



Memoria y paisaje en el **CINE JAPONÉS** de posguerra

Pedro Iacobelli Delpiano y Claudia Lira Latuz
Editores



Memoria y paisaje en el
CINE JAPONÉS de posguerra

Pedro Iacobelli Delpiano y Claudia Lira Latuz
Editores

EDICIONES UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
Vicerrectoría de Comunicaciones
Av. Libertador Bernardo O'Higgins 390, Santiago, Chile

editorialedicionesuc@uc.cl
www.ediciones.uc.cl

Memoria y paisaje en el cine japonés de posguerra
Pedro Iacobelli Delpiano y Claudia Lira Latuz

© Inscripción N° 2020-A-5905
Derechos reservados
Agosto 2020
ISBN edición impresa N° 978-956-14-2707-5
ISBN edición digital N° 978-956-14-2708-2

Diseño: Francisca Galilea R.

CIP-Pontificia Universidad Católica de Chile
Memoria y paisaje en el cine japonés de posguerra / Pedro Iacobelli Delpiano
y Claudia Lira Latuz, editores.

1. Cine - Japón - Historia.
 2. Películas cinematográficas - Japón.
 3. Memoria en el cine.
 4. Paisaje en cine.
- I. Iacobelli Delpiano, Pedro, editor.
II. Lira Latuz, Claudia, editor.
2020 791.430952 DCC 23 RDA



Diagramación digital: ebooks Patagonia
info@ebookspatagonia.com
www.ebookspatagonia.com

Memoria y paisaje en el
CINE JAPONÉS de posguerra

Pedro Iacobelli Delpiano y Claudia Lira Latuz
Editores





ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. Memoria y paisaje, dos categorías para analizar el cine japonés de posguerra

PEDRO IACOBELLI Y CLAUDIA LIRA

1. Educación, cultura y democracia: El cine y la nueva sociedad japonesa tras la guerra

ANTONIO SANTOS

2. Autonegación, memoria y espacio en el cine de Kijû Yoshida

FERRAN DE VARGAS

3. Memoria y marginalidad en *Cerdos y Acorazados* de Shôhei Imamura

PEDRO IACOBELLI

4. Memoria y verdad en la pantalla grande: los filmes de Masaki Kobayashi

ANDREW DE LISLE

5. Naruse y Ozu: de la caminata fluvial a la danza de los autómatas

ROMÁN DOMÍNGUEZ

6. Memoria, trauma y representaciones de género en el cine japonés de posguerra

ALEJANDRA ARMENDÁRIZ HERNÁNDEZ

7. Perspectiva, fragmentación y espacio abstracto en el cine de Ozu

BERNARDITA M. CUBILLOS

8. Corriéndose como animales en *La corrida del amor*

NICOLAS LEMA

9. *Dolls* de Takeshi Kitano: dos miradas desde el problema del (sin)sentido

GONZALO MAIRE

10. La recuperación del paisaje en el anime de posguerra

EDUARDO ELGUETA

11. Naturaleza, sensibilidad y memoria corporal

CLAUDIA LIRA

12. Tokio ante el desencanto post-crisis. Memoria y paisaje urbano en Hirokazu Koreeda

MIGUEL MUÑOZ-GARNICA

13. Crónicas de paisaje: Nuevas formas de subjetividad en la vanguardia documental japonesa

MARCOS P. CENTENO

Sobre los autores

Filmografía mencionada

Bibliografía



INTRODUCCIÓN. MEMORIA Y PAISAJE, DOS CATEGORÍAS PARA ANALIZAR EL CINE JAPONÉS DE POSGUERRA

Pedro Iacobelli Claudia Lira

Cuando Hayao Miyazaki recibió el *Oscar* honorífico dado por la Academia estadounidense en 2014, con humildad reconoció: “Nuestro país no ha peleado en una guerra durante los últimos cincuenta años (mientras yo estaba trabajando). Esto nos permitió trabajar más duro [...]. Tuve mucha suerte de ver la última vez en que se hacían filmes de animación con papel, lápiz y rollos de película” (citado en Galván, 2014)¹. El cine japonés de posguerra es, por una parte, deudor de esa falta de conflicto bélico. No obstante, la derrota y ocupación militar de los Aliados reverberan hasta nuestros días en una tensa relación con los países vecinos (víctimas del imperialismo japonés) y en el emplazamiento de múltiples bases militares estadounidenses en el archipiélago. Esta “paz” ha permitido a Japón destinar sus esfuerzos a crear, desde las cenizas de las décadas de 1940 y 1950, un país que transitó velozmente a una segunda modernidad económica en las décadas de 1970 y 1980 para luego, estancado en lo financiero, descubrir las penurias sociales de diversos grupos de su población (Iacobelli, 2018). La industria del

cine, al igual que en otras latitudes, dio espacio para que autores, como el mismo Miyazaki, pudieran dar puntadas sobre numerosos temas, como sus vínculos con el pasado nacional bélico, el desastre de la ocupación y crisis económica, el auge de una juventud desarraigada, la influencia estadounidense, las cambiantes relaciones familiares y sociales, la permanente reconstrucción de un *espacio* de posguerra, la sexualidad y experiencia tortuosa de la pasión, el existencialismo, la búsqueda por el significado de la vida (tema abordado magistralmente en el filme *Ikiru* [1952] de Kurosawa), la violencia —el tema más tratado en el cine japonés de los años sesenta (Sato, 1982, p. 229)— el desamor, el descubrimiento de lo femenino y lo masculino, entre otros.

