

Políticas coloniales en el cine no sonoro japonés. Narradores y espíritu nacional

M.ª Nieves Moreno Redondo

Escuela Universitaria de Artes TAI. Madrid



<https://dx.doi.org/10.5209/arab.103566>

Recibido: 24/06/2025 • Aceptado: 6/10/2025

ES Resumen. El uso del cine en Japón como medio de propaganda ideológica y herramienta de expansión imperialista no comenzó con la Segunda Guerra Mundial sino que se inició tras su victoria en la guerra contra la Rusia zarista entre 1904 y 1905, un conflicto que marcó un punto de inflexión no solo en las políticas expansionistas del país, sino también en el desarrollo de infraestructuras cinematográficas tanto internas -para favorecer y propiciar el espíritu bélico de la sociedad japonesa- como externas -con el fin de fortalecer dicha expansión y potenciar la propaganda colonial en los territorios ocupados. Uno de los casos más interesantes de estudio consiste en el desarrollo de la industria cinematográfica japonesa en Taiwán de la mano del narrador del cine silente Takamatsu Toyojirō, agitador sindicalista en Tokio que se puso al servicio del gobierno expansionista con el fin de propagar la ideología nacional.

Palabras clave: Japón; colonialismo; cine silente; narradores; Takamatsu Toyoyirō.

EN Colonial Policies in Japanese Non-Sound Cinema: Narrators and National Spirit

EN Abstract. The use of cinema as a means of ideological propaganda and a tool for cultural expansion and export in Japan began after its victory in the war against Tsarist Russia between 1904 and 1905. A conflict that marked not only a turning point in the country's expansionist policies, but also the development of internal film infrastructures that favoured and encouraged the war spirit in Japanese society, as well as external ones in order to strengthen imperialist expansion and colonial propaganda in the occupied territories. One of the most interesting case studies is the development of the Japanese film industry in Taiwan by the silent film narrator Takamatsu Toyoyirō, a trade unionist agitator in Tokyo who put himself at the service of the expansionist government in order to propagate national ideology.

Keywords: Japan; colonialism; silent cinema; *benshi*; silent film narrators; Takamatsu Toyoyirō.

Sumario: 1. Introducción. 2. Cine y esfuerzo bélico. 3. Colonialismo y cine en Taiwán. 4. Narradores y el *benshi* Takamatsu Toyoyirō. 5. Takamatsu Toyoyirō militar y colonialista. 6. Conclusiones. Bibliografía.

Cómo citar: Moreno, N. (2025). Políticas coloniales en el cine no sonoro japonés. Narradores y espíritu nacional. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 25(3), 411-420.

1. Introducción

La funcionalidad del cine como herramienta de expansión imperialista en Asia Oriental, tanto continental como insular, es un proyecto en desarrollo dentro de la historia del cine japonés (Nagasawa, 2015); un estudio tradicionalmente más cercano a las experiencias de expansión de potencias europeas en los siglos XIX y XX que en otros procesos de colonización de países no europeos. En el caso de Japón, solo en la última década han ido apareciendo con una mayor profundidad y expansión geográfica investigaciones relativas a los cines coloniales, aunque con una mayor incidencia en la ocupación coreana que en otros territorios militarizados por la nación nipona. Estudios como el del coreano Kim Dong Hoon (2018), el de la japonesa Hori Hikari (2017) o el de la británica Kate Taylor-Jones (2019) son un claro ejemplo del auge de los estudios en lengua inglesa relacionados con este ámbito de la historia del cine en Japón más allá de la Segunda Guerra Mundial.

En lengua japonesa los trabajos resultan algo más dispersos, y están englobados en estudios generalistas sobre historia del cine o políticas coloniales, demostrando que es un tema todavía controvertido en la academia japonesa. Los trabajos existentes están más focalizados en el cine colonial en los tres grandes territorios anexionados: Manchuria, Corea y Taiwán. Solo de manera casi anecdótica se han hecho acercamientos a otros territorios ocupados como Filipinas, Birmania y zonas del sudeste asiático. En todos ellos, el papel del cine como elemento de propaganda, de difusión cultural y de afianzamiento del espíritu nacional va a resultar básico. El hecho diferencial que recoge este artículo es que en la mayoría de estas exhibiciones y ante la falta de infraestructura sonora (Satô, 1995), serán los narradores de cine silente, conocidos como *benshi*, los encargados de realizar dicha tarea en territorios donde la industria cinematográfica todavía no se había iniciado o había consistido en un espectáculo exótico venido de Europa o Estados Unidos hasta el final de la Segunda Guerra Mundial.

