

El Colegio de México

Héroes, víctimas y villanos.
Los yakuza y sus imágenes en el cine japonés.

Tesis presentada por
PATRICK MAURER ESCOBAR
en conformidad con los requisitos
establecidos para recibir el grado de
MAESTRIA EN ESTUDIOS DE ASIA Y AFRICA
ESPECIALIDAD: JAPÓN

Centro de Estudios de Asia y África
2015

A Natalí, mi cómplice.

Índice.

Agradecimientos.	p.4.
Notas.	p.5.
Introducción.	p.6.
1. Yakuza.	p.10.
1.1 Los yakuza en el periodo Edo (1600-1868).	p.10.
1.2. Los yakuza en el periodo Meiji (1868-1912).	p.15.
1.3. Los yakuza en los periodos Taishō (1912-1926) y Shōwa (1926-1989).	p.19.
1.4. Los yakuza durante la ocupación estadounidense de Japón (1945-1952).	p.28.
1.5. Los yakuza durante el “milagro japonés” (1955-1973).	p.38.
1.6. Los yakuza después de 1970.	p.41.
2. Cambios en las imágenes de los yakuza en el cine japonés.	p.43.
2.1. Primeras imágenes de los yakuza en el cine japonés.	p.43.
2.2. El cine en Japón en tiempos de guerra.	p.46.
2.3. El cine en Japón durante la ocupación estadounidense (1945-1952).	p.49.
2.4. La industria del cine en el Japón independiente de los años cincuenta.	p.50.
2.5. Auge y caída del <i>ninkyō eiga</i> en la crisis de los años sesenta.	p.51.
2.6. <i>Jingi naki tatakai</i> : metaficción historiográfica del Japón de la posguerra.	p.57.
2.7. Efímero auge del <i>jitsuroku eiga</i> en los setenta.	p.82.
2.8. Sobre los cambios en la representación de los yakuza en el cine japonés.	p.86.
Conclusiones.	p.89.
Anexo 1.	p.91.
Bibliografía.	p.94.

Agradecimientos.

A mi asesora, Dra. Miura Satomi, por su dedicación y sus valiosos comentarios.

A mis lectores, Dr. Aaron Rosenberg y Dr. Amaury García.

A los profesores del Centro de Estudios de Asia y África, por sus enseñanzas y por acercarme a la historia, la lengua y la cultura de Japón.

Al Dr. Ochiai Kazuyasu por su apoyo para la realización de mi estancia de investigación en la Universidad Hitotsubashi, Japón, del 21 de noviembre de 2014 al 3 de enero de 2015.

A mis compañeros de cursos y seminarios, por la interlocución y la amistad.

A El Colegio de México, A.C. por hacer posibles mis estudios de maestría y concederme una beca para la elaboración de esta tesis.

Al CONACYT por concederme una beca nacional para la realización de mis estudios de maestría, y una beca mixta para la estancia de investigación que realicé en la Universidad Hitotsubashi.

A la Fundación Japón, por su apoyo económico para la realización de esa estancia.

A la Universidad Hitotsubashi, por hacer posible mi estancia de investigación.

Notas.

Sobre el uso de nombres propios de origen japonés:

Los nombres propios de origen japonés se escribirán siempre respetando el orden utilizado en Japón, con el apellido seguido por el nombre. Por ejemplo: Kurosawa Akira.

Sobre palabras de origen extranjero:

Las palabras de origen extranjero irán en cursivas, salvo en el caso de palabras que han sido asimiladas al español, como “yakuza”.

Las palabras de origen japonés serán transliteradas al alfabeto romano. En el texto, las vocales largas serán indicadas con un macrón, salvo en el caso de la “i”, que se escribirá dos veces: “ii”. La ortografía de los textos citados se adecuará a este sistema, mas en las referencias bibliográficas se respetará la ortografía original de cada edición.

Sobre el título de las películas:

Todas las películas aparecerán con su título original, utilizándose la transliteración al alfabeto romano en el caso de las películas japonesas.

Sobre la traducción:

Salvo que se especifique lo contrario, la traducción de todas las citas es de mi autoría.

Introducción.

Como muchos grupos criminales, los yakuza (mafias autóctonas japonesas), han sido objeto de innumerables representaciones artísticas. En Japón, desde el siglo XIX, estampas, baladas, novelas, y obras de kabuki popularizaron las historias de yakuza históricos, convirtiéndolos en héroes de las masas. El cine japonés, por su parte, produce imágenes estereotípicas de los yakuza desde la segunda década del siglo XX. Como el medio más influyente en Japón, durante la primera mitad del siglo XX y como uno de los más influyentes a la fecha, el cine es en buena medida responsable de cómo se ha imaginado y de cómo se imagina a los yakuza dentro y fuera de Japón.

Yakuza eiga o cine yakuza es una categoría que agrupa a cientos de películas – mudas y sonoras, en blanco y negro y a color–, producidas por intervalos en el último siglo, que pertenecen a diversos géneros cinematográficos, y que no parecen tener otra cosa en común que a sus protagonistas, la mafia japonesa, los yakuza.

No hay un conjunto de convenciones, normas o estereotipos comunes a todas las películas que abarca la categoría *yakuza eiga*. Películas clásicas sobre los yakuza, como *Chūji tabi nikki* (1927) de Itō Daisuke; *Jinsei gekijō: Hishakaku* (1963) de Sawashima Tadashi; *Jingi naki tataikai* (1973) de Fukasaku Kinji; y *Koroshiya I* (2001) de Miike Takashi, son completamente heterogéneas. Sus fuentes, su diégesis, sus personajes, sus recursos y sus técnicas estéticas y narrativas son notablemente diferentes. Cada una es producto de una coyuntura histórica específica, pertenece a un género distinto, y construye una imagen particular de los yakuza.

Pese a que una comparación de las películas recién mentadas genera la ilusión de que las películas sobre los yakuza son sumamente heterogéneas, la realidad es un tanto más compleja. Si se compara cada una de esas películas con otras películas

sobre yakuza que le sean contemporáneas se hace evidente que no son sino muestras representativas de vastos géneros comerciales que resultaron de la sobreexplotación de convenciones y estereotipos por la industria de cine en diversos momentos de la historia de Japón.

Es curioso que, a pesar de las notables diferencias estéticas y estilísticas entre los diversos géneros sobre los yakuza, la representación idealizada de los yakuza como héroes benevolentes, marcialmente diestros y al servicio de los débiles y los desvalidos, fue una constante hegemónica de 1914 a 1970.

Chris Desjardins estima que: “El yakuza, o gánster japonés, existe, como el samurái, en una realidad separada en el cine, la TV y la literatura, del mismo modo que el vaquero, el pistolero y el detective privado lo hacen en la cultura americana”¹.

Aunque es cierto que el cine japonés produjo sobre todo imágenes de los yakuza totalmente alejadas de la realidad, en la década de los setenta se produjeron películas que, si bien generan sus propias convenciones y estereotipos, destacan por su realismo y su fidelidad histórica.

El objetivo principal de este trabajo es explicar, desde una perspectiva histórica, los cambios en las imágenes de los yakuza en el cine japonés.

En otras palabras, explicar por qué las compañías de cine desarrollaron ciertas imágenes convencionales y estereotípicas de los yakuza, por qué las reprodujeron exhaustivamente, y por qué eventualmente las sustituyeron por otras.

Mark Schilling destacó que: “[...] las películas de yakuza han experimentado cambios en consonancia con los gustos de las audiencias, las presiones del mercado y

¹ Desjardins, Chris, *Gun and sword. An encyclopedia of Japanese gangster films 1955-1980*, Lexington, Poison Fang Books, 2013, p.17.

las ambiciones de los directores”². Otros factores, como los cambios del marco legal y del régimen político también deben tomarse en cuenta.

Desarrollando lo anterior, mi hipótesis es que, los cambios en la representación cinematográfica de los yakuza atestiguan el impacto que tuvieron, sobre la industria de cine, los rápidos y marcados cambios económicos, políticos, socio culturales y tecnológicos que Japón experimentó en el siglo XX.

Para comprobar mi hipótesis llevaré a cabo el siguiente desarrollo:

En el primer capítulo haré un recorrido sintético por la historia de los yakuza, desde el siglo XVIII hasta nuestros días, mostraré su adaptación a los cambios de la coyuntura política y económica, y argumentaré que, aunque se proclaman a sí mismos “defensores de los débiles”, desde la segunda mitad del siglo XIX han servido, en Japón, a los intereses del Estado y del gran empresariado.

En el segundo capítulo, que se titula “Cambios en la representación de los yakuza en el cine japonés”, describiré las características fundamentales de los principales géneros cinematográficos sobre yakuza, y explicaré cómo, desde la segunda década del siglo XX hasta principios del siglo XXI, factores económicos, políticos y legales afectaron a la industria del cine en Japón y propiciaron cambios en las imágenes cinematográficas de los yakuza. Como mostraré las condiciones necesarias para la producción y difusión de una imagen cinematográfica realista de los yakuza no se dio sino hasta la década de los setenta, cuando directores como Fukasaku Kinji y Satō Junya aprovecharon la crisis de la industria del cine para trastocar en forma radical la imagen cinematográfica de los yakuza.

² Schilling, Mark, “Yakuza films: fading celuloïd heroes”, *Japan Quarterly*, vol.43, nº6, Julio-Septiembre 1996, p. 30.

El presente texto es un trabajo original que se ocupa de uno de los aspectos menos estudiados de la historia del cine japonés. Sus principales aportes académicos, son: una explicación histórica de los cambios en las imágenes cinematográficas de los yakuza, y una revisión crítica y sintética de la escasa bibliografía sobre los yakuza y el *yakuza eiga*.

Además, este texto contribuirá al debate crítico sobre la obra de Fukasaku Kinji, pues argumentaré el valor de la serie de películas *Jingi naki tatakai* (1973-75) como historiografía y etnografía del Japón de la posguerra y enfatizaré su dimensión (meta)crítica acerca de la naturaleza histórica, subjetiva y narrativa de todo discurso sobre el pasado.³

³ Cabe destacar que un reconocimiento a la relevancia del presente trabajo se expresó en la publicación del artículo: Maurer, Patrick, “Fukasku Kinji’s Battles without honor and humanity: A historiographic metafiction of post-war Japan”, *Journal of Japanese & Korean Cinema*, vol.5, nº1-2, 2013, pp.99-112.

1. Yakuza.

1.1. Los yakuza en el periodo Edo (1603-1868).

Como en todos los espacios geográficos gobernados por un Estado, en Japón ha existido una vasta variedad de grupos criminales. Según señala Peter Hill⁴, el sociólogo Iwai Hiroaki ha documentado la presencia de grupos criminales en Japón desde el siglo VII, cuando se emitieron las primeras regulaciones imperiales del juego en Japón. Según el mismo autor, documentos del periodo Kamakura refieren la existencia de bandas de apostadores en ese tiempo, pero no se puede establecer una genealogía hasta la modernidad.

En 1600, Tokugawa Ieyasu concretó la pacificación y la unificación de Japón bajo un poder central militar de tipo dinástico, conocido como *Bakufu*. El régimen que fundó se conoce como el Shogunato Tokugawa (1603-1868). Su legitimidad dependía del reconocimiento de su virtud por la casa imperial, mas su poder se fundaba en la capacidad de su ejército regular y en sus alianzas con los señores locales.

En efecto, el Shogunato Tokugawa impuso un orden social estable en su territorio gracias a la intervención de los poderes locales. Aunque contaba con un marco legal y un aparato burocrático para regular las relaciones sociales y los intercambios económicos dentro de su territorio, su política judicial era permisiva, y delegaba la ejecución de la ley a los poderes locales o a la ciudadanía.

Tras un largo periodo de guerras intestinas, la paz establecida supuso un momento de crisis para la vasta clase militar. Aunque en el orden social jerárquico establecido por los Tokugawa los militares ocupaban el rango más alto, con el tiempo

⁴ Hill, Peter B.E., *The Japanese mafia: yakuza, law and the state*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

la paz y el despilfarro de sus líderes trajeron complicaciones económicas a muchos de ellos. Mientras algunos miembros de la clase samurái retornaron al campo, se emplearon en la burocracia gubernamental o se dedicaron a la enseñanza, otros –no pudiendo integrarse al nuevo orden político, económico y social– formaron grupos armados que se conocen como *hatamoto-yakko* y se abocaron a actividades criminales como el saqueo, la rapiña, el robo y la extorsión.

Como han documentado numerosos autores, ante la incapacidad o falta de voluntad del gobierno shogunal y de los gobiernos locales, distintos sectores de la sociedad urbana organizaron ejércitos temporales, conocidos como *machi-yakko*, para defenderse de los ataques de los *hatamoto-yakko* y garantizar la integridad de las personas y de sus propiedades.

Celebrados en diversas narrativas y dramas populares, algunos *machi-yakko* – como la banda liderada por Banzuiin Chōbei– se convirtieron en leyenda, idealizados como héroes altruistas y benevolentes, al servicio de los pobres y de los desvalidos. Por esta razón, muchos grupos yakuza formados en épocas posteriores han intentado trazar una genealogía que los vincule a los *machi-yakko* del siglo XVII, en búsqueda de legitimidad y de una imagen pública favorable.

Pese a su antagonismo, *hatamoto-yakko* y *machi-yakko* operaban violentamente, al margen de la ley y se organizaban en formas similares, como familias patriarcales con estructura jerárquica piramidal, sistema que se conoce como *oyabun-kobun* (capo/patrón-secuaz/esbirro).

Hacia finales del siglo XVII, el *Bakufu* dejó de tolerar las actividades violentas de estas bandas y finalmente las erradicó. La mayoría de los autores coinciden en que no puede establecerse un vínculo genealógico entre los yakuza modernos y las bandas del siglo XVII.

Según han reportado numerosos académicos, los orígenes de las mafias que prosperaron en Japón durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, se remontan al siglo XVIII, cuando se formaron los primeros grupos de *tekiya* y *bakuto*.

Pese a estar organizadas conforme a una estructura similar, regirse por estrictos códigos de conducta, y estar compuestas por los estratos más bajos de la sociedad, estos grupos se diferenciaban por sus actividades económicas y por su estatus ante la ley.

Según reportan Kaplan y Dubro⁵, los *tekiya* eran grupos de comerciantes urbanos que, hacia inicios del siglo XVIII, controlaban buena parte de los mercados que se formaban entorno a los templos y santuarios. Según los autores, además de cobrar rentas a pequeños comerciantes por el uso de suelo, dichos grupos controlaban los flujos de mercancías legales e ilegales y llevaban a cabo todo tipo de estafas y extorsiones.

Los *bakuto*, por su parte, eran grupos de contratistas que se empoderaron económica y políticamente al proveer mano de obra barata a los señores locales que debían contribuir a los trabajos públicos del *Bakufu*. Durante el periodo Edo, los *bakuto*, cuyos negocios se situaban a lo largo de los caminos que conectaban a las ciudades, se beneficiaron notablemente con el sistema impuesto por el *Bakufu*, según el cual los gobernantes de las provincias debían peregrinar anualmente hacia la capital. Asimismo, se fueron especializando en el manejo de casas de juegos de azar, por medio de las cuales enganchaban a los trabajadores de los estratos más bajos o recuperaban parte de los salarios que les pagaban.

⁵ Kaplan, David y Dubro, Alec, *Yakuza: Japan's criminal underworld*, Nueva York, Addison Wesley, 2003.

Aunque usualmente se habla de estos grupos como bandas criminales, por su comportamiento violento, durante el periodo Edo sus estatus eran ambiguos. Entre 1735 y 1740, con la intención de reducir los conflictos entre bandas de *tekiya*, el *Bakufu* otorgó a ciertos líderes un estatus similar al de los samurái y el control de territorios determinados. En las *Reformas Bunsei* de 1827, el *Bakufu* instruyó a los jefes de aldea la persecución de los *bakuto*. Sin embargo, como señala Eiko Maruko Siniawer, respecto al capo *bakuto* más famoso del periodo Edo: “A Kunisada Chūji se le encargó la limpieza de los pozos del pueblo y a cambio, el líder del pueblo no sólo le permitía manejar sus casas de apuestas sino que le avisaba cuando las autoridades shogunales hacían sus rondas”⁶. Además, el mismo *Bakufu* empleó *bakutos* como guías e informantes en el siglo XIX.



⁶ Siniawer, Eiko Maruko, *Ruffians, yakuza, nationalists: the violent politics of modern Japan, 1860-1960*, Ithaca-London, Cornell University Press, 2008, p.22.

⁷ Utagawa Toyokuni III, “Ichikawa Danjuro como Kumisada Juji”, *Modern water shore*, 1862.

En la segunda mitad del siglo XIX, el empoderamiento económico y militar de clanes como el de Satsuma y el de Chōshū amenazó el poder del *Bakufu*, cuya legitimidad había sido mermada por las crisis económicas de los años treinta del siglo XIX.

En el plano cultural, la creciente difusión de la escuela nacionalista y esencialista *kokugaku*, entre distintos estratos de la sociedad japonesa, había sentado las bases ideológicas para la restauración de un gobierno encabezado por el *Tennō* (Emperador) y la construcción de un Estado nación fundado sobre la supuesta identidad racial, cultural, e histórica del pueblo japonés. El *kokugaku* promovía un alejamiento de la tradición confuciana china y un retorno a textos literarios clásicos de origen japonés, como el *Kojiki* o el *Nihonshoki*. Dichos textos narran la genealogía de la casa imperial desde tiempos mitológicos y se utilizaron para la construcción de una identidad nacional basada en la idea de que la nación japonesa era una gran familia patriarcal encabezada por el *Tennō*, cuya familia nuclear, de ascendencia divina, era el origen de todas las demás.

Hacia mediados del siglo XIX, la firma de tratados bilaterales desiguales entre Japón y potencias occidentales como los E.E.U.U. y Gran Bretaña agravó la crisis política del *Bakufu* y se hizo patente la necesidad de reformar el Estado. Pronto, las cúpulas influyentes se dividieron entre aquellos que buscaban una reforma del *Bakufu* y aquellos que veían en la restauración de un gobierno imperial la única reforma efectiva del Estado. En la década de los años sesenta del siglo XIX se desataron conflictos armados que escalaron hasta convertirse en la Guerra Civil Boshin que dividió al país en dos bandos: los restauradores y los leales al Shogunato Tokugawa.

1.2. Los yakuza en el periodo Meiji (1868-1912).

En 1868, el triunfo del bando restaurador y la subsecuente restauración del *Tennō* como cabeza del Estado puso fin al Shogunato Tokugawa. Durante el proceso bélico, *tekiya* y *bakuto*, como muchos señores locales que contaban con fuerzas militares, actuaron en forma pragmática peleando por el bando que creían que tenía más posibilidades de ganar. Aquellos que pelearon en favor del *Tennō* fueron favorecidos por el nuevo régimen.

Jirochō de Shimizu, líder de un grupo de *bakuto*, es sin duda el yakuza más famoso de ese periodo. Su historia ha sido contada innumerables veces y ha inspirado dramas, novelas, baladas y películas en las que ha sido idealizado y convertido en un modelo del yakuza benevolente y virtuoso. Peter Hill⁸, David Kaplan y Alec Dubro⁹ sostienen que, por haber contribuido a la causa imperial, Jirochō fue absuelto de sus crímenes y encomendado para garantizar la seguridad de la ciudad de Shimizu y de los caminos aledaños.

En la primera década de la era Meiji (1868-1912), el régimen monárquico restaurado centralizó el poder y enfrentó una dura oposición política en el Movimiento por la Libertad y los Derechos de la Gente que, en las décadas de los setenta y ochenta del siglo XIX, exigía una participación más democrática en la política nacional.

En los ochenta del siglo XIX, se formaron grupos radicales conocidos como *sōshi* que llevaban a cabo atentados y asesinatos simbólicos contra funcionarios, así como revueltas, para orillar al régimen a una reforma democrática del Estado. Tras la

⁸ Hill, Peter B.E., *The Japanese mafia: yakuza, law and the state*, op. cit.

⁹ Kaplan, David y Dubro, Alec, *Yakuza: Japan's criminal underworld*, op. cit.

Guerra Civil Boshin, algunos *bakuto* participaron como *sōshi* en el Movimiento por la libertad y los Derechos de la Gente.

Como parte de su política de reforma del Estado, el gobierno Meiji impuso un orden social legalmente regulado. En respuesta a la violencia civil emitió la *Ordenanza de prensa* de 1875, la *Ordenanza de asambleas públicas* y la *Ordenanza para la preservación de la paz* de 1887. Asimismo, rompió relaciones con los *bakuto* cuya fuerza militar representaba una amenaza.

Con la inauguración de la era Meiji, esos *bakuto* cayeron de la gracia por un tiempo con el gobierno occidentalizante que estaba tratando de aumentar su propia capacidad de violencia por medio de un ejército y policía modernos, no a través de alianzas con fugitivos. Cuando los *bakuto* eran políticamente activos, era en oposición al Estado Meiji. Y el Estado, en respuesta, trataba de criminalizar a los *bakuto* aunque algunos, como Kumokaze y Kondō, habían peleado de su lado en la guerra civil de los 1860 tardíos.¹⁰

En 1884, el Estado Meiji proclamó la Ley antijuego de 1884 para neutralizar a los *bakuto*. Siniawer¹¹ mostró que, dependiendo de la interpretación que hicieron de la ley las autoridades locales, los *bakuto* fueron perseguidos, encarcelados con mayor o menor empeño. Forzados a operar sus negocios de apuestas en la clandestinidad, utilizaron negocios legítimos –como servicios de transporte marítimo e industria de la construcción– para encubrir sus ganancias. Como documentó Siniawer, en respuesta a las afectaciones económicas que les provocó la ley de 1884, algunos *bakuto* participaron en rebeliones campesinas violentas en Gunma, Nagoya y Chichibu, pero fueron finalmente derrotados.

