno de una familia ancestralmente de guerreros (de ahí que no sea tan incompetente para hablar de samuráis y códigos), aprendió:

[...] los samuráis ya no existen, si bien los preceptos que moldearon su carácter les han sobrevivido. Estos preceptos deben encontrar una nueva aplicación a las nuevas circunstancias, deben democratizarse [...] el *shi-do* [camino de la nobleza del guerrero] debe transformarse en *min-do* [camino del pueblo japonés], los preceptos del pueblo (Nitobe 58).

Dicho esto, nos encontramos con una obra que, aunque inexacta, responde a las necesidades de su tiempo, al igual que textos anteriores escritos por samuráis o ex-samuráis (ya hemos

mencionado un par de ejemplos anteriormente), lo que a su vez nos da cuenta de la relatividad con la que se ha interpretado el camino de guerrero y lo que es ser realmente uno. Sin embargo, hay ciertos puntos en común que los diferentes textos guardan entre sí, de esta manera, únicamente lo que hace Nitobe es retomarlos y moldearlos según sus propias impresiones y lo que él considera menesteroso para el pueblo japonés.

Como ya mencionábamos, Nitobe inicia su ensayo explicando lo que es el bushido, y coincide con un punto que ya habíamos tocado; el bushido no es propiamente un documento escrito, sino que se fue transmitiendo vía oral con el paso del tiempo y, ocasionalmente, algunos guerreros recuperaron las máximas con las que se formaron y las plasmaron por escrito. Incluso, el autor nos ofrece una definición de “samurái”: “[...] quiere decir [...] como la palabra del inglés antiguo *cniht* (*knecht*, *knight*), guardianes o cuidadores” (61-62), estableciendo, a su vez, un paralelismo con los caballeros feudales europeos.

Posteriormente, el autor procede a describir las fuentes religiosas que ayudaron a dar forma al bushido; como ya vimos, éstas consisten en el budismo Zen, el sintoísmo y el confucianismo. Como extra, Nitobe nos ofrece una utilidad del bushido, argumentando que éste, más que un fin, se trataba de un medio para los samuráis de alcanzar la sabiduría.

No obstante, después de esos puntos introductorios, lo que resulta novedoso y relevante hasta la actualidad, es cómo Nitobe nos delinea una a una las siete virtudes en las que un buen samurái debía estar versado. No es que estas virtudes estuvieran establecidas desde tiempos muy antiguos, sino que el autor se encarga de organizarlas como si de un reglamento a seguir se tratase, a partir de su propia educación y los textos escritos anteriormente por otros personajes pertenecientes a la cultura samurái. A continuación, los describimos según cómo

los plantea el autor en su obra.

2.2.1 La rectitud

La justicia, “el camino recto”, según Nitobe, es el valor más importante que debe poseer un samurái, pues es lo que conducirá al guerrero a hacer lo correcto cada vez, lo que motivará sus actos.

El autor ocupa dos términos para ampliar su explicación: *gishi* y *gi-ri*. El primero, que significa “hombre de rectitud”, siendo el más alto calificativo que se le podía otorgar a un hombre durante el periodo pacífico Edo, cuando las actividades guerreras de los samuráis se vieron considerablemente reducidas para en su lugar dedicarse a “artes más gentiles” (71). *Gishi*, englobaba el dominio de las artes y el buen comportamiento. Junto a ello, el término *gi-ri*, “deber”, es el otro ingrediente que completa la virtud de la rectitud, pues según el autor, es donde se puede poner a prueba la razón correcta para hacer las cosas, ya que el deber es algo que se tiene con los padres, la nación, la sociedad, y no hay mejor manera de ejercer la justicia o la rectitud, que haciéndose de deberes qué cumplir.

2.2.2 El valor, la audacia y la resistencia

Enlazada a la rectitud, se encuentra el valor, puesto que es percibido como el motor que conduce a hacer lo correcto y, sobre todo, es la brújula que guía lo que es necesario hacer para cumplir con lo correcto. De esta manera, el guerrero debe estar dispuesto a vivir cuando sea necesario y, si es el caso, dispuesto a dar su vida si es lo que se requiere.

Nitobe recalca que el valor es una virtud que a menudo era muy seductora para los jóvenes, en gran parte porque las grandes historias y cuentos que se les relataban, les infundían

esta ansia de probar su osadía. No obstante, en este apartado también el autor realiza una crítica a los métodos que, según él expone, eran utilizados a veces para enseñar desde corta edad a los niños a ser valientes: desde privar la comida, enviarlos descalzos en invierno en búsqueda de su maestro, hasta peregrinaciones a ejecuciones, en las que los niños debían presenciar decapitaciones y después regresar solos en la noche a dejar una marca en la cabeza del ejecutado para probar que estuvieron ahí.

En esta sección, el escritor se muestra escéptico de los métodos empleados para fomentar valentía en los niños (lo que supone un prejuicio producto en parte de su educación más moderna, pues por ejemplo en occidente eso se habría considerado como inhumano o salvaje), y propone añadir otros conceptos más afables en torno al concepto de *valor* más adelante.

2.2.3 La Benevolencia

En este apartado de *Bushido: el espíritu de Japón*, encontramos una virtud cuyas características se parecen mucho a la cortesía caballeresca de la literatura medieval de la que hablábamos: la benevolencia.

Nitobe expone que la compasión, el amor y la piedad, eran elementos que, al saber aplicarlos en el momento adecuado, constituían a un buen samurái, para ello, utiliza como respaldo lo que personajes como Confucio o Mencio decían sobre los gobiernos; sin benevolencia, no puede estructurarse una buena sociedad. Nitobe atribuye que gracias a las palabras de Confucio es que durante el feudalismo la sociedad japonesa no se tornó al salvajismo, pues la virtud de la benevolencia significaba que un gobernante debía empatizar con su pueblo.

Pero hablando de la benevolencia en los samuráis, Nitobe explica que, si bien la manera en que éstos la aplicaban no era precisamente superior a la forma en que la aplicaría una

persona normal, los samuráis cargaban con el deber de saber controlarla, es decir, no liberarla dependiendo del estado de ánimo o por un impulso; los samuráis debían evaluar quién era merecedor de su benevolencia, siendo casi siempre éstos los vencidos u oprimidos.

2.2.4 La Cortesía

Sobre el rasgo de la cortesía, el autor inicia comentando la percepción que la gente extranjera suele tener sobre ella en torno a cómo la ejerce la gente japonesa de una manera ritualística, que en muchas ocasiones resulta exagerada o incomprensible para los extranjeros.

En un primer momento, esta comparación de la visión sobre los modales entre Occidente y Oriente, nos da una pista del interés insistente que tiene Nitobe sobre querer explicar las costumbres japonesas que resultan enigmáticas para Occidente.

Por otra parte, justifica esta costumbre de la cortesía implementando una noción espiritual; la educación, el decoro, requiere de concentración, lo que necesariamente implica un ejercicio y cultivo de la mente. La organización y precisión de actos corteses, conlleva a la armonía, no sólo exterior, sino del cuerpo y la propia mente, un dominio completo del ser.

Si bien para los samuráis las artes marciales y el desarrollo corporal eran cruciales, también era necesario que experimentaran un control sobre su energía, lo cual llevaban a cabo, como ya mencionamos, con la ceremonia del té (*Cha-no-yu*, según Nitobe), la cual se concibe como un arte, una disciplina que educa el alma, ejerciendo control sobre cada ámbito del samurái, en parte, gracias a la cadencia de la organización y los movimientos y también a la calma que involucra; el guerrero debe conocerse (y ensayarse) a sí mismo tanto en la acción, como en la paz.

2.2.5 La Veracidad

La quinta virtud que enuncia Inazo Nitobe, es la veracidad. Sin ella, nos dice, la cortesía se convierte en un valor vacío, ya que para los samuráis la verdad era algo casi sagrado; cuando decían algo, no había necesidad de ponerlo por escrito, pues siempre cumplían su palabra, la cual consideraban que tenía un gran peso, tanto que, de no cumplirla, en ocasiones eso conllevaba a la ejecución.

El autor compara la importancia que la veracidad tenía para los samuráis y cómo ésta se degeneró en los nuevos tiempos con la llegada del comercio, el cual considera un oficio donde la verdad a veces no tiene cabida porque hay movimientos financieros de por medio y, en consecuencia, deshonestidad, traición, trampa y hambre de poder, una serie de defectos que vemos continuamente en nuestro día a día contemporáneo, viviendo en un sistema plenamente capitalista.

Sin embargo, en el ámbito de los samuráis, mentir se consideraba algo sumamente deshonesto y como una debilidad que exhibía a un mal samurái. Junto a la veracidad, nos dice Nitobe, hay otro valor clave, sin el cual, cumplir promesas y ser honesto, resulta redundante: el honor.

2.2.6 El Honor

Sobre el honor, Nitobe nos explica que resultaba un valor crucial para los samuráis, pues mantener la dignidad intacta y alcanzar notoriedad, debían ser máximas para los guerreros. “[...] la idea se expresaba mediante términos como *na* (nombre), *men-moku* (aparición), *guaibun* (oído externo), que nos recuerda, respectivamente, el uso bíblico de “nombre”, la evolución del término “personalidad” a partir de la máscara griega y de “fama” (Nitobe 96).

Para los samuráis, su reputación era algo que debían proteger con mucho ahínco, puesto que, tras su muerte, ésta es todo lo que quedaría de ellos. El autor nos explica que la vergüenza (*Ren-chi-shin*) era un sentimiento que se inculcaba a los guerreros desde niños, pues eso les ayudaría a tomar conciencia de su persona y lo vital que resultaba mantener su integridad.

No obstante, esto no significaba precisamente saltar a la menor ofensa o provocación sobre la dignidad de un samurái, al contrario, el autocontrol, era un ejercicio altamente estimado, de lo contrario, si se respondía a una ofensa, se estimaba que era culpa, no de quien la hacía, sino de quien la respondía, lo que resultaba en un honor trastocado; en resumidas cuentas, ninguna injuria era lo suficientemente importante para contestarla, a menos que involucrara una causa justa.

Alcanzar el honor era una meta que todos los guerreros debían tener. Este valor, como bien se puede percibir, se equipara a la honra medieval de los caballeros europeos, como ya lo habíamos mencionado y, entre otras cosas, también incluía evitar las críticas a otro guerrero, pues no había nada más importante que fijarse en las propias acciones y pulirlas hasta conseguir la ansiada integridad.

2.2.7 La Lealtad

Nitobe aclara que la lealtad solía ser una virtud altamente valorada en Japón; se concebía como algo prioritario rendir cuentas a un superior, costase lo que costase, porque la lealtad, proviene de un amor instintivo, natural, y de un espíritu que, a diferencia de Occidente, se basa en la esencialidad de la colectividad, y no del individualismo; ser devoto a los padres, al Estado, a un *daimio*, al punto de estar dispuesto a dar la vida por ellos. Desde esta perspectiva, garantizan una fortaleza y equilibrios que ponen de manifiesto la unión e importancia que

existe entre todas las cosas.

Sin embargo, lealtad no significaba seguir ciegamente o convertirse en esclavo sin juicio propio; por el contrario, los samuráis que disfrazaban de lealtad a la búsqueda de su propio beneficio, o que obedecían a su señor en todo, eran considerados malos guerreros; la tarea de un samurái era buscar el bienestar de su *daimio*, pero siempre tratando de guiarlo por la mejor vía; de esta forma, cuando el samurái sentía que su señor estaba cometiendo un error, veía menesteroso convencerlo de que estaba cometiendo un error y era su responsabilidad ayudarlo a ir por el buen camino, lo que a veces implicaba cometer *seppuku* si con dicha acción lo convencían.



Fig. 15. “Los siete principios del bushido y sus nombres en japonés”.
Pinterest (link no disponible), 8 de agosto de 2024.

2.2.8 *Seppuku*

En apartados anteriores ya nos hemos aproximado a la noción del suicidio ritual o *seppuku* (también llamado *hara-kiri*), sin embargo, Nitobe nos presenta algunos comentarios que complementan aún más este asunto del *seppuku*.

Por ejemplo, la razón de que la zona para practicarlo sea el vientre, proviene de la creencia de que en esa parte del cuerpo se alojaban el alma y el afecto, por lo que apuñalar esa

parte podría ser una forma del guerrero de sincerarse al máximo al dejar al descubierto la esencia primordial que lo construyó en vida como tal.

Si bien el suicidio suele ser un tema tabú para occidente en la actualidad, pues se avizora como un suceso trágico o triste, en el Japón de los samuráis, parte del bushido veía al *hara-kiri* como una vía resolutiva a problemas complicados y que era considerada digna, legal y contenía una enorme carga espiritual.

Si la enseñanza general del bushido era soportar y enfrentar todas las desventuras, el morir, como parte de esa filosofía, significaba alcanzar la excelencia y era la expresión máxima del honor (Figura 16).



Fig. 16. Nippon. “Ilustración de la preparación ritual de un samurái antes de llevar a cabo el *seppuku*”. *Katana japonesa*, 8 de agosto de 2024, <https://katana.japonesa.store/blogs/blog-katana/que-es-el-seppuku-origenes-ritual-y-formas>.

2.2.9 La educación y el entrenamiento de un samurái

Aunque ya anteriormente habíamos hablado de la formación y entrenamiento que recibían los guerreros desde corta edad para convertirse en samuráis, Nitobe nos ofrece algunos conceptos extra para aterrizar mejor esta materia.

Pese a que antes hemos explicado la importancia que tenían las actividades artísticas y lúdicas para los samuráis,

éstas, más que ser practicadas en un afán por obtener una sabiduría superior y poseer conocimiento *per se*, sólo se percibían como un accesorio secundario. Acorde al autor, la palabra japonesa con la que se designaba la sabiduría, era *Chi*, que significa más bien “sensatez”. Según su explicación, los pilares que principalmente soportaban al bushido, eran *Chi*, *Jin* y *Ju* (sabiduría, benevolencia y valor, respectivamente). Sin embargo, la manera en que la sabiduría era entendida, tiene qué ver más con la utilidad que se le puede dar a la hora de que el guerrero entra en acción, debido a ello, disciplinas como la ciencia sólo eran estudiadas si resultaban útiles en la profesión de los samuráis.

En pocas palabras, el samurái estudiaría teología, filosofía o literatura; por ejemplo, si estas disciplinas le ayudarían a mejorar sus virtudes y a complementar su entrenamiento como guerreros.

En cuanto al entrenamiento, aunque ya hemos explicado un poco de éste en el primer capítulo, Inazo nos dicta una especie de plan de estudios que especifica un poco más, acorde a sus palabras, las actividades que formaban parte del adiestramiento de los guerreros: ejercicios como la esgrima, el tiro con arco, el *jiujitsu*, la equitación, la práctica con lanza, y materias como la caligrafía, la literatura o la historia, eran conocimientos con los que un aspirante a samurái debía relacionarse. Como puede atestigüarse, esta serie de ejercicios tienen relación tanto en el cultivo del cuerpo, como de la mente.

Por otra parte, en este apartado de su ensayo, Nitobe nos explica un poco de la ideología que debía mantener un samurái, ya que esta sería parte de su constitución de guerrero virtuoso; los samuráis tenían una postura desdeñosa para con la economía y el dinero, de hecho, según explica el diplomático, los samuráis tenían poca o nula cognición de esta materia, pues se consideraba que el dinero pervertía el alma y la mente. Cualquier lujo o tentación suponía un desequilibrio para los tres

pilares del bushido, por ende, la solución definitiva era la abstinencia.

2.2.10 El bushido para el Japón del siglo XX

Tal como Nitobe sostiene, la influencia del bushido permeó fuertemente cada estructura del país hasta lograr en el siglo XX la conformación de una sociedad con características muy específicas y que resultan especialmente remarcables para los extranjeros. La figura del samurái (convertida en un modelo debido a la concepción romántica del bushido que propone Nitobe) se transformó para la sociedad japonesa en un ideal, a lo máximo que podían aspirar moralmente, lo que al mismo tiempo inspiraría un progreso para todo el país.

Si bien el bushido como tal dejó de existir, en el Japón del siglo XX fueron retomadas sus enseñanzas y el código se consideró como un motor esencial para la nación, ya que “[...] [seguía] siendo el principio que [guiaría] la transición y [demostraría] ser la fuerza formativa de la nueva era.” (Nitobe 150). El bushido significó para la sociedad japonesa un motivo intrínseco, presente en cada individuo de forma natural, que sería fundamental para abrazar los cambios venideros. Sin la influencia del bushido, los cambios introducidos no se hubieran podido llevar a buen cabo a causa de la tarea titánica que ello suponía.

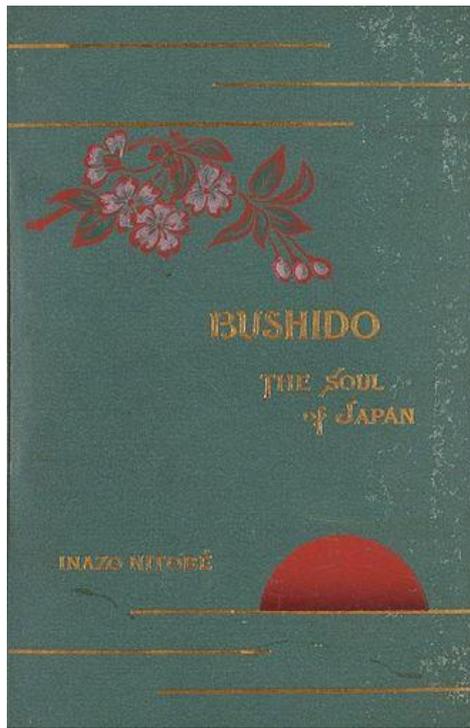


Fig. 17. “Portada de edición en inglés de *Bushido: el espíritu de Japón*, 1900”. *Wikipedia*, 8 de agosto de 2024, https://en.m.wikipedia.org/wiki/Bushido:_The_Soul_of_Japan

Por otra parte, también en la vida cotidiana de los japoneses, el bushido continuó presente, al manifestarse en la cortesía, la resistencia, la entereza, entre otras actitudes que quizá hasta el día de hoy suelen ser percibidas ampliamente con sorpresa por extranjeros en la sociedad japonesa. Como finaliza Nitobe, el bushido— o la percepción que se tiene en torno a él— es algo inherente al pueblo japonés, sin embargo, se ha reforzado aún más con la fascinación e interés que ha despertado mundialmente su ensayo, sobre todo en Occidente.

2.3 La mirada occidental sobre *Bushido: el espíritu de Japón*

2.3.1 La recepción en Occidente de *Bushido: el espíritu de Japón*

Como hemos ya mencionado anteriormente, *Bushido: el espíritu de Japón* se convirtió en un gran éxito en los países occidentales con el paso del tiempo, pues no sólo fungió como puerta de

entrada para que la curiosidad de Occidente se satisficiera al conocer la peculiar forma de pensar y vivir de los japoneses, sino que inspiró las acciones, creaciones e ideologías de algunas circunstancias determinadas de este lado del mundo y continúa haciéndolo, como podemos atestiguar en medios como el cine, la televisión o la literatura, donde el bushido y los samuráis se retratan de muchas formas diversas, o en actividades como el yoga o el karate, las cuales, acorde a Nitobe, eran parte del estilo de vida de los samuráis para alcanzar la perfección.

Es precisamente esta noción de perfeccionamiento la que orilló a los occidentales a querer adoptar (o readaptar) los ideales del bushido, ya que en un inicio la primera vía por la que la fascinación por los samuráis, tal como los describía Nitobe, comenzó, fue a partir de encuentros bélicos.

Uno de los primeros ejemplos de cómo *Bushido: el espíritu de Japón* permeó la mentalidad occidental (aunque probablemente no para bien) se encuentra ilustrado en un artículo que aborda la influencia del bushido de Nitobe en la producción cultural de la Italia fascista. Según De Fortuna, Raimondo y Ceccarelli (2017), Italia ya había tenido un contacto anterior con la cultura de Japón a través de expresiones artísticas como la ópera de Puccini, *Madama Butterfly*, no obstante, durante el gobierno de Mussolini, el dictador retoma los preceptos del bushido para moldear su ideal de soldados y de nación, siendo la lealtad un símbolo que Mussolini aplaudía y procuraba fomentar en sus seguidores.

A raíz de este deslumbramiento, el dictador decidió que algunos eruditos del país, que además fueran simpatizantes de su gobierno, realizaran expediciones al país nipón con el afán de absorber lo más posible de su cultura, para después regresar a Italia y ayudar a planear una estrategia ampliamente influenciada por los ideales del bushido, que pudieran inculcarse al pueblo italiano a través de los medios. De esta

manera, se introdujeron las artes marciales a Italia a partir de cortometrajes que mostraban la disciplina de artes marciales como el *judo* o el *kendo*, o se crearon revistas italo-japonesas, como *Yamato*. “The magazine was in fact entirely dedicated to the spread of Japanese culture to the vast Italian public, little informed about the character of the new allies” (De Fortuna et. al 89).

En uno de los números de *Yamato*, precisamente se rescata el tema del bushido tal como lo había descrito Nitobe a principios del siglo XX, sin embargo, los italianos lo manipulan en favor de que les sirva como herramienta para el proyecto político de Mussolini; el bushido para la Italia fascista contenía la premisa de promover el apoyo a la guerra, homogeneizando una ideología donde valores como la lealtad o el valor, debían tener un lugar privilegiado, como lo tenían para la sociedad japonesa, a la que de hecho la propaganda italiana fascista se encargó de ensalzar hasta generar la idea de que los japoneses era una raza superior debido a sus ideales influidos profundamente por la cultura samurái.

Asimismo, a través de la propaganda respaldada por este “japonismo”, se hacían comparaciones de ambas naciones, como el sistema educativo, por ejemplo, lo que orilló a incluir en programas escolares actividades como las artes marciales o enseñanzas que abarcaran las virtudes del bushido, bajo el objetivo de entrenar la mente y cuerpo de los jóvenes y alistarlos para un proyecto de nación futura.

Otro ejemplo occidental que expone la influencia que tuvo el ensayo de Nitobe, se puede rastrear en la primera traducción realizada al español: José Millán-Astray, general franquista, tradujo al español *Bushido: el espíritu de Japón*, ya que pareció encontrar en el libro la respuesta para construir un ejército que estuviera dispuesto a morir por su nación. De esta manera, fundaría la Legión Española, un cuerpo del ejército al que

inculcó dogmas como el sacrificio, la lealtad, el honor y la valentía tal como los describía Nitobe. Al mismo tiempo, el general creía fervientemente en que estas enseñanzas provenientes de oriente, al ser inculcadas en los jóvenes, apostarían por una España sólida en principios y actitudes.

Como afirma Martí (337), “los éxitos militares del nuevo Japón [...] favorecieron la difusión de esta recreación romántica de los samuráis”, que con facilidad fue absorbida por Occidente, en primera instancia, por los sectores políticos y militares, y replanteada según sus propios intereses, algunos de ellos probablemente cuestionables, como los dos ejemplos anteriores.

Sin embargo, no toda la influencia que tuvieron las palabras de Nitobe fueron tergiversadas para fines dudosos; el ejemplo de las adaptaciones de la cultura japonesa a la Italia de Mussolini o la influencia en Millán-Astray son una de las primeras manifestaciones de cómo la obra del diplomático empezó a impactar en Occidente a mediados del siglo XX, empero, no son las únicas, como veremos más adelante. No obstante, resulta llamativa la razón por la cual para los países occidentales, a pesar de diferir en múltiples ámbitos de la cultura japonesa, las ideas del bushido resultaron atractivas inclusive para ser abrazadas.

Hay que destacar primeramente que la vía por la que la influencia de la obra de Nitobe penetró en Occidente, fue precisamente la política, lo cual se debe en gran parte al éxito que la nación del Sol Naciente obtuvo tras la Guerra Ruso-Japonesa; “[Occidente] buscaba entender las razones por las que [Japón] había pasado en pocos años de ser un país remoto subordinado al poder occidental, [a] convertirse en una temible potencia militar” (Martí 335), fue en ese momento cuando los occidentales voltearon a ver la herencia samurái, recientemente delineada en *Bushido: el espíritu de Japón*.

Al mismo tiempo, dentro del ensayo de Inazo Nitobe, se

encuentran elementos que facilitan la digestión y posterior adaptación multifacética del bushido en Occidente. Por ejemplo, en el libro existen una serie de comparaciones entre ambos mundos.

Una muestra es cuando Nitobe plantea la idea del *seppuku*: aquí explica que los occidentales consideran la idea de darse muerte por honor como una aberración, no obstante, apela a ejemplos de suicidios honorables similares en Occidente, cuando habla de Catón El Joven o Sócrates, exponiendo que de igual forma en Occidente el suicidio se ha visto como una vía ideal en ocasiones.

Con lo anterior, podemos percibir que una de las herramientas que emplea efectivamente Nitobe para lograr el convencimiento de los occidentales sobre la valía del pueblo japonés, es precisamente escribir bajo esa mentalidad, usando, entre otras cosas, conceptos y ejemplos que provienen de este lado del mundo. Como otra muestra de ello, el autor utiliza citas y referencias a autores de Occidente para respaldar sus ideas, al efectuar emparentamientos:

Las tres citas que siguen a la dedicatoria [de *Bushido: el espíritu de Japón*] reafirman el *skopos* de Nitobe. La primera es del poeta inglés del siglo XIX Robert Browning [...] La segunda, de Henry Hallan, historiador [...] Las citas hacen referencia a la libertad, religión y el honor como ideales de la caballería feudal, que sirve de inspiración y ayuda para establecer paralelismos entre los samuráis y la caballería europea (Rodríguez 273).

Utilizar a pensadores occidentales que aboguen por el conocimiento, supone otro punto de interjección acertado entre Japón y Occidente que facilita la aprehensión del libro de Nitobe.

Asimismo, otra similitud de la que Nitobe hace uso para acercar su obra a Occidente, es la de, valga la redundancia, “occidentalizar” hasta cierto punto su propia obra; como recordaremos, este fue un motivo por el que lo criticaron, sin

embargo, si lo observamos desde otra óptica, podemos argumentar lo siguiente: el diplomático se convirtió al cristianismo, por ende en *Bushido: el espíritu de Japón* se vislumbran influencias de dicha religión. Durante el periodo que el ensayo fue publicado, Occidente gozaba de la condición de haberse educado bajo valores cristianos, por lo que para Inazo resultó ser otro factor propicio que su obra estuviera tuviera bases en esta religión.

La moral cristiana se basa en la dualidad de bien y mal, así que buscar ser virtuosos en vida se convierte en un mandato divino y Nitobe aprovecha este principio para hablar de “buenos” y “malos” samuráis, siendo considerados “malos” aquellos que no practiquen las siete virtudes en las que ahonda en su ensayo. Sin embargo, las razones para ser virtuoso, difieren del cristianismo pues, como ya hemos visto, los principios del bushido se basan en religiones como el budismo y el sintoísmo, que no abordan esta dualidad y lucha entre el bien y el mal que el cristianismo sí.