El cine japonés de posguerra, a modo de introducción, presenta sistemas artísticos no fijos ni monolíticos, a pesar de la existencia de ciertos paradigmas comerciales que dictan la estructura general de un filme². Por ejemplo, Akira Kurosawa en *Yojimbo* (1961) combina en un *jidai-geki* (historia de época pre-moderna) influencias claras del cine hollywoodense de gánsteres y *westerns*, junto con rasgos identitarios de las mafias japonesas contemporáneas (*yakuza*). Es ilustrativo de la transnacionalidad de este cine el hecho de que *Yojimbo* influenció a su vez al italiano Sergio Leone en la composición de sus *westerns* en las décadas de 1960 y 1970. Podemos sumariamente indicar que el cine japonés de posguerra participa en tándem con las principales corrientes cinematográficas de su época y es, por lo tanto, un actor más en la escena global.

Las influencias extranjeras en el género también se vislumbran en la intertextualidad de la obra. Siguiendo con el caso del director Akira Kurosawa, se juega con *action painting* y el arte pictórico en, por ejemplo, la pelea de dos mafiosos con tinetas de pintura en *Yoidore Tenshi* (1948). Las poblaciones descampadas de *Dodesukaden* (1970) son

compuestas por bosquejos simples, casi infantiles; la visión de una pesadilla en *Kagemusha* (1980) utiliza una paleta de colores que evoca el surrealismo y en *Yume* (1990) las formas de la pintura de Van Gogh son el espacio dramático. La obra de Kurosawa es un punto de referencia al hablar de cine japonés de posguerra y en ella se aprecian diversas capas, influencias, estrategias para emocionar al espectador.

El lenguaje del cine japonés, por lo tanto, no es en sí completamente original, si por original se entiende a lo autóctono y endógeno. Por el contrario, podemos identificar con claridad diversas vertientes que nutren y vinculan el desarrollo del cine en Japón con lo extranjero, proceso que ocurre también en otras partes del globo. El éxito internacional de Kurosawa y otros maestros japoneses en festivales como Cannes y Venecia —el cual, como se ha dicho, es parte de un proceso de mutuas influencias entre Japón, Europa y Estados Unidos— no anula su carácter local³. En esta línea, la memoria histórica —marcada por el fin atroz de la guerra en los bombardeos nucleares de 1945— y la noción de paisaje (natural y urbano) cuya valorización es parte de una tradición centenaria (Morris-Suzuki, 1998) permiten identificar tropos de discursos y posturas frente a lo contemporáneo, que le son propios a esta nación. En esta línea, la Segunda Guerra Mundial en Japón fue un evento único y transformador que implicó la reconstrucción física y espiritual del país. El paisaje —como categoría estética— y la memoria —como una entidad socio-histórica— son conceptos que permiten auscultar a los pueblos luego de crisis históricas profundas. En este libro, pues, buscamos profundizar en el significado de ambas categorías de análisis y contextualizarlas en el Japón del periodo que se conoce como posguerra (*senjo*).

Sengo y Memoria

Tessa Morris-Suzuki da cuenta de una “crisis en nuestra relación con el pasado” (2005, p. 10), la cual es tributada, entre varios elementos, por una creciente desvaloración de lo pasado y concentración de nuestra atención por lo nuevo. Este fenómeno moderno da cuenta de las pulsaciones de la sociedad con su momento histórico, que la lleva a mirar el futuro como una fuerza que se abre en torno a infinitas posibilidades. Mas el pasado no desaparece, al contrario, se puede afirmar, junto con Faulkner, que el “pasado no muere, [de hecho] nunca es pasado”. Para Hannah Arendt, es precisamente ese pasado el que nos impulsa y es el futuro el que nos obliga a dar vuelta y buscar en el pasado (1961, p. 10). Tal vez por la posibilidad de un futuro determinado, el pasado que se recuerda y transforma en identidad cultural en Japón presenta una relación torcida frente a su pasado de guerra. Los elementos de crisis son más palpables y específicos en el archipiélago, por lo que la memoria —como categoría de análisis— requiere una contextualización particular.

El concepto no alude de forma unívoca a la idea de cómo se recuerda un evento o periodo histórico, sino más bien al constructo cultural dominante sobre el pasado. *Sengo* (posguerra) emerge como un tropo temporal que no acaba. Se puede precisar la fecha de inicio en agosto de 1945, pero no su fin. Como sugiere Harry Harootunian (2000), la posguerra condensa la temporalidad en un presente continuo, en una espacialización constante que nos remite a la derrota en la guerra, la posguerra es graficada en gran medida en las reformas estadounidenses. La memoria japonesa, como discurso, da cuenta de este “espacio temporal”, reforzando una estructura discursiva sobre la nación que se conmemora en escuelas, oficinas públicas, ejército, medios de comunicación (públicos y privados): la memoria de la guerra, desde la perspectiva oficial, carga con una moralidad específica que remite a

sentimientos nacionalistas, al rechazo y, finalmente, a un sentimiento de victimización. La larga ocupación estadounidense (1945-1952) y su continua presencia, ya sea en la Constitución del país —redactada en las oficinas de la fuerza de ocupación en 1946— ya sea en la presencia ubicua de su ejército y marina en el archipiélago hasta nuestros días, son un pilar que efectivamente ha convocado a los japoneses a olvidar su estatuto continuo de nación derrotada.

