

## *Filmografías enfrentadas: la Segunda Guerra Chino-japonesa desde el cine*

SANTIAGO OLIVERO  
Universitat Autònoma de Barcelona

### **Resumen**

El trabajo radicará en un análisis histórico del conflicto que tuvo lugar entre China y Japón entre 1937 y 1945, la Segunda Guerra Chino-japonesa, apoyándose en diferentes producciones cinematográficas que sobre dicho acontecimiento se han elaborado. Las películas seleccionadas son de origen norteamericano, con lo que se tratará de confrontar y comparar las diferentes visiones que dicha industria cinematográfica ha mostrado sobre la guerra y sus distintos combatientes.

**Palabras clave:** guerra, China, Japón, Estados Unidos, cine, geopolítica, Segunda Guerra Mundial, relaciones internacionales.

### **Abstract**

The present work will reside in an historical analysis of the conflict between China and Japan during 1937-1945, called the Second Sino-japanese War, so we based for this objective in the different cinematographic productions made about this war. The films which have been selected are from United States, with the main idea of compare the different visions that this cinematographic industry has reflected about the war and his different fighters.

**Keywords:** war, China, Japan, United States, cinema, geopolitics, Second World War, international relations.

### **1. Introducción: presentación del marco histórico y geográfico**

El tema de este trabajo se centra en la guerra que se desarrolla entre Japón y China durante 1937-1945, donde se analizarán las causas, el desarrollo y las consecuencias que el conflicto dejó en ambos contendientes. Para este fin, el trabajo cuenta con un listado de películas estadounidenses sobre dicha contienda bélica, pues uno de los principales objetivos del trabajo es poner de manifiesto el papel del cine como documento social para la investigación histórica contemporánea. En este sentido nos adscribimos a la tesis de José María Caparrós (1997: 18): «está comprobado que la mente humana retiene mucho más la imagen que cualquier otro signo de comunicación». Consideramos que la temática presenta interés, pues si bien la contienda bélica que nos ocupa ha sido bastante tratada en la historiografía anglosajona,

en el caso de la española no encontramos una obra general sobre este fenómeno histórico, por el contrario, lo que encontramos son obras sobre episodios concretos de la guerra. También cabe mencionar, que esta ausencia de obras historiográficas sobre la Segunda Guerra Chino-japonesa nos da cierta idea sobre la práctica totalidad de trabajos hechos desde el ámbito histórico-cinematográfico, por lo que considerando este vacío tanto temático como metodológico hemos decidido centrarnos en esta cuestión.

Consideramos que es un tema de interés histórico, por no tratarse solamente de una guerra tradicional entre China y Japón ya que, por un lado, encontramos los distintos intereses geopolíticos que se pusieron en juego durante los años de conflicto por parte de distintas potencias mundiales, aspecto que consideramos de gran interés y relevancia histórica, además de desarrollarse coetáneamente a la Segunda Guerra Mundial. Por otro lado, al emplear tanto fuentes bibliográficas como filmes la investigación, presenta *a priori* un método de trabajo novedoso, al menos para el ámbito geográfico-temporal en el cual no centramos. Si bien cabe destacar que en España desde los años 90 se ha avanzado bastante en los trabajos que han señalado la utilidad que ofrece el cine en la investigación de la Historia Contemporánea, consideramos que puede constituir un ámbito historiográfico autónomo. Aunque los trabajos de la pléyade de investigadores sobre las relaciones entre Historia y Cine son bastante conocidos, sobre todo para aquellos que orientan su investigación hacia este campo, lo cierto es que para las relaciones entre la Historia de Asia contemporánea y el Cine queda un largo camino por recorrer. Con estas limitaciones inherentes a la propia investigación que desarrollamos, la principal idea es interpretar un acontecimiento conocido, como es la Segunda Guerra Chino-japonesa, pero a partir de un enfoque teórico diferente con respecto a lo que se ha venido haciendo desde la historiografía tradicional.

## 2. El contexto histórico de China en la década de 1930

Hasta la década de 1930, China era un país que había sido intervenido sistemáticamente desde mediados del siglo XIX por potencias coloniales extranjeras. Contaba con un régimen agrario feudal, caracterizado por una autocracia terrateniente y una masa campesina sumida en la miseria. Una enorme cantidad de población estaba sujeta a hambrunas periódicas en un país, por lo general, muy pobre. En el ámbito industrial, contaba con un mínimo desarrollo en las ciudades de la franja costera y un escaso desarrollo de la burguesía comercial. En lo referente a la sociedad, encontramos una rígida estructura sostenida por el confucionismo, mientras que en la política existía un régimen parlamentario de tipo conservador y una fragmentación del país, debido al control territorial por parte de diversos señores de la guerra.

Desde el 18 de septiembre de 1931 el Japón imperial se había anexionado la región de Manchuria y había establecido allí el estado títere de Manchukuo. En el mes de noviembre llegó el antiguo emperador manchú de China, Puyi, que sería instrumentalizado por parte de Japón al ser coronado como emperador de Manchukuo<sup>1</sup>.

