

*Visiones del mundo feudal: fidelidad, vasallaje y sistema.  
El ejemplo de Los cuarenta y siete samuráis  
(Genroku Chûshingura, 1941-1942) de Kenji Mizoguchi*

ANTONILLIBRER ESCRIG  
Universitat de València

**Resumen**

El artículo analiza algunos aspectos del film *Los cuarenta y siete samuráis* (*Genroku Chûshingura*, 1941-1942) de Kenji Mizoguchi, de cuidada realización y complejidad histórica, en relación al sistema feudal y a la mentalidad que lo mantuvo hasta los siglos XVIII y XIX, según las zonas. Tenemos en cuenta los elementos relacionados con la fidelidad, el vasallaje y su amplio sistema de valores, que se observan en el film. A su vez, establecemos relaciones entre el feudalismo japonés y el occidental en base a esos parámetros.

**Palabras clave:** sistema feudal, vasallaje, Mizoguchi, samurái.

*Visions of feudal times: allegiance, vassalage and system.  
The example of Genroku Chûshingura (1941-1942) of Kenji Mizoguchi*

**Abstract**

This work analyzes some aspects of the film *The Loyal Forty Seven Ronin* (*Genroku Chûshingura*, 1941-1942) of Kenji Mizoguchi, film of great historical complexity. The article aims to study the feudal system and its mentality, until the 18th and 19th centuries. We especially analyze allegiance, vassalage and its value system from this film. In addition, we establish relations between Japanese and Western feudalism.

**Keywords:** feudal system, vassalage, Mizoguchi, samurai.

*«Te he dado clases sobre la historia de Japón,  
espero que hayas retenido su verdadera esencia».*

El chambelán a Lord Tsunatoyo  
*Genroku Chûshingura* (1941-1942)

**Planteamiento**

Sin duda uno de los aspectos de más difícil aprehensión por parte de la ciencia histórica es el que viene determinado por las mentalidades. La comprensión de una sociedad del pasado no es completa si no nos acercamos a los esquemas mentales que la rigen, que la han regido. La historia de las mentalidades resulta aún más determinante

para comprender hoy aquel sistema socioeconómico denominado «feudalismo» que marcó la historia de occidente, pero también de buena parte de oriente, desde el siglo VIII hasta más allá del siglo XVIII. Hace ya cuarenta años, el historiador francés Alain Guerreau se planteaba la necesidad de construir un «esquema racional» de ese «todo» que llamamos feudalismo, y que nos permitiera entender su funcionamiento y su evolución en distintos espacios y ámbitos culturales<sup>1</sup>.

A lo largo de su extenso ensayo, el profesor francés no dudaba en aplicar el concepto de «ecosistema» para definir todo el conjunto de procesos, relaciones, rituales, signos, realidades materiales, actividades económicas, etc., que configuraban ese «todo» histórico. Aun así, todavía hoy resulta difícil la comprensión y la explicación de este complejo sistema; y por ello continuamos debatiendo sobre su origen, su evolución, su final; e incluso sobre su propia denominación. Como indicó Marc Bloch, en su ya clásica obra *la Sociedad feudal*, muchos de los términos que aplicamos se han convertido en «monedas» de uso intenso que, a fuerza de circular de mano en mano, de contexto en contexto, han perdido su sentido etimológico y, lo que es peor, su contenido epistemológico e incluso didáctico<sup>2</sup>.

Georges Duby se planteó precisamente esta tarea clave de ir al origen, al centro mismo del nacimiento de ese sistema socioeconómico feudal y de su mentalidad, que tanto marcaron los procesos históricos posteriores. Se propuso como objetivo acceder de forma directa a aquel sistema de valores mediante sus representaciones, sus expresiones, sus lenguajes, sus palabras, sus mitos y creencias. La ardua tarea se explicitó en el análisis del sistema ideológico de los «Tres Órdenes», como esencia del mundo feudal y de su perpetuación durante siglos. «En este mundo, unos oran, otros luchan, y otros trabajan: *Oratores, pugnatores, laboratores*»<sup>3</sup>. Y para reconstruir esos sistemas ideológicos –afirmaba Duby–, el historiador debe identificar, descifrar e interpretar gran cantidad de signos dispersos, en ocasiones de difícil acceso o representación.

Un diálogo eficiente y enriquecedor con la literatura y el cine puede contribuir a ese proceso de conocimiento, de comprensión, de visualización, de esta amplia estructura, de ese «todo» que resulta tan difícil de aprehender. El cine permite integrar precisamente esos lenguajes, esas formas, esos signos, esas imágenes, sus mitos, sus creencias, todo ese utillaje mental que puede escapar con otros modos de representación. El cine permite una reconstrucción que aspira a ser completa, con intención de globalidad, y donde además es posible insertar y reconocer esos signos dispersos que reconstruyen las mentalidades que marcaron el feudalismo en sus distintos periodos y cronologías. La pantalla no sólo tiene capacidad reconstructiva material (como lo permiten los grandes presupuestos de las productoras y sus equipos artísticos), también reflexiva, analítica, que aporta un lienzo, un contexto con gran parte de los elementos que configuran lo social.