Japón, con una industria ya consolidada desde que llegó el primer aparato cinematográfico en 1896, será el encargado de exportar al continente asiático el nuevo espectáculo visual a la vez que aparato ideológico. En la primera década del siglo XX, la producción masiva de películas bélicas que recogían conflictos ficcionados relativamente cercanos como la guerra entre Estados Unidos y España, las guerras bóer en Sudáfrica o el levantamiento bóker en China, además de narrar los que estaban aconteciendo entre Japón y Rusia o Japón y China, convirtieron la incipiente industria japonesa cinematográfica en un entramado profesional perfectamente cohesionado, capaz de replicarse en el continente asiático y demostradamente apto como herramienta educativa y adoctrinadora según las necesidades del gobierno en el poder (Aoyama, 2008). Con la expansión de una economía capitalista y los beneficios derivados de los conflictos anteriores a la Primera Guerra Mundial, el cine se convirtió en una más de las beneficiosas industrias del Japón moderno. Según Komatsu Hiroshi, historiador y académico de la Universidad de Waseda en Tokio, entre 1904 y 1905, el 80% de los filmes que se proyectaron en las grandes ciudades japonesas estaban relacionados con estos episodios bélicos. Komatsu indica también que la importación de películas de ficción extranjeras disminuyó por el ávido interés que tenía la población por conocer y celebrar el avance colonial de Japón y sus victorias en el campo de batalla. Este hecho particular que se va a dar en las salas de exhibición del país y espectáculos similares pone de manifiesto el espíritu de una población en proceso de convertirse en una nación imperialista segura y confiada frente a las potencias occidentales. En estas imágenes filmicas no solo se ofrecía una narrativa bélica, sino que también se celebraba el orgullo nacional que simbolizaba el nacimiento de Japón como imperio asiático. Japón, que entre los siglos XVII y XIX había tenido intercambios limitados con países extranjeros, comenzó una acelerada carrera de modernización temeroso de una posible colonización occidental que le llevará a utilizar todos los recursos culturales, industriales y militares a su disposición para consolidar su propia identidad, afianzar su dominio en la zona y expandir su influencia con el supuesto fin de dificultar la expansión occidental por Asia Oriental y expulsar a las potencias occidentales ya instaladas (Buruma, 2003). Este contexto tendrá como resultado diversos conflictos directos tanto con las potencias extranjeras como con los países ocupados.

En estos primeros años y a lo largo de toda su escalada imperialista, el cine dio a Japón la posibilidad de redefinir un medio importado y de nacionalizarlo dentro de sus estándares

culturales a la vez que ofrecía una imagen de modernidad frente a occidente y otras naciones asiáticas. Este proceso de afirmación y propagandismo cultural a través del ocio se convirtió en un medio de nacionalización tecnológico con el que los narradores cargaban de significado patriótico unas imágenes y unos discursos con el propósito de mantener adoctrinada tanto a la población autóctona como a la colonia. La propia Hori (2017) analiza cómo en esa época y en años posteriores medios culturales como el cine, la fotografía o la animación se convertirán no sólo en herramientas de resistencia y expansión que influirán en la propia población japonesa dentro de sus fronteras, sino también en un ameno vehículo de propaganda que presentará a Japón en los territorios ocupados, así como en Europa o Estados Unidos, como una nación moderna y una potencia emergente en la escena mundial desvinculada de la supervisión occidental. Como señala Kim (2018), el cine (narrador) en estos contextos expansionistas no es solo un medio de entretenimiento sino un instrumento altamente estratégico en la construcción de subjetividades coloniales. Por lo tanto, la figura del narrador japonés, el *benshi* -igual que el *byeoansa* coreano o el *bianshi* taiwanés, derivados del modelo nipón- fue crucial en su labor como mediador entre el cine y el público para diseñar una estrategia que creara sentido de identidad. Los gobiernos nacionales y coloniales, conscientes del poder del cine como herramienta de persuasión, alentaron la creación de diversas campañas educativas que dejaron en manos de narradores y directores de cine, que en ocasiones eran la misma figura, tratando así no solo de inculcar los ideales nacionales dentro del país, sino también de proyectarlos fuera mediante un sistema férreo de control del contenido de las narraciones de los *benshi* y de las imágenes cinematográficas que acompañaban sus discursos. Estos narradores y directores, en connivencia con los poderes centrales y coloniales, actuaron como agentes ideológicos divulgando la propaganda oficial en los rincones más alejados del imperio japonés.

2. Cine y esfuerzo bélico

En Japón, el cine mudo y el de los años posteriores, en manos de un gobierno militarizado que llevó al país al desastre de la Segunda Guerra Mundial, emergió no solo como uno de los mayores éxitos en el mundo del entretenimiento, sino también como un elemento crucial de la maquinaria imperialista (Satō, 1985). Los narradores, utilizados en su inicio como divulgadores de la modernidad, mediadores de la incipiente globalización y parte esencial en el nacimiento de la tan exitosa industria cinematográfica japonesa, fueron utilizados para solidificar la identidad nacional más reaccionaria y proyectarla e imponerla en el exterior con el fin de controlar el territorio conquistado y presentarse como una potencia moderna y amenazante frente a un mundo en proceso de intensa expansión territorial. El público que acudía en masa a las salas de proyección a informarse de las campañas bélicas japonesas y las acciones de la política exterior compartía el orgullo de saberse parte de una gran nación. Los narradores, muchos de ellos vestidos de uniforme, hacían exaltadas narraciones de los soldados japoneses acompañados por las marchas militares de la orquesta. Rodeados de banderas nacionales, compartían el despertar de un sentimiento de pertenencia a una sociedad global (Fujiki, 2014).