El hombre occidental se corresponde con la búsqueda de felicidad, esta es su meta a seguir durante toda su vida, pero no se limita a la vida terrena, ya que alcanza su plenitud en la vida después de la muerte, en la que la máxima recompensa es ser uno con la figura del creador. De esta búsqueda se efectúan la moral o las normas a las que el hombre debe someterse con el fin de garantizar su recompensa. En Japón no existe, al menos en los mitos cosmológicos, el duelo de titanes y los dioses, o la expulsión del Paraíso, por lo que es bueno y malo. (Pinto 28)

En contraparte, este contraste de pensamiento entre ambas culturas podría pensarse que provocaría que la recepción de *Bushido: el espíritu de Japón* en Occidente fuera complicada, no obstante, otro de los puntos fuertes por los que el ensayo de Inazo fue bien acogido, es precisamente esta oposición de pensamientos: lo ajeno siempre nos provoca curiosidad.

Otra diferencia que el japonés presenta en su obra es la mentalidad; como herederos del pensamiento que construye el bushido, los japoneses, como los samuráis, anteponen al grupo, antes que al individuo. Como sugiere Pinto (31), al ser la comunidad más importante para la sociedad japonesa que la individualidad, se concibe como un deber el explotar al máximo atributos como la lealtad, la bondad o la honestidad, ya que de otra manera no podría existir un progreso ni garantizarse la continuidad de la colectividad.

Esta serie de semejanzas y diferencias que contribuyen a la absorción de *Bushido: el espíritu de Japón* en este hemisferio del planeta, encuentran su explicación más profunda, propiamente en las teorías de recepción literaria.

Como propone Juri Lotman (Fokkema e Ibsch 167), la obra y su realidad histórica y cultural, están sujetos a la mutabilidad pues la propia historia y cultura son cambiantes, lo que suscita que un texto se comprenda de diversas maneras dependiendo del trasfondo de quien la lee. Con esta premisa, podemos entender por qué Mussolini o Millán-Astray le otorgaron connotaciones diferentes a *Bushido: el espíritu de Japón*; sus entornos y bagajes, además de la época, difieren de la de Nitobe, de esta manera, se obtiene una obra diferente que, en vez de ser un ensayo, se transforma en un manual de tácticas militares a ojos de estos individuos.

A su vez, esto se ve respaldado por lo que señala Wolfgang Iser (Fokkema e Ibsch 176), cuando se lee una obra escrita, no se puede gozar de la total certeza de que lo que está plasmado en las páginas, tiene una correlación exacta con la realidad, debido a que la realidad también cambia, por lo que no es verificable, y esto abre la amplia posibilidad de interpretación: “Actualizamos el texto mediante la lectura. Pero evidentemente el texto tiene que garantizar un espacio de juego de posibilidades de actualización, pues en diferentes épocas es entendido de manera algo distinta por diferentes lectores” (Iser 134).

Al pertenecer el ensayo de Nitobe a otro tiempo y, a su vez, dialogar sobre el bushido y los samuráis, nos encontramos con al menos tres tiempos diferentes, de ahí que se puedan crear diferentes acepciones del ensayo; el de los lectores de la publicación, el de Nitobe y el de la fuente primaria, que es la de los samuráis históricos. Ni para los lectores postrimeros, ni para Nitobe, el entendimiento y la aproximación a los samuráis es igual, y mucho menos puede determinarse cuál es cierta y cuál no, ya que el análisis está sujeto a factores de los que ya hablábamos, como la época o la cultura. Esta peculiaridad es la que permite que la experiencia particular de cada uno termine de construir el rompecabezas, abriéndose múltiples posibilidades de un mismo texto.

En el caso de Nitobe, los samuráis y el bushido, sufren una primera interpretación a cargo de él como autor del ensayo, y que se condiciona por su formación educativa, su vida durante el periodo Meiji y su ideología; este primer acercamiento a los samuráis en su forma histórica después será reinterpretada de muchas maneras, ya que existen muchos lectores y, por ende, muchas mentes; en el caso de *Bushido: el espíritu de Japón*, la evocación de imágenes es la principal forma en la que los lectores se familiarizan con la obra pues, como atestiguamos en los ejemplos anteriores, el dogma, pensamientos y motivaciones de los samuráis son retomados y reinsertados de diversas maneras que logran generar diversas imágenes mentales conocidas por el lector y dichas imágenes se identifican con sus experiencias de vida como ciudadanos de Occidente. Así, por ejemplo, la educación que fomenta el bushido y la figura de samurái, se romantizan al punto de que después fueron considerados modelos en los cuales basar un ejército perfecto (en el caso de los dos ejemplos de Millán Astray y Mussolini, enunciados con anterioridad).

Nitobe toma un personaje histórico y lo eleva a una calidad

mítica al resaltar virtudes que encajan con la perfección. Lo hace con fines políticos, pero también en su obra se incluyen connotaciones estéticas, en las cuales el lector se fija principalmente, de ahí que tantas reinterpretaciones provoquen a su vez una reactualización constante del mito. Al mismo tiempo, esta es la razón por la cual hasta el día de hoy tenemos diferentes expresiones en los medios del samurái y el bushido, lo que al mismo tiempo también significa una reactualización constante de dicho mito. Principalmente a través del cine, es que nos podemos encontrar con personajes o tramas de índole variopinta, que retoman al bushido o al samurái popularizado por Nitobe y los ajustan a situaciones primordialmente occidentales, mas continúan conservando la esencia que el autor les otorgó y se ha instalado en el imaginario común.

2.3.2 El bushido en el cine occidental

Un primer ejemplo contemporáneo de la influencia del código samurái en el cine de Occidente, es la película *Ronin* (1998) dirigida por John Frankenheimer (Figura 18) y estelarizada por Robert DeNiro, en compañía de actores como Jean Reno, Natasha McElhone y Stellan Skarsgård. La película trata sobre un grupo de mercenarios (liderados por De Niro) que son contratados para efectuar el robo de un misterioso maletín en París. Todos estos ladrones tienen la peculiaridad de en el algún momento haber formado parte de cuerpos de seguridad legítimos, sin embargo, ahora se ven inmersos en un trabajo poco ético y orillados a actuar de formas cuestionables, sin preguntar, dudar o rechistar; para estos mercenarios, sólo importa realizar el trabajo que les ha sido encargado, no importa quién lo haya ordenado, ni lo que contenga el maletín, ni las razones por las que se requiere este objeto.

Hasta aquí, encontramos un punto en común con el bushido: un sentido de lealtad y coraje, sin embargo, se

trastocan otras virtudes, como la compasión, rectitud y honestidad. Frankenheimer (1998) parece retomar algunos elementos de los samuráis como los ilustra Nitobe; en *De Niro* encontramos un personaje fuerte, imparable, valiente, analítico, que incluso es capaz de atenderse médicamente con sus propias manos sin temblar de dolor. Su talante constante, nos da a entender que posee un entrenamiento que va más allá de lo físico, sin embargo, su forma de proceder dista mucho del honor de un samurái, y es aquí donde entran los elementos del cine occidental: persecuciones en autos, explosiones, disparos, una promesa de pago, traiciones, romances.

En *Ronin* encontramos precisamente una figura que, al alejarse del “bien”, se ve obligada a deambular prestando servicios de ética dudosa, no obstante, conserva ciertos elementos que lo identifican con un samurái, aunque, como el título del filme lo indica, se trata más bien de un *ronin*, un guerrero sin señor, realizando trabajos cuando le son ofrecidos y le resultan convenientes. De cualquier forma, rumbo al final de la película, sí se expone un manifiesto típicamente dual de la cristiandad: qué es el bien y qué es el mal, y que se debe hacer lo correcto cuando es necesario. Aquí se restablecen virtudes como el honor, la honestidad y la rectitud, principios típicos de un buen samurái acorde al ensayo de Nitobe.

Otra película filmada en este hemisferio del planeta y que posee una influencia visible de los preceptos del bushido, es *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (1999), del director Jim Jarmusch (Figura 19). Aunque la referencia constante dentro de la película es el *Hagakure* de Tsunetomo, la manera en que el personaje principal se desarrolla como moderno samurái se corresponde con las virtudes que expone Nitobe: *Ghost Dog* (Forest Whitaker) es un asesino a sueldo solitario, en un escenario urbano, que actúa según el código de los samuráis, incluso se debe a una especie de *daimio*: Louie. Sin embargo, esta devoción se verá comprometida cuando Louie, por órdenes

superiores, debe eliminar a Ghost Dog. En la película, vemos en el personaje de Whitaker a un auténtico samurái, según lo ilustra *Bushido: el espíritu de Japón*: entrena su mente y espíritu constantemente a través de la lectura de libros, ejercita su cuerpo cuando practica con la *katana* y, sin objetar, lleva a cabo los trabajos que le encargan. Las virtudes de honor, coraje, lealtad, honor y respeto vuelven a estar muy presentes y son algo esencial para Ghost Dog pero, al mismo tiempo, se entremezclan con este imaginario oriental las calles decadentes de una ciudad enorme, el hip-hop y la mafia estadounidense, creando así una nueva versión de samurái inmediatamente reconocible para el público occidental debido al empleo de expresiones y referencias culturales con las que está familiarizado desde hace largo tiempo.

Finalmente, otra película en la que el personaje principal se ve inmerso en el mundo de los samuráis y el bushido es la afamada *El último samurái* (2003), de Edward Zwick y estelarizada por Tom Cruise (Figura 20). Esta película se aparta un poco de los escenarios occidentales de los ejemplos anteriores; se centra en una historia que se desarrolla en Japón durante el periodo Meiji, es decir, el ocaso de los samuráis y la venidera apertura internacional de la nación. Sin embargo, no por ello está exenta de una muy clara influencia occidental que podría incluso tener connotaciones políticas (como un intento de Imperialismo estadounidense), pero no se abordará esa perspectiva; el filme trata sobre un capitán en decadencia (Tom Cruise) que es enviado a Japón a entrenar un ejército pero, por azares del destino, termina relacionándose con samuráis y peleando a su lado, adoptando sus costumbres, entrenamiento, educación y, por supuesto, el bushido. En la película vemos numerosas referencias a la cultura samurái (una de ellas, por ejemplo, el *seppuku* o la espiritualidad) pero de una forma más idealizada, ya que virtudes como el honor, la lealtad, el respeto,

o la rectitud, se ponen de manifiesto constantemente incluso en el personaje de Cruise. El elemento evidentemente occidental de la película es la inclusión de un personaje estadounidense que inevitablemente lleva consigo la ideología, historia y enseñanzas de su país, aunado a ello, nos encontramos con una filmación nuevamente plagada de acción, como es habitual en el cine hollywoodense.

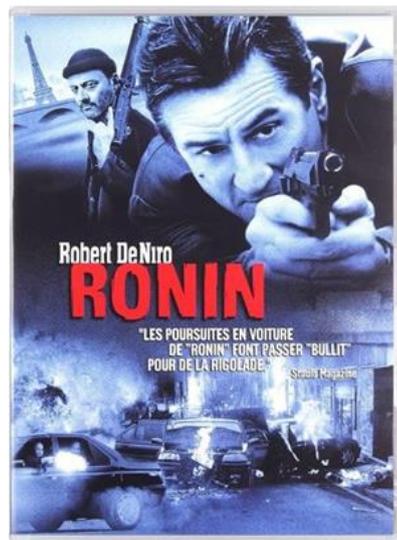
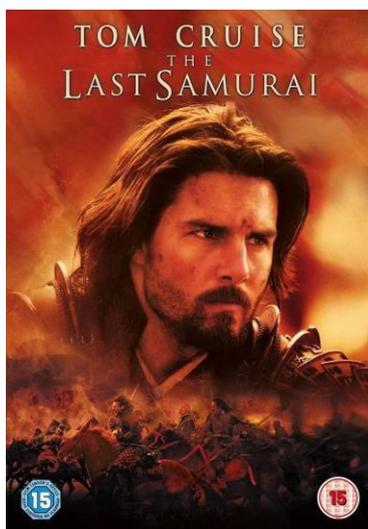


Fig. 18. “Póster francés de la película *Ronin* (1998), de John Frankenheimer. *Pinterest* (link no disponible), 8 de agosto de 2024



Fig. 19. “Póster de la película *Ghost Dog* (1999), de Jim Jarmusch, *Pinterest* (link no disponible), 8 de agosto de 2024



Fig, 20. “Póster de la película *The Last Samurai* (2003), de Edward Zwick, *Pinterest* (link no disponible), 8 de agosto de 2024

Como se puede notar, el bushido y los samuráis han influido en producciones fílmicas de diversas maneras, desde la creación de personajes que actualizan el bushido, hasta nuevas interpretaciones del código y los guerreros que ayudan a ampliar su concepción, algunas veces trastocándola un poco, pero sin perder la esencia que está impregnada en el imaginario colectivo sobre los samuráis y el bushido y que en gran parte se debe a *Bushido: el espíritu de Japón*, como ahondaremos más extensamente en el capítulo siguiente.

Capítulo 3. Jef Costello y el modelo samurái

3.1 Contexto literario y cinematográfico de *El silencio de un hombre*

3.1.1 Breve sinopsis de *El silencio de un hombre*

Como mencionábamos en el capítulo anterior, la influencia del bushido y configuración del samurái que ofrece Inazo Nitobe, ha sido retomado por el cine en varias ocasiones y de muchas formas. Una de estas películas en las que se percibe dicha influencia es la que precisamente concierne a nuestra investigación: *El silencio de un hombre*.

El silencio de un hombre fue dirigida por Jean-Pierre Melville en 1967, y se desarrolla en un París sombrío; cuenta con la actuación estelar de Alain Delon, a quien acompañan actores como Nathalie Delon, Cathy Rosier, François Périer, entre otros. La película se clasifica como perteneciente a los géneros de crimen y suspenso y, más ampliamente, como un *neo-noir* entremezclado con la *Nouvelle vague* (ahondaremos en la importancia de esta fusión más adelante).

A grandes rasgos, *El silencio de un hombre* (o *Le Samourai*, como fue titulada en francés), nos cuenta la historia de un asesino a sueldo llamado Jef Costello (Alain Delon), quien está estrictamente sujeto a un código conductual propio que tiene reminiscencias del bushido. La trama se desarrolla a partir de un trabajo que ejecuta Costello y no sale como es esperado pese a sus incuestionables habilidades, ya que es capturado por la policía y considerado sospechoso, a pesar de lo cual, es liberado. Debido a esto, quienes lo contrataron buscarán eliminarlo, al tiempo que el comisario (François Périer) y la policía procurarán encontrar el mejor medio para inculparlo y capturarlo. Así pues, Costello hará lo que está en sus manos: recurrirá a sus propios métodos y apelará a su

código personal para encauzar la situación a su favor, lo que llevará a un desenlace sorpresivo.

La película goza de múltiples influencias, siendo la central los samuráis y el bushido que construyó Nitobe en su obra, pero cabe destacar que bebe también del contexto en el que fue filmada; el ambiente sociopolítico que permeaba la segunda mitad de los sesenta, tuvo un gran impacto en medios como la música, el cine, o la literatura. Como resultado, surgieron nuevas formas de expresarse, como corrientes cinematográficas nuevas, nuevos géneros literarios, o nuevas variaciones de los que ya estaban establecidos. Todo ello supondría ser un soporte para el filme de Melville.

3.1.2 Contexto literario en que surge *El silencio de un hombre*

Los sesenta fueron una época a menudo catalogada como turbulenta, pues la búsqueda constante por hacer cambios radicales en la sociedad surgía desde distintos rincones del mundo y se plasmaba en diferentes manifestaciones, siendo una de éstas, por supuesto, la literatura, que a su vez influía en otros medios artísticos, como veremos más adelante.

El contexto literario en que surge *El silencio de un hombre* se encuentra impregnado por el espíritu de la contracultura y la búsqueda por reformar la sociedad; movimientos como el feminismo, la lucha por los derechos civiles y las manifestaciones por la paz y la libertad, abundaban alrededor del globo. Estas movilizaciones nutrían de nuevas expresiones a los medios artísticos, así pues, en la literatura comenzamos a encontrarnos con autores que abordan temáticas sociales o políticas o que buscaban a través de sus textos explorar y fomentar las posibilidades de la libertad creativa, lo que desencadenó la creación de corrientes literarias o favoreció que otras ya establecidas alcanzaran su apogeo.

Por ejemplo, en Latinoamérica, tuvo lugar el auge del *Boom* latinoamericano, un fenómeno literario que se caracterizó por autores independientes que cobraron un inusitado renombre internacional: nombres de escritores como Carlos Fuentes, Julio Cortázar o Gabriel García Márquez, comenzaron a ser sonados ya no sólo en América Latina, sino en Europa. Los autores del *Boom* latinoamericano trataban temas sociales y políticos, en ocasiones empapados por el “realismo mágico”, un movimiento influenciado por el surrealismo que propone plasmar lo irreal o fantástico como algo que ocurre cotidianamente. A través de historias llenas de personajes o situaciones controversiales, los escritores de este movimiento buscaron realizar denuncias sociopolíticas y dar a conocer las condiciones de los sesenta como algo actual que es el resultado de un pasado determinado. Novelas como *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa, *Cien años de soledad*, de García Márquez, o *Rayuela*, de Julio Cortázar, figuran entre los ejemplos de novelas del *boom* que tuvieron gran impacto en otros lugares del mundo y en cuyas tramas se polemizaba a los regímenes, al mismo tiempo que se contaban historias plagadas de fantasía que ilustraban desde distintas perspectivas la realidad de América Latina.

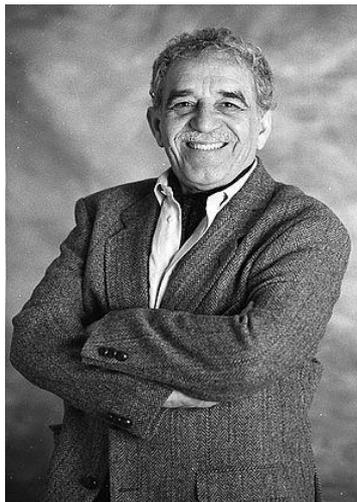


Fig. 21. “El escritor Gabriel García Márquez, uno de los máximos exponentes del *Boom* latinoamericano”. *Agencia literaria Carmen Balcells*, 8 de agosto de 2024,

<https://www.agenciabalcells.com/autores/autor/gabriel-garcia-marquez>

Por otro lado, en Estados Unidos, las huellas de la generación Beat, que escritores como Jack Kerouac, Allen Ginsberg o William Burroughs habían ayudado a construir en los cuarenta y cincuenta, aún se resentían en los sesenta a través de fenómenos como la psicodelia o la popularización de la contracultura y la experimentación. Diversos escritores de la época abogaban por el uso de drogas recreativas o la música rock como herramientas para ayudar a expandir la conciencia o explorar nuevas formas de escritura que desafiaron lo establecido. En este tenor, nos topamos con nombres de autores como Hunter S. Thompson, Timothy Leary o Tom Wolfe, quienes influidos por trabajos de la Generación Beat como *El almuerzo desnudo* de William Burroughs, *En el camino* de Jack Kerouac, o *Aullido* de Allen Ginsberg, plantearon en sus textos temas como el uso de drogas psicodélicas, la libertad, la rebeldía o viajes de autodescubrimiento.

En esta misma vena del autodescubrimiento y la introspección, surgió un género denominado poesía confesional, que consiste en la descripción de experiencias individuales por medio de un “yo poético” emocional; a menudo estas experiencias individuales versan sobre problemas personales que derivan de trastornos psicológicos o experiencias traumáticas. Esta clase de poesía abrió una brecha en los sesenta en lo referente a la búsqueda de identidad personal y los sentimientos de desesperanza o alienación.



Fig. 22. “La poeta Sylvia Plath, fue una de las máximas exponentes de la poesía confesional”. *El generacional*, 8 de agosto de 2024, <https://elgeneracionalpost.com/opinion/2020/1122/13866/el-striptease-de-sylvia-plath.html>

Por otra parte, el surgimiento de la llamada Nueva Ola de la ciencia ficción en los años sesenta, significó otro parteaguas en la forma en que el género había sido abordado hasta entonces; autores como J.G. Ballard, con novelas como *El viento de ninguna parte*, dotaron a la ciencia ficción de elementos que se relacionaban más con la psicología humana, los sentimientos de alienación y aislamiento, la sexualidad, la sociedad y su declive, preocupaciones ambientalistas o tecnologías alternativas, que con el interés de ahondar en las ciencias naturales *per se*. Los escritores de la Nueva Ola trataban temas controvertidos y experimentaban con el lenguaje; a diferencia de las novelas de ciencia ficción clásica, por ejemplo, los autores de esta nueva corriente de ciencia ficción en ocasiones priorizaban un lenguaje soez y evitaban descripciones detalladas o tecnicismos relacionados con las ciencias naturales o temas tecnológicos.

A grandes rasgos, podemos determinar con los ejemplos anteriormente proporcionados, que la literatura de los sesenta guarda muchas características en común a pesar de los diferentes puntos geográficos: notamos que está empapada del desencanto que acarrea el postmodernismo; el cinismo, la experimentación, la multirreferencialidad, la relatividad y la subversión, son elementos recurrentes en la movilización social de dicha década que

inevitablemente adquirieron las múltiples manifestaciones artísticas, por ende, también la literatura; pero esto también es notorio en el mundo de cine, como explicaremos a continuación.

3.1.3 Contexto cinematográfico en que surge *El silencio de un hombre*

Durante los sesenta, el cine también sufrió cambios visibles en su estética, sus personajes, y las historias que se proponía contar. En esta década, específicamente en Francia—país de origen de *El silencio de un hombre*—la *Nouvelle vague* (nueva ola francesa) se convierte en la corriente cinematográfica imperante.

La *Nouvelle vague* surge a finales de los cincuenta y tiene su apogeo durante los sesenta. Esta corriente supone una ruptura con las formas de hacer cine que hasta entonces eran tradicionales; los directores de la nueva ola, tal como los escritores que mencionamos, comenzaron a experimentar visual y narrativamente con sus películas, por ejemplo, el minimalismo, la intimidad y la predilección por retratar sensiblemente la condición humana, con sus aciertos y desaciertos, lo más cabalmente posible, se convierten en elementos esenciales. La *Nouvelle vague* guarda mucha relación con la literatura del momento, pues en cuanto a lo que a la forma de narrar concierne, ésta deja de ser lineal (como venía siéndolo en el cine tradicional) y pasa a contar historias de forma fragmentada, como si se trataran de capítulos de una novela.

En cuanto a las cuestiones técnicas, también esta corriente realiza innovaciones que posteriormente serán una influencia clave para algunos estilos cinematográficos del futuro: en primera instancia, se privilegia la naturalidad y la sencillez, por ejemplo, así como también se buscan locaciones reales o se utiliza la luz natural, con el afán de dotar del mayor realismo

posible las escenas.

La espontaneidad se convierte en una herramienta clave, pues la improvisación de diálogos por parte de los actores es otra forma en la que se busca aportar realismo a la filmación. También la grabación del sonido directo supuso una novedad, ya que hasta el momento el sonido se trataba en edición, sin embargo, en las películas de la *Nouvelle vague*, a menudo se pueden escuchar los sonidos del tráfico, o cómo los diálogos de los personajes se entremezclan con otros sonidos, ya que la grabación era realizada en directo y los directores no hacían muchas correcciones al respecto en posproducción.

De igual manera, otro elemento que caracterizó a esta corriente, fue el hecho de que los directores optaron por utilizar cámaras en mano, lo que propició que las filmaciones tuvieran un toque de imperfección, de humanidad, y al mismo tiempo hubiera más ventajas como tomas de duración más larga, lo que favorecía la sensación de intimidad que estas películas buscaban transmitir. Finalmente otra característica técnica de la que hizo uso la nueva ola francesa y que se convirtió en otro de sus rasgos, fue el uso del plano secuencia, el cual consiste en la grabación de una escena sin cortes donde aparezcan diferentes lugares de una misma locación.

Temáticamente, la *Nouvelle vague* se centra en contar historias humanas de la manera más realista posible, por lo que los temas que tratan generalmente giran en torno a experiencias personales de los realizadores, relaciones de pareja o personajes sin rumbo en un viaje de autodescubrimiento, tal como si se tratase de una historia de algún escritor Beat.

En el primer rubro, esto era conocido como teoría de autor, que acorde a Sarris (30) “más que una teoría, es una actitud, una tabla de valores que convierte la historia fílmica en autobiografía directorial”, pues se centra en la idea de que los realizadores utilizan sus propias vidas para contar una historia desde la perspectiva personal. Un ejemplo claro de este tipo de

cortes biográficos o semiautobiográficos, es la saga de Antoine Doinel (*Los 400 golpes*, *Antoine y Collette*, *Besos robados*, *Domicilio conyugal* y *El amor en fuga*), dirigida por François Truffaut.

El segundo tipo de temas que los filmes de la *Nouvelle vague* solían tratar van de la mano con la construcción de personajes de moral cuestionable, irresponsables, caóticos o que se encuentran perdidos en la vida, y a través de sus experiencias realizan una suerte de viaje de autodescubrimiento. Una película que bien podría retratar este asunto es *La mamá y la puta* de Jean Eustache (Figura 3). (Pensando en una categorización de la *Nouvelle vague* para *El silencio de un hombre*, nos adelantamos afirmando que con la que más se correspondería, ser con esta segunda clasificación, sin embargo, como veremos más adelante, no de una forma pura, ya que el filme está compuesto por otras complejidades adicionales).

La tercera categoría que se relaciona con los temas amorosos, también suele estar llena de matices, ya que son abordadas las relaciones de pareja en sus diversas manifestaciones; desde las problemáticas que pueden existir entre dos enamorados jóvenes, dentro de un matrimonio o ya con una familia formada. Uno de los tantos filmes de la nueva ola que refiere esta temática, es *Masculin Féminin* de Jean-Luc Godard, donde además también se expone sutilmente otra materia que suele ser recurrente en esta corriente cinematográfica francesa, aunque sin llegar a ser la idea principal, sino más bien un principio perspicaz medio oculto en la trama: la política y la lucha social, particularidades que, como ya hemos mencionado, estaban muy presentes en la década de los sesenta.



Fig. 23. Lhomme, Pierre. “Escena del filme *La mamá y la puta* (1973), de Jean Eustache, una de las películas tardías de la *Nouvelle vague*, que versa sobre diversos temas, siendo uno de ellos el viaje de autodescubrimiento de un *ménage à trois*”. *Ajuntament de Sabadell*, 8 de agosto de 2024, <https://www.sabadell.cat/es/inici-010/634-historic-agenda/206436-hagenda-1153284>

Aunque la *Nouvelle vague* supone ser todo un hito en la historia del cine y su influencia aún resuena hasta nuestros días, también es cierto que no nació de la nada: la tendencia del neorrealismo italiano y el *film noir*, mucho tuvieron que ver en la gestación y desarrollo de la nueva ola francesa como la concebimos al día de hoy.

