

La evolución del *katsudô shashin benshi*

Ichiro Kataoka

Traducido por Marcos Pablo Centeno Martín

¿Cuándo nació exactamente el cine? En la actualidad esta cuestión varía en función del punto de vista de los investigadores. Se considera que su origen sería el kinetoscopio de Edison (1893) o el cinematógrafo de los hermanos Lumière (1895). En el presente texto queremos ubicar el momento del arranque del espectáculo cinematográfico en Japón tras la importación de estos inventos y su presentación pública.

El kinetoscopio fue importado el 17 de noviembre de 1896, para ser ofrecido a la familia imperial japonesa. Poco después (del 25 del mismo mes al 1 de diciembre), se abriría al público durante una semana. Del 3 al 22 de diciembre fue trasladado al teatro *Nanchi Enbujô* de Osaka para volver a ser exhibido ante el pueblo. Se cree que poco después, se trajeron *katsudô shashin benshi* (narradores de imágenes en movimiento) (1) al espectáculo del kinetoscopio de Osaka.



Hoteiken Ueda.

“Hay un benshi, Hoteiken Ueda, alias “Tsuneijiro”. Dada su gran afición a las narraciones orales, y a base de perseverancia ha hecho de esta admirable profesión la niña de sus ojos. Realiza todo tipo de explicaciones ataviado con un frac de colores. Si hay algo que no comprendemos, busca cualquier manera de darlo a entender, con tesón. Podemos hablar sin tapujos de una auténtica figura de la narración.”

Diario *Osaka Mainichi*, 18 de Abril de 1912

En este fragmento se menciona al que consideramos el primer *benshi* de Japón, Hoteiken Ueda (2). En nuestro país (3) encontramos dos razones que dieron lugar al nacimiento del *benshi*. En primer lugar se trataba de explicar el principio del fenómeno de las imágenes en movimiento y explicar al público todas aquellas cosas desconocidas o extrañas que hacían aparición en escena (4).

En segundo lugar, dada la corta duración de las sesiones, el espectáculo constaba sólo de aquellas primeras películas. Es aquí donde era necesaria la intervención del *benshi*; dependiendo de su elocuencia, la duración del espectáculo podía variar.

Cabe tener presente que cuando el cine irrumpe por primera vez en Japón, el *Shogunato* del período Edo (5) se había desplomado no hacía ni 30 años. Del aislamiento nacional (que se había alargado durante varios cientos de años), se pasó en estos 30 años a un período de feroz agitación, una época donde se cruzaron vertiginosamente lo nuevo y lo viejo. Mientras el pueblo aún conservaba rasgos de las formas de vida pertenecientes a la oscura Edo, cada día había una mayor confluencia de culturas exóticas que iban siendo vorazmente asimiladas. En esta época, como telón de fondo, aparecieron adeptos a una nueva cultura extranjera, que para poder ser digerida, hacía indispensable la presencia de

“personas guía” que explicasen todas aquellas cosas (6) que se presentaban ante sus ojos.

Existieron en el mundo numerosos ejemplos de personas encargadas de explicar la nueva técnica. Sin embargo, Japón no era un lugar de fácil acceso para la llegada de la técnica debido a su geografía. Además, la barrera del idioma suponía un problema añadido. Como resultado se hizo esencial la existencia de narradores japoneses.

Afortunadamente, en Japón existía una gran diversidad de géneros de expresión oral como el *rakugo*, *kodan*, *rokyoku*, *guidayu*, *manzai* o el *sekkyo-to* (7). Podemos añadir el *etoki* (8) (de origen indio), la transición de las imágenes de la “linterna mágica” de Occidente, el teatro de sombras, el *bunraku*, el *kabuki*, etc. Por tanto, la narración oral aplicada a las artes visuales ya era algo habitual en Japón. Se dice incluso que las explicaciones en los filmes de animación se dieron con total normalidad.

Pronto el citado Hoteiken Ueda también realizaría explicaciones para distintos espectáculos. Entre ellos desplegaría el arte del buen narrador inyec-



Koyo Komada.

tando entusiasmo en representaciones amateurs de *guidayu*.

