

De las barricadas de París a la insurrección samurái: la transformación cultural de *Les Misérables* en el cine mudo japonés

From the Paris Uprising to the Samurai Rebellion: The Cultural Transformation of *Les Misérables* in Japanese Silent Cinema

ALEX PINAR

Aichi Prefectural University (Nagakute, Japón)

alex.pinar@yahoo.com

ORCID ID: 0000-0003-2780-9099

Resumen: Desde los inicios de la era Meiji (1868-1912), la novela *Les Misérables* de Victor Hugo tuvo una gran influencia en la literatura, el cine y la política japonesa. Tras la publicación de la primera traducción en japonés, la obra llegó a ser tan popular que los estudios cinematográficos produjeron entre 1910 y 1931 cuatro películas mudas basadas en la novela. En este estudio se analizan estas adaptaciones interculturales, se examina la transformación cultural de elementos narrativos y se describe de qué modo los intereses comerciales o estéticos de la industria, así como los cambios ideológicos y sociales experimentados por el país a lo largo de esas dos décadas, determinaron la interpretación y la adaptación de la obra.

Palabras clave: intertextualidad, adaptación intercultural, Victor Hugo, literatura francesa, cine japonés.

Abstract: From the beginning of the Meiji era (1868-1912), Victor Hugo's novel *Les Misérables* had a great influence on Japanese literature, cinema, and politics. After the publication of the first translation in Japanese, the story became so popular that film studios produced four silent adaptations of the novel between 1910 and 1931. This study analyzes these cross-cultural adaptations, examines the cultural transformation of narrative elements, and describes how the commercial or aesthetic interests of the industry, as well as the ideological and social changes experienced by the country during those two decades, determined the interpretation and adaptation of the novel.

Key Words: intertextuality, cross-cultural adaptation, Victor Hugo, French literature, Japanese cinema.

INTRODUCCIÓN

La novela de Victor Hugo *Les Misérables* (*Los miserables*, 1862) es una de las obras literarias más conocidas globalmente. El interés que ha despertado esta historia desde su publicación en el siglo XIX puede medirse por la cantidad de ocasiones en las que se ha editado y reeditado y por la variedad de lenguas en las que se ha traducido (más de veinte). Este interés universal por la novela de Hugo se manifiesta también en el sinnúmero de adaptaciones cinematográficas que se han producido desde los albores del cine y en la infinidad de series de televisión, versiones musicales, y series de anime que se han realizado en numerosos países y que, como todos los hipertextos, han devenido barómetros ideológicos que a lo largo del tiempo han registrado los cambios en el entorno social y cultural (Stam, 2017: 247).

En Japón, la admiración por *Les Misérables* se inició durante los primeros años de la era Meiji (1868-1912) y creció a lo largo del siglo XX tras la publicación de la primera traducción en japonés en 1902. La obra llegó a ser tan sumamente conocida que los estudios cinematográficos, conscientes de que películas basadas en esa historia podían asegurar un éxito de taquilla, produjeron en tan solo veintidós años (desde 1910 hasta la llegada del cine sonoro en 1931) cuatro adaptaciones mudas de la novela.

Aunque estas versiones están hoy perdidas, se conservan fichas técnicas, reseñas y fotogramas publicados en revistas de cine de la época que permiten, siguiendo el enfoque dialógico intertextual de Stam (2000), describir la transmutación de elementos narrativos como la localización (transformación de los escenarios donde se desarrolla la acción), los personajes (eliminación, adición o alteración de los personajes o de sus nombres y su simbolismo) y el tiempo (cambios en el marco temporal o histórico del hipotexto). Asimismo, de acuerdo con los planteamientos metodológicos de investigadores como Aragay (2005), Hutcheon (2006), Geraghty (2008) o Schober (2013) —quienes coinciden en destacar la necesidad de estudiar las adaptaciones examinando el contexto de su producción—, en este artículo se analizan las circunstancias históricas y culturales en las que se filmaron cada una de las versiones. De este modo, se describe cómo los intereses comerciales o estéticos de la industria, así como los cambios ideológicos, sociales y económicos experimentados por el país a lo largo de esas dos décadas, influyeron en la interpretación y en el proceso de adaptación de la obra.

1. RESTAURACIÓN MEIJI Y RECEPCIÓN DE LA LITERATURA FRANCESA EN JAPÓN

Japón tuvo su primer contacto con el mundo occidental a través de unos comerciantes portugueses que tras un naufragio arribaron en 1543 a la isla de Tanagashima, cerca de la ciudad de Nagasaki. Los

objetos que portaban estos náufragos, en especial las armas de fuego, despertaron el interés de los *daimyō* (señores feudales subordinados al shogun) por establecer relaciones mercantiles con Portugal y otros países europeos.