El neorrealismo italiano, surge a partir de la ruptura que se da con el régimen de Mussolini; “[...] el periodo de posguerra vio comenzar a trabajar a varios cineastas cuyo objetivo era revelar las condiciones sociales del momento” (Bordwell y Thompson 473). Así pues, esta corriente cinematográfica se propone contar historias donde los factores económicos, sociopolíticos y culturales que quedan como residuo de la posguerra, se apeguen lo más fielmente posible a la realidad. La *Nouvelle vague* toma del neorrealismo italiano esta encomienda de ser lo más acertada posible en cuanto a retratar la condición humana se refiere: desde el uso libre de la cámara, pasando por la experimentación narrativa, hasta las temáticas que aborda. Algunas películas del neorrealismo italiano donde pueden encontrarse estas características que influyeron en la *Nouvelle vague*, son *El ladrón de bicicletas*, de Vittorio De Sica, y *Rocco y sus*

hermanos, de Luchino Visconti.

Por otro lado, el *film noir* (cine negro) también se estableció como un referente para la nueva ola francesa. Aunque no es considerado un género como tal, se entiende que es, al igual que la nueva ola francesa, un periodo. En palabras de Schrader (124) “[...] el *film noir* hace referencia a esas películas de Hollywood de los cuarenta y principios de los cincuenta que retrataban el mundo de las refulgentes y oscuras calles de la ciudad, del crimen y la corrupción.” De esta guisa, los personajes y tramas que se retratan, suelen tener tonos fatalistas, finales trágicos, y se observa una palpable corrupción y desesperanza. Estilísticamente, algunos de los elementos que identifican al cine negro, son la fotografía, que posee tonalidades oscuras, en ocasiones casi en penumbra y, al igual que en la *Nouvelle vague*, se privilegian los exteriores realistas, con una especial atención a la ciudad como si fuera un personaje más.

Los protagonistas suelen ser detectives, lobos solitarios, gánsteres, *femme fatales*, gente corrupta o psicóticos y las tramas giran en torno a lo policiaco, el crimen y, hasta cierto punto, a una cierta inclinación por materias psicológicas.

Algunos ejemplos de películas de esta tendencia son *El halcón maltés*, de John Huston (Figura 24), o *El demonio de las armas*, Joseph H. Lewis (Schrader 130-131).



Fig. 24. Edeson, Arthur. “El actor Humphrey Bogart, en el filme *El halcón maltés* (1942), de John Huston”. *Deportes cine y otros*, 8 de agosto de 2024, <https://deportescineyotros.com/2015/09/19/dos-grandes-del-cine-de-todos-los-tiempos-humphrey-bogart-y-burt-lancaster/>

Considerado lo anterior, podemos deducir que la influencia que el cine negro tuvo en la *Nouvelle vague*, se nota en componentes como la creación de personajes sin rumbo o de moralidad dudosa, el minimalismo estilístico, y la búsqueda por contar de la forma más realista posible una historia.

Finalmente, estas tres tendencias cinematográficas y los lazos que enlazan a una con otra, convergen y le dan forma a la película que nos concierne en esta investigación: *El silencio de un hombre*, como observaremos en el siguiente apartado a continuación.

3.1.4 La influencia del contexto literario y cinematográfico de los sesenta en *El silencio de un hombre*

El filme de Melville nace a finales de la década de los sesenta, como ya vimos anteriormente, esta fue una época marcada por los cambios y los cuestionamientos al *establishment* que inevitablemente permearon en toda manifestación artística, creando así una serie de interconexiones a través de determinadas características argumentales o estéticas.

Una de las tantas partes de esta red que se tejió, es precisamente *El silencio de un hombre*, un producto de su época que toma como referencia en mayor medida a los samuráis y su código de conducta; pero también contiene elementos que son un guiño evidente a características u obras pertenecientes al cine o la literatura de los sesenta.

En el caso de la literatura, es posible trazar un vínculo entre lo que sucedía con la poesía confesional, el *boom* latinoamericano, la contracultura y experimentación, con la configuración de *El silencio de un hombre*; como recordaremos de la breve sinopsis ofrecida al principio del capítulo, Jef Costello, el protagonista, es un asesino a sueldo taciturno, solitario, que sigue sus propias reglas. En Costello podemos encontrar representada la misma preocupación sobre la identidad personal que manifiesta, por ejemplo, Sylvia Plath en su poesía tan intensamente íntima, o la desconfianza que generan las instituciones y una necesidad de ruptura, como las describe Hunter S. Thompson, o la contracultura que maneja José Agustín en *La tumba*, ya que Costello no encuentra en el mundo moderno un sistema que se ajuste a sus propios valores, por lo que presenta un quiebre con éste al regirse por un código propio, aunque eso signifique tener una dudosa forma de proceder, estar condenado al aislamiento y a una forma de vida solitaria e individual, como de hecho también la viven los personajes que lo acompañan.

Vemos entonces que Costello se forja con una identidad personal que destaca por ser atípica al espíritu de los sesenta, el cual se distingue por elementos como la colectividad y el ánimo altruista y filantrópico. Pero, al mismo tiempo, en Costello hay un cierto grado de rebeldía en su construcción, pues su identidad reta a lo establecido a su propia manera: Costello se enfrenta al departamento policial, a las modulaciones sociales, incluso el esquema del mundo criminal él solo; es aquí donde

encontramos un punto de concordancia con el espíritu de la época, donde se cuestiona a las instituciones y hay una insistencia por buscar otras verdades, no obstante, nuestro protagonista no lo ejecuta ni por las mismas razones, ni de la misma manera: él lo hace porque su única misión es su trabajo como asesino a sueldo y hará lo que sea necesario, moral o inmoral, para llevarlo a cabo.

Hablando cinematográficamente, *El silencio de un hombre* contiene elementos que claramente se inspiran, desde luego, en la nueva ola francesa, el cine negro norteamericano o el neorrealismo italiano; la película surge en un momento en que la *Nouvelle vague* aún produce directores y filmes que se ajustan a las características que identifican a esta corriente, por lo que el realismo de los escenarios (como grabar en locaciones de la ciudad donde sus ruidos son evidentes), el minimalismo (que se revela en la casi ausencia de diálogos, o en la banda sonora poco intrincada), el uso de los planos secuencia, y la historia sobre un personaje de moralidad dudosa y de condición solitaria, que se aprecian en *El silencio de un hombre*, se apegan a los requisitos con los que una película de esta corriente cumplía.

No obstante, el filme tampoco termina de ser enteramente un producto cinematográfico de la nueva ola francesa, ya que su director, Jean-Pierre Melville, plasma en ella muchas de las singularidades que se observan en el *film noir*, lo que es entendible puesto que él era un fanático empedernido de este tipo de películas; varios de los componentes que constituyen *El silencio de un hombre* se identifican como propios del cine negro; desde la fotografía sombría (que juega con los claroscuros), pasando por el uso de la ciudad como un personaje más (un París decadente que refleja la actitud de sus personajes), la presencia de personajes típicos del *film noir*, como la *femme fatale*, el policía y, por supuesto, un asesino, la exploración de la noción de moralidad, corrupción, un crimen

y, desde luego, un final desgraciado, son elementos del filme de Melville que lo catalogan, más que como un fruto de la *Nouvelle vague*, como una suerte de *neo-noir*.

Finalmente, el componente del neorrealismo italiano se presenta de nueva cuenta en el realismo y la sensación de marginalidad: se nos ilustra la forma de vida de Costello, quien vemos que es un absoluto paria sin amigos, sin un trabajo digno y que vive al margen ejecutando una labor dudosa. Pero también el minimalismo, al usar locaciones reales o hacer un uso limitado de los diálogos, favorece un ritmo lento y contemplativo muy propio de las emociones que las películas del neorrealismo italiano transmiten.

Todas estas influencias constituyen la trama y la estética de *El silencio de un hombre*, pero el elemento extra que destaca por resultar un tanto atípico, y además supone ser la fuente principal de la que bebe Melville, es este ingrediente oriental del bushido y los samuráis al que Inazo Nitobe dio una exitosa estructura con *Bushido: el espíritu de Japón*, y que podemos observar principalmente encarnados en el protagonista interpretado por Alain Delon: Jef Costello. Sin embargo, para entender a cabalidad cómo ello se representa en Jef, debemos entender primero cómo está constituido un personaje, cuyo estudio y análisis se remonta, antes que nada, a la literatura.

3.2. Rasgos físicos y de personalidad de Jef Costello

3.2.1 Hacia una construcción del personaje a partir de la literatura

La construcción de un personaje es un trabajo que requiere de

especial cuidado pues la trama de una historia se desarrolla en gran medida gracias a ellos; lo que los realizadores de un filme buscan transmitir, ya sean ideas o sentimientos, encuentran su vehículo inmediato en los personajes, que a través de expresiones, gestos, vivencias, las personalidades que les son proporcionadas, su ideología, o su vestuario, emulan las características de un ser humano, lo que necesariamente conlleva a impregnar de una determinada cantidad de realismo la historia que se nos está contando. Estas afirmaciones sugieren que el personaje es mimético (entiéndase “mímesis” como una imitación de la realidad), tal como la concebía Aristóteles, sin embargo,

[...] la concepción aristotélica de la mímesis va mucho más allá de la mera imitación de la realidad, ya que la tendencia natural del individuo hacia la imitación del mundo de la que habla el filósofo, remite a la decisión del ser humano de construir y habitar su propio mundo. (Pérez 109)

Al trasladar esto a la naturaleza del personaje, entendemos que éste, aunque emula a la condición humana perteneciente a la realidad, cobra vida propia: su ropa, sus maneras, sus acciones, sus pensamientos, los convierten en íconos entrañables o detestables, que encarnan ideales geniales o reprobables, pero al fin y al cabo personifican características humanas tomadas de la realidad, las cuales llevan a cabo en su propio mundo de tal manera que se acercan mucho a una noción de individuo viviente. Además, este procedimiento facilita la cercanía con el receptor. Citando a Sosa:

El personaje es como una transposición estética de la idea de persona, es una transfiguración del hombre. Se configura un individuo en el marco de un universo ficticio una idea de hombre que se convierte en una imagen de hombre [...] es así como operan las claves de la construcción del personaje como representación sociocultural. (7)

Para entender cómo funciona un personaje, la literatura ha generado diversas teorías, mismas que el cine, al ser un arte interconectado a la literatura desde que inició (como ejemplo, determinadas técnicas cinematográficas, calcan técnicas narrativas), ha incorporado y adaptado a su propia fórmula.

En este apartado, nos concierne explorar la configuración de Jef Costello, el protagonista de *El silencio de un hombre*, quien por medio de sus rasgos físicos y de personalidad, nos revela parcialmente, no solamente los pormenores estéticos, sociales o históricos del filme, sino también la ideología y motivaciones de Melville, las cuales se encuentran en gran medida basadas en una determinada concepción de los samuráis y el bushido, que necesariamente pasó por el filtro de su propia experiencia en la Francia de finales de los sesenta; como producto de ello, se nos presenta en Costello un personaje interesante que brilla con luz propia y se aproxima firmemente a un ser humano real dada su complejidad, tanto, que su influencia en la construcción de otros personajes cinematográficos que tienen un impacto considerable en la audiencia debido a su “humanidad”, es rastreable hasta el día de hoy, como en el protagonista de *Drive* de Nicolas Winding, o en *Contacto en Francia* de William Friedkin.

Para ello, algunas teorías del personaje que provienen de la literatura nos serán útiles, pues aunque es evidente que Costello pertenece al universo del cine, los postulados literarios son la base primordial desde la cual el séptimo arte genera sus propias recetas para analizar un personaje, por lo que será elemental explorar primero las teorías literarias que pueden servir para comenzar a desmenuzarlo.

Dentro de la literatura ha existido una variedad de posturas que se proponen estudiar los elementos que conforman un texto y le confieren, valga la redundancia, las cualidades necesarias para ser considerado un texto literario. Por supuesto uno de los componentes cruciales a explorar dentro de una

narración, es el personaje.

Alrededor del personaje han surgido múltiples interpretaciones, desde su estudio como un mero ente cuyas características no interesan más allá que la acción que desempeña dentro de una obra para hacerla integralmente comprensible, pasando por teorías donde se considera que el personaje posee una psicología propia— lo que necesariamente lo acercan más a un ser humano real—, hasta aquellas en que se considera que es una entidad con una carga socio-histórica capaz de darnos pistas sobre la obra misma, la realidad bajo la cual fue concebida, las intenciones del autor y cómo dicha obra puede ser complementada por el lector, quien a su vez también se mira influenciado por su entorno.

Desde esta perspectiva, más explícitamente, y acorde con Carmen Bustillo, podemos resumir el estudio del personaje literario en tres aproximaciones:

[...] como representante del hombre [...], un ente individual y colectivo en su tránsito por la historia [...] [una] concepción del personaje como portavoz, como realidad viva que manifiesta la visión del mundo. El segundo aspecto va orientado hacia las actitudes vitales arquetípicas o proyección de fenómenos psicológicos; este segundo planteamiento nos acerca a la noción de la conciencia, la visión y expresión del alma; entender al personaje como un elemento [...] que explora la realidad [...] del hombre [...] para darle un significado en el contexto de la narración; y el tercer aspecto lo señala como elemento del discurso (Bustillo ctd en Sosa 7).

En esta investigación, nos interesan principalmente los dos primeros acercamientos, debido a la composición de Jef Costello como personaje, ya que su conformación parte en gran medida de la percepción arraigada que tenía Jean-Pierre Melville del bushido y los samuráis, en relación con las expresiones de su propia época y lugar, así como los acontecimientos sociopolíticos de los sesenta o la corriente cinematográfica que predominaba.

Para empezar a explorar las teorías estructuralistas del

personaje con una perspectiva semiológica (entiéndase como la forma en que es construido y percibido en las diversas expresiones culturales), así como de qué manera cobran relevancia en el personaje de Jef Costello, es necesario comenzar hablando de algunos antecedentes:

Vladimir Propp fue uno de los teóricos que visualizaba al personaje como un elemento funcional de la trama más que como un ente con autonomía, sin embargo, aunque ya consideraba que el personaje era poseedor de ciertas peculiaridades a las que llamaba “atributos” y se pueden definir como “[...] el conjunto de cualidades externas de los personajes: su edad, sexo, situación, su apariencia exterior” (Propp 101), el problema radica en que para el teórico estas particularidades de un personaje lo construyen con la única finalidad de servir al discurso del cuento, lo que significa que continúa supeditado a él y no posee profundidad o mayor complejidad y que por ende no puede funcionar independientemente del discurso. Jef Costello, al ser un personaje enigmático y variopinto, se convierte en un ente realista que definitivamente no podría ser catalogado como un mero elemento funcional en *El silencio de un hombre*, pues sus atributos vienen a significar cuestiones más amplias y que no podrían ser sustituibles, si no, se cambiaría totalmente lo que se busca externar con el filme. Debido a esto el análisis de nuestro protagonista no puede circunscribirse a la explicación teórica de Propp sobre el personaje.

Asimismo, Tzvetan Todorov, otro teórico ruso, defiende las estipulaciones que propone Propp acerca del personaje y sus funciones dentro de la trama, aunque, “[...] al mismo tiempo distingue dos categorías amplias, las narraciones centradas en la trama o “psicológicas” y las centradas en el personaje o psicológicas” (Chatman 121).

El relato psicológico considera cada oración como una vía que permite el acceso a la personalidad del que actúa [...] No se

considera la acción en sí misma; es transitiva en relación a un sujeto. El relato *psicológico*, por el contrario, se caracteriza por sus acciones intransitivas: la acción importa en sí misma y no como indicio de tal rasgo de carácter (Todorov 120).

Si consideramos lo anterior, entendemos que entonces es posible que se exprese cierta cantidad de condición humana en una trama, pues en ella encontraremos personajes con personalidades y formas de actuar exclusivas que, desde luego, contribuyen al desarrollo de la narración, pero también funcionan por sí mismos debido a la carga psicológica que pueden llevar. Pero a pesar de ello, para Todorov esta entidad sigue sin ser percibida separada de las acciones que construyen una narración, no obstante, ya se comienza a considerar la influencia de factores externos en la obra, como las motivaciones bajo las cuales el autor pudo haber concebido el texto y, por ende, las repercusiones que puede generar en el plano de la realidad, lo que nos orilla a considerar la participación activa que puede tener el lector, siendo así, en consecuencia el personaje puede fungir como el emisor de un mensaje más trascendental que el lector tiene la posibilidad de descifrar, como veremos más adelante con las teorías de recepción. No obstante, volviendo a la evolución del análisis del personaje literario, vamos a ver que el siguiente paso dado, fue considerarlo como una entidad capaz de separarse del argumento para finalmente funcionar como un componente independiente con fuerza propia.

Para Roland Barthes, el personaje y el escenario poseen propiedades narrativas que no solamente están sujetas a las acciones que ocurren dentro de la misma, sino que cobran una fuerza exclusiva, tienen un “código propio” que permea a la trama por su cuenta y que puede funcionar aún si no existiera un hilo narrativo. En el caso del personaje, nos dice que

[...] es un producto combinatorio: la combinación es relativamente estable [...] y

más o menos compleja (comporta rasgos más o menos congruentes, más o menos contradictorios); esta complejidad determina la personalidad del personaje. [Y] el Nombre [...] al remitir virtualmente a un cuerpo, arrastra la configuración sémica a un tiempo evolutivo (biográfico) (56).

Es decir, el personaje se compone de actitudes y formas de actuar que se asemejan mucho a las conductas humanas y a lo largo de una historia va revelándolas; la trama se convierte en el lienzo sobre el cual el personaje “se va pintando”, por decirlo de alguna manera.

Estas conductas que imitan las de una persona real, se pueden englobar en “rasgos”, es decir, las cualidades del personaje que se reiteran a lo largo de la narración. De esta manera, el personaje presenta una forma exclusiva de ser, de pensar, y de actuar, en pocas palabras, tiene una simulación de personalidad. Esta reiteración de rasgos, desde luego, va a facilitar la familiarización del lector con el personaje. Como sugiere García Jiménez (300), estos rasgos se pueden entender también como “caracteres”, es decir, “las peculiaridades individuales del personaje” que son copiadas de elementos de la realidad y sugieren la existencia de modelos de comportamiento identificables.

Estudiar al personaje desde una perspectiva en la que se le proporcione una personalidad y psicología propias, supone llevarlo a un nivel de complicación en el que, además de adquirir autonomía, es capaz de involucrarse con otros aspectos, ya que esto permite que sea estudiado a partir de otros enfoques los cuales, aunque externos a la obra literaria, a fin de cuentas, se conectan con ella; es aquí donde las teorías de recepción hacen su entrada.

Al tomar en cuenta la participación del lector, así como las posibilidades de que exista un trasfondo de la obra relacionado con la cultura y la sociedad, labra el camino para que un personaje

pueda ser analizado desde un punto de vista social e histórico, pues al portar éste una carga humana psicológica y actitudinal con la que el receptor pueda identificarse; es evidente que hay un bagaje detrás que alimenta la personalidad de un personaje; el responsable de ello es el autor, definitivamente, sin embargo, a su vez la ideología de éste, proviene del entorno en el que vive. Por la misma razón, la perspectiva del lector al recibir una obra puede verse afectada de diferentes formas, puesto que comienzan a suscitarse reflexiones en él, que le llevan a generar sus propias opiniones o a complementar las que ya poseía; todo ello, desde luego, también se mira condicionado por el propio tiempo y lugar en el que este hipotético lector se desenvuelve.

[...] el sujeto de la narración, por el mismo acto de la narración, se dirige a otro, y es respecto a ese otro que la narración se estructura y por ello se establece como un diálogo entre el sujeto de la narración y el destinatario [...] el personaje se convierte en objeto de este diálogo, en portador de una visión de mundo, es la representación que transfigura al hombre y la realidad para otorgarle otro significado [...] (Kristeva 113)

A partir de esta combinación de la historicidad y la recepción, convenimos en que el personaje refleja la visión del mundo de su creador, y que a su vez esta visión del mundo es considerada producto del tiempo y proceso cultural, social e histórico que vive su autor. El creador propicia una suerte de transfiguración al proporcionarle a su personaje un determinado contexto; pasa de convertirse en una idea, a una imagen que representa formas de pensar concretas, que bien pueden ser consideradas ejemplares o reprochables, dependiendo de quien las recibe. Esta posibilidad de hacer conjeturas sobre las acciones o pensamientos de un personaje, lo acerca aún más a la naturaleza humana, ya que abre la posibilidad de que el lector tenga el privilegio de terminar de construir o dar el sentido que desee a éste y a la narración.

De acuerdo con Villanueva, “la realidad de la literatura

se fundamenta en nuestra aproximación a ella como lectores” (406), lo que quiere decir que el significado que pueda tener una obra se va a deber en gran medida a la interpretación que cada lector le dé dependiendo de sus propios valores, costumbres y su propia realidad en general. Así pues, se obtiene más de una perspectiva sobre un mismo texto, lo que necesariamente lleva a la creación de múltiples realidades.

Asimismo, el hecho de que el punto de vista que cada lector tenga con respecto a una obra, no sólo se circunscriba a sus experiencias personales, sino que también se vea determinado por su realidad histórica y cultural, implica que, como ya decíamos, la literaturidad no se limite únicamente al texto. Como afirma Lotman: “[...] la obra literaria consiste en el texto [...] [y] en su relación con la realidad extratextual: las normas literarias, la tradición, la imaginación.” (Lotman 180).

En las teorías de recepción, el relativismo juega un papel crucial; por una parte, se considera que la cultura y la historia son mutables, en consecuencia, el hombre de una determinada época y lugar también lo será, puesto que no tendrá la misma visión de las cosas que el que pertenece a otro lugar y época. Por consiguiente, a la hora de leer una obra, habrá infinitas versiones de ésta, pues será abordada desde diferentes puntos de vista, estimulados por diversos parámetros, y vendrá a significar múltiples cosas, dependiendo de la lupa bajo la cual se le mire. La obra estará condicionada por la experiencia individual de cada lector con su realidad personal, en la cual desde luego ya va contenido el momento histórico o cultural. Esto supondría una serie de “[...] ramificaciones para la historia literaria, en la que cada momento puede aportar una nueva obra” (Faber 169).

Debido a esta subjetividad temporal, personal y cultural a la que se ajusta una obra literaria, no puede existir una correlación exacta entre lo que se describe en el texto y lo que

existe en la vida real, en consecuencia, no puede ser verificada cuánta carga de verdad hay desde un principio cuando el autor construye el argumento, ya que éste es producto de su óptica, lo que propicia que sea el receptor quien deba dar el sentido a la obra, ya sea proyectando sus propias concepciones sobre ella o replanteándose las, de manera que todo se ve sujeto a la interpretación (Fokkema 176-182).

Finalmente, se pueden resumir las teorías de la recepción en dos vertientes: la primera, propuesta por teóricos como Jausse e Iser, que se basa en el estudio de la percepción de una obra a lo largo del tiempo, viéndose entonces condicionada su evolución por los cambios de pensamiento, las nociones sobre lo que es considerado estético o los acontecimientos culturales, sociales e históricos; mientras que la segunda considera que la obra se deslinda de las intenciones iniciales de su autor para entonces cobrar diferentes representaciones e importancia, dependiendo de las experiencias personales de quien las lee. Sin embargo, como afirma Iser (134): “Actualizamos el texto mediante la lectura. Pero evidentemente el texto tiene que garantizar un espacio de juego de posibilidades de actualización, pues en diferentes épocas es entendido de manera algo distinta por diferentes lectores...”

Colocando en perspectiva lo anterior, es necesario por ende que el texto, con sus elementos, propicie la oportunidad de actualización; considerando el estudio del personaje como un ente que imita a la realidad humana a partir de una simulación psicológica, definitivamente se abre esta posibilidad, ya que el personaje pasa en primera instancia por el filtro de su creador, quien influido por determinadas ideas, experiencias y gustos personales, así como su propia carga social, cultural e histórica, le da vida, no obstante, en la mente de cada persona que entre en contacto con el personaje, se crearán nuevas acepciones en torno a él, pues a su vez este receptor estará condicionado por su visión de mundo, sus vivencias personales,

y la cultura, educación y sociedad en la cual haya crecido. El personaje puede ser un reflejo o antirreflejo de ello. De esta forma, el lector determina a su vez si un personaje le parece familiar, memorable, simpático o incluso si llega a identificarse con él o, por el contrario, si lo encuentra deleznable y como un ejemplo de algo a lo que nunca le gustaría aspirar.

Estas propuestas de corte fenomenológico, es decir, que sugieren que la determinación de “lo real” queda suscrito a la experiencia vivida por el lector, apuntan hacia la creación de teorías literarias que no se limitan únicamente al texto, sino a los elementos que lo rodean y a la descomposición que puede llegar una vez que es leído.

Como ya veíamos por la condición humana que se le puede imprimir a un personaje, es posible que éste sea el componente de la narración, junto al escenario, que más señales nos puedan dar. “El escenario hace resaltar al personaje en el sentido figurativo normal de la expresión: es el lugar y colección de objetos frente a los cuales van apareciendo adecuadamente sus acciones y pasiones” (Chatman 148). Puesto que, acorde a Lidell (153), el escenario es análogo a la acción que realiza el personaje, convirtiéndose éste en una especie de extensión suya, ya que nos puede aportar pistas sobre cómo el entorno influye en que el personaje sea o actúe de tal o cual forma.

Debido al realismo que emana de un personaje con cualidades humanas, estas teorías literarias que lo analizan desde perspectivas psicológicas y sociohistóricas fueron retomadas y adaptadas al mundo cinematográfico en gran medida por la similitud que guarda con los mecanismos bajo los cuales opera la literatura, ya que en el cine, por ejemplo, también hay diferentes formas de construir un personaje.

3.2.2 Las teorías literarias y el personaje cinematográfico

Las similitudes entre el cine y la literatura incentivaron una

búsqueda por darle estructura a las manifestaciones fílmicas a partir de la idea de que una imagen cinematográfica es equiparable a un texto completo cargado de signos (Pérez 16). Por ende, el funcionamiento del personaje de una película es análogo al funcionamiento de un personaje novelesco, con algunas pocas diferencias. Por ejemplo, el personaje de una película es capaz de ampliar sus atributos dada la corporeidad que involucra el ser representado en la gran pantalla, es decir, no se requiere de la imaginación del espectador para recrearlo físicamente, como sí ocurre con el lector de una novela, o por ejemplo, que es posible caracterizar al personaje cinematográfico por los tonos de voz que utiliza en un diálogo, la forma en que mira o la gesticulación que emplea en una acción, mientras que en el personaje novelesco sólo podemos caracterizarlo por lo que nos dice la narrativa y esto puede ser entendido de manera diferente para cada lector.