En definitiva, el tropo de “memoria” en Japón nos remite a lo que John Dower recuerda como “uso de la historia”, que sirvió en este país para “conscientemente y subjetivamente, idealistamente y perversamente, educar y endoctrinar” (2012) en torno a un pasado y engendrar una noción de ese pasado homogéneo e interminable. En el Japón de posguerra la memoria colectiva fue cercenada (por políticos e intelectuales) de su pasado traumático, afectando las posibilidades de su comprensión e imposibilitando mecanismos de cierre. Los recuerdos de la guerra incluyeron el proceso de recrear una memoria cultural, la que transitó de la experiencia individual a la colectiva (Seaton, 2007, p. 10). *Sengo*, es en sí, parte constitutiva del “paisaje” japonés de la segunda mitad del siglo XX y, en este sentido, el cine japonés es, por un lado, reflejo de las limitaciones del recuerdo y, a la vez, es una fuerza rupturista contra constructos sociales homogéneos. Identificamos en los directores cuya obra es tratada en este libro una interesante variedad de respuestas estéticas sobre el Japón de su época y, por ende, sobre la memoria reconstruida. Son autores que no se conforman con una visión estereotipada de su pasado y con prestancia levantan su propia experiencia individual de la guerra y la posguerra. En su conjunto, representan una contranarrativa artística al “engaño de la memoria” (Mihalopoulos, 2018), un rechazo a los esfuerzos por

alcanzar una “verdadera” narrativa de la memoria que conforma la identidad nacional.

Paisaje y Sensibilidad

Por otro lado, el concepto de memoria en Japón está asociado a la sensibilidad, en cuanto la experiencia es de suyo una vivencia sensorial en la que participan los sentidos, las sensaciones, las emociones y los sentimientos. Esta sensorialidad se encuentra descrita tempranamente en la literatura del periodo Heian, donde Sei Shonagon y Murasaki Shikibu describen detalladamente lo que les gusta y sienten ante el paisaje estacional. Estas sensaciones del paisaje, percibido en movimiento y, por ende, en constante mutación, va a ir construyendo un repertorio de cánones estéticos que irán cultivando el gusto y darán forma a las nociones de belleza que guiarán la teoría del arte tradicional y, sobre todo, quedarán plasmados en las obras de arte. De hecho, la noción de paisaje, *sansui*, intentará reflejar la naturaleza espontánea, al menos hasta el siglo XII, hecho que cambiará a partir del siglo XIV con los viajes de artistas a China, constituyéndose el *sansuiga* (pintura de paisaje), un tipo convencional de pintura del paisaje “idealizado” con fuerte influencia china, el que a lo largo de los años se fue japonizando hasta desembocar en otras maneras de presentación. Aunque siempre presentado en el instante de la impresión en el presente actual, como lo hace el *haiku*, el paisaje es *fûkei*, que puede entenderse como la “atmósfera” de una “vista” percibida en este tiempo/espacio. Esta “vista” no es la totalidad ni la verdad del paisaje, sino la sensación de lo percibido como un estado de ánimo de la “naturaleza”, *shizen*. De ahí que la memoria, en un sentido más japonés, esté ligada al cúmulo de experiencias sensoriales de cada uno y del colectivo, en cuanto los artistas van a dejar un

legado que va a ir cultivando una sensibilidad que pasa a ser un gusto adquirido y, al mismo tiempo, un patrimonio resguardado en las obras tradicionales. Cada ser humano establecería una relación con el ritmo/movimiento de las estaciones que muestran la diversidad/riqueza de rostros de la naturaleza percibida como aquello que naturalmente se desenvuelve o mueve, según una ley implícita en cada cosa. De manera que, mientras más contacto sensorial tengo con la vida/naturaleza, mayor puede ser mi sensibilidad/memoria, entendida, incluso, como un tipo de cuerpo. Es en este sentido que se valora lo antiguo o a los ancianos, por la cantidad de años que se practica un arte, debido al cúmulo de sabor que se tiene del paso de las estaciones.

Cuando los japoneses fueron forzados a abrirse a Occidente en 1854, se propusieron, entre otras cosas, conocer y comprender las diversas culturas que lo constituían. En este proceso se encontraron con una serie de conceptos que no calzaban exactamente con la sensibilidad o comprensión japonesa de la realidad/vida, fuertemente arraigada en sus concepciones religiosas y espirituales derivadas del *shintô* (creencia/espiritualidad japonesa), del budismo en sus diversas escuelas y con una velada pero profunda influencia del pensamiento chino (daoísmo y confucianismo), conservado en la lengua y al interior de las perspectivas religioso-espirituales antes mencionadas.

Tomando en cuenta que la relación con la naturaleza es relevante hasta el día de hoy en el Japón, recordamos el cambio radical del paisaje en Hiroshima y Nagasaki después del ataque atómico. En Hiroshima, donde actualmente se encuentra el Parque de la Paz, quedan algunos árboles sobrevivientes de distintas especies. Se cuenta que durante la siguiente primavera, estos, que habían quedado carbonizados, volvieron a florecer y

ayudaron a dar fuerza a quienes habían vivido el horror de la bomba. Los japoneses actuales dicen que estos árboles en silencio cuentan su memoria.