Por ello hay ciertos textos fílmicos que nos permiten ese análisis, ese acercamiento, tanto como documentos de una época que los produce, como también de una época a la cual refiere su narración. En algún trabajo que nosotros publicamos anteriormente, ya explicamos esta necesidad, y argumentamos sus potencialidades, pero a su vez, concluimos la exigencia de acercarnos «históricamente» a los textos fílmicos mediante un método de análisis<sup>4</sup>. A través de este artículo, pondremos en marcha de

<sup>1</sup> Guerreau, Alain, *El feudalismo. Un horizonte teórico*. Barcelona: Crítica, 1984 (orig. 1980), pp. 15-23.

<sup>2</sup> Bloch, Marc, *La sociedad feudal*. Akal, 1986. Madrid (orig. 1968).

<sup>3</sup> Duby, Georges, *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*. Barcelona: Argot, 1980, pp. 19-21.

<sup>4</sup> Llibrer Escrig, Antoni, “Veure l’Edat Mitjana. El cinema com a espai de representació del món medieval”, *Ars Longa*, 19, 2010, pp. 221-231.

nuevo los resortes del microanálisis fílmico para profundizar en aquellos «signos dispersos» que nos permiten el acercamiento a las mentalidades de una larga época que vino marcada por un sistema feudal en buena parte compartido entre occidente y diversas zonas de oriente.

Ciertamente no todos los textos fílmicos permiten un mismo acercamiento en rigor y precisión. Cualquier película histórica no siempre expone esos signos, ni lo hace de la misma forma. Se trata de seleccionar aquéllas que por sus cuidadas formas de representación y puesta en escena, nos ofrecen mayores posibilidades. En el artículo antes citado realizamos un estudio de *El manantial de la doncella* (Ingmar Bergman, *Jungfrukällan*, 1960), en esta ocasión nos acercaremos a *Los cuarenta y siete samuráis*, de Kenji Mizoguchi (*Genroku Chûshingura*, 1941-1942)<sup>5</sup>, para una aproximación al mundo feudal y a su sistema de valores.

### Una película sobre el Japón feudal

Pero ¿una película japonesa, aunque de director reconocido, puede hablarnos del mundo feudal más allá de aquel país? ¿El Japón representado, de principios del siglo XVIII, aporta algo a la historia del occidente feudal? Hace ya décadas que una fructífera, aunque no muy intensa, relación historiográfica, ha puesto de manifiesto las numerosas semejanzas y paralelismos entre el feudalismo japonés y el occidental. Existe ya, incluso, cierta tradición historiográfica sobre el tema. El primer lugar, los trabajos de Frédéric Joüon des Longrais, director de la casa franco-japonesa en Tokio (de 1939 a 1968), pusieron de manifiesto tales similitudes<sup>6</sup>; más tarde, los trabajos de John Whitney Hall, y especialmente su *Japan from prehistory to modern times* (1970), se convirtieron en manuales de referencia que facilitaron el acceso a la historia de aquel país tan cercano al occidente de época medieval y moderna<sup>7</sup>.

Fue en la década de 1980 cuando el diálogo historiográfico permitió la paridad, es decir, cuando historiadores nipones expusieron en occidente las particularidades de su sistema feudal, y establecieron también análisis comparados con la realidad del contexto europeo. Un nombre clave debe destacarse aquí: en 1983, Kohachiro Takahashi, profesor de la Universidad de Tokio, publicó su ya conocido *Del feudalismo al capitalismo. Problemas de transición*, que venía a confirmar la importancia de los estudios de historia comparada para entender ese proceso tan complejo como fue el advenimiento del sistema capitalista<sup>8</sup>; es evidente que, desde la mirada de la situación histórica de Japón, y de su mundo feudal, se podía aportar mucho al análisis del contexto europeo<sup>9</sup>.

Un mundo feudal nipón no tan alejado, más bien cercano, ayuda a comprender ese largo periodo occidental en el que se asienta el sistema feudal. Y así, un film japonés nos aporta un acercamiento a aquel sistema tan complejo en el que tanto entraba

<sup>5</sup> También conocida como *La venganza de los cuarenta y siete samuráis*; o *Los leales cuarenta y siete ronin*, atendiendo a los títulos en ámbito anglosajón o francés.

<sup>6</sup> Especialmente, cabe destacar: Joüon des Longrais, Frédéric, *L'Est et l'Ouest, institutions du Japon et de l'Occident comparées*. París: Maison franco-japonaise, 1958.

