

Anàlisi comparatiu entre el chambara-eiga i el yakuza-eiga.

Nom: Albert Casas Peleato

NIUB: 14546545

DNI: 47932086 V

Treball fi de grau

Tutor: José Enrique Monterde Lozoya

Història de l'art

Universitat de Barcelona

Índex

Introducció.....	pàg. 1 – 2
Referents culturals.....	pàg. 3 – 20
El Japó de postguerra.....	pàg. 21 – 32
Postmodernitat.....	pàg. 33 – 37
Conclusions.....	pàg. 38 – 39
Bibliografia.....	pàg. 40 – 41
Filmografia.....	pàg. 42

Introducció. Objectius i metodologia.

La cinematografia japonesa es va veure condicionada durant molt de temps, pel propi pes que acompanya el qualificatiu de: cinema de perifèria. Si bé és cert que en els seus inicis, el cinema que es produïa a l'arxipèlag asiàtic gaudia únicament d'una rellevància i d'un interès dins del seu territori, poc a poc, aquest va estar catalogat de gran afecció internacional a partir del descobriment de cineastes concrets, considerats avui en dia referents del cinema modern.

En aquest treball de fi de grau, es buscarà analitzar l'evolució del cinema japonès a partir del període de postguerra fins a la postmodernitat i els temps actuals, i perquè va ser a partir d'aquest moment – segona meitat dels anys quaranta – que la cinematografia nipona va esdevenir un fenomen artístic i cultural cada cop amb major interès i pes en l'estranger.

La simbiosi, per imposició i per interès, que es produïa en l'àmbit artístic i cultural del Japó, fruit del control i la censura dels Estats Units després de la Segona Guerra Mundial, marcaran un punt d'inflexió en el cinema japonès, ja que ens trobarem davant d'una situació d'osmosis artística on la cultura pròpia del Japó es mesclarà amb l'occidental.

Per a realitzar aquest anàlisi en servirem de dos tendències artístiques pròpies de la cinematografia nipona com són el *chambara-eiga* i el *yakuza-eiga*. Aquestes propostes sovint sofriran el qualificatiu de gènere, tot i que com podrem comprovar no són més que formes particularment japoneses de realitzar films sota les etiquetes de: cinema de gàngsters, *film noir*, cinema d'aventures o drama d'època, entre altres.

Sovint, l'exotisme que envolta la cinematografia nipona, provoca certa distància amb els films d'aquest territori, tendint cap a una exageració per lo que respecta a la qualificació o etiquetatge de les obres sota premisses o gèneres, que si bé proven del món occidental, són altament internacionals i generalitzades.

La particularitat del cinema japonès, concretament del *chambara-eiga* i el *yakua-eiga*, destaca per el pes de la tradició i els referents culturals propis que imperen en el Japó, els quals – sovint molts d'ells d'arrel est-oriental com també podem trobar en altres indrets del continent – condicionaran la forma i el relat dels films. Tot i així però, cal destacar com l'imperialisme ideològic que els Estats Units exerceix en l'arxipèlag després de la Segona Guerra Mundial, donarà peu a aquella simbiosi cinematogràfica que esmentàvem anteriorment on l'occidental i allò pròpiament nipó convergiran en la producció cinematogràfica japonesa de la segona meitat del segle XX; assentant unes bases que amb major o menor resistència encara trobem avui en dia.

No podem obviar així doncs, que l'època daurada del cinema nipó – anys cinquanta – i les dècades que la segueixen, estan condicionades per la cinematografia i la cultura euroamericana, sense

abandonar les formes culturals pròpiament japoneses.

A partir de films concrets, considerats referents dins del chambara-eiga i del yakuza-eiga, i de les fonts dels autors especialitzats en cinema nipó, entre altres, es buscarà realitzar una anàlisi genèrica de l'evolució d'aquestes dos tendències, i de com s'han instaurat en el cinema japonès – i posteriorment en la cinematografia internacional –, sense obviar els aspectes sociològics, polítics, econòmics i culturals que condicionen la història del Japó, tant a partir de la fi de la Segona Guerra Mundial fins a l'actualitat, com en l'època feudal o imperial.

L'anàlisi comparatiu entre el chambara-eiga i el yakuza-eiga que es busca realitzar en aquest treball de fi de grau, es centrarà més en l'aspecte històric, cultural i artístic del Japó, sense obviar el pes d'Occident en el seu cinema, més que en una anàlisi audiovisual en relació a l'estètica dels films. Centrant-nos en la cinematografia japonesa i l'evolució de la seva cultura a partir de la segona meitat del segle XX, intentarem esbrinar les claus i l'evolució del cinema de samurais i el cinema de yakuzas en relació a l'espectre nipó, i perquè aquestes propostes assoleixen cada cop més interès, tant a nivell nacional com internacional.

Referents culturals. Com influència l'antropologia cultural del Japó i els seus referents literaris en el *chambara-eiga* i el *yakuza-eiga*.

La cultura japonesa esdevé un escenari de canvis en relació als seus aspectes més autòctons, consolidant unes formes i manifestacions culturals que encara avui perduren tot i veure's afectades per un procés d'occidentalització clarament transformador en els últims segles. Tot i així però, no podem obviar que la cultura japonesa disposa d'elements culturals propis i d'altres més vinculats a la realitat religiosa i cultural que impera en l'est asiàtic.

Trobem una evolució evident en el marc cultural japonès al llarg de la història, on apreciem progressivament una major independència dels referents que s'absorbien - o que s'imposaven - de la cultura xinesa a la que inicialment estava lligada. Cal destacar però, com la cultura nipona es desenvolupa poc a poc com una cultura independent, sense abandonar aquells patrons culturals imperants, no només en l'Àsia oriental sinó en gran part del continent, propis del budisme zen (provinent principalment de la Xina), a pesar de que al Japó la religió oficial sigui el xintoisme.

El xintoisme, com moltes altres creences espirituals arcaïques, es conforma a través del animisme en oposició al panteisme, més propi aquest últim de cultures occidentals. Tot i així però, és important mencionar com a pesar de defensar aquest aspecte de que la forma espiritual ocupa elements de la natura, trobem com aquests esperits gaudeixen de personificacions o zoomorfismes per a ser representats.

La veneració o temor d'elements de la naturalesa en els que radica una ànima divina, és quelcom característic de les creences o espiritualitats animistes, i el xintoisme no és pas una excepció. Així doncs, veiem en ell com centra el seu culte en els kami o esperits de la naturalesa, invisibles però de poder sobrehumà. Els kami s'entenen com les "ànimes" dels elements naturals, com per exemple la de la muntanya, el arbre, el riu,... inclús la d'algun objecte capaç de suscitar un sentiment. Posteriorment, en el segle VIII, el desenvolupament de la literatura mitològica amb el Nihongi i el Kojiki, va convertir en divinitats a alguns d'aquests kamis arribant a generar una mena de panteó mitològic propi i característic de la cultura nipona. (1)

Si bé anteriorment veiem com les tradicions japoneses mantenien una estreta relació amb altres formes culturals asiàtiques, cal destacar com d'aquesta unió de formes i valors folklòrics i culturals es generen alhora tota una sèrie de valors espirituals, socioculturals i estètics que s'incorporen a la cultura nipona amb el pas del temps, i que s'expressen a través de múltiples manifestacions artístiques com la literatura i altres manifestacions intel·lectuals com ara la filosofia; sense abandonar el seu aspecte més antropològic manifestat en els rituals i les festes, mantenint la forma i

(1) GARCIA-ORMAECHEA, Carmen. "Historia del Arte Oriental". Ed. Planeta, S.A. Barcelona, 1995, pàg.67.

el contingut de manera inalterable fins als temps actuals.

Molts d'aquests valors es poden reconèixer en la societat japonesa postindustrial del segle XXI, ja que encara tenen un paper destacat en la cultura popular nipona com el manga i l'anime, sense obviar el cinema en la seva forma més convencional. (2)

Un aspecte rellevant a destacar pel que fa al desenvolupament de la cultura nipona, és l'aïllament que el Japó experimentarà durant el període Edo (1603 – 1868); moment en que el país, en aquesta fase d'aïllament, trobarà noves manifestacions artístiques més pròpies i autòctones.

Al 1615, Ieyasu del clan Tokugawa, després d'un període extens de lluites internes en el territori, aconseguí fer-se amb el poder. La capital es trasllada a Edo (actual Tòquio), centre que recollirà totes les manifestacions artístiques – o si més no aquelles que s'entendran com oficials -; alhora també, el shogunat Tokugawa tancarà les zones portuàries a missioners i comerciants occidentals per evitar que es difonguin pel país les idees de dissidència i rebel·lia imposades pels estrangers, fruit de l'interès que mostraven els foranis en acabar amb el totalitarisme del shogun, ja que aquest minava els interessos dels occidentals. És al 1637 quan es tanquen els ports japonesos a tot contacte provinent de l'estranger.

Aquest aïllament va desencadenar en una situació d'autarquia en l'arxipèlag japonès, generant una evolució pròpia de la cultura japonesa sense influències forànies. En l'àmbit econòmic i social, cal tenir present que aquest aïllament va suposar un enriquiment per als comerciants japonesos, adquirint aquests de manera progressiva, un alt estatus social, tot i veure's privats per llei de poder formar part de la vida política o aristocràtica.

Aquests comerciants, ara enriquits per les polítiques autàrquiques, es van dedicar al mecenatge de la cultura popular com a forma de manifestar el seu poder. Així doncs, com apunta Carmen Garcia Ormaechea “sorgeixen noves modalitats artístiques que reivindiquen la tradició popular sobre l'aristocràtica”. (3)

Fruit d'aquestes noves modalitats artístiques en pro de la cultura popular, en el període Edo per exemple, podem apreciar com la cada cop més destacada tradició dels yokai dona peu a una cultura de masses notablement acceptada entre la població japonesa, provocant un creixent interès d'aquests personatges del folklore i la mitologia. A mesura que avança el segle XVIII, es produeix un autèntic boom de fantasmes amb la publicació continua de llibres il·lustrats de yokai tant per a infants com per a un públic adult. (4)

Podem dir que en certa manera, els yokai parteixen d'una condició similar als kami, ja que ambdues

(2) REQUENA HIDALGO, Cora. “La creación del mundo japonés: representaciones mitológicas y literarias en *Kojiki*”. Ed. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2010, pàg. 2.

(3) op.cit. GARCIA-ORMAECHEA, pàg.87.

(4) PÉREZ RIOBÓ, Andrés y CHIDA, Chiyo. “Yokai. Monstruos y fantasmas en Japón”. Ed. Satori. Gijón, 2013, pàg.13.

mostres responen a elements espirituals, tot i que els yokai són inferiors en categoria. Els yokai, segons el folklore nipó, pertanyen a un altre món que escapa del control directe dels humans; pertanyen a un món que serveix de connexió entre el món espiritual i el món terrenal.

Segons afirma Andrés Pérez Riobó, “els yokai són Deus caiguts en misèria, bé perquè han sigut oblidats pels humans que anteriorment els adobaren o bé perquè ells mateixos han acabat degenerant.” (5)

Aquest caràcter de degradació és el que contraposa als yokai amb els kami, tot i que els yokai també es manifestin a través de formes de la naturalesa, o habitant també dins d'objectes quotidians; quelcom molt característic del que veiem anteriorment en relació a les cultures i religions referents al animisme.

Els llibres il·lustrats, les pintures i les altres múltiples manifestacions artístiques del període Edo que poc a poc van descrivint als yokai, - fins al punt de representar-los formalment - fruit de la demanda popular, provoca que poc a poc aquests esperits de caràcter malèvol, es vegin com un negoci entre les principals zones urbanes de l'època moderna del Japó, fins a convertir-los en una espècie de hobby o passatemps; un mer entreteniment per als sectors urbans de la societat, modificant inclús el seu misticisme. Inclús aquelles històries relacionades amb els yokai de zones rurals, perden tot el seu efecte i fins i tot deixen d'existir degut a la creixent popularitat que els yokai experimenten en les zones urbanes.

Podem apreciar en el període Edo, a mesura que Japó es va modernitzant i va creixent, com aquella autarquia que adopten els shoguns de l'època en pro de preservar la cultura i les tradicions nipona evitant que aquesta es mescli amb la cultura occidental, – tot i que aparentment aquest aïllament únicament podia ser una estratègia comercial en pro de la burgesia japonesa – sofreix també unes notables modificacions condicionades per la demanda comercial de sectors de l'oci i la cultura de masses, ja que tot el misticisme referent als yokai sofreix unes modificacions constants en pro de convertir-los en productes d'entreteniment.

Abans d'això però, ja existien múltiples històries de yokai, algunes inclús en relació amb la figura de samurais com per exemple la llegenda de “Shutendoji”, un yokai tipus oni (esperits diabòlics que custodien les portes de l'infern), el qual va ser exterminat per Minamoto Yorimitsu (948 – 1021); un guerrer samurai. Aquesta història es va fer molt popular en el període Muromachi (1333 – 1573), apareixent en múltiples pintures, obres il·lustrades i novel·les curtes. (6)

Val a dir però que en la cinematografia japonesa, els films de samurais sovint estan més vinculats a adaptacions de històries de la cultura occidental que a adaptacions del folklore nipó; bé podem

(5) op.cit. PÉREZ RIOBÓ y CHIDA, pàg.9.

(6) ibid. PÉREZ RIOBÓ y CHIDA, pàg.172.

considerar *Los siete samurais* (Shichinin no samurai, 1954) d'Akira Kurosawa com una versió de Els set contra Tebes d'Ésquil. Tot i així, la cultura popular japonesa disposa de múltiples narracions o personatges en relació a la figura del samurai com ara els shura, esperits referents a la reencarnació de samurais morts en combat, que posseïts per una còlera incontrolable esperen el moment de descendir dels núvols on habiten per començar a lluitar embogidament. El cineasta nipó Toshio Matsumoto, va realitzar un chambara de caràcter experimental titulat Shura (1971) on es servia d'aquest caràcter agressiu i violent, lluny de tot autocontrol propi dels shura, per a realitzar una història de venjança i bogeria.