El primer *benshi*, Hoteiken Ueda, causó una gran influencia en la historia del cine japonés. Él y los *benshi* que le sucedieron se convirtieron en artistas que explicaban las escenas con todo lujo de detalles. En función de las peticiones de los espectadores, poco a poco los *benshi* empezaron a encontrar formas de actuación propias, interviniendo en la imagen original con singulares *performances*. Como consecuencia, paradójicamente, el público no acudía a ver las películas sino a escuchar el modo en que los *benshi* las explicaban. Esta situación se perpetuó hasta la transición del cine mudo al sonoro. Por supuesto, estas obras cinematográficas no se han devaluado, se siguen transmitiendo hasta nuestros días como obras maestras. Sin embargo, si se escucha a la generación que conoció esa época, cuando hablan del recuerdo de la película también hablan del recuerdo del *benshi*. Esto no hace más que demostrar el gran peso del *benshi* en el espectáculo cinematográfico.

Al kinetoscopio le sucederá desde el 15 de febrero el cinematógrafo de los hermanos Lumière, y el 22 de febrero del mismo año el vitascopio de Thomas A. Edison fue importado y presentado al público. A diferencia del espectáculo *voyeurista* formado por las lentes del kinetoscopio, por primera vez el *benshi* se podía dirigir a un mayor número de espectadores haciendo uso, tan sólo, de la máquina proyectora. El cinematógrafo, contó para su estreno con los *benshi* Senkichi Takahashi y Keini Nakagawa, en las regiones de Kansai (9) y Kanto, respectivamente. En Kansai, el *benshi* de las primeras exhibiciones públicas tanto del vitascopio como del kinetoscopio fue el mismo Hoteiken Ueda, en Kanto fue Daimoto Jumonji.

Para comprender correctamente nuestra cultura cinematográfica, es necesario contemplar al medio y al *benshi* como una unidad. En este aspecto, el papel de Koyo Komada fue fundamental.

Antes de la existencia de salas de cine, las películas se proyectaban en casetas de teatro, en im-

provisadas cabañas o en el recinto de los santuarios sintoístas. No obstante, se fijaron en las ciudades lugares permanentes y más tarde se construyeron teatros entre las montañas, en lugares alejados donde no había población. Allí se proyectaban las obras de las comparsas de cine que viajaban haciendo giras por todo el país. Los espectadores no acudían sólo a ver la película y esta es la causa por la que las comparsas viajaban por diferentes regiones. Koyo Komada fue muy popular. Una de las cosas más célebres en sus explicaciones era el reiterativo uso de la expresión “muy gran” (11). Él se presentaba a sí mismo como “el muy gran profesor santurrón entre el cielo y el infierno”. Al parecer, entre sus comentarios encontramos expresiones como “la muy gran llegada”, “es una muy gran satisfacción”, “les doy las muy grandes gracias de corazón”, “ha sido un muy gran honor”,...

Hay quien opina que esto es exagerado, pero Mansaku Itami (12) recuerda como en su juventud la expresión “muy gran” se hizo tan famosa y extendida que comenta:

“Recuerdo tanto empleo de las “muy gran” que lo llegué a aborrecer de niño, pensaba que no era un buen pasatiempo...”

En esa época los medios de comunicación no estaban tan desarrollados como hoy en día, pero no eran pocos los distritos por todo Japón donde Koyo Komada gozaba de gran popularidad como artista. Verle, causaba gran impresión y sus visitas eran recibidas con enormes ovaciones y aplausos. Ranpo Edogawa (1894-1965), eminente escritor japonés de misterio, escribió:

“Sobre la opinión de aquel espectáculo ahora me viene a la mente la imagen del señor Komada. De figura delgada, con apariencia similar a Joe Maphis, dándole vueltas a las mangas de su gabardina oscura como las alas de un murciélago...”

En la misma época que Komada, trabajaba en otra compañía el *benshi* Kozo Torikata (1906-1992) que comenta de Komada: “con *aspecto frío*, durante

los viajes con nuestro grupo ambulante, en la corta distancia nos dejaba sin aliento”.

Durante sus giras Komada acompañaba obras de la categoría de *Zigomar* (Victorin-Hippolyte Jasset, 1911) o *Corazones del mundo* (Hearts of the World, David Wark Griffith, 1918). Pasó su vida asistiendo a sesiones cinematográficas hasta su muerte en 1935, dándole tiempo a contemplar el fin del cine mudo.