<sup>7</sup> Hay incluso una versión en castellano de un estudio previo, Hall, John Whitney, *El Imperio japonés*. Madrid: Siglo XXI, 1973 (orig. 1968).

<sup>8</sup> Takahashi, Kohachiro, *Del feudalismo al capitalismo. Problemas de transición*. Barcelona: Crítica, 1986.

<sup>9</sup> En realidad, ese historiador nipón ya había publicado en 1952 un importante artículo en la revista *Science and Society* sobre este mismo proceso, que contribuyó, a partir de ese momento, a su participación activa en este debate que ocupó un gran esfuerzo historiográfico desde la década de 1950. Estas aportaciones, incluida la de Takahashi, fueron reunidas y publicadas por Hilton, Rodney (ed.), *La transición del feudalismo al capitalismo*. Barcelona: Crítica, 1977.

en juego, y que continúa siendo de tan difícil explicación. La observación detallada de la película, el análisis, el microanálisis de algunas de sus secuencias, nos ayudarán en este proceso.

*Genroku chūshingura* narra la conocida historia de los cuarenta y siete samuráis leales a su señor que, en 1703, deciden llevar a cabo la venganza de su patrón feudal para restaurar su nombre y su horna, aunque les lleve a la muerte ritual o *seppuku*. La película nace en un contexto muy determinado, que ha condicionado su percepción, y todavía hoy lo hace. Recordemos que su primera parte se estrenó en 1941, y que al final de ese mismo año se produjo el ataque a Pearl Harbor. En esos meses previos, en un momento de amplia exaltación patriótica, el cine se convierte en un perfecto elemento de propaganda, y surgen muy diversos encargos con esta finalidad por parte del gobierno japonés<sup>10</sup>. Resultaba lógico que a un director de su prestigio le fuera encargada una superproducción de tal calibre, pero más allá de resolver un simple encargo, la película resultará tan elaborada, tan cuidada, —«tan perfecta», en palabras de Santos—, que permitirá posteriormente múltiples lecturas.

El acercamiento al cine histórico no era ajeno al director, había rodado ya al menos una decena de films de esta temática, y algunos de encargo en determinados contextos, según reconoció el propio realizador<sup>11</sup>. Y esta película que nos ocupa, podría haberse tratado de una versión más de aquel comportamiento heroico de los samuráis, de aquella epopeya nacional de tan fácil aplicación al presente bélico, pero la cuidada representación de la historia, el interés por el rigor contextual, casi documental (del Japón de los primeros años del siglo XVIII), amén de la compleja puesta en escena que el director venía desarrollando en su filmografía<sup>12</sup>, nos permiten reconocer esta película como una de sus grandes obras «históricas».

Algunas declaraciones realizadas por el mismo realizador<sup>13</sup>, han contribuido a minorizar su trabajo de aguda y compleja reconstrucción de un periodo muy concreto del pasado nipón. Sin embargo, la necesidad de contar con un amplio elenco de asesores históricos, nos manifiestan justo lo contrario: su interés en «reconstruir» una época con la mayor fidelidad posible<sup>14</sup>. Un vistazo a los títulos de crédito nos descubre hasta un total de seis asesores históricos: tres generales y otros tres específicos. Encontramos un experto en arquitectura de época (en la casa del samurái), Yoshikuni Okuma, que contó además con la ayuda del decorador Hiroshi Mizutani para la reconstrucción de los monumentales palacios feudales; un asesor en idioma y costumbres de aquel periodo, Taizo Ehara; y un experto en teatro tradicional, Iwao Kongo.

Nosotros centremos el análisis en la segunda parte de la película, realizada en 1942, y que ha escapado aún más, si cabe, de los análisis y estudios dedicados al director. Aunque producidas por compañías diferentes —ahora Shôchiku, antes la Kôa

<sup>10</sup> Antonio Santos explica con detalle la génesis del film y sus fuentes, Santos, Antonio, *Kenji Mizoguchi*. Madrid: Cátedra, 1993, pp. 187-205. En occidente la gesta es poco conocida, la retoma Borges en uno de sus cuentos “El incivil maestro de ceremonias de Kotsuké no Suké”, incluido en su *Historia Universal de la infamia* (1954).

<sup>11</sup> Sobre las películas de Mizoguchi de género histórico, Riambau, Esteve, “El pasado desde el presente. La historia en el cine de Mizoguchi”, *Nosferatu. Revista de cine*, 29, 1999, pp. 33-36.

