

Mentira o deshonor: el impacto de la II Guerra Mundial en *Rashōmon* (1950) y *Bajo la bandera del sol naciente* (1972)

Luis Miguel Machín Martín
Universidad de La Laguna
luismachinm@gmail.com

Resumen

La icónica película de Akira Kurosawa, *Rashōmon* (1950), ha servido durante décadas como ejemplo de estructura narrativa y como piedra angular de la desmemoria en el cine. Además, esconde bajo su apariencia de drama feudal todo un discurso sobre la situación de Japón en el momento de su producción, cuando el país aún se encontraba ocupado por las fuerzas aliadas tras la II Guerra Mundial. *Bajo la bandera del sol naciente* (*Gunki hatameku motoni*) (Kinji Fukasaku, 1972), por otro lado, escoge una estructura narrativa similar a la de *Rashōmon* para exponer de forma explícita el estado del país, a través de un suceso ambientado en la guerra. Este texto analiza los paralelismos y diferencias de ambas películas centrándose en la dualidad implícito/explicito.

Palabras clave: cine japonés, *Rashōmon*, Akira Kurosawa, Kinji Fukasaku, II Guerra Mundial

Abstract

The iconic film by Akira Kurosawa, *Rashōmon* (1950), has been used during decades as an example of narrative structure and as cornerstone of the memory examination in cinema. Besides, this film hides behind his feudal drama appearance an integral discourse about the Japanese situation at the moment of its realization, with the country being occupied by the allied forces after the World War II. On the other hand, *Under the Flag of the Rising Sun* (*Gunki hatameku motoni*) (Kinji Fukasaku, 1972) sets a similar narrative structure to expose in a explicit way the state of the country, through an incident occurred in the war. This paper examines the differences and parallelisms between both films, focusing on the duality implicit/explicit.

Keywords: Japanese Cinema, *Rashōmon*, Akira Kurosawa, Kinji Fukasaku, World War II.

1. Introducción

Desde su estreno en 1950 *Rashōmon*, se ha convertido en un clásico del cine japonés y su estructura narrativa ha influido a una gran cantidad de directores y guionistas, que han visto en su andamiaje una forma de expresar matices y ofrecer variaciones de una misma historia (Grandío, 2010, p. 90). Así, en películas como *En honor a la verdad*

(Edward Zuick, 1996) o *Joint Security Area* (Park Chan-wook, 2000), por poner dos ejemplos recientes, se emplea la estructura de la película de Akira Kurosawa (1910-1998) para explorar un misterio —generalmente la muerte de un personaje— y dotarlo de contradicciones para desconcertar al espectador a medida que conoce las diferentes versiones dadas por los *personajes-testigo*.

Rashōmon es una adaptación de dos relatos del escritor Ryūnosuke Akutagawa. La película, ambientada en el s. XII en Kioto, narra el juicio al que se somete a Tajōmaru, un conocido bandido al que se le acusa de asesinar a un samurái en un bosque. Participan como testigos el propio Tajōmaru, la viuda del samurái asesinado y el fallecido, que interviene por medio de una médium. De este modo, se establece una pugna de los personajes por convencer al tribunal de que sus respectivas declaraciones son las válidas. Es este juego de mentiras y ocultamiento el que hace apasionante a la película, al mismo tiempo que en la historia subyace un discurso que enriquece al film. Pero, para hablar del discurso antes habría que identificar, por un lado, los temas propuestos en la obra y, por otro, el contexto histórico al que la película está supeditada. En cuanto a los temas, uno de los más importantes es el de la protección del propio honor como motor de nuestras acciones, honor que trata de ser salvaguardado por los *personajes-testigo* en la película aun a costa de mentir, lo que nos hace suponer que lo que se esconde tras la mentira es peor que la mentira en sí.