Desde hacia más de cuarenta años, el país había estado obsesivamente trabajando en la imagen que debían dar en el exterior siguiendo los estándares europeos de civilización. La guerra narrada a través de las imágenes filmicas, mediadas por el discurso de los narradores, permitió al país presentarse al mundo y a su propio pueblo en términos de reciprocidad. El gobierno de Japón, que desde la década de 1860 ya había comprendido el potencial de los medios de comunicación como difusores de mensajes ideológicos a las masas, alentó a empresas de comunicación e importadoras de tecnología como Yoshizawa y Yokota, primeras productoras cinematográficas del país, a ampliar su red de exhibiciones, narradores y producción de filmes bélicos con el fin de afianzar el apoyo moral y económico de la nación. Los diferentes gobiernos a lo largo de los años, tanto el central como el colonial, no solo alentaron proyecciones en locales dedicados al ocio, sino también en escuelas, teatros, oficinas municipales y diversos organismos públicos y privados con el fin de obtener los apoyos necesarios para sus políticas belicistas y el adoctrinamiento de las sociedades ocupadas. Desde su nacimiento, el cine en Japón tuvo un propósito dual: consolidar el espíritu patriótico de los japoneses y ayudar a difundir los logros del imperio en sus colonias y entre las potencias occidentales.

Todos los medios de comunicación y de ocio cultural desempeñaron un papel vital en la difusión de la imagen de Japón como una nación civilizada que modernizaba a sus vecinos sin necesidad de occidente. El cine como última tecnología visual sirvió para mostrar las victorias de su ejército, difundir la ideología de la civilización panasiática, la modernidad y el progreso que caracterizaba a las potencias del momento, y elaborar un discurso patriótico, reforzado a nivel visual y oral.

El éxito de los filmes de contenido bélico alentó al Ministerio de Educación a programar intensas campañas de expansión educativa para la difusión de los ideales y la cultura nacional. En consecuencia, el ministerio comenzó a subvencionar la incipiente industria cinematográfica japonesa y, en consecuencia, a contratar y a formar a narradores para el éxito de su iniciativa. El cine se estaba mostrando como el más efectivo mecanismo de disseminación ideológica, pero continuaba siendo una tecnología importada de Europa y Estados Unidos, por lo que Japón, que comenzaba el siglo XX como una poderosa nación colonialista, debía delimitar y definir los límites nacionales de la práctica cinematográfica, determinantes para su expansión cultural, ideológica, económica y militar por el continente asiático. Los narradores serán el elemento diferencial y delimitador de una profesión que perdurará hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, y que a día de hoy permanece como un tipo de exhibición nostálgica del cine silente. Como recuerda Michael Raine (2020:130) en uno de los últimos trabajos publicados en relación con los inicios del sonoro en el cine japonés, la actuación del narrador no solo afectaba a la diégesis de la imagen sino también a los propios modos constructivos del cine japonés a lo largo de toda su existencia.

Algunos de los narradores contratados provenían del cine o de otras disciplinas artísticas, pero otros aprovecharon la ocasión que brindaba el gobierno para formarse y convertirse en profesionales. Las campañas del gobierno tenían en la figura de los narradores a posibles colaboradores o detractores, puesto que las políticas de modernización y las acciones bélicas acometidas intensamente habían provocado diversos desencuentros con la población, algunos de ellos muy violentos. Los movimientos de protesta social también habían encontrado una herramienta óptima en el cine y sus narradores. Algunos líderes locales, políticos, intelectuales o sindicales se dedicaron a viajar por el país provistos de imágenes del género de actualidades japonesas o extranjeras, que usaban para realizar sus alegatos ideológicos (Gordon, 1991). El componente propagandístico del discurso de algunos *benshi*, unido a la espectacularidad del nuevo medio, atrajo la atención del gobierno, que, temeroso de la agitación social que potencialmente podían provocar, les “alentó” a unirse en las diversas campañas para la difusión de los ideales nacionales dentro y fuera del país.

3. Colonialismo y cine en Taiwán

El papel jugado por los narradores en la articulación simbólica del Japón imperial resulta ineludible. Aparecieron *benshi* que, alentados por los gobiernos locales, nacionales y coloniales, se especializaron en este tipo de narración patriótica, legitimando las políticas coloniales en la población colonia, autóctona y sometida. No solo tendrán la tarea de propagar los principios alineados con el discurso oficial, sino también la de vender la excelencia de los japoneses en las colonias como alternativa a occidente. De la misma manera que el país se había lanzado a la modernización y occidentalización, Japón pretendía exportar el mismo modelo a sus territorios anexionados ejerciendo sobre estos idéntica presión a la que antes había recibido por parte de las potencias extranjeras para su consecución (Aoyama, 2015). China, Corea y Taiwán, y posteriormente territorios rusos al norte de Japón, además de Mongolia, la Indochina francesa, Birmania, Tailandia, Malasia y territorios de Oceanía, fueron sometidos a las mismas exigencias a las que tuvieron que someterse los japoneses ante Estados Unidos y Europa. Intentando marcar una diferencia con las potencias occidentales, la principal labor de difusión e ideologización que ejerció Japón consistió en promesas de modernización y mejora de los países ocupados, así como su protección frente al expansionismo occidental, aunque el fin último era convertirse en la principal potencia colonial del continente asiático y conseguir las materias primas necesarias con las que poder afianzar su proceso de industrialización y modernidad. La exportación de filmes japoneses que expandieran dicho modelo por Asia y la colaboración didáctica y propagandística de los *benshi* con el fin de diseminar dichos ideales contribuyó a la permanencia de los narradores y a la realización de films que funcionaran como manuales de cultura japonesa.