Sin embargo, a pesar de las diferencias, ambos poseen los mismos fundamentos de construcción; como un personaje novelesco, el fílmico contiene una carga psicológica y sociohistórica que procura aproximarlo lo más posible a la condición humana real para hacerlo creíble. En los guiones cinematográficos, es donde primeramente se plasman las variables que conforman al personaje cinematográfico y es en éstos donde se adaptan las teorías literarias que vimos anteriormente.

“[...] en la elaboración para medios audiovisuales, se tiende normalmente a pensar en personajes naturalistas, es decir, en seres que imiten a las personas reales, dotándoles de una identidad psicológica y moral: creando personajes como personas” (Galán 2).

De esta manera, como en las teorías literarias que revisamos, al personaje cinematográfico se le confieren determinados caracteres que van desde los atributos físicos, hasta los actitudinales que, al reiterarse, como ya lo veíamos en

anteriormente, dan pie a la creación de una personalidad.

Según Fernández Diez (2), existen rasgos *indiciales* y rasgos *artificiales* que construyen a un personaje de medios audiovisuales. Los primeros, consisten en sus características inmediatamente visibles, es decir, su composición física y la información inmediata que transmite, mientras que los segundos son elementos que comunican datos sobre él, pero de una manera más sutil, como la ropa que usa, cómo fuma o cómo se peina. Asimismo, se considera que las acciones que el personaje desempeña en pantalla o incluso la situación y el escenario en el que se encuentra, son parte de su construcción, pues son la base en la que el comportamiento de este ente cinematográfico reposa; cada acción y diálogo, se encuentran enmarcados por la situación y el escenario. “Son sobre todo los espacios propios e íntimos del personaje los que transmitirán más datos caracterizadores” (Pérez Rufí 546).

A su vez, al igual que el personaje literario, el cinematográfico está conformado también por motivaciones, por la relación que tiene con los otros personajes, por las acciones que lleva a cabo y los fines que persigue, componentes que a su vez ayudan al desarrollo de la trama o encierran el meollo de la misma; no obstante, al igual que en la literatura, el cine también a veces deja huecos en su personaje, para que el lector lo complete o comprenda acorde a sus propias vivencias, lo cual se asocia a las teorías de recepción que ya explorábamos.

Dadas las similitudes que existen entre los personajes cinematográficos y los literarios, así como también en los procedimientos que pueden seguirse para desentrañarlos, teóricos como Francesco Casetti y Federico Di Chio, desarrollaron una fórmula para analizar los componentes de un filme, adaptando teorías literarias a los mecanismos de la cinematografía.

Hablando por el momento del caso del personaje, Casetti

y Di Chio (173), lo consideran (junto con el resto de los elementos que configuran un filme), un “existente”, es decir, un elemento que forma parte de la historia. Para analizarlo, ofrecen tres caminos que bien pueden equipararse con las visiones literarias anteriormente expuestas: desde la consideración del personaje como mero portador de acción, pasando por un ente con destacadas características que lo disponen para actuar bajo un rol fijo, postura que “[...] posibilita el reconocimiento de [...] la actividad del personaje o de sus posiciones morales [...]” (Pérez Rufí, 5540), hasta un personaje que mucho se acerca a una persona real. Nuevamente, el análisis que se pretende de Jef Costello, lo coloca principalmente en esta última clasificación, con algunas añadiduras del personaje como rol. Para Casetti y Di Chio;

analizar al personaje en cuanto *persona* significa asumirlo como un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así como de una gama propia de comportamientos, reacciones, gestos, etc. Lo que importa es convertir al personaje en algo tendencialmente real [...] lo que lo caracteriza es el hecho de constituir una perfecta simulación de aquello con lo que nos enfrentamos en la vida (178).

Para definir mejor al personaje como persona, Casetti y DiChio procuran distinguirlos en seis categorías: plano (unidimensional)/redondo (variado), lineal (uniforme)/contrastado (inestable),y estático (constante)/dinámico (evolucionante); esta categorización se debe a variables como el carácter, el modo de ser y el modo de hacer (178). Por esta razón, las acciones que desempeñe el personaje también proporcionarán información con respecto a su psicología, a su personalidad y a su relación con otros personajes, ya que fungirán como parte de su comportamiento. Las acciones de un personaje pueden categorizarse de distintas maneras, algunos ejemplos son: acciones *voluntarias* (realizadas con intencionalidad) o *involuntarias* (como un gesto automático), *conscientes* (producen

una reflexión en el personaje o *inconscientes* (el personaje no tiene reflexión manifiesta de sus acciones), *individual* (el personaje la realiza por su cuenta) o *colectiva* (involucra a otros personajes), *transitiva* (genera nexos con otros personajes) o *intransitiva* (no genera nexos con otros personajes), entre otras (Casetti y Di Chio 189).

Considerar las acciones de un personaje como resultado de un comportamiento específico, encaja en la propuesta de percibir al personaje de la manera más realista posible, como una emulación de persona cuyas acciones tienen efectos notables en las circunstancias o en otras personas y, por lo mismo, un personaje así es capaz de hacer las veces de catalizador de la historia, a la vez que la complejidad de su comportamiento suscita en el espectador el interés por conocer sus motivaciones o el desenlace que sus acciones tendrán. Estas motivaciones bien pueden ser el espejo de un argumento externo que por supuesto refiere a cuestiones culturales o sociales que aparecen en un determinado trecho histórico.

Dicho esto, la caracterización de Jef Costello en *El silencio de un hombre*, tanto en sus rasgos físicos, como en su personalidad, engloba aspectos que son susceptibles de examinar bajo las diferentes perspectivas que hemos explicado, partiendo de las posibilidades de estudio del personaje que abordan las teorías literarias que involucran matices psicológicos y socioculturales, hasta el análisis formulario que surge de la adaptación de estas teorías al lenguaje audiovisual.

3.2.3 Las características físicas de Jef Costello

Comenzando por la apariencia física de Jef Costello, podemos decir que se encuentra condicionada por diferentes variantes; desde la influencia palpable del cine negro norteamericano, pasando por los personajes tipo de la *Nouvelle vague*, hasta,

desde luego, por las descripciones que existen de los samuráis.

Los *rasgos indiciales* de Jef Costello, es decir, lo que tienen que ver con los atributos físicos a simple vista, nos revelan a un sujeto probablemente en sus treintas, alto, delgado, marcadamente erguido, de raza blanca, cabello castaño y corto, líneas faciales afiladas, y ojos azules grandes. Este personaje es interpretado por Alain Delon, quien en su tiempo fue considerado uno de los rostros más bellos del cine, por lo que en numerosas ocasiones tuvo papeles donde sus características físicas podían ser aprovechadas para interpretar el rol de galán, seductor, entre otros. Sin embargo, en el caso de su representación de Jef Costello, la información que su presencia física transmite es un tanto diferente a la del típico galán, aunque no del todo:

En primer lugar, los rasgos corporales de Costello tienen un quiebre con el título del filme (*Le Samourai*), lo que puede producir un estímulo de curiosidad inicial en el espectador, ya que representa un contraste significativo que el protagonista en pantalla, “el samurái”, sea una persona europea, con rasgos más bien pertenecientes a occidente (la piel blanca, los ojos azules), que un guerrero ataviado con una armadura *oyoroi* o *haramaki*, con rasgos orientales (ojos rasgados, por ejemplo). Esta información inicial que aportan las particularidades anatómicas de Jef Costello, provocan en un primer momento que el espectador comience a especular qué relación tiene el protagonista con la imagen original de un samurái, así como también cuál será su carácter o su clase social o a qué se dedicará. Asimismo, puede ejercer como elemento sorpresa el hecho de que un actor físicamente atractivo no esté interpretando a un seductor o a un héroe. De ahí que haya una diferencia clara entre Jef Costello y otros papeles que haya representado Delon. No obstante, la simetría física que el protagonista manifiesta sí hace las veces de otro indicador: un

personaje agradable a la vista, es difícil de odiar aunque en su desarrollo cometa actos cuestionables. En un primer momento, posiblemente la intención de Melville al elegir a este actor para interpretar a Costello, fuera que no se considerara un villano a pesar de sus actos, sino una especie de antihéroe que es portador de un mensaje más complejo.

Por otro lado, los *rasgos artificiales* [sic] que a primera vista destacan del protagonista, tienen una clara correspondencia con los personajes del cine *noir* de los cincuenta, lo que para el espectador puede resultar curioso, ya que su apariencia luce como si perteneciera a otro tiempo y a otro lugar, y no precisamente al París revolucionario de los sesenta:

Jef Costello porta un traje, camisa y corbata de apariencia notablemente pulcra todo el tiempo; los caracteres de su vestimenta, los que son reiterados e inmediatamente lo hacen reconocible, son el sombrero y la gabardina, de esta manera, asemejándose mucho a la indumentaria que usaban los personajes de películas de cine negro estadounidense.

En lo concerniente a la parte gestual, nos encontramos con un verdadero reto, ya que el rasgo que más destaca en Costello, es precisamente la carencia de expresividad facial, lo que inmediatamente alude a la naturaleza serena, concienzuda y parca del samurái, según como lo describe Nitobe en *Bushido...* En pantalla nunca vemos a Costello comiendo o tomando agua, sólo ocasionalmente lo vemos fumando, lo que remite a una naturaleza que podría calificarse como sobrehumana, pues no ejecuta las actividades cotidianas de un hombre. También vemos que porta una pistola de vez en cuando, pero no siempre la vemos aparecer, sólo en algunas escenas, como el asesinato del principio o en la persecución o al final, cuando permite que le disparen. La pistola podría ser una analogía de la *katana* de los samuráis, ya que la emplea en momentos precisos, no antes, no después, no como resultado de un arranque emocional, y nunca se separa de ella.



Fig. 25. Decaë, Henri. “El protagonista de *El silencio de un hombre* Jef Costello, interpretado por el actor Alain Delon”. *Pinterest* (link no disponible), 8 de agosto de 2024.

Como podemos notar a partir de ambos rasgos, Costello es un personaje minimalista que a simple vista muestra pocas características físicas que nos aporten información, sin embargo, en realidad resulta ser contradictorio y más acentuado de lo que parece; si bien su vestimenta o su apariencia física nos remontan inmediatamente a las influencias de Melville (los personajes de las películas del *noir*) al mismo tiempo, con sus sutilezas (su falta de expresión facial, la ausencia de prácticas alusivas a necesidades básicas), también se nos aporta información sobre él; se trata de un protagonista al que el espectador debe desmenuzar, pues no es posible conocer o deducir sus pensamientos a través de sus ojos o cómo frunce los labios: su rostro siempre es parco, sin embargo, eso no significa que sea vacío: esa ausencia de expresión, se traduce en un ente seguro de sí mismo, que permanece inmutable ante el conflicto, que es frío y calculador y que tiene un gran control y conocimiento de su persona. Asimismo, el hecho de que no lo veamos alimentarse, dormir o beber agua (como sí ocurriría con los personajes típicos de la *Nouvelle vague*), también demuestra una actitud críptica, que encierra el hecho de que

Costello sólo vive para una sola cosa, y es ejecutar su trabajo y de hecho con la progresión de sus acciones, es lo único sobre lo que lo vemos proceder.

Estas características, en un primer momento expuestas a partir de los rasgos *artificiales* e *indiciales*, van tejiendo algunas semejanzas con la esencia del samurái, como la hemos abordado hasta ahora, pero al introducirnos en los pormenores de la personalidad de Jef Costello, iremos encontrando más detalles que ilustran una mayor complejidad del personaje.

3.2.4 Los rasgos de personalidad de Jef Costello

Al igual que sus caracteres físicos, la personalidad de Costello resulta minimalista, pero ello no significa que sea poco profunda, de hecho, también es engañosa...

Como recordaremos, Propp en su *Morfología del cuento*, concibe a los personajes como entes que cumplen funciones exclusivas dentro de la trama, lo que ayuda a que tenga un desarrollo óptimo. Si bien la teoría de Propp es concebida por las teorías psicológicas y sociohistóricas del personaje como limitada, los medios audiovisuales usan su influencia para determinar conceptos que puedan englobar la simulación de personalidad de un personaje, como ya veíamos en el apartado anterior la explicación que ofrecían Casetti y Di Chio; dicho esto, y considerando su metodología de análisis cinematográfico, podemos decir de Jef Costello, que es un personaje *plano*, pues “[...] se construye en torno a una sola idea o cualidad y se identifica con facilidad, ya que permanece inalterable [...]” (Pérez Rufí 541).

Tal como su falta de expresiones corporales obvias, la personalidad de Costello se corresponde con el imperante rasgo del silencio en su conformación: durante (casi) toda la producción,

lo vemos teniendo esta actitud fría, calculadora, taciturna y astuta que nunca se inmuta, por ende, se mantiene fijo; nunca cambia su forma de ser, ni de proceder, ni la relación con otros personajes. Si bien tiene de repente breves instantes de cambio de comportamiento en los que se vuelve ligeramente más cálido o adopta una actitud defensiva, confiriéndole una cierta cantidad de dinamismo (Costello es un personaje sutilmente dinámico, apelando a la clasificación de Casetti y Di Chio), como cuando se despidе de un abrazo de su coartada Jean Lagrange, por ejemplo; pero aún en dichas escenas mantiene un perfil silencioso y serio; los leves cambios en su comportamiento efectivamente sugieren que es un personaje *dinámico*, aunque apenas perceptiblemente, lo que aumenta su cualidad enigmática, que es un rasgo sobresaliente.

Pese a ser un personaje *plano*, esto de ninguna manera indica que Jef Costello sea unilateral o sin variedad, pues sus acciones son en gran medida el elemento que más ayudará a descifrarlo, como veremos más adelante.

Otro rasgo que serviría para poder identificar a Costello es la manera en la que habla, no obstante, la película supone un reto en este aspecto, pues hay muy poco diálogo y cuando nuestro protagonista habla, también se nota este tono de voz plano, carente de emociones, pero que revelan una personalidad disciplinada y contenida. Pero pensando en la parte del silencio, éste también es de un carácter altamente comunicativo; podría tratarse de un hombre que no tiene un conflicto digno de ser expresado en palabras, que tampoco tiene variaciones emocionales, tiene todo bajo control, es metódico y que está acostumbrado a la soledad, por lo que no hay necesidad de hablar.

A su vez, en las acciones que Costello lleva a cabo, se refleja su personalidad intrigante y calculadora, por ejemplo, en la manera en la que ritualmente se pone la gabardina, y se

coloca y alisa el sombrero. Esta actitud por un lado descubre la inclinación de Costello a ser metódico y garantizar que todo esté bajo control, desde los más pequeños detalles, lo que muestra que es altamente disciplinado; por ende, se podría equiparar a la forma concienzuda con que los samuráis servían el té u organizaban un jardín como parte del entrenamiento de la contemplación, silencio, paciencia, sentido de belleza y perfeccionismo que les serían útiles en su senda como guerreros. Como veíamos, para los samuráis los pequeños actos requerían de una enorme concentración también, pues figuraban como parte del entrenamiento de la mente, el autocontrol y la conciencia del sí mismo; probablemente la ritualidad de Costello al ponerse la gabardina y el sombrero de la misma manera una y otra vez, sea una analogía a esta acción.

Apelando a la categorización de Casetti y Di Chio en cuanto a las acciones que realiza el personaje, con el ejemplo anterior, es sencillo determinar que todo lo que hace Costello es profundamente *voluntario* y paciente, desde cómo planea los tiempos para hacer efectiva su coartada, hasta cómo decide morir; si bien no habla mucho y su rostro es inexpresivo, a través de sus acciones es como más se puede generar un acercamiento a su personalidad: nunca hace nada por impulso, pero tampoco parece concientizar la implicación amoral de sus actos, es decir, no titubea en ningún momento por lo que hace, por ejemplo, no siente remordimientos al asesinar al dueño del bar, al robar autos, ni al empuñar su arma cuando se requiere.

Asimismo, las acciones de Costello tienen un cierto toque sorpresivo: dada su personalidad taciturna, paciente, fría y solitaria, es común pensar que actúa por su entera cuenta, sin embargo, sus acciones son *colectivas* y *transitivas* desde cualquier enfoque; son *colectivas* ya que para poder llevar a cabo el encargo de asesinar al dueño del bar, Costello cuenta con su coartada Jean Lagrange, a quien visita primero y le comunica qué es lo que debe decir si alguien la interroga, y una vez que

se ha convertido en el principal sospechoso para la policía, tiene la ayuda de la pianista que fue la única testigo que le vio de cerca cuando terminó su cometido.

Por otra parte, sus acciones son *transitivas*, se van mostrando poco a poco, sin prisa, una a una, lo que sugiere una personalidad altamente metódica; en primera instancia, es a raíz de este asesinato, que se desata la trama y afecta cada nivel de ella; el comisario, convencido de que Costello es el asesino, le dará caza, como también los matones que lo contrataron. Jean Lagrange, su coartada, será interrogada por la policía y la pianista se verá involucrada en la intriga cuando Costello la visita y le pide su ayuda. De esta forma, todos los personajes se conectan entre sí.

La relación que tiene Costello con los otros personajes de la narración también posee peculiaridades que realzan aún más su personalidad misteriosa e impávida: por un lado, está la prostituta, Jean Lagrange (Nathalie Delon), con quien realmente no queda claro qué tipo de relación es la que tiene, pues actúa más de una forma maternal que con connotaciones sexuales. Después del primer encuentro, queda entendido que ella lo ha encubierto en otras ocasiones modificando para la policía los horarios en que la ha ido a ver (Crónicas de cine, “El silencio de un hombre”). Por otra parte está también la ligación que surge con la pianista del bar (Cathy Rosier), quien es la única que lo identifica plenamente como el asesino pero, por algún motivo, decide callar y surge una especie de alianza entre ellos.

También existe la relación que tiene con quienes lo contrataron para ejecutar el acto, sin embargo, esta ligadura es algo incierta por lo indirecta que es, ya que sólo consiste en que éstos también le dan caza y que tiene enfrentamientos físicos con algunos de los matones. Por último, está la relación con el comisario (François Périer), quien también lo persigue convencido de que él es el asesino y Costello, naturalmente, lo evade todas las veces (menos al final), gracias a sus habilidades y

disciplina. La relación entre Costello y el comisario consiste en un enfrentamiento de capacidades que servirá de influencia crucial en filmes posteriores como *Heat*, de Michael Mann (Figura 26). Pues como Costello, el comisario también es insistente, hierático, comprometido con su deber de una forma casi obsesiva, y metódico, sólo que es la otra cara de la moneda. Él es el “bueno”, Costello es el “malo”.

Lo que se puede deducir de las relaciones que tiene Costello con los otros personajes, es que todas son de corte conflictivo; todas encaminan o surgen del asesinato malogrado, hay intrigas, encubrimientos, peleas físicas, batallas psicológicas. No hay una sola ligadura que involucre calma.

Se podría considerar que las conexiones enunciadas anteriormente, tienen un punto en común y es la distancia, impavidez y seriedad con la que Costello se aproxima a los otros personajes, a excepción de un par de ocasiones; cuando acude al lugar de Jean a despedirse de ella, y cuando acude a la residencia de la pianista para cuestionarla sobre su decisión de no delatarlo; en ambas escenas, hay un acercamiento físico y por un momento parece que Jef rompe su esquema de duro y lejano. Por otra parte, su relación con el comisario siempre es a la distancia, como una especie de juego psicológico, mientras que su relación con los matones, es plenamente física. Lo que comparado con la formación de un samurái, bien podría tener correspondencia con el entrenamiento y puesta en práctica del cuerpo, la mente y el alma.

Ahora, retomando un poco de la perspectiva del personaje como rol, podemos aterrizar un poco más las características de Jef Costello que acabamos de enunciar, al proporcionarles un rol típico pero que a la vez se ve trastornado por el imaginario de Melville; tomando en cuenta la influencia del cine negro estadounidense en la película, según Casetti y Di Chio (181) la dinámica narrativa que da lugar siempre al desarrollo de la trama, se establece en la presentación de dos tipos de personajes:

el *official hero* y el *outlaw hero*.

El primero expresa los valores reconocidos por la colectividad y los ideales de las generaciones anteriores, y se encarna en figuras como el abogado, el profesor, el político idealista, el industrial iluminado, el cabeza de familia, el guardián de la ley [...] representa los procedimientos legales objetivos que están por encima de las nociones individuales del bien y del mal. El *outlaw* por el contrario [...] expresa las aspiraciones del individuo [...], se encarna en el pistolero, en el soñador y en el solitario [...] valora sobre todo la voluntad de la autodeterminación y la libertad de los impulsos.



Fig. 26. Póster de la película *Heat* (1995), de Michael Mann, uno de los tantos ejemplos del legado de Jef Costello y *El silencio de un hombre*". *Pinterest* (link no disponible), 8 de agosto de 2024.

Resulta especialmente destacable que Costello encarne una combinación de ambos, pues al estar asociado con el seguimiento estricto de un código y una actitud determinante que lo corresponden con la filosofía samurái, se apega al rol codificado de un personaje que sigue una tradición, en el caso de Costello, es la atemporal disciplina de la soledad, el silencio, la paciencia y la determinación, que mucho se corresponden con los samuráis que describe Nitobe en *Bushido: el espíritu de Japón*, pero por todo lo demás, definitivamente funge como

un *outlaw hero* que opera contrariamente a las expectativas de la época, puesto que actúa bajo condiciones casi solitarias, persiguiendo un fin exclusivo que nada tiene que ver con el bien común, usando métodos cuestionables y desafía las normas establecidas sobre lo que es bueno o malo: no tiene una ética más que la propia, lo que se contradice de alguna manera con la filosofía samurái, que se apega a un rígido sentido de colectividad. Este es un punto en el que la idea confucianista de pluralidad que era parte de la filosofía samurái, se ve evidentemente modificado por una actitud individualista, más asociada al mundo moderno occidental.

Finalmente el escenario también juega un papel crucial en la configuración de Costello como protagonista, pues funge como un reflejo de éste; al igual que él, los lugares tienen la peculiaridad de lucir siempre solitarios, contenidos por una ciudad gris, inhóspita, minimalista (no vemos grandes edificios, por ejemplo), distante, llena de claroscuros, podría decirse que casi moribunda, lo que se ve acentuado por una paleta de colores opaca, donde predomina una luz plana, una sensación de bicolor, a veces con una predominancia de azul (Crónicas de cine, “El silencio de un hombre”). Costello, con lo poco o nada que sabemos de su vida personal, actúa como un representante de la ciudad antes descrita al ser igual de quieto, enigmático, oscuro y mínimo.

Por otra parte, las pocas personas que llegan a aparecer en esta ciudad (como en la estación de metro, por ejemplo) parecen siempre ensimismadas, casi autómatas, enfocadas únicamente en cumplir sus propias funciones, de hecho, es debido a esta abstracción y automatismo que ninguno de los presentes en el bar está seguro de identificar a Costello como el asesino (a excepción de la pianista), o es capaz de robar autos a plena luz del día, tomándose todo con calma. Cada uno sigue su propio rumbo de un modo egoísta, se notan cansados, serios, eso cuando hay extras presentes, y cuando no, la ciudad está

desierta. Podemos decir que el mundo en el que se desenvuelve Costello se corresponde con las imágenes que existen en el imaginario común sobre zonas en decadencia, por ejemplo, los barrios peligrosos donde la suciedad y las calles abandonadas prevalecen. No obstante, tal escenario tan depresivo que bien podría asociarse con lugares de la realidad termina por tener un significado importante: son una señal de los tiempos, al menos como los concebía Melville; sin un lugar para la moral, los héroes, las relaciones interpersonales, donde la desesperación por no haber podido cambiar las cosas, cede a una suerte de desesperanza y activa un sentido de supervivencia. En este aspecto, la ciudad que habita Costello, es su propio mundo, de ahí que la conozca tan bien y se mueva en ella con total cabalidad; sabe cómo robar un auto, sabe cómo asesinar a alguien y pasar desapercibido, sabe cómo escabullirse en el metro y con quienes hacer tratos. Tiene el total control sobre ella, ha desarrollado un mecanismo para sobrevivir en ella (su código propio) y la conoce muy bien, por ende, es una extensión suya y la convierte en algo que le pertenece.

Hasta ahora hemos develado los elementos que conforman a Jef Costello como personaje, desde sus características físicas, pasando por su personalidad y hasta la manera en que el escenario se mimetiza con él. Al acercarnos a él como si se tratara de una persona real, podemos encontrar todos estos pormenores, sin embargo, no se debe olvidar que Costello, sus relaciones, búsqueda y acciones, provienen de la mente de su creador, Jean-Pierre Melville, quien le inyecta a su personaje y a su mundo una serie de referencias claves a través de las cuales manifiesta declaraciones específicas, pues después de todo, el germen principal que da vida a Costello, es el bushido y los samuráis, que fueron mundialmente popularizados por *Bushido: el espíritu de Japón* de Inazo Nitobe, pero, ¿qué tanto se aproxima o qué tanto se aleja el personaje de *El silencio de un hombre* de las descripciones de

Nitobe según la adaptación de Melville?

3.3 El bushido de Nitobe vs la caracterización de Jef Costello

Toda obra producida por el hombre tiene una base, nada surge por sí solo, ya que siempre existen influencias que ayudan al creador a dar forma a sus ideas. El autor de una obra puede sentirse identificado con determinadas visiones de mundo, estilos y formas de ser y hacer: éstas son las que se convertirán en inspiración para poder crear algo.

En el caso de Nitobe y Melville, la inspiración en común para construir sus respectivos ensayo y filme, es el bushido y el personaje del samurái. Por supuesto que, como ya hemos visto, sus motivaciones, lugar y tiempo son diferentes; a la vez, nosotros como receptores de su trabajo, pertenecemos a otro lugar, tiempo y tenemos diferentes inspiraciones y motivaciones. Sin embargo, tal como nosotros, en su momento tanto Nitobe como Melville también fueron receptores del bushido y los samuráis: a partir de la historia de su país, Nitobe moldeó al código y al guerrero según sus propias ideas, a raíz de *Bushido: el espíritu de Japón* y otras influencias japonesas, Melville dio forma a Jef Costello, y aunque se trata de la misma figura y los mismos conceptos, no es del todo la misma interpretación, como la nuestra tampoco lo es, no obstante, pese a los diferentes matices, somos capaces de reconocer al bushido y al samurái donde quiera que los veamos sin importar el aspecto que adopten.

La variabilidad de entendimientos de un mismo fenómeno se deben a lo que Villanueva nota que sucede en el caso de la literatura: “el lector tiende a acercar el mundo intencional del texto al suyo propio” (419), lo que quiere decir que se dota de sentido a una creación según “la visión y la interposición de la realidad múltiple y variopinta de cada uno” (Villanueva 419), de esta manera actualizando, agregando, mezclando o quitando

elementos, pero conservando intacta la esencia del fenómeno en cuestión para que continúe siendo identificable a la posteridad.