Algunos años después de la importación del cine, el volumen de empresas de este espectáculo, así como la cantidad de filmes aumentó considerablemente, de modo que empezaron a ser viables las proyecciones continuadas de películas en un mismo lugar.

En 1903 se abre en Asakusa (13) la primera sala permanente de cine de Japón, el *Asakusa Denkikan* (14). Uno de los *benshi* que aquí labró su fama fue Saburo Somei (15).

En su narración, Somei no provocaba el interés mediante el recurso de la broma, sino que recurría a una explicación objetiva y sin exageraciones de la imagen. Sus últimas frases del film *Marco Antonio*



Saburo Somei.

y *Cleopatra* (Marcantonio e Cleopatra, Enrico Guazzoni, 1913), incluso hoy son transmitidas como una narración conocida.

Se puede decir que la figura del *benshi* nació de la unión de los espectáculos tradicionales precedentes con el nuevo cine importado. Desde la aparición en escena de Somei, y en función de si evitaba la sobreactuación mediante su autocontrol y elocuencia, el *benshi* era narrador o una farsa del mismo. Posiblemente es aquí donde está la simbiosis del arte de la narración con la imagen.

Se instalaron casetas permanentes con una agitada actividad en su interior donde rápidamente se generalizaron las películas de producción japonesa. Además se produjeron diferentes acuerdos con narradores y así estos lugares vieron nacer singulares formas de espectáculo.

En los inicios del cine japonés la corriente dominante consistía simplemente en registrar en película las obras dramáticas del *kabuki*. En ellas, cada uno de los personajes que entraban en escena tenían un orador que los doblaba simultáneamente, imitando su voz. Esta forma de trabajar se convirtió en el procedimiento habitual para cada sesión. Desde el período Edo hasta la irrupción del cine, el teatro *kabuki* gozó de gran popularidad. Por desgracia para el pueblo era un entretenimiento francamente caro. Normalmente, el espectáculo popular consistía en ver parodias de obras *kabuki*. Los cuentos que existían como espectáculo del pueblo estaban hechos a partir de parodias de obras *kabuki*. Así que para el público que quería ver *kabuki* pero no podía, se ingenió que disfrutaran de él igualmente a través del medio cinematográfico. Se puede decir que, como consecuencia natural, estas exhibiciones adquirieron enorme popularidad.

Sin embargo, en la dirección de las películas, la búsqueda de formas de expresión propiamente cinematográficas fue desestimada. Durante un largo periodo el cine japonés fue moldeado imitando escenas del teatro *kabuki*, lo que impidió su desarrollo y lo mantuvo paralizado. No obstante, la popularidad de los oradores que imitaban las voces movilizó a gran cantidad de espectadores y la prosperidad

llegó al mundo del cine. Aunque desde el extranjero no se viera nada de particular, sí existía un profundo interés hacia los narradores. Se puede decir que nuestro conocimiento de lo bueno y de lo malo de esa época se ha ido mejorando con la perspectiva de nuestros días.

Con el fallecimiento del Emperador Meiji a mediados de 1912 se entró en la reforma de la era Taisho. La sucesión del emperador en Japón (cosa que no ocurre con demasiada frecuencia), supone el cambio de era. Sin embargo, el cambio de época se dio de forma simultánea al cambio en la historia de los *benshi*.

En 1913 se produce el momento culminante, cuando dos grandes *benshi* ponen los pies en el mundo del espectáculo: Musei Tokugawa (16) y Raiyu Ikoma (17). Con ello, el apogeo del *benshi* fue a su vez el del cine mudo.

Musei Tokugawa desarrolló un arte de la narración singular siguiendo como ejemplo la narración objetiva de Saburo Somei. La idea de Musei era hacer que la película se entendiera al verla. Su elección de las palabras era perfecta para estimular la fuerza de la imaginación de los espectadores y así su na-



Musei Tokugawa.

rración convertía el acto de mirar en algo completamente satisfactorio.