Japón comenzó el siglo XX con la adquisición de Taiwán¹, su primera colonia de ultramar tras su victoria en la primera guerra con China (1894-1895). Este botín territorial no solo consolidó su poder en la zona, sino que marcó el inicio de un proceso de expansión hacia Mongolia, Manchuria y Corea que llevó a la guerra con Rusia en 1904, de la que también salió victorioso, hecho que centró la mirada de occidente sobre el progreso militar de un país que en cincuenta años había pasado de un régimen feudal a una monarquía parlamentaria a imitación de Europa.

Desde su anexión, la isla pronto se convirtió en un laboratorio de las políticas colonialistas del recién nacido Imperio Japonés (Hong, 2008). A través del discurso de la modernidad, Japón diseñó una narrativa legitimadora que presentaba la colonización como un proceso de progreso natural, una misión civilizadora dirigida a contrarrestar la influencia europea. Taiwán fue presentada como un ejemplo de la capacidad japonesa para asumir un rol hegemónico alternativo, moderno y benefactor (Kurasawa, 1985). Cuando China cedió la isla como parte de las indemnizaciones por la guerra, Japón no tenía especial interés en un territorio azotado por el monzón, poco desarrollado en infraestructuras básicas y con una población indígena no china beligerante, como se puede ver en *Los guerreros del arcoíris: los hombres Seediq* (2011) film realizado por el director taiwanés Wei Tse-Cheng, que narra la feroz resistencia ejercida contra los japoneses por uno de los líderes nativos de la época más populares, conocidos y venerados en Taiwán, Mona Ludao.

La isla había sufrido diferentes procesos de ocupación a lo largo de su historia por parte de portugueses, españoles, holandeses y chinos, por lo que la población indígena a la llegada de los japoneses había sido prácticamente diezmada pero altamente resistente en las zonas más agrestes de la isla. Este hecho convirtió a Taiwán en un perfecto terreno de pruebas para demostrar públicamente su capacidad de control y su equiparación a las potencias extranjeras. Tal y como apunta Todd A. Henry (2014), las ideologías que marcaron las tres primeras décadas del siglo XX en Japón y su progresivo militarismo tuvieron en las colonias una preexistencia práctica. En un periodo mucho más corto del que tuvo Japón frente a la amenaza estadounidense, Taiwán sufrió un proceso radical de transformación, un cambio fuertemente controlado por el ejército y los gobiernos coloniales.

El mismo año 1895, multitud de tropas japonesas desembarcaron en la isla seguidas de un gran número de colonos entre los que se encontraban diferentes sectores laborales y clases sociales, entre ellos, aquellas personas designadas por el gobierno para promover mediante las imágenes cinematográficas y las narraciones *benshi* los beneficios de la misión civilizadora japonesa.

El asentamiento de ciudadanos japoneses y el colaboracionismo de la mayoría de la población china generaron una triple necesidad: afianzar su poder colonial, mantener el vínculo ideológico con la metrópoli tokiota y proporcionar entretenimiento. En este contexto, el cine japonés emergió como una herramienta eficaz para la obtención de dos principales propósitos: reforzar la identidad japonesa y moldear las percepciones de la población autóctona. A diferencia de otras expresiones artísticas como la literatura, el cine permitía una comunicación directa y no se requería del espectador una determinada capacidad de alfabetización para hacer llegar el mensaje, pues los narradores en japonés y chino se ocuparían de ello. Por esta razón comenzaron a hacerse proyecciones públicas (Baskett, 2008) que consistían principalmente en: 1) Una película de tipo educacional, *kyōiku eiga*, sobre cultura general de Japón; 2) Una película científica, *jitsuyō eiga*, principalmente sobre procesos industriales y tecnológicos que reflejaran el futuro de Taiwán; y 3) Una película de ficción, *geki eiga*.

Después de cada proyección se realizaban coloquios en los que se subrayaban los supuestos ideológicos que se habían presentado en la narración, discusiones que reforzaban el mensaje de superioridad y benevolencia japonesas. Este proceso educativo a través de las imágenes y

¹ La isla de Taiwan es considerada la primera y más antigua colonia del país. Anteriormente, entre las décadas de 1860 y 1880 Japón había incluido dentro de sus delimitaciones geográficas territorios que, aunque oficialmente no formaban parte de Japón, sí entraban dentro de la esfera de influencia de la cultura japonesa como las islas de Okinawa, Archipiélago de Ryukyu, al sur del país, Hokkaidō, territorio de los indígenas *ainu*, o las islas Kuriles, territorio todavía en disputa entre Rusia y Japón. La isla fue cedida por China a Japón en la firma del Tratado de Shimonoseki de 1895 que puso fin a la guerra de ambos países.