<sup>12</sup> Sobre su puesta en forma, y como trabajos más recientes y de síntesis, *vid.* Zumalde, Imanol, “Las cuatro edades de la luna. Visto y no visto en la estilística de Kenji Mizoguchi”, en *La experiencia fílmica. Cine, experiencia y emoción*. Madrid: Cátedra, 2011, pp. 251-296; también Miranda, Luis, *Una teoría del plano secuencia. Tiempo, historia y narratividad en las películas de Mizoguchi durante la década de los años 30*. Tesis doctoral, Universidad Carlos III, 2017. Una bibliografía sobre el realizador, Losilla, Carlos, “Una bibliografía”, *Nosferatu. Revista de cine*, 29, 1999, pp. 88-97.

<sup>13</sup> Antonio Santos reproduce estas declaraciones, de las que una lectura atenta permite extraer su objetivo de, más allá «de la creación de reclamos o la repetición de tópicos propagandistas, [...] contribuir a abrir un recorrido histórico más amplio y ambicioso que el cine japonés debe emprender», Santos, Antonio, *Kenji Mizoguchi*, cit., pp. 41-43.

<sup>14</sup> En las mismas declaraciones anteriores el director habla de la «minuciosa exactitud de la reconstrucción histórica», *Ibidem*.

Eiga<sup>15</sup>–, ambas tienen su base en el texto de una moderna versión *kabuki*, de aquella heroica gesta, de Seika Mayama, escrita en 1934, pero caracterizada por un gran estudio y rigor histórico, que el director seguirá escrupulosamente<sup>16</sup>.

### Anclaje histórico: referente contextual

Esta segunda parte del film comienza con unos títulos de créditos que, con fondo oscuro de nubes y paisaje natural, desfila ante nuestra mirada sin interrupción, como si de un plano secuencia se tratara. Al final de estos genéricos, tras tres largos minutos, un fundido en negro supone el inicio de la narración, que nace precisamente con la referencia contextual, con la necesidad de fijar el rigor histórico: periodo, época y características. Vale la pena reproducir este texto inicial que nos permitirá centrar y encuadrar el análisis:

Marzo de 1701 en el castillo de Edo. Lord Asano usó su espada contra Kira después de ser repetidamente insultado. Fue obligado a hacerse el harakiri, y su Casa fue abolida, sin que hubiera ningún cargo contra lord Kira. La noticia impactó a todo el clan Asano. El chambelán Oishi cedió el castillo de Ako, y juró vengar a su agraviado lord [...]. Por aquel entonces, Lord Tsunatoyo estaba en Edo.

Señores feudales, clanes, jerarquías y cargos –lord, chambelán–, propiedades o feudos confiscados..., las referencias históricas y los detalles son claros. La fecha de 1701 remite a la etapa Genroku, que aparece en el mismo título, que va de 1688 a 1704, dentro del gran periodo Edo de la dinastía de los shogunes Tokugawa que gobernará Japón desde 1603 hasta 1868. Ieyasu, su fundador (a principios del siglo XVII), llega al poder tras un ciclo convulso, en el que los enfrentamientos entre los caudillos feudales – los gobernadores de provincia o *daimyos*–, y las constantes sublevaciones campesinas exigen un gobierno central enérgico. El representante imperial, confinado en Kioto, ha abandonado, desde hace tiempo, sus funciones políticas en manos de un alcalde de palacio, el *shogun*, cuyo poder contribuye a consolidar el régimen feudal, ya desde el siglo XII<sup>17</sup>.

Durante el periodo Edo, para evitar de nuevos los conflictos y las sublevaciones de los feudos regionales, todos los *daimyos* fueron sometidos a un severo régimen: supervisión constante, control estricto de rentas y propiedades, control de los matrimonios y las uniones dinásticas, prohibición de construir castillos o palacios sin autorización, obligación de desplazarse anualmente a la corte del *shogun* –en Edo–, e incluso la obligación de residir allí durante un tiempo en años alternos (donde, en

---

<sup>15</sup> Angulo, Jesús, “Kenji Mizoguchi: el hombre que amaba a las geishas”, *Nosferatu. Revista de cine*, 29, 1999, pp. 5-17.

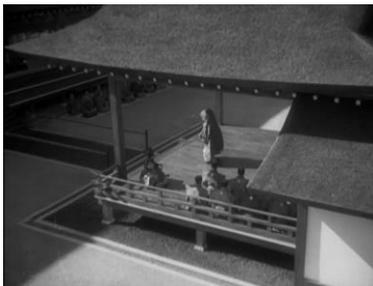
<sup>16</sup> Así lo explica Santos, Antonio, *Kenji Mizoguchi*, cit., pp. 190-193.