¹⁰ Siniawer, Eiko Maruko, *Ruffians, yakuza, nationalists, op. cit.*, p.26.

¹¹ *Ibid.*

En 1889, el Estado Meiji promulgó la Constitución del Imperio de Japón – inspirada en la Constitución del Reino de Prusia, de 1848– y fundó una monarquía constitucional parlamentaria en la cual la soberanía recaía en el *Tennō*, cuya legitimidad emanaba de su supuesta ascendencia divina. Aunque el documento instituía órganos legislativos, no fundaba la ciudadanía de los japoneses, ni incluía garantías individuales. Además, concentraba todos los poderes en el *Tennō* y tenía una redacción ambigua que posibilitaba procesos legislativos y judiciales opacos y un ejercicio autoritario del poder.

Con la instauración de un sistema parlamentario, algunos *sōshi* se integraron a los *ingaidan* (cuerpo de militantes que actuaba como grupo de choque) de los partidos, en un intento por influir en la política. Asimismo, como señala Siniawer: “Mientras el Movimiento por la libertad y los Derechos de la gente perdió fuerza en los 1890 tempranos con la promulgación de la constitución y la apertura de la Dieta, algunos *sōshi* abandonaron su compromiso con los derechos populares y pusieron todas sus energías en la expansión de la influencia de Japón en el Este de Asia”¹².

Según Kaplan y Dubro: “Estas bandas querían cierta sanción del gobierno, o cuando menos liberarse del acoso del gobierno, y vieron la cooperación como la clave. Por el otro lado, el gobierno siguió encontrando usos para las bandas organizadas, como lo había hecho desde antes de los tiempos de Jirochō”¹³.

David Kaplan y Alec Dubro han documentado a detalle la relación que tuvieron, durante el periodo Meiji, miembros del gobierno y del ejército con grupos paramilitares de ultra derecha que tenían nexos con los yakuza, como la *Kyōshisha* y la *Genyōsha*, fundada en Fukuoka, en 1881, por Tōyama Mitsuru. Según los autores:

¹² *Ibid*, p.52.

¹³ Kaplan, David y Dubro, Alec, *Yakuza: Japan's criminal underworld*, *op. cit.*, pp. 20-21.

Fue Tōyama quien vislumbró y formó, prácticamente a solas, un nuevo orden social patriótico que sería usado como fuerza paramilitar en la política japonesa. Por medio de una campaña de terror, extorsión y asesinato, la *Genyōsha* se mostró altamente eficiente, ejerciendo una influencia particular sobre miembros del cuerpo de oficiales y la burocracia gubernamental, y jugando un rol instrumental empujando a Japón hacia el Este de Asia y finalmente hacia la guerra con los Estados Unidos.¹⁴

Según Kaplan y Dubro, entre las funciones jugadas por la *Genyōsha* están la disolución de huelgas, la intimidación y el escarmiento de opositores políticos, la protección de políticos conservadores, la organización del trabajo no sindicalizado y la realización de atentados terroristas.

Entre sus acciones más destacadas está la promoción de políticos conservadores por medio de la coerción violenta de los votantes, durante las primeras elecciones nacionales de Japón en 1892. Kaplan y Dubro le atribuyen también el asesinato de la reina de Corea, en 1895, en el Palacio Imperial de Corea, incidente que precipitó la invasión de la península coreana por parte de las tropas japonesas.

Por su gran influencia, organizaciones como la *Genyōsha* formaron rápidamente vínculos con o absorbieron a grupos yakuza más tradicionales. El apoyo gubernamental también fomentó la formación de nuevos grupos de ultra derecha, como la *Kokuryūkai*, fundada por Uchida Ryōhei (mano derecha de Tōyama) en 1901 y financiada por la casa imperial. Al igual que su precedente, dicha organización jugó un papel fundamental dentro y fuera de Japón, promoviendo los intereses del bloque conservador y generando “incidentes” para legitimar la guerra contra Rusia y China.

¹⁴ *Ibid*, p. 22.

1.3. Los yakuza en los periodos Taishō (1912-1926) y Shōwa (1926-1989).

En el periodo Taishō (1912-1926) y durante los primeros años del periodo Shōwa (1926-1989), las organizaciones yakuza cumplieron funciones políticas económicas y sociales importantes, como parte del organismo simbiótico que conformaron junto con magnates industriales, miembros del gobierno, de las fuerzas armadas y de los grupos civiles de ultra derecha.

Según han documentado Kaplan, Dubro, Siniawer y Hill, a finales de la primera década del siglo XX, en respuesta a la revolución bolchevique de 1917 y a las revueltas campesinas y mineras que se desataron en Japón en 1918, los yakuza y el Estado formaron una alianza para frenar el empoderamiento del proletariado en Japón.



15

A principios de octubre de 1919, bajo presión del gabinete Hara, el entonces ministro del interior Tokonami Takejirō y los principales líderes yakuza de la región de Kansai

¹⁵ Tōyama Mitsuru (abajo al centro) y Kodama Yoshio (abajo, segundo de derecha a izquierda) en 1929.

fundaron públicamente la *Dainihon Kokusuikai* (Asociación de la Esencia Nacional del Gran Japón). A mediados de noviembre de ese mismo año, diversos grupos yakuza de la región de Kantō se sumaron a la organización, formando vínculos de hermandad con sus pares de Kansai, por medio de una ceremonia suntuosa de intercambio de copas de sake. A inicios de los años 30 alcanzó su cúspide, con 200 mil miembros, organizados en 90 ramas, dentro y fuera de Japón.

Según indica Siniawer¹⁶, en sus inicios dicha organización agrupaba miembros del gobierno como Suzuki Kisaburō (exministro de justicia, y del interior, y futuro presidente del *Seiyūkai*) y Takahashi Mitsutake (ex secretario del gabinete). Por medio de figuras de ultra-derecha como Murano Tsuneemon (encarcelado por el “Incidente de Osaka” de 1885), segundo al mando de la *Dainihon Kokusuikai* y líder del *ingaidan* del *Seiyūkai*, la organización se vinculó a partidos políticos de derecha. A partir de mediados de los años 30, señala Siniawer, la organización incorporó a altos mandos del ejército.

La *Dainihon Kokusuikai* se formó para combatir la organización sindical del trabajo, y se pensó en nombrarla *Dobokugyō Gikai* (Asamblea de la Industria de la Construcción Civil). Según Peter Hill y Eiko Maruko Siniawer, en los años veinte, la *Dainihon Kokusuikai* participó activamente en la supresión de disputas laborales como las huelgas de la acerera Yahata Seitetsu-sho (1920), de Singer Manufacturing Company (1925), y de Noda Shōyu (1927-28). También protagonizó sucesos como el Incidente de Tsurumi (1925) en el que se enfrentaron dos contratistas y sus respectivos grupos de yakuza. Además se opuso a movimientos liberales de izquierda; y disolvió reuniones de los bloques socialistas. Uno de los incidentes más famosos fue

¹⁶ Siniawer, Eiko Maruko, “Befitting bedfellows: Yakuza and the state in modern Japan” *Journal of social history*, Oxford, Oxford University Press, vol.45, n°3, 2012, pp.623-641.

la serie de trifulcas suscitadas en Nara en 1923, en las que miembros de la *Kokusuikai* se enfrentaron a miembros de la socialista *Suiheisha* (que combatía la discriminación y el ostracismo contra los *burakumin*¹⁷).

Además de la *Dainihon Kokusuikai*, en los años veinte, como parte de una estrategia de contención de los movimientos laborales y políticos de izquierda, florecieron otras organizaciones de ultra derecha vinculadas a los grupos yakuza y a ciertos sectores del gobierno, como la *Dainihon Seigidan* (Asociación por la Justicia del Gran Japón).

Aunque el gobierno japonés emitió leyes en 1926 para contener la violencia de los grupos de ultra derecha, rara vez ejerció la fuerza pública en su contra, y más de una vez la policía y el ejército pelearon a su lado.

Según reportan Kaplan, Dubro y Siniawer, la fundación de la *Dainihon Kokusuikai* fue reportada en la edición del *Mainichi Shimbun*, de Osaka, del 09 de octubre de 1919, y en las del *Asahi Shimbun*, de Tokio, del 10 y 14 del mismo mes. Asimismo, al día siguiente de la ceremonia de fraternización entre las familias de Kantō y Kansai, se bombardeó Tokio con volantes en los que se anunciaba que: “Las organizaciones yakuza [*kyōkakudan*]¹⁸ que viven cortésmente se dedican al

¹⁷ El término *burakumin* se utiliza en Japón para nombrar a quienes pertenecen a la casta más baja de la sociedad. Como los “intocables” de la India, los *burakumin* son fuertemente discriminados y excluidos, y se ocupan tradicionalmente de actividades económicas consideradas “contaminantes” por los principios y creencias del Shintō, como el embalsamamiento y la carnicería. Aunque el estigma social se asociaba a una condición humilde en la posguerra, actualmente muchos han hecho fortuna.

¹⁸ En la primera mitad del siglo XX, los yakuza se referían usualmente a sí mismos como *kyōkaku* (caballero o persona cortés), término que en el periodo Edo era usado por civiles que tomaban las armas para defender a los débiles.

imperialismo por el bien del país y desde el aire anuncian a todos los ciudadanos la fundación de la *Dainihon Kokusuikai*”¹⁹.

Sobra decir que, en un periodo en el que la censura se aplicaba sin reparos en todos los ámbitos de la vida pública, este tipo de publicidad debía contar con la aprobación, por no decir el beneplácito del gobierno. En ese sentido, dada la publicidad que se le dio a estos y otros sucesos vinculados a la organización, se puede concluir que no se buscaba mantener en secreto la relación del gobierno con los yakuza, y que esta no era en modo alguna ajena al público en general.

Aunque una relación como esa parece hoy inaceptable e ilegítima, debe tomarse en cuenta que, en 1919, como sucedía también durante el siglo XIX, los yakuza no eran percibidos como grupos delictivos, sino como representantes de sus respectivas áreas de influencia, y como proveedores imprescindibles de bienes y servicios, cuyo recurso a la violencia era legitimado por medio de discursos patrióticos/nacionalistas, en un periodo en el que la prosperidad de la economía nacional justificaba políticas bélicas y expansionistas en el ámbito internacional. Por tanto, la simbiosis de los yakuza con el gobierno, bajo un lema nacionalista y pro-imperial, era probablemente percibido como natural.

La alianza del gobierno y del empresariado con esos grupos y contra la izquierda se dio por sus intereses económicos e ideológicos comunes y porque los primeros veían en los yakuza un instrumento subsidiario y coercitivo eficaz que reduciría el costo político de la represión violenta y evitaría afectaciones a su legitimidad política.

¹⁹ Siniawer, Eiko Maruko, *Ruffians, yakuza, nationalists*, *op. cit.*, p.112.

El gobierno y el empresariado temían que las acciones sindicales afectaran los ritmos y los costos de producción y por tanto veían a los sindicatos y a los partidos de izquierda como un factor de inestabilidad económica.

Los *bakuto* representaban formas tradicionales de organización del trabajo, y antagonizaban con los modelos de representación de los partidos de izquierda y de los sindicatos. Su estructura jerárquica era más estable y confiable para el gobierno y el empresariado.

Además, las prácticas violentas de los yakuza permitían disuadir y reprimir a los disidentes sin repercusiones negativas para el gobierno o el Estado. Como subraya Siniawer: “Claramente, el Estado no tenía reparo en usar la violencia para doblegar o silenciar el disenso, habiéndolo hecho así en numerosas ocasiones en el pasado reciente. En este caso, estaba la ventaja de que podía tratar de esquivar la responsabilidad por el uso de la fuerza física, colocándose en las sombras y encubriendo la violencia estatal bajo el disfraz de la violencia nacionalista”²⁰.

²⁰ *Ibid*, pp.127.



En ese sentido, la inclinación pro-*Tennō* de los grupos *yakuza*, del gobierno y del empresariado no sólo contribuía a su buen entendimiento, sino que sentaba las bases discursivas de la legitimación nacionalista de la *Dainihon Kokusuikai*.

Siniawer ha argumentado que, hacia mediados de los años treinta, la creciente crítica de intelectuales de izquierda, contra el uso excesivo de la violencia por parte de los *yakuza* y contra la naturaleza despótica y antidemocrática de la cooperación entre el gobierno y los *yakuza*, afectó la imagen pública de estos grupos y mermó la legitimidad del gobierno. Según Siniawer, las críticas emitidas por intelectuales de izquierda –Watanabe Tetsuzō, Miyake Setsurei, Kikuchi Kan, Abe Isō y Mizuno Hironori– en favor de un gobierno más democrático, debilitaron al régimen de partidos y promovieron irónicamente el ascenso del régimen militar.

²¹ Tōyama Mitsuru (izquierda), Inukai Tsuyoshi (centro) futuro Primer Ministro de Japón y Chiang Kai-Shek (derecha), en 1929.

Esto se debe a que las críticas se dirigían en contra el despotismo e ineficiencia del gobierno (políticos y partidos) y no en contra del Estado (burocracia, policía, militares), cuya legitimidad no era cuestionada y cuyas capacidades para restablecer el orden eran idealizadas. Siniawer argumenta que:

[...] ciertamente no se puede decir que el *Kokusuikai* por sí mismo, como una red de violencia criminal, empujó al Japón de entre guerras hacia el camino del militarismo. Pero preocupaciones acerca de la violencia política, que implicaban al gobierno, eran construidas como reflexiones sobre los límites de la democracia, por lo que otros ofrecieron la solución de un Estado más fuerte con un ‘monopolio’ de la violencia más expedito e infalible.²²

Peter Hill no atribuye a las prácticas violentas de los yakuza ninguna responsabilidad por la caída del régimen de partidos, pero sí vincula la puesta en marcha de la política bélica del régimen militar con la pérdida de influencia política de los grupos yakuza y su subsecuente desintegración. Hill opina que: “Con la movilización de la economía japonesa hacia un ritmo acorde a los tiempos de guerra, no había ya ninguna razón por la cual cultivar a los yakuza”²³.

Es cierto que, en respuesta a las exigencias de la opinión pública, para fortalecer su poderío militar y garantizar su control monopólico de la violencia en Japón, el régimen militar disolvió los grupos yakuza, y encarceló o integró a sus miembros a las filas del ejército. Sin embargo, el régimen militar sí cooperó con grupos estratégicos durante la entonces llamada Gran Guerra de Asia del Este, tal y como miembros de la cúpula militar lo habían hecho en la coyuntura democrática de la primer mitad de los años 30.

²² Siniawer, Eiko Maruko, “Befitting bedfellows”, *op. cit.*, pp.631.

²³ Hill, Peter B.E., *The Japanese mafia*, *op. cit.*, p.42.

Tal y como en las décadas previas, los grupos yakuza de ultra-derecha fueron utilizados para reprimir movimientos políticos liberales, sindicales o socialistas, y por su hábil manejo de redes de corrupción y extorsión para la obtención y tráfico de bienes primordiales y para la organización de los trabajadores en sectores estratégicos.

Peter Hill atribuye la planificación del “Incidente de Manchuria” al grupo de ultra-derecha *Kokuryūkai*, en el que militaban numerosos yakuza. También subraya la participación de los yakuza en el comercio del opio en China, como proveedores de protección para los fumadores de opio y como organizadores de la exportación de opio de Japón a China a cambio de materias primas.

Algunos autores han especulado acerca del papel jugado por los grupos yakuza en la organización de la prostitución en Manchuria, Taiwan y Corea, pero, no parece haber pruebas suficientes para sustentar esas afirmaciones. Según refiere Peter Hill, Iwai Hiroaki, autoridad en los estudios sobre yakuza, quien sirvió en la Marina Imperial Japonesa, afirmaba que, en tanto la prostitución era un negocio entonces manejado por comerciante legítimos, era poco probable que los yakuza tomaran parte en él²⁴.

Según han documentado David Kaplan y Alec Dubro, Kodama Yoshio, vinculado a grupos de ultra-derecha de la preguerra, como el *Kurokai* o el *Kenkokukai*, y fundador de la *Dokuritsu Seinensha* en 1932, sirvió al régimen militar como espía en China, Corea y Manchuria, de 1939 a 1941, y organizó el intercambio de heroína por materias primas en China, con cuyas ganancias financió a la policía secreta (*kempeitai*) en Shanghái.

Según reportan los mismos autores, Andō Akira, quien lideró el Andō-gumi en la posguerra, controlaba un gran número de trabajadores coreanos durante la guerra,

²⁴ *Idem.*

razón por la que fue nombrado “Guardián de los trabajadores coreanos y protector de las juventudes coreanas”, por la policía metropolitana de Tokio, en 1941. Al igual que Kodama, Andō sirvió al régimen militar, coordinando trabajadores coreanos para la operación y el desplazamiento de fábricas durante la guerra.

1.4. Los yakuza durante la ocupación estadounidense de Japón (1945-1952).

El 15 de agosto de 1945, tras un periodo de severos bombardeos sobre las principales ciudades del archipiélago japonés, y tras la destrucción, con bombas atómicas, de las ciudades de Hiroshima y Nagasaki, el *Tennō* de Japón declaró, en una transmisión de radio, la capitulación de Japón y el acatamiento de los acuerdos de la Conferencia de Potsdam, publicados por los Aliados el 26 de julio de ese año. En su primer discurso público, el *Tennō* de Japón negó su divinidad y puso fin a la política bélica que el Estado japonés había sostenido desde finales del siglo XIX. Aunque el tratado de paz con los Aliados –que se conoce como *Tratado de San Francisco*– no fue firmado sino hasta 1951, la llegada de tropas estadounidenses a la base militar de Atsugi en Kanagawa (restaurada por Andō Akira), el 28 de agosto de 1945 y la subsecuente firma del Acta de Rendición, a bordo del USS Missouri, en la bahía de Tokio, el 2 de septiembre de 1945, marcaron el inicio de la ocupación norteamericana, encabezada por el Comandante Supremo de los Poderes Aliados (S.C.A.P. por sus siglas en inglés), el General Douglas MacArthur.

En Potsdam, los aliados acordaron una ocupación conjunta de Japón. El 21 de agosto de 1945 los E.E.U.U. crearon la Comisión Consejera del Lejano Este (FEAC por sus siglas en inglés) para la participación de los aliados en el proceso de ocupación y desarme de Japón. El 27 de diciembre de 1945, en la Conferencia de Moscú de Ministros del Exterior, se acordó que la FEAC se convertiría en la Comisión del Lejano Este (FEC por sus siglas en inglés) y que sus funciones oficiales serían formular políticas y estándares sobre las obligaciones de Japón, revisar las decisiones del SCAP, supervisar la desmilitarización de Japón y la aplicación de los acuerdos de Potsdam, y velar sobre el Consejo Aliado para Japón, otro instrumento para la participación de la comunidad internacional en la ocupación de Japón. Pese a

las concesiones del gobierno estadounidense a los gobiernos aliados, el gobierno de ocupación fue responsabilidad y facultad del SCAP y de su cuerpo burocrático, militar y civil. En efecto, si bien en el papel la formación de la FEC suponía que el SCAP concedía un amplio nivel de participación en el proceso de ocupación a un cuerpo internacional, en la práctica la ocupación fue regida por los principios dictados por la *Directiva Inicial Básica para el Gobierno Militar de Post-Capitulación*, formulada por las fuerzas armadas de los Estados Unidos, y aplicada a discreción por el SCAP.

Los objetivos establecidos por dicho documento eran establecer un gobierno pacífico y responsable y garantizar que Japón no volviese a ser una amenaza para la seguridad mundial. Las líneas rectoras para la ocupación establecidas por dicho documento eran: reconfigurar el territorio japonés y garantizar la autonomía económica, la democratización, liberalización y desmilitarización de Japón.

En los primeros dos años de la ocupación, el SCAP llevó a cabo numerosas reformas económicas, políticas y sociales de tipo liberal, inspiradas por las políticas del *New Deal* implementado, en los años treinta, por el presidente Franklin D. Roosevelt, en los E.E.U.U.. Ideadas por ideólogos civiles y militares cercanos al gobierno de Roosevelt (como eran el General Courtney Williams y el Coronel Charles L. Kades) las reformas debían tener un impacto radical en la economía, la sociedad y la política japonesas, que hasta entonces habían sido regidas por los intereses de una cúpula militar íntimamente vinculada a grupos nacionalistas de ultra-derecha y a grandes monopolios industriales.

Sin lugar a dudas, la reforma más importante llevada a cabo por el gobierno de ocupación fue la sustitución de la Constitución del Imperio de Japón de 1889-90, por

la Constitución de Japón de 1946-47. Según ha mostrado Inoue Kyōko²⁵, esta última fue elaborada e impuesta por el SCAP por medio de un proceso falsamente democrático.