En el caso de Nitobe y Melville nos encontramos con que los dos tienen en común la fascinación por el mundo de los samuráis. A pesar de ello, al pasar por el filtro exclusivo de los diversos propósitos e ideas de cada uno, los samuráis y el bushido se convierten en algo más, en dos cosas distintas; en el caso de Nitobe, su impulso era tomar de la historia al bushido, y transformarlo de tal manera que creara un modelo samurái que sirviera como ejemplo para sus compatriotas y como estímulo extranjero para abrir las puertas internacionales a su país. Por otro lado, para Melville, el bushido y el samurái, al ser mezclados con puntos de vista occidentales, le sirven para manifestar una postura personal en lo referente a los tiempos que le tocaron vivir, asimismo, esta fascinación por el guerrero oriental se mira fusionada con las influencias y pasión que el director sentía por el cine negro y su posición dentro del movimiento de la *Nouvelle vague*, dando lugar a un personaje tan original que ha servido de molde para personajes de películas posteriores. El tipo de fusiones que vemos en ambos autores, fungen como un ejemplo de cómo una visión puede irse alterando de diferentes formas con el paso de tiempo y gracias a las diferencias socioculturales. Pero sin duda lo que ambos mantienen en común, es que retoman al samurái de la Historia.

La Historia ha servido innumerables veces de base para crear representaciones artísticas, a su vez, estas representaciones artísticas también contribuyen a dar pistas sobre un determinado momento histórico. Por ejemplo, en el caso de Nitobe, la manera en que él deconstruye y recrea al samurái, nos informa mucho sobre la condición en la que se encontraba Japón en ese momento.

El hecho de que la Historia y el arte puedan

retroalimentarse mutuamente, abre pautas para poder estudiar la Historia desde puntos de vista pictóricos, arquitectónicos o, desde luego, cinematográficos y literarios.

En determinados textos históricos, “la metodología de la teoría literaria es una útil forma de conocimiento, aplicable a formas discursivas cuya condición intermedia entre historia y literatura lo posibilita” (Barriga 3), como en el caso de las crónicas, donde en ocasiones el cronista “[...] expresa que no desea aburrir al lector y que pretende ser ameno, manteniendo una intencionalidad semejante a la que conduce al narrador ficcional” (Barriga 4). En el caso de Nitobe, hallamos que este tipo de aproximación es posible, pues si bien su ensayo toma como punto de partida el samurái histórico, al manipularlo según sus propias opiniones, educación e ideas diplomáticas, introduce cierta subjetividad en el carácter del personaje histórico, casi sometiéndolo a un trato mítico, que en gran medida se relaciona con la recepción que el autor tuvo del samurái y el bushido. Pero ¿cómo es que esta concepción, aunque históricamente imprecisa, logró tener el impacto que tiene hasta nuestros días?

Para Mukarovsky, “el objeto estético es variable, pues está determinado no sólo por la configuración y las propiedades del artefacto material, sino también por la correspondiente etapa evolutiva de la estructura artística inmaterial” (198), es decir, los agentes externos que influyen en la obra. Tomando ello en cuenta, podemos afirmar que al introducir ciertos elementos estéticamente atractivos, configurando al bushido y al samurái histórico a partir de elementos como la literatura caballeresca, por ejemplo, Nitobe otorga cierta ficcionalidad y, al mismo tiempo, refuerza la noción que en Japón ya se estaba formando sobre el samurái como modelo para crear un ciudadano y sistema ideales. *El silencio de un hombre* viene a recalcar esta misma premisa para el mundo occidental, combinándose con códigos que son más

inmediatamente reconocibles para la gente de Occidente, como el cine negro o la nueva ola francesa.

En pocas palabras, tanto Melville, como Nitobe, llevan al bushido y al samurái a una suerte de ficcionalización, entendiéndose ésta en este caso como “una tendencia a apropiarse de conflictos, eventos y personajes consensualmente aceptados como “históricos” para construirlos como entes de ficción” (Bruña 83-84), lo que es posible gracias a la red de modificaciones que se tejen: en una primera instancia, ellos como emisores (no perdamos de vista que en su momento hicieron las veces de receptores también), toman el mismo fenómeno y le dan un trato similar (Villanueva 418); ambos pretenden recrear al samurái histórico acorde a sus ideologías y tiempos históricos respectivos, no buscando implantar nuevas verdades o desmentir lo que la Historia ha registrado sobre los guerreros japoneses, sino buscando aportar un nuevo matiz a partir de sus filtros personales; nosotros como receptores, aceptamos esta especie de pacto aunque seamos conscientes de cómo, por ejemplo, Costello poco tiene qué ver con un samurái histórico tanto en su aspecto como en sus maneras. De esta guisa, el samurái original va mutando, presentándose bajo diferentes formas: se convierte en un personaje ficticio.

Se pregunta Jauss (239), si esta posibilidad de que existan interpretaciones subjetivas y variadas de una misma obra, no está “institucionalizada” por la Historia, y por ende, forma parte de su secuencia. Pero es precisamente la apertura e indeterminación de una obra, y los cambios de recepción que va sufriendo con el paso del tiempo, lo que facilita que sea reinterpretada cuantas veces se pueda y que nos dé pistas al mismo tiempo sobre el tiempo histórico en que es producida.

En el caso del samurái y el bushido, se han ido actualizando, y las dos muestras que tenemos son una evidencia: Nitobe, por un lado, eleva al samurái a un estatus de

mito al dotarlo de una serie de comportamientos, actitudes y reglas que lo hacen parecer casi perfecto y como una respuesta prototípica para los nuevos tiempos que deben afrontar sus compatriotas.

En el caso de Melville, su samurái con su código algo diferido del de Nitobe, hace las veces de una reactualización de lo que nos describe el diplomático japonés: su samurái cumple con algunos de los elementos que describe Nitobe, pero al mismo tiempo agrega y elimina otros, creando a un nuevo tipo de samurái que responde al estilo e intereses personales del director, como en su momento también hizo Inazo Nitobe, tomando al samurái y arreglando un bushido conveniente.

A continuación, se analizarán algunas escenas y secuencias de la película, con el fin de ilustrar con más claridad las similitudes y diferencias entre el samurái y el bushido del producto fílmico de Melville, y el samurái y bushido que plasmó Inazo Nitobe en *Bushido: el espíritu de Japón*, sesenta y siete años antes.

1) Introducción de Jef Costello como personaje – secuencia del asesinato del dueño del bar

Al inicio del filme, del minuto 00:50-2:57, la cámara se mantiene fija, enfocando una habitación oscura; la paleta de color es predominantemente oscura también. Al fondo, una tenue luz proveniente de la calle fuera de escena ilumina parcialmente una jaula, a la derecha del plano, sobre una cama, se encuentra entre las sombras un hombre que sólo se mueve ocasionalmente para fumar: ese es Jef Costello. La *mise en scène* (puesta en escena) evoca soledad, silencio, pesadumbre y lóbreguez. De repente se perciben sonidos diegéticos, aunque limitados: autos pasando en la calle fuera de escena, y el piar inconstante del ave en la jaula dentro de la habitación.

En un primer acercamiento, la fotografía nos revela cierta influencia tanto de la *nouvelle vague* como del *film noir*. Por un lado, se encuentra esta paleta de color claroscuro que da la sensación de blanco y negro (propia del cine negro), aunque la película sea a color; por otro lado, la cámara fija, sin movimiento, es un elemento minimalista propio de la nueva ola francesa. En este plano, gracias a la fotografía y a la composición minimalista del cuadro, se nos introduce a Costello como un ser sumamente solitario, inactivo, casi inmóvil, que sólo se dedica a fumar sin hacer nada más (Figura 27). Sin embargo, esta actitud se relaciona con la naturaleza samurái que plantea Nitobe sobre el principio moral de la *cortesía*: Costello vive únicamente para cumplir su misión (la cual se nos irá revelando paulatinamente), por lo que no desperdicia energía en nada que pueda obstruirla.



Fig. 27. “Min. 2:30, Jef Costello recostado en su cama, en medio de su oscura y silenciosa habitación”. (“El silencio de un hombre”, 1967, Dir. Jean-Pierre Melville).

Podría decirse que Costello se encuentra en un estado contemplativo, en el que sus movimientos son quedos: no se encuentra exaltado, ni entusiasmado, no muestra ninguna señal en el lenguaje corporal que delate lo que está a punto de hacer, lo que nos sugiere un dominio completo del ser, un control disciplinado de su propia energía. No obstante, su actitud inicialmente pasiva también podría considerarse un contraste con el concepto de *gi-ri* (“deber”) que Nitobe explica en su

ensayo, el cual estipula que un samurái siempre debe buscar cosas que resolver. Costello, como lo vemos en pantalla, parece más bien dedicado a una única función, casi como un autómatas.

Del minuto 3:50-4:10, Costello se aproxima a la entrada; la cámara hace un *primer plano* al rostro reflejado en el espejo del personaje interpretado por Delon, pero sólo lo percibimos parcialmente debido a que persiste la iluminación de contraste alto que favorece la sombra en el rostro del personaje; a continuación, lo vemos colocarse su gabardina, y posteriormente el sombrero: se arregla ambos frente al espejo (Figura 28). Antes de salir de se dedica una última mirada rápida a sí mismo que no revela ninguna expresión. La iluminación predominantemente dura se mantiene, y la música de la banda sonora, aunque minimalista, sugiere un sentimiento de suspenso. A partir de la iluminación, el vestuario, la banda sonora, y el lenguaje corporal de Delon, de entrada ya nos están presentando a Jef Costello como un personaje sombrío y enigmático que trae algo entre manos

Tomando en consideración la influencia samurái, en este plano se remarca aún más la naturaleza sumamente disciplinada de Costello, que abarca incluso la forma ritualista de vestirse. Como recordaremos, según Nitobe, este ritualismo es parte también de la *cortesía*, pues es considerado un arte realizar con concentración cada tarea, ya que mantiene el cuerpo y la mente en armonía para sustentar el *chi* (“sensatez”). Esto se puede traducir en que Costello se está preparando para ejecutar una tarea en la que no debe fallar, y por ende debe mantenerse equilibrado; su nivel disciplina y profesionalismo deben abarcarlo todo hasta detalles mínimos como el vestirse.



Fig. 28. “Min. 4:03, Jef Costello frente al espejo, alisándose el sombrero como parte de su ritual”. (“El silencio de un hombre”, 1967, Dir. Jean-Pierre Melville).

Para el minuto 5:00-5:27, se ha hecho corte a una nueva escena en la que Costello, ya fuera de su departamento, se ha robado un auto a plena luz del día, en presencia de policías, tráfico y transeúntes. En este punto, la fotografía se ha aclarado más, sin embargo, la paleta de colores sigue siendo opaca, grisácea, lo que se acentúa con la lluvia, repitiendo esa sensación de lóbreguez que se encontraba dentro del apartamento de Jef, lo que nos corrobora la idea de que el escenario es un reflejo del personaje. Asimismo, la iluminación evoca desesperanza, ensimismamiento y decadencia, lo cual resaltan los otros personajes en escena quienes ni siquiera notan nada extraño en Costello. Por otra parte, la música minimalista continúa con muy pocas alteraciones; sigue sugiriendo suspenso, pero también dinamismo, como si fuera encadenándose con la siguiente acción del protagonista.

En escena, ya una vez dentro del auto, en un *primerísimo primer plano* vemos la mano de Costello sacar un manojito de llaves de su gabardina y comenzar a probarlas una a una para arrancar el coche. En esta toma, se muestra la impavidez de Costello y se insinúa seguridad, pues la mano en ningún momento se apresura o tiembla mientras prueba las llaves (Figura 29).

Si pensamos en el samurái de Nitobe, este parece un aquí empiezan las primeras rupturas de Costello con el bushido que nos plantea el japonés, ya que el personaje se muestra egoísta, carente del principio moral de la *rectitud* desde el momento roba un auto sin detenerse a pensar en el dueño de este, lo que también supone un quiebre con el valor de la *benevolencia*; se trata de un personaje que actúa por su cuenta y sus propios intereses, lo que difiere del espíritu samurái. No obstante, sí se vuelve a notar la maestría y profesionalismo digna de un samurái en Costello: al avanzar con total paciencia y calma hacia el auto, entrar en él y probar una a una las llaves hasta dar con la correcta; todo este tiempo, continúa sin inquietarse porque alguien pueda verlo, lo que remarca ese total autocontrol, autoconfianza y autoconocimiento que ya veíamos desde que se alistaba para salir. Podemos considerar lo anterior, como parte de los rasgos de Jef Costello



Fig. 29. “Minuto 5:22, Jef Costello probando llaves del enorme manajo para poder arrancar el auto”. (“El silencio de un hombre”, 1967, Dir. Jean-Pierre Melville).

Del minuto 6:45-8:45, vemos a Costello circulando por una avenida desolada y silenciosa. Lo único que se escucha son ladridos de perros. Posteriormente, Jef entra a lo que parece ser un garaje donde, sin cruzar palabra alguna, se encuentra con un hombre que de inmediato comienza a retirarle las placas al coche

para sustituirlas por otras. El escenario vuelve a estar presidido por una iluminación llena de sombras. Costello, en *primer plano*, observa circunspecto e impávido el procedimiento que hace el hombre con el auto. Después, encendiendo un cigarro y sin siquiera mirar al hombre, éste le entrega unos papeles a Jef (Figura 30). En un *plano medio* vemos que Costello fríamente, en conjunto con un chasquido de dedos, le indica al hombre que le entregue algo más, reacio al principio, éste le proporciona una pistola al protagonista finalmente. No cruzan una sola palabra en todo este tiempo, por lo que el lenguaje se reduce a lo corporal y al silencio.

El ambiente vuelve a desempeñarse como el reflejo del propio protagonista, de quien en este punto podemos suponer que es mudo porque no ha dicho una sola palabra o emitido algún sonido vocal, aunado a ello, se encuentra con un sujeto con el que toda la comunicación se da por inercia: por la actitud que el hombre toma, parecen conocerse ya y por eso realiza su tarea sin rechistar.

Aludiendo a *Bushido: el espíritu de Japón*, aquí vemos la manifestación de un cierto espíritu confucianista de colectividad, ya que se nos muestra cómo Costello sí requiere de otras personas para lograr su cometido, no obstante, la corrupción que implica robar y cambiar placas de un auto robado, así como portar un arma, vuelven a reincidir en una imagen que dista mucho del samurái honorable que explica Inazo Nitobe.



Fig. 30. “Min. 8:02 El hombre del garaje entrega documentos de placa a Costello”. (“El silencio de un hombre”, 1967, Dir. Jean-Pierre Melville).

Del minuto 10:10-10:50, Costello se encuentra con una mujer en el departamento de ella. Diez minutos del filme han transcurrido, es la primera vez que alguien pronuncia una palabra. La iluminación aquí se vuelve suave gracias a la lámpara de ella, lo que inspira una noción de lugar seguro o calma. Costello se sienta en la cama, sin dedicarle siquiera una mirada, y le indica a la mujer la hora en que debe decir que llegó y se fue. Ella, por otro lado, lo mira cálidamente. Es la primera vez que en pantalla se ve una expresión de este tipo. Vemos a los dos mantener la conversación en un *plano medio*; Costello la mira por breves segundos sin una expresión aparente, pero cuando ella dice con una sonrisa ligera “me gusta cuando vienes aquí porque me necesitas”, la mirada de Jef, aún inexpresiva, se dirige hacia enfrente (Figura 31).



Fig. 31. “Min. 10:38, Costello, con actitud fría, se encuentra con su coartada, Jean”. (“El silencio de un hombre”, 1967, Dir. Jean-Pierre Melville).

Por otra parte, en esta escena nuevamente se pone de manifiesto la idea de que Costello, dentro de sus fines exclusivos, se apoya en alguien más y confía en ella como su coartada. No obstante, y a pesar de la apertura sentimental por parte de ella, Costello se mantiene impávido, lo que acorde al

ensayo de Nitobe sugiere que, como un samurái, el protagonista se limita únicamente a lo que le es útil en su encomienda, en este caso, tener una coartada. Aunque la chica pueda suponer una tentación, Costello no cederá, porque eso implicaría un desequilibrio en su ser que tiene totalmente bajo control. Esto puede traducirse un poco en falta de amor, compasión, o empatía, es decir, falta de *benevolencia*, lo que no es para nada propio del samurái de Nitobe, sin embargo, más adelante veremos un pequeño cambio en esta actitud.

Desde el minuto 11:35-12:25, vemos a Costello llegar a otro lugar que parece ser la habitación de un hotel, ahí, se encuentra con un grupo de hombres jugando cartas, iluminados únicamente por la lámpara, por ende, la iluminación vuelve a volcarse en un claroscuro. En *plano medio*, vemos que todos los hombres tienen la mirada puesta en las cartas, ninguno mira a Costello cuando entra. Éste les pregunta hasta a qué hora estarán, uno de ellos, con tono apagado, le responde que rentaron el cuarto para toda la noche, el protagonista anuncia que le guarden un lugar porque volverá a las 2 am. Uno de los hombres dice a Costello antes de salir que traiga dinero por si pierde, a lo que Costello se detiene en la puerta y, aunque mantiene la impavidez en su rostro, dice con firmeza “yo nunca pierdo”, antes de irse (Figura 32).



Fig. 32. “Min. 12:21, Costello responde a los hombres de las cartas acorde a su particular filosofía”. (“El silencio de un hombre”, 1967, Dir. Jean-Pierre Melville).

Por un lado, la iluminación dura que vuelve a la fotografía nos anuncia que este escenario es un punto de degeneración también: un grupo de ociosos ludópatas que, indiferentes y ensimismados juegan cartas toda la noche, y sólo le sirven a Jef como otra herramienta para encubrirse. El hecho de que todos los hombres mantengan un gesto impasible, casi muerto, resalta de otra manera la sensación de decadencia en la que casi todo el ambiente de la película se ve inmerso.

Por otra parte, Costello aquí vuelve a tener la actitud serena, segura y calculada del samurái que se nos anuncia en *Bushido: el espíritu de Japón*: el personaje interpretado por Delon, es un hombre que tiene bajo control todo y cada paso que da es parte de su método, desde su coartada con Jean Lagrange, hasta los jugadores de cartas que no le preguntan nada. Tiene total dominio de sí mismo, por eso sabe que nunca falla y sereno lo remarca en su diálogo, tal como un samurái que está dispuesto a todo por su *daimio* y cuyo entrenamiento ha sido guiado toda su vida únicamente para esta tarea, pero al mismo tiempo, vemos que vuelve a corromperse el punto de la *rectitud*: involucrarse con gente que desperdicia sus noches apostando, es igual a darle importancia vital al dinero, lo que supone una falla que, acorde a Nitobe, los samuráis evitaban a toda costa.

Del minuto 15:20-15:55, en medio de una fotografía que continúa siendo un contraste entre luz y sombra, el protagonista se introduce en la oficina de un bar tras haberse escabullido sin problema alguno entre los clientes y músicos. Ahí se encuentra con un hombre que le pregunta quién es, a lo que Costello espeta secamente “no tiene importancia” (Figura 33), y el dueño del bar replica “¿qué es lo que quiere?” y Costello, con la misma frialdad, responde “matarlo”. El hombre trata de sacar su pistola pero, en un *long shot* que nos enseña toda la oficina, como mostrándonos la importancia del dueño del bar, vemos que el asesino (a quien gracias al encuadre vemos todo su

cuerpo) es más rápido y le dispara sin que ninguna parte de su ser se inmute siquiera. Es con esta misma parsimonia que procede a salir de la oficina, pero justo cuando está por salir, la pianista del bar, que lo vio cuando entró, lo descubre (Figura 33). La música de jazz del bar se cuele en la escena, pero no evoca suspenso, ni sorpresa, sino dinamismo, totalmente desincronizada de los movimientos de los personajes y a lo que acaba de acontecer.

Aquí Costello se descubre con elementos del samurái a través de sus acciones. Lo lacónico y parco de sus palabras sugieren que no se inmuta ni un poco a la hora de disparar un arma para asesinar a alguien, situación que también vemos en cómo su cuerpo no trastabilla o emite un ligero movimiento cuando dispara. Por una parte, esto encaja con la idea de Nitobe sobre un samurái que ejecuta órdenes sin rechistar, sin embargo, la amoralidad de las circunstancias, alejan a Costello una vez más del principio de la *rectitud*.

No obstante, en su acción se reitera el perfecto autocontrol que posee, al no tener ninguna expresividad ni en su rostro, su cuerpo o su voz, además, al atreverse a asesinar a alguien, está acatando una orden y para eso se requiere *audacia*, es decir, estar dispuesto a hacerlo sin replicar: como recordaremos en *Bushido...* la *valentía* es un principio moral del código del guerrero.

Asimismo, vemos el profesionalismo en su actuar: acata la encomienda sin pretexto, tal como se lo encargaron, sin juzgar nada, lo que se traduce en una suerte de *lealtad* a su *daimio*, que en este caso es el sujeto que lo contrató. Por otro lado, el elemento de la *veracidad* también se hace presente, desde el momento en que cumple lo acordado: asesinar al dueño del bar; sin embargo, también tiene un momento de sinceridad con éste; sin más ni más, le dice que viene a asesinarlo, y procede hacerlo, ahora bien, esta honestidad que procede del bushido de Nitobe, también se ve trastocada ya que la respuesta de Costello se puede

considerar como fría, más que honesta; es aquí donde el concepto de *veracidad* se difumina con una situación criminal típica del cine negro norteamericano.

Finalmente, incluso el principio de *honor* también está presente aunque de una forma igualmente degenerada: Costello es descubierto por Valérie, la pianista, pero no manifiesta expresión alguna, incluso la mira por unos segundos y después escapa a paso rápido, pero no corriendo. Aquí se puede pensar que, como un samurái, tiene suficiente *honor* para aceptar las consecuencias, aunque se percibe a sí mismo como el único que puede juzgar sus actos, ya que lo moral y amoral no tienen significado para él.



Fig. 33.” Min. 15:27, el dueño del bar confronta a un impávido Jef”/ “Min. 15:50 Valérie descubre Costello”. Costello”. (“El silencio de un hombre”,1967, Dir.Jean-Pierre Melville).

2) Secuencia Jef Costello herido y autocuración/Deseo de ser encontrado

Del minuto 45:45-49:30, Jef Costello, ya una vez liberado de la comisaría donde estuvo retenido toda la noche por ser considerado sospechoso, hábilmente se escabulle por la ciudad a sabiendas de que la policía lo sigue, puesto que el comisario no está convencido de su inocencia, no obstante, la policía lo pierde de vista. Es entonces cuando llega a un puente peatonal solitario; lo único que se escucha de fondo es el sonido monótono del tráfico. La cámara encuadrada en un *plano medio corto* filma a espaldas de un personaje desconocido el avance del personaje de Delon por el puente, lo que toma varios

segundos (aquí percibimos una clara influencia de la *nouvelle vague* en el hecho de que no se haya hecho una suerte de corte o apresuración aquí). En cuanto se encuentra con el hombre, la cámara realiza un ligero *zoom in* al rostro de Delon, quien en un *primer plano* espeta no sin cierta perceptible incomodidad: “está hecho”, lo que nos indica que hay una ligera expresión de vergüenza en la cara del personaje (Figura 34). Por otro lado el sujeto, también *primer plano*, le responde que, aunque el trabajo está hecho, al haber sido considerado sospechoso y arrestado, supone un peligro para su cliente. De esta manera y sin que la cámara se distancie del rostro de los dos hombres, el sujeto hace la finta de dar el dinero a Jef, pero en realidad le dispara; en este instante, a partir de un *travelling* (cámara en movimiento hacia un lado) vemos al protagonista esquivar ágilmente el disparo, seguido de un breve forcejeo entre ambos, el cual culmina con el hombre huyendo en un auto y con Jef herido; aunque trata de alcanzarlo, al final desiste al ver que no puede alcanzarlo.

Aquí, ocurre una transición hacia una escena en el interior del departamento de Jef donde lo vemos llegar agitado. La música de fondo es un jazz suave que podría indicar el cansancio y decepción de Jef al haber fallado. En un *plano americano* (probablemente un nuevo homenaje al cine negro), vemos a Jef quitarse el sombrero, la gabardina y el saco, tras lo cual, se acerca a la cocina con el brazo sangrante; en una *disolvencia* que ocurre simultáneamente con un cambio de música a uno un poco más dinámico, vemos en *primerísimo primer plano* las manos de Jef curándose la herida, lo que nos sugiere cierta vulnerabilidad, pero también habilidad para autocurarse (muy propio de un samurái *audaz*). Posteriormente, tras un lento *zoom out* que se aparta de la curación, vemos que Jef se aproxima a su ave mascota y, nuevamente en *primer plano*, observamos que le pone algo de alimento, remarcando la importancia que este animalito tiene para él. Acto seguido, de

espaldas aún a la cámara, Jef lentamente se sienta en su cama, enciende un cigarro y se recuesta.

En esta secuencia, a pesar del laconismo de los diálogos y el predominante silencio, podemos encontrar diversas señales tanto en la acción como en el lenguaje corporal de los actores que identifican más rasgos de Jef. En primera instancia, aquí por primera vez vemos cómo su postura erguida y su paso seguro se tambalean en cuanto se acerca al hombre en el puente. Como podemos recordar, la devoción del samurái hacia el *daimio* es su motivo de ser y fallarle significaba que la única vía para recuperar el *honor*, es el *seppuku* (el suicidio ritual para preservar el *honor*). Los pasos inseguros de Jef y la expresión *en primer plano* de su rostro cuando se encuentra con el sujeto, nos comunican que sabe que falló en su misión ya que fue atrapado por la policía y considerado sospechoso. Procura convencer al enviado de su *daimio* de lo contrario: “no tiene importancia”, le dice lacónicamente en un intento por salvaguardar su *honor*. Asimismo, a pesar de haber fallado, Costello tiene la *valentía* y una retorcida noción de *lealtad* que lo llevan a rendir cuentas a pesar de que sabe que erró.



Fig. 34. “Min. 46:25, Costello, en primer plano, se excusa con el matón por su error”. (“El silencio de un hombre”,1967, Dir.Jean-Pierre Melville)

Sin embargo, aunque hasta este punto Costello respeta algunos de los principios del bushido de Nitobe, en el momento

en que responde el ataque del hombre, ocurre una ruptura: el protagonista, se defiende de quien le manda, e incluso, procura perseguirlo; en cierta forma, esto actúa como una suerte de rebeldía: un samurái que reacciona contra su señor, aunque sea de forma indirecta, lo que lo coloca en una especie de posición de *ronin*.

Por otra parte, en la siguiente escena, cuando llega agitado a su departamento, nos encontramos con varias peculiaridades; a pesar de estar herido, Costello sigue la misma rutina ordenada de quitarse primero el sombrero, después la gabardina y después el saco, lo que sugiere una vez más la perfecta disciplina y autocontrol que lo componen, cuestión que es resaltada por la serenidad que su rostro sigue manteniendo.