<sup>17</sup> Desde finales del siglo XI y a partir de la centuria siguiente, se crea un nuevo aparato militar de gobierno bajo el mando del *shogun*, y consolidado por la clase de los *bushi* (una nobleza militar de guerreros samuráis que comenzó a controlar las fuerzas armadas de las provincias). Este nuevo complejo aparato de gobierno se constituyó como una nueva autoridad paraimperial, que ejercía el verdadero poder en Japón, y con capital diferente a la del mikado, *vid.* Hall, John Whitney, *El Imperio japonés*, cit., pp. 67-92; y también Anderson, Perry, *El estado absolutista*. Madrid: siglo XXI, 1983, pp. 447-475. En época del film, la capital Edo –la antigua Tokio– identifica también al periodo Tokugawa. Los paralelismos con la situación que se produce en el reino franco, en el corazón de Europa, durante la época merovingia con el poder de los «mayordomos de palacio», y con la concreción de las relaciones feudales, es evidente.

ocasiones, debían dejar a familiares)...<sup>18</sup> todo contribuía a llevar a cabo una vigilancia permanente de la actividad de estos señores feudales, y para ello el *shogun* contaba con una amplia red de funcionarios o inspectores –como los *missi dominici* del imperio carolingio en occidente– que informaban constantemente.

Y la película contribuye, de forma efectiva, a mostrar esta situación de presión intensa del *shogun* sobre el resto de la jerarquía feudal, y la puesta en escena no hace sino materializar de manera directa esta peculiar situación de control sociopolítico. Siempre que se muestra el palacio, o la fortaleza del *shogun*, sin duda espacio del dominio feudal, el director utiliza encuadres en picado, con considerable elevación mediante el uso de la grúa, lo que contribuye a delimitar esta arquitectura y ese ambiente de presión y control. Vemos siempre los tejados de los diferentes edificios del castillo en llamativa disposición diagonal (*vid.* Fotograma **F 1**).

El empleo de la grúa le permite recorrer con detalle (como en este primer plano del film que se alarga más de un minuto) este espacio esencial y básico de todo el sistema. Pero en este primer recorrido la cámara nos mostrará mucho más: en una de las alas del patio del palacio se celebra una representación de teatro *Nô*, pero a la que acuden, en estricto orden jerárquico, cada uno de los señores feudales con sus mesnadas, situadas en formación solemne. De hecho, la jerarquía se percibe con facilidad: en el suelo, a nivel inferior del escenario, los vasallos, las huestes formadas; en la parte superior, a cubierto, en un palco ya en el interior del palacio, y a la misma altura que la representación teatral, los señores feudales, los *daimyos*, con sus asesores, el chambelán y algún otro consejero (*vid.* **F 2**).



**F 1**



**F 2**



**F 3**

Una vez se han mostrado los espacios y las jerarquías, se nos ofrece el detalle de la individualidad. Nos aparece a continuación la figura del señor feudal, de estos gobernadores regionales; y se nos presentan también con un interesante detalle de rigor histórico, que, además, se mantendrá durante toda la película. El patrón feudal aparecerá siempre con su compañía personal, lo que, sin duda, sirve para fijar su escala de poder. Su séquito es amplio, y el director tiene siempre el detalle de plasmarlo así: el chambelán, varios miembros de guardia personal, y varias mujeres (**F 3**). La puesta en escena, y los sucesivos encuadres en el interior de los largos planos del film, siempre muestran al jerarca con su numerosa compañía. Y, como decíamos, así se planifica siempre con estos señores feudales (**F 4** y **F 5**).

El detalle jerárquico resulta incluso más llamativo cuando estos patronos se desplazan por las distintas zonas del palacio, y vemos entonces cómo van acompañados de todo su séquito (un hombre y siete u ocho mujeres), mientras los vasallos se arrodillan y bajan su rostro al paso de la comitiva (**F 6**).

<sup>18</sup> No olvidemos un detalle: en la narración de principio del film se nos indica que uno de estos señores feudales, Lord Tsunatoyo, «estaba en Edo», cumpliendo, sin duda, la obligación anual de acudir y residir en la capital, y sabemos también que a la misma capital acuden otros señores (entre ellos, Lord Kira).



F 4



F 5

Lo interesante del film es que el realizador mantendrá este código de representación —que no es sino el referente de los códigos de valores y símbolos imperantes en época feudal— para todas las imágenes de los jefes feudales, pero también de los espacios —los palacios y sus estancias— donde se lleva a cabo esta dominación, donde se materializan estas relaciones de poder. Incluso hasta para la residencia de Oishi, el chambelán de Asano, la imagen inicial es idéntica: en picado, considerable altura, uso de la grúa. En definitiva, espacios que se muestran como opresivos, amenazantes y restrictivos (F 7 y F 8).