Desde el punto de vista del espectador, se tomaba como ejemplo a seguir la idea de que la narración del mejor *benshi* era aquella que no hacía patente la presencia del *benshi*. Para llegar a este resultado era necesario mostrar particular “distancia” (18). No obstante, por iniciativa propia y en caso de que fuese necesario, el orador se subía al centro del escenario para no permitir largos momentos de silencio en el *show*. Pero más que manipular la imagen con el arte de la narración, su trabajo consistía en dirigir los silencios. Esta “distancia” presente en el silencio, devino una nueva técnica en la imitación y doblaje de las voces, bien acogida de antemano por la molesta clase intelectual.

Lo aficionados del cine de esta época comentaban tanto las películas como los *benshi*. Cada *benshi* se inventaba el contenido de la narración, no se pedían referencias a la productora cinematográfica ni al director. Si bien es cierto, los *benshi* más astutos y que demostraban mayor habilidad reflejaban en sus explicaciones la intención del director. No obstante, un gran número de *benshi* eran analfabetos, cogía las obras que les interesaban y había muchas posibilidades de que las tergiversaran. Los aficionados al cine más entendidos (principalmente del cine occidental) veían esta intromisión como un atropello. Musei, que sí poseía formación académica, era uno de los pocos *benshi* que se postulaba a favor de respetar el sentido original de la película.

Frente a la principal arma de Musei, el silencio, el ritmo de las palabras de Raiyu Ikoma y el dinamismo de su voz fascinaba a la multitud. La lengua japonesa posee un ritmo muy particular, que junto a una voz sonora de copioso volumen, conforma un estilo que la mayoría de los ciudadanos respaldaban fuertemente. La verdadera valía de Raiyu Ikoma está en la forma que tiene de colorear con el lenguaje la abundante emotividad y el sentimiento de personajes y escenas. Sin duda, Ikoma es digno del mayor respeto. En las últimas escenas, Ikoma, con voz profunda, incluía comentarios cargados de gran emotividad:

“Las lágrimas discurrían sin cesar por su mejilla. La niña contempló con extrañeza su rostro:

-¿Tío, por qué estás llorando? ¿Es que hay algo triste que te haga llorar?

Incluso cuando estamos contentos las lágrimas salen. Y así, él se quedó en silencio. Ya no dijo ninguna otra cosa, y sin más, murió. Silencio. En el silencio hay amor.”

Al mismo tiempo, cada *benshi* estaba especializado en un género distinto: cine occidental, cine japonés, comedia... Musei Tokugawa y Raiyu Ikoma estaban especializados en cine occidental, pero esto no tenía nada que ver con su identidad. Estas dos importantes figuras del mundo del *benshi* tenían verdaderamente un profundo interés por su cultura. Musei Tokugawa tenazmente adecuaba sus comentarios para explicar las cosas nuevas a su público, lo que se piensa que es una de las causas de la gran admiración de los japoneses hacia las películas extranjeras. A su vez, tanto el pueblo como la clase intelectual de la alta cultura japonesa demandaban ejemplos, modelos provenientes de la cultura europea y estadounidense. Todos ellos ansiaban visitar Occidente y esto se convirtió incluso en una forma de obtener el éxito. Musei les seducía con sus narraciones del extranjero sin moverse de Japón. Si hacemos una comparación, la narración de Raiyu Ikoma tenía la función de hacer del cine occidental un espectáculo de cine japonés. Para la mayoría de los japoneses de clase baja (cuya vida estaba enraizada con la tierra en la que vivían), el extranjero era algo desconocido. Los espectadores con un nivel de vida medio disfrutaban con las películas extranjeras, pues al contrario que en éstas, en el campo de la cultura japonesa todo estaba lleno necesariamente de esfuerzo y ése era uno de los puntos que más preocupaban a Raiyu Ikoma al pensar si esta nueva moda sería bien digerida.

Del total de páginas publicadas que hablan de este tema son muy pocas las que tratan de los *benshi* más representativos. No obstante, en una encuesta hecha en el momento de su apogeo (el año 1926), había por todo Japón un total de 7.576 *ben-*

shi en activo (7.264 hombres y 312 mujeres), todos mejorando sus actuaciones pues rivalizaban por la supremacía de su arte. Lamentablemente, fue imposible comprobar todo el talento de estos miles de personas, pero se puede echar un vistazo a sus actuaciones. Los *benshi* que gozaban de mayor popularidad eran grabados en discos de 45 r.p.m., aunque las intervenciones conservadas en los discos están incompletas, permiten apreciar la diversidad en las formas de narración.