En la Constitución de Japón de 1946-47, de corte liberal, la soberanía reside en el pueblo japonés; se reduce el estatus del *Tennō* a símbolo del Estado; y se instituye un gobierno en representación de y para el pueblo, con poderes separados, autónomos, y subordinados a la voluntad del pueblo expresada por el sufragio universal, libre y secreto. En dicha constitución Japón renuncia a su ejército y al derecho a hacer la guerra, se afirman las garantías individuales de los ciudadanos, se establece la igualdad de género, se abolen todos los privilegios y discriminaciones por causa de género, raza o credo, se establece la libertad de expresión, la laicidad del Estado y el manejo transparente de las finanzas públicas, entre otras cosas.

Como explicó Kawai Kazuo²⁶, en el plano económico, las reformas del gobierno de ocupación promovieron la liberalización de la economía y la reducción del potencial industrial de Japón. Para ello, se impuso la atomización de los monopolios industriales (*zaibatsu*) por medio de la Ley de Desconcentración (1947) y de la Ley Antimonopolios (inspirada en leyes norteamericanas como las actas *Clayton* y *Sherman*, y la legislación anti-*trust*). Asimismo se dismantelaron numerosas fábricas y plantas de energía que fueron exportadas hacia los países invadidos por Japón durante la guerra, a modo de retribución. Finalmente, se llevó a cabo una reforma agraria de redistribución de la tierra, por medio de la compra venta forzada, iniciativa encabezada por Wolf Ladejinsky, con la que se buscó reducir la pobreza

²⁵ Inoue, Kyoko, *McArthur's Japanese constitution*, The University of Chicago Press, 1991.

²⁶ Kawai, Kazuo, *Japan's American interlude*, The University of Chicago Press, 1960.

rural, aumentar la productividad y erradicar las relaciones sociales que se consideraban remanentes del feudalismo.

Las reformas laborales, a su vez, impactaron simultáneamente en los planos económico y social, empoderando a los trabajadores por medio de la remoción de restricciones a sus libertades políticas y civiles. Algunas de las leyes que influyeron en dicho proceso fueron la Ley de sindicatos, del 22 de diciembre 1945, la Ley de ajustes de las relaciones laborales, del 26 de septiembre de 1946, y la Ley de Estándares del Trabajo. Su principal consecuencia fue el resurgimiento del sindicalismo y de los partidos políticos de izquierda que habían sido perseguidos por el régimen militar en los años treinta y cuarenta. En 1946 había cerca de 5 millones de trabajadores sindicalizados, y entre 1946 y 1949 el Partido Comunista de Japón pasó de ocho mil a diez mil afiliados.

Además de las reformas recién mencionadas, el gobierno de ocupación purgó las instituciones de funcionarios y políticos vinculados a la ultra-derecha y al régimen militar, encarcelándolos o bien vetándolos del ejercicio de funciones.

Junto con las purgas, las reformas impuestas por el SCAP buscaban empoderar a la sociedad civil y debilitar o neutralizar a quienes eran considerados cómplices o responsables de la política bélica de Japón.

En lo que se refiere a los grupos yakuza, las políticas implementadas durante los primeros dos años del régimen estadounidense de ocupación en Japón no sólo no lograron frenar su rápido desarrollo y proliferación, sino que crearon condiciones favorables a su empoderamiento.

Aunque algunos líderes yakuza del periodo de la guerra fueron encarcelados como parte de las purgas, estas fueron mayormente benéficas para los grupos yakuza, porque debilitaron al aparato policiaco. Las fuerzas del orden, purgadas y desarmadas,

se convirtieron en instituciones conformadas por jóvenes novatos, armados con toletes, que difícilmente podían imponer el orden público.

Para Peter Hill: “La característica central compartida por las mafias es que proveen protección a consumidores a los que se les niega el acceso a la protección del Estado o los cuales desean formas de protección que el Estado no puede proveer. Este rol asegura relaciones complejas y ambiguas con otros sectores de la sociedad y con el Estado”²⁷. Siguiendo esa premisa, el periodo de ocupación ofreció una coyuntura idónea para las actividades mafiosas de los yakuza.

Como describió John Dower en *Embracing Defeat*²⁸, al término de la guerra, Japón se encontraba totalmente devastado. En el plano social, la orfandad y la desintegración de las familias y comunidades habían dejado a un gran número de personas en un estado de vulnerabilidad sin precedentes. En el plano económico, la destrucción de la infraestructura industrial, habitacional y de transporte, y la escasez de bienes y servicios básicos, también habían alcanzado proporciones nunca antes vistas. Conforme fueron repatriados los millones de japoneses –militares y civiles– que habían sido desplazados durante la guerra hacia distintas regiones de Asia del Este, la penuria se acrecentó.

En un contexto tan adverso para la mayoría de los japoneses, grupos de soldados repatriados, de jóvenes desempleados y de migrantes coreanos, chinos y taiwaneses, se organizaron en bandas que tenían una estructura de tipo *oyabun-kobun*. Por medio de la violencia y aprovechando el casi vacío legal de los primeros meses de la posguerra, lograron prosperar por medio de la extorsión, de las estafas, de la trata de personas, del tráfico de drogas y armas, y del control de los mercados negros.

²⁷ Hill, Peter B.E., *The Japanese mafia*, op. cit., p.35.

²⁸ Dower, John W., *Embracing defeat: Japan in the wake of World War II*, W.W. & Norton Company, 1999.

Además, dichos grupos lograron captar buena parte del inmenso flujo de capitales que generó el proceso de escombrado y reconstrucción de las ciudades.

Estos nuevos grupos yakuza no sólo aprovecharon la coyuntura adversa de la posguerra. Las legislaciones impuestas por el SCAP en los primeros años de la ocupación les trajeron también grandes beneficios.

Como señalan Dower, Kaplan, Dubro y muchos otros autores, la racionalización de bienes de consumo y de materiales industriales impuesta por el S.C.A.P. fue la condición fundamental para la formación de los mercados negros. Aunada a las prácticas de corrupción, el tráfico ilegal, el desvío y almacenamiento ilegal de reservas, la racionalización nutrió las fortunas de unos pocos a costa de la mayoría. En los mercados negros, además de cobrar cuotas a los comerciantes, los yakuza vendían a precios exorbitantes productos racionados por el Estado, así como productos extranjeros que los militares norteamericanos regalaban a las prostitutas japonesas, y productos ilegales traídos de China y del Sureste de Asia.

Richard Friman²⁹ refiere que, en 1945, ante el temor de que las fuerzas de ocupación confiscasen las reservas militares, el gabinete japonés emitió la Directiva 363, por medio de la cual se privatizó y/o distribuyó a las autoridades locales hasta el 70 por ciento de las reservas militares, con excepción de las armas. Si bien poco después se dio marcha atrás a dicho procedimiento, más de la mitad de esos bienes nunca se recuperaron e inundaron los mercados negros. Entre esos bienes había enormes cantidades de efedrina, metanfetaminas y anfetaminas.

Según Friman: “La ocupación tuvo los efectos inesperados de no sólo facilitar el comercio ilegal de drogas en Japón, sino también institucionalizar respuestas

²⁹ Friman, Richard H., "The impact of the occupation on crime in Japan", en Caprio, Mark E. y Sugita, Yoneyuki (eds.), *Democracy in occupied Japan*, Nueva York-Londres, Routledge, 2004.

selectivas estatales al crimen organizado y migrante"³⁰. Durante los años veinte y treinta, las mafias japonesas exportaron grandes cantidades de heroína hacia China, con la sanción de las autoridades japonesas. El autor argumenta que, en un esfuerzo por frenar el comercio de narcóticos (opiáceos y cannabinoides) de Japón a China y el posible consumo de las tropas norteamericanas, el S.C.A.P. persiguió la producción y distribución de narcóticos en Japón. Siguiendo las directivas emitidas por el Buró Federal de Narcóticos en los E.E.U.U., el S.C.A.P. publicó en Japón la Ley de Regulación de la Marihuana en 1947 y la Ley de Control de Narcóticos en 1948. Sin embargo, el S.C.A.P. no reguló ni la producción ni la distribución de estimulantes, sino hasta 1949 con la Ley de Asuntos Farmacéuticos, y no criminalizó el consumo sino hasta 1951, con la Ley de Control de Estimulantes. Por medio de esa política selectiva, argumenta Friman, el Gobierno de ocupación promovió una "epidemia" de adictos a los estimulantes en Japón, nicho de consumo que se convirtió en la principal fuente de ingreso de los yakuza.

Además de los mercados negros y del tráfico de drogas, la prostitución fue quizá el rubro en el que mejor desempeñaron sus actividades mafiosas los yakuza. Como documentó Dower, el contexto económico y social de la posguerra inmediata forzó a muchas mujeres a ejercer la prostitución. Algunas mujeres se organizaron para protegerse. Otras fueron reclutadas por el gobierno japonés, que fomentó y organizó la prostitución, para prevenir violaciones, en connivencia con las fuerzas de ocupación. En 1946, preocupado por la propagación de infecciones venéreas y por la mala imagen que generaba la interacción de los soldados estadounidenses con las prostitutas, el S.C.A.P. decretó la abolición de la prostitución legal. Como apunta

³⁰ *Ibid*, p.92.

Mark McLelland³¹, con la prohibición el negocio pasó a la clandestinidad y de manos de la policía a manos de los yakuza.

Por otra parte, si bien el empoderamiento de los sindicatos promovido por el SCAP era en apariencia contrario a los intereses de los yakuza, en el mediano plazo resultó ser la política que les trajo mejores beneficios. A partir de 1947, en respuesta a la expansión del bloque comunista, y en un intento por convertir a Japón en un aliado que protegiese los intereses de los E.E.U.U. en el Este de Asia y que fuese económicamente autónomo y capaz de defenderse, el SCAP dio marcha atrás a sus políticas liberales en lo que hoy se conoce como el *reverse course*, o marcha de reversa.

En el plano económico, el gobierno de los E.E.U.U. temía que la pauperización de Japón afectara la economía regional y eventualmente tuviese un impacto global. También les preocupaba que la dependencia económica de Japón fuese una carga para los aliados y que E.E.U.U terminase cubriendo los costos de las retribuciones de guerra. El empresariado norteamericano acusaba que regular la economía japonesa era una política antiliberal y que el control de precios no incentivaba la producción, sino los mercados negros. También temía que las políticas económicas aplicadas en Japón se aplicasen finalmente en los E.E.U.U.. Algunos, como el senador William F. Knowland acusaron que la atomización de los *zaibatsu* era una política socialista y que el modelo se aplicaría en E.E.U.U.. Por todo esto, se canceló el programa de retribuciones y la atomización de los *zaibatsu* y se puso un freno a la reforma agraria.

³¹ McLelland, Mark, “Sex and censorship during the occupation”, *Love, sex and. democracy in Japan, during the American occupation*, Palgrave McMillan, 2012.

En el plano político, a mediados de los cuarenta era evidente que la vigilancia necesaria para desarticular a la derecha prolongaría la ocupación y acarrearía enormes gastos. Con la renuncia de buena parte de los ideólogos vinculados a la escuela del *New Deal* y el empuje del McCartismo, el S.C.A.P. adoptó una política de percusión de la izquierda y buscó una alianza con el ala conservadora de la política japonesa.

Algunas de las medidas tomadas entonces fueron la creación de un registro de militantes de izquierda y la consecuente purga de las instituciones públicas japonesas. También se liberó a buena parte de los presos políticos de ultra-derecha y se detuvo la desmilitarización del archipiélago. Kaplan y Dubro refieren que, en 1949 diez mil presos políticos habían sido liberados y que en 1951 la cifra ascendía a doscientos mil.

Entre los liberados, había figuras vinculadas a los yakuza y a la ultra derecha japonesa, como Kodama Yoshio y Sasakawa Ryōichi. Según han documentado, Siniawer, Kaplan y Dubro, en la posguerra Kodama financiaba al Partido Demócrata desde prisión, por medio de Tsuji Karoku, con la inmensa fortuna que había amasado durante la guerra. Al ser liberado en 1948, sirvió como el mediador entre facciones de los partidos Liberal y Demócrata y grupos yakuza.

A inicios de la ocupación, la relación simbiótica que los yakuza habían formado, antes de y durante la Guerra del Pacífico, con miembros del gobierno, de la burocracia y del gran empresariado, había sido señalada como una de las mayores amenazas a la realización de condiciones favorables a los intereses de los E.E.U.U. en Japón.

Con la puesta en marcha de la nueva política de la ocupación, se restableció una red de relaciones simbióticas similar, esta vez encabezada por el S.C.A.P. y

dentro de la cual los yakuza sirvieron de nuevo como un instrumento eficaz para contener a la izquierda en Japón y financiar a los políticos conservadores.

Kaplan y Dubro refieren que el General Charles A. Willoughby, jefe de la sección de inteligencia y contra inteligencia (G-2) de las fuerzas de ocupación, y cercano a grupos franquistas en Manila, había formado vínculos con diversos grupos de ultra-derecha en Japón, tal y como la CIA formó vínculos con la mafia corsega, en Francia, a finales de la Segunda Guerra Mundial. Según documentan los autores, con la política del Reverse Course, Willoughby incorporó a la Sección Histórica del G-2 a numerosos criminales de guerra, como el General Lugar Teniente Arisue Seizō, jefe de la inteligencia militar japonesa durante la guerra.

La coyuntura económica y social de la posguerra inmediata, junto con las políticas públicas y las legislaciones aplicadas por el S.C.A.P. contribuyeron a la formación, propagación, proliferación y prosperidad de mafias violentas íntimamente vinculadas a grupos y figuras políticos de ultra derecha. Con el cambio de curso de la política de ocupación, los yakuza ganaron influencia política a cambio de financiamiento y de su cooperación en el combate a los sindicatos y los partidos de izquierda.

1.5. Los yakuza durante el “milagro japonés” (1955-1973).

Con la firma del Tratado de San Francisco (1952), el Tratado de Mutua Cooperación y Seguridad entre los Estados Unidos y Japón (1952 y 1960) y el Pacto de Mutua Asistencia en Seguridad (1954), Japón recuperó su soberanía y entabló relaciones de cooperación militar y económica con los EEUU, que, aunque inequitativas, facilitaron su rápido crecimiento económico, de 1956 a 1973, en lo que se conoce como el “milagro japonés”.

En dicho periodo, la economía japonesa se expandió bajo el sistema de importación y transformación de materias primas para la producción de bienes manufacturados dirigidos al creciente mercado interno y a la exportación. Como socio estratégico de los EEUU, Japón se benefició económicamente como proveedor del ejército norteamericano durante las guerras de Corea (1950) y Vietnam (1968). La apertura de los mercados de los países emergentes del Sureste asiático a los productos y capitales japoneses, por medio de reparaciones de Guerra en especie y ayudas financieras al desarrollo, también contribuyó al rápido crecimiento de la economía japonesa. La inyección de capitales por medio de obras públicas (ej. Aeropuerto de Narita) dentro del marco del plan para la duplicación del ingreso implementado por el primer ministro Ikeda (en los sesenta), contribuyó a la expansión del mercado interno japonés.

En 1955, los partidos Liberal y Demócrata japoneses formaron el Partido Liberal Demócrata (PLD), en el que militaban numerosos criminales de guerra absueltos por las fuerzas de ocupación. Entre 1955 y 1965, el poder legislativo se dividió entre el PLD y el Partido Socialista Japonés (PSJ). En esos años, pese a la oposición en bloque de la izquierda, el PLD tuvo mayoría en las dos cámaras de la

Dieta. Bajo el “sistema de partidos del 55”, los yakuza se beneficiaron del crecimiento económico de Japón gracias a su alianza con ciertas facciones del PLD.

Aunque en los años cincuenta y sesenta los yakuza protagonizaron violentos enfrentamientos por el control de territorios, su violencia fue tolerada por las autoridades porque, como en décadas anteriores, servían al gobierno como grupos paramilitares para la represión de la protesta pública y de toda forma de oposición al proyecto de nación del PLD. A finales de los cincuenta, los yakuza tuvieron un lugar protagónico, junto con la policía, en la represión violenta de las protestas contra la ratificación del tratado de seguridad entre los E.E.U.U. y Japón. Como señala Peter Hill:

Aunque se aplicaron leyes para contrarrestar más efectivamente esa violencia de pandillas, los yakuza eran ampliamente tolerados durante ese periodo [1950-1963], debido al efecto combinado de la debilidad de la policía, los vínculos entre políticos y yakuza al nivel local y nacional, el miedo generalizado de la izquierda, los estudiantes y la agitación laboral entre los grupos de élite, y la creencia de que los yakuza eran una herramienta efectiva en la lucha contra el radicalismo.³²

En esos años, los yakuza también sirvieron al gran empresariado, para la resolución de conflictos laborales. En 1960, los yakuza participaron en la disolución violenta de la huelga de las minas de carbón de Miike, una de las disputas laborales más controvertidas del periodo de la posguerra en Japón, cuyo trágico desenlace conmocionó al público japonés.

³² Hill, Peter, “The changing face of the yakuza”, *Global Crime*, vol.6, nº1, Febrero, 2004, pp.98.

Como señala Eiko Maruko Siniawer, en los sesenta: “El sistema administrativo, la violencia de los *bōryokudan*³³, la policía, y el PLD eran constantemente caracterizados como enemigos de la participación política de masas y de la voluntad de la gente, ya sea en disputas laborales o en protestas contra la renovación del Tratado de Seguridad entre E.E.U.U. y Japón”.³⁴

Al incrementar el costo político de sus nexos, políticos y yakuza se distanciaron, como se hace patente con la propuesta, del PLD y del Partido Social Demócrata, del proyecto de ley para la prevención de la violencia política, en 1961.

En vísperas de la Olimpiada de Tokio de 1964, bajo la presión de la opinión pública nacional e internacional, el gobierno japonés implementó medidas de fuerza para desarticular a los grupos yakuza y recuperar el monopolio de la violencia.

Aunque los grupos yakuza se han despolitizado, escándalos de corrupción en los setenta y noventa revelaron que conservan cierta relación con la cúpula política de Japón.

³³ En este caso Siniawer se refiere a los yakuza. Antes, *bōryokudan* (banda violenta) abarcaba todo tipo de grupos violentos, como las pandillas de motociclistas u otros, pero desde mediados de los sesenta se usa en Japón para referirse únicamente de los yakuza.

³⁴ Siniawer, Eiko Maruko, *Ruffians, yakuza, nationalists*, *op. cit.*, p.165.

1.6. Los yakuza después de 1970.

En 1993, Albrecht Rothacher señalaba que: “De acuerdo a las estimaciones de la Agencia Nacional de Policía, hay 90 000 gánsteres operando en Japón. Están organizados en 3100 pandillas, la mitad de las cuales están afiliadas con uno de los tres mayores sindicatos Yamaguchi-gumi, Inagawa-kai, y Sumiyoshi-kai. La policía estima conservadoramente el ingreso anual de las bandas en cerca de 1300 billones de Yenes. 80% de ese ingreso es de origen ilegal, y 20% proviene de transacciones comerciales legales”³⁵.

En efecto, en las últimas décadas, los yakuza han expandido sus zonas de influencia y se convirtieron en organizaciones transnacionales. Según el Lugarteniente Bruce A. Gragert: “En los 1970 tempranos, los yakuza, capitalizando su dominio en Japón, empezaron a expandirse en ultramar, primero apuntando a Corea, Tailandia, las Filipinas, y el resto de las islas del Pacífico, luego Hawái y la costa Oeste de los Estados Unidos, hasta entrar en el resto de Norte y Sud América”³⁶.

En dichos espacios, los grupos yakuza han invertido en diversos negocios legales por medio de los cuales lavan buena parte de sus ingresos. Además, han establecido relaciones con grupos delictivos locales y han formado redes de contrabando por medio de las cuales trafican no sólo personas, drogas y armas, sino también una gran variedad de bienes de consumo que abarca pornografía rusa, carne de puerco producida en china, bebidas alcohólicas adulteradas tailandesas y más.

³⁵ Rothacher, Albrecht, “Yakuza: the socioeconomic roles of organized crime in Japan”, *International Quarterly for Asian studies*, vol. 24, nº1-2, mayo, 1993, p.111.

³⁶ Gragert, Bruce A., "Yakuza: The warlords of Japanese organized crime," *Annual survey of international & comparative law*, vol. 4, nº1, 1997, p.162.

En el plano económico, en respuesta a la demanda de productos y servicios de los consumidores japoneses, además de operar el contrabando de consumibles y la trata de personas, han hecho importantes inversiones en diversos sectores industriales, como son los transportes de carga marítimos y terrestres, el turismo, y la industria del entretenimiento (karaokes, bares, discotecas, carreras de barcos, espectáculos, etc...). Los yakuza también especulan en la bolsa de valores. Aunque han diversificado sus fuentes de ingreso legales, favoreciendo una imagen corporativa, las actividades ilícitas como la extorsión, el cobro de piso, el secuestro, la prostitución, el cobro de deudas, la intimidación y el narcotráfico, siguen siendo su principal fuente de poder económico y político.

Uno de los aspectos que más han llamado la atención de los investigadores occidentales son los amplios márgenes de tolerancia que la policía concede a los yakuza, en perjuicio del resto de la población. En Japón, los yakuza poseen oficinas en zonas exclusivas de las principales ciudades frente a las cuales ostentan los logotipos de su organización. A diferencia de las mafias en otros países, los yakuza operan a plena luz del día.

Aunque en las últimas décadas el gobierno japonés ha emprendido distintas reformas (como la Ley anti-pandillas de 1992) con la intención de limitar las acciones de los grupos yakuza, su capacidad para operar dentro del marco de la ley, corromper a políticos y policías, y encubrir sus acciones ilegales, ha sobrepasado los esfuerzos del Estado.