Recuperant inclús les llegendes de onis esmentades anteriorment, Kaneto Shindo realitzava una adaptació cinematogràfica de Onibaba, un oni amb aspecte de dona anciana que sovint dissimula el seu aspecte demoníac per a transmetre una enganyosa sensació de seguretat als caminants, entre ells samurais, que es troben en les muntanyes.

Onibaba (1964) de Kaneto Shindo està considerat un film de terror, tot i que no es just etiquetar-lo únicament dins d'aquest gènere ja que presenta una atmosfera onírica, gairebé surrealista, que l'allunyen bastant de tot allò que es cataloga com a J-Horror. La mescla de gèneres dins d'un mateix film, és un recurs característic dins de la cinematografia japonesa, com bé apunta José Ángel de Dios en la seva obra "Tokyo Connection. Una mirada al cine japonés". (7)

Bé és cert que el J-Horror, com a categoria únicament nipona per a referir-se al cinema de terror realitzat al Japó, parteix d'unes premisses característiques com les històries de fantasmes o éssers del folklore nipó, accentuant-ho tot amb un fort contingut psicològic per a generar atmosferes de terror, aparentment menys explícites que les que es produeixen en la indústria de Hollywood. Tot i així però, el J-Horror s'ha acabat considerant més com una producció cinematogràfica de finals del segle XX i principis del segle XXI, en un intent de dotar de personalitat i identitat nacional a la cultura de masses japonesa, com també podem apreciar en el món de la música en el cas del J-Pop. Aquest fenomen J, que a Japó està plenament consolidat, arriba a Occident a través d'un paradigma més subcultural com succeeix principalment amb el manga i l'anime o també amb el mateix cinema de terror.

Onibaba ens planteja una història situada en el Japó del segle XVI, temps en el que una dona i la seva sogra es dediquen a assassinar als soldats que es perden pels paratges que elles freqüenten, per a vendre posteriorment les armes i les armadures. (8) Així doncs, podem apreciar com Kaneto Shindo, realitza una lliure adaptació cinematogràfica de la llegenda de Onibaba esmentada anteriorment, ubicant-la en un entorn humà i real del període Azuchi-Momoyama. Shindo abandona l'aspecte mitològic i fantasiós, tot i servir-se d'aquest personatge, personificat en el paper

(7) DE DIOS, José Ángel. "Tokyo Connection". Ed. T&B Editores. Madrid, 2014, pàg.109.

(8) *ibid.* DE DIOS, pàg.109.

de la mare que empra l'engany per a assaltar als guerrers que es perden per la zona per a poder expropiar posteriorment les seves possessions un cop morts.

El film de Kaneto Shindo presenta aquest aspecte referencial a la mitologia japonesa i al món dels samurais tot i no haver una participació explícita d'aquests en el film. Si bé no podem considerar l'obra com un chambara, cal destacar que el paper dels samurais és important en l'argument de la pel·lícula, ja que el desencadenant de la transformació que experimenta el personatge interpretat per Nobuko Otowa, és l'aparició d'un samurai que després d'informar que el fill d'aquesta ha mort en combat, buscarà seduir a la seva jove que, aparentment, s'acaba de quedar vídua.

A diferència de les obres de Kurosawa, on el comportament bèl·licista juga un paper important no només en la història sinó també en la posada en escena, Shindo amb *Onibaba* ens descriu un entorn rural on el moviment dels joncs pel vent atorga una atmosfera personal al film, generant un entorn on els detritus de la guerra ens mostren l'altra cara del conflicte bèl·lic que assolava al Japó durant el període Azuchi-Momoyama; la desesperació de les dones que al veure com el seu marit anava al front, es veien privades de la seva principal font d'ingressos, generant una notable situació de precarietat i de pobresa en el territori.

Kaneto Shindo s'inspira en una història popular japonesa, combinant elements del cinema de terror, el cinema de samurais i les històries de drama social, tot i mostrar un enfoc diferent del que per exemple es servia Ozu; ja que Shindo construeix uns personatges al llarg del film, que es veuen modificats per una creixent situació de desesperació cada cop més agreujada que treu a rel·luir els aspectes més primaris de l'ésser humà, fins a portar a aquest a una situació de desesperació denigrant.

Tant els elements folklòrics, com aquells aspectes més universals i atemporals que afecten a la psique i la conducta humana, es mesclen a *Onibaba* per construir un relat reflexiu sobre la barbàrie de l'ésser humà en la seva varietat de formes, com per exemple l'egoisme; l'egoisme que experimenta el personatge de Nobuko Otowa que al veure que es quedarà sola, es serveix de la màscara d'un guerrer mort per a atemorir a la seva jove i a Hachi, el guerrer que busca seduir-la. Aquest és sens dubte l'aspecte formal més referencial en relació al personatge *Onibaba* i que més aspectes en comú manté amb aquesta història del folklore japonès.

El gust per allò de caire fantàstic que trobem en la societat nipona, beu en gran mesura, de la tradició popular. Els japonesos, segons José Ángel de Dios, “atribuïen tot el que els hi succeïa (per norma general les desgràcies) als bakemono, un equivalent als nostres esperits”. (9) Dins d'aquests bakemono trobaríem als yokai, entre altres manifestacions espectrals.

(9) op. cit. DE DIOS, pàg.103.

En la mateixa línia del eclecticisme que veiem a Onibaba, Kaneto Shindo realitza un altre film on conviuen el J-Horror més surrealista i les històries de samurais, sense abandonar la particular visió de la sexualitat i la decadència humana que tant caracteritza al cineasta de Tòquio. A *Kuroneko. El gato negro* (Yabu no naka no kuroneko, 1968), títol del film en qüestió, es mostren també, a banda dels elements més repetitius de la filmografia de Shindo, múltiples referències de caràcter formal relacionades amb aspectes folklòrics i culturals del Japó, com bé podríem apreciar també a Onibaba. *Kuroneko. El gato negro* ens situa a la ciutat de Tòquio, en ple període Heian. Shindo ens converteix en testimonis de com un grup de mercenaris violen i assassinen a una mare i a la seva filla. Poc temps després comencen a circular els rumors sobre dos fantasmes femenins que es dediquen a assassinar als samurais que circulen per la zona dels fets. (10)

La posada en escena i el rostre tant característic i icònic d'aquestes figures espectrals femenines, mostren clares reminiscències amb la simplicitat i el hieratisme propi dels actors del teatre Noh. Tot i així però, el referent cultural més notable que podem apreciar a *Kuroneko. El gato negro*, recau sens dubte en la figura del gat negre.

En el període Heian (794 – 1185), moment històric en que es situa el film de Kaneto Shindo, trobem múltiples històries de gats salvatges que per les nits, baixaven de les muntanyes per matar i devorar a les persones. Més tard en el període Edo (1603 – 1868) es van ficar de moda les històries de gats que es convertien en nekomata, traduït com a gat de doble cua. (11) Els nekomata, expliquen les llegendes, deriven dels gats domèstics que a partir de certa edat presenten una cua bifurcada, alhora que comencen a desenvolupar una sèrie de poders màgics, relacionats entre altres coses amb la nigromància. Segons els folklore nipó, els nekomata alimentats de carn humana presentaran aquestes habilitats relacionades amb el xamanisme més necròtic; es creu inclús que aquests nekomata podrien controlar als morts a la seva voluntat.

Tornant a *Kuroneko. El gato negro*, podem apreciar en el film com un gat negre llepa les ferides de les dones assassinades, tornant aquestes a la vida encarnades en unes formes altament fantasmagòriques. Si bé el folklore japonès no estableix diferències de gènere respecte als morts ressuscitats per els nekomata, sí que ho fa respecte al sexe i al zoomorfisme o les transformacions d'aquests felins mitològics. Cal destacar aquí els nekomusume (dona-gata) i més concretament els nekomata femella degut al seu caràcter formal, ja que els envoltava una aura de terror al seu voltant. Kaneto Shindo es serviria d'aquestes mostres de nekomata per a personificar els seus fantasmes a *Kuroneko. El gato negro*, tot i que els hi donarà un aspecte més fantasmagòric, servint-se també de les arts escèniques tradicionals per a generar a un personatge emblemàtic del J-Horror.

(10) op.cit. DE DIOS,pàg.110.

(11) op.cit. PÉREZ RIOBÓ y CHIDA, pàg.79



Fotograma de Onibaba de Kaneto Shindo (1964)

Si bé anteriorment esmentàvem com molts films nipons referents al *chambara-eiga* i al *yakuza-eiga* beuen de fonts occidentals – ja que el *yakuza-eiga* com veurem més endavant es troba més inspirat pel món del thriller i el cinema d'acció que pel folklore japonès -, això no impedeix que les adaptacions d'aquestes obres occidentals de les que es serveix principalment el cinema de samurais, incorporin elements de la cultura popular i el folklore nipó.

Akira Kurosawa, cineasta per excel·lència del *chambara-eiga*, es servia principalment d'obres teatrals que adaptava cinematogràficament a la gran pantalla, tot i situar-les en el Japó feudal pel que fa al context històric i cultural. Anteriorment ja hem esmentat com *Los siete samurais* d'Akira Kurosawa és una adaptació cinematogràfica de *Els set contra Tebes d'Ésquil*; tot i així aquest no és l'únic film del cineasta de Tòquio que s'inspira en una obra teatral d'Occident, ja que per exemple *Trono de sangre* (*Kumonosu-jo*, 1957), és una més que clara adaptació de *Macbeth* de William Shakespeare.

A pesar d'aquest diàleg constant entre Orient i Occident que podem apreciar en l'obra de Kurosawa, les seves adaptacions mantenen la història de l'original i sovint inclús la mateixa estructura narrativa, tot i que l'aspecte formal i estètic sigui clarament nipó.

Tot i les modificacions que apreciem en les obres de Kurosawa, algunes d'elles no arremeten a elements folklòrics japonesos tot i l'aspecte formal que aquests puguin representar. Seguint així amb *Trono de sangre*, veiem com les tres bruixes que apareixen en l'obra original de Shakespeare, Kurosawa les substitueix per un únic personatge: una bruixa tipus *yurei* (espectre fantasmal segons el folklore japonès). Tot i que el paper que aquest personatge desenvolupa en l'obra és el mateix, l'aspecte formal ja varia no només pel fet de que es redueixi a un sol personatge, sinó perquè la bruixa de *Trono de sangre*, Kurosawa ens la presenta girant una filosa.

Trobo important aturar-me en la representació d'aquest personatge, ja que el cineasta sembla combinar elements de la cultura occidental i de la cultura oriental en un mateix individu. L'aspecte fantasmal de la bruixa i les seves vestimentes al·ludeixen clarament a una representació d'un

espectre oriental a nivell formal; tot i així el fet de que estigui fent girar una filosa, sembla al·ludir a les tres parques de la mitologia romana. Tot i que a nivell formal el personatge sembla reduir-se de tres a un sol individu, la filosa com a icona ens arremet a la figura de les tres parques – sense trair la tripla original de Shakespeare – que representen totes tres un mateix concepte: ser la personificació del destí.

Tant les tres bruixes de *Macbeth* com el yurei de *Trono de sangre*, són aparicions que revelen el destí o destins que marcaran el camí de l'heroi. Kurosawa es serveix d'un personatge del folklore japonès per substituir a uns personatges de la mitologia occidental, emprats per William Shakespeare en la seva obra.

El món del teatre té un pes notable en la cinematografia japonesa i no només per les múltiples adaptacions que s'han realitzat d'alguns dels grans dramaturgs europeus. Així ho veurem amb formes teatrals japoneses com el Kabuki, que substitueixen progressivament al teatre Noh, el qual era d'un caràcter més elitista; un exemple més d'aquesta voluntat de generar un art popular en el període Edo, en oposició a les formes artístiques de l'aristocràcia.

La relació del teatre amb les tradicions populars japoneses és quelcom inevitable, exemple d'això són les obres en relació als 47 rônin que es donaven tant en el teatre Kabuki i que anteriorment ja tenien una notable participació en el Bunraku (teatre realitzat amb marionetes).

La història dels 47 rônin, o Chûshingura com es coneix al Japó, és una història que narra uns fets reals que es van iniciar el 21 d'abril de 1701, quan el daimo del territori Akô, Naganori Asano, va desenfundar la seva katana, amb gest amenaçador, contra el mestre de cerimònies Yoshinaka Kira al castell shogunal de Edo (actual Tòquio). Aquest fet per si mateix constituïa tota una ofensa per aquell que el dugués a terme i el càstig de tal acte era normalment la confiscació de tots els seus territoris i l'obligació de realitzar-se el seppuku (suïcidi ritual conegut també com a harakiri). Amb la mort del seu senyor, Asano, els samurais que estaven al servei d'aquest es van transformar en rônin (traduït literalment com a samurai errant); samurais sense amo. Al convertir-se en rônin els samurais perdien el seu estatus social i el respecte que posseïen en la societat d'aquella època. Un any i mig més tard, l'antic camarlenc, Kuranosuke Ôishi, junt a quaranta-sis homes més, venjarien al seu senyor atacant el 14 de desembre de 1702 la mansió de Kira. Allí el decapiten i en el temple Sengaku-ji salden el seu deute depositant el cap a mode d'ofrena floral davant la tomba d'Asano. El 4 de febrer de 1703 els vassalls fidels al daimo d'Akô van ser condemnats, com el seu amo, a fer-se el seppuku per haver desafiat el poder legal del shogun. (10)

Chûshingura és una història que serveix als japonesos per exemplificar el valor i el honor, sent

(10) DA COSTA, Marco. "El cine japonés bajo el peso de la tradición. De Rashomon a The Ring". Ed. Azul S.C.P. Barcelona, 2010, pàg.60.

alhora una de les històries més populars entre la societat nipona. És per això que no és d'estranyar que amb l'arribada del cinematògraf al Japó l'any 1896, es realitzessin múltiples versions d'aquests fets, com també s'adaptaven moltes altres històries populars. De fet, cal destacar segons afirma Fernando Cid Lucas, que les primeres filmacions realitzades en territori nipó, “van ser gravacions dels interiors dels grans i vistosos teatres dedicats al Kabuki i a les actuacions de les estrelles del moment d'aquest gènere teatral.” (11)

Algunes d'aquestes filmacions eren representacions d'obres de Kabuki o Bunraku en relació a la història dels 47 rônin.