Se puede decir que el espectáculo del cine mudo consiguió la madurez formal en un período corto de tiempo, aproximadamente 30 años, lo cual indica el importante papel de aquellos narradores, que individualmente con su don fueron artífices de guiar el espectáculo hacia su maduración. Cuando se pregunta a las personas que vivieron esa época dicen que en esta última etapa del cine mudo, aparecieron indicios de explicadores *benshi* que realmente merecían la pena, con talento superior incluso a los de Musei Tokugawa o Raiyu Ikoma.

Dentro de esta generación de talentos, encontramos a Teimei Suda (19). Suda fue el líder del movimiento contra la destitución de los *benshi* de las salas tras la irrupción del cine sonoro. Murió en su casa con la desilusión producida por los contratiempos y sacudidas que sufría la historia del cine. El cine sonoro rápidamente engulló a figuras que, como él, fueron eliminados de la escena.

Poco a poco se detendría la producción de películas mudas y todos los *benshi* pasaron por malos momentos en sus vidas. Algunos se dedicaron a presidir espectáculos populares, otros se hicieron animadores de espectáculos de variedades y otros pasaron a ser directores de productoras de cine, pero la mayor parte abandonó sigilosamente el mundo del espectáculo.

De aquí en adelante, para todos ellos, su actividad como *benshi* quedaría limitada a sesiones retrospectivas de películas mudas. Hubo actos conmemorativos casi siempre cargados de gran emoción. Shunsui Matsuda (20) encabezó encuentros de amigos del cine mudo, conservó y desenterró películas

mudas e impulsó la formación de nuevas generaciones de aprendices de *katsudô shashin benshi*. A una de ellas pertenece una de los *benshi* contemporáneos más representativos: Midori Sawato. Con ella ha aparecido en escena una joven generación que realiza un trabajo muy singular. Actualmente Sawato tiene tres discípulos, incluyéndome a mí.

Por otra parte, en Osaka, un discípulo de Seiha Hama (21), Yoichi Inoue, está trabajando en construir una identidad mediante la recuperación de las viejas costumbres.

En la actualidad menos de 15 personas actúan como *benshi* propiamente dichos. Existió una época en que las nuevas obras se sucedían con rapidez, pero gran parte de esa generación nostálgica, ya ha pasado a mejor vida y forzosamente la forma de ser *benshi* no es la misma de antaño. Para el espectador contemporáneo, el narrador, más que perteneciente a un espectáculo del pasado, es percibido como un espectáculo desconocido donde hay posibilidad de descubrir nuevas formas de expresión.

Se puede decir que la fuerza de la moda ha tenido un gran efecto sobre la evolución de la cultura. La esencia de la cultura parece estar íntimamente ligada al momento en que se propaga. En la actuali-



Raiyu Ikoma.

dad las modas se dejan abiertas, por lo que hoy más que nunca cabe preguntarse si el *benshi* puede ser todavía un verdadero valor en la cultura del espectáculo.

NOTAS

N. del T.: Los nombres propios aparecen citados según la costumbre occidental (nombre y apellido), y no a la inversa, tal y como marca la tradición en Japón.

(1) N. del T.: El autor usa el término *katsudô shashin benshi*, literalmente se puede entender como “benshi de imágenes en movimiento”. También se puede encontrar el término acortado *katsudô benshi* o *benshi* a secas.

(2) Hoteiken Ueda (nacido en 1849, año de fallecimiento desconocido). Su verdadero nombre fue Kojiro Ueda.

(3) Refiriéndose a Japón.

(4) Debemos tener presente que en aquellos primeros años el público todavía no estaba educado como espectador, no había alcanzado la madurez del “saber mirar” del espectador de cine moderno.

(5) El fin del Shogunato Tokugawa del período Edo, 1868, marca el fin de la era medieval, de una sociedad feudal aislada del mundo y el paso a la era Meiji, y la constitución de una sociedad moderna en Japón.