El proyecto de enviar retoños y semillas de estos árboles, dos de los cuales crecen también en Chile, nace como un proyecto artístico, el que surge a partir de la sensibilidad de un jardinero que había comenzado a cultivar retoños de estos árboles. La idea es que ellos expresen la continuidad de la vida y de la memoria, y comuniquen la esperanza de que la vida continuará aún, aunque el ser humano se destruya a sí mismo. Lo anterior es relevante al aproximarnos al concepto “paisaje” conectado a la noción “naturaleza”, por lo cual trataremos de explicar su sentido en Japón. Como se ha indicado, el concepto para naturaleza en japonés es *shizen*, antiguamente denominada *jinen*, la cual une dos caracteres, el primero es *shi* o *ji*, que se puede traducir como “sí mismo” o “por sí mismo”; el segundo es *zen* o *nen* que indica “situación” o “estado”, por lo que se podría traducir literalmente como “el estado o situación de que algo sea por sí mismo” (Masiá: 135) y deriva del concepto chino *zìrán*, escrito con los mismos caracteres. En japonés no es específicamente un sustantivo, sino un adjetivo y adverbio, que expresa movimiento o una manifestación, que muestra cómo algo surge de manera natural o espontánea y, por lo mismo, puede entenderse como “crecer a gusto” en cuanto crece sin tensión porque progresa desde dentro hacia fuera sin ser presionado. De esta manera, todo lo vivo madura o se desarrolla naturalmente; todo tiene un proceso, camino o distancia (*dao*) desde donde surge y avanza hasta retornar a la fuente, a su origen, como la semilla que, en su última fase, si llega a prosperar, vuelve a producir otra semilla.

Estructura de la obra

Este libro recoge las tensiones y armonías que la memoria y el paisaje rezuman en la producción cinematográfica de posguerra: Los autores de cada capítulo, con estas aparentes contradicciones en mente, auscultan la obra de los principales directores japoneses de los últimos setenta años. Antonio Santos presenta una rica descripción de las principales vicisitudes históricas del cine japonés durante la primera década luego del fin de la guerra. Con una perspectiva histórica, Ferran de Vargas, Pedro Iacobelli y Andrew De Lisle analizan la obra de notables cineastas, como Shôhei Imamura, Masaki Kobayashi y Kijû Yoshida. La obra de Mikio Naruse y Yasujiro Ozu es comparada en un acucioso examen métrico por Román Domínguez, y Alejandra Armendáriz Hernández evalúa las representaciones de género en el cine de las décadas de 1940 y 1950. La figura de Ozu es retomada por Bernardita Cubillos, destacando su uso del espacio y, al igual que los otros autores, su sutileza en la descripción pausada, con emocionalidad contenida, de la vida cotidiana. En las antípodas de Ozu, Nicolás Lema valora el sentido del sexo desembozado para Nagisa Oshima. Gonzalo Maire, vincula los conceptos de memoria y paisaje al prolífico e icónico actor/director Takeshi Kitano. La animación japonesa, género de gran profundidad simbólica, es abordada por Claudia Lira en su capítulo sobre la obra de Hayao Miyazaki y Eduardo Elgueta en su revisión histórica del género. Finalmente, Marcos Centeno cruza los temas centrales de este libro con la producción documentalista japonesa⁴.

En definitiva, se presenta al lector un mosaico coherente de piezas que conversan entre sí, y que en su conjunto nos permiten considerar desde el arte las implicancias sociales de una larga transición entre la guerra y la paz, la cual perdura hasta nuestros días.

-
- 1 Si bien en Japón se usa la costumbre de anteceder el apellido al nombre de las personas (por ejemplo, Kurosawa Akira), en esta obra hemos privilegiado la tradición en español, es decir, primero el nombre y luego el apellido de un autor o cineasta (por ejemplo, Akira Kurosawa).
 - 2 En Japón, los estudios cinematográficos, directores, críticos y la audiencia convencionalmente distinguen los filmes en dos categorías generales: *jidai-geki*, dramatizaciones de época, y las *gendai-geki*, historias de la vida moderna. La línea que divide estos grupos corresponde al año 1868, el inicio del periodo de cambios estructurales en la administración nacional encabezado por el emperador Meiji y la europeización del país incluyendo aspectos de su cultura material (Goodwin, 1991, p. 5). Dentro de estas divisiones coexistieron distintos géneros cinematográficos, como historias de madres (*haha-mono*), que son transversales y están presentes en ambos grupos.
 - 3 O, como dijo Yukio Mishima, refiriéndose a Kurosawa, “no hay nada más japonés que ser a-japonés sobre ser japonés” (Goodwin, 1991, p. 8).
 - 4 La idea de editar este libro nace en el año 2017 en el marco de un seminario sobre cine japonés realizado en el campus San Joaquín de la Pontificia Universidad Católica de Chile, en el cual participaron la mayor parte de los autores en este libro (junto con Claudio Rolle y Rafael Gaune). Aprovechamos de agradecer el apoyo de Catalina Becker A., al Centro UC Estudios Asiáticos, la Embajada de Japón en Chile y a la Vicerrectoría de Investigación de la PUC por el apoyo en ese seminario; al evaluador anónimo de este manuscrito, cuyas sugerencias han enriquecido el producto final y a Patricia Corona y el resto del equipo de Ediciones UC por su profesionalismo constante, aún durante los

turbulentos días de la crisis sociopolítica que experimentó el país en el cuarto trimestre de 2019, y la pandemia que confinó al país en 2020.