sus narradores convirtió la experiencia cinematográfica en una privilegiada herramienta del *Kōminka* o japonización, en especial en las generaciones más jóvenes y en las clases chinas más influyentes. El control que ejercieron los japoneses sobre cualquier aspecto cultural fue tan fuerte que cualquier evento relacionado con lo cinematográfico era organizado por el gobierno colonial. Debido a este control, el cine en Taiwán durante sus primeros treinta y cinco años de ocupación únicamente proyectó películas realizadas en Japón y algún film de ficción importado de occidente o China. Durante los cincuenta años que duró la ocupación en la isla, únicamente se rodaron diecisésis películas en la misma Taiwán y, salvo dos, todas fueron realizadas por directores trasladados a Taiwán para la ocasión, como Mizoguchi Kenji o Tasaka Tomokata. El éxito de este modelo incentivó su implementación en territorios más complejos como Corea o Manchuria (DeBoer, 2004). Sin embargo, en estos casos, la existencia de industrias cinematográficas locales anteriores a su ocupación dificultó la implementación total del modelo taiwanés. La introducción del cine en Taiwán se dio al mismo tiempo que la ocupación, pero el país fue parcialmente excluido del desarrollo industrial cinematográfico que sí tenían los coreanos o los chinos, hecho posiblemente motivado por la falta de consideración de Taiwán como un territorio estratégico en su expansionismo continental, la falta de infraestructuras o el peso de las relaciones históricas entre Taiwán y Japón, a diferencia de los fuertes lazos que el país nipón sí mantenía con otras naciones (Myers, 1984). Taiwán no dejaba de ser un territorio semisalvaje que había sufrido continuas colonizaciones.

En cualquier caso, Taiwán es un caso de estudio interesante debido a las relaciones de poder que se establecieron entre el medio cinematográfico y los poderes coloniales en la expansión imperialista japonesa. Cada colonia, cada territorio conquistado consistía en una experiencia diferente, pero, en todos ellos, los narradores tuvieron una misión de gran importancia: propagar el espíritu nacional, educar a la población y controlar los discursos de oposición. En todas las proyecciones de los territorios ocupados, los narradores se encargaron de contextualizar y dirigir el discurso reforzando los valores del régimen colonial y central, reforzando la legitimidad del poder y fortaleciendo la cohesión identitaria con promesas de progreso y riqueza. Enviados en un inicio desde el archipiélago japonés, comenzaron a formar a narradores en lenguas locales para cumplir con los objetivos de imposición pedagógica del régimen. El cine en contextos coloniales no solo sirvió para narrar historias locales, sino que también se utilizó para eclipsar las identidades culturales previas y reemplazarlas por la visión del colonizador. El narrador facilitará la internalización de esta nueva identidad a través de la propagación de los ideales imperialistas.

4. Narradores y el *benshi* Takamatsu Toyojirō

Integrar el fenómeno de los narradores dentro del estudio de los cines coloniales sigue siendo una tarea pendiente y discretamente en proceso. La última de las aportaciones al tema de los *benshi* en Taiwán es el interesante artículo de Lin Shu-mei (2022) en el que aborda el uso de dialectos taiwaneses en un intento por eludir el control y la censura colonial a la vez que crear un sentido de comunidad entre la población sometida. A pesar de su protagonismo en la conformación de la experiencia cinematográfica, el hecho de que fueran un elemento externo a las imágenes les ha dejado precisamente al margen de la narración y del análisis histórico del medio.

Existen dos grandes corrientes interpretativas sobre la vinculación de los *benshi* con la difusión del discurso nacionalista. Una, por su relación con tradiciones culturales anteriores vinculadas con el teatro y otras prácticas performativas; la otra, defiende la figura de los narradores como mediadores entre una estética local y una resistencia a la hegemonía occidental del medio (Moreno, 2024). Ambas visiones, aunque contrapuestas en apariencia, comparten una premisa común: la especificidad y durabilidad de la figura, y su capacidad para dirigir un discurso y un imaginario nacional, un activo agente del poder imperial. En cualquiera de ambos casos el Japón colonial era consciente de la capacidad de sus narradores para influir en la mentalidad y actitud de la población colonizada. Tanto los *benshi* enviados desde Japón como los que fueron formándose en lenguas locales tendrán un papel fundamental a la hora de cumplir con los objetivos culturales del régimen, así como se irán convirtiendo en elementos de resistencia al mismo.

Los primeros narradores desplazados a la isla fueron seleccionados por su habilidad en narrar imágenes bélicas y adaptarlas a la población local, cruciales para presentar a Japón como un

salvador que traía modernidad a Taiwán, tan necesitada de infraestructuras y progreso. A través de ellos la idea de la ocupación japonesa se presentó como un beneficio social. El gobierno central diseñó junto a grandes estudios como la Nikkatsu una red de narradores profesionales que se convertirían en las figuras clave de la expansión ideológica y, en el caso de Taiwán, de la creación de la primera industria fílmica de la isla.