Con respecto al contexto en que la obra fue producida y realizada, en 1950 el estado japonés ya había sido derrotado en II Guerra Mundial y se encontraba ocupado por las fuerzas de ocupación aliadas. El sentimiento generalizado era de vergüenza y desánimo entre la población japonesa. El Comandante Supremo de las Fuerzas Aliadas (SCAP en sus siglas en inglés), Douglas MacArthur, fue el encargado de marcar las directrices de la ocupación de Japón. Entre esas directrices se encontraban una serie de temáticas y mensajes a evitar

en toda obra artística producida, estrenada o publicada. Por ejemplo, quedaba prohibida la presencia del feudalismo y de obras feudales, la invitación al suicidio y otros elementos que pudieran ser subversivos dadas las circunstancias (Richie, 2004, p. 105). Así, existía un control férreo sobre el cine, aunque el propio Akira Kurosawa valoraba positivamente el sistema de censura de los aliados en comparación al establecido por las instituciones japonesas durante el periodo bélico (Oshima, 2014, p. 68): “[los censores del SCAP] desde luego que no eran como los censores japoneses, su actitud era tan diferente... respetaban al cine y a sus profesionales”. Sin embargo, fue Daiei, la compañía productora que le había contratado, la que más problemas dio a Kurosawa para poder realizar su película. Para los responsables de Daiei *Rashōmon* era una obra incomprensible y difícilmente comercializable (Richie, 2014, p. 23).

Por otro lado, Kinji Fukasaku (1930-2003) fue un director de una generación diferente a la de Akira Kurosawa. Fukasaku es conocido, principalmente, por las rompedoras películas de la *yakuza* que dirigió entre finales de los años 60 y mediados de los 70, con un estilo y unos códigos morales que rompían con el cine de *yakuzas* más tradicional. Así, pues, la primera etapa del *yakuza-eiga* comienza en los años 60 y es denominada *ninkyō-eiga* (cine caballeroso), mientras que a finales de la década se da el paso hacia el *jitsuroku-eiga* (cine realista), con el que Fukasaku fue identificado (Schilling, 2007, pp. 80-82). En esa época Fukasaku fue uno de los cineastas japoneses que ayudaron a dar el paso del periodo clásico al periodo moderno del cine

japonés, paralelamente a lo que ocurría en muchas de las cinematografías del resto del mundo —con mención especial al llamado Nuevo Hollywood, con directores como Martin Scorsese, William Friedkin o Francis Ford Coppola a la cabeza—.

Fukasaku es conocido por el estilo crudo y la violencia de sus películas, estilo que al inicio de su carrera —especialmente en la época de su saga *The Yakuza Papers* (*Jingi naki tataikai*)— se columpiaba entre una derivación del cine *vérité* y de un efectismo formal que irrumpía inesperadamente para provocar una tensión instantánea en el espectador. No obstante, ese peculiar estilo acompañaba al tema de sus películas, puesto que en Fukasaku había una predisposición hacia el cine social, predisposición influida en gran parte por la época neorrealista de Kurosawa, uno de los grandes referentes cinematográficos de Fukasaku. De hecho, en una conversación con Mark Schilling (2007, p. 164) el director afirma:

“Descubrí lo que buscaba en las películas de Kurosawa. Él fue el primero en internarse en las ruinas de la guerra con una cámara. La gente que ponía el dinero en los estudios pensaba que los japoneses no querían ver ruinas, pero era lo que había, era todo lo que uno podía filmar. Kurosawa deseaba comprobar si era capaz de rodar películas interesantes en medio de aquellas ruinas, así que eso es lo que hizo. Ése es nuestro trabajo: documentar la realidad que nos rodea”.