F 6



F 7



F 8

### «Nada hay más penoso que un samurái sin maestro». Diferencias de clase y relaciones feudo-vasalláticas

Y es que la jerarquía de los espacios marca las diferencias de clase, y por ello hay zonas que los menores en la escala social, los escuderos o los vasallos, no pueden traspasar. En varios momentos del film, en el que dos personajes de distinto rango dialogan, siempre hay líneas de traspaso prohibido, líneas que jamás se cruzan. Así lo vemos con claridad cuando Sukeyemon, antiguo vasallo de Asano, —«un hombre con una renta mísera», como él mismo se define—, persigue al *daimyo* Tsunatoyo, mientras conversan sobre el posible plan de venganza: el vasallo se detiene, de forma llamativa, y se inclina ante un umbral que no puede traspasar, y ahí concluye la conversación (F 9).

Pero incluso ante la viuda del señor feudal, que lógicamente representa el poder del linaje, también se deben respetar los espacios. Así lo hace Oishi en su última visita a la esposa de Asano antes de que deduzca su venganza (F 10).

Si hay algo que caracteriza el mundo feudal es precisamente el conjunto de relaciones que se establecen entre sus miembros, y que no sólo indican jerarquía, también función dentro del sistema. A su vez, estas relaciones consolidaban su «lógica» propia, desde la cumbre hasta la base de la aguda pirámide social, dando cohesión a todo el conjunto. Y la cohesión aquí significa orden, un orden social que es necesario respetar, de ahí su permanencia durante siglos de manera casi inalterada. En el fondo estamos, y eso lo muestra el film de forma intensa, ante un modelo o una ideología

generada desde el poder, y con el objetivo de justificar, en su propio beneficio, la jerarquía, la desigualdad y la explotación feudal.



F 9



F 10

En definitiva, si seguimos el pensamiento estructuralista, esto es un «sistema» en la medida que posee un rigor y una lógica propios, con sus ideas, sus ritos, sus imágenes y sus mitos. Y de nuevo el film parece tener como objetivo precisamente mostrarnos este «sistema» de tan difícil percepción. Sólo así, con una reflexión desde su propia lógica, podremos entender las relaciones y las reacciones de los personajes, hasta el punto de minimizar la actitud supuestamente heroica de los samuráis fieles a su antiguo patrón. Entendemos que la película actúa precisamente en este punto: la reconstrucción del mundo feudal japonés de los siglos XVII-XVIII, con su ideología, su mentalidad y su materialidad es de tal fidelidad, que tiende a desmitificar la actuación de estos guerreros profesionales: una actuación, una venganza, que era «lógica» dentro de su sistema de valores<sup>19</sup>. Como dice el mismo líder del grupo, Oishi, «*nada hay más penoso que un samurái sin maestro*».

El vínculo entre el señor y el vasallo en el Japón feudal se caracterizaba por dos detalles específicos que lo diferenciaban del mundo occidental: por un lado, el lazo personal entre el patrón y su súbdito era más fuerte que el lazo económico (las rentas, tierras o beneficios obtenidos gracias al vínculo feudal); por otro lado, en Japón el vasallaje tenía un carácter más sagrado y menos contractual, de hecho, el concepto de ruptura o desvinculación del señor era casi desconocido<sup>20</sup>. Ya hemos visto que la película narra precisamente la lealtad hasta la muerte de unos samuráis que ya perdieron a su señor. Y es precisamente la necesidad de mantener el propio sistema feudal, frente a cualquier amenaza de sedición, la que obliga a la autoinmolación ritual de los protagonistas<sup>21</sup>.

Distintos momentos de la película, y de su planificación formal, nos muestran estos elementos y su sistema de valores. Podríamos decir que una de las secuencias de mayor significación e importancia en todo el film, es precisamente la de la materialización de la venganza. Está realizada a través de un único plano secuencia (el más largo de toda esta segunda película, con una duración de 5 minutos y 46 segundos) en el que observamos cómo la hueste ofrece la cabeza del oponente Kira a su antiguo señor Asano, sobre su tumba. Nada hemos visto de cómo se ha producido el ataque al palacio de Kira, ni de las acciones de combate entre samuráis –que suelen ser el objetivo de este tipo de películas de género–; el director elude mostrarnos las acciones de guerra

<sup>19</sup> Y pensamos que es en este aspecto donde deben entenderse las declaraciones que el propio director hizo sobre la película, en el sentido de «huir de tópicos propagandistas», y de acercarse «a la realidad histórica del Japón actual».

<sup>20</sup> Anderson, Perry, *El estado absolutista*, cit., pp. 448-460, y Hall, John Whitney, *El Imperio japonés*, cit., pp. 67-92.

<sup>21</sup> Antonio Santos explica con detalle los principios que rigen esta lealtad –el *giri* y el *chu*–, dentro de los cuales se entiende la actuación de estos guerreros, Santos, Antonio, *Kenji Mizoguchi*, cit., pp. 188-191.

que caracterizan a estos grupos feudales, profesionales de las armas, para centrarse en los elementos que refuerzan el sistema: las relaciones de vasallaje y lo que implican de ritualización, que son su lógica interna. Y la «puesta en forma» se dirige hacia ese objetivo<sup>22</sup>.