Posteriorment, a mesura que es va desenvolupant el cinema japonès fins arribar a la seva vessant més classicista, Chûshingura continuarà tenint un fort pes i mostrarà ser de gran interès per als cineastes de l'època com per exemple Kenji Mizoguchi; el qual realitzarà un film dels 47 rônin per ordre del Comissionat Militar Japonès, amb una clara intenció de remarcar el sentit de l'honor i la lleialtat que els samurais, després convertits en rônin, mostren cap al seu senyor en aquesta popular història nipona.

A nivell anecdòtic, alguns autors entre ells Fernando Cid Lucas i Marco da Costa, senyalen el fet de que el film es va estrenar una setmana abans del bombardeig de Pearl Harbor, per a inculcar aquests valors de lleialtat i honor, que ja hem esmentat anteriorment, a mode de propaganda bel·licista entre les tropes japoneses com a missatge per a motivar als kamikazes de la guerra del Pacífic.

El teatre japonès, concretament el Kabuki, va donar peu també per a que Akira Kurosawa realitzés el seu film titulat *Tora no o wo fumu otokotachi* l'any 1945. Aquesta adaptació cinematogràfica de *Kanjinchô* - una de les més populars representacions del repertori Kabuki modern – presenta unes interpretacions per part dels actors, molt influenciades per la forma d'actuar dels actors del teatre Kabuki. (12)

Anteriorment veiem com la història dels 47 rônins va esdevenir com una de les històries més representades en el camp de les arts escèniques japoneses; tot i així però, la popularitat de Chûshingura s'ha acabat instaurant de forma satisfactòria – amb algunes mostres més ben aconseguides que altres, en relació al grau de fidelitat respecte a la història original d'aquests fets – en el món del cinema, arribant inclús a realitzar-se adaptacions lliures per part de la indústria de Hollywood.

(11) CID LUCAS, Fernando. “Influencia del teatro clásico japonés en el cine, manga, anime y videojuegos: versionado, reciclado y usos varios de la materia teatral nipona”. Ed. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 2010, pàg. 2.

(12) *ibid.* CID LUCAS, pàg. 4.

Si bé Mizoguchi va ser qui va obrir el camí per a que *Chûshingura* comencés a ser una proposta seria i respectada en el món del cinema, veiem com altres cineastes també han apostat per la història del 47 rônin, entre ells: Hiroshi Inagaki i Kon Ichikawa entre altres.

Aquestes múltiples adaptacions, semblen tenir el seu origen segons apunta Marco da Costa a “El cine japonés bajo el peso de la tradición. De Rashomon a The Ring”, en una obra de Bunraku titulada *Chûshingura*, escrita l'any 1748 per tres autors: Takeda Izumo, Miyoshi Shôroku i Namiki Senryû. Aquesta obra acabarà sent la base d'adaptacions de la història del 47 rônin en el món del teatre Kabuki, representacions de Ukiyo-e (xilografies i pintures nipones produïdes entre els segles XVII i XX, on trobem imatges referents al teatre i a la paisatgística, entre altres), novel·les, guions cinematogràfics, drames per a televisió i fins i tot obres de ballet. (13)



Fotograma de *Los leales 47 ronin* (*Genroku chushingura*, 1941) de Kenji Mizoguchi

El teatre nipó, concretament el teatre Noh, a pesar de patir constants daltabaixos al llarg de la seva història, es recupera de forma majestuosa a partir de l'any 1912, moment també en que es comencen a construir sales especialitzades per aquest tipus d'art escènica.

Si bé anteriorment veiem com el teatre Kabuki i el Bunraku servien de plataforma per a popularitzar la història dels 47 rônin, el teatre Noh també gaudeix en el seu repertori d'històries que posteriorment s'acabaran adaptant per a la gran pantalla com per exemple *Rashômon* (*Rashômon*, 1950) de Akira Kurosawa.

Val a dir però, que a pesar de la popularitat de la història de *Rashômon*, sobretot per la seva adaptació al teatre Noh durant el segle XV, el film de Kurosawa està basat en la novel·la que l'escriptor japonès Akutagawa Ryûnosuke realitzà sobre la porta de *Rashômon* – la porta més gran de la ciutat de Kioto durant el període Heian – l'any 1915.

(13) op. cit, DA COSTA, pàg.61.

Ryûnosuke es serveix del *Konjaku monogatari*, una col·lecció de fonts literàries que es van reunir en el segle XII; un total de mil contes recopilats en trenta-un volums en els que es recullen històries variades de diversos països asiàtics, entre ells Japó. Aquest conjunt de textos destaquen per la seva temàtica, centrada en el naixement, desenvolupament i influència del budisme en països com India, Xina i el mateix Japó, però també per el to realista i humorístic amb el que s'enfocava el folklore i que diferenciava aquests contes de la producció elitista del període Heian. (14)

Aquesta recuperació de la història de *Rashômon* per part de Akutagawa Ryûnosuke, redescobrint en el segle XX aquesta obra, s'acabaria convertint en la base argumental de molts dels seus contes entre ells, un de titulat *Yabu no Naka* (1922).

Tant *Rashômon* com *Yabu no Naka*, servirien a Akira Kurosawa per a confeccionar el guió del film *Rashômon*, el qual emprà l'obra de 1922 per a elaborar la part narrativa, l'argument de la pel·lícula i els seus personatges; mentre que es serviria del text de 1915 per a confeccionar l'ambient i l'espai així com el títol homònim, ja que el cineasta nipó va quedar fascinat pel *Rashômon* de Akutagawa Ryûnosuke.

L'argument principal que va inspirar *Yabu no Naka* es correspon a un relat que trobem en el volum vint-i-nou del *Konjaku monogatari* tot i que Ryûnosuke va alterar lleugerament l'argument per a realitzar la seva obra. (15) Amb *Rashômon*, l'escriptor nipó proposa un dilema on els límits entre la veritat i la mentida es difuminen, degut a una visió pessimista i desil·lusionada del gènere humà, que s'agreuja en el film de Kurosawa amb la conversació sota la porta de *Rashômon* entre el llenyataire, un bonze mendicant i un tercer personatge que simbolitzaria la postura escèptica del propi director. (16)

Amb *Rashômon* veiem un tema que anteriorment ja havíem comentat amb *Onibaba* de Kaneto Shindo, com és el de l'egoisme humà. Les condicions que afecten als personatges de ambdós films, parteixen d'unes premisses similars, tot i trobar-se en contextos diferents, alhora d'estar recollits sota una atmosfera gairebé antagònica.

Tot i que *Rashômon* presenti un aspecte més teatralitzat i coreografiat pel que respecta a la relació dels personatges i a la fotografia del film, *Onibaba* s'arropa més sota unes directrius més fosques i psicològiques, pròpies d'un film de terror.

No obstant, el tema de l'egoisme com a degradació progressiva de l'individu, destaquen en tots dos títols. El relat de *Rashômon* confon les diferències que a priori existeixen entre el Bé i el Mal i

(14) op. cit. DA COSTA, pàg.95.

(15) ibid. DA COSTA, pàg.95 – 96.

(16) ibid. DA COSTA, pàg.99.

trastoca al mateix temps el nostre sistema de valors. La necessitat i la gana provoquen que una persona robi per a sobreviure. (17)

Aquesta situació límit de desesperació, fruit d'un ambient cada cop més denigrant i inestable, és lo que provoca als personatges dels films a recórrer a situacions il·lícites i immorals en molts aspectes, tot i que això ja suposi una invitació, a mode de reflexió, que ens atorguen tots dos cineastes.

Mentre Kurosawa sembla centrar-se més en el paper de la justícia davant un acte denigrant com el que ens descriu al principi de la seva pel·lícula, on un delinqüent viola a una noia davant la impotent mirada de la seva parella, Shindo no sembla preocupar-se pels actes que cometen els seus personatges, simplement es limita a mostrar com l'egoisme i la desesperació transformen a les persones fins a destruir-les; un tour de force cada cop més progressiu cap a l'autodestrucció.

A mode anecdòtic cal destacar també, en relació al teatre Noh, com la màscara de la que es serveix el personatge interpretat per Nobuko Otowa a Onibaba, correspon a la màscara del dimoni Hannya, una màscara típicament emprada en el teatre Noh per a representar a un dimoni femení gelós.

Tornant però a *Rashōmon* i al text de Akutagawa Ryūnosuke, cal destacar com aquest esdevé un exemple de mostrar un Japó amb problemes polítics i mutacions socials notables, que s'acompanyen d'un exacerbació preocupant de nacionalisme, on la sed de tot lo que ve de l'exterior, d'Occident, es duplica entre els artistes d'una mirada nostàlgica bolcada cap a la cultura clàssica nipona.

Akutagawa Ryūnosuke queda marcat per el terratrèmol que va devastar l'àrea de Tòquio, l'1 de setembre de 1923; a partir d'aquest esdeveniment, l'escriptor s'enfronta a una realitat atterradora. Les seves històries es converteixen així, en quelcom més personal; com una mena d'escut que amb ironia, fa front vers la desesperació que li provoca la realitat. Finalment però, la màscara en la que l'escriptor s'amagava s'acaba desprenent i empra les seves últimes forces en plasmar una revisió terrible de la pròpia vida, abans de sucumbir a un estat bogeria i suïcidar-se. (18)

Donald Richie, en el seu llibre "Japanese Cinema", es sorprèn de com la cultura tradicional japonesa, que encara en l'època actual perdura transmetent-se de generació en generació, tingui tant poca participació en el món del cinema.

(17) op. cit. DA COSTA Marco, pàg.107.

(18) DE CHAVANES, Edwige. "Cinema et littérature au Japon. De l'ère Meiji à nos jours". Ed. Centre Georges Pompidou. París. 1986. (pàg. 44).

Richie afirma que “la tradició és la cultura de creences i formes de pensar i formes de fer, que es conserva de generació en generació i que per fi es converteix en quelcom representant”. És per això que Richie no considera només el pes de la tradició com allò que pot aportar, per exemple, el teatre Noh al cinema; sinó que també creu que els valors familiars i el sistema de com s'organitza la pròpia família – considerada la pedra angular sobre la que descansa la civilització japonesa – també influencien en el món del cinema des d'aquesta vessant referent al pes de la tradició i la cultura autòctona del territori nipó. (19)

Tot i així però, l'aspecte familiar s'allunya força, en principi, del tema d'aquest treball tot i que com hem mencionat anteriorment, sovint el cinema japonès conflueix en una mescla de gèneres dins d'un mateix film.

El pes de la tradició i els referents culturals del Japó, com hem vist fins ara, queden reservats gairebé a títols del cinema de samurais o del cinema de terror. Tot i així però, a pesar de que el yakuza-eiga s'emmiralli, principalment, amb influències de la cinematografia foranea, cal destacar mostres determinades que convergeixen tant en el chambara-eiga i el yakuza-eiga. Abans però, considero important explicar el sorgiment de la yakuza, tenint present el secretisme que engloba a aquesta organització.

Podríem dir que la yakuza tal i com es coneix avui en dia i tal i com s'ha popularitzat en el món del cinema, sorgeix del model que aquest organisme criminal adopta a finals del segle XIX, en plena transició política i social del poble japonès. En aquells temps, el govern, per a poder controlar als seus opositors i rivals polítics, es dedica al reclutament de camperols i treballadors, ansiosos d'escalar posicions en l'escalafó social. Poc a poc, van anar adquirint més autoritat, aconseguint inclús acabar amb la vida d'alguns dirigents polítics i perpetuant cops d'Estat en les primeres dècades del segle XX. (20)

En el període Edo, al voltant de 1612, els batamono-yakko, samurais sense feina al servei del shogun es dedicaven a atemorir als ciutadans. En el moment que s'imposa el shogunat del clan Tokugawa, les bandes formades pels batamono-yakko – conegudes com kabuki-mono – començaran a desaparèixer de forma progressiva. La constant disgregació d'aquestes bandes provocarà que alguns dels seus membres integrants es transformin en bandits errants, mentre que altres adoptaran el rol de mercenaris encarregats de protegir territoris concrets, en absència dels kabuki-mono anomenats en aquest moment machi-yakko; reconvertits així en una mena de policia privada que defensava als camperols i aldeans. Aquests últims, els machi-yakko, amb el pas dels anys, seran els que faran seu el codi d'honor dels samurais i els primers esclavons del que en un futur

(19) RICHIE, Donald. “Japanese Cinema”. Ed. Secker & Warburg. Londres, 1971, pàg. 61 – 62.