La soledad, catalizador principal de las habilidades y principios de Jef, aquí de nuevo nos ilustran la noción de que el hombre sólo habla por medio de su acción y que su acción exclusivamente involucra su trabajo de asesino a sueldo, que es equiparable a su “misión” como samurái. Ya después de curarse—aunque demostrando una profunda *benevolencia* por la naturaleza al alimentar a su ave—, lo siguiente que hace Costello es colocarse en la misma posición que cuando inició la película: recostado en la cama, fumando, inmóvil (Figura 35). Esta actitud enfatiza el hecho de que el samurái, acorde a Nitobe, sólo hace y vive para lo que le es útil como guerrero; en el caso de Costello, su vida, su acción, únicamente consiste en ejecutar los trabajos que le encargan y nada más, de ahí que, cuando está en casa sólo lo vemos recostado fumando casi siempre. Alimenta a su ave y se cura sus propias heridas sólo porque son elementos que le permitirán seguir con su trabajo. Esta actitud bien se corresponde con el entrenamiento y principios samurái que enuncia Nitobe, pero al mismo tiempo se puede entender como un existencialismo plenamente occidental: probablemente en esa ciudad decadente, no haya nada más qué hacer, nada

valga la pena, excepto lo único a lo que Costello ha dedicado su vida: ser un asesino a sueldo.



Fig.35. “Min. 47:44-49:30. Costello se cura las heridas con gasa, alimenta a su ave mascota, y se recuesta en su cama a fumar un cigarrillo”. (“El silencio de un hombre”,1967, Dir.Jean-Pierre Melville.

En la siguiente escena, del minuto 51:53-54:50, estamos de vuelta en el interior del departamento de Jef, luego de que cada uno por su lado (la policía y los hombres que lo contrataron) hayan discutido la naturaleza de Jef y reafirmado para el espectador que hay una doble persecución en curso. Para este momento, ya se ha hecho de noche y Costello despierta en su cama, lo primero que hace es palpar la herida, para después encender la luz, ponerse de pie y comenzar a quitarse las gasas y vendas, para luego aplicarse una especie de antiséptico. Otra vez aquí, demuestra su autocontrol: no hay ningún gimoteo, queja o siquiera expresión de dolor en su rostro.

Tras una transición a otro plano, en la que vemos a Jef vestido con una nueva gabardina y arreglado, vemos cómo mete las gasas y vendas en una bolsa, aquí la música de fondo, aunque característicamente minimalista, se torna levemente más acelerada y variada, lo que induce en el espectador una nueva

sensación de suspenso. Posteriormente, con el mismo gesto de alisar el sombrero frente al espejo, Jef se dispone a salir a una calle silenciosa, oscura y solitaria (Figura 36). A paso calculado y además contundente, lanza con descaro el paquete de vendas y gasas usadas al suelo y se aleja con tranquilidad por la calle (Figura 36), acto seguido, un sujeto no identificado se aproxima a tomar el paquete y se lo lleva con él.

En esta escena se nos revela un momento crucial: durante la secuencia anterior, la película luce como una trama típica del cine negro; una persecución, un forcejeo, tiros, intriga por parte de ambos bandos que persiguen a Costello, y un protagonista herido que se esconde de quienes lo buscan, pero en esta escena todo ello toma otro matiz; cuando Costello lanza con total seguridad el paquete de vendas y gasas usadas, deja muy en claro que no se está ocultando ni de la policía ni de quienes lo contrataron, como ocurriría normalmente en un *film noir*: Costello quiere ser encontrado. Si lo colocamos en el plano de los principios de los samuráis, esta actitud connota una idea de *rectitud*, aunque no para con un *daimio*, si no para Jef consigo mismo, pues sus principios le dictan que al haber fallado, debe confrontarse consigo mismo al confrontarse con sus perseguidores: acepta su error y busca pagar por ello, lo que expresa una actitud honorable, en la que busca proteger su reputación al estar dispuesto a enfrentar lo que sea, no obstante, como veremos después, esto no será suficiente para que Jef enmiende su dignidad.



Fig. 36. “Min. 53:56, con nueva indumentaria, Jef repite su ritual de vestimenta frente al espejo”./”Min. 54:25, en un acto a lo hara-kiri, Costello tira su vendaje de curación en la calle”. (“El silencio de un hombre”,1967, Dir.Jean-Pierre Melville).

3) Escena del descubrimiento del artefacto de la policía

Del minuto 1:14:20-1:17:42, se desarrolla una escena en el filme que, a través de recursos del lenguaje cinematográfico, ilustra probablemente el momento de mayor concordancia de las cualidades samuráis en Jef acorde a como las describe Nitobe en su ensayo.

En la escena en cuestión, nuestro protagonista, ya siendo perseguido tanto por la policía como por los hombres que lo contrataron para asesinar al dueño del bar, entra en su departamento después de haber visitado a Valérie—la pianista del bar que plenamente lo identificó, pero no lo delató—, para llegar a un acuerdo con ella. En el inter, la policía, por órdenes del comisario, ha entrado en el lugar de Costello y han ocultado un dispositivo que interceptará cualquier conversación que pudiera tener Jef, obviamente, éste desconoce que hayan allanado su casa. Al entrar, Costello se palpa marcadamente la herida que uno de los matones le había hecho, se acerca al teléfono y se dispone a llamar a Valérie como prometió; pero entonces observa y escucha con detenimiento al único ser vivo que comparte su espacio personal: su ave mascota. A medida

que avanza la escena, vemos a Costello respaldado principalmente por el silencio, los ocasionales sonidos insistentes del ave, esporádicos ruidos fuera de escena provenientes probablemente de la calle (ruidos del paso de camiones o autos que se van alejando), y una música minimalista, no diegética, a cargo de François de Roubaix, a medida que el protagonista camina por la habitación, mira debajo de la cama, en los cajones, en la cocina, aparentemente buscando algo, mientras que con expresión analítica casualmente se palpa la herida y mira hacia afuera. La escena culmina con él deteniéndose en *plano medio*, de espaldas a la cámara como si estuviera intuyendo algo, y hallando el artefacto que había colocado la policía, mientras que en un ligero corte, vemos en otro lado a uno de los oficiales que está a la espera de interceptar algo de Costello, percibe que el sospechoso ha encontrado el aparato. Tras ello, Costello ritualmente y con calma, se vuelve a colocar sus característicos sombrero y gabardina antes de salir de su departamento.

En un principio, la música actúa como una descripción del propio Costello, pues al igual que éste, se caracteriza por su sobriedad y seriedad: nunca termina de estallar, lo que mantiene el suspenso, por un lado, y por el otro, también representa el hecho de que Costello tiene la situación bajo control en esta escena. Ahora, resulta llamativa la manera en que Costello es capaz de saber que algo anda mal en su departamento con sólo escuchar a su ave y palparse la herida que le hicieron.

Acorde a Nitobe, los samuráis como parte de su entrenamiento desarrollaban una conexión profunda y respeto por el medio natural. De esta manera, más apegado a la naturaleza de un *ninja* ultra observador de su entorno, Costello es perfectamente capaz de percibir a partir del extraño comportamiento de su ave, la sensación de su herida y la manera en que pasan los autos afuera, que algo no anda bien. Por

sí solo esto indica un desarrollo de los sentidos también bien disciplinado en el que, a pesar de la aparente frialdad del personaje o su soledad, en realidad guarda una clara *benevolencia*, una suerte de empatía hacia su ave mascota (lo que se resalta cuando le da de comer y por un momento vemos que hasta el lenguaje corporal de Delon se relaja), y a fin de cuentas el silencio y la soledad le han enseñado a ser más consciente e instintivo, y a entender quiénes son verdaderamente merecedores de su piedad, lo que puede concebirse como un mecanismo de supervivencia pero también como la razón por la cual Costello tiene ciertas habilidades y se mira como un hombre aparte de su tiempo poco interesado en las superficialidades. Aquí también vemos que Costello no está tan ensimismado, ni es tan automático en su forma de actuar, sino que calcula cada paso que debe dar (y lo atestiguamos con el volumen amplificado de sus pasos metronomizados mientras busca el artefacto): para él, cada cosa puede ser una señal.

Por otra parte, la forma en que Jef procede en su búsqueda, también evidencia más características que no se notan a simple vista: se mueve a paso lento, busca con paciencia, sin prisa, y avanza erguido, lo que indica que está completamente seguro de lo que está buscando y, sobre todo, de que lo encontrará. Aquí pone de manifiesto otra vez su principio de *audacia*, pues en ningún momento tiembla a la hora de proseguir su búsqueda. La forma en que el silencio y los ocasionales sonidos se manifiestan, nos informan que Costello tiene completo control de la escena, como vemos cuando finalmente encuentra el aparato y sin sobresaltarse en lo más mínimo vuelve, ritualmente, a colocarse la gabardina y el sombrero y se dispone a salir.



Fig.37. (izq.superior) “Min. 1:14:35, Jef Costello se palpa la herida que le hicieron los matones cuando entra en su departamento” / (der. superior) “Mín.1:14:57, Jef suspende su llamada y observa atentamente a su ave”./ (izq.inf.) “Min. 1:16:50, policía y sospechoso se detectan mutuamente a la distancia”./ (der. inf.) “Min. 1:17:40, inmutable tras hallar el artefacto con el que era espiado, Costello se dispone a salir”. (“El silencio de un hombre”, 1967, Dir.Jean-Pierre Melville).

4) Encuentro con el enviado del contratador de Jef Costello

Del minuto 1:19:10-1:22:40, Costello regresa a su departamento tras haber intentado llamar a Valérie desde una cabina telefónica; no hay ningún sonido en la escena a excepción del trinar del pájaro, que esta vez suena más insistente. Costello se aproxima a paso veloz y contempla la jaula por unos segundos, para después apresurarse hacia su armario y sacar un gancho. En este momento, uno de los matones de su ex-cliente rompe el vidrio de la cocina y lo amenaza con un arma. Los siguientes segundos consisten en el criminal amenazando a Costello, pero al mismo tiempo ofreciéndole un segundo trato y eximiéndole de haber sido capturado por la policía. Mientras esto ocurre, la cámara se alterna en un ligero *picado* (cuando habla el matón) y

contrapicado (cuando se espera respuesta de Jef), lo que nos podría estar indicando que el matón tiene la posición de ataque privilegiada, pues ha sometido a Costello, no obstante, lo que destaca es que éste permanece inmutable, pues en todo momento se limita a mirar al emisor y se mantiene impávido y callado.

El matón le cuestiona si no tiene una respuesta para la oferta que acaba de hacerle, Costello, en un *primer plano* que enfatiza su rostro carente de expresión, le responde que no habla con alguien que le esté apuntando con un arma; explica que es “un hábito”, más que una regla (Figura 38).



Fig. 38. (izq sup.) “Min. 1:21:23. “¿No hay respuesta?”/ (centr. sup) “Min. 1:21:26. “Nunca hablo con un hombre que sujeta un arma” / “(der. sup.) Min. 1:21:29, “¿es una regla?”/(centr. abajo) “Min. 1:21:31, “un hábito””. ((“El silencio de un hombre”, 1967, Dir. Jean-Pierre Melville).

Posteriormente tras un movimiento raudo, somete con indiferencia al enviado; en este punto la cámara se torna ahora en un muy acentuado ángulo *contrapicado* hacia el rostro de Jef, simbolizando que, a diferencia del enviado, él sí tiene

completamente bajo control la situación puesto que puede llegar a ser sumamente violento cuando necesario. Durante el diálogo, Costello le externa que sólo le dará respuesta con la condición de que le dé el nombre y dirección de quien lo envía (resulta ser un tal Olivier Rey), lo amenaza con el arma y con un tono imperativo, seco, pero aún carente de alguna emoción que delate ira u odio, le espetta que no le preguntará de nuevo (Figura 39). Después de la respuesta del asesino, el lenguaje corporal del personaje de Delon se vuelve menos defensivo, pero todavía se mantiene firme, lo que nos repite la idea de completo autocontrol físico de Jef. Unos segundos después deja de apuntarle con el arma, pero con la mirada fija e inexpresiva, acerca una silla y le solicita que le hable del nuevo trato.

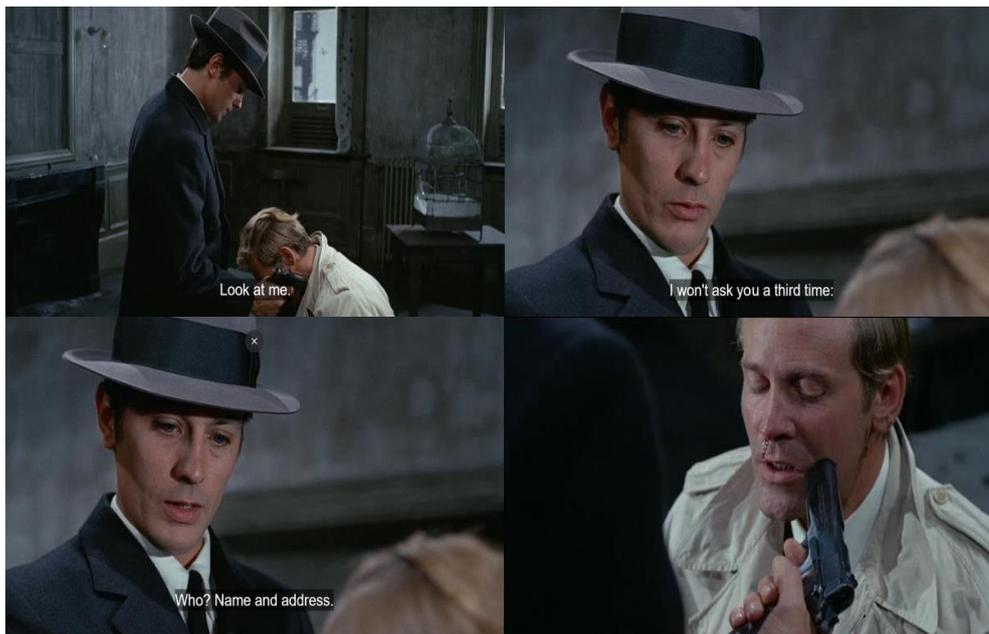


Fig. 39. “Min. 1:22:03, Costello, con una naturaleza inusitadamente violenta, amenaza al matón y exige datos del hombre que envió a matarlo”. (“El silencio de un hombre”, 1967, Dir. Jean-Pierre Melville).

En esta escena se reitera la capacidad intuitiva de Costello, manifestada a partir de la conexión que tiene con su mascota, bajo la cual incluso puede medir qué tan cercano está el peligro, de ahí que actúe más precipitado esta vez que cuando busca el artefacto: porque el peligro está muy próximo. El

lenguaje corporal de Costello vuelve a estar cargado de pistas que lo asocian al samurái de Inazo Nitobe: desde que el asesino le apunta con el arma y lo somete, vemos que la serenidad continúa en su rostro y sus movimientos y en ningún momento deja de mirar a la cara a su apresador, lo que una vez más refuerza la idea de *valentía*. Sin embargo, la verdadera manifestación del bushido en Costello, tal como lo expone en su ensayo nuestro autor japonés, se da a partir del diálogo en la escena.

Este diálogo se da después de que el matón haya ofrecido una explicación y una doble paga de un nuevo trabajo a Jef Costello, quien sin inmutarse lo continúa mirando fijamente. El hecho de que Jef considere el no hablar con quien le apunta, más un hábito que una regla, sugiere un espíritu totalmente adecuado a la versión del samurái de Inazo: es algo inherente a Costello, no algo opcional; el gran asesino a sueldo que Costello llegó a ser, se debe a una disciplina, pero también a una manera de ser y conducirse que se convirtió en la única forma posible de desempeñar su trabajo, que es para lo único para lo que vive, es su *gi-ri*, (“deber”) y parte de su reputación; mantener este hábito necesariamente conlleva a una noción de *honor* y a cierta *rectitud* para con sus propias convicciones. No obstante, una diferencia clara es que el código que Costello sigue; no procede de ningún otro lado más que de sí mismo y lo usa, no para un bien común, sino para su propio beneficio, y no lo rompe por nada del mundo, sin importar incluso que lo estén amenazando con una pistola. Esta visión “egoísta” discrepa nuevamente de la visión colectiva que supone el bushido para Inazo Nitobe.

Por otra parte, resulta destacable el cambio notorio que se da en Costello a partir de que somete al matón; el Costello mesurado, impertérrito y casi automático que veíamos cuando le apuntaban con un arma, se transforma en un sujeto violento y contundente, incluso su mirada se torna dura y penetrante. Al

mismo tiempo, este Costello es diferente del serio, pero empático, que confía en el trinar y compañía de su ave. Aquí vemos a un personaje que está dispuesto a lo que sea sin titubear, que como puede ser intuitivo y sensible sin dudarlo, también puede ser agresivo y desalmado, lo que alude de nueva cuenta a una versión un poco trastornada del autocontrol. No obstante, aquí también se declara una idea alterada de la *veracidad*: Costello exige con fuerza al asesino que revele la identidad de su cliente, quien es una versión hasta cierto punto trastocada del *daimio*: lo solicita con violencia, golpeando a su apresado, apuntándole a quemarropa y quitando el seguro del arma, le dice “no lo preguntaré por una tercera vez” y por las acciones que lo vemos realizar en *primer plano* y por su propio rostro ahora enmarcado con una expresión furibunda, aunque aún serena, sabemos que es en serio: si el hombre no le responde lo que pide, lo va a matar sin dudarlo un sólo momento. Esto se ajusta a la idea del samurái que respeta su palabra hasta el final, aunque de una manera un poco cambiada al involucrar una actitud de sometimiento agresivo.

Finalmente, la insistencia por identificar a “su señor” puede entenderse en dos sentidos, uno en el cual claramente se distorsiona la idea casi sagrada en torno al *daimio*: mientras que para Nitobe este es la razón de ser del samurái, para Costello se torna en una especie de afrenta el que haya intentado aniquilarlo: se rebela contra él y pasa a adoptar más una posición de *ronin*, en la que actúa por medios propios y no hay nadie que mande sobre él, pero simultáneamente, esta errata de haber sido identificado por la policía y generado desconfianza a quienes lo contrataron, lo llevan a un único camino: el *seppuku*, su suicidio honorable.

5) Secuencia de Jef Costello y su camino hacia el *seppuku*

Del minuto 1:33:05-1:43:35 tenemos la secuencia final de la película, que bien podría considerarse como una suerte de viacrucis de Jef Costello, en el que vemos las diferentes paradas que hace antes de encaminarse hacia su propia muerte, sobre la cual a lo largo de la película se nos dan pequeñas pistas, pero no la tenemos clara hasta que la vemos en pantalla.

Para esta secuencia, Jef Costello ya ha sorteado todos los obstáculos de la doble cacería que le habían estado dando a lo largo del filme. Ya se ha enfrentado a los matones, quienes lo terminaron disculpando y encargando otro misterioso trabajo, por otro lado, ha librado todas las persecuciones que el comisario le ha mandado.

Tras la última persecución en el metro por parte de la policía, del minuto 1:33:05-1:36:09, vemos a Costello agitado, repitiendo el mismo hábil procedimiento con el que nos fue introducido al inicio de la película; abre un auto de la calle y comienza a probar una a una las llaves que le ayudarán a arrancarlo, pero a diferencia de la primera vez, vemos en un *primerísimo primer plano* su rostro agotado: su mirada, antes segura, controlada, se nota ahora distraída, nerviosa y cansada, lo que nos expone un desequilibrio en el anteriormente perfeccionista y autocontrolado Jef Costello (Figura 40). Pese a todo, finalmente logra arrancar el auto y se encamina al taller mecánico donde el hombre que veíamos al principio le cambia las placas.



Fig. 40. “Las expresiones del samurái hacia su muerte: Min. 1:33:45, tras haber escapado de la policía, un Jef agotado y distraído se esfuerza por encender un nuevo auto robado”

En medio de una iluminación ahora más dura que la primera vez que podría estar representando una sensación de “no retorno”, vemos el rostro de Costello, como siempre, sereno, pero esta vez con una especie de expresión en la mirada que sugiere un estado meditabundo. Tras cambiarle las placas, el hombre del taller le dice que es la última vez que lo ayuda con una situación similar, a lo que Jef responde, en un *primer plano* que enfatiza aún más su expresión oscura: “de acuerdo” (Figura 41).



Fig. 41. (Izquierda) “Min. 1:35:28, el hombre del garage advierte a Jef que es la última vez que lo ayuda/ (derecha)“Mín.1:35:32, sin replicar, ni inmutarse, Jef acepta la advertencia del hombre”. (“El silencio de un hombre”, 1967, Dir. Jean-Pierre Melville)

Como es sello característico del filme, el silencio se vuelve predominante en esta escena, esta vez no hay música de fondo que nos advierta sobre absolutamente nada, todo lo que es posible deducir se da casi exclusivamente a partir del lenguaje corporal que Alain Delon le imprime a su personaje, especialmente en los ojos, donde observamos sus emociones o falta de ellas.

El Jef de estas escenas finales se equipara a un samurái que ha alcanzado un nivel de *chi* (sabiduría), en el que es capaz de aceptar que su momento ha llegado. Aquí está el punto más alto de Costello en el principio de la *valentía*, según como la designa Nitobe, pues nuestro protagonista está dispuesto a dejar de ser un asesino a sueldo. Aún no sabemos que se está encaminando conscientemente a su muerte, pero sí que ha aceptado que esa vida terminó, de ahí que con un escueto “de acuerdo” sin objetar, sea la aceptación de las palabras del mecánico. Aquí hay otra vez un cierto sentido de *rectitud*, no para con un reglamento o persona externa, sino para consigo mismo: dejar de solicitar apoyo del mecánico es lo correcto de hacer, considerando los fines que tiene en mente. Asimismo, hay presencia del principio de *veracidad*, desde el instante en que está dispuesto a cumplir su palabra sobre no volver a solicitar apoyo del mecánico.

Otra estación en esta secuencia del camino de Jef Costello hacia su muerte, ocurre del minuto 1:36:09-1:38:02, en lo que se puede considerar quizá la única escena “tierna” y sensible en la película, lo que incluso se ve fomentado por una música que, aunque no podemos saber si es diegética y proviene del cuarto de Jean o es parte de la banda sonora, sí suaviza la ambientación a un punto que, aunque no llega a ser romántico, sí emula un sentimiento de intimidad. Esto tiene lugar cuando Jef se dirige al lugar donde vive Jean Lagrange, su coartada, quien, como ya habíamos mencionado, siempre tiene una actitud cálida hacia él (la iluminación en su habitación

podría ser un reflejo de eso mismo). Cuando Jef entra en el lugar de ella, tienen una breve conversación que consiste particularmente en él mostrando una preocupación atípica sobre si la policía ha dado molestias a Jean, lo que ella niega una y otra vez rotundamente. Este diálogo llega a su punto más intenso e incluso extraño—dada la naturaleza apartada que se nos muestra de Jef a lo largo del filme— cuando Jean, preocupada, insiste a Jef sobre si la necesita una vez más, lo que él responde con una negativa y un abrazo enternecedor y curiosamente bañado en luz cálida, que apenas dura unos segundos, durante los cuales vemos el lado más suave de Jef, mismo que se disipa casi de inmediato cuando se separa de ella, repite su negativa y, frívolo de nuevo, se aleja y con una expresión dura le espeta “lo resolveré”, sin volverse a mirarla una vez más. Se dirige a la puerta, por un instante parece que va a mirarla otra vez cuando ella se acerca a verlo partir, pero finalmente no lo hace, y sólo sale por la puerta, con una postura terminantemente erguida (Figura 42).

En esta escena somos testigos del lado más sensible de Jef Costello: aunque teníamos breves atisbos con la atención que le daba a su mascota, aquí esta actitud compasiva, empática, alcanza un punto muy alto, lo que funge como una pista más del destino que está siguiendo el protagonista. Con el diálogo que mantiene con Jean, vemos que la considera una especie de marginada y oprimida socialmente, alguien similar a él. Como recordaremos de *Bushido...*, el samurái considera merecedor de *benevolencia* mayormente a aquellos que considera oprimidos; una mujer que, como se nos sugiere a lo largo de la película, se dedica a la prostitución, se encuentra relegada de la sociedad tanto como un hombre solitario que se dedica a misteriosos trabajos. Ambos hacen cosas que son de dudosa moralidad para la sociedad, de manera que al abrazar a Jean y preocuparse por ella, la reconoce como una igual, y se

deja ver una *lealtad* incondicional. Aunque Costello destile aquí el lado más emocional del samurái según Nitobe, también ocurre una recomposición inmediata en el momento en que al separarse de Jean, vuelve su expresión decidida y parca. Acorde a Nitobe, un samurái no puede dejarse llevar por la tentación, porque supone un desequilibrio. En el caso de Jef, aunque quizá su gran deseo sea quedarse con Jean, sabe que eso se aparta de su honorable misión, por lo que de nuevo se vuelven a encarnar en él principios del bushido como la *rectitud*, el *honor* y el total dominio de sí mismo resultado del autoconocimiento y equilibrio.

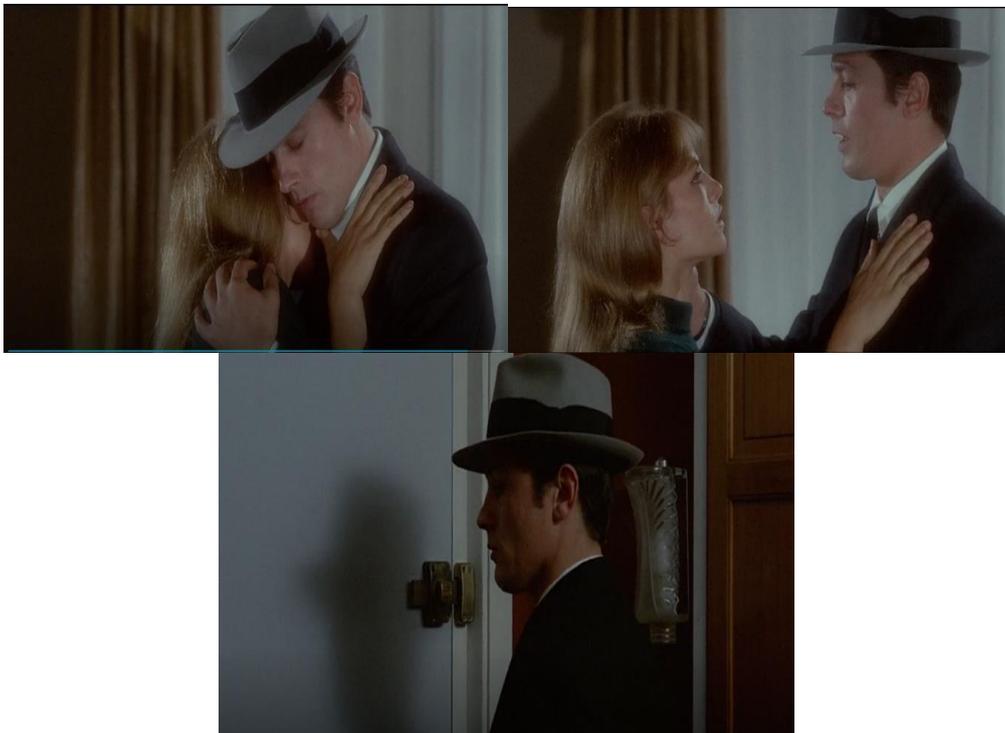


Fig. 42. Min. 1:37:36-1:37:40, Jef abraza tiernamente a Jean, mostrando un lado más cálido, pero tras unos segundos, se aparta de ella y recobra el semblante duro y la actitud fría./ “Min. 1:37:57, Jef lucha por evitar girarse y mirar una última vez a Jean”. (“El silencio de un hombre”, 1967, Dir. Jean-Pierre Melville).