F 11



F 12



F 13

La disposición de los distintos encuadres dentro del plano secuencia, mediante el movimiento de cámara, nos permite observar varios elementos clave en ese sentido. Por un lado nos habla de la fuerza del grupo, de la cohesión que supone para todo el conjunto de samuráis su pertenencia, como vasallos, a un linaje, a una «Casa» —como se indica en la película. Los vínculos son de tal trascendencia que, a pesar de la muerte del líder, el grupo continúa su fidelidad aunque eso les genere importantes dificultades. Así, mientras Oishi, el chambelán, habla de los problemas que supone para los súbditos seguir fieles al jerarca, la cámara realiza un movimiento en retroceso que permite poner en plano a todo el conjunto solemne de los guerreros, y a la fuerza del grupo, de su cohesión, mientras reverencian a su señor: *Para vengar tu humillación [...] a algunos les faltaba hasta su comida diaria, pero prefieren morir por lealtad (F 11)*. La arenga, y la justificación, continúan, y el movimiento de cámara también: la cámara vuelve a su posición de partida, y el encuadre muestra la tumba con la cabeza del oponente, y el chambelán se dirige de nuevo al patrón y al grupo: *Espero que esto sacie tu resentimiento. En este informe represento a cuarenta y siete samuráis (F 12)*. El final de esta larga secuencia, de este «plano-pergamino», supone de nuevo reforzar la acción lógica del grupo e incidir en el ritual en el que debe entenderse y enmarcarse la violenta acción que acaba de desarrollar la hueste. En ese momento, con otro breve desplazamiento de cámara, vemos de nuevo al grupo alzado —que se había mantenido en solemne silencio y posición arrodillada de respeto—, que aprueba satisfecho las últimas palabras de Oishi: *Enhorabuena, ya hemos hecho lo que debíamos [...], pasamos muchas privaciones para mostrar el verdadero espíritu samurái*. Sukeyemon, uno de los miembros de la mesnada, añade: *lo único que nos queda por hacer es el harakiri (F 13)*. El breve diálogo concluye con la idea clara de «respetar la ley», de respetar el orden social, sólo así, dice Oishi, *podremos adoptar una actitud como samuráis*.

Concluida ya su misión, el grupo será recluido en el palacio de otro dignatario feudal, lord Hosokawa, y el realizador seguirá mostrando a estos leales vasallos con los mismos parámetros: encuadres que refuerzan la cohesión del grupo y su acción conjunta, siempre incluyendo en plano, con estudiada planificación, a numerosos miembros —entre siete-ocho, y hasta doce— (F 14). Sólo el líder, Oishi, aparecerá en solitario, y en una ocasión con un llamativo plano medio corto (que no había sido utilizado prácticamente a todo lo largo de todo el film), con llamativa iluminación, también inusual, que no hace sino resaltar la conformidad por el deber cumplido y la aceptación del sometimiento a la ley, al orden establecido (F 15).

<sup>22</sup> Sobre la importancia que el realizador concede en su obra a la planificación de la puesta en escena, Zumalde, Imanol, “Las cuatro edades de la luna, cit., pp. 251-296.



F 14



F 15

### A modo de conclusión: un sistema de valores y una definición

La reparación ya se ha cumplido, el desagravio y el honor –tan significativos– ya han sido reparados, y los guerreros se muestran con entusiasmo a la espera de la sentencia por la venganza realizada. La sentencia es crucial en el film, no tanto por la sorpresa –la condena es por todos conocida–, sino por lo que aporta de reconocimiento de una autoridad, de un dominio, de una forma de poder autoritario: el control del *shogun* o «generalísimo», y de mando paraimperial. El poder supremo de este *shogunato* o *Bakufu* descansaba sobre los gobiernos autónomos de los *daimyos* en sus feudos provinciales, lo que reproducía la típica segmentación de las relaciones feudovassalláticas y de dependencia hacia los estratos inferiores de la pirámide jerárquica<sup>23</sup>.

La película muestra con claridad esta estructura del poder también en el momento de la lectura de la sentencia a los acusados: la cámara, de nuevo en agudo picado, se sitúa tras los delegados del *shogun* –que no aparecerá en todo el film, acentuando así el carácter supremo de su poder–, dejando a estos en llamativa penumbra, mientras observamos a los samuráis arrodillados en sumisa y reverente actitud ocultando sus rostros a la autoridad (F 16). La proclama no puede ser más autoritaria: *Su acto fue un indolente desafío al shogunato. Así pues, por la presente, se les sentencia a hacerse el harakiri*. La decoración de la sala, con llamativas imágenes de felinos rampantes, no vistas hasta ahora, parece incidir en tal enérgico mando.