En una de las subsecuentes misiones comerciales portuguesas viajó en 1549 el jesuita Francisco Javier con el propósito de evangelizar a los japoneses. El cristianismo tuvo una rápida aceptación entre los campesinos, de manera que el número de conversos creció a lo largo de las décadas siguientes. El catolicismo comenzó entonces a ser percibido por las autoridades como una amenaza, por lo que en 1614 el shogun Ieyasu Tokugawa, con el objetivo de impedir la difusión de las ideas cristianas y conseguir la erradicación de esa doctrina, proscribió esta religión y vetó la salida del país de ciudadanos japoneses. A partir de 1641 se restringió también el contacto comercial con los extranjeros y se prohibió la entrada y traducción de libros occidentales. Esto dio lugar a un período de ostracismo casi absoluto, conocido como *sakoku* (aislamiento nacional)¹.

La llegada a Japón en 1853 del comodoro Perry con sus buques de guerra, solicitando al shogun que abriera sus puertos y estableciera relaciones comerciales con los Estados Unidos, entre otras exigencias, supuso el fin del aislamiento de Japón y el inicio del declive del clan Tokugawa. El shogun fue perdiendo autoridad política hasta que se vio obligado, en 1867, a restaurar el poder imperial y ceder el gobierno al joven emperador Meiji. Desde ese momento en el país se impulsó un proceso de apertura y de modernización con la voluntad de dejar atrás el pasado feudal y de alcanzar el nivel cultural, económico, tecnológico y militar de las naciones occidentales.

A lo largo de las dos primeras décadas de la era Meiji, luego de más de doscientos años de prohibición, la literatura y la filosofía occidentales llegaron al país en una oleada de traducciones de libros tanto importantes como intrascendentes. Estas obras se seleccionaban a menudo en función de su contenido político, didáctico o práctico, más que por criterios estéticos, calidad literaria o relevancia del autor (Janeira, 2016:128). Al principio, no obstante, debido a la escasa formación de los traductores y a su escaso dominio de las lenguas extranjeras, la mayoría de las traducciones eran en realidad adaptaciones libres en las que frecuentemente se omitían o se añadían diversas secciones, conservándose en muchas ocasiones el argumento más esencial del libro (Varley, 2000: 261).

¹ Únicamente las delegaciones comerciales de los Países Bajos tenían permiso para amarrar en el puerto de Deshima, una isla artificial construida en la bahía de Nagasaki para alojar a los barcos y de la que las tripulaciones no tenían permitido salir.

Durante los primeros años la literatura y filosofía inglesa y estadounidense fueron las más divulgadas, aunque posteriormente la atención se dirigió hacia autores de Rusia y de Francia. En un primer momento, la intelectualidad leyó obras literarias rusas y francesas en versiones traducidas al inglés, siendo las obras de Lev Tolstoi y Victor Hugo las que ejercieron más influencia en literatos y pensadores. Por ejemplo, la novela *Les misérables* fue imitada por escritores como Katai Tayama, el introductor del naturalismo en Japón (Keene, 1984: 240), e influyó en políticos como Taisuke Itagai, líder del movimiento *Jiyū minken undō* (Movimiento de los derechos populares), quien viajó a Francia y se citó con Victor Hugo para conversar con él sobre su movimiento e ideas políticas (Thornton, 2008: 86)².

Durante la década de 1880 aparecieron traducciones en japonés, casi siempre en periódicos en forma de folletín, de obras de autores consagrados como Alexandre Dumas (padre e hijo), Émile Zola y Guy de Maupassant. La novela de Victor Hugo *Les Misérables* se publicó en japonés por primera vez en 1902, serializada por entregas en un diario y posteriormente editada en dos volúmenes en 1906. En 1914 se publicó una nueva traducción en tres volúmenes, la cual debido a su éxito se reeditó en 1918. En esas ediciones, la historia se dividía en cinco partes como en la versión francesa: Fantine (parte 1), Cosette (parte 2), Marius (parte 3), El idilio de la calle Plumet y la epopeya de la calle Saint-Denis (parte 4), y Jean Valjean (parte 5).

A partir de la publicación de las primeras traducciones en japonés, la novela de Hugo se hizo muy popular entre las clases medias urbanas y, como hemos mencionado anteriormente, fue adaptada al cine mudo en cuatro ocasiones entre 1910 y 1931, al final de la era Meiji, a lo largo de la era Taishō (1912-1926) y durante los primeros años de la era Shōwa (1926-1989).