2. Cambios en las imágenes de los yakuza en el cine japonés.

2.1. Primeras imágenes de los yakuza en el cine japonés (1914-1935).

Debido a la falta de documentación, así como a la pérdida irreparable de materiales, es difícil afirmar con certeza cuál fue la primera aparición de un personaje yakuza en el cine japonés. Producida por Nikkatsu en Tokio, en 1914, dirigida por Makino Shōzō y protagonizada por Onoe Matsunosuke, *Kunisada Chūji: Nikkō Enzō to Kunisada Chūji* fue probablemente la primera película sobre un yakuza.

Pese a la temprana producción de Makino Shōzō, no fue sino en los años veinte, mientras el cine se convertía en la principal industria del entretenimiento en Japón, cuando las productoras comenzaron a explotar adaptaciones de historias sobre héroes populares como Kunisada Chūji y Jirochō de Shimizu. En 1922, Kokkatsu produjo *Kunisada Chūji*, dirigida por Makino Shōzō y protagonizada por Ichikawa Hataya. Entre 1927 y 1928, Nikkatsu produjo la trilogía *Chūji Tabi nikki* dirigida por Itō Daisuke. En 1932, Yamanaka Sadao dirigió *Isono Genta. Dakine no nagadosu*, producida por Arashi Kanjūrō. En 1933, Inagaki Hiroshi dirigió la trilogía *Kunisada Chūji: Tabi no kokyō no maki; Kunisada Chūji: Rurōruten no maki; y Kunisada Chūji: Hareru Akagi no maki*. Ese mismo año, Nikkatsu produjo *Seki no Yatappe*, dirigida por Inagaki, y *Nezumikozō Jirokichi* (1933) dirigida por Yamanaka Sadao. En 1935, Nikkatsu produjo también *Kunisada Chūji* (1935), de Yamanaka.

En las décadas de los años veinte y treinta, esas películas no conformaban un género en sí mismo, sino un subgénero de los *jidai geki*, dramas de época que las compañías producían para abastecer la creciente demanda del público japonés. Conocidas como *matatabi*, las películas sobre yakuza, samuráis y rōnins del periodo Edo solían ser adaptaciones de relatos populares, que seguían convenciones

establecidas por la repetición. Al igual que en baladas, novelas, obras de kabuki y estampas del siglo XIX, en las primeras películas, los yakuza fueron personificados como héroes benevolentes y justos, valerosos y de gran habilidad marcial; inconfundibles, por la capa, el sombrero de paja, las sandalias de madera y su larga espada. Según Chris Desjardins:

En el contexto de una película de yakuza o samuráis, *matatabi* significa trotamundos o viajero, usualmente un *rōnin* (samurái sin maestro) que es ahora un apostador. Puede estar afiliado o no a un clan yakuza. Usualmente, si es el héroe de una película, es un *ippiki ōkami* (lobo solitario) que ha sido ofendido ya sea por su clan o por un clan con el que se hospedó en su travesía por algún pueblo. Deambula de pueblo en pueblo, y sus motivos para errar pueden variar desde la búsqueda de venganza o la reparación de una injusticia pasada, su huida de un amorío infeliz en el que fue desdeñado por su estatus de *rōnin*, un accidente de nacimiento o algo tan simple – y romántico – como el amor por la vida vagabunda del camino.³⁷

Debido a que las tramas posibles en el *matatabi* estaban limitadas por las convenciones descritas por Desjardins, las audiencias estaban muy familiarizadas con las historias, los personajes, los actores y la iconografía del género. Anderson ha argumentado que en el *jidai-geki*: “Los valores dramáticos importantes no se basan en los elementos novedosos o sorprendidos, sino en las sutilezas de la ejecución y en el arreglo de materiales familiares”³⁸. Como muestra Standish Isolde en *Chūshingura*

³⁷ Desjardins, Chris, *Gun and sword*, op. cit., p.714.

³⁸ Anderson, J-L., “Japanese sword fighters and American gunfighters”, *Cinema Journal*, vol.12, n°2, 1973, p.20.

*and the Japanese studio system*³⁹, en las múltiples adaptaciones al cine de *Chūshingura* (la historia de los cuarenta y siete *rōnin*), una de las historias más explotadas por la industria del cine, las productoras buscaron siempre cambios sutiles para mantener el interés del público.

Pese a que las primeras películas proyectaban imágenes totalmente irreales de los yakuza, algunas servían como vehículo de crítica social. Según Joseph L. Anderson y Donald Richie: “En contradicción con casi todos los héroes de época previos, los héroes de estas películas [*Chūji tabi nikki* y *Ōoka seidan* de Itō Daisuke] no defendían ni ignoraban el orden social, sino que estaban en revuelta total contra él. [...] En tanto sus héroes actuaban ante el trasfondo de la sociedad, era su crítica tajante de la sociedad la que hizo del cine de época un vehículo de crítica[...]”⁴⁰.

³⁹ Standish Isolde en “Chushingura and the Japanese studio system”, *Japan Forum*, vol.27, nº1, 2005, pp. 69-86.

⁴⁰ Anderson, Joseph L., y Richie, Donald, *The Japanese film. Art and industry. (expanded edition)*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1982, p.65-66.

2.2. El cine en Japón en tiempos de guerra (1930-1945).

La segunda mitad de los años treinta y la década de los cuarenta fueron un periodo difícil para la industria del cine y no se produjeron películas sobre yakuza.

Con la llegada del sonido las pequeñas productoras quebraron ante el abrupto aumento de los costos de producción. Las productoras que perduraron fueron subordinadas paulatinamente, desde mediados de los treinta, por el gobierno japonés.

Aunque en 1933 se propuso ante la Dieta la producción de películas acordes a las políticas nacionales y en 1934 se creó el primer comité para el control del cine, parece que el cambio en las políticas de producción de las compañías fue ante todo una respuesta a la demanda del público. Tras el Incidente de Beijing del 7 de julio de 1937, y el Segundo Incidente de Shanghái del 13 de agosto de 1937, Tōhō y otras compañías se especializaron en la producción de largometrajes de ficción, documentales, boletines y películas noticiosas sobre la guerra que Japón llevaba a cabo en China, las cuales eran muy concurridas, pues despertaban la esperanza de ver a un familiar en la pantalla.

En marzo de 1939 entró en vigor la Ley de cine (*Eigahō*), inspirada en la legislación de la Alemania Nazi, aliada de Japón desde la firma del pacto anti-comunista de 1936. Desarrollada por los ministerios de Asuntos Nacionales, Educación y Bienestar, constaba de 26 leyes y 58 regulaciones, 84 artículos en total. La ley establecía mecanismos eficaces para controlar la producción (licencias, registros, permisos, recomendaciones, restricciones, inspecciones, premios e incentivos económicos) y estipulaba aquellos casos en los que, por razones técnicas, morales, políticas e ideológicas, podía censurarse la distribución o exhibición de las películas. Con el respaldo de la Ley de cine y de su aparato burocrático de censura, el

Estado Japonés controló la producción, distribución y exhibición de películas y convirtió a la industria de cine en un instrumento de propaganda.

Los artículos 10 y 15 de la Ley de cine concedían al gobierno el poder de imponer o decretar la proyección de películas en servicio del interés nacional. Bajo ese régimen, desde finales de los años treinta, se produjeron y exhibieron películas de propaganda nacionalista –etnográficas y naturalistas– conocidas como *bunka eiga* (cine cultural), que se inspiraban en el *Kulturfilm* de la Alemania nazi. Según la Ley de cine, debían ser “Películas (con excepción de películas de ficción) que contribuyan al enriquecimiento del espíritu nacional o al desarrollo de las facultades intelectuales nacionales, reconocidas como tales por el Ministerio de Educación”⁴¹.

Según Shimizu Akira, en mayo de 1941, la Barra del Gabinete de Información comenzó a solicitar la producción de películas que: “Se originan en la vida nacional, manifiestan altas ideas, tienen un gran valor artístico y contribuyen al cumplimiento de la política nacional y a la propaganda iluminador”⁴². Estas películas se conocen como *kokumin eiga* (cine nacional) y eran promovidas por medio de premios y subsidios.

La Ley de cine de 1939 limitaba la libertad de expresión, pero, era percibida como una protección por buena parte de los trabajadores y de los empresarios de la industria, en tanto reducía la competencia y garantizaba una demanda constante de películas. Aquellos que se opusieron al régimen instaurado por la Ley de cine de 1939, fueron duramente reprimidos. Según Shimizu Akira, Kamei Fumio fue arrestado en 1941, pasó dos años en campos de custodia y casas de detención y perdió

⁴¹ En Shimizu, Akira, “War and cinema in Japan”, en Nornes, Abé Mark y Fukushima, Yukio (eds.), *The Japan/America film wars*, Chur, Hardwood Academic publishers, 1994, p.32.

⁴² *Ibid*, p.41.

su registro como director al salir bajo palabra en 1943, por haber dirigido *Tatakau heitai* y *Kobayashi Issa*, producidas por Tōhō en 1939 y 1941.

En los meses previos a la declaración de guerra contra los E.E.U.U.– principal proveedor de película para cine –el 8 de diciembre de 1941, el Estado japonés prohibió la exhibición de películas norteamericanas e inglesas, e implementó medidas drásticas de racionalización de la producción de películas. En 1940, con la creación de Nihon Eigasha (Nichiei), un conglomerado de productoras de películas noticiosas, había comenzado el proceso de centralización de la industria. En agosto de 1941 con la aplicación del plan de centralización y racionalización de la producción de películas, se concentró a todas las productoras de cine en tres grandes compañías: Tōhō, Daiei y Shōchiku, y se estableció una cuota máxima de producción de dos películas al mes por compañía y de treinta copias por película.

Durante la Guerra del Pacífico, y en particular en la primera mitad de 1945, la industria del cine, como casi todos los sectores industriales en Japón, fue devastada. Algunos cines fueron convertidos en refugios u hospitales, otros fueron demolidos para instalar baterías antiaéreas y muchos más fueron destruidos por los bombardeos norteamericanos. Entre 1941 y 1945, el número de cines en Japón pasó de 2466 a 845⁴³.

⁴³ Anderson, J-L., “Japanese sword fighters and American gunfighters”, *op. cit.*, p.19

2.3. El cine en Japón durante la ocupación estadounidense (1945-1952).

Al terminar la guerra, la producción cinematográfica en Japón quedó en manos de Tōhō, Daiei y Shōchiku. Aunque los E.E.U.U. impusieron reformas liberales a Japón, y garantizaron la libertad de expresión en la Constitución de 1946-7, el régimen de ocupación militar norteamericano ejerció una censura minuciosa que, entre 1945 y 1952 impactó fuertemente sobre los contenidos que se le permitía producir a la industria cinematográfica japonesa.

Como mostró Mark McLelland⁴⁴, con la publicación del *Código de prensa para Japón*, el 19 de septiembre de 1945, la burocracia del régimen de ocupación estaba facultada para censurar toda exhibición de, o referencia a problemas cotidianos, cualquier crítica a las autoridades de ocupación, todo contenido considerado propagandístico o apologético del régimen militar o del orden feudal, y aquellos contenidos considerados obscenos (siempre y cuando se haga referencia a sujetos caucásicos o militares). Bajo ese régimen, hasta 1952 no se produjo prácticamente ninguna película sobre yakuza. Unas de las pocas excepciones son las producciones *sui generis* *Yoidore tenshi* (1948) y *Norainu* (1949) de Kurosawa Akira.

⁴⁴ McLelland, Mark, “Sex and censorship during the occupation”, *op. cit.*, pp.49-70.

2.4. El cine en el Japón independiente de los años cincuenta.

En los cincuenta, época de oro del cine japonés, Tōhō, Daiei y Shōchiku, así como Nikkatsu y Tōei Company (fundada en 1953 por Ōkawa Hiroshi, un magnate de los transportes) diversificaron su producción y acapararon el creciente mercado japonés.

Shōchiku produjo los dramas modernos de Ozu Yasujirō, Nikkatsu produjo películas de acción y Tōhō películas de monstruos o *kaijū-eiga*, como Godzilla (1954). También se produjeron algunas películas de yakuza, mas, como mostró Chris Desjardins en *Gun and sword*⁴⁵, las películas de mafia anteriores a 1960 no habían desarrollado convenciones propias de un género y muchas seguían las formas del cine de gánsteres norteamericano.

Beneficiados con la apertura de mercados a las exportaciones japonesas, las compañías también produjeron películas para la exportación a festivales extranjeros. En 1951, Kurosawa Akira ganó un León de Oro en el Festival Internacional de Cine de Venecia, por *Rashōmon*, adaptación del cuento homónimo de Akutagawa Ryūnosuke. En 1958 Inagaki Hiroshi volvió a ganar el León de Oro, por *Muhōmatsu no isshō*.

Hasta 1960, la industria cinematográfica prosperó como el principal medio de entretenimiento en Japón. Según la información proporcionada por Anderson, de 1945 a 1960 se registró un aumento constante en el número de cines en Japón, pasando de 845 en 1945 a 7457 en 1960⁴⁶.

⁴⁵ Desjardins, Chris, *Gun and sword*, *op. cit.*, p.28.

⁴⁶ Anderson, J-L., “Japanese sword fighters and American gunfighters”, *op. cit.*, p.19.

2.5. Auge y caída del *ninkyō eiga* en la crisis de los años sesenta.

Según reporta Tsurumi Shunsuke:

En 1953 había mil televisiones en Japón. Estaban localizadas principalmente en grandes restaurantes y casas de té donde la gente iba a ver televisión. En 1979, veintisiete millones de familias poseían una televisión. Así, 95.3 por ciento de los japoneses tienen acceso a la televisión en sus casas mientras algunas familias tienen tres o cuatro televisiones en casa, una para cada miembro de la familia.⁴⁷

En efecto, en la década de los sesenta, la transmisión de eventos como la boda del príncipe Akihito y las Olimpiadas de Tokio de 1964, así como el tradicional concurso de canto organizado por la televisora NHK en vísperas de año nuevo (desde 1953), contribuyeron a la popularización de la televisión en Japón. Conforme aceleró el crecimiento de la economía japonesa y aumentó el poder adquisitivo de los japoneses, la televisión llegó a todos los hogares y el público dejó de asistir a las salas de cine. Según Anderson “Con la rápida expansión de la televisión después de finales de los cincuenta, en Japón, el promedio de asistencias anuales al cine por persona cayó de ocho al año en 1960 a cerca de tres por año en 1969. Para entonces, 85 por ciento de los hogares tenía al menos una televisión”⁴⁸.

Tras alcanzar un record en la recaudación en taquilla en 1958, las compañías productoras japonesas se enfrentaron a la contracción del mercado y tuvieron que desarrollar estrategias para aumentar sus ingresos y reducir sus egresos. Gracias a los datos publicados por la Motion Picture Producers Association of Japan, Inc.

⁴⁷ Tsurumi, Shunsuke *A cultural history of postwar Japan, 1945-1980*, Londres, Routledge y Kegan Paul Associated Book Publishers, 1987, pp. 63-64.

⁴⁸ *Idem.*

(Asociación de productores de cine de Japón)⁴⁹, se puede percibir en términos generales la estrategia comercial que la industria implementó. Entre 1960 y 1980, se redujo el número de pantallas y el número total de películas proyectadas y se aumentaron los precios de las proyecciones. Asimismo, disminuyó la producción de películas, y aumentó la proporción de películas importadas exhibidas. Aunque Shin-Tōhō cayó en bancarrota en 1961, la industria logró mantener ingresos estables entre 1955 y 1972 y tuvo una creciente recaudación a partir de 1973, pese a una fuerte reducción de los asistentes.

Además de implementar las estrategias comerciales recién mencionadas, en el Japón de la década de los años sesenta, la industria apostó por la producción en serie de películas de género que repetían fórmulas exitosas en taquilla y permitían ahorrar en vestuario, escenografía y actores. Las películas sobre yakuza, populares entre el público de jóvenes solteros, fueron las más producidas. Según Mark Schilling, en 1967, 37 de las 55 películas producidas por Tōei fueron películas sobre los yakuza, y en 1969, 24 de 51. Asimismo, 28 de las 50 películas que Nikkatsu produjo en 1969 fueron sobre los yakuza⁵⁰.

Como se puede ver en *Gun and sword. An encyclopedia of Japanese gangster films, 1955-1980*,⁵¹ de Chris Desjardins, Tōei, Daiei, Shōchiku, Nikkatsu, y Tōhō produjeron películas de género *matatabi* en los sesenta y en los setenta. Sin embargo, a diferencia de décadas anteriores, en los sesenta, las productoras desarrollaron nuevas fórmulas y diversificaron las imágenes cinematográficas de los yakuza.

⁴⁹ Los datos pueden consultarse en forma de gráfico en el Anexo 1. Los datos originales están disponibles en http://eiren.org/statistics_e/index.html (última consulta 19/10/2015).

⁵⁰ Schilling, Mark, “Yakuza films: fading celoid heroes”, *op. cit.*, p. 32

⁵¹ Desjardins, Chris, *Gun and sword*, *op. cit.*

Tōei produjo el mayor volumen de películas sobre yakuza después de 1960 – más de trecientas entre 1962 y 1974⁵² –, y se especializó en la adaptación de novelas sobre yakuza de los periodos Taishō (1912-1926) y Shōwa (1926-1989), que se conocen como *ninkyō eiga* y fueron las más populares de la década. Según Mark Schilling: “Aunque Nikkatsu sobrepasó brevemente a Tōei en el número de películas distribuidas, los aficionados reconocían a las películas de Tōei como las más auténticas, siendo las de Nikkatsu una pálida imitación. (En algunos casos eran copias literales de éxitos de Tōei.)”⁵³.

El *ninkyō eiga* nació cuando, en 1963, Tōei obtuvo un gran éxito en taquilla con *Jinsei gekijō: Hishakaku*, una película dirigida por Sawashima Tadashi, inspirada en una ficción de Ozaki Shirō y protagonizada por Tsuruta Kōji. Entre 1963 y 1964, Tōei produjo tres secuelas de la película, con resultados similares, y desde ese año y hasta inicios de los setenta, produjo numerosas sagas y películas con el mismo modelo. Algunas de estas fueron *Abashiri bangaichi* (1965-73), con dieciocho episodios; *Nihon kyōkakuden* (1964-71), con once episodios; *Shōwa zankyōden* (1965-72), con nueve episodios; *Hibotan bakuto* (1968-72), con ocho episodios; y *Kantō* (1965-66) con cinco episodios.

Sumamente exitosas entre 1963 y 1969, las series del *ninkyō eiga*, se caracterizan por el traslado a un contexto espacio temporal urbano y moderno del personaje yakuza. En *The yakuza film: an introduction*, Keiko McDonald destacó que:

Los sesenta tempranos trajeron una innovación radical al género [...] Esta nueva fórmula actualizó la escenografía, sacándola del periodo feudal hacia una era notablemente moderna: del Taishō tardío al Shōwa temprano (1923-1940). [...]

⁵² Desjardins, Chris, *Gun and sword, op. cit.*, p.26.

⁵³ Schilling, Mark, “Yakuza films: fading celuloid heroes”, *op. cit.*, p.32.

Otro toque particularmente moderno fue desplazar a los yakuza de las provincias feudales a grandes ciudades como Tokio.⁵⁴

Pese a que los *ninkyō eiga* eran un tipo de *gendai-geki* (dramas modernos), las tramas se construían con base en el conflicto del *giri* y el *ninjō*, al igual que en los dramas de época. Según comenta Anderson en *Japanese swordfighters and American gunfighters*,

En muchas ficciones japonesas, y en particular en el *jidai-geki*, el conflicto inicial tiene una dialéctica diferente [a la del *western*]: la confrontación entre el *giri* y el *ninjō*. *Giri* se refiere a deber u obligación; *ninjō* a sentimiento o inclinación personal. [...] El conflicto básico en el *jidai-geki* tradicional emerge porque el protagonista enfrenta (o enfrentó) una decisión complicada entre lo que está obligado a hacer y lo que quiere hacer.⁵⁵

Por su parte, Paul Schrader comentó:

Mientras el *yakuza* persigue su destino, su mundo se vuelve más abiertamente esquizoide. Por un lado están reunidos el deber y sus virtudes correspondientes; por el otro la humanidad y sus virtudes. [...] El dilema moral es invariablemente resuelto por la sangre. En cierto punto el *Oyabun* malvado hace una petición tan reprensible que el deber no puede ser servido y la humanidad demanda su muerte. [...] El antiguo samurái se mataría a sí mismo antes que a su malévolo maestro; el *yakuza* contemporáneo, sin embargo, porque el *ninjō* ha sido separado del *giri*, es libre de abandonar su deber y matar a su maestro.⁵⁶

⁵⁴ McDonald, Keiko, “The yakuza film: An introduction”, en Desser, David, y Nolletti, Arthur (eds.), *Reframing Japanese cinema: authorship, genre, history*, Bloomington, Indiana University Press, 1992, p.174.

⁵⁵ Anderson, “Japanese swordfighters and American gunfighters”, *op. cit.*, pp.3-4.

⁵⁶ Schrader, Paul, “Yakuza-eiga: a premier”, *Film Comment*, vol.10, nº 1, enero, 1974, p.12.