(6) N. del T.: En el artículo original escribe “mono-koto” en japonés: “cosas tangibles y cosas intangibles”. Hemos optado por traducirlo como “cosas” en su sentido amplio puesto que en castellano no existe una palabra para referirse a lo tangible y otra para lo intangible.

(7) N. del T.: Diferentes géneros de recitación. *Rokugo*: cuentos cómicos. *Rokyoku*: narración con cante acompañada de un *shamisen*, laúd japonés. *Guidayu*: canto con *shamisen*. *Manzai*: diálogos cómicos. *Kodan*: recitación dramática de hechos históricos. *Sekkyo-to*: sermones religiosos.

(8) N. del T.: *Etoki*, narración de historias con exhibición de ilustraciones

(9) Kansai, región al centro-suroeste de Japón. Incluye una de las áreas más industrializadas de Japón, con las ciudades de Osaka, Kobe y Kyoto. La capital de Kanto es Tokio.

(10) Koyo Komada (1877-1935): su verdadero nombre era Manjiro Komada.

(11) N. del T.: El autor usa el término 頗る非常 que también se podría traducir como “muy mucho”, pero lo interesante del término no es su significado (pues además de

de gramaticalmente incorrecta, no es una expresión usada habitualmente), sino el efecto de extrañeza que provocaba al pronunciarlo en japonés, un matiz que se pierde en castellano. Las intervenciones de Komada comenzaron a ser populares por el uso de esta expresión hasta tal punto que llegó a convertirse en una moda y a empezar a usarse por las calles. Para distintos autores, dicha expresión se convirtió en símbolo del carácter jovial y divertido de Komada.

(12) Mansaku Itami, 1900-1946, director de cine y padre de Juzo Itami, 1933-1997, también director.

(13) Asakusa es uno de los barrios más antiguos de Tokio, constituía el mayor centro de ocio del país hasta la Segunda Guerra Mundial, con abundancia de teatro, sobre todo del *kabuki*, literatura, cocina... Hasta la década de los 50 poseía el Gran Teatro de Asakusa, así como las salas de cine más antiguas del país, en su mayoría destruidas hoy en día. A principios del s.XX se convertiría en la meca del cine en Japón, como lo demuestran los 21 cines que operaban en el barrio en 1917, de un total de 64 en todo el país. Durante los primeros años de producción y proyección de películas en Japón, las salas de cine tenían dos sesiones cada día y, aunque en realidad el metraje que se exhibía era de tan sólo 20 minutos de duración, lo aparatoso de los proyectores y la lentitud en cambiar los rollos de películas hacía que cada sesión durara entre 2 y 3 horas.

(14) N. del T.: El *Asakusa Denkikan*, literalmente “sala eléctrica” de Asakusa, fue la primera sala permanente del país dedicada exclusivamente a la proyección de películas. Antigua clínica de rayos X, el *Denkikan* contaba con un aforo de 240 asientos, el personaje mencionado por el autor, Saburo Somei, fue el primer *benshi* de esta sala.

(15) Saburo Somei (1876-1960). Su verdadero nombre era Si-gueo Urakawa.

(16) Musei Tokugawa (1894-1971). Su verdadero nombre fue Toshio Fukuhara.

(17) Raiyo Ikoma (1895-1964). Su verdadero nombre fue Maetsu Iko.

(18) N. del T.: El autor usa el término “aida”, esto es espacio, distancia, duración, intervalo.

(19) Teimei Suda (1906-1933), hermano mayor de Akira Kurosawa. Su verdadero nombre era Heigo Kurosawa.

(20) Shunsui Matsuda (1925-1987). Su verdadero nombre fue Michio Matsudo.

(21) Seiha Hama (1911-1991). Su verdadero nombre fue Maesa Kayoshio.

Bibliografía

Al no estar editados en Occidente, con los libros del bloque *Katsudô sashin benshi, narradores en Japón*, se ha optado por la siguiente fórmula para las citas bibliográficas:

Autor en caracteres *Romaji*. Título y editorial en caracteres *Kanji*. Año. URL de la editorial.

『多趣味』第四年第五号、. 1915.