Las secuencias finales de la película, de preparación al *seppuku* y de su realización, inciden de nuevo en la necesidad de resaltar la ritualización, con sus formas y sus signos, propia de un sistema ideológico estandarizado desde hacía siglos: desfile hasta el espacio sacrificial, vestiduras blancas, lectura solemne de los nombres, aceptación hierática... Elementos del ceremonial que precisamente es lo que al realizador le interesa transmitir en la medida que estos ritos o procedimientos están anclados en una mentalidad que explican los hechos, y nos hacen entender su resolución final. En todo momento, la puesta en escena huye de la imagen violenta y material del *seppuko* para priorizar el lenguaje, las formas, los signos de ese sistema ideológico tan resistente al cambio.

En esta escena final los planos parecen compendiar, sintetizar, ideas ya expresadas: vemos de nuevo la fuerza de las arquitecturas que constriñen, que estrechan, que presionan a los hombres, como trasunto de las estructuras feudales que someten y tiranizan (F 8); vemos las angulaciones en picado con el mismo efecto simbólico de dominio; vemos la aceptación resignada y la solemnidad del acto; vemos las huestes de

<sup>23</sup> La circulación del poder hacia los feudos menores y sus capas inferiores muestra el mismo carácter autoritario. Sukeyemon, en su diálogo inicial con lord Tsunatoyo, afirma: «El shogun odia a los clanes populares, unas cincuenta Casas han sido abolidas».

los otros señores feudales en rigurosa formación como ejemplo de la continuidad de esas mismas estructuras (F 17); vemos la cámara en movimiento ascendente abandonando a los héroes (¿víctimas?) de un sistema anquilosado en el momento de su sacrificio para que, precisamente, se imponga su continuidad secular. La acentuada ritualización tendía a la autoafirmación de estos grupos de elite, al mantenimiento de las jerarquías y, sobre todo, a la sacralización de las relaciones vasalláticas que, lógicamente, era ineludible respetar.



F 16



F 17

Y es que ésta es una forma interesante de descifrar, interpretar y comprender ese complejo sistema de valores que llamamos feudalismo. El film se mueve, en todo momento, en estos parámetros del mundo de las mentalidades, y su narración circula en este registro, hacia ese objetivo, de ahí que prescindiera de otras acciones frecuentes en este tipo de género histórico, o de «género de samuráis» (con la filmación de grandes enfrentamientos o batallas), para priorizar lo ideológico, lo ritual o lo mental que son la base y la lógica del sistema.

Tras este análisis de algunos aspectos del film, estamos ya en condiciones, para concluir, de intentar una definición de aquello que denominamos feudalismo, y que funcionó, casi sin fisuras, hasta los siglos XVIII o XIX según zonas. En primer lugar hablamos de un conjunto de relaciones, de situaciones y de instituciones jurídico-políticas que regulaban la sociedad, y cuyo elemento de cohesión era el contrato entre los hombres libres con los correspondientes vínculos de dependencia<sup>24</sup>. Estos vínculos implicaban la prestación de servicios –normalmente de carácter militar– que eran retribuidos mediante concesiones de tierras, feudos, rentas, títulos, honor... El feudalismo implicó, por ello, la organización y el «orden» de las relaciones sociales, las formas de gobierno y del estado, las actividades económicas, la cultura, las ideas y las categorías mentales. En definitiva, como indicábamos al principio, el concepto de «sistema» como algo integrador, con sentido de globalidad, de aquel «todo» que explicitaba Guerreau, es el que mejor se acerca a la definición de aquel fenómeno complejo y críptico que fue el feudalismo, y que con *Genroku chūshingura*, Mizoguchi contribuye a iluminar con pericia en algunos de sus aspectos clave.

<sup>24</sup> Iradiel propone esta completa explicación del sistema, Iradiel, Paulino, *Las claves del feudalismo, 860-1500*. Barcelona: Planeta, 1991, pp. 6-12.

ANTONI LLIBRER ESCRIG es doctor en Historia Medieval por la Universitat de València (2010), y ha sido profesor asociado del Departament d'Història de l'Art, y actualmente del Departament d'Història Medieval i Ciències i Tècniques Historiogràfiques. Ha centrado sus investigaciones en los procesos de transición del mundo medieval al moderno desde la observación de los cambios de las estructuras económicas y sociales del sistema feudal. Sobre este tema ha publicado ya cuatro libros y numerosos artículos en revistas universitarias especializadas. Ha sido docente de Comunicación Audiovisual e Historia del Cine, cuyo estudio ha integrado en el análisis del mundo medieval, y del que ha publicado ya algún trabajo. Es fundador de la Filmoteca Municipal de Llíria «Armand Guerra».

email— [J.Antonio.Llibrer@uv.es](mailto:J.Antonio.Llibrer@uv.es)