Vemos que Fukasaku era un seguidor ferviente del Kurosawa más social y esa forma de entender el cine le acompañaría durante gran parte de su filmografía. Sin embargo, el objeto central de este artículo es una de sus mayores y más

incomprendidamente ignoradas películas de corte social: *Bajo la bandera del sol naciente* (*Gunki hatameku motoni*) (1972) [de aquí en adelante *Bajo la bandera...*]. Esta película trata sobre la viuda de un sargento fallecido en la II Guerra Mundial a la que el gobierno le rechaza una y otra vez su pensión de viudedad por la supuestamente deshonrosa muerte de su marido. En los archivos gubernamentales se sugiere que la muerte del sargento pudo haberse debido a una ejecución tras un consejo de guerra por haber intentado desertar. Tras conocer esto, la viuda se lanza a tratar de averiguar la verdad, entrevistándose con soldados que compartieron frente con su marido para tratar de restablecer el honor perdido. Así, *Bajo la bandera...*, al igual que *Rashōmon*, plantea un misterio: ¿realmente el sargento trató de desertar, realmente el fallecido marido de la protagonista fue ejecutado tras un consejo de guerra? *Bajo la bandera...* estructura su narración dando paso a los flashbacks que introducen los *personajes-testigo* interrogados por la viuda, revelando, poco a poco, contradicciones. Las obras de Fukasaku y de Kurosawa, no obstante, no sólo comparten estructura, sino que tratan temas similares, como el sentido de la justicia, el honor y la mentira, entre otros.

Pese a ser de generaciones diferentes y vivir la II Guerra Mundial y la posguerra desde perspectivas muy distanciadas —mientras Kurosawa ya estaba en el mundo del cine en esa época, Fukasaku sólo era un adolescente y había trabajado en una fábrica de armamento durante la guerra que fue bombardeada (Phillips, 2009, pp. 21-22)—, ambos atesoraron la experiencia y la emplearon como motor artístico y, en ocasiones, como *leitmotiv* de sus obras.

2. El sentido de justicia, el dualismo implícito/explicito y el debate de la mentira o el deshonor en *Rashōmon* y *Bajo la bandera del sol naciente*

Como veremos, *Rashōmon* y *Bajo la bandera...* forman un díptico —propiciado por Fukasaku a posteriori— a dos niveles: a nivel narrativo y a nivel de mensaje. Este último es el que más nos interesa y será examinado en torno a los dos temas centrales propuestos anteriormente: la mentira y el honor/deshonor.

Han sido diversos los análisis que veían en *Rashōmon* algo más que una fábula medieval. Algunas de las primeras interpretaciones de la película reflejaban su carácter contemporáneo y vislumbraban en ella una representación del estado en que Japón se hallaba en 1950. Así, ha habido estudios que han profundizado en este análisis yendo más allá, identificando al personaje del bandido Tajōmaru con los invasores extranjeros que habían ocupado el estado nipón (Davidson, 1954). Según esta interpretación, el bosque idílico y casi paradisiaco que atravesaban el samurái y su esposa hacía las veces de Japón, y la irrupción salvaje de Tajōmaru significaba la rotura de un paisaje en calma. En esa línea de análisis se encuentra la siguiente reflexión:

“The central plot of the murder/suicide and rape/seduction is a cataclysmic event which destroys all ordinary decorum (...) Rashōmon may be a symbol of how the Japanese were effecting this accommodation”, (Linden, 1973, p. 397).

Esa destrucción del estado de las cosas, del “decoro”, parece haber provocado un shock en los personajes de la película. Así, dos de los participantes en el juicio, un

leñador y un monje, insisten al inicio de la película en que lo que van a contar es una historia terrible, como si fueran a reproducir unos hechos traumáticos, como si *Rashōmon* fuera una especie de terapia de aceptación. *Bajo la bandera...*, ambientada 25 años más tarde del final de la guerra, se comporta también como una terapia en la que se intenta revivir los traumas aún latentes en la memoria de Japón.