(20) op.cit. DE DIOS, pàg.54.

serà la yakuza tal i com la coneixem avui en dia. (21)

José Ángel de Dios a “Tokyo Connection. Una mirada al cine japonés”, ja senyala els elements paral·lels que trobem tant en el cinema de samurais com en el cinema de yakuzas; principalment aquell referent a la figura d'un “antiheroi solitari embarcat en una creuada personal en pos de mantenir la seva honorabilitat”, tot i que no em de cometre l'error d'analitzar aquests models de personatges sota un mateix prisma. (22)

Abans apuntàvem l'existència de films on convergeixen ambdós gèneres, tant el chambara-eiga com el yakuza-eiga. Seguint la línia que hem adoptat fins ara, en relació als referents culturals – i entre ells, aquells referents al món de la literatura –, considero important destacar la nombrosa producció que ocupa en el món de l'audiovisual el personatge Zatoichi; creat per el novel·lista nipó Kan Shimosawa.

Zatoichi, personatge de ficció, és un massatgista cec del període Edo, dotat amb gran maneig de la katana degut al seu passat lligat a la yakuza, que es llança a una vida errant per a defensar a la gent que es troba al seu pas, com a mètode per redimir el seu passat com a criminal.

El món del cinema i la televisió ha realitzat múltiples produccions en relació a les peripècies de Zatoichi, tot i així la més destacada i que més ressò ha tingut en popularitzar a aquest personatge – en l'àmbit occidental principalment – sigui la versió realitzada per Takeshi Kitano: *Zatoichi* (Zatoichi, 2003).

Altres directors han realitzat films posteriors a l'obra de Kitano degut a l'impacte que el film del cineasta de Tòquio va esdevenir en el seu moment. Films però que no han destacat, com el de Junji Sakamoto, el qual aprofita el personatge creat per Kan Shimosawa per a situar-lo en un entorn diferent i allunyat de les històries originals del seu creador.



Fotograma de *Zatoichi* de Takeshi Kitano (2003)

(21) op. cit. DE DIOS, pàg.54.

(22) ibid. DE DIOS, pàg.54.

La influència de les manifestacions culturals japoneses en el yakuza-eiga, no destaca per el caràcter formal d'aquestes, aplicat de manera explícita, sinó que més aviat trobem una subtileza, gairebé en essència de mostres artístiques i culturals nipones que respiren en alguns títols, com per exemple *Dolls* (*Dolls*, 2002) del ja mencionat Takeshi Kitano.

A *Dolls*, Kitano realitza una enigmàtica combinació en la que la tradició mil·lenària del teatre Bunraku demostra ser compatible amb les formes més avantguardistes. Alguns autors, segons apunta Fernando de Felipe a “El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés”, han volgut veure una influència del teatre Noh en la manera que té Takeshi Kitano d'articular les pauses en els seus relats – al contrari del que per exemple succeeix en els films de Hong Kong, influenciats aquests per l'òpera xinesa -, tot i que Kitano sempre ha declarat que el ritme sec i fragmentat que podem apreciar en les seqüències de lluita de les seves obres, com per exemple *Boiling Point* (*Boiling Point*, 1990) o *Violent Cop* (*Sono Otoko Kyobo ni Tsuki*, 1989) entre moltes altres, són únicament un intent de recrear les lluites entre mafiosos de les que ell mateix va ser testimoni en la seva infantesa. (23)



Cartell de “Violent Cop” de Takeshi Kitano (1989)

Donald Richie assenyalava que el públic del cinema japonès, en els seus orígens, “percebia el cinema com un nou format de teatre i no (com succeeix, per exemple als Estats Units) com una nova forma de fotografia”. (24) Aquest aspecte teatralitzant que trobem en els inicis del cinema nipó, sembla que ha perdurat al pas del temps i ha esdevingut una mena de codi interpretatiu i estètic pel que fa a la posada en escena d'algunes pel·lícules, amb major o menor distància respecte a les formes tradicionals del teatre japonès.

(23) LARDIN, Ruben. “El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés”. Ed. Paidós Comunicación. Barcelona, 2003, pàg.112 i 126.

(24) GALBRAITH IV, Stuart. “Cine japonés”. Ed. Taschen. Köln, 2009, pàg. 11.

Si bé apreciem com les formes teatrals nipones influencien amb major o menor mesura la producció del yakuza-eiga, es inevitable apreciar com els relats del cinema de gàngsters japonès estan fortament marcats per el chambara-eiga o el drama d'època japonès, extraient el concepte de l'antiheroi, la similitud de les històries i els esdeveniments que condueixen cap a un clímax carregat de dramatisme i tragèdia.

Tadao Sato a "Currents in Japanese Cinema" ja menciona aquesta similitud entre aquestes dos grans manifestacions de la cinematografia nipona. Tant el chambara-eiga com el yakuza-eiga es serveixen de la figura de l'heroi solitari (especialment en els films de yakuzas produïts a partir de la dècada dels 60).

A més a més, Sato assenyala l'estreta relació entre les escenes d'esgrima pròpies del chambara-eiga i del yakuza-eiga inspirat en temps del període Edo, substituint per això el ritme i l'estil del teatre Kabuki per un de més ràpid, frenètic i violent, accelerant així el ritme de les escenes d'esgrima per a generar una major sensació de tragèdia en la figura de l'heroi; sacrificant així el realisme de l'escena en pos de la bellesa visual que poguessin aportar les coreografies de lluita amb katanes, a nivell formal. (25)

El major grau de violència que envolta el mon dels yakuza respecte al dels samurais, pot ser fruit de la falta d'un codi ètic, d'honor i conducta com a forma de vida respecte a la societat, com per exemple si que s'apreciava en els samurais, i que en els yakuza queda totalment oblidat pel seu aspecte marginal i clandestí en relació al seu paper dins l'entramat social en el que, amb major o menor implicació, conviuen. Aquesta falta d'un codi ètic esdevé una major fredor i agressivitat en el comportament i les accions, cosa que han sabut traslladar molt bé, alguns cineastes nipons en les seves obres; destacant així aquest aspecte de major violència i cruesa que trobem en el yakuza-eiga respecte al chambara-eiga, especialment en els films produïts a partir de la dècada dels noranta.

Nihon kyokakuden (1964), film dirigit per Masahiro Makino, destaca per haver convergit molt bé tant els aspectes més destacables dels samurais i dels chambara-eiga, amb aquells patrons característics del les pel·lícules de yakuzas; contraposant molt bé aquests mons antagònics però amb certs punts en comú. (26)

Makino relata un conflicte entre dos famílies rivals que es disputen el control del territori, servint-se també del conflicte que es produeix entre les tradicions imperants i autòctones del Japó, amb la modernitat occidental que assola al país.

(25) SATO, Tadao. "Currents in Japanese Cinema". Ed. Kodansha International LTD. New York, 1987.

(26) op.cit. DE DIOS, pàg.54.

Podem deduir que mentre el *chambara-eiga* si rep una influència directa del folklore japonès i de la producció literària realitzada al país nipó, el *yakuza-eiga* es mostra amb major sintonia amb les formes teatrals del Japó, en relació al seu aspecte formal, – tot i modificar també alguns d'aquests patrons – mentre que els relats són construccions pròpies d'una realitat fatalista, motivada per la delinqüència i un sistema ètic i de valors sustentat en una mena de burla vanitosa cap al codi d'honor del Bushido, servint-se de la història d'un antiheroi que des de la clandestinitat es conscient de la seva situació miserable; especialment pel que fa a la producció del *yakuza-eiga* que es realitza a partir del 1960.

Cal destacar però, que mentre els relats del cinema de samurais estaven situats en un entorn més feudal on les tradicions nipones imperaven encara amb força per tot l'arxipèlag - degut a la manca de modernitat pròpia del moment històric - , facilitant la relació entre el folklore japonès i les històries del *chambara-eiga*, el cinema de yakuzas, en el seu moment més àlgid, es situa en temps de postguerra, quan el Japó va ser envaït per Occident i per la modernitat que aquest portava en el seu particular colonialisme, tot i destacar també l'etapa de recessió del país nipó, on el pessimisme assolava a una població que no trobava ninguna sortida possible. (27)

Així doncs, mentre el *chambara-eiga* busca enaltir els valors i les tradicions pròpiament nipones en la seva forma més pura possible, el cinema de yakuzas majoritàriament, exposa en els seus relats la degeneració d'aquests valors i d'aquestes tradicions, fruit d'una modernitat i d'una occidentalització que modifica la cultura japonesa en un moment en el que el país restava vençut després de la derrota que li va suposar el desenllaç de la II Guerra Mundial. Aquest canvi de paradigma en la cultura i les tradicions nipones, va modificar també la realitat social i cultural del país, provocant un seguit de canvis i de manifestacions culturals fins ara inexistents.

Bé és cert, com hem apuntat anteriorment, que la *yakuza* com a organització criminal ja existia a finals del segle XIX, tot i així però, el clima de desolació que vivia la societat japonesa en temps de postguerra van donar peu a la evolució del gàngster japonès; del *yakuza*. Aquest experimentarà una transformació allunyada de la figura del criminal, per a convertir-se en el defensor del poble i d'uns valors que s'estaven oblidant i perdent fruit de la renovació occidental que experimentava Japó. (28)

Val a dir però que aquesta idea de convertir al *yakuza* en un defensor dels valors més tradicionals, els quals estaven encarnats en la figura, oblidada ja en temps anteriors al període de postguerra com és la del samurai, no va ser més que una estratègia per part de la indústria cinematogràfica nipona per intentar, com molt bé assenyala José Ángel de Dios a “Tokyo Connection. Una mirada al cine japonés”, “pal·liar el declivi del cine de samurais, per lo que el samurai com a personatge es

(27) op.cit. DE DIOS, pàg.55.

(28) ibid. DE DIOS, pàg.55.

substituït, cinematogràficament parlant, sense ningun complex, per el yakuza” (29)

No obstant la figura del yakuza en si mateixa, també va mutant al llarg de la història del cinema japonès i s'allunya cada cop més de tot allò que encarna la figura del samurai si es que algun cop ha hagut una veritable simbiosi entre ambdós figures. És per això que podem dir que la degeneració dels valors i la transformació que sofreix la cultura nipona, provoca no només una nova forma de narrar les històries sinó que també modifica els arguments i els rols dels personatges que apareixen en els films.



Cartell de *Nihon kyokakuden* de Masahiro Makino (1964)

Finalment, per acabar amb aquest recull d'elements folklòrics i culturals nipons que inspiren o que serveixen de base per a múltiples propostes cinematogràfiques, podem destacar *Gozu. El camino de la locura* (Gokudô kyôfu dai-gekijô: *Gozu*, 2003) de Takashi Miike (film conegut popularment com *Gozu*).

Surrealisme i yakuzas es donen cita en aquesta proposta de Takashi Miike, combinant ambdós elements amb una atmosfera sanguinària, pròpia del gore més morbós i macabre. Tot i que no trobem indicis rellevants de que Miike es serveixi d'algun referent cultural determinat, bé és cert que en el segle XVIII, circulava pel Japó una llegenda popular - una mena de llegenda urbana – que a pesar de prohibir-la pel pànic que causava en els oients, segles més tard, un professor va decidir explicar-la als seus alumnes en un viatge en autobús; la història es coneix com a “cap de baca”, traduït al japonès com *Gozu*, amb al·lusions clares a un dels personatges més notables del film.

La llegenda urbana diu, que la història del “cap de baca” és tant terrorífica que els que l'escolten queden sumits en un estat catatònic del que no es recuperen. La histèria i el caos són, junt amb el surrealisme més tenebrós, elements claus en aquest film de Takashi Miike; tot i així no seria correcte pensar que la seva obra té alguna relació amb aquesta llegenda, més enllà del aspecte formal que caracteritza les al·lucinacions més zoomòrfiques del protagonista.

El Japó de postguerra. Aspectes culturals i cinematogràfics del Japó de postguerra referents al chambara-eiga i al yakuza-eiga

A finals de la dècada dels cinquanta, Japó vivia temps convulsos d'instabilitat i canvis que afectaven al espectre més ampli del territori i la cultura nipona. Diversos conflictes socials i polítics van donar com a resultat un esperit rebel encarnat en una joventut combativa i reivindicativa que s'oposava al règim d'autoritat instaurat pel govern, amb el Zengakuren (l'organització nacional dels estudiants) al front.

Això va coincidir amb l'inici de l'hegemonia imperant de la televisió com a font d'entreteniment. La petita pantalla va començar a assolir gran acceptació en relació a voler acaparar l'atenció dels espectadors; d'un públic que preferia la tranquil·litat de casa en pro de voler assistir al cinema. (30)

Aquesta manca d'espectadors i l'augment considerable de joves i adolescents altament inconformistes amb la realitat nipona del moment, va provocar que la indústria del cinema, per evitar pèrdues, comencés a realitzar films de caràcter contracultural on es mostrés l'empatia amb el sentiment de rebel·lia imperant en els estaments més joves de la societat, sense que això suposés, per part de la indústria cinematogràfica japonesa, un abandonament de les grans produccions de chambara-eiga, apostant també pel cinema de yakuzas.

Si bé és cert que els films de samurais gaudien del propi èxit que proporcionava ser una proposta – més que un gènere – amb gran acceptació i consolidació dins del stablishment cinematogràfic del Japó, el yakuza-eiga en la seva vessant més propera al thriller o al cinema negre o policial, va experimentar el seu boom a partir dels anys seixanta. Cal destacar que amb el temps, i especialment en l'actualitat, el cinema de yakuzas s'ha acabat erigint com a proposta dominant en les entrades del segle XXI, gaudint també d'un bon estat de salut en la segona meitat del segle XX. Un èxit atribuïble en part, a cineastes de notable pes internacional com Takeshi Kitano o Takashi Miike entre altres; aquest últim amb una producció incontrolada i massificada al que se li reconeixen gairebé cent projectes.