Al situar al héroe yakuza gobernado por la ética del *giri* y el *ninjō* en la coyuntura de la ciudad moderna y contrastarlos con villanos capitalistas que encarnan la ética pragmática individualista, se les convirtió en los últimos detentores de una ética confuciana perdida, bastiones de lealtad, piedad filial, benevolencia y justicia en un mundo dominado por el interés. Mark Schilling enfatizó que:

“Habían habido antes películas de pandillas, pero *Jinsei gekijō: Hishakaku* estableció la fórmula del género del héroe que es un buen gánster, viste ropa tradicional japonesa (para subrayar su bondad) y mantiene la ética tradicional del *giri-ninjō* (literalmente, cumpliendo sus obligaciones y actuando de acuerdo a sus sentimientos humanos, y no al pragmatismo egoísta y frío), en el contexto del Japón moderno temprano”⁵⁷.

En la coyuntura de los años sesenta, el héroe anacrónico yakuza causaba empatía y respeto en los jóvenes que en Japón protestaban contra la guerra de Vietnam, contra el modelo capitalista y los costos ambientales y sociales de la industrialización. Como señaló Satō Tadao “[...] el yakuza moderno ofrecía cierto tipo de utopía para el hombre joven soltero”⁵⁸. Actores como Tsuruta Kōji (1924-1987) y Takakura Ken (1931-2015) quienes a causa del rígido y excluyente sistema de actores de Tōei protagonizaron la mayoría de los *ninkyō eiga*, se convirtieron en ídolos populares a los que se asociaban los valores representados por sus personajes.

A finales de los sesenta, los *ninkyō eiga* se volvieron muy repetitivos y previsibles. Ante la exposición mediática de los nexos de corrupción del Partido Liberal Demócrata con los yakuza y la denuncia pública de la violencia ejercida por las mafias, la figura del yakuza benevolente y robinhoodesco se tornó completamente

⁵⁷ Schilling, Mark, “Yakuza films: fading celuloid heroes”, *op. cit.*, p.31.

⁵⁸ Tadao, Sato, *Currents in Japanese cinema*, trad. Gregory Barrett, Kodansha International, 1982.

inverosímil. En entrevista con Keiko McDonald, Fukasaku Kinji señaló que: “Las películas tradicionales de *yakuza* representaban una lucha tajante entre el bien y el mal. El *casting* era completamente previsible. Lo inusual era que el buen *yakuza* en esas películas era retratado como si fuese mucho mejor que un ciudadano modelo”⁵⁹.

En 1971, Nikkatsu, dejó de producir películas de acción y se concentró en la producción de dramas pornográficos, conocidos como *roman poruno* o *pinku eiga*. Tōei, por su parte, relajó sus políticas de producción, abandonó la producción de *ninkyō eiga* y dio mayor libertad a una nueva generación de directores. Mientras Ishii Teruo dirigió películas de *yakuza* con heroínas sensuales y contenidos eróticos. Satō Junya y Fukasaku Kinji desarrollaron una estética más realista e hicieron películas cuyas tramas se desenvolvían en el escenario de la posguerra.

⁵⁹ McDonald, Keiko, “Kinji Fukasaku: An introduction”, *Film Criticism*, vol.8, nº1, 1983, p.24.

2.6. *Jingi naki tatakai*, una metaficción del Japón de la posguerra.

En 1973, Fukasaku Kinji (1930-2003) dirigió *Jingi naki tatakai*, una película producida por Tōei Company, sobre la formación de un grupo mafioso (Yamamorigumi) en Kure, ciudad portuaria de la prefectura de Hiroshima, Japón, en la posguerra inmediata. Debido al éxito obtenido en taquilla por *Jingi naki tatakai*, Tōei produjo dos secuelas en 1973⁶⁰ y dos más en 1974⁶¹.

Aunque *Jingi Naki Tatakai*⁶² conservó muchos elementos de la tradición del *ninkyō eiga*, si se comprara la película de Fukasaku con *Jinsei gekijō: Hishakaku* de Sawashima Tadashi, se hace evidente que adaptó y subvirtió muchos de sus estereotipos iconográficos y convenciones estéticas y narrativas.

Jingi naki tatakai destaca primero por sus fuentes. A diferencia de las películas protagonizadas por Takakura Ken y Kōji Tsuruta, *Jingi naki Tatakai* no se basó en ficciones literarias. El guión, escrito por Kasahara Kazuo (1927-2002), se inspira en los artículos sobre el mundo yakuza que el periodista y exyakuza Iiboshi Kōichi (1927-1996) publicó entre 1972 y 1973 en la revista *Shūkan Sankei*. El guión también incorpora información obtenida por medio de entrevistas realizadas por Kasahara a los yakuza que menciona el relato original. Además según comenta Fukasaku en entrevista con Chris Desjardins, algunos yakuza asesoraron a los actores durante los rodajes. En ese sentido, el guión recoge y entreteje diversos testimonios sobre el mundo yakuza del Japón de la posguerra.

⁶⁰ *Jingi naki tatakai: Hiroshima shitō hen* (Batallas sin honor y humanidad: pelea mortal en Hiroshima) y *Jingi naki tatakai: Dairi sensō* (Batallas sin honor y humanidad: guerra subsidiaria)

⁶¹ *Jingi naki tatakai: Chōjō sakusen* (Batallas sin honor y humanidad: tácticas policiales) y *Jingi naki tatakai: Kanketsu hen* (Batallas sin honor y humanidad: episodio final).

⁶² En adelante, me referiré a la serie de cinco películas como *Jingi naki tatakai*.



63

Jingi naki tatakai destaca también por el cambio de diégesis. La película original y sus cuatro secuelas siguen un orden cronológico lineal y en su conjunto la serie de cinco películas cuenta una historia que abarca un periodo de veinticinco años, de 1945 a 1970. La primera película de la serie debuta con un rugido estrepitoso que acompaña un recorrido ascendente de la cámara por la fotografía que tomó Charles Levy desde un bombardero B-29, de la nube provocada por la explosión de *Fat boy*, la bomba atómica que devastó la ciudad de Nagasaki el 9 de agosto de 1945. La quinta película culmina con una toma panorámica del emblemático domo de Hiroshima, monumento y ruina que conservan los oriundos, como una cicatriz en el corazón de la ciudad reconstruida. En la pantalla, las imágenes de la nube y del domo enmarcan una historia gestada por el acontecimiento que recuerdan.



64

⁶³ Fukasaku Kinji, *Jingi naki tatakai*, Tōei Co. 1973.

Por cuenta del cambio en la diégesis, la escenografía y el vestuario de *Jingi naki tatakai* difieren mucho de los utilizados por Sawashima. Aunque espacios como las prisiones son representadas en formas similares en ambas películas, en *Jingi naki tatakai* hay un cambio radical en la representación del espacio urbano. Fukasaku sustituyó las tomas en picada de barrios como Yoshiwara y Fukagawa, característicos del *nynkyō eiga*, por panorámicas de la ciudad de Hiroshima en ruinas y tomas en picada del puerto, los astilleros y los mercados negros que proliferaron en el Japón de la posguerra. Asimismo, sustituyó los espacios ordenados y tranquilos de la arquitectura tradicional japonesa por el bullicio y la agitación de bares y salones.



65

Fukasaku también sustituyó la imagen del yakuza vestido con *kimono* (ropa tradicional japonesa) y sandalias de madera, y armado con una larga *katana* (sable japonés de un solo filo), por la del yakuza vestido con chamarra de cuero o camisa hawaiana y armado con un palo de bambú, una pistola o una escopeta de cañón recortado y afilado.

⁶⁴ Fukasaku Kinji, *Jingi naki tatakai: Kanketsu hen*, Tōei Co. 1974.

⁶⁵ Fukasaku Kinji, *Jingi naki tatakai*, *op.cit.*



66

Además de los cambios técnicos y estéticos, Fukasaku sustituyó las tramas basadas en el conflicto del *giri* y *el ninjō* del *nyinkyō eiga*, por tramas barrocas en las que las traiciones se siguen unas a las otras. La serie se caracteriza por la falta de protagonista, y por una trama compleja en la que se tejen las historias de sujetos marginales dispuestos a todo con tal de ascender en la estructura jerárquica de los *yakuza*, y las historias de jefes *yakuza* que los manipulan despiadadamente para obtener riqueza y poder. En *Jingi naki tatakai* hay personajes que, como Hirono, experimentan conflictos morales, pero no hay un héroe, ni mucho menos uno que encarne un código moral, mate y muera por él. En el universo de *Jingi naki tatakai*, el motor de la trama es el dinero y el poder.

Keiko McDonald postula que en las películas de Fukasaku: “Los *yakuza* son retratados constantemente como símbolos de impunidad, injusticia e irracionalidad. [...] El domo emblemático del vacío en el que ninguna realización moral o espiritual parece posible, revela la actitud mayormente nihilista de Fukasaku respecto del mundo simbolizada por la vida *yakuza*”⁶⁷.

⁶⁶ *Idem*.

⁶⁷ McDonald, Keiko, “Kinji Fukasaku: An introduction”, *Film criticism*, vol.8, n°1, 1983, p.26.

En 1984, en el onceavo capítulo de *A Japanese mirror*⁶⁸, Ian Buruma equiparó también el realismo de Fukasaku a una celebración de la violencia sin sentido de personajes nihilistas. Según Buruma, en *Jingi naki tatakai*: “Un realismo de los más sórdidos desplazó al mito”⁶⁹, y: “Lo que sorprende es la completa gratuidad de la violencia. [...] Actos de violencia se encadenan, más o menos aleatoriamente como viejos chistes o escenas de sexo en una películas porno”⁷⁰. Para Buruma, en *Jingi naki tatakai*: “La violencia se comete como una forma de arte por el arte”⁷¹

Para Buruma: “El verdadero *nihirisuto*⁷² se abre paso a la fuerza por la apretada red de la sociedad japonesa. [...] es un súper individualista en una sociedad que suprime el individualismo [...] una máquina asesina irreflexiva, cuya pura espontaneidad lo lleva hacia una forma retorcida de budeidad”⁷³.



74

⁶⁸ Buruma, Ian, *A Japanese mirror. Heroes and villains in Japanese culture*, London, Vintage, 1995.

⁶⁹ Buruma, Ian, *A Japanese mirror, op. cit.*, p.189.

⁷⁰ Buruma, Ian, *A Japanese mirror, op. cit.*, p.191.

⁷¹ Buruma, Ian, *A Japanese mirror, op. cit.*, p.193.

⁷² En el original Buruma utiliza la transcripción fonética al japonés.

⁷³ Buruma, Ian, *A Japanese mirror, op. cit.*, p. 191.

⁷⁴ Fukasaku Kinji, *Jingi naki tatakai: Hiroshima shitō hen*, Tōei Co. 1973

Aunque considera que: “El *nihirizumu* es parte de la tradición heroica japonesa como el súbdito suicida o el noble chivo expiatorio. Su influencia más probable es el mas *nihirisuto* de los credos, el budismo zen”⁷⁵. Pareciera que Buruma lamenta que: “Los nuevos héroes no son nobles hombres agonizando acerca de las minucias del deber y la humanidad, sino brutos bravucones como Sugawara Bunta, vagando como pandilleros de Chicago en un escenario de kabuki[...]”⁷⁶.

Recientemente, Alexander Jacoby etiquetó a *Jingi naki tatakai* como un set de violencia anárquica expresado por medio de: “Un énfasis sádico sobre los detalles físicos del derramamiento de sangre”⁷⁷. Aunque, a diferencia de Buruma, Jacoby no muestra nostalgia por formas previas del género yakuza, sí condena moralmente la violencia cruda exhibida en *Jingi naki tatakai*. Y acusa un baño de sangre por la sangre, en el que, “[...] cuadros congelados exhiben miembros amputados en un acercamiento sostenido”⁷⁸. Para Jacoby: “La limitación de la obra de Fukasaku no era tanto que sus personajes carecían de honor y humanidad, sino que el mismo director rara vez adoptaba una perspectiva moral compensatoria de su brutalidad”⁷⁹.

Richard Torrence también acusó el sin sentido de algunos actos violentos en *Jingi naki tatakai*, mas no los condena. Siguiendo el punto de vista de Keiko McDonald, según la cual los gánsteres son “[...] víctimas de las fuerzas sociales en juego dentro de su propio bajo mundo antisocial”⁸⁰, Torrance considera que el

⁷⁵ Buruma, Ian, *A japanese mirror*, *op. cit.*, p.191.

⁷⁶ Buruma, Ian, *A japanese mirror*, *op. cit.*, p.189.

⁷⁷ Jacoby, Alexander, *A critical handbook of Japanese film directors. From the silent era to the present day*, Berkley, Stone Bridge Press, 2008, p. 16.

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ *Idem.*

⁸⁰ McDonald, Keiko, “Kinji Fukasaku: An introduction”, *op. cit.* p.24.

propósito de Fukasaku no es celebrar la violencia, sino condenar las políticas y estructuras sociales que conducen a ella.

Como afirma Torrance: “Los yakuza de Fukasaku son esencialmente excluidos y sociópatas, productos del periodo de posguerra inmediata. Su violencia carece de honor, y, a veces, a falta de un propósito racional, se convierte en violencia por la violencia”⁸¹. En ese sentido, para Torrance, por medio de la ficción pseudo-documental, “Fukasaku retrató el significado político antes que moral de la violencia en la sociedad contemporánea. [...] Las películas sobre yakuza de Fukasaku son esencialmente sobre la violencia, sobre cómo no se va, cómo se institucionaliza desde arriba del orden internacional hasta el barrio local, y cómo es el producto de la explotación, el miedo y la avaricia.”⁸²

Siguiendo el planteamiento de Torrance, aunque en *Jingi naki tatakai* quienes ejercen la violencia suelen ignorar el porqué, la violencia no es irracional, sin sentido o nihilista. Según el diccionario Merriam-Webster, el nihilismo es: “Un punto de vista según el cual los valores y creencias tradicionales están infundados y la existencia no tiene sentido y es inútil”⁸³. Como expone Fukasaku, en las sociedades yakuza la violencia se ordena para obtener un beneficio y se ejecuta por un precio. Salvo por trifulcas espontáneas, la única violencia que los yakuza de bajo rango tienen permitido ejercer libremente es la violencia de género. En oposición a lo que Torrance cree, la violencia rara vez “se le sale de las manos a quienes intentan manipularla”⁸⁴. Entre los yakuza la muerte o cuando menos un castigo severo es lo que le espera a

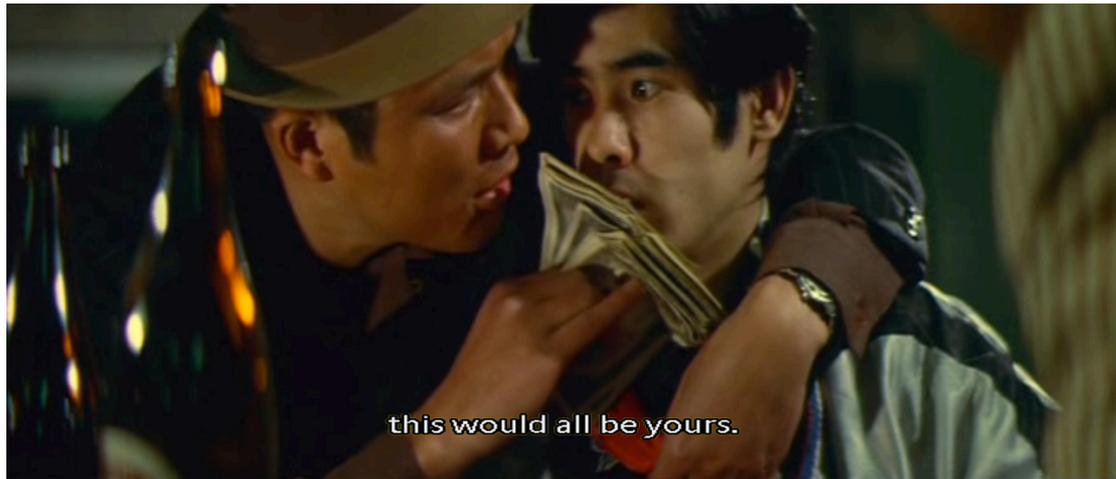
⁸¹ Torrance, Richard, “The nature of violence in Fukasaku Kinji’s *Jingi naki tatakai* (War without a code of honor)”, *Japan Forum*, Routledge, vol.17, n°3, noviembre, 2005, p.397.

⁸² *Ibid*, p.389.

⁸³ <http://www.merriam-webster.com/dictionary/nihilist>

⁸⁴ Torrance, Richard, “The nature of violence”, *op. cit.*, p.390.

quienes usan la violencia a voluntad. Esto es evidente en el caso de Takeshi, protagonista de *Jingi naki tatakai; Dairi sensō*, película cuyo título (*Batallas sin honor y humanidad: Guerra subsidiaria*) enfatiza que, quienes pelean las batallas nunca son quienes las provocan, ni quienes se benefician de ellas.



85

El *oyabun* egoísta y sin vergüenza que manipula a sus subalternos para su propio beneficio, una figura representada por Yamamori (entre otros) en *Jingi naki tatakai*, no fue una innovación de Fukasaku. En películas previas sobre yakuza en las que el bien y el mal están claramente distinguidos como dos partes de un yin-yang, la banda de rufianes occidentalizados armados con pistolas es usualmente encabezada por un villano capitalista que al final es mortalmente herido por la *katana* de un yakuza *kamikaze* vestido de *kimono*. La contribución de Fukasaku fue, en realidad, la erradicación de su antónimo (el yakuza virtuoso) y la representación de un universo social en el que los intereses económicos y políticos no dejan lugar ni al honor ni a la humanidad.

Como ha mostrado Keiko McDonald, en el cuarto y quinto episodio de la serie, Fukasaku retrata a la sociedad civil como una contraparte potencial, pero al

⁸⁵ Fukasaku Kinji, *Jingi naki tatakai; Chōjō sakusen*, Tōei Co., 1973.

final estéril, de los villanos yakuza y de los políticos y policías corruptos. La avalancha de violencia política y económicamente motivada que exhibe Fukasaku en *Jingi naki tatakai*, acusa no sólo la pérdida de valores entre los miembros de las sociedades yakuza, los políticos y la policía, sino una carrera global por la riqueza y el poder que en los años setenta encabezaban los Estado Unidos y la Unión Soviética. En la segunda secuencia de *Jingi naki tatakai: Dairi sensō*, tras una síntesis de las tramas del primer y segundo episodio, y mientras se sobreponen en la pantalla imágenes de archivo de los conflictos armados de la época, el narrador afirma explícitamente:

Conflictos similares estaban estallando simultáneamente por todo el globo. En tanto todas estas guerras reflejaban los intereses de los E.E.U.U. o de los soviéticos, se llamó guerras subsidiarias a semejantes conflictos regionales. Estas tendencias también comenzaron a darse en las sociedades yakuza japonesas, mientras Japón emergía gradualmente del caos de la posguerra.

Rescatando esa analogía, Richard Torrance destacó que: “El mundo de los yakuza es sólo un microcosmos de una sociedad más amplia y de un orden internacional en el cual la violencia existe para sí misma, sin un código de honor, sin significado moral – y el maestro de la práctica y manipulación de la violencia son los E.E.U.U.”⁸⁶.

Aunque coincido mayormente con él en que los yakuza sirven a Fukasaku como una sinécdoque del orden global, me parece que su afirmación implica una contradicción, pues si la violencia es fruto de la manipulación de los gobiernos globales y locales, no existe “para sí misma”, sino (al menos para quienes la estimulan) por el dinero y el poder.

⁸⁶ Torrance, Richard, “The nature of violence”, *op. cit.*, p.390.

Dicho esto, es importante destacar que la representación de un orden global amoral es especialmente efectiva en *Jingi naki tatakai* gracias a la erradicación de toda figura moral. Para lograr ese resultado, Fukasaku tuvo que subvertir las jerarquías sobre las que se fundaba el sistema de actores de Tōei.

Federico Varese argumenta que: “Sería más preciso decir que, como Scorsese hizo con Robert De Niro, Fukasaku y Satō contribuyeron a la creación de una estrella al introducir al público a Sugawara Bunta, uno de los mejores actores del cine japonés”⁸⁷.

Es cierto que eventualmente Fukasaku y Satō reprodujeron el sistema de actores al llevar a Sugawara al estrellato. Pero, en *Jingi naki tatakai*, Fukasaku utilizó deliberadamente actores que eran marginales dentro de la estructura de Tōei y que no estaban asociados por el público con los personajes convencionales del *ninkyō eiga*. Según reporta Mark Schilling, Fukasaku dijo sobre uno de los actores de *Jingi naki tatakai*, que: “Parecía que podía violar a una mujer. [Risas] Tsuruta Kōji y Takakura Ken no harían una cosa así – a [Sugawara] Bunta no le importaba”⁸⁸.

Fukasaku también colocó a las grandes estrellas de la productora en papeles secundarios, e incorporó a varios actores de otras productoras, como Akira Kobayashi y Shishido Jō, que habían hecho su carrera en Nikkatsu.

A fin de anular toda figura moral, Fukasaku no sólo subvirtió el sistema de actores. Como mencioné antes, Fukasaku anuló toda figura protagónica con la descentralización de la trama y la utilización de ciertas técnicas de foto.

⁸⁷ Varese, Federico, “The secret history of Japanese cinema: The yakuza movies”, *Global Crime*, vol.7, n°1, 2006, p.113.

⁸⁸ Schilling, Mark, *The yakuza movie book: a guide to Japanese gangster films*, Berkley, Stone Bridge Press, 2003, p.50.