I. EDUCACIÓN, CULTURA Y DEMOCRACIA: EL CINE Y LA NUEVA SOCIEDAD JAPONESA TRAS LA GUERRA

Antonio Santos

*“No importa cuán agitado esté el mundo:
el cine debe guardar la calma.”*
(Shiro Kido, en *Richie*, 1994, p. 10)

Protectorado de Hollywood

Debido a las vicisitudes históricas, la cinematografía japonesa de los años cuarenta contará con dos periodos, contrastados de manera tan simétrica como abrupta. Durante la primera mitad de la década, el país se había visto sometido a un régimen totalitario que había impuesto un cine que debía exaltar las virtudes nacionales, la obediencia al Emperador y el sacrificio por la patria. Por el contrario, en el curso de la segunda mitad, y ya bajo la tutela de los vencedores, se defenderán los ideales democráticos, al tiempo que se renegará de todo valor feudal o belicista. Formalmente el cambio no fue tan abrupto, puesto que ya antes de la guerra los cineastas japoneses estaban holgadamente familiarizados con el cine estadounidense. Los cambios se produjeron

fundamentalmente en los temas que debían ser llevados a la pantalla tras la derrota.

A despecho de las crecientes dificultades, los estudios japoneses continuaban manteniendo una producción regular, si bien esta menguaba de año en año. En el curso de la guerra, los bombardeos norteamericanos habían destruido 513 salas de cine. En octubre de 1945 no quedaban en pie más que 845 salas en todo el país. Tras la capitulación, las salas permanecieron cerradas durante toda una semana (Satô, 1997, p. 10). De igual modo el tendido industrial amaneció completamente arruinado. Sin embargo, y sorprendentemente, los principales estudios no sufrieron daños serios, de manera que la producción continuó, siempre limitada por las restricciones de material y de película.

Muy poco después de la rendición, el general Douglas MacArthur —en su condición de Supreme Commander for the Allied Powers (SCAP)— ya había trazado una política de control sobre el entorno del cine. En consecuencia, y a partir de octubre de 1945, la totalidad de la industria cinematográfica japonesa se encontró sometida a los designios del Cuartel General de las Fuerzas Aliadas. Más concretamente, el cine se hallaba bajo la jurisdicción de la Motion Picture and Theatrical Unit of the Civil Information and Education Section, dependiente de la Sección Dos del equipo del Comandante Supremo.

Bajo la tutela del General Headquarters (GHD) se organizaron dos departamentos: el Civil Censorship Detachment (CCD), Departamento de Censura Civil, y el Center of Information and Education (CI&E), ambos bajo las órdenes del SCAP. Más en concreto, se confía al general David Conde la supervisión de todas las actividades cinematográficas con el propósito confeso de utilizarlas en beneficio del nuevo ideario democrático impuesto al vencido. El 22 de septiembre de 1945, la CIE (Civil

Information and Education Section) ya había reunido a un grupo de personalidades del mundo del cine japonés para presentarles un plan en el que se recomendaban determinados temas en las películas, mientras que se prohibía tajantemente otros. En particular, se contemplaban tres objetivos: abolir el militarismo y el nacionalismo; asegurar la libertad de creencias, de opinión y de reunión; y fomentar las actividades y las tendencias liberales. La suma de todos ellos pretendía asegurar que Japón no volvería a constituirse en una amenaza para la paz y seguridad del planeta.

Las primeras medidas estaban llamadas a erradicar todas las disposiciones generadas por el orden anterior, que había hecho del cine un poderoso instrumento de propaganda nacional. En particular, fue abolida la Ley de Cinematografía de 1939 que habían promulgado conjuntamente los ministerios de Interior y del Ejército. Con la supresión de aquella *Eiga Ho* quedaron, asimismo, derogadas todas las antiguas disposiciones cinematográficas, que se vieron sustituidas por otras no menos restrictivas.

El objetivo no admitía dudas: se trataba de erradicar todo vestigio de militarismo o de feudalismo en el país. De este modo, Japón emprendía el último capítulo en su accidentada y vertiginosa modernización.

En líneas generales, se recomendaron las siguientes líneas de actuación en las películas:

- El nuevo Japón aparecería transformado en una nación pacífica y democrática.
- Los soldados retornan a sus casas y se reincorporan a la vida civil sin ningún tipo de rencor ni de complejo.
- Se propone la exaltación del impulso individual y de las iniciativas particulares para resolver los

problemas del país.

- La industria del cine estimulará la organización pacífica y provechosa de los sindicatos obreros.
- Igualmente, se inculcará el sentido de responsabilidad política entre los espectadores. Para ver cumplido este objetivo, se alienta la producción de películas que fomenten la libre discusión de problemas políticos.
- Se amparará el respeto a los derechos humanos, y se enaltecerán las actitudes de tolerancia y de concordia entre todas las razas y todas las clases sociales.
- Para ilustrar semejante ideario, se alientan las películas biográficas dedicadas a personajes que lucharon por la libertad y por la democracia en el país.