2. LES MISÉRABLES EN EL CINE MUDO JAPONÉS

La primera adaptación de la novela realizada en Japón fue el corto *Aa mujō* (*Ah, sin piedad*, 1910), siendo esta la primera película japonesa basada en una obra literaria occidental. Pocos datos se conservan sobre este filme. De acuerdo con *Nihon eiga dētābēsu* (base de datos de películas japonesas), se estrenó el 25 de abril de 1910 y fue producido por las compañías Kinen Daishokan y M. Paté, pero se desconocen los nombres de su director, del guionista y de los actores. En aquella época, en la que todavía no se había creado el *star system* japonés, era frecuente omitir los nombres de los realizadores y el elenco debido a que se

² Itagai fundó en 1881 del *Jiyūto* (Partido Liberal), el primer partido político creado en Japón, antes de viajar a Francia y entrevistarse con Hugo, quien, al hablarle de su movimiento y de los objetivos revolucionarios de su partido, le recomendó popularizar su ideología a través de las novelas.

consideraba mucho más importante la figura del *katsuben* o *benshi* (Bernardi, 2001: 36). Estos eran comentaristas en vivo que, al igual que los narradores-cantores del teatro kabuki y otras expresiones teatrales japonesas como *bunraku* o *nō*, hacían comentarios durante la proyección de las películas sobre la acción narrativa, describían el estado anímico o sentimientos de los personajes o explicaban elementos culturales de películas occidentales que podían ser incomprendibles para el espectador medio (Dym, 2000: 529). Estos profesionales solían ser más populares que las películas que narraban y se convirtieron en figuras tan importantes que era habitual que la gente fuera al cine a escuchar a su *benshi* favorito en lugar de para ver a un actor o la obra de un director en particular (Anderson, 1992: 260). El alcance de esta popularidad puede apreciarse en el hecho de que, en los números publicados durante los primeros años de vida de la revista de cine *Katsudō shashin kai*³, eran *benshi* quienes frecuentemente protagonizaban las portadas, en lugar de una estrella de cine como ocurriría en años posteriores (Fujiki, 2013: 2).

No se han conservado fotogramas o reseñas de esta película que permitan analizar permutaciones en elementos narratológicos. Pero con toda seguridad, al igual que las adaptaciones de literatura occidental que se realizaron posteriormente hasta a mediados de la década —como el corto *Kachusha* (*Resurrección*, 1914) de Kiyomatsu Hosoyama, basado en la novela de Lev Tolstói *Voskreséniye* (*Resurrección*, 1899)—, *Aa mujō* mostraría algunas de las secuencias más relevantes o reconocidas de la novela, intentando ser «fiel al original» y reproduciendo el contexto cultural de la obra a través de la escenografía, el vestuario y la ambientación (Pinar, 2020: 244). También seguiría el estilo y técnicas cinematográficas teatrales vigentes en ese momento. De este modo, los personajes femeninos estarían interpretados por actores masculinos llamados *oyama*. Estos actuarían moviéndose como en las obras de teatro kabuki y *shinpa*⁴, gesticulando lentamente frente a una cámara que permanecería estática filmando planos largos y tomas prolongadas, sin variaciones de ángulo o distancia (McDonald, 2000: 4).

Este cine teatralizado siguió vigente hasta mediados de la década de 1910. Al iniciarse la era Taishō, más progresista y democrática que la era Meiji, comenzó un periodo de cambios culturales y de progreso artístico, tanto en la literatura como en el cine. En este contexto, en

³ Fue una de las primeras revistas dedicadas al cine publicadas en Japón. El primer número fue publicado el 25 de junio de 1909.

⁴ El teatro *shinpa* (nueva escuela) apareció en la década de 1880 como reemplazo al kabuki, cuya temática y estilo no permitían mostrar las inquietudes del Japón moderno. Con la llegada del cine, muchas obras de teatro *shinpa* se llevaron a la pantalla, surgiendo el género *shinpa daihigeki* (melodrama *shinpa*). Tanto las obras de teatro como las películas *shinpa* compartían algunas características del teatro kabuki, como los manierismos en la actuación.

1915 surgió el *Jun'eigageki undō* (movimiento de cine puro), una tendencia crítica que denunciaba que el cine japonés era exageradamente teatral y que la narrativa dependía en exceso de las explicaciones de los *benshi*. Los partidarios de este movimiento abogaban también por la utilización de técnicas narrativas y visuales más realistas y que fueran actrices en lugar de *oyama* quienes interpretaran papeles femeninos. Algunos directores que trabajaban para los estudios Nikkatsu⁵, influidos por este movimiento, pronto empezaron a aplicar esas ideas en sus películas, abandonando progresivamente algunas convenciones teatrales establecidas en años anteriores.

Al inicio de la década de 1920 la mayoría de estudios ya habían implementado numerosas de las innovaciones y el estilo de filmación defendido por el movimiento de cine puro. También estos emprendieron un proceso de occidentalización y comenzaron a emplear técnicas filmicas similares a las de las películas estadounidenses y europeas, como el uso de primeros planos y *flashbacks*, puestas en escena elaboradas y un montaje complejo. Añadir intertítulos también se convirtió en una práctica habitual, aumentando la capacidad de las películas para mostrar la historia por sí mismas, minimizando así la función interpretativa de los *benshi* (Anderson, 1992: 273)⁶.