Torrance afirma que: “Fukasaku adoptó un estilo visual que era muy original y liberó al cine yakuza de la perspectiva fija que crea héroes”⁸⁹. Del mismo modo, Tom Mes y Jasper Sharp alegan que: “Es el abandono crudo y anárquico del protagonista que se expresa por el uso extensivo de la cámara en mano, ángulos torcido, y la rápida edición, de Fukasaku”⁹⁰.

Según Yamane Sadao, biógrafo de Fukasaku, durante la grabación de *Jingi naki tatakai*, Fukasaku peleaba constantemente con los actores de roles secundarios para que se parasen frente y no detrás de los principales en el set (como se hacía en las películas de yakuza convencionales). Yamane sostiene que la tendencia de Fukasaku a saturar las tomas respondía también a su deseo de borrar toda figura protagónica.⁹¹



92

Poco antes de su muerte, Fukasaku comentó en una entrevista con Chris Desjardins y Dennis Bartok, en marzo de 2002: “En mis películas que siguieron [*Kuro*

⁸⁹ Torrance, Richard, “The nature of violence”, *op. cit.*, pp.392-392.

⁹⁰ Mes, Tom, y Jasper, Sharp, *The midnight guide to new japanese fim*, Berkley, Stone Bridge Press, 2005, p.46.

⁹¹ *Kantoku: remembering Fukasaku*, DVD, Entrevista producida por Home Vision Entertainment, protagonizada por Kenta Fukasaku, Yamane Sadao y Sata Masao, 2004.

⁹² Fukasaku Kinji, *Jingi naki tatakai, Dairi sensō*, Tōei Co.,1973.

tokage (1968) y *Bara no yakata* (1969)], incluyendo mis películas sobre yakuza, me vi atraído por este acercamiento a múltiples personajes”⁹³.

En efecto, como señalé, en *Jingi naki tatakai* la trama no gira entorno a la historia de una figura heroica, sino que se construye en las intersecciones de diversas historias. Esas no son sólo historias de jefes yakuza, sino sobre todo historias de personajes marginales, como yakuza de bajo rango y prostitutas. Incluso las historias de algunos líderes yakuza, como Hirono y sus secuaces, son en un inicio las historias de soldados que regresan de la guerra.

En su artículo *Fukasaku Kinji, underworld historiographer*, Aaron Gerow afirmó que: “*Jingi naki tatakai* y *Gunki hatameku moto ni* son entonces un poderoso intento por combatir la historiografía dominante sobre la era moderna, enfocando los eventos del bajo mundo y a sujetos que usualmente carecen de voz. [...] Uno puede decir que semejante acción cinematográfica es en sí misma la caligrafía historiográfica de Fukasaku”⁹⁴.

En su crítica pionera, Keiko McDonald comentó que: “Como crítico social (al menos hasta mediados de los setenta), Fukasaku también logró proyectar sus opiniones en *Jingi naki tatakai*”⁹⁵. Siguiendo la misma línea, Tom Mes y Jasper Sharp consideran que: “Las películas eran símbolos, entidades metafóricas para lo que Fukasaku intentaba decir”⁹⁶. Para los autores: “Sus películas eran abiertamente críticas de la política oficial de reconstrucción del gobierno, el director sentía por un

⁹³ Desjardins, Chris, *Outlaw masters of Japanese film*, Londres, Tauris and Co. Ltd., 2005, p.27.

⁹⁴ Gerow, Aaron, *Fukasaku Kinji, underworld historiographer*, <http://www.aarongerow.com/news/fukasaku-kinji-underworld-h.html>, último acceso 6 de noviembre de 2015.

⁹⁵ McDonald, Keiko, “Kinji Fukasaku: An introduction”, *op. cit.*, p.25.

⁹⁶ Mes, Tom, y Sharp, Jasper, *The midnight eye guide to new japanese film*, *op. cit.*, p.46.

lado que dejaba a demasiada gente en la calle y por el otro que curvaba y eventualmente destruía la energía y libertad que la bomba había liberado”⁹⁷.

En oposición a Mes y Sharp, Alexander Jacoby acusa que:

[...] los campeones de Fukasaku han tendido a dar un énfasis indebido a elementos de crítica social en sus obras de género [...] Jasper Sharp y Tom Mes han ponderado el modo en que las películas de yakuza de Fukasaku exploraron el oscuro inframundo de la reconstrucción de Japón en la posguerra, mas la presentación de criminales nimios como rebeldes heroicos contra el *status quo* sugiere meramente una preferencia por la violencia anárquica sobre la violencia autoritaria”⁹⁸.



99

Aunque se puede argumentar que las películas y las declaraciones de Fukasaku muestran que es antiautoritario, no se pueden reducir sus intenciones a una celebración de la violencia anárquica, como hace Jacoby. Como mostré, Fukasaku equipara la violencia del Estado y de los gánsteres como dos niveles de una lucha por el poder político y económico, en la que los fuertes sacrifican a los débiles.

⁹⁷ *Ibid*, p.42.

⁹⁸ Jacoby, Alexander, *A critical handbook of Japanese film directors*, op. cit., p.16.

⁹⁹ Fukasaku Kinji, *Jingi naki tatakai: Hiroshima shitō hen*, op.cit.

Pese a su estatus de ficción, *Jingi naki tatakai* constituye un discurso historiográfico crítico con implicaciones políticas, que se opone abiertamente a los discursos predominantes sobre la historia del Japón de la posguerra que, desde finales de los años sesenta y hasta hoy, son hegemónicos en la opinión pública y académica de Japón.

En *Hegemony of homogeneity*¹⁰⁰ Befu Harumi documentó que, desde los setenta, en los medios de comunicación masiva, como en círculos académicos de Japón, proliferaron discursos multidisciplinarios, científicos como aficionados, que tienen por tema la identidad (cultural, genética, económica, lingüística, etc...) de los japoneses y se conocen como *nihonjinron* (teoría de lo japonés). Como expuso Befu, esos discursos solían exaltar imágenes idealizadas del comportamiento individual y colectivo de los japoneses, y argumentaban que la estructura tradicional piramidal, grupista y fuertemente jerárquica, así como la frugalidad, la disciplina y obediencia de los japoneses, eran las principales razones del rápido crecimiento económico de Japón en la posguerra.

En *Japanese society, stereotypes and realities*¹⁰¹, Sugimoto Yoshio y Ross Mouer argumentan que la hegemonía mediática del *nihonjinron* se puede explicar no sólo por su éxito comercial, sino también por el apoyo político y económico del Estado y de la élite japoneses.

¹⁰⁰ Befu, Harumi, *Hegemony of Homogeneity. An anthropological analysis of nihonjinron*, Melbourne, Trans Pacific Press, 2001.

¹⁰¹ Sugimoto, Yoshio y Mouer, Ross, "Japanese society, stereotypes and realities", *Papers of the Japanese Studies Center*, Melbourne, La Trobe University, 1982.

En *A Genealogy of 'Japanese' Self-images*¹⁰², Oguma Eiji mostró que, tras el final de la Guerra del Pacífico, el Estado japonés dejó de difundir la imagen de Japón como nación heterogénea, que había usado para justificar la expansión imperialista desde los años treinta. Oguma evidenció también que, después de la guerra, el discurso oficial del Estado japonés exaltó la homogeneidad étnica, histórica y cultural como características distintivas de los japoneses. Para Oguma, el cambio de discurso buscaba promover la prosperidad, concordia, unidad, y fuerza de la nación.

El acercamiento narrativo de *Jingi naki tatakai* a los procesos que se desarrollaron en Japón, durante el periodo que va de 1945 a 1970, es ciertamente subjetivo, se trata de la mirada de Fukasaku, como director, sobre una serie de eventos y procesos históricos. Pese a que Fukasaku afirma que: “Todo lo que puedo hacer es representar objetivamente a los Yakuza”¹⁰³, alteró a voluntad los relatos originales y como señala Aaron Gerow: “La historia de Fukasaku tiene pocas pretensiones de decir la Verdad. Una de las razones es que su historia es cinematográfica”¹⁰⁴. En efecto, Al usar relatos yakuza como fuentes primarias, Fukasaku es mucho más cercano que la historia oficial a la experiencia de buena parte de su generación. Como destaca Aaron Gerow: “La historia de Fukasaku se preocupa menos por los hechos que por la violencia, acción, amistad, corrupción, amor, humor [...] traición, y belleza homoerótica [...] – todo lo que hace al cine de género – que están presentes en la

¹⁰² Oguma, Eiji, *A genealogy of 'Japanese' self-images*, Melbourne, Transpacific Press, 2002.

¹⁰³ McDonald, Keiko, “Kinji Fukasaku: An introduction”, *Film Criticism*, vol.8, nº1, 1983, pp. 25.

¹⁰⁴ Gerow, Aaron, *Fukasaku Kinji, underworld historiographer*, *op. cit.*

historia, mas carecen de otros medios que quizá el cine para contar plenamente sus historias”¹⁰⁵.

En ese sentido, sería absurdo comparar a las películas de Fukasaku a investigaciones exhaustivas y bien documentadas del mundo yakuza, como *Ruffians, yakuza, nationalists: the violent politics of modern Japan, 1860-1960*¹⁰⁶, de Eiko Maruko Siniawer, *The Japanese Mafia: Yakuza, Law and the State*¹⁰⁷, de Peter Hill, o *Yakuza: Japan's criminal underworld*¹⁰⁸, de David Kaplan y Alec Dubro. Pero eso no quiere decir que el cine sea incapáz de contribuir a nuestro conocimiento del pasado.

Como Señala Robert Rosenstone:

La habilidad para provocar emociones fuertes e inmediatas, el énfasis en lo visual y aural, y la resultante cualidad encarnada de la experiencia cinematográfica en la cual parecemos vivir en los eventos que atestiguamos en la pantalla –todas estas son sin duda las prácticas que más claramente distinguen el cine histórico de la historia en la página, especialmente la producida por académicos. Al enfocar la experiencia de individuos o pequeños grupos, el cine se sitúa más cerca de la biografía, microhistoria, o historia narrativa popular que de la variedad académica, y mientras cada uno de estos tres géneros ha sido criticado ocasionalmente como insuficientemente ‘histórico’ por algunos miembros del profesorado, cada uno ha ganado suficientes seguidores para

¹⁰⁵ Gerow, Aaron, *Fukasaku Kinji, underworld historiographer, op. cit.*

¹⁰⁶ Siniawer, Eiko Maruko, *Ruffians, yakuza, nationalists, op. cit.*

¹⁰⁷ Hill, Peter B.E. *The Japanese mafia: yakuza, law and the state, op. cit.*

¹⁰⁸ Kaplan, David y Dubro, Alec. *Yakuza: Japan's criminal underworld, op. cit.*

calificar como una forma aceptada para relacionarnos al, e incrementar nuestro entendimiento del pasado ¹⁰⁹.

En efecto, *Jingi naki tatakai* es un documento relevante para el estudio de la historia del Japón de la posguerra, pues muestra el anverso del “milagro japonés”, cuestiona y desmiente los mitos del *nihonjinron*. Al contar la historia de prostitutas y esbirros yakuza de bajo rango, Fukasaku no sólo abandonó la figura protagónica del héroe yakuza, sino que hizo visibles los costos del mundialmente celebrado modelo de desarrollo japonés. Por medio de las historias de los excluidos de, o sacrificados por, el proyecto de nación del Estado burocrático del Japón de la posguerra, Fukasaku sustituye la imagen hegemónica de la sociedad japonesa próspera, equitativa, consensual y homogénea, por la de una sociedad dividida, multiétnica e inequitativa, marcada por el disenso, la corrupción, la violencia, el ostracismo y la falta de valores.

En efecto, al elaborar un retrato realista de la historia del bajo mundo yakuza, Fukasaku denunció el ostracismo, la pauperización, la inequidad de género y la occidentalización de la cultura japonesa como costos sociales de las políticas económicas, sociales y geoestratégicas, domésticas y extranjeras de E.E.U.U. y Japón.

Al incorporar personajes migrantes, usualmente coreanos, Fukasaku evidenció también la configuración multiétnica de Japón.

¹⁰⁹ Rosenstone, Robert A., *History on film/Film on history*, Harlow, Pearson Education Limited, 2006, p.16.



110

Además, Fukasaku documentó los cambios en la relación yakuza – Estado. Expuso su complicidad durante la ocupación y bajo el “sistema de partidos del 55”, así como el cambio hacia una política de persecución al crimen organizado durante los sesenta, al tiempo que las organizaciones yakuza se convertían en influyentes sindicatos criminales.



111

Asimismo, Fukasaku expuso el disenso y la inconformidad política en Japón. En sus películas, exhibió las manifestaciones de los años sesenta contra la violencia

¹¹⁰ Fukasaku Kinji, *Jingi naki tatakai: Hiroshima shitō hen*, *op.cit.*

¹¹¹ Fukasaku Kinji, *Jingi naki tatakai; Chōjō sakusen*, *op. cit.*

de los yakuza, la guerra de Vietnam y el Tratado de seguridad entre E.E.U.U. y Japón.¹¹²



113

La imagen recurrente de aviones despegando hace referencia a los conflictos violentos en que se enfrentaron, en los sesenta, en Japón, grupos radicales de estudiantes de izquierda y campesinos contra las fuerzas del Estado, por la construcción del aeropuerto de uso mixto (militar y civil) de Narita, y la proliferación de bases militares estadounidenses¹¹⁴.

Al mostrar aspectos ignorados o negados por los discursos hegemónicos sobre la posguerra en Japón, Fukasaku puso en tela de juicio los logros de las políticas económica, social y geoestratégica del Estado japonés en la posguerra, y evidenció los costos políticos y sociales de su proyecto de nación.

Como afirman Mes y Sharp: “Atiborrando sendas décadas de material en 99 minutos, Fukasaku intenta mostrarnos una historia alternativa del Japón de la

¹¹² Estos movimientos fueron documentados en Havens, Thomas R. H., *Fire across the sea. The Vietnam war and Japan 1965-75*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1987.

¹¹³ Fukasaku Kinji, *Jingi naki tatakai, Dairi sensō, op. cit.*

¹¹⁴ El conflicto entorno a la construcción del aeropuerto de Narita fue documentado a detalle en Apter, David E., y Sawa, Nagayo, *Against the state. Politics and protest in Japan*, Cambridge-Londres, Harvard University Press, 1984.

posguerra, la verdad a nivel de calle que está cubierto por los registros jactanciosos de la reconstrucción y el crecimiento económico que forman la lectura oficial”¹¹⁵. Por esto, *Jingi naki tatakai* tiene mucho en común con el ala crítica japonesa de los sesenta y setenta que Sugimoto y Mouer describen como la contraparte marginal del *nihonjinron*.

En *Politics, porn and protest*, Isolde Standish relacionó el cine de Fukasaku a películas como *Nippon sengoshi, madamu Onboro no seikatsu* (1970) y *Nippon Konchūki* (1963) de Imamura Shōhei, documental y ficción pseudo-documental que narran la historia de la posguerra en Japón desde el punto de vista de una prostituta, y sobre las cuales Standish comenta que, “[...] sus documentales y películas con estilo documental representan una alternativa y un reto mucho más efectivo para la historia oficial, al narrar una vista del pasado desde las memorias de personajes femeninos en los márgenes de la sociedad. Esas películas, por tanto se centran en un dialéctica en la que la historiografía es yuxtapuesta a la encarnación de la historia a través de la consciencia, muchas veces a través de la memoria de prostitutas”¹¹⁶

Ciertamente, Fukasaku, como Imamura instrumenta recursos y técnicas que suelen asociarse al cine documental. Richard Torrance subrayó que: “Al llevar el cine yakuza en una nueva dirección, fue claramente influenciado por el *cinéma vérité* [...] Es este realismo casi periodístico que se extiende a cada aspecto de la producción de la serie, desde el trabajo de cámara entrecortado y a nivel de calle, hasta el montaje periodístico de encabezados de periódicos e imágenes de películas noticiosas”¹¹⁷.

¹¹⁵ Mes, Tom, y Sharp, Jasper, *The midnight eye guide to Japanese contemporary film*, *op. cit.*, p.57.

¹¹⁶ Standish, Isolde, *Politics, porn and protest: Japanese avant-garde cinema in the 1960s and 1970s*, Nueva York, Continuum International Publishing Group, 2011, p.116.

¹¹⁷ Torrance, Richard, “The nature of violence”, *op. cit.*, pp.392-393.

En un tono similar, Mark Schilling comentó que: “Aunque reminiscente de *The Godfather*, la cual había sido un éxito crítico y popular en Japón, *Jingi* es una película mucho más abarrotada y caótica, filmada en un estilo de *cinema verité* que recuerda los rollos de noticias sobre los más sangrientos golpes y revoluciones de la era”¹¹⁸.

De modo similar, Alexander Jacoby afirma que: “Fukasaku reconoció la influencia de la Nueva Ola francesa [...]. Generalmente, sin embargo, Fukasaku optó por un estilo hiperrealista, usando una cámara en mano y el lente de zoom para dar a su trabajo la inmediatez del rollo de película noticiosa”¹¹⁹.

Tom Mes y Jasper Sharp también consideran que: “Filmada en las calles, mayormente con cámara en mano, este estilo es reminiscente del trabajo de los directores de la Nueva Ola Francesa y de sus seguidores norteamericanos [...]. Pero aunque el estilo visual de los americanos y franceses buscaba dar a las películas cierto grado de realismo documental, el estilo de Fukasaku se origina en una fuente diferente”¹²⁰.

Aunque muchos autores han destacado la influencia de la *nouvelle vague*, el cine noticioso y el *cinema verité*, *Jingi naki tatakai*, como el cine de Imamura Shōhei y Hara Kazuo, es ante todo heredero de la tradición de cine de protesta que en Japón data de las primeras décadas del siglo XX.

Como explica Abé Mark Nornes en *Japanese documentary film*¹²¹, entre 1929 y 1931 se produjo en Japón un gran número de documentales y películas de izquierda,

¹¹⁸ Schilling, Mark, *The yakuza movie book*, op. cit., p.33.

¹¹⁹ Jacoby, Alexander, *A critical handbook of Japanese film directors*, op. cit., p.15.

¹²⁰ Mes, Tom, y Sharp, Jasper, *The midnight eye guide to new Japanese film*, op. cit., p.46.

¹²¹ Nornes, Abé Mark, *Japanese documentary film*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.

que se conocen como cine de tendencia, y cuya facción más radical fue el llamado cine proletario o *Prokino*. Algunos ejemplos son, *Ikeru Ningyō* (1929) de Uchida Tomu, *Tokyō kōshinkyoku* (1929) de Mizoguchi Kenji, y *Nani ga kanojo o sō saseta ka* (1930) de Suzuki Shigeyoshi.

Asimismo, en los años treinta se produjeron películas conocidas como *rumpen-mono* que contaban las historias de personajes marginados por la sociedad, como son *Machi no rumpen* de Ikeda Yoshinobu y *Shikamo karera wa iku*, de Mizoguchi Kenji, sobre una madre e hija que, excluidas de la sociedad, se dedican a la prostitución. Como mostraron Joseph L. Anderson y Donald Richie en *The Japanese Film*: “[...] en lugar de sugerir a propósito o por accidente que sus personajes eran parte del ‘mundo trabajador’, los hicieron miembros del ‘*lumpenproletariat*’, esa sección de la población que el *Manifiesto Comunista* describe tan morbosamente como una ‘masa pudriéndose pasivamente, excluida por las capas más bajas de la vieja sociedad’[...]”¹²².

En los sesenta directores de la *nūberu bagu* japonesa también realizaron ficciones y documentales que como *Nihon no yoro to kiri* (1960) y *Wasurerareta Kōgun* (1963) de Ōshima Nagisa, se acercaban a la vida de la gente común e instrumentaban una estética de tipo documental. Películas como *Seishun zankoku monogatari* (1960), de Ōshima Nagisa, anticipan incluso el uso de una tipografía roja sobre un fondo de recortes de periódico, característica de *Jingi naki tatakai*.

¹²² Anderson, Joseph L., y Richie Donald, *The Japanese film. Art and industry. op. cit.*



123

Cabe destacar que, en Japón, las técnicas y la estética documental no sólo han sido instrumentadas en el cine de protesta, sino también en películas de propaganda como *Man-Mō kenkoku no reimei* (1931) de Mizoguchi, en el cine de guerra de los treinta y cuarenta, o en el caso de *Tōkyō Orimpiku* (1965) de Ichikawa Kon, documental sobre las olimpiadas de Tokio de 1964, en el que se exalta el éxito económico de Japón.

En *Jingi naki tataki* el uso de recursos y convenciones estéticos y narrativos realistas tuvo una doble función. Al apropiarse una estética de tipo documental, Fukasaku logra un efecto de realidad que legitima y fortalece su relato cinematográfico, al ponerlo al mismo nivel que otros discursos usualmente percibidos como objetivos y asociados con la idea de verdad histórica. Según Mes y Sharp: “El uso extensivo de cámara en mano y la rápida edición acentúan el comportamiento caótico de los personajes, mientras el uso de voz en off, fotografías, recortes de periódico y títulos, subraya los intentos de la película por mapear la historia, dándole la apariencia de un relato de rollo de película noticiosa”¹²⁴. De modo similar, para Aaron Gerow, “[...] las películas [de Fukasaku] de los sesenta tardíos empezaron a

¹²³ Fukasaku Kinji, *naki tatakai: Chōjō sakusen*, Tōei Co., 1974.