Por el contrario, se prohíben las películas relacionadas con el militarismo o el nacionalismo. Se proscriben las actitudes revanchistas, así como todo sentimiento de lealtad hacia los códigos feudales. Más en concreto, es prohibida la ancestral inducción al suicidio, como lo son las persecuciones raciales o religiosas. Tampoco se permiten manifestaciones que muestren opresión o degradación de las mujeres, ni escenas de crueldad o violencia innecesarias. Aun cuestionando las bases de la libertad de expresión, son suprimidas las opiniones antidemocráticas, o las contrarias a los dictados del SCAP y a los acuerdos de Potsdam (Freiberg, 1982, pp. 156-159). De este modo, la democracia constitucional se vio impuesta sobre el país ocupado, que contó con el cine como un privilegiado instrumento de educación popular.

Paisaje después de una batalla

En 1946, y tras los devastadores resultados de la Guerra, solo se filmaron 69 películas en Japón. Es de añadir que la mayoría de los cineastas, implicados con sus películas en el esfuerzo bélico, volvieron a mostrarse igualmente atentos a las recomendaciones de los vencedores (Tessier, 1990, p. 155).

Fueron sin duda tiempos muy difíciles en los estudios: de un sistema represivo pasan a otro sistema represor. En ambos casos, los profesionales del cine deben realizar su trabajo bajo un estrecho control gubernamental y sometidos al escrutinio inflexible de la censura. Como recuerda Iwao Mori:

En lo referente a los estudios, tanto los productores, los guionistas como los realizadores nos encontrábamos completamente perdidos; a pesar de las numerosas reuniones, no teníamos ninguna idea. Yo no proponía hacer más que películas de entretenimiento, y el funcionario oficial se presentaba en los estudios para discutir directamente con los productores y realizadores para pedirles que realizaran tal película, o para proponerles diferentes temas. (Cita Satô, 1997, p. 13)

No cabe duda de que los profesionales del medio no actuaban libremente, sino que cumplían unas órdenes de obligado cumplimiento. Pero además los responsables de los estudios debieron rendir cuentas de su colaboración con el anterior gobierno, y muchos de ellos fueron apartados de la industria del cine tras la derrota. Shiro Kido, máximo responsable de Shôchiku, habría de lamentar sus coqueteos imperialistas cuando, en 1947, fue acusado como criminal de guerra y obligado a dimitir. Solo en 1951, tras darse por concluida la ocupación americana, Kido volverá a situarse al frente de la productora.

Sin embargo, la mayoría de los directores se salvaron de las purgas, al entenderse que su trabajo obedecía a las imposiciones de sus estudios y a las exigencias comerciales del momento. Dicho en otras palabras: filmaban lo que los estudios, el público y la sociedad les demandaban. Además, al ser el cine un arte de equipo, resulta difícil atribuir responsabilidades a la hora de enjuiciar la ideología de una película.

En opinión de Tadao Sato (1997, pp. 10-11), muchas de las películas de finales de la guerra y primeros años de ocupación traducen el deseo más o menos consciente de huir de una realidad sofocante. Bajo condiciones de precariedad absoluta, la sociedad japonesa de posguerra estimula un retorno a los valores esenciales de la comunidad: el esfuerzo cooperativo, la solidaridad, la abnegación.

Al poco de concluir la guerra, en 1945, se fundó una Asociación del Cine Japonés (Nippon Eiga Rengo Kai), que en la década siguiente estará integrada por las cinco compañías principales: Shôchiku, Toho, Toei, Daiei y Shin Toho. La Nikkatsu, cuyas actividades habían cesado durante la guerra, no reanudaría su producción hasta 1953. Sin embargo, esta Asociación carecía de la consistencia necesaria para impulsar la exportación de películas fuera de Japón.

El 27 de septiembre de 1945, la Civil Information and Education Section, dependiente del Cuartel General de Ocupación, abolió todas las disposiciones previas relacionadas con la industria cinematográfica. El 16 de noviembre de aquel mismo año, se redactó un informe referido a la eliminación de películas cuyo contenido fuera entendido como antidemocrático. Tres días más tarde se anunció la expresa prohibición de 236 producciones que, según los inspectores, defendían posiciones ultranacionalistas, feudales y belicosas. Estas fueron, por

añadidura, las primeras obras destruidas a consecuencia de la derrota y la invasión.

La productora Shôchiku tuvo el honor de producir el primer largometraje de la posguerra: *Izu no musumetachi* (*Las muchachas de Izu*, Heinosuke Gosho, 1945), concluida poco antes de la llegada de las tropas de ocupación. Sin embargo, el primer gran éxito, también producido por la *Compañía del Pino y el Bambú* (Shôchiku), fue *Soyokaze* (*La brisa*, Yasushi Sasaki, 1945), una película de dimensiones modestas realizada a partir de un argumento aparentemente insustancial: una excursión de un pequeño grupo de actores al campo. Todos ellos buscan manzanas, con las que pretenden darse un festín. Y esta actividad precisamente inspira la canción que se interpreta durante la obra, "Ringo no Uta" (La canción de la manzana), que gozó de una enorme popularidad. Lo inocente de la trama y de la propia letra de la canción no puede ocultar la apetencia, sin duda compartida por la inmensa mayoría, de reencontrarse con la paz y con las bondades cotidianas que proporcionan la vida familiar y la naturaleza (Anderson y Richie, 1982, p. 159).

No todas las películas fueron, sin embargo, tan optimistas y desenfadadas como aquella. La desoladora situación posbélica es reflejada en buena parte de los trabajos realizados durante estos años. En 1947 Kurosawa dirige *Un domingo maravilloso* (*Subarashiki Nichiyobi*) y en 1948, *El ángel ebrio* (*Yoidore tenshi*); este mismo año Mizoguchi estrena *Mujeres de la noche* (*Yoru no onnatachi*), y Ozu, *Una gallina al viento* (*Kaze no naka no mendori*).