---

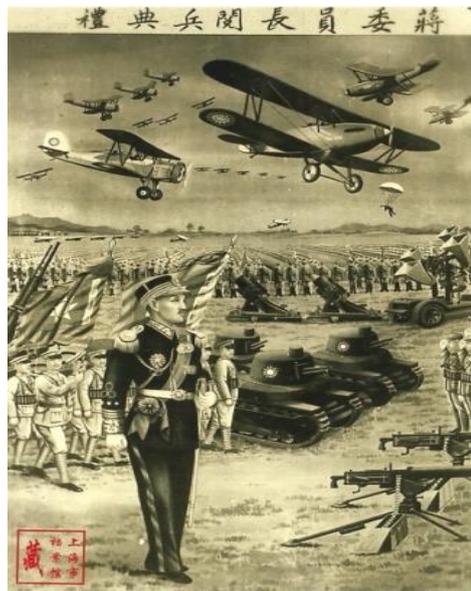
<sup>1</sup> Este periodo de Puyi queda muy bien reflejado en la gran película de Bernardo Bertolucci *El último emperador* (1987). También cabe destacar de la película cuando Puyi se encuentra en el Centro Penitenciario de la Seguridad Pública de Fushun (que anteriormente se había usado como cárcel por parte de los japoneses durante la guerra), y le muestran en un proyector imágenes reales de los bombarderos japoneses sobre Shanghái y de la Masacre de Nankín, que afectan visiblemente al exemperador por su pasado de colaboración con Japón. Estas imágenes, extraídas de antiguos noticieros cinematográficos, fueron eliminadas por la distribuidora Shochiku Fuki para su exhibición en Japón sin el consentimiento de Bertolucci. Finalmente «Bertolucci y su productor británico se pusieron furiosos, las escenas cortadas fueron recuperadas y la firma Shochiku Fuji se disculpó» (Buruma, 2011: 135-136). Obras como *El último emperador* formarían parte de los films históricos que «están basados en hechos, personas o movimientos todos ellos documentados», donde observamos como «la felicidad de un solo hombre tras su “reeducación”,

Para ello, los oficiales ultranacionalistas del Ejército japonés en Kwangtung habían provocado un incidente en el ferrocarril de Mukden en septiembre de 1931, al sur de Manchuria, que trataron de ocultar culpando a las tropas chinas. Consistió en la explosión de dinamita en un tramo del ferrocarril próximo a la ciudad, de manera que este falso ataque sirvió para justificar la ocupación de Manchuria. En 1935, el Partido Comunista Chino (PCC) donde comenzaba a erigirse la figura de Mao Zedong<sup>2</sup>, «llamó a la formación de (...) [un] frente unitario para enfrentarse a la agresión japonesa» (Bailey, 2002: 12), el cual se proclama oficialmente en 1936. De esta forma, para el año 1937 encontramos a China como un país dividido todavía entre las fuerzas del Kuomintang y el PCC, donde el gobierno nacionalista gobernaba el 25% del país (lo que incluía al 66% de la población), y que veía cómo se producía un *impasse* en la campaña represiva de Chiang Kai-shek contra los comunistas, en el momento en que ambos bandos acordaron unir sus fuerzas contra un enemigo común: Japón.

### 3. El contexto histórico de Japón en los años 30

Japón estaba inmerso en la llamada época Shōwa (1926-1989), en concreto en la primera parte de Showa jidai (1926-1945), donde el clan imperial y sus acólitos promovieron un cierto concepto de singularidad y, en cierto modo, de superioridad racial. Podríamos decir que el característico “insularismo” de Japón se convierte en un fuerte nacionalismo, que para esta época se transforma primero en un militarismo y posteriormente en imperialismo. Para entender la agresión japonesa de los años 30, debemos remontarnos a la doctrina desarrollada por los círculos militaristas japoneses en torno al “Memorial Tanaka”. En julio de 1927 Tanaka Giichi, general retirado y primer ministro japonés, además de presidente del partido nacionalista y conservador Seiyūkai, celebró una conferencia con militares y diplomáticos japoneses, en la cual se trataba de justificar «en razón del interés nacional la conversión del norte de China en un protectorado nipón» (Ramírez, 2018: 156-157). De hecho, la región de «Manchuria era considerada una zona fundamental para la seguridad nacional de Japón, y esta idea pervivía entre los nacionalistas radicales desde la época de la Guerra ruso-japonesa» (Hane, 2013: 251).

Ya a comienzos de los años 30, el gobierno japonés proclama una doctrina con el fin de asegurarse un área de influencia geopolítica en la región, frente a lo cual China muestra su total animadversión. Destaca el incidente del 26 de febrero de 1936, que consistió en un intento de golpe de Estado por parte de oficiales conspiradores, con la ocupación de edificios claves de gobierno y el asesinato de importantes funcionarios y estadistas del gobierno. Pese al fracaso del golpe, este



simboliza la de todo el pueblo chino» (Rosenstone, 1997: 47 y 51). Por su parte, Ferro la cataloga de «ficción exótica que (...) trata de ser precisa y exacta en los detalles», con una ambientación histórica «pero sin reflexión sobre la historia» (Ferro, 2008: 31).

<sup>2</sup> El cual ya había expresado en 1933 su tesis de articular un frente nacional antijaponés, ante el incremento de la amenaza por parte de un Japón «cada vez más receloso de que sus intereses económicos en China pudieran verse socavados» (Bailey, 2002: 11).

episodio reforzó la posición del ejército en la esfera política. Finalmente, «la presión japonesa sobre el norte de China se incrementó, culminando en una invasión a gran escala en 1937» (Bailey, 2002: 12).