Algunas compañías como Shochiku Kinema, estudio fundado en 1920 con el objetivo de producir películas al estilo occidental, apostaron por la americanización creando un estilo denominado *kamata*, el cual emulaba abiertamente el melodrama hollywoodense (Wada-Marciano, 2008: 114)⁷. Sin embargo, a pesar de utilizar innovaciones técnicas y un lenguaje narrativo moderno, durante los primeros años de la compañía los actores continuaban actuando con un estilo de interpretación rígido como el que se empleaba todavía en el cine y teatro *shinpa*, lo que le confería una cierta estética arcaica que contrastaba con las películas extranjeras (Wada-Marciano, 2008: 116).

Entre las numerosas producciones melodramáticas de Shochiku se encontraba una adaptación de *Les Misérables*. Esta nueva versión cinematográfica estaba dividida en dos partes, estrenadas

⁵ La compañía Nikkatsu (abreviatura de Nippon Katsudōshashin Company) fue fundada en 1912. En 1914 ya realizaba una media de catorce películas al mes, liderando la producción en Japón. También dominó la importación y la exhibición de películas extranjeras durante la década de 1910.

⁶ A partir de los años 20, con la implementación de nuevas técnicas cinematográficas y narrativas, los *benshi* perdieron progresivamente influencia y popularidad. Con la llegada del cine sonoro en 1931, los *benshi* empezaron a perder sus trabajos. Muchos de ellos, como el hermano mayor de Akira Kurosawa, se suicidaron.

⁷ El estilo *kamata* se refiere al estilo filmico de los melodramas que se desarrolló en los estudios cinematográficos de Shochiku, en el suburbio de Kamata (Tokio), entre 1920 y 1936.

respectivamente el 1 y 30 de abril de 1923. El primer episodio, titulado *Aa mujō - Dai ippen: Hōrō no maki* (*Ah, sin piedad. Parte 1: la bobina del errante*), fue dirigido por Kiyohiko Ushihara, director de melodramas y comedias románticas que había estudiado cine en Estados Unidos y trabajado con Charles Chaplin (Jacoby, 2008: 327). La segunda parte, titulada *Aa mujō - Dai nihen: Shichō no maki* (*Ah, sin piedad. Parte 2: la bobina del alcalde*), fue filmada por Yoshinobu Ikeda. Como puede observarse a partir de la crítica de autor desconocido publicada en la revista *Kinema Junpō*, en ambas partes el elenco actuaba conforme a los cánones interpretativos del *shinpa daihigeki* que caracterizaban el estilo *kamata* durante los primeros años de Shochiku. Aunque el crítico alaba la dirección, la dramatización y la puesta en escena, describía la película como aburrida y tediosa, culpabilizando a los actores por su modo de actuar exagerado y acompañado de abundantes gesticulaciones:

Esta película es aburrida. No sólo es monótona, sino que además las expresiones faciales exageradas abundan en todos los episodios. El valor de esta película está completamente determinado por este aspecto. La dramatización está bastante bien hecha, y la habilidad del director es incuestionable. Tampoco puedo quejarme de la forma en que se filmó. Habría costado una enorme cantidad de dinero para una película japonesa, y debe haber habido esfuerzos concertados e innumerables luchas en el proceso de filmación. El efecto se puede percibir ciertamente en esta película, pero el tremendo mal reparto la ha hecho desgraciadamente aburrida (1923: 4)⁸.

Los créditos y fotogramas publicados en la revista proporcionan información respecto a los personajes y la localización de la acción, aspecto que permite deducir qué episodios de la novela se narraban en la película. De esta manera, es posible observar que en el filme se producía una curiosa transformación y simbiosis intertextual e intercultural: los actores eran japoneses, pero la historia estaba ambientada en China, los personajes vestían ropas tradicionales de ese país (fot. 1), y tenían nombres franceses, idénticos a los de la novela (aunque transcritos al silabario japonés *katakana*). Ambas partes estaban protagonizadas por diez personajes: Jean Valjean, Javert, el obispo Myriel, Fauchevelet, Petit Gervais, Fantine, Cosette, Monsieur y Madame Thénardier, y Champmathieu. Todos ellos aparecen en el primer volumen de la novela titulado *Fantine*, por lo que la trama argumental se centraba, por tanto, en la representación de algunos de los acontecimientos más melodramáticos relatados en esa parte de la obra: la salida de la cárcel de Jean Valjean tras pasar 19 años por robar una barra de pan e intentar escapar después de prisión, el robo de una

⁸ Reseña traducida por Yūki Wada en colaboración con el autor.