Si la primera meitat del segle XX era territori del chambara-eiga, en la segona meitat del segle va ser el yakuza-eiga el que va irrompre amb força; sense oblidar però la importància cabdal del cinema de samurais i les múltiples propostes, moviments i tendències - considerades des d'Occident com a perifèriques – com per exemple el pinku-eiga, el kaiju-eiga o el moviment de cineastes nipons conegut com Nuberu Bagu.

(30) op. cit. DE DIOS, pàg. 67.

Abans dels anys cinquanta però, en ple context històric d'inicis de postguerra, la cinematografia nipona de la segona meitat dels quaranta, ja gaudia de títols d'una notable factura artística, que en bona mesura, molts d'ells ja reflectien i reflexionaven sobre el caos i el sentiment d'instabilitat que van suposar les bombes atòmiques en tot el territori nipó. Títols com *El ángel ebrio* (Yoidore tenshi, 1948) o *El perro rabioso* (Nora inu, 1949), ambdós d'Akira Kurosawa, plasmen part de la realitat que es vivia en el Japó de postguerra; més concretament com aquest moment històric afectava als clans yakuzas i al dia a dia de la població nipona més desfavorida.

Cal destacar però que en el cas de *El ángel ebrio*, Kurosawa es servia dels personatges com un símbol per a plasmar la visió que tenia el cineasta respecte a la realitat japonesa d'inicis de postguerra. L'ocupació nord-americana en l'arxipèlag japonès, després dels bombardejos d'Hiroshima i Nagasaki, va suposar entre altres coses, el control de la producció cinematogràfica nipona per part dels Estats Units, provocant que es realitzés un control excessiu sobre els films, per evitar propostes cinematogràfiques d'exaltació nacionalista que busquessin recollir els aspectes més tradicionals de la cultura japonesa.

Aquesta censura imposada pels Estats Units cap als cineastes, va provocar com en molts altres indrets – com ara en els règims totalitaris – que els propis artistes es trobessin obligats a aguditzar el seu ingeni per evitar els controls restrictius i prohibitius de la censura i poder manifestar les seves intencions i el seu missatge en els films. (31)

En el cas de *El ángel ebrio* de Akira Kurosawa, Guillermo Quartucci senyala com el director es centra en aspectes claus del film, per plasmar la seva particular visió crítica respecte a la invasió nord-americana. L'escenari, “un conjunt d'edificis miserables al voltant d'un toll pestilent d'un barri de Tòquio” o l'actitud dels personatges secundaris caracteritzada per unes actituds poc honroses i egoistes; com ara els “gàngsters, àvids de poder o les prostitutes que es venen al millor postor”, en són algunes mostres. Kurosawa ens mostra a un elenc de personatges amb els rostres buits i inexpressius, customitzats amb les modes i els pentinats que imperaven en la moda nord-americana del moment, en un intent satisfactori de voler mostrar la confusió moral i cultural que deuria imperar al Japó, fruit del colonialisme i l'intervencionisme, no només militar sinó també ideològic i cultural per part dels Estats Units. (32)

En aquesta primera etapa de postguerra, el cinema nipó mostra aquest conflicte d'identitat en relació a una progressiva pèrdua d'una cultura pròpia, que sembla desaparèixer, fruit de la imposició de la cultura occidental. Aquest escenari catastrofista, respecte a la crisi que vivia la identitat nipona en

(31) QUARTUCCI, Guillermo. “La sociedad japonesa de posguerra a través del cine”. Ed. Colegio de México. Ciudad de México, 1980, pàg. 239 – 240.

(32) *ibid.* QUARTUCCI, pàg. 240.

la segona meitat dels quaranta, poc a poc es va anar agreujant tot i mantenir mostres d'absoluta resistència fins a temps de l'era postindustrial; moment en el que el Japó reinvertirà les tornes començant a difondre la seva cultura cap a la resta del món gràcies a la globalització imperant.

No fa falta dir el pes que té Japó en el món de la subcultura de masses amb el manga i l'anime o en el camp de l'entreteniment virtual, sent la principal potència en la indústria dels videojocs; alhora de la internacionalitat d'alguns dels seus cineastes gràcies a la bona acollida d'aquests en els principals festivals de cinema tant europeus com nord-americans.

En aquest últim cas, ja en els inicis dels anys cinquanta, trobem *Rashomon* d'Akira Kurosawa, títol que no només obrirà les portes del cineasta de Tòquio cap a Occident, sinó que massificarà en certa mesura, l'interès del cinema japonès en l'àmbit euroamericà.

A pesar de que la producció de *chambara-eiga* de la dècada dels cinquanta gaudís de nom propi - Akira Kurosawa - trobem molts altres cineastes que en aquest moment es dediquen a la realització de films de samurais, com per exemple Hiroshi Inagaki.

Bé és cert, que aquell caràcter occidentalitzant que se li atribueix a Akira Kurosawa, no només per les múltiples adaptacions de les obres de dramaturgs com Shakespeare o Dostoievsky, sinó també per la notable influència que exerceix John Ford - i el western en general - en el cineasta nipó, està fortament condicionat per la constant mirada que Japó fa cap a Occident, ja des de l'inici de l'era Meiji (1868 – 1912), al mateix moment que busca conservar la seva pròpia identitat. (33)

Aquesta mena de dialèctica entre lo occidental i lo estrictament japonès a nivell cultural i identitari, però també anecdòtic i quotidià que es respira en el Japó de forma agreujada a partir del segle XX, forma part de la essència filmica de Kurosawa.

Japó s'emmiralla en Occident, al mateix moment que conserva la particularitat de les seves tradicions i la seva cultura. Aquesta simbiosi entre Japó i Euroamèrica és un empremta més que notable en l'obra de Kurosawa, sent aquest el cineasta que millor testimonia l'occidentalització de Japó, sense oblidar la cultura nipona i la seva cultura personal com a individu.

Films com *El ángel ebrio* o *El perro rabioso* – i en general la producció de Kurosawa dels anys quaranta – mostren una clara influència pel cinema negre en la que convergeixen una sèrie de signes i elements que fan més que notable el mode de narració filmica imposat per Hollywood, sent un exemple visible de la “americanització” del Japó. (34)

Aquests films esmentats anteriorment però, destaquen per la voluntat que hi diposita el cineasta per a voler mostrar el veritable rostre dramàtic de la postguerra japonesa.

(33) VIDAL ESTÉVEZ, Manuel. “Akira Kurosawa”. Ed. Cátedra, S.A. Madrid, 1992, pàg. 32 – 33.

(34) *ibid.* VIDAL ESTÉVEZ, pàg. 34.

El toll infecte que apreciem en *El àngel ebri*, ocupant les afores d'un barri perifèric de Tòquio, busca reflectir el malestar social que es viu en el Japó de postguerra, fruit de la derrota a mans de les tropes nord-americanes.

L'eclecticisme propi del cinema nipó que esmentàvem en la primera part d'aquest treball, és una constant al llarg de tot el cinema japonès, com bé podem apreciar a *El àngel ebri*. En aquesta obra de Kurosawa de l'any 1948, conviuen tant el yakuza-eiga com el gendai-geki – cinema caracteritzat per la relació dels personatges com alumne (deshi) i mestre (sensei) –, donant com a resultat una història configurada a través de dos personatges principals; el gangster Matsunaga que actua segons el codi d'honor dels yakuza, apostant per una via delictiva i amoral, mentre que per una altra banda trobem al Dr. Sanada que es regeix per uns patrons més humanistes i legítims amb unes normes de conducta, aparentment més convencionals i acceptables.

El film respira un ambient de degradació moral constant, especialment en el paper interpretat per Toshiro Mifune, – actor icònic en els films de Kurosawa – que acompanya a aquella zona de la ciutat convertida en l'expressió més visible de la misèria postbèlica, mostrant-nos així una realitat marcada per el pessimisme de la derrota i l'amargura d'una nació en vies de recuperació. (35)



Fotograma de *El àngel ebri* (Yoidore tenshi, 1948) d'Akira Kurosawa

El film de *El àngel ebri*, mostra qualitats estètiques heretades de la iconografia del *film noir* nord-americà i de la corrent social neorrealista, com també podem apreciar a *El perro rabioso*; film que constantment s'ha associat amb *El ladrón de bicicletas* (Ladri di biciclette, 1948); film neorrealista de Vittorio De Sica.

Tant a *El perro rabioso* com a *El ladrón de bicicletas*, els protagonistes es veuen privats de les seves eines que els hi són necessàries per a guanyar-se la vida i subsistir; en el film de Kurosawa es tracta d'un policia que perd la seva arma, mentre que en la pel·lícula de Vittorio De Sica, el protagonista és testimoni de com li roben la bicicleta en el seu primer dia de feina enganxant cartells.

(35) PUIGDOMÈNECH, Jordi, EXPÓSITO, Andrés i GIMÉNEZ SORIA, Carlos. "Akira Kurosawa. La mirada del samurái". Ed. JC. Madrid, 2010, pàg. 128.

Ambdós films a més a més mostren uns escenaris desolats, convertint-se en un retrat fidedigne de la realitat social imperant tant en el Japó com en la Itàlia de postguerra, un cop finalitzada la Segona Guerra Mundial. (36)

Aquesta simbiosi entre Japó i occident – concretament el pes de la cultura del Estats Units, imperant en l'arxipèlag després de la Segona Guerra Mundial – tant visible en Kurosawa, no és tant palpable en el cinema del anteriorment mencionat Hiroshi Inagaki. L'osmosi cultural a la que ens té acostumats Akira Kurosawa en els seus films, és fruit del seu caràcter modelat a partir de la incursió que es realitza al Japó de principis del segle XX, de tot aquell pensament occidental que comença a arribar a l'arxipèlag.

Els progressos tecnològics i les primeres avantguardes artístiques europees, van irrompre en l'espectre urbà del Japó; Kurosawa que gaudia tant d'una vida rural com urbana, va créixer en un entorn familiar que combinava tant les filosofies modernes amb les més tradicionals, condicionant així la seva forma de captar la realitat. (37)

Cal entendre però, que no hem de confondre el cinema japonès de postguerra com un cinema centrat únicament en temàtiques pròpies del context que es dona en l'arxipèlag després de la Segona Guerra Mundial. El cinema de samurais també gaudia d'una forta producció en la segona meitat dels quaranta i en la dècada dels cinquanta.

A banda de la notable i important producció que Akira Kurosawa aporta al *chambara-eiga*, el ja mencionat Hiroshi Inagaki també és un més que destacat cineasta en els films de samurais. Concretament la seva trilogia *Samurai*, narra la història del que està considerat el samurai més important de la història: Miyamoto Mushashi.

Si bé la dècada dels cinquanta està considerada l'edat d'or del cinema japonès, és important destacar l'ambivalència que vivia el cinema nipó en relació a la censura cinematogràfica imposada per les forces d'ocupació dels Estats Units, en els temps de postguerra.

El *chambara-eiga*, degut a la seva condició de cinema d'època en el que es retractava la particular visió que els cineastes – com Inagaki o Kurosawa – tenien del Japó més tradicional i identitari, va patir una forta persecució i va ser altament censurat pels Estats Units, per evitar sentiments d'exaltació patriòtica en la població nipona, ja que els invasors consideraven que això podia fer perillar els seus interessos d'implantar les doctrines capitalistes i el model de democràcia occidental al Japó.

Així doncs, mentre el cinema de *yakuzas*, proper al drama social, mostrava la decadència imperant

(36) op.cit. PUIGDOMÈNECH, EXPÓSITO i GIMÉNEZ SORIA, pàg. 129, 133.

(37) KUROSAWA, Akira. "Autobiografia". Ed. Fundamentos. Madrid, 1989, pàg. 12.

que vivia el Japó, el cinema de samurais mostrava la glòria i l'esplendor del Japó dels períodes Edo i Heian entre altres.

A pesar d'això però, el *chambara-eiga* tenia una major acceptació a Occident de la que podien tenir altres propostes cinematogràfiques nipones, motivat probablement per un factor d'exotisme que era totalment inexistent en el cinema europeu o nord-americà.

Amb l'ocupació de les forces militars dels Estats Units, es va crear al Japó per part dels nord-americans, la Direcció d'Informació i Educació Cívica del Cinema i el Teatre amb la voluntat d'abolir qualsevol proposta cinematogràfica nipona que exaltés el militarisme i el nacionalisme, apostant per la llibertat d'opinió i de creença i fomentant activitats lliberals per a evitar que el Japó tornés a ser una amenaça per a la pau mundial.

Així doncs, aquest comitè de control i censura cinematogràfica, va recomanar la realització de films en els que s'exaltessin valors com l'esforç dels japonesos per a reconstruir el seu país sota unes directrius renovades de pacifisme, films que es mostrés la pau entre els presoners de guerra, o propostes que remarquessin la voluntat dels ciutadans japonesos per a resoldre els problemes de la postguerra en relació al sector agrícola i industrial.

Es prohibien els films de *chambara-eiga* per la seva relació amb el teatre kabuki – com per exemple veiem en les múltiples adaptacions de *Chûsingura* (47 rônin) – ja que en les formes tradicionals de teatre japonès, el contingut de les seves obres es basaven sovint en una forta doctrina feudal que emfatitzava la lleialtat i l'esperit de venjança; quelcom que els Estats Units volia evitar que es difongués entre la població nipona.