#### 4. La Segunda Guerra Chino-japonesa: episodios destacados y consecuencias para los contendientes

El *casus belli* radica en el “incidente” del puente de Lukou<sup>3</sup> del 7 de julio de 1937, situado al oeste de Pekín, con la misteriosa desaparición de un soldado japonés



miembro del Ejército de China Septentrional en las cercanías de ese puente, una situación cuyo origen no ha terminado de esclarecerse del todo, pero que dio lugar a una serie de tiroteos entre los nipones allí destacados que culpaban de la desaparición a las tropas chinas ubicadas en Pekín. Por su parte, los chinos se encontraban atemorizados a causa de las maniobras nocturnas practicadas por los japoneses y como la aparición del soldado nipón desaparecido no fue comunicada a los mandos, adoptaron una actitud defensiva frente a la tentativa japonesa de acceder a la ciudad de Wanping, al

sur de Pekín, en su busca. En el caso de Japón, el primer ministro Konoe «convocó una conferencia de prensa y culpó a los chinos de todos los problemas que había en el norte de China, al tiempo que anunciaba un plan de movilización». En China, esta declaración de intenciones proveniente de los japoneses «puso en pie a la oposición pública china y el gobierno nacionalista se dispuso a reforzar su posición en el norte del país» (Hane, 2013: 266). En los primeros días de agosto comenzaron los enfrentamientos militares tras la escalada de tensión entre ambos países.

Durante los años de resistencia contra Japón, el PCC y el Kuomintang (o Guomindang) fueron unos aliados formales, aunque «esta relación estuvo marcada por mutuos recelos, amargas recriminaciones y una falta casi total de cooperación<sup>4</sup>» (Bailey, 2002: 12). Fue una guerra que, en un primer momento, se resolvió con una rápida conquista del norte y el oeste del territorio chino por parte de los nipones, los cuales se caracterizaban por no hacer prisioneros, efectuando auténticos genocidios como la tristemente célebre Masacre de Nankín<sup>5</sup> a mediados de diciembre de 1937.

<sup>3</sup> Se trataba de «un milenario puente de piedra que había sido exaltado por Marco Polo como espléndido monumento de la técnica china» (Collotti, 1976: 136).

<sup>4</sup> Baste señalar a este respecto la decisión tomada el 29 de noviembre de 1939 por Yan Xishan, señor de la guerra de Shanxi, que puso en marcha una gran ofensiva anticomunista que duró hasta el armisticio del 25 de febrero de 1940. Además, cabe mencionar la desunión entre los nacionalistas y varias milicias de los señores de la guerra del norte, sur y oeste de China, añadiendo dificultades a la lucha efectiva de acuerdo con una estrategia militar unificada (Van de Ven y Drea, 2011: 12-13 y 29).

<sup>5</sup> El historiador japonés Saburo Ienaga escribió que la matanza de Nankín, cuya magnitud y horror no niega, “pudo haber sido una reacción a la feroz resistencia china después de los combates en Shanghái” (Cit. Buruma, 2011: 143). Desde el verano de 1937 en esta ciudad se estaba «operando una transformación gradual de la atmósfera política con

Durante las seis semanas de ocupación, las tropas japonesas fueron gestando una violencia inusitada, «con violaciones, decapitaciones, enterramientos de personas vivas (...)» (Ramírez, 2018: 163). Con la toma de la capital china, los japoneses llevaron a cabo una actitud sumamente violenta y atroz con respecto a mujeres, hombres y niños. El resultado fue el asesinato brutal de más de doscientos mil prisioneros de guerra y civiles, si bien las cifras al respecto varían. A los asesinatos se suman los casos de saqueos, incendios y violaciones perpetradas por las tropas japonesas en la por entonces capital de China. La postura bélica japonesa hizo que los chinos sacaran fuerzas y resistieran desde Chongqing<sup>6</sup>, motivo por el cual hubo un estancamiento del conflicto en 1938 y, en consecuencia, una incapacidad para acabar la guerra en un corto periodo de tiempo. Para Japón, el conflicto bélico se articula como un problema por el tremendo esfuerzo económico que le supone, sumado a la incapacidad de las tropas japonesas a la hora de adentrarse más en la zona montañosa de China, lo cual hizo que el conflicto se convirtiese «en una larga guerra de enfrentamientos en la que ambos bandos pagaron un alto precio en número de vidas perdidas» (Hane, 2013: 271).

Hacia 1940 será cuando el conflicto se vea envuelto en la lógica de las relaciones internacionales<sup>7</sup>, que oscilaban en torno a los intereses geopolíticos de las potencias bélicas en la región donde se estaba desarrollando la guerra entre China y Japón, donde sobresale Estados Unidos. En 1941, Kichisaburō Nomura es nombrado embajador japonés en Estados Unidos a principios de año, con el objetivo de establecer una relación fluida entre ambos países. En sus negociaciones con Cordell Hull, secretario de Estado norteamericano, éste plantea «cuatro principios básicos: respeto por la integridad territorial, no interferir en los asuntos internos de otros países, igualdad de oportunidades y no alterar el *statu quo* (...) en el Pacífico» (Hane, 2013: 278). En julio de ese mismo año se produce la ocupación japonesa del sur de Indochina, demostrando su rechazo a los planes de Hull, ante lo cual Estados Unidos toma medidas en el ámbito comercial y financiero con respecto a Japón. Ante esta tesitura de presión extranjera, a los nipones sólo le quedaban dos opciones: marcharse o continuar la guerra. Japón no retrocedió y respondió preparando la conquista del sudeste asiático. En diciembre de 1941 se produce el bombardeo japonés sobre la base estadounidense de Pearl Harbor, que se saldó con la muerte de casi 4.000 soldados y supuso el punto de partida de la “Gran Guerra de Asia Oriental” por parte de Japón, donde se incluía a Estados Unidos además de a Gran Bretaña, China y Holanda.