En 1946, el SCAP establece la Central Motion Pictures Exchange, un organismo que concedía licencias para exhibir películas en Japón. Evidentemente, tal institución alía los valores tutelares con los crematísticos: su actividad favorece más, si cabe, la irrupción de producciones

norteamericanas en el país ocupado: el 40% de las películas extranjeras proyectadas son de esta nacionalidad.

Evidentemente los intereses comerciales no tardarían en imponerse sobre los pedagógicos. Máxime cuando se considera que, para cumplir con ambas funciones, no existe mejor medio que el cine producido en la metrópoli victoriosa: Hollywood. En 1947, *Jane Eyre (Alma rebelde)*, (Robert Stevenson, 1944) fue vista por más de cien mil espectadores. Al año siguiente, *Los mejores años de nuestra vida* (William Wyler, 1946) alcanzaba los 250.000 espectadores... solo en Tokio. Sin embargo, también estaban representadas las cinematografías italiana, francesa e inglesa, entre otras. En 1949, *Hamlet* (Laurence Olivier, 1948) consiguió un millón y medio de entradas en todo el país (Feith, 1992, p. 228).

El efecto que estas películas tuvo sobre el público japonés ocasionó un extraordinario efecto propagandístico. Así lo recuerda Tadao Sato:

Tenía 14 años al final de la guerra. Solo un año más tarde, cuando vi películas americanas como His Butler's Sister y Madame Curie, pude aceptar nuestra derrota por primera vez; por primera vez comprendí que los americanos no eran diablos; y me di cuenta de que el Japón también había sufrido una derrota moral. (Cita Feith, 1992, p. 46)

Cabe recordar que también Ozu, cuando vio durante la guerra *Fantasía* y *Qué verde era mi valle* en Singapur, entre otros clásicos americanos, intuyó que su país jamás podría derrotar a un enemigo capaz de hacer obras semejantes (Santos, 2005, p. 46).

Es cierto que tales películas contribuyeron poderosamente a afianzar los valores democráticos que los vencedores querían imponer en el país derrotado. Los

ideales que estos largometrajes exaltaban impregnaron profundamente a la generación de posguerra, convirtiéndose en material de referencia indispensable para muchos jóvenes.

Papel, pizarra, pantalla

Las fuerzas de ocupación supieron entender perfectamente las posibilidades educativas del medio cinematográfico; de modo que distribuyeron mil trescientos proyectores entre las autoridades de cada prefectura, con el fin de fomentar sesiones de cine cuidadosamente programadas. Como es de suponer, se velaba escrupulosamente por las películas que se exhibían, tanto las nacionales como las importadas de otros países.

Tal como habían hecho las autoridades nacionales con las *bunka eiga* (películas culturales que cumplen funciones didácticas y propagandísticas) en años precedentes, también ahora se considera el formato documental como el medio idóneo para cumplir los objetivos de reeducación del pueblo japonés. No en vano el cine es un medio de comunicación atractivo, ágil y eficaz, que puede salvar las barreras culturales y lingüísticas entre japoneses y americanos, e incluso contribuye a limar las diferencias de cultura, edad y clase social que se daban entre los propios japoneses.

Por consiguiente, la distribución de estos documentales pedagógicos se incrementa notablemente: de nueve títulos exhibidos en 1948, se pasa a 163 en 1950. La mayor parte de ellos eran de procedencia norteamericana, y su temática e interés eran muy variados: desde películas sobre emancipación femenina hasta temas de higiene y salud pública; educación, economía, ocio y deportes. Entre las producciones exhibidas figuraban las siguientes: *Let's play Baseball*, *Hudson River Expedition*, *Nelly was a Lady*,

Freedom to Learn, How Laws are Made, Union School, Government, the Public Servant.

A pesar de su indudable valor propagandístico, se les encontró un serio inconveniente: ponían de relieve, y con excesiva evidencia, las abrumadoras diferencias culturales, económicas y políticas que existían entre las sociedades japonesa y americana. Del contraste entre una y otra podría desprenderse que los valores democráticos eran patrimonio exclusivo de sociedades desarrolladas y opulentas, lo que podría infundir desaliento entre sus receptores asiáticos. De manera que, a partir de 1950, el SCAP alienta la producción japonesa de este tipo de documentales al entender que conectarían mejor con el público al que van dirigidos (Feith, 1992, pp. 227-228).

Se cuenta que cuando David Conde, director de la sección sobre Cine y Teatro, dependiente de la Dirección de Información y de Educación Cívica, llegó al estudio de Toho para pronunciar una conferencia sobre la democracia en el cine, los asistentes japoneses le replicaron: “Usted nos insta a que hagamos películas sobre la democracia, pero nosotros no hemos tenido la misma educación que han recibido ustedes; denos tiempo para aprender”. Ante esto, Conde replicó, enardecido: “Son ustedes lentos en reaccionar. En este caso nos conformaremos con el cine americano; el cine japonés no es indispensable” (Cita Satô, 1997, p. 13).