La constant incursió dels Estats Units en el cinema japonès va provocar que posteriorment el cinema nipó, ja en els anys cinquanta, es comencés a difondre per Occident amb una notable acceptació, en part per l'interès en comprovar com havien quallat les directrius nord-americanes en la nova cinematografia nipona. Prova d'això és la renovació que sofreix el cinema històric conegut també com *jidai-geki* o *chambara-eiga*, on les noves històries de samurais s'allunyen de les històries de venjança i es centren en les actuacions honoroses dels samurais, sacrificant la seva vida en defensa dels més desfavorits; com per exemple els camperols, com bé podem apreciar a *Los siete samuráis* (Sichinin no samurai, 1954) d'Akira Kurosawa. (38)

A pesar de la voluntat per part de la Direcció d'Informació i Educació Cívica del Cinema i el Teatre en voler realitzar obres que enaltissin la voluntat dels japonesos per refer el seu país amb harmonia, el drama social ocupava una part important de la producció cinematogràfica nipona de postguerra,

(38) SATO, Tadao. "Le cinema japonais. Tome II". Ed. Centre Georges Pompidou. París, 1997, pàg. 11 – 12 i 20.

donant com a resultat notables títols de yakuza-eiga, que contrarestaven temàticament amb aquells de chambara-eiga on s'exaltava la figura dels samurais, reconvertint els fets històrics del Japó feudal en històries repletes d'humanisme, amb uns samurais com a defensors dels desfavorits. Probablement el notable pes del Neorrealisme italià va eclipsar el drama social de postguerra i per això, el chambara-eiga va predominar sobre el cinema de yakuzas en els anys quaranta i cinquanta. Tot i així però, en allò que podríem denominar lliurement com l'etapa central de la postguerra japonesa, la dècada dels seixanta – ja que a finals de 1980 es produeix el miracle econòmic del Japó, en els inicis de l'era postmoderna –, el yakuza-eiga experimenta un notable creixement i interès tant per part del públic com per la crítica del moment.

Un dels grans cineastes que comencen a obrir-se pas en el món del cinema a partir dels anys seixanta és Kinji Fukasaku. Reconegut a nivell internacional més aviat per films que poc tenen a veure amb el chambara-eiga i el yakuza-eiga, com per exemple *Battle Royale* (Batoru Rowaiaru, 2000), aquest cineasta va saber reflectir molt bé la realitat social i cultural del seu temps - del Japó de postguerra dels anys seixanta i setanta -; captant amb criteri i personalitat el Japó que es desenvolupava i que es transformava en aquests temps d'encara poca estabilitat. Fukasaku va saber plasmar en els seus films l'evolució i la metamorfosis en la que estava immersa la societat nipona, fruit de la notable occidentalització i transformació que patia en la segona meitat del segle XX.

Kinji Fukasaku va començar la seva producció a la dècada dels seixanta, realitzant films de gèneres diversos sota la companyia Toei, demostrant que tenia grans aptituds cinematogràfiques en el yakuza-eiga. Així doncs, la seva producció es va començar a centrar en l'explotació del cinema de gàngsters, destacant els films que formen la seva saga particular *Jingi naki tatakai* – coneguda també com *The yakuza papers* o *Batallas sin honor ni humanidad* en l'Estat espanyol – .

Aquesta saga ens narra l'ascensió d'un ex-soldat japonès en una família de l'hampa, des de finals de la Segona Guerra Mundial fins als anys setanta. (39)



Fotograma de *Jingi naki tatakai* (1973) de Kinji Fukasaku

(39) MACHÍN MARTÍN, Luis Miguel. “La sociedad japonesa de postguerra en *Batallas sin honor ni humanidad*: Kinji Fukasaku y el yakuza-eiga”. Ed. Universidad de La Laguna. Tenerife, 2014, pàg. 206.

Luis Miguel Machín Martín a “La sociedad japonesa de postguerra en *Batallas sin honor ni humanidad*: Kinji Fukasaku y el yakuza-eiga”, destaca la distància temporal que trobem en la saga de Jinji naki tatakai respecte a films com *El àngel ebri* o *El perro rabioso*. Mentre que aquests últims estaven realitzats en un context immediat del Japó de postguerra, – la segona meitat de la dècada dels quaranta – els films de Fukasaku, realitzats en els anys setanta, mostraven una nova visió del Japó de postguerra, menys dramàtica en relació al context social ja que el trauma i la barbàrie no eren tant recents, però si amb un gran rigor per mostrar la realitat nipona d'aquells temps convulsos. Mentre que els films de Kurosawa tenen una major aproximació amb el Neorealisme italià, més dramàtic i més crític amb la situació de finals del quaranta, les obres de Fukasaku es poden permetre el luxe d'analitzar la transformació que realitza el Japó; el sorgiment d'una nova nació que emergeix de sota les runes d'una altra que ha quedat totalment destruïda. (40)

En aquest context de desolació, la reafirmació de la yakuza com a organització criminal, com a una sortida i via d'escapament - o de lloc de refugi - entre la població juvenil japonesa de postguerra, era una opció més que factible per un gran nombre dels joves del moment. Com a tota generació de joves que pateix els designis d'una guerra, la desconfiança amb els valors imperants fins aleshores és absoluta i total, ja que veuen en ells els principals motius que els han conduït cap a una situació de conflicte bèl·lic, misèria i falta d'oportunitats, provocant un abandonament i una desconfiança absoluta cap al model social, polític i cultural establert fins al moment.

De la mateixa manera que els moviments artístics d'avantguarda que sorgeixen en l'àmbit euroamericà durant la segona meitat del segle XX, - com ara l'expressionisme abstracte – busquen allunyar-se d'aquells patrons culturals i artístics establerts des de la Il·lustració, com a rebuig absolut dels models occidentals fruit del trauma que suposa per a tota una generació d'artistes i d'intel·lectuals el drama de la Segona Guerra Mundial, molts joves nipons del context postbèl·lic, van veure en la yakuza una forma d'organització que els acolliria i els protegiria entre el poder i els diners que es generen des de l'hampa; alhora que els hi serviria com a via d'escapament del model sota el que es regien les generacions anteriors, – més tradicionals i nacionalistes – que els van enviar a morir al front per a defensar un país, ara convertit en runes, que no els hi podia oferir cap oportunitat d'una vida digna.

La moral familiar ja no exercia ningun poder sobre els més joves, els quals veien que el sofriment al que es van veure sotmesos, fruit d'una educació promoguda sota el pes de la tradició i l'exaltació patriòtica, no els va aportar més que misèria. És per això que en molts casos, la yakuza va substituir els pes de la ètica familiar, en un moment en que la manca de recursos i d'oportunitats entre els més joves, era gairebé impossible d'assolir des de les institucions legals i moralment acceptades de la

societat; regides aquestes sota uns principis i unes doctrines més tradicionalistes que alhora eren les causants de que, no només el sector juvenil, sinó que tota la població nipona es trobés en una situació de falta de recursos i d'oportunitats, incapaç de sobreviure i de fer prevaldre els seus aspectes culturals, els quals es veien progressivament desterrats per l'imperialisme nord-americà.

Certament, el yakuza-eiga des de la segona meitat dels quaranta fins, inclosos tots els setanta, seria una proposta fílmica que descriuria l'evolució del crim organitzat en el territori nipó, sense allunyar-se però de l'aspecte més policial dels thrillers fets a Hollywood durant aquests anys, tot i que sovint el yakuza-eiga, associat amb el drama social, ens parlaria dels canvis produïts en el Japó després de la Segona Guerra Mundial. De l'occidentalització que pateix l'arxipèlag i de com aquest procés de metamorfosi cultural afecta a tota la població nipona.

Per una altra banda el chambara-eiga es resignaria a abandonar el caràcter més tradicional del Japó imperial, abandonant això sí, per imposició, el contingut patriòtic, provocant així un fenomen força interessant en la cinematografia nipona: mentre el cinema de yakuzas busca mostrar la realitat del seu temps, plasmant com Japó viu i es transforma en base a les noves doctrines de caire occidental, el chambara-eiga dels anys seixanta i setanta – i també de la dècada dels cinquanta – buscarà mostrar una versió del passat totalment allunyada del que era la vida en el Japó feudal.

Passat i present, realitat i ficció entren en conflicte tant en el chambara-eiga com en el yakuza-eiga, sent alhora però, ambdós propostes cinematogràfiques una confluència del que es vivia en el Japó de postguerra; una simbiosi entre tradició i modernitat, entre la cultura autòctona i la cultura foranea de caire occidental vinguda a través de l'imperialisme nord-americà, fruit de la derrota japonesa en la Segona Guerra Mundial.

Cineastes com Akira Kurosawa es van adaptar molt bé a aquest nou paradigma cinematogràfic, tant artístic com social, provocant així doncs, sense dubtar de la seva qualitat, que la seva obra fos altament acceptada tant a nivell nacional com internacional. Tot i així però, van haver altres directors que tot i no gaudir de l'estatus i la categoria del trident nipó – Kurosawa, Ozu i Mizoguchi –, van realitzar grans aportacions en aquelles propostes pròpiament japoneses com el chambara-eiga o el yakuza-eiga.

Hideo Gosha destaca per desestabilitzar les regles del cinema de samurais, fruit també dels patrons establerts en el temps que li va tocar viure, ja que en els anys seixanta, els gèneres van sofrir una evolució notable cap a un major augment de la violència i del ritme, amb unes posades en escena notablement ritualistes. (41)

(41) TESSIER, Max. "El Cine Japonés". Ed. Acento Editorial. Madrid, 1999, pàg. 58.

No és d'estranyar així doncs, que fos en els anys seixanta, quan es produeix aquest augment per la violència en els films, segons assenyala Tessier, que el yakuza-eiga trobés la seva particular època dorada.

Si bé la producció de Hideo Gosha va servir per aportar coses noves al cinema de samurais, va ser també l'època dels seixanta la que va establir el patró estandarditzat del yakua-eiga, creant-se en aquest moment – anys cinquanta i seixanta sobretot – les regles i els cànons del cinema de gàngsters al Japó.

A part del ja mencionat Kinji Fukasaku – destacat cineasta de yakuza-eiga en els anys seixanta i setanta – cal destacar l'obra de Seijun Suzuki, amb un característic Jo Shishido com actor fetitxe en moltes de les seves pel·lícules. Títols com *Yaju no seishun* (1963), *Tôkyô nagaremono* (1966) o *Koroshi no rakuin* (1967) entre altres, van servir per popularitzar el yakuza-eiga en el camp del cinema nipó, servint-se en part, del llenguatge cinematogràfic que caracteritza els thrillers de Hollywood; més concretament les produccions de *film noir*.

La relació del cinema negre amb el cinema de gàngsters o el cinema de caràcter social, sense que aquest últim suposi una gran aportació crítica a la realitat del moment com si que ho feia el Neorrealisme italià, és força notable; alhora, a nivell estètic el tractament del clarobscur és summament essencial en el *film noir*, per a generar unes atmosferes fosques i misterioses en les que es vol destacar la decadència i els aspectes més lúgubres i il·lícits que es mouen en la nocturnitat dels baixos fondos de les grans ciutats.

Cal destacar que el *film noir* com a gènere, comença a desenvolupar-se en els anys quaranta; si bé la producció de Seijun Suzuki és molt posterior, – inclús la podríem classificar com a *neo-noir* – aquesta recupera elements característics del cinema negre, com l'ús del clarobscur, la icona de la *femme fatale* i el gangsterisme com a motor del film que condiciona la vida dels seus protagonistes. *Koroshi no rakuin* sigui probablement, dins de la filmografia de Seijun Suzuki, l'exemple que millor recopila les característiques del cinema negre.

No és d'estranyar que el *film noir* s'implantés amb força en el Japó de postguerra, ja que era una proposta fílmica pròpia dels anys quaranta, anys en que la censura i el control dels Estats Units imperava i condicionava la producció cinematogràfica nipona; provocant que s'instaressin en l'arxipèlag les propostes acceptades des d'Occident. Tot i així però, *Koroshi no rakuin* és un film de cinema negre atípic, ja que està cobert per un caràcter oníric i autodestructiu en els seus personatges, de forma molt més explícita del que acostumem a trobar en el *film noir* tant europeu com nord-americà.

La proposta de Suzuki però, no s'erigeix entorn al desenvolupament psicològic i lineal del seu protagonista, tot i que s'empenyi en mostrar-nos com aquest es troba perdut i consternat enmig d'un

món fracturat; com una mena de malson que el cineasta aconsegueix plasmar amb un gran maneig de les tècniques audiovisuals. Alhora Suzuki destaca per recollir del cinema negre euroamericà, la condició d'uns personatges atrapats en xarxes de paranoia i por, per la culpabilitat que els atemoreix fruit dels seus actes. Tot i així però, mentre moltes obres del *film noir*, empren l'ús de flashbacks o de veus en off, com un diàleg intern que el protagonista té amb ell mateix per intentar pal·liar la culpa, Hanada a *Koroshi no rakuin*, parla amb si mateix amb un to paranoic fruit de l'autodestrucció que li generà l'alcoholisme al que el va conduir Misako – la femme fatale del film –. (42)



Fotograma de *Koroshi no rakuin* de Seijun Suzuki (1967)

La transformació del Japó en pro d'una imperant occidentalització en el territori, és present en el *yakuza-eiga* de postguerra, tot i que on de forma més notable es produeix aquest fenomen és en el drama social de cineastes com Ozu; tot i així, propostes com el drama familiar, entre altres, no són l'objecte d'anàlisi d'aquest treball, tot i que no hem d'oblidar, com dèiem en el principi d'aquest apartat, que la cinematografia japonesa de postguerra gaudeix de múltiples propostes entre les quals trobem el *chambara-eiga* i el cinema de *yakuzas*.

Si bé l'eclecticisme de gèneres és una constant en el cinema japonès, els films sempre presenten elements característics, tant a nivell narratiu com estètic, que els fan decantar i agrupar més cap a un gènere o proposta que cap a una altra.

Val a dir però, que a pesar del pes que el cinema nord-americà - principalment per imposició - exerceix sobre el cinema japonès, els cineastes que sorgiran posteriorment, a partir de la dècada dels vuitanta, es continuaran emmirallant en el cinema occidental tot i que trobaran uns referents més immediats en la cinematografia nipona que connectaran de forma més directa amb els seus interessos, problemes i necessitats.