En el verano de 1942 tuvo lugar la batalla naval de Midway, episodio destacable que realmente cambió el rumbo del conflicto en la Guerra del Pacífico, puesto que la noticia de la desastrosa derrota japonesa por parte de la Armada estadounidense se ocultó al pueblo japonés. Para 1943, Estados Unidos y sus aliados contaban ya con varias victorias de calibre que mermaron de forma importante la moral y los efectivos del ejército japonés. En los primeros meses de 1945 se estaba desarrollando la pugna por hacerse con el control de los enclaves insulares más próximos a Japón, donde sobresalen la batalla de Iwo Jima y Okinawa. De hecho, tras la derrota de la guarnición japonesa destinada a Okinawa en abril de ese año, las fuerzas estadounidenses se encontraban ya a unas veinte millas al oeste de la isla principal, y esta base fue utilizada posteriormente por los cazas americanos para escoltar a los bombardeos B-29 a Japón,

---

el fortalecimiento de las tendencias antijaponesas y una sustancial renuncia a la continuación de la represión anticomunista» (Collotti, 1976: 136-137).

<sup>6</sup> Desde el 30 de octubre el gobierno chino había trasladado su capital a Chongqing, en la provincia de Sichuan (Van de Ven y Drea, 2011: 8).

<sup>7</sup> Es importante precisar que los intereses de las potencias internacionales sobre la zona chino-japonesa no aparecen de forma repentina hacia junio de 1940, sino que son mucho anteriores, pudiendo remontarnos hasta el siglo XIX con la penetración británica sobre China y de los Estados Unidos sobre Japón.

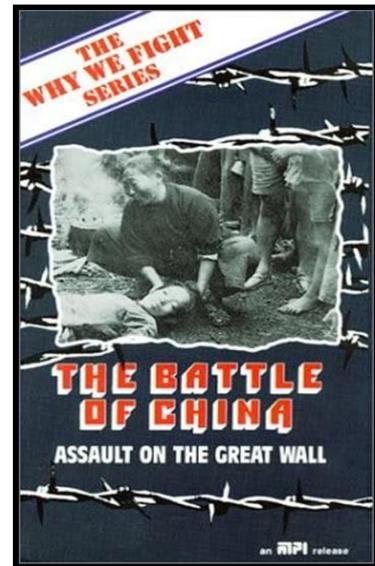
que lanzarían las bombas atómicas. El 8 de agosto, dos días después del estallido de la bomba atómica en Hiroshima, la Unión Soviética entra en guerra contra Japón como había acordado en la Conferencia de Yalta<sup>8</sup>, y sus fuerzas se desplazaron con celeridad hacia Manchuria. Pese a la tradicional consideración entre un amplio sector de historiadores de que las bombas fueron lanzadas para forzar la rendición de Japón, existe otra teoría defendida entre otros por Tsuyoshi Hasegawa o Jeff Kingston, director de Estudios Asiáticos en la Universidad del Temple de Japón, así como por círculos japoneses de izquierdas, según la cual «la bomba atómica se lanzó para evitar que los soviéticos invadieran Japón» (Buruma, 2011: 118).

El 15 de agosto de 1945 se anuncia el final de la guerra por parte del emperador japonés. El 2 de septiembre se firman los términos de la rendición en el acorazado Missouri, y se daba así por finalizada la Segunda Guerra Chino-japonesa<sup>9</sup>. La factura para los nipones tras el fin del conflicto fue muy cara: unos 2.000.000 de muertos, dos bombas atómicas, el desprestigio del Emperador, con lo que para la sociedad japonesa prácticamente todo se vino abajo. Para el caso de China, la guerra significó un enorme coste humanitario, con unos cálculos que cifran en torno a los 9.000.000 el número de chinos fallecidos entre 1937 y 1945<sup>10</sup>.

## 5. La filmografía estadounidense sobre el conflicto: los primeros testimonios cinematográficos

Una de las razones por la cual hemos decidido centrarnos en la industria cinematográfica mencionada, es porque creemos que se puede producir la característica comentada por María Antonia Paz (1995: 45-46, citado en Zubiaur, 2005: 210), de que el cine sería «también un registro preciso de los ánimos de las naciones, convirtiéndose en una fuente útil para descifrar mensajes sobre las mentalidades colectivas». De esta manera, esperamos llegar a concluir si verdaderamente el hecho de «poder contar cinematográficamente ciertas guerras puede contribuir a fortalecer específicas visiones históricas» (Rojas, 1993: 144).