cubrería en casa del obispo Myriel después de que este le ofreciera comida y refugio, el robo de una moneda a un niño llamado Petit Gervais, su huida y la persecución del fanático inspector Javert, el cambio de identidad de Valjean como alcalde Madeleine, el momento en que este evita que Fauchelevent muera aplastado por un carruaje, la caída, decadencia y muerte de Fantine; la adopción, a cambio de grandes sumas de dinero y la subsecuente explotación de la hija de Fantine, Cosette, por parte de Monsieur y Madame Thénardier; la condena al mendigo Champmathieu al ser confundido por Jean Valjean, y el juicio a este al entregarse para que el indigente no sea condenado en su lugar. En consecuencia, en la adaptación se omitían personajes y acontecimientos narrativos descritos en otras partes de la novela y que abarcaban una explícita crítica política y social, como el conflicto entre el joven estudiante Marius y su rico abuelo monárquico, su relación entre el líder revolucionario Enjolras, o la rebelión y la batalla en las barricadas de París.

El interés por reproducir solo los elementos más dramáticos estaba en concordancia con la línea comercial y estética de la compañía Shochiku, ya que las películas de estilo *kamata* se caracterizaban por su superficialidad y por su énfasis en mostrar la vida cotidiana sin ningún tipo de contenido político o de crítica social (Wada-Marciano, 2008: 122). De tal forma, en esta adaptación la historia de Hugo se transformaba en un drama sentimental de evasión que repetía fórmulas del melodrama americano, omitiendo los temas de carácter filosófico o sociopolítico que se plantean en la novela, como la defensa de los oprimidos, el bien y el mal, la justicia y la ley, la monarquía, o la ética de los gobernantes.

Después del gran terremoto de septiembre de 1923 que devastó Tokio y Yokohama, las compañías más importantes, Nikkatsu y Shochiku, trasladaron sus estudios a Kioto. Estas corporaciones iniciaron una nueva etapa comercial. Se reestructuraron y modernizaron, abandonando algunas técnicas cinematográficas obsoletas que aún persistían y adoptando definitivamente las innovaciones del cine americano (Komatsu, 1996: 413). Shochiku continuó realizando mayoritariamente melodramas al hollywoodense estilo *kamata*, mientras que Nikkatsu aumentó la producción de películas *jidai-geki*, género extremadamente popular en aquella época y que copaba casi el 50% del total de películas realizadas en el país (Spalding 1992: 131). Estas eran películas de época ambientadas en el período Edo, durante la caída del Japón feudal, o en las primeras décadas de la era Meiji.

Menos de un lustro después del terremoto se inició la era Shōwa, un período menos democrático y más represivo que la era anterior, marcado por la volatilidad y tensión económica, el descontento social y la aparición del militarismo autoritario. Bajo la influencia de este fluctuante clima cultural, social, económico y político, se puso de

moda un nuevo patrón narrativo en las películas *jidai-geki* llamado «subgénero rebelde». Las películas de este subgénero compartían una temática similar a la de las llamadas *keikō-eiga* («películas de tenencia»), las cuales tenían una perspectiva de izquierdas y representaban ideas progresistas, antiautoritarias y críticas, aunque paradójicamente eran producidas por grandes estudios capitalistas como Nikkatsu (Thornton, 2008: 39). Así, las historias del «subgénero rebelde» mostraban un nuevo tipo de héroe nihilista de clase humilde que desafiaba a la autoridad en su lucha por defender a los oprimidos, reflejando el malestar común de esos años y criticando de manera velada las desigualdades sociales del Japón contemporáneo (Gerow, 2012: 2).

Una de las películas enmarcadas dentro de este subgénero fue una nueva adaptación de *Les Misérables*, producida en 1929 por Nikkatsu y dirigida por Seika Shiba. Esta versión también se presentó en dos partes: *Aa Mujō: zenpen* (*Ah, sin piedad: parte 1*) y *Aa Mujō: Kōhen* (*Ah, sin piedad: parte 2*), estrenadas el 10 y 17 de mayo respectivamente. En la adaptación de Shiba, tal como se observa en la crítica anónima publicada en la revista *Kinema Junpō*, la acción narrativa se trasladaba a la era Meiji y se situaba durante el levantamiento campesino conocido como la rebelión de Chichibu —una extensa revuelta inspirada por las ideas revolucionarias promovidas por Taisuke Itagai a través del Movimiento de los derechos populares y del Partido Liberal— que se produjo en ese distrito en noviembre de 1884 como consecuencia de la nueva y onerosa política agraria y fiscal del gobierno. Estas reformas del régimen imperial acabaron provocando una caída del precio del arroz, la cual arruinó a unos campesinos y arrendatarios ya empobrecidos, impidiéndoles pagar los impuestos y la renta de la tierra mientras que los acreedores seguían reclamando la devolución de los préstamos:

He visto múltiples versiones de Jean Valjean interpretadas por Henry Krauss⁹, Gabriel Gabrio¹⁰ y William Farnum¹¹. En Japón, la película estaba ambientada en China, como otras obras del estudio cinematográfico Shochiku Kamata, donde Inoue Masao interpretó una

⁹ El crítico se refiere a la película francesa *Les Misérables* (1912), dirigida por Albert Capellani, en la que el actor Henry Krauss interpretaba el papel de Jean Valjean.