5. Takamatsu Toyojirô, militante y colonialista

Takamatsu Toyoyirô (1872-1952), antes de convertirse en *benshi*, era un trabajador de la industria textil. Un accidente laboral a los 19 años que le costó la amputación de un brazo y la ausencia de cualquier tipo de compensación le hicieron emigrar a Tokio con el fin de estudiar leyes y poder luchar por los derechos de los recién nacidos obreros de la industria (Okabe, 1974). Incapacitado para el trabajo físico, comenzó a ejercer de narrador en los teatros cómicos de la ciudad. Pronto consolidó un estilo propio mezcla de comedia y crítica social que atraía a las clases trabajadoras. Vinculado a los sindicatos estudiantiles y del textil, emprendió la tarea de ir de gira por el país para difundir las políticas sindicalistas y los derechos laborales con actualidades adquiridas de la importadora y productora Yoshizawa (Yoshida, 1978). El contenido original de esas películas estaba exento de intención política explícita, pero Takamatsu las reinterpretaba hábilmente transformándolas en vehículos de crítica y proclamas de inspiración socialista como las ficciones que también caían en sus manos en sus viajes por el país. Esta capacidad de resignificación le permitió dar un nuevo sentido a las imágenes a través de su discurso para convertir el espectáculo en una herramienta de propaganda efectiva.

La influencia de Takamatsu sobre las clases trabajadoras, que denunciaba las pésimas condiciones de los obreros del milagro de modernización japonés, no pasó desapercibida para las autoridades locales y nacionales. En una época de inestabilidad social y política propiciada por la carrera por la industrialización, las consecuencias de la guerra con China, la incipiente guerra con Rusia, la presión comercial de las potencias occidentales y la adquisición de su primera colonia fuera del territorio nacional, el gobierno de Japón debía controlar cualquier amago de revolución. Tras su arresto en Tokio, el grupo sindicalista liderado por Takamatsu llegó a un acuerdo con el gobierno: se les concedería la libertad a cambio de trasladarse temporalmente a Taiwán con la misión de promover las virtudes del proyecto colonial japonés y ofrecer entretenimiento a la población migrante japonesa. Mediante este acuerdo se neutralizaba un foco de protesta socialista y sindicalista, a la vez que se le ofrecía el monopolio de producción y exhibición en la isla.

Takamatsu llegó a Taipei en octubre de 1901. Llevaba consigo un gran repertorio de películas béticas que sirvieron como base para su primera y exitosa gira por la isla. Unas narraciones cuidadosamente adaptadas al contexto político de la zona que reforzaron su autoridad como narrador y facilitaron su rápida integración en la causa nacional. Las imágenes que recreaban la guerra entre China y Japón dejaron una fuerte impresión en el público; la combinación de las imágenes, la música marcial que interpretaba la orquesta militar y la narración de Takamatsu construyó un relato triunfalista y poderoso de Japón frente a un gran imperio histórico como China. Tras dos meses de gira por la isla y gracias a los informes favorables del gobierno colonial, Takamatsu obtuvo autorización para volver a Tokio. El éxito económico de esta primera experiencia en Taiwán le permitió ampliar su labor como director y productor en un entorno escaso de películas con sensibilidad social.

Sin abandonar del todo su labor como narrador creó en 1903 la productora Sociedad Puck de Imágenes en Movimiento, en alusión a la revista de sátira política estadounidense *Puck*. A través de esta productora produjo con su grupo sindicalista comedias breves de sátira social como *Quejas sobre la moral pública* (*Kotoku no Nakigoto*), *La educación en los antiguos ideales* (*Kyushisho no Kyoiku*) o *El hábito de beber y la familia* (*Inshu no Katei*). Ninguna de sus películas ha sobrevivido pero sus títulos parecen encajar en el giro ideológico que progresivamente fue haciendo Takamatsu hacia las políticas conservadoras y paternalistas del gobierno. Sin dejar atrás la narración Takamatsu subrayó la primacía del discurso del *benshi* sobre los recursos visuales como el montaje, o artísticos como la interpretación de actores y actrices. El uso de intertítulos o la eliminación del narrador eran para él y para otros narradores comprometidos con el espíritu

nacional del medio prácticas occidentales ajenas al gusto y la idiosincrasia japonesa. Si Japón es el objeto que debe ser explicado, reproducido o exportado, sólo una disciplina japonesa libre de mediaciones extranjeras podía ser la herramienta idónea.

Durante las siguientes visitas a Taiwán entre 1904 y 1905 Takamatsu combinó actualidades que mostraban el desarrollo tecnológico japonés, comedias importadas y películas bélicas que mostraban el conflicto entre Rusia y Japón exaltando el poder de la armada japonesa ante un público compuesto principalmente por chinos emigrados del continente población colonia. Tal y como apunta Lee (2012: 131), más de 160.000 espectadores asistieron a estas funciones. En este contexto de éxito Takamatsu dejó atrás el tono satírico con el que criticaba la hipocresía social japonesa en Tokio para asumir una voz didáctica y nacionalista, destinada a convencer a la población taiwanesa de los beneficios de la colonización. Este desdoblamiento discursivo ilustra bien los límites nacionales e ideológicos que estructuraban la práctica narradora de Takamatsu. Mientras que en Japón encontraba un espacio para la crítica interna -aunque moderada- de los desequilibrios e injusticias sociales, en Taiwán se convirtió en un portavoz de la pedagogía imperial. El cine en sus manos no fue solo un entretenimiento, sino un instrumento de construcción ideológica. Con el apoyo de intérpretes chinos y otras lenguas locales, Takamatsu estructuraba sus espectáculos con una introducción de tipo contextual breve, seguida de la proyección en la que él dominaba el discurso. De forma casi instintiva, Takamatsu fue trazando las fronteras discursivas de la narración nacional y la exhibición local.