Vamos a comenzar con *La batalla de China* (Frank Capra, Anatole Litvak, 1944), el sexto documental de la serie propagandística estadounidense *Why we Fight*<sup>11</sup> que recoge la Masacre de Nankín, la batalla de Changsha y los esfuerzos de los chinos para construir la carretera de Burma, mientras sus tropas se disponían a defenderse de los ataques japoneses<sup>12</sup>. Cabe añadir el hecho de que, tras lo acontecido en Pearl



<sup>8</sup> Si en el plazo de dos o tres meses tras la derrota alemana, la Unión Soviética entraba en guerra contra Japón, recuperaría todos los territorios perdidos tras la guerra ruso-japonesa de 1905.

<sup>9</sup> El año de 1945 implica una fractura estructural política y económica para Japón, lo cual va a condicionar la imagen que desde Estados Unidos se transmite del papel japonés en la guerra.

<sup>10</sup> Sin embargo, los datos no expresan el salvajismo de lo ocurrido en lugares como Nankín ni en otras muchas ciudades, pueblos y aldeas de China. Un buen film que muestra parte de este horror es *Ciudad de vida y muerte* (Lu Chuan, 2009).

<sup>11</sup> Para este proyecto, Capra «estudió con gran atención los documentales rodados por Leni Riefensthal (...) [los cuales] utilizan sabiamente la mezcla de material documental con material de ficción para conseguir los fines patrióticos propuestos, constituyéndose así en representaciones idealizadas» (Ibars y López, 2006: 17).

<sup>12</sup> Extraído de [<https://www.filmaffinity.com/es/film240040.html>] (Consultado: 30/4/2020).

Harbor, el contrastado director Frank Capra «fue reclutado por el general Marshall para realizar y producir la serie de documentales *¿Por qué luchamos?* (*Why we Fight*, 1942-1945)<sup>13</sup>» (Pelaz, 2010: 101). El documental se inicia en la ciudad de Shanghái en 1937, con los bombardeos japoneses sobre esa ciudad. A continuación comenta que para la fecha de realización del documental, China ha estado luchando contra Japón desde hace siete años, y menciona la importancia que tuvo el “Memorial Tanaka” en el inicio del conflicto y los tres intereses principales: Manchuria por sus materias primas, el resto de China por su potencial captación de soldados para el Ejército Imperial, y el sudeste asiático para hacerse con el control geopolítico de la región; se expresa como Japón constituía una dictadura militar con un ejército bien armado y preparado.

Tras los sucesos de Pearl Harbor, el documental hace hincapié en que, por aquel entonces, Estados Unidos era el único país de evitar el avance japonés hacia el Pacífico<sup>14</sup>. Pese a que podemos interpretar esta afirmación como propia de un documental propagandístico estadounidense, lo cierto es que militarmente Estados Unidos era de los pocos en posición de pugnar contra Japón y contener su posición en esta región, sobre todo ante el temor de un eventual ataque a la costa oeste del país tras Pearl Harbor (reflejado también en *La batalla de Midway*, Jack Smight, 1976). Finalmente, el documental acaba con imágenes de los soldados chinos luchando en 1944 contra la maquinaria de guerra japonesa, en una lucha que se plantea en términos de civilización frente al barbarismo (Occidente – Japón).

Otra película que podíamos relacionar con el documental anterior es *Objetivo: Birmania*<sup>15</sup> (Raoul Walsh, 1945). De entrada, podemos destacar la mención a “una terrible humillación”, que denota un golpe al orgullo patrio estadounidense al verse obligados a retroceder en Birmania, dado que los japoneses cercenaron el camino entre Birmania y China (donde los estadounidenses estaban presentes colaborando en la lucha contra Japón). Sobresale la importancia que tiene conocer el territorio de la selva birmana, pues el objetivo del capitán Nelson (Errol Flynn) era destruir una estación de radar japonesa, así como la presencia del corresponsal de guerra Mark Williams (Henry Hull) *in situ*, cuyo objetivo era que se conociera la realidad de la guerra desde el frente. Tras realizar una emboscada sobre una estación de radar japonesa, los estadounidenses no pueden ser rescatados por su posición. Pese al pesimismo de las tropas estadounidenses al no ser rescatados<sup>16</sup>, estos sacan fuerzas de flaqueza y al llegar a la cima de una colina se ponen a cavar trincheras. Williams muere, cuestionándose durante todo el periplo por la selva el motivo de la lucha que llevaban a cabo, y tiene lugar un enfrentamiento entre estadounidenses y japoneses que termina con la huida de estos últimos (pese a ser más numerosos, la valentía del soldado norteamericano termina imponiéndose); esta acción permite la invasión de Birmania por el retroceso nipón, si

<sup>13</sup> El egregio historiador y especialista en Cine e Historia Marc Ferro, afirma que las «imágenes norteamericanas de la guerra civil en China y de la invasión japonesa están parcialmente trucadas». Tras la declaración de guerra, Roosevelt mostró una predisposición en lo que se refiere a la orientación de las películas que se hacían, como por ejemplo «*Por qué combatimos* (1942-1945) (...), [de modo que] una serie de películas tenía que estimular la moral de los norteamericanos, que habían sufrido un duro ataque en Pearl Harbor». De esta forma, «el gobierno nunca puso cortapisas a la libre iniciativa de las casas productoras, siempre, claro está, que se ajustaran a la pauta marcada por Roosevelt» (Ferro, 1995: 23, 2008: 9 y 68).