OGASAWARA, Takao. 『活動之世界』創刊の年について (Sanichi Shobo).1916.

KOBAYASHI, Isamu. 『映画の倒影』伊藤書房、1933.

IWAMOTO, Ken. 『幻燈の世界』森話社、2002. www.shinwasha.com

UNABARA, Tooru. 『近世の学校と教育』思文閣出版、1988. www.shibunkaku.co.jp

TOKUGAWA, Musei. 『いろは交友録』鱒書房、(Masushobo). 1953.

YAMANO, Ichiro. 『人情映画ばか』日本週報社、(Japan Post Company). 1960.

TSUKADA, Yoshinobu. 『映画資料発掘』私家版、(Gendai Shokan). 1970-88. Publicación propia.

TANAKA, Junichiro. 『日本映画発達史』第一巻、中公文庫、1975. www.chuko.co.jp

NOMOTO, Kikuo. 「2日本人の読み書き能力」『岩波講座 日本語3 国語国字問題』岩波書店、1977.
www.iwanami.co.jp

TOKUGAWA, Musei. 『夢声自伝(上)』講談社、1978. www.kodansha.co.jp

YOSHIDA, Chieo. 『もう一つの映画史：活弁の時代』時事通信社、1978. www.jiji.com

KOJIMA, Teiji. 『昭和演芸秘史』講談社、1981. www.kodansha.co.jp

KOBAYASHI, Genjirou. 『写し絵』中央大学出版部、1987. www2.chuo-u.ac.jp

YAMAMOTO, Keichi. 『江戸の影絵遊び』草思社、1988. www.soshisha.com

MAKINO, Mamoru. 『日本映画初期資料集成 3「活動之世界」第一巻一号～第一巻四号』三一書房、1990.www.san-ichi.co.jp

YAMADA, Shouichi. 『伝統芸能シリーズ③ 文楽』ぎょうせい、1990. www.gyosei.co.jp

MISONO, Kyouhei. 『活弁時代』岩波書店、1990. www.iwanami.co.jp

YOKOMIZO, Yoshio; NOGUCHI, Hisamitsu; KAJITA, Shou. 『キネマの楽しみ～新宿武蔵野館の黄金時代～』新宿歴史博物館、1992. www.regasu-shinjuku.or.jp

PASSEK, Jean Loup. *Dictionnaire du cinema*. Larousse. 1998. Paris.

YAMAMURO, Masayoshi. 『生駒雷遊の生涯』私家版、Okayama. 1998. Publicación propia.

SATO, Kenichi. 『江戸の寺子屋入門』、研成社、2000. www.kenseisha.net

Friends of Silent Film Association. 『活動弁士—無声映画と珠玉の話芸』アーバン・コネクションズ、2001. www.urbanconnections.jp

MAKINO, Mamoru. 『資料・<戦時下>のメディア——第1期 統制下の映画雑誌』ゆまに書房、2002. www.yumani.co.jp

HAMADA, Kengo. 『職業“雑”の男 徳川夢声百話』私家版、2003. Publicación propia.

OTA, Hiroshi. 『観劇にやくだつ 舞台芸術「表」「裏」絵事典 小道具から舞台装置まで』PHP研究所、2006. www.php.co.jp

HISASHI, Mine. 『怪盗ジゴマと活動写真の時代』新潮社、2006.

NAGAMINE, Shigetoshi. 『怪盗ジゴマと活動写真の時代』新潮新書、2006. www.shinchosha.co.jp

MISUMI, Haruo. 『ボランティア情報館 伝統芸能』ポプラ社、2007. www.poplar.co.jp

Filmografía

Viaje a la luna (Le voyage dans la Lune, George Méliès, 1902)

Zigomar (Victorin-Hippolyte Jasset, 1911)

Corazones del mundo (Hearts of the World, David Wark Griffith, 1918)

Marco Antonio y Cleopatra (Marcantonio e Cleopatra, Enrico Guazzoni, 1913)

¡Que la castiguen! (Sumurun, Ernst Lubich, 1920)

El Último Round (Battling Butler, Buster Keaton, 1926)

Hula (Victor Fleming, 1927)

Reclutas por los aires (We're in the air, Frank R. Strayer, 1927)