Pese a la eficiencia de Takamatsu y de los narradores que fue formando en la isla, y pese a los esfuerzos de estos por convertir a Taiwán en una colonia modelo, Japón seguía considerando Taiwán como una isla pantanosa llena de nativos asesinos e infestada de enfermedades mortales. En este contexto, el gobierno colonial encomendó al narrador, director y productor una nueva tarea propagandística: la realización de un documental que mostrase los logros obtenidos durante los primeros doce años de administración japonesa. El film, concebido como parte del programa de la Exposición Industrial de Tokio de 1907, debía funcionar como un escaparate del proyecto modernizador nipón en su primera posesión de ultramar. Takamatsu fundó entonces la productora Taiwán Dōjinsha, la primera en la isla, y durante dos meses recorrió más de un centenar de localizaciones acompañado por periodistas japoneses y chinos, registrando alrededor de cinco horas de metraje. Titulado *Introducción a las condiciones actuales de Taiwán* (*Taiwan Jikkyō no Shōkai*), el film debía consolidar ante el gobierno central y ante los propios y futuros colonos la legitimidad de la intervención nipona, evidenciar sus progresos y justificar el férreo control estructural para imponerlos. Takamatsu, que conocía la importancia de una buena puesta en escena, después de su estreno en Taipei puso rumbo a Osaka y Tokio con un grupo de nativos, bailarinas y músicos que acompañarían exóticamente la proyección junto a sus explicaciones. El primer film hecho en Taiwán reforzó entre la población autóctona la idea de pertenencia a una potencia moderna equiparable o superior a China o a las occidentales; por otro lado, ofreció al público de Japón la confirmación del estatus de potencia de su nación justificando los esfuerzos hechos por la población y su sacrificio futuro. A través de los espectáculos diseñados por Takamatsu, los taiwaneses debían construir su identidad como una extensión de la japonesa, mientras que los japoneses podían por fin visualizarse como una potencia mundial. Su experiencia como *benshi* y como productor orbitó en relación a la formación de la identidad y la difusión de los valores nacionales a través de la narración y el espectáculo visual.

Tras el éxito de la exhibición en Tokio, que se prolongó por nueve meses (Lin, 2022), Takamatsu se instaló definitivamente en Taipei, donde mantuvo el control absoluto de la producción y exhibición cinematográfica hasta 1917, año en el que decidió traspasar la empresa al gobierno colonial para emprender una carrera política. Uno de sus proyectos más ambiciosos en esta nueva etapa de transición consistió en la creación de una escuela de narradores. El plan respondía a un doble objetivo: por un lado, facilitar el relevo generacional sin necesidad de importar narradores que no estuvieran bajo su control; por otro, formar a taiwaneses que mediante las lenguas locales pudieran continuar con la tarea propagandística del imperio. Financiado por el gobierno local, el sistema se articuló con una serie de películas didácticas producidas por Takamatsu bajo el control del gobierno con las que los *benshi* japoneses y los *bianshi* taiwaneses recorrían la isla. Lamentablemente, los registros conservados sobre esta escuela son escasos, lo que impide conocer con claridad los métodos formativos empleados o si existían diferencias sistemáticas

entre la formación de los *benshi* y de los *bianshi* (Chiu, 2011). No obstante, esta iniciativa permitió establecer una cierta estandarización de la profesión, al tiempo que abrió por primera vez a la población taiwanesa un acceso, aunque controlado, a la incipiente industria cinematográfica de Taiwán. Teniendo esta parte del negocio organizada, Takamatsu intensificó la producción e importación de cine y teatro dirigido al entretenimiento de la comunidad japonesa residente.

6. Conclusiones

A día de hoy no se han encontrado registros de su carrera política, de sus empresas o de su muerte. Es probable que su figura colaboracionista se borrara con la liberación e independencia de Taiwán. Su figura en la historia de los inicios del cine en Japón se ha visto ensombrecida por otros pioneros más celebrados y con un pasado menos imperialista, pero su impacto en el cruce entre el nacimiento del cine, el elemento narrativo externo y las políticas imperialistas hacen de él una figura clave en el estudio del uso de los narradores como herramienta de propaganda (Iwamoto, 2023). Takamatsu Toyojirō no fue una figura aislada; queda por explorar la labor ideológica del cine en el resto de territorios que Japón se anexionó en la primera mitad del siglo XX.