(42) PHILLIPS, Alistair & STRINGER, Julian . "Japanese cinema: texts and contexts". Ed. Routledge. New York, 2007, pàg. 198.

Sovint a Takeshi Kitano se li ha atribuït un caràcter violent tot i que teatralitzat, pel que respecta a la posada en escena dels seus films. Una violència sovint freda i poc natural, allunyada però d'un sentit desorbitat, que no macabre, - tot i l'humor negre que puguem trobar en els seus films, la violència és un requisit indispensable en l'obra de Kitano, i aquesta sovint es força explícita - com per exemple si trobem en el cinema de John Woo i en general, en el cinema de gàngsters realitzat a Hong Kong. Max Tessier a "El Cine Japonés", assenyala com la Toei a partir dels anys setanta, produïa pel·lícules de yakuzas cada cop més violentes especialment aquelles dirigides per Kinji Fukasaku; el qual alternava per complet les normes establertes, amb uns personatges i una càmera frenètics, on el guió dels seus films sovint passava a un segon pla. (43) La violència era cada cop més explícita en el cinema de gàngsters i l'època del setanta es va veure marcada per aquesta nova línia, molt més sanguinària en les seves produccions; això acabaria assentant les bases del yakuza-eiga que es produïra als vuitanta i als noranta, amb Takeshi Kitano com a referent indiscutible.

El cinema de yakuzas dels setanta sovint es mouria sota un mateix esquema: dos clans s'enfronten per una causa justa, els bons vesteixen kimonos mentre que els antagonistes duen roba occidental... Per una altra banda, el protagonista, que no cedeix davant l'amor d'una dona, es troba dividit entre les seves obligacions morals amb el seu clan i la seva amistat amb un membre del clan enemic. Així doncs, com apunta Tessier, aquest aspecte narratiu "representa l'esperit del ninkyo-eiga (films de cavalleria), que durant molt temps va ser el bastió de la tendència nacionalista japonesa". (44)

Es produeix així doncs, un fenomen interessant. Mentre en els inicis de la postguerra, la Direcció d'Informació i Educació Cívica del Cinema i el Teatre buscava refrenar tota mostra de nacionalisme en el cinema nipó, a través d'una alta dosi de censura, per evitar la difusió de l'exaltació patriòtica entre la ciutadania i que aquesta es pogués rebel·lar vers els invasors, provocant entre altres coses que el chambara-eiga es quedés privat del seu aspecte més imperial i tradicional; el yakuza-eiga recupera allò del que es va veure obligat a prescindir el jidai-geki per incorporar-ho al cinema de gàngsters dels anys setanta; moment també en que ja s'havia realitzat una transició satisfactòria per part dels interessos nord-americans i el drama de la guerra i la postguerra no semblaven tant presents. Tot i així però, veurem com la cinematografia japonesa encara té ben present la seva derrota en la Segona Guerra Mundial i la barbàrie de les bombes atòmiques en l'era postmoderna.

(43) op. cit. TESSIER, pàg. 78.

(44) ibid. TESSIER, pàg. 78.

Postmodernitat. L'era postindustrial com a element transformador del *chambara-eiga* i el *yakuza-eiga*.

En els anys vuitanta i principis del noranta trobem els últims films d'Akira Kurosawa, els quals seguien la mateixa línia creativa que les seves pel·lícules anteriors: adaptacions d'obres teatrals referents del món occidental aplicades en un context del Japó feudal. És el cas de *Ran* (*Ran*, 1985), que si ve a *Trono de sangre* el mestre adaptava *Macbeth* de William Shakespeare, aquest cop adaptaria *El rei Lear* del mateix dramaturg.

La progressiva modernització que experimenta el Japó en l'era postmoderna, en pro d'una mercantilització cada cop més notable que mira amb cert depreç la situació dels temps que li toca viure, van provocar que Kurosawa, cineasta clàssic, gaudís del respecte i l'admiració tant a nivell nacional com internacional fins al final dels seus dies; sobrevivint el seu cinema a la constant transformació del Japó postindustrial que trobaria poc a poc, altres propostes i altres cineastes que també s'acabarien consolidant en la cultura cinematogràfica. (45)

Alguns autors com ara Stuart Galbraith IV, consideren que en l'era postmoderna molts cineastes han abandonat aquella vessant més avantguardista, dotada d'una forta actitud d'esquerres a nivell polític i de realisme social que caracteritzava al cinema de postguerra de les dècades dels cinquanta, seixanta i setanta, en pro d'un cinema donat per una alta dosis de nihilisme i pastitx, assegurant que els cineastes nipons s'han centrat en realitzar imitacions postmodernes d'altres autors, donant com a resultat que aquests directors “han deixat de ser líders per a convertir-se en seguidors de tendències”. (46) Tot i així però, la postmodernitat i la globalització imperant encara avui, serveixen sovint de ponts de connexió entre nacions i cultures, provocant un diàleg constant entre les cinematografies d'arreu, afectant també a altres camps de la cultura, la política, la sociologia i la economia.

La pèrdua d'aquell caràcter més crític que trobàvem en el cinema de postguerra, amb un contingut polític notable, desencadenant en els invasors la voluntat de refrenar el sentiment nacionalista en el *chambara-eiga*, i evitar propostes cinematogràfiques que anessin en contra de l'imperialisme nord-americà tot i acabant realitzant propostes de drama social considerables, burlant així la censura imposada per la Direcció d'Informació i Educació Cívica del Cinema i el Teatre – alhora de realitzar films dotats d'un fort sentit ideològic en pro del comunisme –, és ben present en l'era postmoderna. El caràcter que defineix l'era postmoderna, neix en resposta a la crisi que es dona a finals del segle XX, de tot allò modern, considerat obsolet en les últimes dècades del segle passat.

(45) op. cit. TESSIER, pàg. 82 – 83.

(46) op. cit. GALBRAITH IV, pàg. 167.

Aquesta resposta crítica en el camp del saber i la cultura, va esdevenir segons afirma el filòsof francès Jean-François Lyotard en la fi de les metanarratives – considerades dogmàtiques -, en pro d'una estructuració del saber i del pensament en clau rizomàtica i apropiacionista. Aquesta fi de les metanarratives que apunta Lyotard, afecta sovint al caràcter dogmàtic d'algunes doctrines científiques i filosòfiques, fruit de la crisi que pateix la filosofia i el pensament metafísic, provocant que la funció narrativa perdi els seus functors, la figura del gran heroi, els grans perills, els grans periples i els grans propòsits. (47)

Per una altra banda, Roberto Cueto a “El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés”, realitza una comparació analítica respecte a la història del cinema nipó i el cinema dels Estats Units, afirmant que “mentre que un sistema com el cinema americà es contempla com el cresol de variades tradicions cinematogràfiques, literàries i teatrals (autòctones i europees) o com a procés de canvi constant que va del classicisme a la modernitat, el japonès sembla una criatura uniforme i estàtica a la que es pot aplicar els mateixos valors estètics i ètics que servien per a explicar l'art nipó de fa quatre-cents anys.” (48)

Certament, el pes de les tradicions i els referents culturals japonesos i de l'Àsia de l'est, són ben presents en la cinematografia nipona en múltiples de les seves propostes filmiques, tot i així però la simbiosi del cinema nipó amb manifestacions o mostres culturals euroamericanes és notable al llarg de la seva història; particularment a partir de la producció cinematogràfica de postguerra fins a l'actualitat.

El pes de la narrativa i el teatre en el cinema japonès és més que present, com clarament podem apreciar en l'obra d'Akira Kurosawa, com ja hem vist al llarg d'aquest treball amb títols com *Trono de sangre*, *Los siete samurais* o *Rashômon*, sense oblidar la influència de la llegenda dels 47 rônin que a partir de convertir-se en una obra de teatre kabuki, va donar peu a que es realitzessin múltiples films com el que va realitzar Mizoguchi l'any 1941; destacant també el pes del *film noir* i del Neorrealisme italià en molts films de l'etapa de postguerra.

Així doncs, aquesta “criatura uniforme i estàtica” a la que al·ludeix Cueto, penso que és matissable amb títols cabdals de la cinematografia nipona que en molts casos, han aportat noves narratives i formes de fer cinema amb cert impacte en l'àmbit internacional, sense oblidar la simbiosi amb occident de la que parteix el cinema nipó, sobretot a partir de la Segona Guerra Mundial.

Conjuntament, la postmodernitat i el seu aspecte deconstructiu al que al·ludeix Derrida, basat en la destrucció de lo existent, per a construir quelcom nou a partir d'allò fragmentat, com a declaració d'intencions a partir d'un procés creatiu vers els principis estètics de la modernitat, és notable no

(47) LYOTARD, Jean-François. “La condición postmoderna”. Ed. Cátedra. Madrid, 2012, pàg. 10.

(48) op. cit. LARDIN, Ruben , pàg. 14.

només en el cinema nipó que es produeix en gran mesura a partir dels vuitanta sinó també en el cinema europeu i americà que es dona en aquesta època, la qual determina l'inici de l'era postmoderna.

Així doncs, la simbiosi entre lo euroamericà i lo japonès, conjuntament amb els aspectes més tradicionals i referencials dels dos mons, és present al llarg de la història del cinema japonès. No podem dir que la cinematografia nipona pateixi d'una autarquia cultural, ja que l'imperialisme dels Estats Units imperant en l'arxipèlag del Pacífic després del bombardeig d'Hiroshima i Nagasaki, va contribuir a l'accelerada occidentalització del Japó, afectant això al seu sistema polític, econòmic i també cultural.

Més tard la postmodernitat i la globalització van aportar un paradigma rizomàtic i de “totvalisme” artístic establint ponts entre cultures i cinematografies, de forma molt més explícita de la que es va produir als anys cinquanta amb l'impacte de *Rashomon* a Europa i els Estats Units. Tant en la modernitat de meitats del segle XX com en l'era postmoderna, el cinema nipó s'ha vist afectat per les formes cinematogràfiques occidentals; per tant aquesta manca de mutació o de “contaminació multicultural” que alguns autors afirmen que pateix el cinema nipó, no sembla que sigui aplicable de forma rotunda en la producció que trobem a partir del període de postguerra, ja que constantment el cinema nipó s'ha vist afectat per les cinematografies d'Europa i els Estats Units.

El pensament rizomàtic i l'apropiacionisme al que al·ludia Lyotard, condicionant la forma de relat cinematogràfic que es dona a partir de la postmodernitat, conjuntament a la constant simbiosi que trobem entre lo occidental i lo oriental en les propostes cinematogràfiques nipones, és clarament notable en el Japó de l'era postmoderna. Per una altra banda, la postmodernitat aporta o incrementa un fenomen que es produeix de manera constant al llarg d'aquest període: el remake.

Si bé anteriorment ja dèiem com a partir del segle XXI, el yakuza-eiga guanyaria pes sobre el cinema de samurais, cal destacar com el chambara-eiga que es dona a partir del nou segle, sovint es veu fortament alimentat per la realització de remakes de films cabdals o característics de la cinematografia nipona; com per exemple *Hara-kiri: Muerte de un samurai* (Ichimei, 2011) de Takashi Miike; remake de *Seppuku (Harakiri)*, 1962 de Masaki Kobayashi.

Deixant de banda l'aspecte techno-animism, format pel manga, els videojocs i Internet, que tant caracteritza el cinema d'animació japonès, conegut com anime, i centrant-nos en una vessant més convencional del cinema nipó, val a dir que en l'era postmoderna les grans majors de la indústria cinematografia japonesa pateixen una notable davallada en pro de l'aparició de nous autors, que estan poc interessats en els gèneres clàssics; desmarcant-se també en certa mesura de la forta

influència occidental que condiciona el cinema nipó, principalment a partir del període de postguerra.

El cinema japonès va caure fins ben entrats els anys vuitanta en una progressiva decadència industrial que només es va esvaïr amb l'arribada de certs autors que, precisament, s'havien format veient grans films de gènere de dècades anteriors i es van entossudir en recuperar des d'una perspectiva marcadament nacionalista les arrels del cinema popular del seu país per a alliberar-lo de la marcada influència de Hollywood. (49)

El *chambara-eiga*, vist com a obsolet en aquests temps, es veu immers en certes experimentacions de la ma del pulp o la tendència queer. El caràcter popular i de consum immediat del pulp, on convergeixen diferents gèneres o subgèneres de ficció, va servir com a element de connexió entre el *chambara-eiga* i la fantasia; provocant que el caràcter tradicional del *chambara-eiga* es desvirtués, en pro d'unes propostes amb major acceptació popular, que se'ns dubte estaven més properes a la cultura de masses. Si bé ja hem dit anteriorment que exclouríem l'anime en aquest treball, el cinema convencional nipó presenta múltiples referents del manga com a quelcom autòcton de la cultura pop japonesa – considerat com el pulp japonès – amb títols com *Azumi* (Azumi, 2003).

Per una altra banda, el queer dins del *chambara-eiga*, amb films com *Gohatto* (1999) de Nagisa Oshima, és una mostra clara d'aquesta reivindicació sexual i identitat de gènere, allunyada del heteropatriarcat i de la ideologia marcadament heterosexual que ha dominat durant molt temps la indústria i els relats cinematogràfics, en pro d'una normalització de la identitat sexual, allunyada també del discurs propi de la comunitat LGBT i especialment en contra d'una societat heteronormativa.

Mentre el *chambara-eiga* incorporava a la seva producció noves corrents de pensament o noves formes de cultura o subcultura de masses, el cinema de yakuzas seguia per una via més independent i més innòcua, sent alhora més reaci a la incorporació de nous models, fent-lo menys reivindicatiu. Probablement això fos degut a que el *yakuza-eiga* havia estat fins al moment un gènere menys explotat que el *chambara-eiga*. Si bé l'època daurada del cinema de yakuzas va ser als anys seixanta, la producció més internacional i que en certa manera major impacte va tenir en el cinema a nivell universal, fou la que es va realitzar a partir dels anys noranta, a pesar de patir notables daltabaixos al llarg de la seva producció.