La historia principal de *Bajo la bandera...* expone la influencia que la guerra aún tenía en el país en el momento de su realización (1972). Esa influencia trascendía lo psicológico y llegaba a un terreno práctico donde personajes afectados por un trauma se ven acorralados en un laberinto burocrático que les niega justicia. En términos de justicia, también se podría establecer un paralelismo entre las dos películas analizadas. Mientras que el juicio de *Rashōmon* podría ser visto como un “juicio para la historia”, *Bajo la bandera...* contiene, a su vez, otros dos juicios: el del supuesto consejo de guerra del sargento muerto, y el de la burocracia gubernamental que había sentenciado que el sargento no era digno de honor y, por tanto, la pensión de su viuda tenía que ser rechazada. *Rashōmon*, en este sentido, podría estar preguntando: “¿la historia juzgará correctamente todo lo que ocurrió?”. Esa pregunta implícita es respondida parcialmente en *Bajo la bandera...*, donde se observa que, pasados más de 25 años, aún caben injusticias que afectan a personas inocentes. El jurado en *Rashōmon* se encuentra fuera de campo durante el proceso y no se nos muestra en ningún momento. De hecho, los testigos del juicio son mostrados en un plano frontal mientras hacen sus declaraciones,

dirigiendo sus miradas hacia un fuera de campo no muy distante del objetivo de la cámara. Así, no sólo el jurado está ausente sino que se sugiere que los jueces son los propios espectadores. Además, el elemento sobre el que menos se incide en la narración es en la sentencia, como si buscar culpables no fuera el objetivo, sino exponer las razones que hicieron llegar a ese punto. Fukasaku, por su parte, añade otra perspectiva a su película: aquí sí hay jueces. Los del ejército, que paradójicamente ejecutan a los detenidos sin juicio previo, y los hay en la administración pública, que intenta olvidar el pasado y se niega a investigar por sí misma los hechos aun a costa de cometer una injusticia. El de Fukasaku es, por tanto, un enfoque de denuncia dado por la distancia de 25 años que le daba el tiempo, en contraste con la perspectiva de Kurosawa, una más interrogadora, más ambigua, postura comprensible por la cercanía de los hechos contenidos en el subtexto de su película.

Se han interpretado las mentiras de los personajes en *Rashōmon* como una alegoría del estado Japón en aquel entonces:

“Perhaps the uncertainty or anxiety regarding remembering accurately the crime in question can be seen as an allegorical description of the condition of the Japanese nation in its inability to acknowledge its responsibility and agency in crimes committed against its Asian neighbours.”

Así, la dificultad por dar una versión verídica de los testigos es una respuesta al trauma, de lo que se deduce un sentimiento de culpabilidad (Sugimoto, 2003, p. 6).

La mentira, pues, es empleada por los personajes en *Rashōmon* por varias razones: para ocultar la propia maldad, por cobardía

o para salvaguardar el honor cuestionado o perdido. La esposa, testigo en el juicio, y su marido asesinado, actúan por su honor. Ella, deshonrada por Tajōmaru y rechazada por su esposo insta a ambos a luchar, pelea que desemboca en la muerte del samurái. Por esa razón la esposa miente, argumentando que su marido la había humillado después de la violación de Tajōmaru. El samurái, por su parte, se muestra como víctima de su esposa y del bandido, y miente acusando a su esposa de pedir a Tajōmaru que le matara para poder fugarse con él. En este tejido de mentiras y medias verdades se esconde la vergüenza por haber actuado de forma poco recta. Es, además, una carrera de los personajes por ofrecer una versión compasiva de sí mismos, como si, análogamente, el pueblo japonés tratara de recomponer su virtud imponiendo nuevos recuerdos, aunque esos recuerdos contradijeran a los hechos objetivos. Al final, de los personajes intervinientes en el suceso juzgado la única persona que cuenta la historia sin aparentes mentiras es el leñador, que ofrece una versión con menos sesgo que los demás. Aunque aquí el relato no ofrece de forma total una puerta al optimismo, puesto que se nos recuerda que, aún siendo testigo, este personaje no contó su versión en el juicio debido a su cobardía, por no querer verse envuelto en el proceso. El leñador, finalmente, puede verse como una representación de aquellas personas que, pudiendo haber actuado de forma justa en el Japón de la II Guerra Mundial, prefirieron callar ante las injusticias, convirtiéndose, a su vez, en cómplices.