¹⁰ Gabriel Gabrio interpretó a Jean Valjean en la película francesa *Les Misérables* dirigida por Henri Fescourt en 1925.

¹¹ William Farnum interpretó a Jean Valjean en la película norteamericana *Les Misérables* realizada por Frank Lloyd en 1917.

versión china de Jean Valjean¹² [...] Ahora ha sido adaptada en una película de época japonesa por Shiba Seika. Eligió como escenario Japón durante la Restauración Meiji, en torno a la revuelta de Chichibu, lo que es una idea mejor que ambientar la historia en China [...]. La dramatización está realmente bien hecha. [...] A lo largo de los 18 rollos, la película proporciona emoción y suspense a un ritmo adecuado, al tiempo que muestra el entusiasmo de quienes participaron en su realización [...] La historia tiene mucho potencial para atraer a la gente (1929: 72)¹³.

Los créditos de la película permiten observar que, a diferencia de la adaptación anterior de estilo *kamata*, aparecían seis personajes, los cuales protagonizan los episodios de la novela más subversivos y que contienen más denuncia social. Los *kanji* (ideogramas) de sus nombres tenían un significado alegórico, lo cual los dotaba de una dimensión simbólica que no se aprecia en los nombres en francés. De esta forma, el significado del primer *kanji* del nombre del protagonista, Jaan Gijūrō (邪安義十) (Jean Valjean), puede ser tanto malvado como injusticia, lo que representaba su pasado como ladrón, pero sentenciado injustamente a una larga condena por delitos menores. Por otro lado, el primer ideograma del nombre del antagonista, Jashirō (蛇四郎) (Javert), significa serpiente, lo que ponía de manifiesto la naturaleza malvada del personaje¹⁴. El primer *kanji* de Ushigoro (牛五郎) (Marius, posiblemente en el filme un arrendatario o campesino que se arruina con la reforma gubernamental), significa toro, lo que denotaba la personalidad inconformista, el vigor y la fuerza de este revolucionario. Harue (春江) (Cosette), cuyo *kanji* inicial representa la primavera o la pubertad, simbolizaba la juventud e inocencia de este personaje cuando se produce la revuelta y comienza su relación con Ushigoro. El ideograma de Otsune (お常) (Fantine) representa lo inmutable o eterno, siendo este una alegoría de su muerte prematura. Por último, el primer *kanji* de Mitsuki (光月尼) (una monja budista con una función narrativa equivalente a la del obispo Myriel), significa luz, brillo o iluminación, lo que simbolizaba su papel como agente del cambio interior que sufrirá el protagonista tras recibir su consejo y ayuda, tal

¹² El crítico se refiere a la versión melodramática de Shochiku filmada en 1923, protagonizada por Masao Inoue. Como hemos mencionado anteriormente, esta adaptación estaba ambientada en China.

¹³ Reseña traducida por Yūki Wada en colaboración con el autor.

¹⁴ En el budismo japonés las serpientes se percibían tradicionalmente como mensajeras de los dioses. Sin embargo, durante la Restauración Meiji, la reforma religiosa prohibió las creencias y el culto a los dioses ancestrales locales, muchos de ellos asociados a ese reptil. Con el tiempo, se empezó a percibir a las serpientes como un ser pernicioso, adquiriendo progresivamente un simbolismo negativo.

como que ocurre en la novela con Jean Valjean cuando este es auxiliado por el religioso.

En esta versión se eliminaron algunos personajes y acontecimientos destacados de la novela, como el perverso matrimonio Thénardier y la adopción y abuso por parte de estos de Cosette, suprimiendo los elementos más melodramáticos y sentimentales del hipotexto. Así, de acuerdo con los patrones narrativos del «subgénero rebelde», la acción se focalizaba en el héroe protagonista, quien, al igual que Jean Valjean en la historia de Hugo, participaba en una lucha revolucionaria contra las medidas despóticas y abusivas del gobierno, mostrándose de manera encubierta una crítica social a la situación contemporánea y propugnando unos valores igualitarios y humanitarios similares a los expuestos en la obra.

Debido a la notoriedad de la historia y la popularidad del «subgénero rebelde», en 1931 Nikkatsu produjo una nueva adaptación basada en *Les Misérables*, estrenada en dos partes el 15 y el 25 de enero. Esta versión, dirigida por Tomu Uchida (director que realizó durante su carrera numerosas *keikō-eiga*), tenía como título el nombre en francés del protagonista (aunque adaptado a la pronunciación japonesa): *Janbarujan: Zenpen (Jean Valjean: Parte 1)* y *Janbarujan: Kōhen (Jean Valjean: Parte 2)*.