A pesar de la notable popularitat del *yakuza-eiga* en els inicis de la segona meitat del segle XX, aquest gènere, en els anys vuitanta, va caure en una imparable decadència i es va refugiar pràcticament en el territori del vídeo. El ressorgiment d'aquest gènere en els anys noranta, va venir

caracteritzat per la incorporació de personatges més o menys integrats en la societat japonesa, com a element desencadenant de tragèdies o sorpreses com trobem en el films de Takeshi Kitano, aportant un caràcter diferent fins aleshores a la figura del gàngster.

Kitano caricaturitza als seus personatges com a individus solitaris condicionats pels seus actes i per la seva maldat, perseguint una mena de desig redemptor, desmitificant en certa manera la figura del yakuza, presentant de forma quotidiana i res solemne la seva vida avorrida, les seves obligacions i el seu inexistent futur. (50)

Per una altra banda, Takashi Miike ens mostra més al yakuza com a heroi d'acció, com a prototip del mafiós perillós i criminal arropat pel seu món de delinqüència, remarcant el seu paper dins del clan que l'acull. El gàngster com a individu que es desenvolupa per aquest submón clandestí, sense oblidar el caràcter eclèctic en Miike on la convivència de gèneres és una constant en la seva producció. Els films de Kitano es centren en els aspectes més existencialistes dels seus personatges; en l'individu, en l'ésser humà que hi ha darrere del yakuza.

Altres cineastes com Sabu, utilitzen la figura del yakuza com a revulsiu per a la seva entronització adrenalínica de l'existència o com a element desencadenant dels fets que es narren en la trama del film, sense que els yakuzas siguin els veritables protagonistes d'aquest, com per exemple trobem en les obres de Takashi Ishii. (51)

(50) op. cit. LARDIN, Ruben., pàg. 222.

(51) ibid. LARDIN, Ruben, pàg. 223.

Conclusions

La història del cinema japonès ha estat un reflex de la mateixa història del Japó; és per això que resulta gairebé impossible realitzar un anàlisi del cinema nipó – encara que només sigui una mostra d'aquest – sense tenir present la cultura occidental. La imposició dels models euroamericans en els aspectes polítics, econòmics i culturals han estat una constant al llarg de la història del Japó especialment en el segle XX, moment en que el cinema assoleix major importància.

La distinció o classificació del *chambara-eiga* i del *yakuza-eiga* encara és objecte de debat sobre si es poden considerar ambdues propostes com un gènere, o són simplement una adaptació de la cultura nipona de gèneres perfectament consolidats com el cinema d'aventures, el cinema històric o el thriller. Es per això que aquesta simbiosi de la cultura oriental amb la cultura occidental respira encara avui dia amb força dins de la cinematografia nipona, sense obviar els aspectes més pròpiament japonesos que prevalen en el cinema nipó.

No podem analitzar la història del cinema japonès, prenen com a exemple únicament el cinema de samurais i el cinema de yakuzas, tot i així si que podem realitzar, a partir d'aquests dos models, una notable aproximació de l'evolució que pateix el cinema japonès, especialment a partir de l'època de postguerra fins l'actualitat.

L'eclecticisme tant característic de la cinematografia nipona, afecta notablement a la puresa dels gèneres, provocant un ventall molt ampli de propostes filmiques en les que trobem mostres d'absoluta originalitat. Aquest eclecticisme no es produeix de forma tant notable en el cinema nord-americà i europeu; la fusió de gèneres i de tendències, moltes d'elles manllevades del cinema occidental és una constant al llarg del cinema nipó, provocant una constant renovació dels gèneres i/o de les propostes filmiques de la cinematografia nipona.

Tant el *chambara-eiga* com el *yakuza-eiga*, sovint comparteixen aspectes comuns entre ells, tot i que també podem trobar una degradació de models i valors en el intent de voler traspasar les característiques d'un model a l'altre.

El sentit de la justícia, el codi d'honor, les reivindicacions culturals pròpiament nipones,... en són alguns exemples, alhora que sovint els films poden adquirir un caràcter més crític, existencialista o simplement centrar-se en l'aspecte més estètic del cinema d'acció, tant en un cas com en l'altre.

El cinema de samurais i el cinema de yakuzas han sabut sobreviure amb èxit al pas del temps; si bé el primer, en les últimes dècades s'ha mantingut viu, bàsicament, gràcies al fenomen *remake*, l'estat de salut d'aquestes dos propostes demostra l'interès que desperten tant en el Japó com en el mercat euroamericà.

Si bé abans destacàvem la importància i la influència dels models nord-americans en el cinema nipó a partir del període de postguerra, cal destacar també com el cinema japonès aconsegueix impactar al món, abandonant progressivament el qualificatiu de cinema perifèric gràcies a la producció de cineastes com Akira Kurosawa entre altres.

La història del cinema està perfectament lligada a la història de l'art i aquesta depèn de l'evolució històrica que es realitza de forma inevitable al llarg dels períodes. El bon estat de salut, l'època daurada que va viure el cinema nipó en els anys cinquanta – especialment pel que fa al *chambara-eiga* – i els anys seixanta com a dècada clau per consolidar les bases del *yakuza-eiga* que prevaldrien fins a finals del segle XX, es veuen en certa manera truncades – o modificades – en el moment de la postmodernitat, fruit de la crisi dels valors i models de la modernitat en pro d'uns cànons més deconstructius i apropiacionistes.

La fi de les metanarratives afecta sens dubte al relat cinematogràfic, abandonat aquell caràcter més èpic, apostant per un major nihilisme, especialment en el *yakuza-eiga* ja que és el model que gaudeix d'un major estat de salut en l'era postmoderna.

Aquest treball de fi de grau s'ha centrat únicament en les mostres de *chambara-eiga* i *yakuza-eiga* que trobem en el cinema convencional, especialment el que es produeix a partir del període de postguerra. Tot i així però, l'impacte de la subcultura o de la cultura de masses és un factor no només artístic i cultural, sinó també sociològic d'una importància cabdal en l'àmbit japonès.

El manga i els videojocs i especialment l'anime pel que fa al món cinematogràfic, han realitzat – i continuen realitzant – propostes interessants i de gran importància, de les que sovint es serveix el cinema convencional per a confeccionar les seves històries.

En aquest cas, trobaríem un dels aspectes més rellevant i impactants de la globalització en el camp cultural. Si bé anteriorment els models euroamericans servien per donar forma als relats i als films nipons, no només en l'aspecte estètic en relació al llenguatge audiovisual dels films, sinó també en la configuració del relat ja que sovint, s'adaptaven obres literàries de autors europeus; en el context postmodern i actual, el manga i l'anime han set la major aportació cultural de caràcter massiu i internacional, essent perfectament explotada i rentabilitzada per la pròpia indústria, degut al fenomen d'atracció que produeix en un públic de franges d'edat tant dispers: tant infantil, juvenil, com adult.

Bibliografía

CERVERA, Isabel. “Historia del Arte Universal. Ars Magna Vol. III. Meditar la naturaleza. El Arte en India y Asia Oriental”. Ed. Planeta, S.A. Barcelona, 2006.

CID LUCAS, Fernando. “Influencia del teatro clásico japonés en el cine, manga, anime y videojuegos: versionado, reciclado y usos varios de la materia teatral nipona”. Ed. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 2010.

DA COSTA, Marco. “El cine japonés bajo el peso de la tradición. De Rashomon a The Ring”. Ed. Azul S.C.P. Barcelona, 2010.

DE DIOS, José Ángel. “Tokyo Connection”. Ed. T&B Editores. Madrid, 2014.

GALBRAITH IV, Stuart. “Cine japonés”. Ed. Taschen. Köln, 2009.

GARCÍA JIMÉNEZ, Olga. “El período Edo. Sociedad y cultura popular urbana”. Ed. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 2014.

GARCIA-ORMAECHEA, Carmen. “Historia del Arte Oriental”. Ed. Planeta, S.A. Barcelona, 1995.

GIMÉNEZ SORIA, Carlos. “*El ángel ebrio y El perro rabioso*. La situación social de la postguerra a través del cine de Akira Kurosawa. Ed. Universitat de Barcelona. Barcelona, 2008.

KUROSAWA, Akira. “Autobiografía”. Ed. Fundamentos. Madrid, 1989.

LARDIN, Ruben. “El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés”. Ed. Paidós Comunicación. Barcelona, 2003.

LYOTARD, Jean-François. “La condición postmoderna”. Ed. Cátedra. Madrid, 2012.

MACHÍN MARTÍN, Luis Miguel. “La sociedad japonesa de postguerra en *Batallas sin honor ni humanidad*: Kinji Fukasaku y el yakuza-eiga”. Ed. Universidad de La Laguna. Tenerife, 2014.

PÉREZ RIOBÓ, Andrés y CHIDA, Chiyo. “Yokai. Monstruos y fantasmas en Japón”. Ed. Satori. Gijón, 2013.

PHILLIPS, Alistair & STRINGER, Julian . “Japanese cinema: texts and contexts”. Ed. Routledge. New York, 2007.

PUIGDOMÈNECH, Jordi, EXPÓSITO, Andrés i GIMÉNEZ SORIA, Carlos. “Akira Kurosawa. La mirada del samurái”. Ed. JC. Madrid, 2010.

QUARTUCCI, Guillermo. “La sociedad japonesa de posguerra a través del cine”. Ed. Colegio de México. Ciudad de México, 1980.

- RAMOS ARTEAGA, José Antonio. “De providentia et chaos: “Trono de sangre” de Akira Kurosawa (Kumonosu jo, Akira Kurosawa, 1957). Ed. Universidad de la Laguna. Tenerife, 2012.
- REQUENA HIDALGO, Cora. “La creación del mundo japonés: representaciones mitológicas y literarias en *Kojiki*”. Ed. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2010.
- RICHIE, Donald. “Japanese Cinema”. Ed. Secker & Warburg. London, 1971.
- RICHIE, Donald. “A hundred years of japanese film”. Ed. Kodansha International, Inc. New York, 2011.
- SATO, Tadao. “Currents in Japanese Cinema”. Ed. Kodansha International LTD. New York, 1987.
- SATO, Tadao. “Le cinema japonais. Tome II”. Ed. Centre Georges Pompidou. París, 1997.
- TESSIER, Max. “Cinema et litterature au Japon. De l'ère Meiji à nos jours”. Ed. Centre Georges Pompidou. París. 1986.
- TESSIER, Max. “El Cine Japonés”. Ed. Acento Editorial. Madrid, 1999.
- TOMASI, Dario. “Appunti per una storia del cine-yakuza”. Ed. Federazione Italiana dei Cineforum. Bergamo, 2005.
- VIDAL ESTÉVEZ, Manuel. “Akira Kurosawa”. Ed. Cátedra, S.A. Madrid, 1992.

Filmografia

- *Los leales 47 ronin* (Geuroku chushingura, 1941) de Kenji Mizoguchi.
- *Tora no o wo fumu otokotachi* (1945) d'Akira Kurosawa.
- *El ángel ebrio* (Yoidore tenshi, 1948) d'Akira Kurosawa.
- *El ladrón de bicicletas* (Ladri di biciclette, 1948) de Vittorio De Sica.
- *El perro rabioso* (Nora inu, 1949) d'Akira Kurosawa.
- *Rashômon* (Rashômon, 1950) d'Akira Kurosawa.
- *Los siete samuráis* (Shichinin no samurai, 1954). d'Akira Kurosawa.
- *Samurái* (Samurai I - Musashi Miyamoto, 1954) de Hiroshi Inagaki.
- *Samurái 2* (Zoku Miyamoto Musashi: Ichijôji no kettô (Samurai II), 1955) de Hiroshi Inagaki.
- *Samurái 3: Duelo en la isla Ganryu* (Miyamoto Musashi kanketsuhen: kettô Ganryûjima, 1956) de Hiroshi Inagaki.
- *Trono de sangre* (Kumonosu-jo, 1957) d'Akira Kurosawa.
- *Yaju no seishun* (1963) de Seijun Suzuki.
- *Onibaba* (1964) de Kaneto Shindo.
- *Nihon Kyokakuden* (1964) de Masahiro Makino.
- *Tôkyô nagaremono* (1966) de Seijun Suzuki.
- *Koroshi no rakuin* (1967) de Seijun Suzuki.
- *Kuroneko. El Gato Negro* (Yabu no naka no kuroneko, 1968) de Kaneto Shindo.
- *Seppuku* (Harakiri) (1962) de Masaki Kobayashi.
- *Shura* (1971) de Toshio Matsumoto.
- *Batallas sin honor ni humanidad* (Jingi naki tatakai, 1973) de Kinji Fukasaku.
- *Ran* (Ran, 1985) d'Akira Kurosawa.
- *Violent Cop* (Sono Otoko Kyobo ni Tsuki, 1989) Takeshi Kitano.
- *Boiling Point* (Boiling Point, 1990) de Takeshi Kitano.
- *Gohatto* (1999) de Nagisa Oshima
- *Battle Royale* (Batoru Rowaiaru, 2000) de Kinji Fukasaku.
- *Dolls* (Dolls, 2002) de Takeshi Kitano.
- *Azumi* (Azumi, 2003) de Ryuhei Kitamura
- *Gozu. El camino de la locura* (Gokudô Kyôfu dai-gekijô: Gozu, 2003) de Takashi Miike
- *Zatoichi* (Zatoichi, 2003) de Takeshi Kitano.
- *Hara-kiri: Muerte de un samurái* (Ichimei, 2011) de Takashi Miike.