Así, y bajo la atenta supervisión del general Conde, se alternaba la producción meramente comercial con los propósitos formativos. Más adelante resumió sus planteamientos bajo el siguiente manifiesto:

Los dirigentes de compañías cinematográficas no deberían hacer más películas de entretenimiento. El cine ha de cumplir la misión de fomentar la democratización del Japón. Deberán evitar hacer

películas ideológicas, y en particular se producirán obras con las que los japoneses se pongan en contacto con las ideas nuevas, en las que descubrirían una vía para la paz... Es necesario hacer películas sobre estos temas de los que nadie habla. (Cita Satô, 1997, pp. 12-13)

Censura, al fin y al cabo

De inmediato las fuerzas de ocupación advirtieron que el cine se constituiría en una importante herramienta democratizadora. Para sacar provecho de sus posibilidades, antes aún de terminada la guerra se estudiaba el uso que se daría a este medio como instrumento de transformación social, lo cual finalmente se puso en práctica: firmado el armisticio, el ejército invasor impuso una nueva censura, trazada con fines democratizadores. En realidad, la nueva situación que se originó tras la guerra no debía extrañar a nadie en los estudios japoneses: a partir de septiembre de 1945, cada proyecto y cada guión hubo de someterse a la atenta lectura de la oficina censora, exactamente como sucedía antes de la guerra.

En enero de 1946, la CCD (The Civil Censorship Detachment), dependiente del SCAP, había instituido el mecanismo de doble censura, tanto en la preproducción como en la posproducción de las películas. Dicho doble mecanismo tendría vigencia hasta 1949, mientras que la censura en la posproducción llegó a mantenerse hasta el fin de la ocupación, en abril de 1952 (Fowler, 2001, p. 276). Fue esta una de las numerosas circunstancias paradójicas que se produjeron en el curso de la ocupación norteamericana de Japón: en nombre de la democracia y la libertad de expresión, se abolen las leyes censoras que habían condicionado hasta la fecha la producción cinematográfica. Pero, al mismo tiempo, tales disposiciones

se vieron sustituidas por otras igualmente restrictivas, aunque de signo completamente opuesto.

El cine japonés va a ser gestionado durante aquellos años conforme a un principio motriz: hay que rehabilitar su industria, pero no de cualquier manera. Obedeciendo a los ilustrados principios del vencedor, el sector cinematográfico debe cooperar como instrumento eficaz de cara a la pacificación del país. Otro tanto les sucedió a las artes en su conjunto, si bien de forma menos impositiva y traumática. Sin embargo, y en este empeño, los trabajos que se realizaron carecieron de organización y operatividad. Pongamos un ejemplo: los textos relacionados con las enseñanzas artísticas que se utilizaban hasta la ocupación fueron prohibidos, pero no se aprobaron nuevos manuales sustitutorios hasta 1951 (Richie, 1997, p. 13).

Conforme a las directrices fijadas por el ejército vencedor, el 16 de octubre de 1945 una nueva disposición, la Supplementary Directive for the Motion Picture Industry, abolía las restricciones de los tiempos de guerra y prohibía todo gesto contrario al ejercicio de la libertad de expresión. Con esta medida se perseguía que el cine pudiera propagar las aspiraciones democráticas a las que legítimamente aspiraba el pueblo japonés. No es menos cierto que, a pesar de tales premisas, se prohibían determinados temas o actitudes que pudieran alterar tan liberales aspiraciones. Al mismo tiempo, y de manera complementaria, se alentaban otros temas encaminados a asentar la nueva sensibilidad política.

En noviembre de 1945, David Conde publica una circular en la que se prohíbe la producción de películas que fomenten el militarismo, defiendan el derecho a la venganza, expresen ideas nacionalistas, favorezcan la xenofobia, deformen la historia, toleren el racismo o la discriminación religiosa, o aquellas otras que glorifiquen la caduca lealtad feudal (Satô, 1997, p. 12). De manera más

específica, en dicho documento figuraban como prohibidos los siguientes temas: cualquier asunto de inspiración militarista, revanchista, nacionalista o xenófobo; la falsificación de los hechos históricos; cualquier tipo de discriminación religiosa o social; manifestaciones de apoyo o nostalgia hacia la ley feudal —entre ellos, los sentimientos de venganza y el desprecio por la vida humana y por los derechos de las personas—; la aprobación directa o indirecta del suicidio; la indulgencia ante la opresión o humillación de las mujeres; la exaltación de la crueldad o de la violencia injustificadas; cualquier tipo de opinión antidemocrática; la explotación de los niños, y, en fin, todo manifiesto contrario a la Declaración de Potsdam o a cualquier designio del SCAP.

A modo de guía que favoreciese el cumplimiento de la normativa, el Cuartel General difunde un texto en el que se leen pasajes como el siguiente:

El Kabuki y todas las otras formas de teatro tradicional, basados en una doctrina feudal que se sustenta sobre la lealtad y el espíritu de venganza, son inaceptables en el mundo de hoy en día. Mientras que la violencia, los asesinatos, los complots y las estafas permanezcan justificadas en la conciencia colectiva, y mientras la venganza personal sea moralmente lícita, los japoneses no podrán comprender la esencia de las leyes que rigen la sociedad internacional actual.

Existen crímenes graves en los países occidentales, pero los criterios de apreciación moral no están basados en una fidelidad hacia la familia o el clan, sino en un juicio de bien o mal en sí mismo.

Para que Japón ocupe su lugar en la sociedad internacional, es necesario que el ciudadano japonés,