La crítica escrita por Shigesaburō Suzuki y publicada en la revista *Kinema Junpō* indica que se trataba de una película de época en la que la acción narrativa se ambientaba también durante la era Meiji (fot.2). Sin embargo, en esta versión los acontecimientos se enmarcaban durante la guerra de Seinan de 1877 (también conocida como la rebelión de Satsuma), una insurrección de samuráis descontentos con la reforma del Gobierno Meiji que abolió su estatus social y privilegios, como el derecho a portar *katana*:

Jean Valjean, es el nombre del personaje principal de *Les Misérables* de Victor Hugo, que todo el mundo conoce. La película en dos partes *Jean Valjean*, de dieciocho volúmenes en total, una producción de la división de drama moderno de Nikkatsu, es una adaptación de *Les Misérables* de Hugo. [...] Se trata de una adaptación de la historia que ya se ha estrenado como película japonesa anteriormente [...] El título es más efectivo que el anticuado título *Aa Mujō* [...]. Sin embargo, la historia adaptada ahora se ha ambientado al final de la era Edo, en los inicios de la era Meiji de Japón. Es una idea inteligente situarla durante la última rebelión en la guerra de Seinan en 1877 (Suzuki, 1931:21)¹⁵.

Los créditos muestran que en esta adaptación aparecían siete personajes, aunque sus ideogramas no contenían una carga simbólica

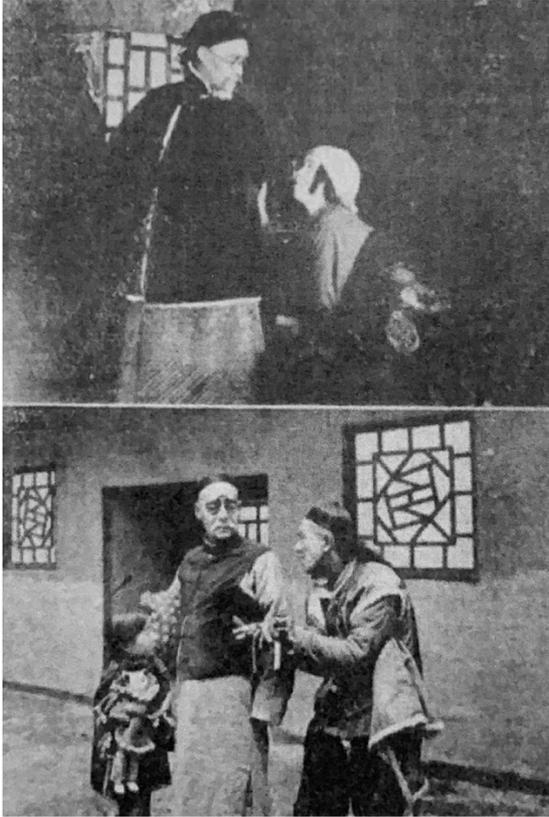
¹⁵ Reseña traducida del japonés al inglés por Naoko Kasai y del inglés al español por el autor.

como en la versión de 1929: Bansaku (Jean Valjean), Shin'en (un monje budista equivalente al obispo Myriel), Ofusa (Fantine), Osayo (Cosette), Keizō Yakurai (Javert), Shimada Susumu (Marius, seguramente un samurái que se rebela contra el gobierno por la decisión de suprimir su clase social), y Ganzō (Monsieur Thénardier). Estos personajes protagonizaban los mismos episodios de la novela que se mostraban en la película de Shiba, aunque Uchida incluía también el relato de la adopción de Cosette por Thénardier y su posterior rescate por Jean Valjean. Así, el director también ambientaba la historia en un contexto histórico real para manifestar, a través de un héroe del pasado que se rebela contra la autoridad, una crítica velada a la situación social del presente. En este marco, era posible para los espectadores urbanos contemporáneos identificarse y compartir su descontento con los héroes desafiantes, víctimas de la injusticia y la desigualdad, que podían ver en la pantalla.

3. CONCLUSIONES

La producción de varias adaptaciones de *Les Misérables* en un relativamente corto periodo de tiempo puede explicarse por el contexto cultural, económico e ideológico de esos años. Por un lado, la novela llegó a ser muy popular después de que se publicaran las primeras ediciones traducidas al japonés, por lo que los estudios cinematográficos consideraron que una película basada en esta obra podría aportar grandes beneficios económicos. Por otro lado, debido a la universalidad de los temas que representa —como los derechos humanos, la miseria, la opresión y el autoritarismo—, la historia de Hugo se convirtió en una forma expresiva de reflejar el malestar social latente en Japón a finales de la década de 1920 y a lo largo de la de 1930.