¹²⁴ Mes, Tom, y Sharp, Jasper, *The midnight eye guide to new japanese film*, op. cit., p.57.

introducir las marcas de una historia oficial relatando el paso del tiempo: periódicos, foto periodística, archivos policíacos, y el narrador autoritativo. Las tomas fijas que puntúan su trabajo se aproximan a estos discursos y recurrentemente denotan un momento de historia contada en forma oficial”¹²⁵.

Dicho esto, al crear un efecto de realidad y simultáneamente evidenciar su naturaleza ilusoria por medio de guiños metacríticos, Fukasaku señala que todo discurso sobre el pasado es narrativo y que la aparente objetividad de ciertas producciones es sólo una apariencia que depende de recursos y estrategias visuales específicos.



126

Fukasaku no pretende que sus películas sean una verdad, en algunas esto se anuncia explícitamente con un aviso. Fukasaku tampoco acusa la falsedad del periodismo y el documental, cuando nos muestra periodistas entrevistando a los yakuza o persiguiéndolos por la calle para tomarles una fotografía.

En *Jingi naki tatakai*, Fukasaku sólo trastoca las fronteras entre la ficción y la historiografía y reivindica así la capacidad que tiene el cine de ficción de acercarnos al pasado y dar sentido a la historia. Por esto *Jingi naki tatakai* es una metaficción

¹²⁵ Gerow, Aaron, *Fukasaku Kinji, underworld historiographer, op. cit.*

¹²⁶ Fukasaku Kinji, *Jingi naki tatakai: Hiroshima shitō hen, op.cit.*

historiográfica del Japón de la posguerra, de acuerdo a la definición de Linda Hutcheon, según la cual:

La metaficción historiográfica refuta los métodos naturales o del sentido común que distinguen entre el hecho histórico y la ficción. Refuta el punto de vista según el cual sólo la historia puede reclamar la verdad, cuestionando las bases de ese reclamo en la historiografía y al afirmar que ambas, historia y ficción son discursos, constructos humanos, sistemas de significación, y que ambas derivan su mayor reclamo de la verdad de esa identidad.¹²⁷

En ese sentido, el valor de *Jingi naki tatakai* para la historiografía contemporánea sobre el Japón de la posguerra no radica únicamente en el desafío a los discursos dominantes, sino también en su dimensión metacrítica.

¹²⁷ Hutcheon, Linda, *A poetics of postmodernity. History, theory, fiction*, Taylor and Francis e-Library, Routledge, 2004, p.93.

2.7. Auge y caída del *jitsuroku eiga* en los años setenta.

Debido a la naturaleza de su guión, al realismo y la verosimilitud lograda por Fukasaku con el uso de técnicas y recursos del cine documental, se le considera un parte aguas en la historia del *yakuza eiga* y una obra pionera del subgénero que se conoce como *jitsuroku* (relato verdadero).

A inicio de los setenta, al tiempo que la popularidad del *ninkyō eiga* decaía, la producción de “*Jingi naki tatakai* fue como una apuesta”¹²⁸ por la que Fukasaku y sus actores intentaban ganar un lugar dentro de la compañía y por la que los productores buscaban reavivar el interés del público por el género.

En los escasos círculos de crítica cinematográfica que, en América y Europa, dentro y fuera de las academias, se han interesado por la vasta obra de Fukasaku, es un consenso crítico que *Jingi naki tatakai* y sus secuelas fueron un parte aguas en la historia del cine *yakuza*. Desde 1983, en el primer análisis crítico en inglés sobre el cine de Fukasaku, Keiko McDonald anotó que:

Hacia finales de los sesenta, Tōei vio que el género *Yakuza* convencional que había sido su marca distintiva ya no era comercialmente exitoso. [...] *Combate sin un código común* era la solución de Tōei, y como el mismo Fukasaku observa, trajo un cambio radical a la historia de las películas de género sobre *yakuza*.¹²⁹

Una década después, Mark Schilling reportó que:

En los sesenta tardíos directores como Fukasaku Kinji, Yamashita Kōsaku y Satō Junya empezaron a hacer películas sobre *yakuza* que reflejaban más acertadamente las realidades contemporáneas, con violencia descarnada y

¹²⁸ Schilling, Mark, *The yakuza movie book*, op. cit., p.135.

¹²⁹ McDonald, Keiko, “Kinji Fukasaku: An introduction”, op. cit., p.24.

brutalidad que tenía poco que ver con ideas como el *giri* y el *ninjō*, y todo que ver con la vida y la muerte en las calles mezquinas de Japón. Estas películas *jitsuroku rosen* (línea de realismo) generaron grandes éxitos, incluyendo *Jingi naki tatakai* [...] la serie en nueve episodios, de Fukasaku, sobre las guerras de pandillas en el Hiroshima de la posguerra, y comenzaron a desplazar a las películas clásicas de yakuza con sus fantasías románticas de días pasados.¹³⁰

Recientemente, Chris Desjardins reiteró que, “Fukasaku fue uno de los directores pioneros de películas yakuza que intentaban introducir un ambiente realista a sus películas de gánsteres, algo que sería etiquetado como *jitsuroku* cuando la tendencia se consolidó en los setentas”¹³¹.

Como sucedió una década antes con *Jinsei gekijō: Hishakaku*, el éxito obtenido en taquilla consolidó la estética realista de *Jingi naki tatakai* como nuevo modelo cinematográfico de Tōei. En efecto, la compañía produjo dos secuelas de *Jingi naki tatakai* en 1973, dos más el año siguiente y, en 1974, 1975, 1976 y 1977, la tetralogía *Shin-jingi naki tatakai*. Todas estas, salvo la última, fueron dirigidas por Fukasaku, quien también realizó en esos años otras películas como *Jingi no hakaba* (1975), *Yakuza no hakaba* (1976) y *Hokuriku dairi sensō* (1977). En el mismo periodo, sagas como *Jitsuroku Andō-gumi shugekihin* (1973) dirigida por Satō Junya y protagonizada por Andō Noboru, ocuparon también un lugar predominante en la producción de Tōei.

La hegemonía que el *jitsuroku* hiperrealista de *Jingi naki tatakai* tuvo como sistema de representación de los yakuza en el cine japonés fue efímera. Desde mediados de los setenta, con la popularización del video, el género decayó

¹³⁰ Schilling, Mark, “Yakuza films: fading celuloid heroes”, *op. cit.*, p.38.

¹³¹ Desjardins, Chris, *Outlaw masters of Japanese film*, Londres, Tauris and Co. Ltd, 2005, p.5.

paulatinamente. Salvo por excepciones como la serie *Gokudō no onnatachi* (*Yakuza ladies*, 1986-96), las películas de yakuza dejaron de ser exitosas en taquilla desde finales de los ochenta, y Tōei comenzó a producir películas de yakuza para video que abandonaron la estética *jitsuroku* y explotaron una mezcla de sexo y violencia para atraer al público. En 1994, *Don o utta otoko* (*The Man who killed the Don*) fue la última película de yakuza producida por Tōei que se exhibió en cines. Cuando Tōei cesó la producción de películas sobre los yakuza, el cine yakuza era ya marginal. En los noventa, directores como Miike Takashi y Kitano Takeshi –quien fuera colaborador de Fukasaku– dirigieron producciones independientes en las que crearon imágenes realistas y a veces caricaturescas de los yakuza. En 2002 Miike dirigió un *remake* homónimo de *Jingi no hakaba* (1975) de Fukasaku Kinji en el cual rescató la estética realista y cruda del *jitsuroku*.

Jingi naki tatakai marcó el final del *ninkyō eiga* y el inicio de un nuevo periodo en la larga tradición de narrativas sobre yakuza. Sin embargo, antes que un parte aguas, *Jingi naki tatakai* fue la culminación de un proceso por el cual, a lo largo de los sesenta, un grupo de directores y actores inicialmente marginados por las políticas comerciales de Tōei subvirtieron paulatinamente las convenciones del *ninkyō eiga*, a medida que conquistaban a las audiencias y que la casa productora les concedía mayor autonomía.

En el artículo pionero, fuera de Japón, en estudios sobre el cine de Fukasaku, Keiko McDonald señala que: “No es el aspecto menos fascinante de la carrera de Fukasaku, la forma en que su desarrollo refleja las variadas políticas de producción de Tōei Company, con la que ha trabajado por los últimos treinta años”¹³².

En 1961, Tōei creó Shin-Tōei para producir en masa películas de serie B

¹³²McDonald, Keiko, “Kinji Fukasaku: An introduction”, *op. cit.*, p.21.

destinadas a servir de complemento a las proyecciones estelares de *ninkyō eiga*. Con esa estrategia, la productora buscó competir contra sus principales rivales, Tōhō y Shōchiku. Graduado en 1952 del Departamento de Cine, de la Universidad Nippon de Tokio, Fukasaku empezó a dirigir películas, tras siete años como asistente de director, en 1961, como consecuencia directa de la creación de la Shin-Tōei. Ese mismo año, Fukasaku dirigió cinco películas para la filial de Tōei. En 1962, Fukasaku dirigió *Hokori takaki chōsen*, su primera película para Tōei, una película sobre un periodista que investiga una red de corrupción entre la CIA y la mafia japonesa. Debido a que Fukasaku incluyó una imagen de la dieta en la escena final de la película, fue sancionado con un periodo de prueba de seis meses. En adelante, salvo por escasas excepciones, su carrera como director estuvo siempre ligada a Tōei. De 1960 a 1973, Fukasaku dirigió diecinueve películas para la productora, de las cuales muchas sobre yakuza.

Al revisar la filmografía de Fukasaku se hace patente que Tōei fue cediendo mayor autonomía a los directores, y Fukasaku, como otros de sus contemporáneos, se fue alejando de las convenciones del *ninkyō eiga* y dirigió películas híbridas que anticipaban parcialmente a *Jingi naki tatakai*, como *Ōkami to buta to ningen* (1964), *Chizome no daimon* (1970), *Bakuto gaijin butai* (1971), *Gendai yakuza: Hitokiri Yota* (1972), y *Hitokiri Yota: Kyōken san-kyōdai* (1972).

2.8. Sobre los cambios en la imagen cinematográfica de los yakuza.

En *The secret history of Japanese cinema: The yakuza movies*, Federico Varese argumenta que el control de los yakuza sobre el proceso productivo de la industria cinematográfica, les permitió manipular a su favor la imagen que de ellos se proyectaba en el cine. Para Varese los intereses de los yakuza reales habrían sido la razón por la que, en los sesenta, las productoras sobreexplotaron las convenciones y arquetipos del *ninkyō eiga* hasta provocar el hastío de las audiencias. Según Varese: “De haber sido liberadas, [...] las películas sobre yakuza habrían evolucionado en un modo muy similar a las películas de gánsteres americanas. Más que la cultura, fue la estructura de la industria japonesa del entretenimiento, y en particular la proximidad de gánsteres reales a los estudios, la que llevó a un desenlace estilístico tan diferente”¹³³.

La hipótesis de Varese podría explicar la casi nula autonomía que concedieron las productoras a los directores de *ninkyō eiga*, pero no hay suficientes evidencias que la sustenten. Las políticas de las productoras respondían probablemente a intereses comerciales. Es cierto que, como afirma Fukasaku Kinji: “[A los yakuza.] Les gustaban esas películas porque los hacían ver bien. ¡Eran buenas para su imagen!”¹³⁴. Y no debe descartarse la hipótesis de Varese. Pero, así como Varese no prueba la autonomía de las producciones americanas respecto a la mafia, tampoco demuestra la influencia de los yakuza sobre la industria cinematográfica en los sesenta, ni mucho menos su pérdida de influencia en los setenta.

Es sabido que en Tōei hubo varios productores que formaban o habían formado parte de grupos yakuza. En entrevista con Chris Desjardins, Fukasaku Kinji

¹³³ Varese, Federico, “The secret history of Japanese cinema”, *op. cit.*, p.109.

¹³⁴ Desjardins, Chris, *Outlaw masters of Japanese film*, *op. cit.*, p.25.

comenta que: “Había allí un productor muy importante llamado Shundō Kōji que había estado en la yakuza”¹³⁵. Paul Schrader también afirma que: “Shundō Kōji es un *exyakuza* que se volvió productor general de Tōei y es mayormente responsable por la preeminencia del estudio en el *yakuza eiga*. El supervisa las carreras de Takakura y Tsuruta, y produce todas las mejores películas de *yakuza* de Tōei”¹³⁶. Por su parte, Sugawara Bunta, uno de los protagonistas de *Jingi naki tatakai*, dijo en entrevista con Mark Schilling, que Shundō Kōji fue el productor de Tōei que aprobó el proyecto de la película. De ser esto cierto, probaría que por lo menos un productor reputado por ser *exyakuza* y que tenía notable influencia dentro de Tōei, estaba dispuesto a sacrificar la imagen idealizada de los yakuza por un éxito en taquilla.

Como mencioné anteriormente, en 1931, Makino Shōzō dirigió *Man-Mō kenkoku no reimei*, y *Shikamo karera wa iku*. Joseph L. Anderson y Donald Richie deducen que: “El que pudiese hacer una película de propaganda elogiando las políticas expansionistas del gobierno en el mismo año en que hizo su retrato simpatético de la madre e hija pauperizadas es indicativo de la falta de cualquier aceptación usual de afiliación política”¹³⁷. Algo similar se puede decir acerca de Tōei, con base en su producción de películas sobre yakuza en los sesenta y setenta.

Las películas sobre los yakuza fueron principalmente producidas en los años veinte, sesenta y setenta, tres momentos de la historia de Japón en los que la coyuntura política más o menos democrática permitió que la producción, distribución y exhibición de películas estuviese únicamente sujeta a criterios económicos. Por eso, los cambios en la imagen de los yakuza, evidencian ante todo los cambios en los

¹³⁵ Desjardins, Chris, *Outlaw masters of Japanese film*, *op. cit.*, p.23.

¹³⁶ Schrader, Paul, “Yakuza-eiga: a premier”, *Film Comment*, vo.10, n° 1, enero, 1974, p.17.

¹³⁷ Anderson, Joseph L., y Richie, Donald, *The Japanese film. Art and industry (expanded edition)*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1982, p.70.

patrones de consumo de las audiencias.

Como mostré, las primeras imágenes cinematográficas de los yakuza se produjeron en las primeras décadas del siglo XX para alimentar la creciente demanda de películas en Japón. En adelante, numerosos procesos y acontecimientos históricos inhibieron la producción de películas sobre los yakuza.

Desde el final de la ocupación (pese al desarrollo de circuitos importantes de producción y distribución de cine independiente en los sesenta), al hacerse efectiva la liberalización de la industria cinematográfica, los intereses económicos de las grandes casas productoras fueron simultáneamente el principal factor de control, censura e innovación.

A inicios de los sesenta Tōei desarrolló el *ninkyō eiga* como respuesta a la crisis del cine en Japón y priorizó su producción en serie y la repetición obsesiva de sus modelos y convenciones para mantenerse a flote. Conforme la popularidad del *ninkyō eiga* decayó, Tōei tuvo que conceder cada vez mayores libertades a los directores en busca de un producto más atractivo para las audiencias.

En 1973, al tiempo que Japón enfrentaba los efectos de la crisis del petróleo causada por la guerra de Yom Kippur, *Jingi naki tatakai* conquistó al público japonés. Con su mirada cruda y realista al mundo de los yakuza y al Japón de la posguerra, Fukasaku estableció una nueva tendencia. Como a inicios de los sesenta, a inicios de los setenta la crisis fue una ventana de oportunidad para la innovación en un sistema dominado por los intereses comerciales. Como comentó Sugawara Bunta: “[...] habían siempre presiones por hacer dinero. Pero también nos concedían espacio para hacer algo personal, algo artístico. Así, cada tanto, algo interesante aparecía de pronto, como un destello en la oscuridad”¹³⁸.

¹³⁸ Schilling, Mark, *The yakuza movie book*, op. cit., p.140.

Conclusión.

Como expliqué hasta aquí, numerosos procesos y acontecimientos marcaron el desarrollo de la industria del cine en Japón y condicionaron la producción de imágenes cinematográficas de los yakuza. En las décadas que se produjo, el *yakuza eiga* proyectó imágenes heterogéneas de los yakuza, adaptándose a la demanda de su público. El volumen masivo de la producción y el éxito en taquilla de algunos subgéneros del *yakuza eiga* delatan la empatía del público japonés por ciertas imágenes de los yakuza en momentos históricos específicos. Resulta curioso que los cambios en la empatía del público hayan resultado en la producción de imágenes tan plurales e incluso contradictorias de los yakuza. Paul Schrader afirma que:

Quando fuerzas sociales masivas están en flujo, formas genéricas rígidas suelen surgir para ayudar a los individuos a hacer la transición. [...] Cuando un nuevo género nace, uno inmediatamente sospecha que sus causas son más que la imaginación de unos cuantos artistas y empresarios astutos. Todo el tejido social de una cultura ha sido rasgado, y una nueva metáfora ha manado para ayudar a enmendarlo.¹³⁹

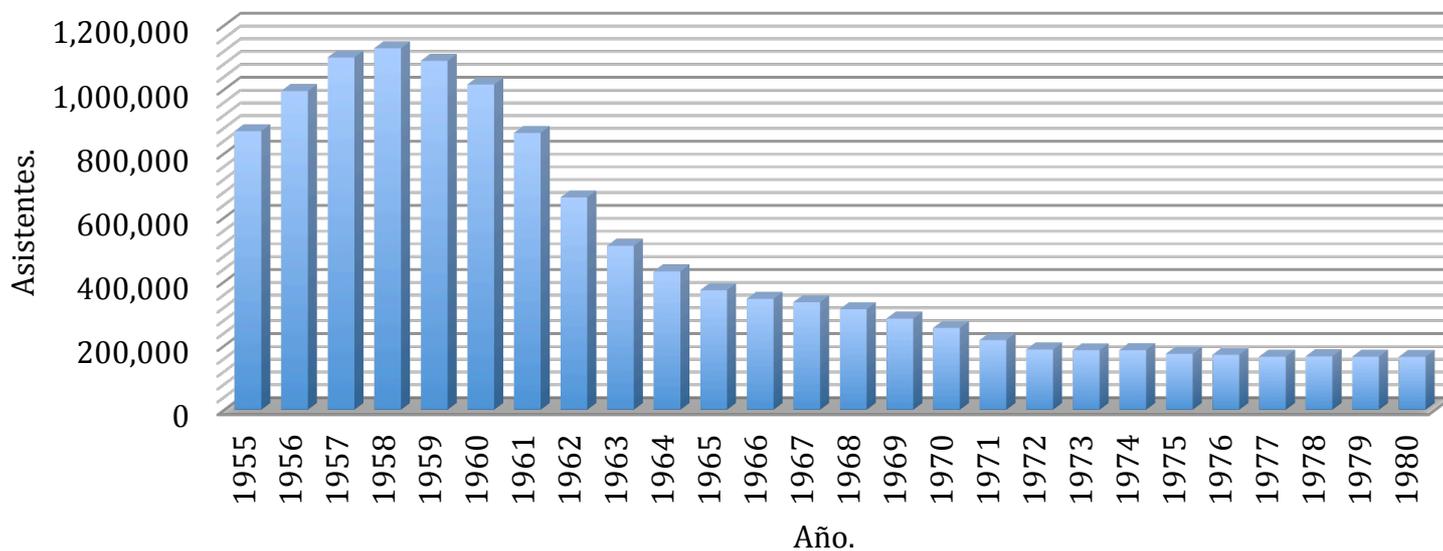
Siguiendo esa idea, no sería descabellado afirmar que el *yakuza eiga* sirvió a su público como un mito o metáfora para enfrentar y asimilar los cambios acelerados de su sociedad y de su entorno en el siglo XX. Producidos en momentos críticos para la sociedad y la industria del cine en Japón, los diversos subgéneros del cine yakuza son ante todo una respuesta de los productores a la empatía del público con los mitos o metáforas de ciertos directores. Imaginados como héroes, víctimas y villanos, los yakuza fueron siempre símbolos de un pasado mejor y de un presente decadente, y

¹³⁹ Schrader, Paul, “Yakuza-eiga: a premier”, *op. cit.*, p.17.

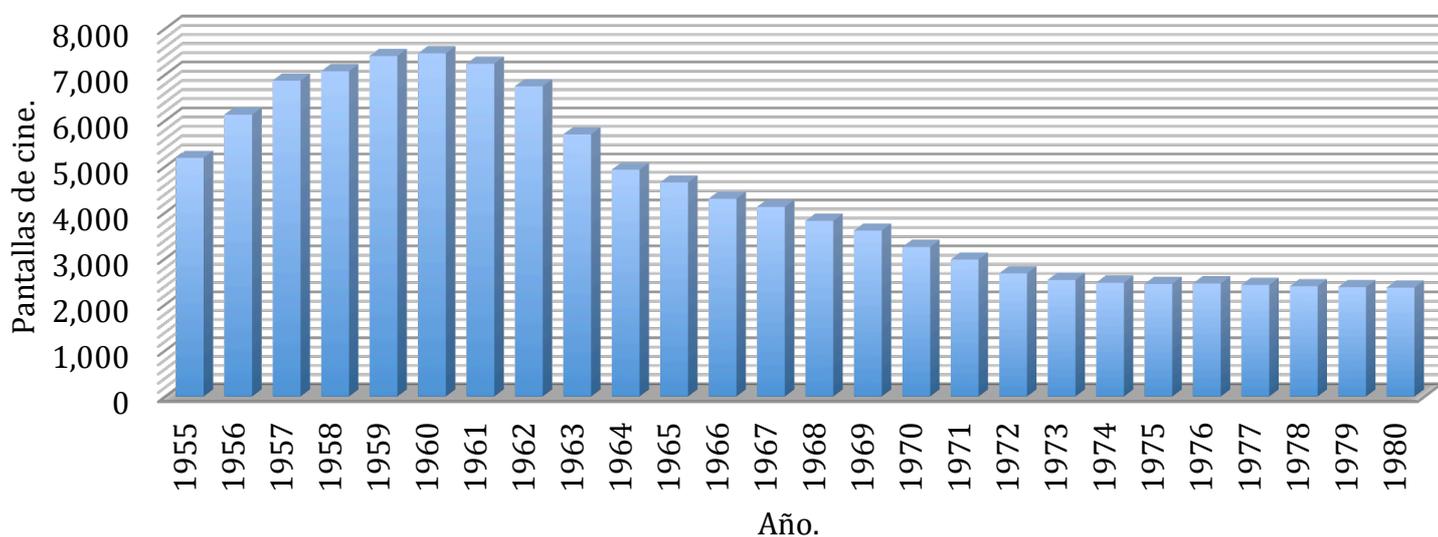
dieron forma a la nostalgia, las frustraciones, los anhelos, las penas y el descontento, de una sociedad marcada por su dramática entrada en la modernidad.