<sup>14</sup> «Viendo esta u otras películas similares, uno extrae la idea de que Estados Unidos tuvo una presencia fundamental en la liberación china del yugo japonés» (Vaccaro, 2008: 43).

<sup>15</sup> Con respecto a *Objetivo: Birmania*, Marc Ferro la califica como «mezcla de *western* y de *thriller* en la que el enemigo es demonizado», además añade que los «británicos protestaron contra las hazañas imaginarias que se atribuyeron los norteamericanos» en dicha película (Ferro, 2008: 68).

<sup>16</sup> Lo cual está representado de forma muy interesante por parte de Raoul Walsh, y consideramos que pudo haber ejercido una notoria influencia en la interesante ópera prima de Stanley Kubrick, *Fear and desire* (*Miedo y deseo*) (1953).

bien en un plano detalle de las chapas de los soldados caídos se muestra el precio pagado por cumplir con la misión.



Con *Estirpe de dragón* (Jack Conway y Harold S. Bucquet, 1944) nos encontramos ante la primera película estadounidense realizada sobre la Segunda Guerra Chino-japonesa. Se trata de una película que se centra en un valle de campesinos chinos en el verano de 1937, si bien de primeras presenta la particularidad de que encontramos a actores y actrices estadounidenses, canadienses o austriacos representando a la población china. Al principio de la película se nos muestra a un grupo de universitarios que hablan de la guerra que estaba teniendo lugar en el norte del país contra los japoneses, con una pantalla donde se muestran imágenes aparentemente reales por medio de un proyector. También destaca la referencia que se hace constantemente a que los tiempos están cambiando en el mundo rural chino, presentándose una confrontación entre los viejos del pueblo y los jóvenes. Avanzando en la trama, observamos como aviones japoneses sobrevuelan el valle y lanzan bombas sobre los habitantes; ante esta tesitura se plantean dos alternativas, huir o quedarse y resistir en el valle.

Más adelante, los japoneses son recibidos en la ciudad donde se desarrolla la trama, de forma que los soldados nipones serán representados como déspotas y viles asesinos, así como unos saqueadores y violadores. Tras su llegada, proceden a la formación de un gobierno del pueblo, además de confiscar tierras y charcas con motivo de la conquista de ese territorio. Hacia el final de la película, dos campesinos que habían marchado hacia las montañas, llamados Jade (Katherine Hepburn) y su marido Lao Er Tan (Turhan Bey), regresan al pueblo para plantear la posibilidad de acabar con el dominio japonés por medio del hambre. Deciden quemar sus casas y correspondientes cosechas, y pese a la animadversión inicial de la mayoría de los habitantes, optan por seguir el plan propuesto y se marchan del valle dejando sin cultivos para explotar a los invasores japoneses.

*El albergue de la sexta felicidad*<sup>17</sup> (Mark Robson, 1958) fue otra de las primeras versiones cinematográficas que se hicieron en los Estados Unidos sobre la contienda bélica entre China y Japón. En este caso, se trata de un relato en clave biográfico de la misionera británica Gladys Aylward (Ingrid Bergman) y su experiencia en la China previa a la invasión japonesa. En la película destaca el papel del capitán Lin Nan (Curd

<sup>17</sup> Destaca el hecho de que la película se llevase en esa ceremonia el premio a Mejor película por promover el entendimiento internacional, si bien es cierto que desde la perspectiva de una misionera cristiana la imagen que se da del conflicto es bastante ligera, en comparación por ejemplo con la de *Estirpe de dragón*.

Jürgens), que demuestra su interés en representación de los británicos por los problemas de China, sobre todo por la subsistencia de una población mayoritariamente campesina, así como en erradicar el vendado de pies a las mujeres de la región, con la finalidad de trabajar por la igualdad en el país. Cuando llega la guerra contra Japón a la región, Lin Nan establece la obligación de los núcleos rurales de integrarse en el ejército y de entregar la mitad de la cosecha recolectada para esos soldados.

Ante la difícil coyuntura que se le presenta con la invasión nipona, Gladys decide marcharse con un numeroso grupo de niños que tenía a su cargo en dirección hacia una provincia más segura. Se desarrolla un homérico periplo a través de las montañas, que finaliza con la llegada de los niños a una Misión, consiguiendo escapar del hostigamiento de los soldados japoneses.

## 6. *El imperio del sol* (1987): una visión spielbergiana de la guerra chino-japonesa

La película de Steven Spielberg comienza con un texto introductorio en el que se menciona que para 1941, año en el que se inicia la trama de la película, China y Japón llevaban cuatro años en estado de “guerra no declarada”. También se hace referencia a la característica de la ciudad de Shanghái, donde se desarrolla la trama del film, por tener un importante número de occidentales que vivían allí debido a la seguridad diplomática que contaban debido a la Concesión Internacional que, en líneas generales, permitía a los británicos y estadounidenses vivir como lo habían hecho desde que fusionaron sus enclaves en 1863. El primer diálogo de interés lo tenemos al poco de comenzar la película, cuando James Graham (Christian Bale) le pregunta a su padre John (Rupert Frazer) quién cree que ganará la guerra, a lo cual John le responde “*nosotros por supuesto*”. James se sorprende y le dice “*ah esa guerra*”, a lo que el padre vuelve a responderle “*la de China no es la nuestra*”; se observa en esta conversación como la burguesía británica residente en Shanghái no mostraba interés en el desarrollo de la guerra entre China y Japón, frente a la preocupación que a John le generaba la Segunda Guerra Mundial.