IMÁGENES



Fot. 1. Fotogramas de la película *Aa mujō*, publicados en la revista *Kinema Junpō*, 134, 1923, pág. 5. Arriba, Jean Valjean ayudando a Fantine. Abajo, Jean Valjean con Cosette y Monsieur Thénardier. Nótese que los decorados, el vestuario y el maquillaje de los actores imita la estética de la cultura china.



Fot. 2. Fotograma de la película *Janbarujan* publicado en la revista *Kinema Junpō*, 392, 1931, pág. 46. Jean Valjean estaba caracterizado con cabello blanco como en la novela. Cosette vestía *kimono* y llevaba un peinado de época, similares a los que llevaban las mujeres en las primeras décadas de la era Meiji.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANDERSON, Joseph (1992), «Spoken Silent in the Japanese Cinema; or, Talking to Pictures: Essaying the Katsuben, Contextualizing the Texts», en A. Nolletti y D. Desser (eds.), *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History*, Bloomington, Indiana University Press, págs. 259-310.
- ANÓNIMO (1923), «Aa mujō», *Kinema Junpō*, 134, pág. 5.
- ANÓNIMO (1929), «Aa mujō zenpen to Kohen», *Kinema Junpō*, 334, pág. 72.
- ARAGAY, Mireia (2005), «Reflection to Reaction: Adaptation Studies Then and Now», en M. Aragay (ed.), *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*, Amsterdam-New York, Rodopi, págs. 12-34.
- BERNARDI, Joanne (2001), *Writing the Light: The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*, Detroit, Wayne State University.
- DYM, Jeffrey (2000), «Benshi and the Introduction of Motion Picture to Japan», *Monumenta Nipponica*, 55/4, págs. 509-536.
- FUJIKI, Hideaki (2013), *Making Personas: Transnational Film Stardom in Modern Japan*, Cambridge, Harvard University Asia Center, Harvard University Press.

- GERAGHTY, Christine (2008), *Now A Major Motion Picture: Film Adaptations of Literature and Drama*, Lanham, Rowman and Littlefield.
- GEROW, Aaron (2012), «The Sword and The Screen: The Japanese Period Film 1915-1960», *Film Series Commentaries*, 1 [En línea: http://elischolar.library.yale.edu/ceas_film_series/1]. Fecha de consulta: 15/09/2021].
- HUGO, Victor (2015), *Los miserables*, Madrid, Alianza editorial.
- HUTCHEON, Linda (2006), *A Theory of Adaptation*, London, New York, Routledge.
- JACOBY, Alexander (2008), *A Critical Handbook of Japanese Film Directors: From the Silent Era to the Present Day*, Berkeley, Stone Bridge Press.
- JANEIRA, Armando M. (2016), *Japanese and Western Literature. A Comparative Study*, Tokyo, Tuttle Publishing.
- KEENE, Donald (1984), *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era: Fiction*, New York, Henry Holt.
- KOMATSU, Hiroshi (1996), «The Classical Cinema in Japan», en G. Nowell-Smith (ed.), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford, Oxford University Press, págs. 413-422.
- MCDONALD, Keiko (2000), *From Book to Screen*, Arkmon, M. E. Sharpe.
- PINAR, Alex (2020), «Ángel Guimerà en el cine japonés: intertextualidad intercultural en la adaptación de Kenji Mizoguchi del drama *Terra Baixa*», *Trasvases entre la literatura y el cine*, 2, págs. 241-252.
- SCHÖBER, Regina (2013), «Adaptation as connection – Transmediality reconsidered», en J. Brunh, A. Gjelsvick, y F. Hanssen (eds.), *Adaptation Studies*, London/New York, Bloomsbury, págs. 89-112.
- SPALDING, Lisa, (1992) «Period Films in the Prewar Era», en A. Nolletti y D. Desser (eds.), *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History*, Bloomington, Indiana University Press, págs. 131-144.
- STAM, Robert (2000), «Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation», en J. Naremore (ed.), *Film Adaptation*, New Brunswick, Rutgers University Press, págs. 54-76.
- STAM, Robert (2017), «Revisionist Adaptation: Transtextuality, Cross-Cultural Dialogism, and Performative Infidelities», en T. Leitch (ed.), *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, New York, Oxford, págs. 239- 250.
- SUZUKI, Shigesaburō (1931), «Janbarujan», *Kinema Junpō*, 392, pág. 46.
- THORNTON, Sybil Anne (2007), *The Japanese Period Film: A Critical Analysis*, Jefferson, McFarland.
- VARLEY, Paul (2000), *Japanese Culture*, Honolulu, University of Hawai'i Press.

De las barricadas de París a la insurrección samurái

WADA-MARCIANO, Mitsuyo (2008), *Nippon modern: Japanese Cinema of the 1920s and 1930s*, Honolulu, University of Hawaii Press.

Fecha de recepción: 08/06/22.

Fecha de aceptación: 15/07/22.