La escena anterior se disuelve en el minuto 1:38:02-1:39:15, dando paso a otra escena que demuestra la conducción del protagonista hacia su propia autodestrucción. En esta escena, Costello llega al lugar en el que previamente había

tenido un enfrentamiento con los sirvientes del hombre que lo había contratado. Antes de entrar con violencia por la puerta, se coloca con calma los guantes blancos, una señal que como espectadores ya codificamos después de todas las veces que se los pone: son un señalamiento de que el encuentro terminará en asesinato (Figura 43).

Cuando entra por la puerta, la cámara fija lo observa avanzar a paso rápido por el corredor, abre la puerta, y nos encontramos con la cara de Jef en un *primer plano*, que la cámara poco a poco con un *zoom out* y un *paneo hacia la derecha* (la cámara se mueve hacia la derecha) en combinación con un *tilt up* (cámara moviéndose hacia arriba), nos muestra a detalle el mismo lugar en el que Costello se había encontrado con Valérie antes para conocer la razón de por qué lo había encubierto y formular un plan para entrar en contacto con los matones. En ese instante en que Costello se da cuenta de ello, la cámara permanece fija y lo filma avanzar a paso rápido sobre el corredor y confrontar a uno de los asistentes de quien lo contrató, quien apenas inmutándose le recrimina qué es lo que quiere, si tiene ya los cuatro millones que le debían, si aceptó el nuevo contrato y le espeta que no debería estar ahí; a lo que Jef sólo responde con un par de lacónicos “sí” y un “me estoy yendo”, momento durante el cual el sujeto le da la espalda y se prepara para dispararle, pero entonces vemos en *primerísimo primer plano* las manos enguantadas del protagonista; aquí ocurren una sucesión de cortes rápidos para ilustrar la velocidad de Costello, pues cuando el hombre apenas va sacando el arma, Jef ya le está disparando (Figura43).



Fig. 43. (izq.) “Min.1:38:04, Jef con guantes blancos, nos incentiva que va a actuar con violencia”/(der.) “Min. 1:39:12, con un acto veloz, seguido por usual impavidez, Costello asesina al enviado de su cliente”. (“El silencio de un hombre”, 1967, Dir. Jean-Pierre Melville)

En esta escena, Costello vuelve a tener la actitud con la que lo identificamos la mayoría del filme: duro, calculador, hábil, disciplinado y frívolo. Por un instante, puede generarse algo de confusión en el espectador ya que Jef ya había aceptado el nuevo contrato, por lo que no tenía razón para atacar al hombre, sin embargo, desde el momento en que se pone los guantes y percibimos bien que está dispuesto a matar, entendemos que ni el nuevo contrato, ni el dinero, eran de su interés, que todo era un plan suyo para llevar las cosas al término que él buscaba. Cuando se da cuenta de que el mismo lugar de reunión de los matones es el mismo lugar en el que se encontró con Valérie, no se sorprende, pero ataca categóricamente al tipo que se encuentra, sin explicaciones. Aquí podemos deducir que él ya conocía cuál era la situación, sólo faltaba actuar. Por un lado, se puede considerar como una nueva afrenta a quienes les sirve, lo que para el bushido de Nitobe contaría como un agravio hacia un principio moral como la *lealtad*: ¿cómo puede ser posible que el samurái se rebele ante su *daimio*?, quien en este caso le perdonó la vida a Jef y lo recontrató para un nuevo trabajo. Pero este quiebre con la tradición que expone Nitobe, tiene sus raíces en una declaración de valores, un código, que va más allá de servir y sólo respeta, como ya veíamos, a una sola persona: el

propio Jef Costello. En parte, esto se puede reconsiderar como una forma de *rectitud*, ya que busca hacer lo que él considera correcto, y deja en claro que no es el dinero su motivación (una cuestión que habría resultado infame para un samurái según Nitobe). Por otra parte, se resaltan de nueva cuenta las habilidades de Costello, producto de una autodisciplina sólida que de repente puede asociarse con el entrenamiento *ninja* dada la rapidez y la imperceptibilidad con la que actúa: Costello es capaz de saber lo que el otro va a hacer a continuación, de ahí que saque la pistola antes que su contrincante y le dispare hábilmente sin la más mínima inmutación, tal como ocurre al principio de la película cuando asesina al dueño del bar.

Del minuto 1:39:15-1:43:35 se desarrolla la escena final de la película, durante la cual vemos culminar la persecución de Jef, pero también en la que probablemente vemos la conjunción de todo lo que lo constituía enigmáticamente, desde sus rasgos de personalidad, hasta las razones que tenía para actuar como lo hacía. Una vez más dentro del filme, el minimalismo, el silencio y la expresividad corporal de sus personajes son los encargados de poner de manifiesto lo anterior, más que la acción misma.

En esta escena, Jef llega de nueva cuenta al bar, con su acostumbrada actitud circunspecta. El elegante jazz diegético del lugar enmarca todo. Con solemnidad, casi una ritualidad invertida, Costello, en un *plano medio* que incluye su propio reflejo en el espejo del recibidor como una forma de mostrar la imparcialidad con la que siempre se manejó (su reflejo no muestra nada diferente a lo que él es), deja su sombrero a la muchacha que se encarga de guardar las prendas de los clientes a la vez que la mira fijamente y ésta le da un pequeño boleto para reclamar su sombrero después, mismo que Costello deja sobre el mostrador y lo vemos enfatizado en un *primer plano*.

Después, la cámara sigue a Costello caminando por el lugar

en un *plano americano* (otrora homenaje de Melville y, si lo pensamos, una predicción del final que está a punto de ocurrir, muy propio del cine negro norteamericano). El protagonista llega a la barra donde sirven las bebidas, ahí se encara con uno de los hombres quien, además de ser mesero del lugar, fue uno de los testigos que negó su culpabilidad durante la redada, pues estaba involucrado en el asesinato del dueño, al ser uno de los hombres del sujeto que contrató a Costello. Éste lo observa estupefacto. Segundos después, Valérie sale de su camerino y se dispone a tocar el piano. Cuando se vuelve a hacer un corte al enfrentamiento de miradas entre Costello y el hombre, vemos que el segundo ahora atiene una expresión de confusión, al tiempo que Jef, sin despegar sus ojos del hombre, se coloca velozmente los guantes blancos otra vez (Figura 44).



Fig. 44. “ Min. 1:41:10, Costello, inalterable, se coloca los guantes blancos mientras mira directamente al rostro al mesero encubierto del bar”. (“El silencio de un hombre”, 1967, Dir. Jean-Pierre Melville).

Después de unos segundos de intercambiar miradas con el mesero y provocarle una respuesta de silencioso retroceso, la cámara sigue a Jef, quien a paso cauto se aproxima a la pianista, y la mira con una intensidad notable que un ángulo en *primerísimo primer plano* se encarga de resaltar (nuevamente aprovechando la intensa expresividad natural de los ojos de Delon): la mirada del protagonista se mueve visiblemente con

frenesí ante la cámara, como si estuviera examinando a Valérie por última vez. Ella, por el contrario, lo mira apaciblemente por unos segundos, como ofreciendo calma, sin dejar de tocar el piano. Jef, sin separar su vista de ella, saca su arma y le apunta, Valérie, aún sin alterarse en lo más mínimo, le pregunta “¿por qué, Jef?”, a lo que él responde con su característica imperturbabilidad: “porque me pagan”. En ese mismo momento, se hace corte rápido a los elementos policiales, comandados por el comisario, quienes irrumpen en el bar y comienzan a disparar, asesinando a Costello, quien muere después de algunas curiosas gesticulaciones que bien pueden asociarse con el solemne acto del *seppuku*; el protagonista no emite sonido alguno y con mano en el pecho, finalmente se deja caer. La iluminación sobre Costello aquí vuelve a ser una especie de claroscuro que lo divide en dos.

Tras caer al suelo, la policía y el comisario se aproximan al cuerpo, comprueban que Jef está muerto; simultáneamente, los policías informan a Valérie que, a raíz de una llamada, se enteraron de que esa noche Costello venía a matarla y, de no ser por ellos, hubiera cumplido con su cometido, lo que se contradice con el comisario enseñando en *primerísimo primer plano* la cámara vacía del arma de Costello y replicando “equivocación”, lo que deja a Valérie sentada, lívida, mientras la policía termina su trabajo de documentar la escena. La cámara poco a poco hace un *zoom out* y permanece estática unos segundos para documentar algunas de las acciones que están llevando a cabo los policías.

En esta escena se sigue el proceso del último paso de Costello antes de su *seppuku*, que resulta esatr significativamente alterado de como lo explica Nitobe; el espectador para este punto puede notar en los detalles sutiles que este es un viaje sin retorno por parte de Jef. Si bien desde el mecánico, hasta al matón al que intercepta, nos encontramos con frases que anuncian esta

decisión, aún no tenemos bien claro qué clase de renuncia es la que planea Jef, hasta este punto: desde que llega en el auto robado al bar, su mirada se nota vacía, fija, y cuando entra en el bar, a pesar de que su caminar es firme y controlado como siempre, su actitud es diferente; en escenas anteriores, veíamos a Costello vestirse con un orden y disciplinas impecables: primero el sombrero, luego la gabardina. En esta última escena, ocurre una especie de reversa en la ritualidad, ya que Costello más bien se despoja de su vestimenta en el mismo orden: el sombrero se deja, y es evidente que no lo recuperará desde el momento en que la cámara enfoca cómo deja el boletito de reclamo en la barra. Esto podría asemejarse con la ceremoniosidad del samurái que deja lo que porta, y se alista para el *seppuku*.

Acercarse al camarero (quien estuvo involucrado en su primer asesinato) y ponerse los guantes frente a él, hace las veces de una nueva declaración de principios: hasta cierto punto, puede ser una forma en que Costello continúa retando los designios del *daimio*, remarcando que no sigue más reglas y órdenes que las propias. El hecho de que la música diegética siga tranquilamente la escena sin alteración puede interpretarse como la quietud que siente Costello al realizar su acto final.

Su avance seguro hacia Valérie confirma la firmeza de su decisión y por un momento más, puede confundir al espectador sobre su acto: “¿Valérie era el nuevo contrato? ¿Por qué Jef lo aceptó si ella lo protegió lo más que pudo?” Por un instante los valores que parecían caracterizar al protagonista trastabillan cuando Valérie le pregunta “¿por qué, Jef?” cuando le apunta él con el arma, y peor cuando éste anuncia “porque me pagan” (Figura 45), lo cual rompe totalmente con la idea de Nitobe sobre la posición desdeñosa del samurái hacia el dinero.



Fig. 45. (Izquierda) “Min. 1:42:21, Valérie, sin inmutarse, pregunta a Jef por qué le apunta con un arma”/ (Derecha) “Min. 1:42:22, escuetamente y aparentemente violando el principio samurái de desdén hacia el dinero, Jef responde “porque me pagaron””. (“El silencio de un hombre”, 1967, Dir. Jean-Pierre Melville).

Asimismo, la manera en la que Jef contempla a Valérie, con un movimiento de ojos detallado y veloz, puede dar a entender que la concibe como a una persona a la que debe una determinada devoción, como si ella fuera su verdadero *daimio* y estuviera dispuesto a sacrificarse ante ella como la máxima muestra de dignidad que puede ofrecer, para recalcar el hecho de que nunca la traicionó después de que ella le ofreció su apoyo al no delatarlo. Aquí hay una máxima expresión de *benevolencia* y *lealtad*, pero al mismo tiempo una falta de *veracidad*: los fines honestos de Costello se opacan cuando sus últimas palabras aluden a que está ejecutando ese acto meramente por dinero.

No obstante, tal y como ocurre en la visión de Nitobe, y que concuerda con la versión histórica, es en el momento en que Jef muere, que se descubre toda su naturaleza: cuando la policía le dispara aún mantiene cierta postura corporal que comunica una inclinación al *honor*, pues como ya decíamos, no emite quejido alguno, y su rostro no se deforma considerablemente de dolor (Figura 46), de hecho, hasta tarda en caer, y cuando cae, primero lo hace de rodillas, dedica una terminante mirada hacia enfrente y finalmente se desploma. En *Bushido: el espíritu de Japón*, nunca se nos describe la manera en que los samuráis ejecutan su suicidio

ritual más allá del apuñalamiento en el vientre, pero la visión de Melville, ciertamente procura comunicar el mismo sentimiento de máxima expresión de sinceridad. Todo el tiempo, Costello direccionó las cosas de tal forma que pudiera cometer su suicidio ritual, a pesar de que, pensando en la tradición del cine negro, más bien pareciera que de repente buscaba su triunfo, escapando, confrontando...



Fig. 46. “Min. 1:42:38, después de que le disparan, Jef cae despacio y en silencio, dedicando una mirada fija que desprende realización”. (“El silencio de un hombre”, 1967, Dir. Jean-Pierre Melville).

Para él la mejor forma de ganar, de salirse con la suya, era muriendo por lo que él consideraba válido: su reglamento propio, de ahí que retar a la policía o a su supuesto *daimio* y sus seguidores, sólo fuera un escalón hacia su misión final, y no el fin en sí mismo.

Sin embargo, la versión de *seppuku* que muestra el filme luce interesante para el espectador occidental, ya que no es un apuñalamiento abdominal ceremonioso, no sólo como tradicionalmente estaba incrustado en el imaginario japonés, sino como lo retrataba Nitobe: en el caso de Jef, está asociado más con la violencia de películas de acción occidentales, por lo que su “suicidio” aunque premeditado, en realidad es un acto cometido por alguien más, un homicidio efectuado con un disparo, pero igual de calculado y preparado por el protagonista.

A pesar de que en estos últimos momentos Costello nos dan un mejor ángulo de su naturaleza y motivaciones, es la

escena final en la que cimienta todo el sentido de la película: la pistola sin balas no es más que un pretexto, ya que aunque ensucia el principio de *veracidad* cuando Jef parece mentirle a Valérie sobre que lo hace por dinero, también remarca la mejor exposición de honor que pudo haber ofrecido el personaje: limpia su dignidad al proteger tanto a Jean, como Valérie (*lealtad*), y al mismo tiempo es un acto de *valentía* porque sin titubear considera que ese es su momento de morir y equilibrar tanto su reputación, como garantizar la protección de quienes le importan, lo que es hasta cierto punto un acto de *rectitud* dentro de su evidente “amoralidad occidental”.



Fig. 47.” Min. 1:43:21-1:43:29, Valérie y la policía descubren que el tambor del arma estaba vacío, revelando que Costello no tenía intención de matar a la pianista, pero sí de buscar su propia muerte”. (“El silencio de un hombre”, 1967, Dir. Jean-Pierre Melville).

Conclusiones

La presente investigación significó un viaje que se ramificó en direcciones emocionantes: en un inicio se partió desde una visión histórica, sin embargo, a través de los hallazgos que se fueron exponiendo, percibimos que esta visión en vez de limitarse, en realidad se extiende a otras áreas que hasta la actualidad no cesan de evolucionar, como el cine y, por supuesto, la literatura. En un comienzo, explicamos la historia de los samuráis, la que se conoce a partir de los documentos y vestigios que los historiadores han encontrado, los cuales al ser interpretados, construyen a esta figura pionera que a base de un entrenamiento riguroso, asentado en ideologías influidas por religiones orientales, así como equipado con determinadas costumbres, educación, herramientas y accesorios, se consolida como un elemento que inmediatamente se asocia con Japón y es parte clave de su historia.

Sin embargo, este samurái histórico, como pudimos ver, no es un elemento aislado e inamovible, ya que su propia evolución en el imaginario se ve determinado por otros factores como la literatura o el cine y, a su vez, estos también están influidos por la época y lugar en que suceden. Así veíamos, por ejemplo, cómo el supuesto comportamiento noble de los samuráis, en un determinado trecho temporal, se asemejaba al caballero cortés medieval, o como incluso para escritores como Yukio Mishima, el samurái era una figura digna de romantizar, pues él lo consideraba como el noble exponente de una época de gloria para Japón, una época que con las nuevas políticas del siglo XX más bien tendía hacia su total aniquilación. Pero el ejemplo que concierne a este trabajo sobre cómo una figura inicialmente histórica puede ser tomada y moldeada de diferentes maneras, agregándole y quitándole, hasta convertirla en un nuevo fenómeno, es Jef Costello y el filme *El silencio de un hombre*.

Costello y la película son un híbrido de dos mundos, el occidental y el oriental: por un lado, está plasmada la influencia del *film noir* en la temática, caracterización de los personajes o la fotografía, por el otro, la *Nouvelle vague*, aporta características como el minimalismo, la humanidad, aspectos técnicos como las tomas largas o lugares comunes, y claro, también vemos indirectamente plasmado en la película a París en su momento más activo política y socialmente: no lo vemos, no se menciona, pero es un trasfondo sobre el que la película está haciendo una serie de observaciones quizá totalmente contrarias al espíritu de la época; un cierto pesimismo al considerar que no hay futuro y por ende todos viven ensimismados en sus funciones y en sí mismos, y lo único que queda es la lucha por salvarse individualmente, curtiéndose por medio de la soledad y el silencio.

No obstante, también en Costello y la película está como respuesta a los tiempos, el espíritu disciplinado, solemne, indomable y solitario del guerrero japonés con un código rígido, lo que se percibe desde la estética del filme como, por ejemplo, en el hipnotismo que genera el silencio imperante y los movimientos tan calculados con los que las acciones son llevadas a cabo. Aunque, como descubrimos, este supuesto código antiguo no existe desde la antigüedad y mucho menos consistía en lo que comúnmente conocemos, ya que resulta de un tratamiento recibido durante siglos: desde la influencia de textos caballerescos, las opiniones de lo que se consideraba correcto que dependían según el período en que se encontraba el país nipón (como vimos en *Hagakure*) y, algo más recientemente, las opiniones políticas sutiles de Nitobe, quien a través de su ensayo procura generar un atractivo internacional hacia su país con tal de que pudiera dar el gran paso hacia el progreso económico.

Así pues, encontramos que Costello sigue algunos preceptos del bushido de Nitobe (principalmente el que se

centra en el autocontrol y disciplina de cuerpo, espíritu, mente y sentidos), pero de una manera a veces distorsionada: este es un hombre que, en un estilo muy occidental, mata por dinero, roba autos, fuma cigarros, usa una gabardina y un sombrero, juega cartas, porta armas de fuego, y se ve sometido al sistema policiaco tradicional, por mencionar algunas cosas, pero que al mismo tiempo, también difiere de lo occidental, especialmente para el tiempo (recordemos que los sesentas se caracterizaron por un espíritu colectivo de lucha y cambios), pues actúa casi siempre solo, no alza la voz (de hecho apenas y habla), no pelea por los derechos de nadie, piensa casi exclusivamente en sí mismo, no teme morir, robar o matar y no aboga por ningún cambio, ni sigue ninguna filosofía más que la propia, la cual respeta a toda costa; como este samurái plasmado en *Bushido: el espíritu de Japón*, debe su vida a una sola cosa que es su misión (cumplir con los encargos que le hacen), hace lo que se necesita en el momento (permitirse morir), tiene una sensibilidad atípicamente desarrollada que se debe a la naturaleza, la cual arrinconada y modernamente encaja en el escenario urbano en el que vive (escucha por igual a su ave y el ruido de los autos para determinar trampas), busca salvaguardar su honor, irónicamente, como un asesino perfecto y debe lealtad a la gente que lo protege (Jean y Valérie). En resumidas cuentas, encontramos que en Costello hay una fusión de ambos mundos, sólo que el lado japonés se ve traducido en una estructura que permita ser identificado por el público occidental, no obstante, la esencia del bushido, según la propia visión de Nitobe, es perceptible y se ha ramificado en otros ejemplos que ayudan a consolidar una visión particular, quizá ya estereotípica, de cómo es un samurái.

El silencio de un hombre es uno de los tantos ejemplos de occidentalización del samurái en pantalla, como también uno de los primeros tal vez, de ahí que sea una mezcla perspicaz de los dos mundos, no obstante, a la posteridad habría otros

ejemplos en los que veríamos en pantalla a Japón, a los samuráis, sus tradiciones, historia y costumbres, desde el punto de vista de realizadores hollywoodenses, como en el caso de *El último samurái*, o en caricaturas para niños, como *Samurái Jack*, o incluso lo encontraríamos transformado en su totalidad en otro tipo de personaje guerrero, mas su esencia continuaría siendo altamente rastreable, como es el caso de los Jedis de la exitosa saga de *Star Wars*, quienes tienen un código y un arduo entrenamiento que involucra cuerpo, mente y alma, por mencionar un ejemplo.

Esta clase de ejemplos más contemporáneos en los que, más que una hibridación, se busca dar un nuevo ángulo sobre lo que se considera la cultura samurái desde una perspectiva occidental, también ha contribuido a alimentar la percepción de esta figura del guerrero japonés de una manera que pocas veces se apega a lo que nos dice la Historia, lo cual aunque no es definitivo, sí más objetivo. En Occidente, la reinterpretación del bushido y los samuráis a menudo los coloca como seres superiores, con una disciplina, filosofía y costumbres que guían al perfecto autoconocimiento, a la conservación de principios infalibles para la humanidad y, en pocas palabras, a un estado cercano a la perfección; se mira a los samuráis como seres de los que hay mucho que aprender y esta visión en gran medida es alimentada, en un primer momento, por la actitud de los soldados japoneses durante la guerra, por ejemplo. Sin embargo, estas percepciones encuentran su consolidación definitiva en el ensayo de Nitobe, primer documento internacionalizado masivamente sobre los samuráis. Mientras tanto, en *El silencio de un hombre*, precisamente hallamos una de las tantas comprensiones sobre este fenómeno samurái y cómo puede ser utilizado como base para comunicar aún más; en el filme se ilustra la mentalidad de un Melville que difería de las ideas y maneras de hacer las cosas en su momento, prefiriendo así

decantarse por el silencio y la soledad como mejores armas. Haciendo gala de ello, introduce ciertos elementos samurái como él los entendió y con los que se identificó en función de su percepción del momento sociopolítico que vivía París.

Esta paulatina globalización y múltiples transformaciones del samurái histórico, lo han llevado a consagrarse más como una figura de ficción. Al ser imposible corroborar que los samuráis sean tal cual los ilustra la Historia (hay que recordar que muchas veces ésta se escribe como armando piezas de rompecabezas, que aunque encajan, no pueden tener la interpretación original de quien dotó de significado las cosas), se puede diversificar y tomar distintas formas, encarnar a diferentes personajes que se abanderan con su código y costumbres; no obstante es posible identificarlos como tal, pues estas nuevas encarnaciones siempre guardan la esencia que imprimió un texto mundialmente masivo, como lo es *Bushido: el espíritu de Japón*, aunque no necesariamente sea real.

A final de cuentas, la labor del arte es ofrecer perspectivas nuevas o diferentes a un fenómeno ya establecido, pues en gran medida involucra un proceso creativo cargado de emociones e ideas que después encajan o son desechadas por quienes consumen dicha forma artística, y esto ayuda a la prevalencia del espíritu humanista, en el que conceptos como sentir, pensar o juzgar, son indispensables. Por ello, no se puede considerar como una situación de apropiación el que la figura histórica del samurái se diversifique de muchas maneras, pues a fin de cuentas esa es la libertad que ofrece la expresión artística.

En la actualidad ya no es solamente a través de ensayos, libros o películas que, como occidentales, tenemos contacto con la cultura japonesa: el anime, el manga, los videojuegos, y otros fenómenos se han encargado de dejar su huella imborrable en este lado del mundo, lo que ha contribuido a construir un

acercamiento entre ambos lugares, pero también ha difuminado las percepciones que anteriormente la Historia ya había plasmado.

Por un lado, esta apertura ha propiciado que un Japón que antes se concebía exótico, ahora sea visible y fascinante internacionalmente, de ahí que se tomen a veces ciertas libertades para configurar una nueva perspectiva sobre el bushido o los samuráis, lo que por un lado se traduce en una sincera apreciación, pero también en una inconsciente estereotipación sobre cómo son los japoneses o incluso cómo son elementos tan característicos de su Historia, como los samuráis. Pero, vamos, esto de alguna manera también se vio propiciado a partir del ensayo con trasfondo socioeconómico y político de Nitobe y la propia actitud japonesa en torno a la guerra que tenían personas como Mishima o los kamikazes.

Sin embargo, pese a los esfuerzos de realizar esta investigación, las interpretaciones y análisis realizadas, siguen perteneciendo a la visión de una persona de Occidente, lo que continúa siendo una construcción parcial del rompecabezas completo. Sinceramente se piensa que con el afán de lograr una exploración más amplia y contundente de los temas aquí tocados, sería necesaria una suerte de investigación de campo en la que pudiera haber una intervención de personas japonesas, quienes pudieran ofrecer sus perspectivas y opiniones diversas en torno a su propia concepción del bushido, la cultura samurái, la historia de su país, las manifestaciones literarias de autores como Mishima o Clavell, Inazo Nitobe, y el alcance mundial de su obra, así como las formas varias en que todo ello ha sido reformulado tanto en áreas artísticas, como de estudio; esto con la intención de determinar algunas posibles valoraciones comunes y lograr un entendimiento de cómo todo lo anteriormente mencionado es concebido por la gente de Japón actualmente.

Con todo, esta investigación ayudó a comprender más a fondo la naturaleza de la interdisciplinariedad: todas las cosas que el hombre ha creado terminan coincidiendo en algún punto, a partir del cual se multiplican y diversifican en muchas direcciones diferentes. Esto es posible gracias a la propia intervención humana, tan variopinta como compleja, pues cada cabeza es un mundo, pero como hemos dicho antes, las formas de pensar y actuar individuales o colectivas, también son producto de la época en la que se vive; de ahí que un mismo fenómeno pueda significar mil cosas diferentes o tomar la forma de mil cosas diferentes también, lo cual en cierto modo garantiza la perpetración de expresiones como el arte. ¿Y qué es el arte? sino una serie de emocionantes opciones para contar la historia de la raza humana, con sus ideas, sentimientos y bagajes, de maneras distintas, lo que a su vez nos hace darnos cuenta de la vastedad que somos y significamos como humanidad.