Tras el ataque a Pearl Harbor en diciembre de 1941, las tropas japonesas proceden a ocupar toda la ciudad de Shanghái y acabar con la resistencia china, con una escena rodada con maestría del tumulto de ciudadanos intentado escapar de los invasores. Acto seguido, los japoneses proceden a la confiscación de las casas de la

burguesía occidental que se habían marchado y que afecta a la familia de los Graham. Tras perder a sus padres en los episodios de la ocupación japonesa de Shanghái, James se encuentra con Basie (John Malkovich) el cual decide acogerle. Sin embargo, tanto James como Basie terminan en un centro de prisioneros civiles en la propia Shanghái, y ambos consiguen marcharse en una furgoneta al campo de prisioneros de Suzhou Creek. Una vez llegados al campo, James queda fascinado al ver por primera vez los aviones que tanto le encantan, y fruto de la emoción del momento se dirige a los pilotos japoneses con un saludo militar.



Pasan los años y la película se sitúa en 1945, de manera que, en un momento dado, Basie y sus compañeros hacen análisis de los avances estadounidenses hasta Filipinas y Okinawa, por lo que consideraban que el final de la guerra estaba próximo. De hecho, en una escena posterior se muestran a cazabombarderos norteamericanos P-51 Mustang sobrevolando el campo y atacándolo, con un plano a cámara lenta del vuelo de uno de ellos que James observa muy ilusionado. Ante los ataques estadounidenses, los nipones se marchan del campo y James va con la caravana de prisioneros, que consiguen llegar hasta un estadio donde se encuentran los objetos suntuosos que habían requisado los japoneses en Shanghái. Finalmente, James es trasladado a un hospital de niños en Shanghái donde se reencuentra con sus padres y la película termina con celebraciones en la ciudad liberada después de la rendición japonesa.

## **7. Conclusiones: ¿qué imagen tienen los norteamericanos de China y Japón?**

En lo que concierne a la imagen estadounidense sobre China, observamos de primeras una cierta conexión espiritual entre ambos países. No obstante, cabe mencionar que en Estados Unidos se ha considerado a China como una tierra de permeabilidad para los misioneros occidentales<sup>18</sup>, donde encontramos «la religión como

---

<sup>18</sup> El primer film de esta temática, realizado a finales de la guerra, es *Las llaves del reino* (John M. Stahl, 1944) con Gregory Peck como protagonista.

punto de encuentro entre la civilización occidental y la oriental»; podemos incluir el caso de Gladys Aylward en *El albergue de la sexta felicidad*, aunque muestre una posición paternalista con el pueblo chino, «dando a entender que China necesitará de un guía para llevar a buen puerto sus aspiraciones» (Vaccaro, 2008: 43-44). Por tanto, vemos que hay una preocupación por parte de Estados Unidos de lo que ocurre en China. Las películas presentan un planteamiento romántico del país chino (como pudiera ser *Estirpe de dragón*<sup>19</sup>), aunque con el paso de los años y el desarrollo de la guerra se percibe a China como una decepción, pues se consideraba que sería un aliado más importante y que podría contribuir en la lucha para acabar con los japoneses.

Lo cierto es que finalmente se tuvo que recurrir a la cooperación con otros países como Gran Bretaña, para de este modo contribuir en la ayuda a la resistencia china frente al enemigo nipón (aspecto reflejado en el documental de Capra y Litvak *La batalla de China*, pese a que no deja de ser un material de propaganda patriótica producido por el Cuerpo de Comunicación del ejército estadounidense). Ferro (1995: 203) nos habla de que hacia 1943-1944 encontramos en la cinematografía estadounidense una “tradicción antioriental” que se inicia con películas como *Objetivo: Birmania*, o el documental *La batalla de China*, la cual se orientaba contra «el imperialismo japonés y la civilización autoritaria que lo respalda, todo ello un peligro para los valores americanos».

La imagen de los estadounidenses con respecto a Japón va evolucionando desde hasta los años 80 y 90 si bien en las primeras películas que hemos comentado podemos observar cómo los japoneses son objeto de una despersonalización, representados de forma brutal y reflejados en acciones de esta índole, con el tiempo esta imagen es matizada. Véase, por ejemplo, el caso de la escena de James Graham en *El imperio del sol*, y su constante fascinación a lo largo de la película hacia la aviación japonesa. Podemos decir que en la película «los japoneses no son vilipendiados como en producciones anteriores, aunque vuelven a surgir los americanos como los héroes» (Vaccaro, 2008: 52). Desde nuestro punto de vista, consideramos que la actitud de James es un reflejo del respeto y admiración hacia los pilotos japoneses<sup>20</sup>, si bien debemos tener en cuenta la fecha de estreno en la que se enmarca la película, 1987, en una década en la que se estaba produciendo una cierta revalorización y redescubrimiento de lo japonés en el cine estadounidense (y también del propio cine japonés). De esta manera, si en películas como *Estirpe de dragón* o *La batalla de China* los japoneses son claramente descritos como los enemigos brutales de los estadounidenses, en la obra de Spielberg lo cierto es que la identificación está más próxima hacia una relativa simpatía entre Estados Unidos y Japón.