Las mentiras en *Bajo la bandera...* tienen un objetivo similar a las de *Rashōmon*: ocultar traiciones y comportamientos deshonrosos. La viuda del sargento fallecido

busca a los militares que participaron en su el frente. Los tres ex soldados con los que contacta inicialmente la protagonista son un granjero, un actor de comedias y un jubilado ciego. El granjero ofrece un relato heroico del sargento: le salvó la vida y, según él, es imposible que desertara. Esa visión bondadosa del fallecido, a la postre, se analizará en clave de culpabilidad, puesto que el granjero, como confesará más tarde, le había delatado con respecto a un conflicto que derivó en la muerte de un superior. De nuevo, un personaje miente para proteger su honor. El jubilado ciego dirá que no recuerda la época con exactitud, pero, aún así, narrará cómo el sargento fue ejecutado por haber asesinado a otro soldado y habérselo comido, cosa que más tarde también será desmentida cuando, en una segunda visita, el granjero indique que fue el propio jubilado uno de los que participó en el fusilamiento del sargento. La ceguera del personaje puede representar la voluntad de olvidar lo que ocurrió —de hecho, como hemos comentado, el personaje dice no recordar—, la voluntad por hacerse el ciego ante todo lo que vio durante la guerra.

Otro de los elementos que compone la dualidad implícito/explicito de ambas películas es la localización de sendos relatos. Si en *Rashōmon* es la decadente y destruida puerta de *Rashō* la que representa a Japón de posguerra (Berenstein, 2008, p. 36; Linden, 1973, p. 398), en *Bajo la bandera...* surge de nuevo la cara explícita de esa representación, mostrando un Tokio en reconstrucción, pero tras el que aún se esconden lugares en ruinas como la granja del primer ex soldado, situada en un poblado coreano a las afueras de la ciudad. Granjero, además, que en un momento de la

película expresa cómo, para su tranquilidad, al volver del frente, se encontró con una ciudad y una gente en un estado similar al suyo, por lo que pudo mimetizarse con los escombros del nuevo Japón y olvidarse de su cobardía y traición en el frente.

En cuanto al mensaje final de ambas obras, el pesimismo se apodera casi de forma total del relato de las películas. *Rashōmon* nos muestra que todos los personajes que intervienen, de un modo u otro, son culpables. El bandido, aparte de asesinar al samurái, miente en el juicio. La mujer y el samurái mienten antes que admitir su moralmente censurable comportamiento en el suceso. El monje, testigo indirecto en el juicio, peca de ingenuidad ante la naturaleza humana. Y, finalmente, el leñador peca de cobardía por no intervenir en el juicio para contar todo lo que vio. Sin embargo, ese pesimismo trata de matizarse al final, con el personaje del leñador, que adopta a un bebé abandonado, bebé que es una metáfora del nuevo Japón. Aún así, el autor Vidal Estévez (1992, pp. 53-54) apunta:

*“Se diría que el momento de su realización, en una época en la que la esperanza era la consigna para levantar la moral de un pueblo derrotado, impuso a Kurosawa ese rasgo humanitarista vinculado a la obligación de transmitir ilusión. Pero con *Rashōmon*, en cierta medida todo cambia: el optimismo voluntarioso de las películas precedentes empieza a teñirse de ambigüedad”.*

Bajo la bandera... ofrece, también, un final ambiguo, en escala de grises. Pese a que la protagonista finalmente conoce la verdad sobre la muerte de su esposo, no hay retribución, al contrario, la mayoría de los personajes que desfilan por la película cometieron errores, incluido el sargento