La política cultural fílmica del Japón imperial fue compleja y diversa. El caso de Taiwán resulta especialmente interesante debido a que fue un *benshi* la persona que posibilitó la creación de una industria cinematográfica. Takamatsu ayudó en la difusión de una identidad nacional a través de una práctica narrativo-visual heredada del ocio popular y el panorama teatral que fomentó los valores e ideales de la nación invasora. Esta idea aquí planteada se refuerza con el argumento histórico panasiático que establece que el Japón imperialista, en su tarea por crear un conjunto de naciones asiáticas lideradas por Japón, lideró el mantenimiento de unas características de exhibición que perduraron hasta el final de la Segunda Guerra Mundial.

Bibliografía

- Akami, T. (2015). Japan's new empire and the Dōmei news agency in occupied Southeast Asia, 1942–1945. *Asia Pacific Journal*, 13(1–3).
- Aoyama, T. (2008). Meiji, Taishōki no Eizō Media ni Okeru Goraku to Kyōiku: Utsushie, Gentō, Katsudō Shashin [Las imágenes como herramienta educativa y recreacional en Meiji y Taishō: Linternas Mágicas e Imágenes Animadas]. *Shōkai Gakushū Shakai Kyōiku Kenkyū*, 33, 23–34.
- Baskett, M. (2008). *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*. University of Hawaii Press.
- Buruma, I. (2003). *Inventing Japan: 1853–1964*. Modern Library.
- Chiu, K.-F. (2011). The question of translation in Taiwanese colonial cinematic space. *The Journal of Asian Studies*, 70(1), 77–97.
<https://doi.org/10.1017/S0021911810002975>.
- DeBoer, S. (2004). Sayon's bell. En J. Bowyer (Ed.), *The Cinema of Japan and Korea* (pp. 23–32). Wallflower Press.
- Fujiki, H. (2014). Creating the audience: Cinema as popular recreation and social education in modern Japan. En D. Miyao (Ed.), *The Oxford Handbook of Japanese Cinema* (pp. 79–97). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199731664.013.004>
- Gordon, A. (1991). *Labor and Imperial Democracy in Prewar Japan*. University of California Press.
- Henry, T. A. (2014). *Assimilating Seoul: Japanese rule and the politics of public space in colonial Korea, 1910–1945*. University of California Press.
- Hong, G.-J. (2008). Colonial archives, postcolonial archaeology. En *Workshop on the Decolonial Humanities: Conference Proceedings*. Duke University.
- Hori, H. (2017). *Promiscuous Media: Film and Visual Culture in Imperial Japan, 1926–1945*. Cornell University Press.
- Iwamoto, K. (2023). *Nihon eiga to nashionarizumu no jidai: Goraku, tōsō, puropaganda* [El cine japonés en la era del nacionalismo: Entretenimiento, lucha y propaganda]. Moriwasha.
- Kim, D. H. (2018). *Eclipsed Cinema: The Film Culture of Colonial Korea*. Edinburgh University Press.

- Komatsu, H. (1992). Some characteristics of Japanese cinema before World War I. En A. Nolletti & D. Desser (Eds.), *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History* (pp. 229–258). Indiana University Press.
- Kurasawa, A. (1985). Nihon gunseika no Jawa ni okeru eiga kôsaku [La labor cinematográfica en Java bajo la administración militar japonesa]. *Southeast Asia History and Culture*, 18, 41–69.
- Lee, D.-M. (2012). *Historical Dictionary of Taiwan Cinema*. Scarecrow Press.
- Lin, S.-M. (2022). Borders in the film viewing space: Benshi and linguistic territorialization in colonial Taiwan, 1926–1933. *Journal of Chinese Cinemas*, 16(1), 25–39. <https://doi.org/10.1080/17508061.2022.2029056>.
- Moreno, N. (2024). *Narradores del silencio: La figura de los benshi en el cine japonés de los orígenes*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Myers, R. (1984). *The Japanese Colonial Empire, 1895–1945*. Princeton University Press.
- Nagasawa, M. (2015). *Kankoku eiga wo tsukutta otokotachi: 1905–1945 [Los hombres que hicieron el cine coreano: 1905–1945]*. Seykûsha.
- Okabe, R. (1974). Takamatsu Toyojirô to Ogasawara Meiho [Takamatsu Toyojirô y Ogasawara Meiho]. *Nihon Eigashi*, 9, 3–12.
- Raine, M. (2020). No interpreter, full volume: The benshi and the sound transition in 1930s Japan. En M. Raine & J. Nordström (Eds.), *The Culture of the Sound Image in Prewar Japan* (127–156). Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.5040/9789048561704.ch-005>.
- Satô, T. (1985). *Kinema to Hôsei: Nicchû eiga zenshi* [Cine y disparos: La prehistoria del cine chino y japonés]. Riburopôto.
- Satô, T. (1995). *Nihon eigashi IV* [Historia del cine japonés, vol. 4]. Iwanami Shoten.
- Taylor-Jones, K. (2019). *Divine Work: Japanese Colonial Cinema and its Legacy*. Bloomsbury.
- Yoshida, C. (1978). *Mô hitotsu no eigashi: Katsuben no jidai* [Una historia más del cine: La época del katsuben]. Jijitsu Shinsha.