Anexo 1.¹⁴⁰

Asistencia al cine, en Japón, de 1955 a 1980.

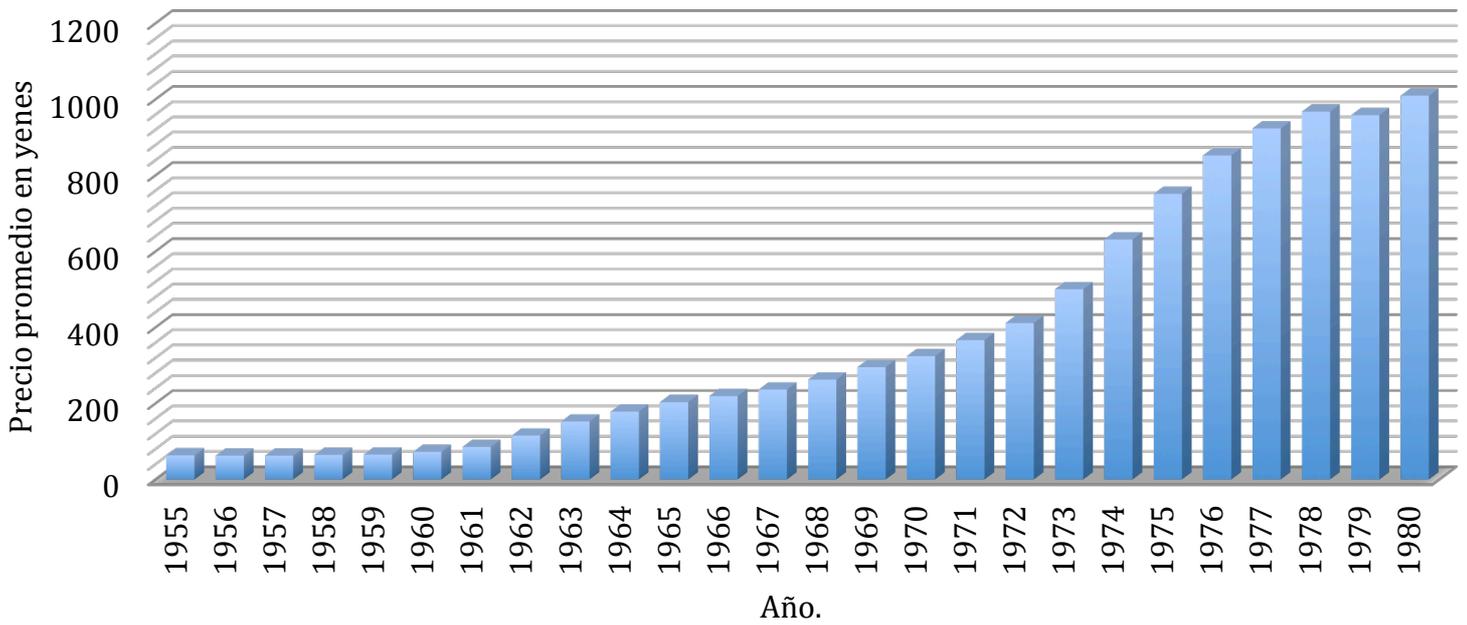


Pantallas de cine, en Japón, de 1955 a 1980.

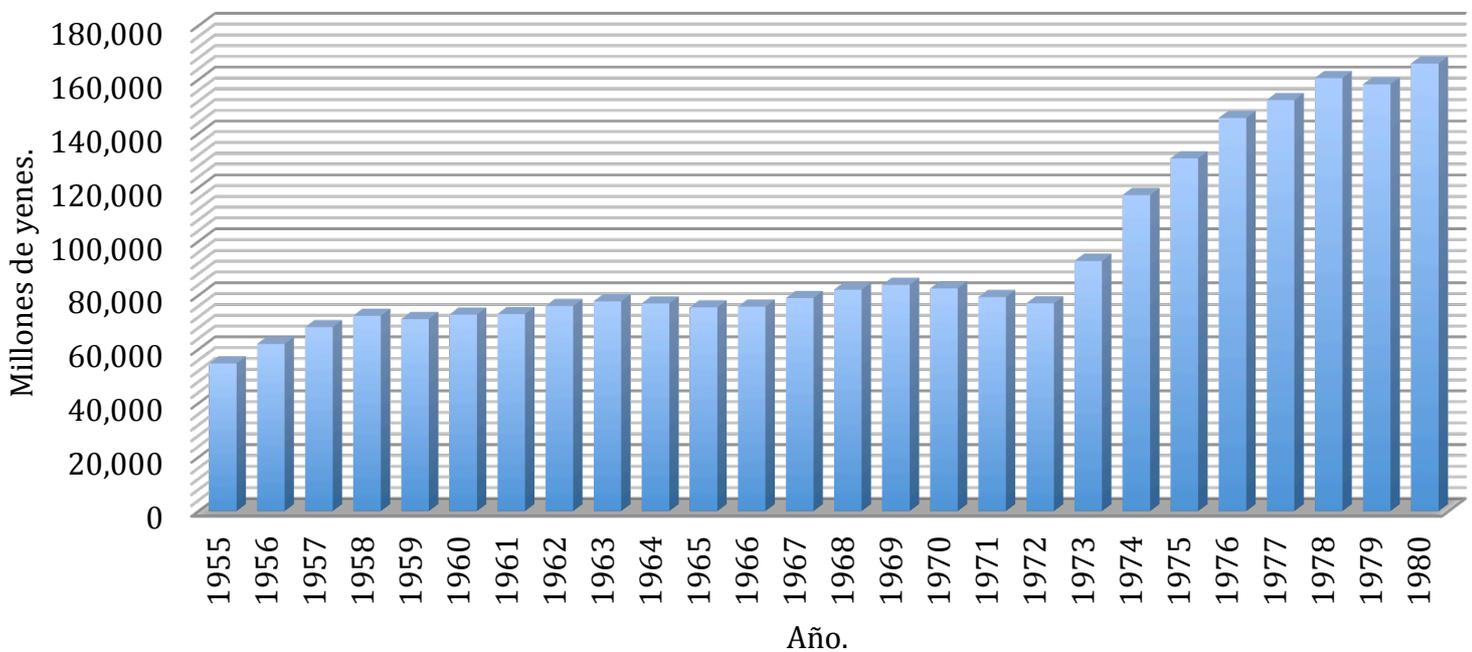


¹⁴⁰ Los gráficos siguientes son de mi autoría. Los datos utilizados para su elaboración son los publicados por la Motion Picture Producers Association of Japan, en su sitio oficial: http://eiren.org/statistics_e/index.html (última consulta 19 de octubre de 2015).

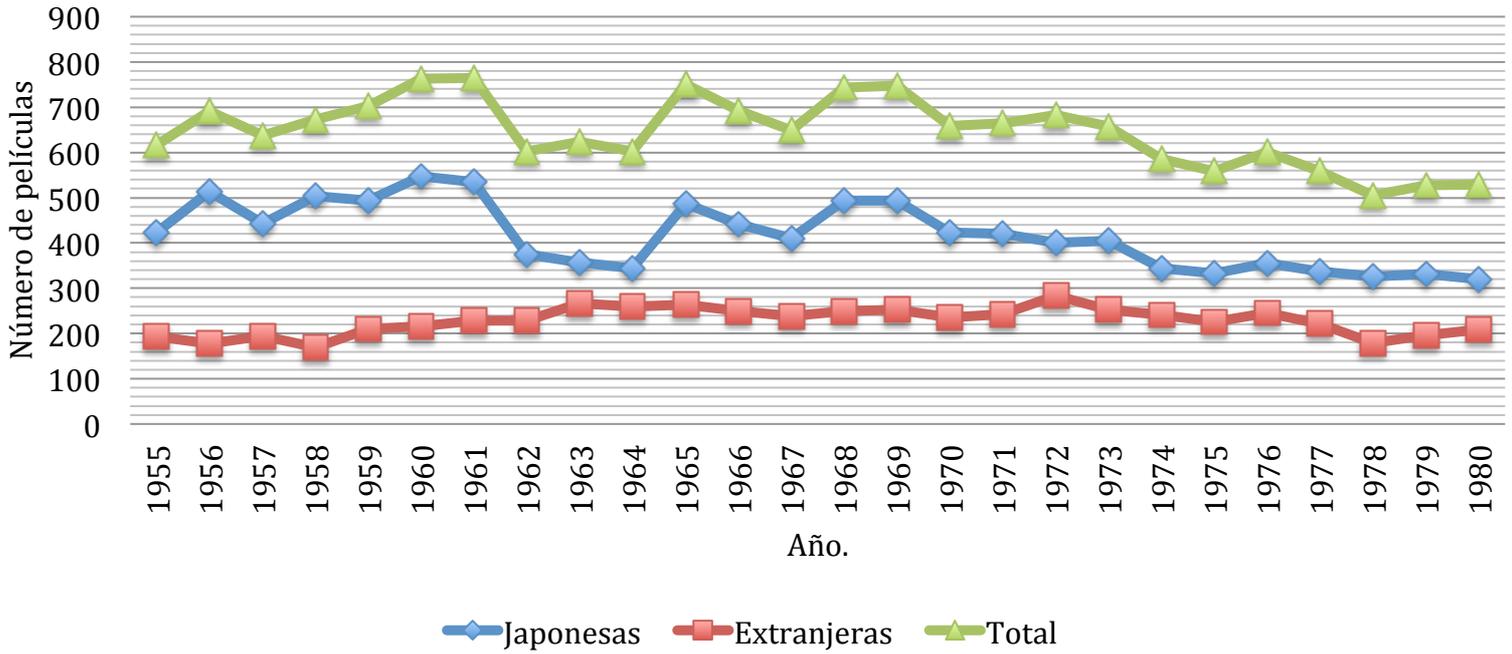
Precio promedio de un boleto de cine, en Japón, de 1955 a 1980.



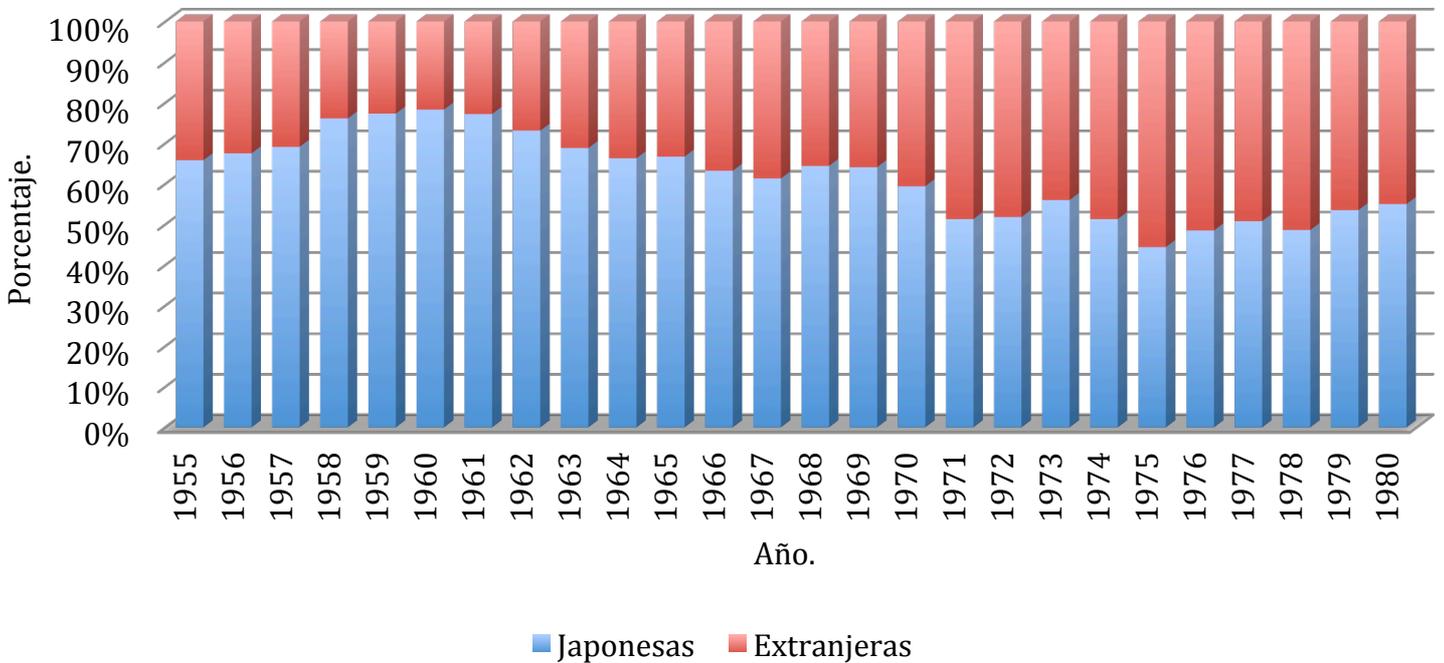
Recaudación total en taquilla, en Japón, de 1955 a 1980.



Exhibición de películas en Japón, de 1955 a 1980.



Origen de las películas exhibidas en Japón, de 1955 a 1980.



Bibliografía.

- Anderson, Joseph L., "Japanese swordfighters and American gunfighters", *Cinema Journal*, vol.12, nº2, 1973, pp. 11-21.
- Anderson, Joseph L., y Richie, Donald, *The Japanese film. Art and industry. (expanded edition)*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1982.
- Apter, David E., y Sawa, Nagayo, *Against the state. Politics and protest in Japan*, Cambridge-Londres, Harvard University Press, 1984.
- Barrett, Gregory, *Archetypes in Japanese film*, London, Associated University Press, 1989.
- Befu, Harumi, *Hegemony of Homogeneity. An anthropological análisis of nihonjinron*, Melbourne, Trans Pacific Press, 2001.
- Desjardins, Chris, *Gun and sword. An encyclopedia of Japanese gangster films 1955-1980*, Lexington, Poison Fang Books, 2013.
- Desjardins, Chris, *Outlaw masters of Japanese film*, Londres, Tauris and Co. Ltd., 2005.
- Dower, John W., *Embracing defeat: Japan in the wake of World War II*, W.W. & Norton Company, 1999.
- Friman, Richard H., "The impact of the occupation on crime in Japan", en Caprio, Mark E. y Sugita, Yoneyuki (eds.), *Democracy in occupied japan*, Londres-Nueva York, Routledge, 2004.
- Gerow, Aaron, *Fukasaku Kinji, underworld historiographer*, <http://www.aarongerow.com/news/fukasaku-kinji-underworld-h.html>, último acceso 6 de noviembre de 2015.

- Gordon, Andrew (ed.), *Postwar Japan as history*, Berkley, The University of California Press, 1993.
- Gragert, Bruce A., "Yakuza: The warlords of japanese organized crime," *Annual survey of international & comparative law*, vol. 4, n°1, 1997, pp.147-204.
- Havens, Thomas R. H., *Fire across the sea. The Vietnam war and Japan 1965-75*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1987.
- Hill, Peter B.E. *The Japanese mafia: Yakuza, law and the state*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- Hill, Peter, "The changing face of the yakuza", *Global Crime*, vol.6, n°1, Febrero, 2004, pp. 97-116.
- Hutcheon Linda, *A poetics of postmodernity. History, theory, fiction*, Taylor and Francis e-Library, Routledge, 2004.
- Inoue, Kyoko, *McArthur's Japanese constitution*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991.
- Jacoby, Alexander, *A critical handbook of Japanese film directors. From the silente era to the present day*, Berkley, Stone Bridge Press, 2008.
- Kaplan, David y Dubro, Alec, *Yakuza: Japan's criminal underworld*, Nueva York, Addison Wesley, 2003.
- Kawai, Kazuo, *Japan's American interlude*, Chicago, The University of Chicago Press, 1960.
- Macias, Patrick, *Tokyo Scope: The Japanese cult film companion*, San Francisco, Cadence Books, 2001.

- Maurer, Patrick, “Fukasku Kinji’s *Battles without honor and humanity*: A historiographic metafiction of post-war Japan”, *Journal of Japanese & Korean Cinema*, vol.5, n°1-2, 2013, pp.99-112.
- McDonald, Keiko, “Kinji Fukasaku: An introduction”, *Film Criticism*, vol.8, n°1, 1983, pp. 20-32.
- McDonald, Keiko, “The yakuza film: An introduction”, en Desser, David, y Nolletti, Arthur (eds.), *Reframing Japanese cinema: authorship, genre, history*, Bloomington, Indiana University Press, 1992, pp. 165-192.
- McLelland, Mark, “Sex and censorship during the occupation”, *Love, sex and democracy in Japan, during the American occupation*, Nueva York, Palgrave McMillan, 2012.
- Mes, Tom, y Jasper, Sharp, *The midnight guide to new japanese fim*, Berkley, Stone Bridge Press, 2005.
- Nornes, Abé Mark. *Japanese documentary film*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.
- Nowell-Smith, Geoffrey, *The Oxford history of world cinema*, Oxford, Oxford University Press, 1996.
- Nygren, Scott, *Time frames. Japanese cinema and the unfolding of history*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.
- Oguma, Eiji, *A genealogy of ‘Japanese’ self-images*, Melbourne, Transpacific Press, 2002.
- Olman, Bertell, *Why does the emperor need the yakuza?*, <http://www.nyu.edu/projects/ollman/docs/yakuza.php> (último acceso: 15 de 06 de 2015).

- Phillips, Alastair and Stringer, Julian (eds.), *Japanese cinema. Texts and contexts*, Nueva York, Routledge, 2008.
- Richie, Donald, *A hundred years of Japanese film*, Tokyo, Kodansha International, 2002.
- Rosenstone, Robert A., *History on film/Film on history*, Harlow, Pearson Education Limited, 2006.
- Rothacher, Albrecht, “Yakuza: the socioeconomic roles of organized crime in Japan.”, *International Quarterly for Asian studies*, vol. 24, nº1-2, mayo, 1993, pp. 111-121.
- Sato, Tadao, *Currents in Japanese cinema*, Gregory Barrett (trad.), Kodansha International, 1982.
- Schilling, Mark, *Contemporary Japanese film*, Boston, Shambhala Publications Inc., 1999.
- Schilling, Mark, *The yakuza movie book: a guide to Japanese gangster films*. Berkley, Stone Bridge Press, 2003.
- Schilling, Mark, “Yakuza films: fading celuloid heroes”, *Japan Quarterly*, vol.43, nº6, Julio-Septiembre, 1996, pp. 30-42.
- Schrader, Paul, “Yakuza-eiga: a premier”, *Film Comment*, vo.10, nº 1, enero, 1974, pp. 8-17.
- Shimizu, Akira, “War and Cinema in Japan”, en Nornes, Abé Mark y Fukushima, Yukio (eds.), *The Japan/America film wars*, Chur, Hardwood Academic publishers, 1994.
- Siniawer, Eiko Maruko, «Befitting bedfellows: Yakuza and the state in modern Japan.» *Journal of social history*, vol. 45, nº 3, Oxford University Press, 2012, pp. 623-641.

- Siniawer, Eiko Maruko, *Ruffians, yakuza, nationalists: the violent politics of modern Japan, 1860-1960*, Ithaca-London, Cornell University Press, 2008.
- Standish Isolde, “Chūshingura and the Japanese studio system”, *Japan Forum*, vol.17, nº1, 2005, pp. 69-86.
- Standish, Isolde, *Politics, porn and protest: Japanese avant-garde cinema in the 1960s and 1970s*, Nueva York, Continuum International Publishing Group, 2011.
- Sugimoto, Yoshio y Mouer, Ross, “Japanese society, stereotypes and realities”, *Papers of the Japanese Studies Center*, Melbourne, La Trobe University, 1982.
- Torrance, Richard, “The nature of violence in Fukasaku Kinji’s *Jingi naki tatakai* (War without a code of honor)”, *Japan Forum*, Routledge, vol.17, nº3, noviembre, 2005, pp.389-407.
- Tsurumi, Shunsuke, *A cultural history of postwar Japan, 1945-1980*, Londres, Routledge y Kegan Paul Associated Book Publishers, 1987.
- Varese, Federico, “The secret history of Japanese cinema: The yakuza movies”, *Global Crime*, vol.7, nº1, 2006, pp.105-124.