fallecido. Aunque, en la motivación inicial de estas dos películas hay una diferencia sustancial: mientras que en *Rashōmon* es un vagabundo que sólo quiere entretenerse mientras se resguarda de la lluvia el personaje que insiste en conocer la historia, en *Bajo la bandera...* la invitación a conocer la historia tiene un origen más noble. La viuda quiere reparar la memoria de su marido, tal vez ésa sea la única nobleza presente en los personajes de la película. Sin embargo, la presencia del personaje del vagabundo en *Rashōmon* filtra una mirada cínica hacia el conflicto, como si conociera ya la naturaleza humana y sólo quisiera abundar en el morbo de un crimen. Nos encontramos, por tanto, ante dos películas que pueden considerarse dos caras de la misma moneda. Una transmite su mensaje de forma sumergida y la otra, al contrario, prefiere hacerlo emerger para hacerlo visible. Estas dos formas de comunicar cosas parecidas son el reflejo de dos formas diferentes de mirar: la de Kurosawa, una mirada sutil, y la de Fukasaku, una mirada contundente, ambas influidas por su contexto de realización.

Aunque, al margen de los paralelismos y del discurso que se han querido transmitir, la estructura y las implicaciones históricas de *Rashōmon* y *Bajo la bandera del sol naciente* han trascendido y, tal y como afirmó Kurosawa sobre su película: “Creo que la naturaleza humana es la misma en todo el mundo y *Rashōmon* es un drama de seres humanos” (Galbraith IV, 2005, p. 149). Así que, implicaciones psicológicas aparte, *Rashōmon* y su moderna contraparte aún aportan elementos de debate, porque sin discurso histórico aún siguen hablando de la naturaleza humana y eso es un motivo universal.

Bibliografía

- BERENSTEIN, Adolfo, «Rashōmon», *Trama y fondo: revista de cultura*, vol. 24, 2008, pp. 35-47.
- DAVIDSON, James F., «Memory of Defeat in Japan: A Reappraisal of *Rashōmon*», *The Antioch Review*, vol. 14 (4), 1954, pp. 492-501.
- GALBRAITH IV, Stuart, *Akira Kurosawa: El emperador y el lobo*, Madrid, T&B Editores, 2005.
- GRANDÍO PÉREZ, María del Mar, «Tiempo y perspectiva en la película *Rashōmon* de Akira Kurosawa», *Revista de comunicación Vivat Academia*, vol. 111, 2010, pp. 87-105.
- LINDEN, George W., «Five Views of “*Rashōmon*”», *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, vol. 56 (4), 1973, pp. 393-411.
- OSHIMA, Nagisa, «Akira Kurosawa entrevistado en su casa», en *Conversaciones con Akira Kurosawa*. Editorial Confluencias: Almería, 2014, pp. 39-100.
- PHILLIPS, Michael F., «A Cinematic Challenge to Modernity Critical Theory in Postwar Japanese Cinema: An Introduction to Fukasaku Kinji», en: <https://digital.library.txstate.edu/bitstream/handle/10877/3162/fulltext.pdf> (última consulta 03/06/2018).
- RICHIE, Donald, *Cien años de cine japonés*, Madrid, Ediciones Jaguar, 2004.
- RICHIE, Donald, «Un recuerdo personal, Kurosawa y yo», en *Conversaciones con Akira Kurosawa*. Salamanca, Editorial Confluencias, 2014, pp. 17-38.
- SCHILLING, Mark, «Breve historia de las películas *yakuza*», en Roberto Cueto y Jesús Palacios (ed.), *Asia Noir: serie negra al estilo oriental*, Madrid, T&B Editores: Madrid, 2007, pp. 69-88.
- SCHILLING, Mark, «Entrevista a Kinji Fukasaku», en Roberto Cueto y Jesús Palacios (ed.), *Asia Noir: serie negra al estilo oriental*, Madrid, T&B Editores, 2007, pp. 153-164.
- SUGIMOTO, Mike, «The Fifty Year War: *Rashōmon*, After Life, and Japanese Film Narratives of Remembering», *Japan Studies Review*, vol. 7, 2003, pp. 1-20.
- VIDAL ESTÉVEZ, Manuel, *Akira Kurosawa*, Madrid, Cátedra, 1992.