Creemos que esta vinculación responde al interés suscitado por la cultura japonesa en la década de 1980 en la filmografía estadounidense e internacional, fenómeno al cual habría contribuido la difusión internacional del *anime* de la mano de Hayao Miyazaki, Isao Takahata o Katsuhiro Ōtomo, la estética urbanística de las urbes niponas que sirve de inspiración para obras como *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), la obra de Yukio Mishima, o bien el *boom* cultural que supuso *Star Wars* desde 1977 en adelante y que parte de una idea de George Lucas a raíz del film *La fortaleza escondida* (1958) de Akira Kurosawa. A este respecto debemos añadir el llamado “Nankin Ronso”, o debate de Nankín, que se produjo durante un periodo de defensa de la imagen de la

<sup>19</sup> Aunque cabe destacar el clima de terror del invasor japonés que recoge, de forma muy interesante y máxime para la fecha de estreno (1944), la película, así como los choques entre los pensamientos y las acciones de las distintas generaciones de habitantes del pueblo.

<sup>20</sup> Este respeto y admiración es reflejo de su inocencia, pues para Jim «la aviación sigue siendo un mundo inalcanzable, de caballeros del aire y no de máquinas de matar» (Vaccaro, 2008: 51).

nación japonesa tras lo acontecido en la guerra, donde destaca la publicación en 1984 del libro del periodista Masaaki Tanaka titulado *What Really Happened in Nanking: The Refutation of a Common Myth*, en un intento de varios intelectuales nipones por limpiar la imagen de la nación.

De esta forma, la filmografía estadounidense destaca eminentemente por la construcción de posibles arquetipos o imaginarios sociales sobre esta guerra asiática o sus contendientes, así como del curso de sus batallas (*La batalla de Midway*) y la forma en que los estadounidenses podrían percibir a Japón y China. Por último, basta citar las palabras de Jaume Vidal Oliveras (2019: 174) sobre las historias producidas en la industria hollywoodiense<sup>21</sup>: «Hollywood implica unas fórmulas lineales de explicar historias fundamentadas en unas convenciones que han articulado una manera de entender el cine. (...) el público asocia los films americanos a algo de verdad, porque crean [y han ido creando intencionalmente] una “realidad paralela”».

### Bibliografía

- Bailey, P. *China en el siglo XX*. Barcelona, Ariel, 2002.
- Buruma, I. *El precio de la culpa. Cómo Alemania y Japón se han enfrentado a su pasado*. Barcelona, Duomo Ediciones, 2011.
- Collotti, E. *La revolución china* (Tomo 2). Ciudad de México, Ediciones Era, 1976.
- Ferro, M. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona, Ariel, 1995.
- \_\_\_\_\_. *El Cine, una visión de la historia*. Madrid, Akal, 2008.
- Gutiérrez, R. (coord.). *El cine y su doble. Relato, documento, representación*. Barcelona, Shangrila, 2019.
- Hane, M. *Breve historia de Japón*. Madrid, Alianza, 2013.
- Hueso, Á. L. y Camarero, G. (coords.). *Hacer historia con imágenes*. Madrid, Síntesis, 2014.
- Ibars, R., López, I. «La historia y el cine». *Clío. History and History teaching*, 32, 2006, pp. 3-21.
- Peattie, M., Drea, E. y van de Ven, H. (eds.). *The Battle for China. Essays on the Military History of the Sino-Japanese War of 1937-1945*. Stanford, Stanford University Press, 2011.
- Ramírez, R. *Historia de China contemporánea*. Madrid, Síntesis, 2018.
- Rojas, L. «La tríada Cine, Historia y Guerra». *Film-Historia*, Vol. III, 1-2, 1993, pp. 143-148.
- Rosenstone, R. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona, Ariel, 1997.
- Rubio, C. (ed.). *La Historia a través del cine. Estados Unidos: una mirada a su imaginario colectivo*. Bilbao-Zarautz, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2010.
- Tapiz, J. M. (ed.). *La Historia a través del cine. China y Japón en el siglo XX*. Bilbao-Zarautz, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2008.
- VV. AA. *José M<sup>a</sup> Caparrós Lera: cine e historia, una propuesta de docencia e investigación*. Barcelona, Revista Anthropos, 175, 1997.
- Zubiaur, F. J. «El Cine como fuente de la Historia». *Memoria y Civilización*, Anuario de Historia de la Universidad de Navarra, 8, 2005, pp. 205-219.

SANTIAGO OLIVERO es graduado en Historia por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Colaborador de *El Heraldo Grotesco*, fanzine cultural de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Las Palmas de G.C. Máster en Historia Contemporánea por la Universidad Autónoma de Barcelona.

email— [santi\\_op\\_97@hotmail.com](mailto:santi_op_97@hotmail.com) / [santiago.olivero@e-campus.uab.cat](mailto:santiago.olivero@e-campus.uab.cat)

<sup>21</sup> «Hollywood todavía nos sigue introduciendo sin gran sutileza “cuñas publicitarias” para apoyar sus intereses económicos, sobre todo en los filmes de reconstrucción histórica» (R. de España, 2014: 76).