Este trabajo puede ser útil desde una perspectiva histórica, ya que puede complementar los hallazgos e investigaciones en torno a los samuráis y su código, para dar cabida a más interpretaciones, así como aclarar aún más los lazos que unen a esta disciplina con otras, como la literatura, la cual puede aportar información contundente al estudio histórico también. De igual forma, es útil para el cine, porque puede suscitar análisis comparativos sobre cómo ha mutado e influido el bushido y la figura samurái en personajes, estéticas y tramas, que a simple vista parecen no tener nada en común, pero cuya esencia proviene de una fuente en común. Y desde luego, para la literatura también podría ser significativo, ya que, en primer lugar, se han esbozado sendas enormes a través de diferentes tiempos, etapas y lugares, en los que ocurren *feedbacks* constantes: Nitobe se inspira en parte del caballero cortés para hacer su bushido y darle forma a su samurái modelo. Posteriormente, la literatura tanto occidental como oriental,

toman la figura del samurái para contar historias que van desde dramas hasta ciencia ficción; de esta guisa, la literatura es uno de los mayores catalizadores de la visión del samurái, pues es mucho más antiguo que el cine. Para la literatura, esta investigación sirve como un parteaguas para analizar cómo un fenómeno plenamente histórico puede ser llevado a la ficción al traerse a los textos literarios y generar un impacto duradero, gracias a condiciones como la imaginación y a las teorías que sirven para analizar a la literatura las cuales, como ya vimos, pueden ampliarse y aplicarse a otros ámbitos, como es el caso de las teorías del personaje o de la recepción, que se adaptan al cine. Al mismo tiempo la literatura se sujeta al tiempo histórico, pues de éste depende muchas veces la forma de escribir y construir narrativas. Por consiguiente, esta complementación promueve y anima al estudio universal de disciplinas varias, con la disposición de que puedan compararse y suplementarse unas con otras, sin necesidad de limitarse, porque, quizá no ausente de alguna noción zen; finalmente todo está conectado y hacer un estudio integral de las cosas, puede orillar a un camino parecido al del samurái: se nutren cuerpo, mente y alma con vistas a mejorar.

Finalmente, pensando a futuro, este trabajo puede hacer las veces de un antecedente, pues al considerar todo lo que se ha explicado hasta aquí, podemos aseverar que el samurái que se ha instalado en el imaginario común, no permanecerá estático; se moverá en diferentes direcciones, tomará otras formas y será representado en distintos medios, sin embargo, para poder entender su evolución y la manera en que es recibido por lectores o espectadores, será necesario tener un referente anterior, pues a través de él se podrá hacer una comparación con las nuevas adaptaciones, para así determinar qué ha cambiado, qué no y las similitudes o disparidades presentes entre los ejemplos pero, por otro lado, también con el antecedente de este trabajo se podrán distinguir las condiciones que impregnan una adaptación del samurái modélico, como el momento histórico en que fue producida, la cultura que la permea o el

pensamiento imperante (o disidente) bajo el cual fue moldeada.

Siendo de esta forma, el trabajo es de provecho para las disciplinas pertenecientes al área humanista o social, las cuales al ejecutar el ejercicio de comparar un ejemplo precursor con un ejemplo actual, también percibirán que ello no podrá ser llevado a cabo íntegramente si no se hecha mano de la interdisciplinariedad, pues el samurái deja de ser un fenómeno histórico aislado desde el momento que se involucra con otros medios. Así, surgirá también un conocimiento holístico, en el que se podrán incorporar nuevas teorías y metodologías que refuercen a una disciplina, lo que necesariamente conllevará a comprender más integralmente los mecanismos culturales bajo los que operan las expresiones artísticas, ya que no son un medio aislado que surja y evolucione por sí mismo, porque debe recurrir a otros aspectos externos a él.

Finalmente, el modelo samurái instaurado por Nitobe, replicado por multitud de escritores, directores y estudiosos, termina por ser, más que un ejemplo, un pretexto, un medio fascinante, para poder llevar a cabo lo anteriormente dicho.

Referencias

Bibliográficas

- AGUSTÍN, José, *La Tumba*, 2ª ed., Barcelona: Debolsillo, 2011.
- ARIOSTO, Ludovico. *Orlando Furioso*. Buenos Aires: Austral, 2017.
- BALLARD, J. G. *The wind from nowhere*. United Kingdom: Penguin Books, 1967.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004.
- BENNET, Alexander. *Bushido and the Art of Living: an inquiry into samurai values*. Japan: JPIC, 2017.
- BENESCH, Oleg. *Inventing the way of the samurai*. United Kingdom: Oxford University Press, 2014.
- BORDWELL, David y Kristin Thompson. "El sonido en el cine". *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995. 292–333.
- BURROUGHS, William. *El almuerzo desnudo*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Cantar de Mio Cid*. México: Porrúa, 2007. 304.
- CASETTI, Francesco y Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1991.
- CHATMAN, Seymour. *Historia y discurso*. Madrid: Taurus Humanidades, 1990.
- CLAVELL, James. *Shogún*, 2011. *Lectulandia*. EPUB. Septiembre de 2023
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 1984.
- CUESTA, María. *Los caballeros y don Amor: una aproximación a la imagen de la caballería en el Libro de Buen Amor*. León: Instituto de Estudios Medievales.

129–40.

LA DEMANDA DEL SANTO GRIAL. España: Universidad de Alcalá, 2018.

DEWITT, Helen. *The Last Samurai*. United States: New Directions, 2016.

EIFFUKU, Issei. *Takemitsu Zamurai*. Japón: Shogakukan, 2006-2010.

FOKKEMA, Douwe Wessel y Elrud Ibsch. "Capítulo V. La recepción de la literatura (Teoría y práctica de la "estética de la recepción)". *Teorías de la literatura del siglo XX*. España: Gráficas Ortega, 1993, págs. 165–97.

GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús. *Carácter y personaje. Narrativa Audiovisual*. Madrid: Cátedra, 2003. 300-307.

GASKIN, Carol y Vince Hawkins. *Breve Historia de Samurais*. Madrid: Nowtilus, 2004.

INGSBERG, Allen. *Aullido*. Barcelona: Anagrama, 2006.

HEARN, Lafcadio. *Kwaidan*. XZAR. *Lectulandia*. EPUB. Octubre de 2023.

ISER, Wolfgang. "La estructura apelativa de los textos". *Estética de la recepción*. Coord. Rainer Warning. España: Visor, 1989. 133-148.

KEROUAC, Jack. *En el Camino*. Barcelona: Anagrama, 2020.

KRISTEVA, Julia. *El texto de la novela*. Barcelona: Editorial Lumen, 1974.

LOTMAN, Yuri. *Vorlesungen zu einer struktura/en Poetik: Einführung, Theorie des Verses*. Munich: Fink, 1972.

Verses.

MARTORELL, Joanot. *Tirante el Blanco*. Madrid: Espasa Calpe, 1974.

MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. *Cien años de soledad*. México: Diana, 1999.

MISHIMA, Yukio. *Nieve de Primavera*. México: Alianza Editorial, 2010.

MORALES, Silvia. "Shinobis como enemigos de los samuráis".

- Shinobi: el arte ninja*. España: Universidad de las Palmas de Gran Canaria. 2020. 40–42.
- MUKAROVSKY, Jan. *SIGNO, FUNCIÓN Y VALOR: ESTÉTICA Y SEMIÓTICA DEL ARTE DE JAN MUKAROVSKY*. Ed. Jarmlia Jandová y Emil Volek. Colombia: Plaza & Janés Editores Colombia, 2000.
- NITOBÉ, Inazo. *Bushido: el espíritu de Japón*, 2020. Titivilus. *Lectulandia*. EPUB. Septiembre de 2023.
- PÉREZ, José Antonio. *Leer el cine: La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. España: Universidad de Salamanca, 2008.
- PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1977.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Amadís de Gaula*. México: Porrúa, 2005.
- SMITH, Huston. *Las religiones del mundo*. México: Kairós, 2011.
- TODOROV, Tzvetan. *Gramática de El Decamerón*. Madrid: Taller de ediciones, 1973.
- V A R G A S L L O S A , Mario *La ciudad y los perros*. México: Debolsillo, 2016.
- YAMAMOTO, Tsunetomo. *Hagakure: the book of the samurai*. United Kingdom: Kodansha Europe, 2000.

Hemerográficas

- FALERO FOLGOSO, Alfonso. "Shinto: Tradición y religión." *Kokoro*. 2015: 6-10.
- GALÁN, Elena. "Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales". *Universidad Carlos III*: 1–9.
- LOBATO, Lucila. "Los tres ejes de comportamiento del caballero literario medieval: hacia un modelo genérico". *Tirant*.

- UNAM. 2008: 67–88.
https://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.11/Art.4_Lobato_Ejes.pdf
- MARTÍ Bernat, Oroval. “Orientalismo, Japonismo y Occidentalismo: Nitobe Inazo y el Bushido”. *Dialnet*. Universitat de Valencia. 2007. Septiembre de 2023. https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/6576/3/9105_18.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- PÉREZ, José Patricio. "Metodología del análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica". *Razón y palabra*, 2016: 534–552.
- PINTO NUNES, Gabriel. “El bushido de Nitobe y la moral occidental”. *Entreculturas*, 2010: 23-31.
- RAIMONDO, Sergio et al. "Bushido as allied: The Japanese warrior in the cultural production of Fascist Italy (1940-1943)". *Revista de Artes Marciales Asiática*, 2017: 82–97, <https://doi.org/10.18002/rama.v12i2.5157>.
- RODRÍGUEZ,, Teresa. "Bushido: El código del samurái". *Mirai. Estudios Japoneses*. 2021: 263–81, <https://doi.org/10.5209/mira.76529>.
- SCHRADER, Paul. "Apuntes sobre el film noir". *Latente*. 2004: 123–134.
- SOSA, Elizabeth. "El personaje literario: una expresión fenomenológica de la realidad de la literatura". *Letras*. 2007: 1–10.
- “TEORÍA LITERARIA E HISTORIA: PROPUESTA METODOLÓGICA”. *Escritura y Pensamiento*, 1998: 1–17, <https://doi.org/10.15381/escrypensam.v1i1.5989>.
- TRUJILLO, José Ramón. "Ética caballeresca y cortesía en las traducciones artúricas". *Universidad Autónoma de Madrid*, 2017: 237–259.
- VILLANUEVA, Darío. "Fenomenología y teoría de la literatura". *Signo, intencionalidad, verdad: estudios de fenomenología*: 405–23.

Sitios web

CARTWRIGHT, Mark. "Samurái". *Enciclopedia de la Historia del Mundo*. 5 de julio de 2019. Accedido el 18 de abril de 2024. www.worldhistory.org/trans/es/1-15875/samurai.

"CUADERNO DE POEMAS. «MORIR». YUKIO MISHIMA". *Los cuadernos de Vieco*. 30 de mayo de 2019. Accedido el 17 de abril de 2024. loscuadernosdevieco.blog/2019/05/30/cuaderno-de-poemas-morir-yukio-mishima.

ETZRODT, Christian. "Nitobe Inazo's Bushido: Science or Fiction?" *ejcjs*. 16 de septiembre de 2018. Accedido el 17 de abril de 2024. <http://www.japanesestudies.org.uk/ejcs/vol18/iss3/etzrodt.html>

"FILMOTECA, TEMAS DE CINE-COPETE "EL SAMURAI" (1967)". *YouTube*, subido por Copetes Filmoteca, 24 de agosto de 2012, www.youtube.com/watch?v=bkI4QKVt1JY.

"FILMOTECA, TEMAS DE CINE-COPETE "EL SAMURAI" (1967)". *YouTube*, subido por FilmotecaTVPublica, 12 de abril de 2011, www.youtube.com/watch?v=0R7_LpdIPBg.

HENLEY, William Ernest. "Invictus". *Wikipedia*. 22 de octubre de 2024, [https://es.wikipedia.org/wiki/Invictus_\(poema\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Invictus_(poema))

"LE SAMURAI, ANÁLISIS PROFUNDO." *YouTube*, subido por Kevin Leonardo Lemus Núñez, 9 de abril de 2022, www.youtube.com/watch?v=neyqJ49QVIA.

NAKAMOTO, Michiyo. "Bushido: el libro que cambió la imagen de Japón en el mundo - BBC News Mundo". *BBC News Mundo*, , 18 de julio de 2021, <https://www.bbc.com/mundo/vert-cul-55499751>

"EL SILENCIO DE UN HOMBRE (LE SAMOURAI 1967), CRÓNICAS CINÉFILAS". *YouTube*, subido por CRÓNICAS DE CINE, 10 de septiembre de 2020, www.youtube.com/watch?v=QleW1uUGB5U.

"EL SILENCIO DE UNN HOMBRE (LE SAMOURAI, 1967) 2/2, CRÓNICAS CINÉFILAS". *YouTube*, subido por CRÓNICAS DE CINE, 17 de septiembre de 2020, www.youtube.com/watch?v=2c-kp2PFbPQ.

"NO HAY NINGÚN VERSO EN TODA MI VIDA QUE NO SEA UN POEMA DE DESPEDIDA ". *El imposible intermedio de la (Bio)Ética*, 6 de abril de 2019, <https://elimposibleintermediodelabioetica.wordpress.com/2019/04/06/no-hay-ningun-verso-en-toda-mi-vida-que-no-sea-un-poema-de-despedida/>

VILLATORO, Manuel. "Samuráis y ninjas: las grandes mentiras históricas sobre los guerreros más letales de Japón". *Diario ABC*, 24 de abril de 2019, https://www.abc.es/historia/abci-samurais-y-ninjas-grandes-mentiras-historicas-sobre-guerreros-mas-letales-japon-201906232329_noticia.html

Medios audiovisuales

COLUMBUS, Chris, director. *Harry Potter y la piedra filosofal*. Warner Bros. Pictures, 2001.

DE SICCA, Vittorio, director. *Ladrón de bicicletas*. Ente Nazionale Industrie, 1948.

EUSTACHE, Jean, director. *La mamá y la puta*. Les Films du Losange, 1973.

FRANKENHEIMER, John, director. *Ronin*. United Artists, 1998.

FRIEDKIN, William, director. *Contacto en Francia*. Twentieth Century Fox, 1971.

GODARD, Jean-Luc. *Masculin, féminin*. Filmel, 1965.

HUSTON, John, director. *El halcón maltés*. Warner Bros., 1941.

JARMUSCH, Jim, director. *Ghost dog*. Pandora Film, 1999.

LEWIS, Joseph, director. *El demonio de las armas*. United

- Artists, 1950.
- LUCAS, George, creador. *Star Wars*. 20th Century Fox.
- MANN, Michael, director. *Fuego contra fuego*. Warner Bros., 1995.
- MELVILLE, Jean-Pierre. *El silencio de un hombre*. Pathé Distribution, 1967.
- TARANTINO, Quentin. *Kill Bill: Volumen 1*. A Band Apart, 2003.
- TRUFFAUT, François, director. *Los 400 golpes*. Cocinor, 1959.
- _____. *Antoine y Colette*. Beta Film, 1962.
- _____. *El amor en fuga*. Les Films du Carrosse, 1979.
- _____. *Besos robados*. United Artists, 1968.
- _____. *Domicilio conyugal*. Columbia Pictures, 1970.
- VISCONTI, Luchino, director. *Rocco y sus hermanos*. Titanus, 1960.
- WINDING, Nicolas, director. *Drive*. MWM Studios, 2011.
- ZWICK, Edward, director. *El último samurái*. Warner Bros. Pictures, 2003.

Lista de figuras

- Fig 1. *Samurái del periodo Heian, portando una horo*. 2018. *Bushi Dojo*.
<https://bushidojo.wordpress.com/2018/10/29/horo-la-cap-a-hinchable-del-samurai>,
- Fig. 2. *Armadura tipo haramaki*. 2009. *Eloge de l' Art*,
<http://elogedelart.canalblog.com/archives/2009/07/20/14462498.html>,
- Fig. 3. *Estatuas de los 47 ronin, en Ako. Cuenta la leyenda que tras vengar la muerte de su daimio, expresaron su máximo honor y devoción al cometer seppuku también*. 2023) *Infobae*,
<https://www.infobae.com/historia/2023/02/04/la-brutal->

[historia-de-venganza-y-suicidio-ritual-de-los-47-ronin-que-inspiro-a-borges-y-a-hollywood/](#)

Fig. 4. *Ilustración de la representación de un shinobi.* 2015. *El ahijado de Tezcatlipoca,* [https://elahijadodetezcatlipoca.blogspot.com/2015/05/espias-del-mundo-antiguo.html?m=1,](https://elahijadodetezcatlipoca.blogspot.com/2015/05/espias-del-mundo-antiguo.html?m=1)

Fig. 5. *Grupo de pilotos japoneses kamikaze durante la Segunda Guerra Mundial.* s.f. *Pinterest,* (link no disponible)

Fig. 6. *Un torii, una puerta que indica la entrada a un santuario sintoísta.* s.f. *Pinterest* (link no disponible)

Fig. 7. *Estatua de bronce Tian Tan Buddha, en Hong Kong.* 2021. *BBC,* [https://www.bbc.com/mundo/noticias-56833225,](https://www.bbc.com/mundo/noticias-56833225)

Fig. 8. *Ilustración del siglo XVIII de Confucio.* 2020. *La mecánica celeste,* <https://lamecanicaceleste.wordpress.com/2020/04/12/anal-ectas-por-confucio-551-a-c-479-a-c/>

Fig. 9. *Representación ilustrada del Cid Campeador en la toma de Valencia.* 2020. *El español,* [https://www.elespanol.com/castilla-y-leon/region/leon/20210921/cid-amadis-gaula-celestina-debate-universidad-leon/613689133_0.html.](https://www.elespanol.com/castilla-y-leon/region/leon/20210921/cid-amadis-gaula-celestina-debate-universidad-leon/613689133_0.html)

Fig. 10. *Ilustración del siglo XV de la Mesa Redonda.* (s.f.). *Wikipedia,* [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Mesa_Redonda.](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Mesa_Redonda)

Fig. 11. *Un árbol de cerezo, como el que aparece en el cuento Jiu-Roku-Sakura de Lafcadio Hearn.* *Pinterest* (link no disponible).

Fig. 12. *El escritor japonés Yukio Mishima sosteniendo una katana.* 2015. *El mundo,* [https://www.elmundo.es/cultura/2015/11/25/565506a0268e3ea1198b4644.html.](https://www.elmundo.es/cultura/2015/11/25/565506a0268e3ea1198b4644.html)

- Fig. 13. Matsumoto, Taiyo. *Fragmento de la novela gráfica Takemitsu Samurai de Issei Eifuku*. (s. f.). Pinterest (link no disponible).
- Fig. 14. *El diplomático japonés Inazo Nitobe, autor de Bushido: el espíritu de Japón*. (s.f.). Satori, <https://satoriediciones.com/libros/bushido-bolsillo/>,
- Fig. 15. *Los siete principios del bushido y sus nombres en japonés*. (s.f.). Pinterest (link no disponible).
- Fig. 16. *Nippon. Ilustración de la preparación ritual de un samurái antes de llevar a cabo el seppuku*.2023. *Katana japonesa*, <https://katana-japonesa.store/blogs/blog-katana/que-es-el-seppuku-origenes-ritual-y-formas>.
- Fig. 17. *Portada de edición en inglés de Bushido: el espíritu de Japón, 1900*. (s.f.). Wikipedia, https://en.m.wikipedia.org/wiki/Bushido:_The_Soul_of_Japan.
- Fig. 18. *Póster francés de la película Ronin (1998), de John Frankenheimer*. (s.f.).Pinterest (link no disponible).
- Fig.19.*Póster de Ghost dog (1999)*. (s.f.). Pinterest (link no disponible).
- Fig. 20. *Póster de The Last Samurai (2003), de Edward Zwick*. (s. f.). Pinterest (link no disponible).
- Fig. 21. *El escritor Gabriel García Márquez, uno de los máximos exponentes del Boom latinoamericano*. 2014. *Agencia literaria Carmen Balcells*, <https://www.agenciabalcells.com/autores/autor/gabriel-garcia-marquez/>.
- Fig. 22. *La poeta Sylvia Plath, fue una de las máximas exponentes de la poesía confesional*. 2020. *El generacional*, <https://elgeneracionalpost.com/opinion/2020/1122/13866/el-striptease-de-sylvia-plath.html>.

- Fig. 23. Lhomme, Pierre. *Escena del filme La mamá y la puta (1973), de Jean Eustache, una de las películas tardías de la Nouvelle vague, que versa sobre diversos temas, siendo uno de ellos el viaje de autodescubrimiento de un ménage à trois.* 2023 Ajuntament de Sabadell <https://www.sabadell.cat/es/inici-010/634-historic-agenda/206436-hagenda-1153284>.
- Fig. 24. Edeson, Arthur. *El actor Humphrey Bogart, en el filme El halcón maltés (1942), de John Huston.* 2015. Deportes cine y otros, <https://deportescineyotros.com/2015/09/19/dos-grandes-del-cine-de-todos-los-tiempos-humphrey-bogart-y-burt-lancaster/>.
- Fig. 25. Decaë, Henri. *El protagonista de El silencio de un hombre, Jef Costello, interpretado por el actor Alain Delon.* (s.f.). Pinterest (link no disponible).
- Fig. 26. *Póster de la película Heat (1995), de Michael Mann, uno de los tantos ejemplos del legado de Jef Costello y El silencio de un hombre.* (s.f.). Pinterest (link no disponible).
- Fig. 27. Melville, Jean-Pierre. *Min. 2:30, Jef Costello recostado en su cama, en medio de su oscura y silenciosa habitación.* 1967. *El silencio de un hombre.*
- Fig. 28. Melville, Jean-Pierre. *Min. 4:03, Jef Costello frente al espejo, alisándose el sombrero como parte de su ritual.* 1967. *El silencio de un hombre.*
- Fig. 29. Melville, Jean-Pierre. *Minuto 5:22, Jef Costello probando llaves del enorme manajo para poder arrancar el auto.* 1967. *El silencio de un hombre.*
- Fig. 30. Melville, Jean-Pierre. *Min. 8:02 El hombre del garage entrega documentos de placa a Costello.* 1967. *El silencio de un hombre.*
- Fig. 31. Melville, Jean-Pierre. *Min. 10:38, Costello, con*

actitud fría, se encuentra con su coartada, Jean. 1967. El silencio de un hombre.

- Fig. 32. Melville, Jean-Pierre. *Min. 12:21, Costello responde a los hombres de las cartas acorde a su particular filosofía. 1967. El silencio de un hombre.*
- Fig. 33. Melville, Jean-Pierre. *Min. 15:27, el dueño del bar confronta a un impávido/Min. 15:50 Valérie descubre Costello. 1967. El silencio de un hombre.*
- Fig.34. Melville, Jean-Pierre. *Min. 46:25, Costello, en primer plano, se excusa con el matón por su error. 1967. El silencio de un hombre.*
- Fig. 35. Melville, Jean-Pierre..*Min. 47:44-49:30. Costello se cura las heridas con gasa, alimenta a su ave mascota, y se recuesta en su cama a fumar un cigarrillo. 1967. El silencio de un hombre*
- Fig. 36. Melville, Jean-Pierre. *Min. 53:56, con nueva indumentaria, Jef repite su ritual de vestimenta frente al espejo. /Min. 54:25, en un acto a lo hara-kiri, Costello tira su vendaje de curación en la calle. 1967. El silencio de un hombre.*
- Fig. 37. Melville, Jean-Pierre. (izq.superior) *Min. 1:14:35, Jef Costello se palpa la herida que le hicieron los matones cuando entra en su departamento/(der. superior) Mín.1:14:57, Jef suspende su llamada y observa atentamente a su ave/(izq.inf.) Min. 1:16:50, policía y sospechoso se detectan mutuamente a la distancia/(der. inf.) Min. 1:17:40, inmutable tras hallar el artefacto con el que era espiado, Costello se dispone a salir. 1967. El silencio de un hombre.*
- Fig. 38. Melville, Jean-Pierre. (izq sup.) *Min. 1:21:23. “¿No hay respuesta?”/(centr. sup) Min. 1:21:26. “Nunca hablo con un hombre que sujeta un arma” /(der. sup.) Min. 1:21:29, “¿es una regla?”. 1967. El silencio de un*

hombre

- Fig. 39. Melville, Jean-Pierre. *Min. 1:22:03, Costello, con una naturaleza inusitadamente violenta, amenaza al matón y exige datos del hombre que envió a matarlo. 1967. El silencio de un hombre.*
- Fig. 40. Melville, Jean-Pierre. *Las expresiones del samurái hacia su muerte: (izquierda) Min. 1:33:45, tras haber escapado de la policía, un Jef agotado y distraído se esfuerza por encender un nuevo auto robado/ (derecha) Mín. 1:34:48, Un Jef con mirada pensativa y serena espera mientras le cambian las placas al auto robado. 1967. El silencio de un hombre.*
- Fig. 41. Melville, Jean-Pierre. *Min. 1:35:28, el hombre del garage advierte a Jef que es la última vez que lo ayuda. 1967. El silencio de un hombre.*
- Fig. 42. Melville, Jean-Pierre. *Min. 1:37:36-1:37:40, Jef abraza tiernamente a Jean, mostrando un lado más cálido, pero tras unos segundos, se aparta de ella y recobra el semblante duro y la actitud fría/ Min. 1:37:57, Jef lucha por evitar girarse y mirar una última vez a Jean. 1967. El silencio de un hombre.*
- Fig. 43. Melville, Jean-Pierre. *(izq.) Mín.1:38:04, Jef con guantes blancos, nos incentiva que va a actuar con violencia”/(der.) “Min. 1:39:12, con un acto veloz, seguido por usual impavidez, Costello asesina al enviado de su cliente. 1967. El silencio de un hombre.*
- Fig. 44. Melville, Jean-Pierre. *Min. 1:41:10, Costello, inalterable, se coloca los guantes blancos mientras mira directamente al rostro al mesero encubierto del bar. 1967. El silencio de un hombre.*
- Fig. 45. Melville, Jean-Pierre. *(Izquierda) Min. 1:42:21, Valérie, sin inmutarse, pregunta a Jef por qué le apunta con un arma”/ (Derecha) Min. 1:42:22, escuetamente y*

aparentemente violando el principio samurái de desdén hacia el dinero, Jef responde “porque me pagaron”. 1967. El silencio de un hombre.

Fig. 46. Melville, Jean-Pierre. *Min. 1:42:38, después de que le disparan, Jef cae despacio y en silencio, dedicando una mirada fija que desprende realización. 1967. El silencio de un hombre.*

Fig. 47. Melville, Jean-Pierre. *Min. 1:43:21-1:43:29, Válerie y la policía descubren que el tambor del arma estaba vacío, revelando que Costello no tenía intención de matar a la pianista, pero sí de buscar su propia muerte. 1967. El silencio de un hombre*

