



EL
CINE
DE
LOS
MIL
AÑOS

UNA
APROXIMACIÓN
HISTÓRICA
Y
ESTÉTICA
AL
CINE
DOCUMENTAL
JAPONÉS
(1945-2005)



Gobierno
de Navarra

EL RASTRO DEL CINE DOCUMENTAL JAPONÉS DE POSGUERRA: A TIENTAS EN LA OSCURIDAD

Abé Mark Nornes

En la edición de 1998 el Festival Internacional de Cine Documental de Yamagata presentó una amplia retrospectiva sobre el cine documental japonés de las décadas de los años ochenta y noventa. Fue el último de una serie de ciclos bienales que, concienzudamente, recorrieron los cien años de la historia del cine de no-ficción de Japón. Anteriores retrospectivas mostraron con orgullo lo que constituía una herencia nacional y su desarrollo constante y firme a través de los años; sin embargo, el título de la edición de 1998 sugería una actitud menos optimista: *A tientas en la oscuridad: el cine documental japonés en y a partir de los años ochenta (Nihon Dokyumentar no Mosaku: 1980 Nendai Iko)*. Donde más se evidenció esta cautelosa incertidumbre fue en el encuentro que acompañaba el ciclo. En el estrado se reunieron cuatro cineastas que representaban a varias generaciones de la historia del cine japonés. En el centro se sentaron Katsu Kanai (que comenzó su andadura cinematográfica en los años sesenta) e Shin'ichi Ise (de los ochenta). A ambos extremos se encontraban Toshio Iizuka (década de 1960) y Naomi Kawase - Sento- (década de 1990)¹.

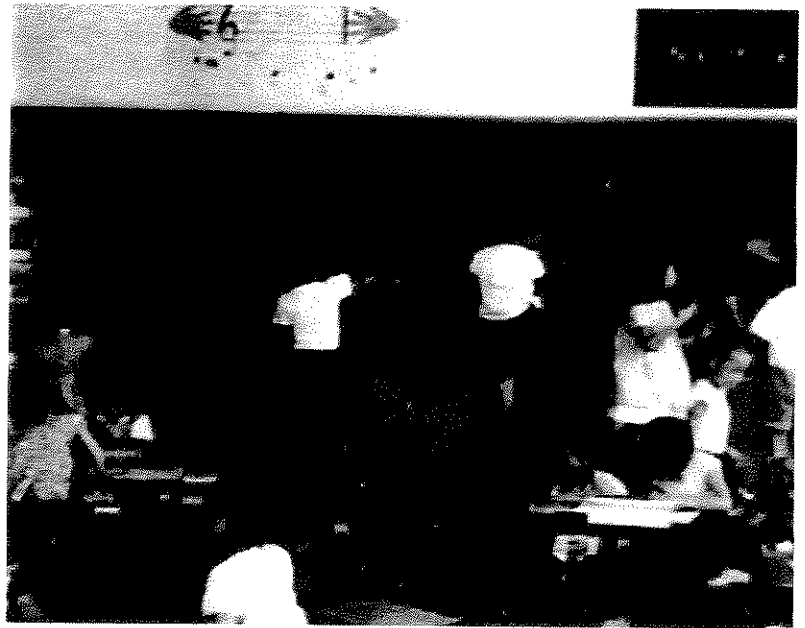
La edición de 1998 del festival de Yamagata fue en sí misma una página de la historia del documental japonés

Iizuka fue ayudante de dirección del difunto Shinsuke Ogawa desde la década de los años sesenta hasta la muerte de Ogawa en 1992 y, a partir de ahí, él mismo se convirtió en director. Kawase estaba recién llegada del Festival Internacional de Cine de Cannes, donde su primer largometraje (rodado, por cierto, por el cámara de Ogawa, Masaki Tamura) había sorprendido a todos y obtenido un premio especial del jurado. Los medios de comunicación nipones presentes en el festival, muchos de ellos manifiestamente rendidos a los pies de Kawase, veían en el premio de Cannes para *Suzaku (Moe no suzaku)* la confirmación de que una nueva generación de cineastas había logrado el reconocimiento internacional y de que el cine japonés acababa de entrar en una nueva era. Esta reivindicación estaba más relacionada con la ansiedad de Japón por el lugar que ocupaba en la producción cultural global que con cualquier percepción adecuada de la historia del cine. No obstante, como espero demostrar más adelante, esa apreciación era ajustada al menos desde cierta perspectiva.

Aquella cita en Yamagata fue en sí misma una página de la historia del documental japonés. No

hubo que esperar mucho hasta que se puso de manifiesto la estructura generacional que vertebraba el encuentro. El *caminar a tientas* en el documental japonés se concretaba esa noche en el terreno que había entre las personas sentadas a los dos extremos del estrado. Iizuka y Kawase se iban a enfrentar en torno a la cuestión expuesta por el moderador Sadao Yamane, uno de los más distinguidos críticos de Japón. Tomando como referencia las ideas de Katsuhiko Fukuda (un ex miembro de Ogawa Productions que permaneció en Sanrizuka después de que el colectivo abandonara), Yamane sugirió que a mediados de la década de los setenta ocurrió algo que transformó el cine documental japonés, dejándolo en el estado aparentemente precario que tiene hoy. Como en cualquier otra discusión sería sobre cine documental en Japón, las palabras *shutai* (sujeto/*subject*) y *taisho* (objeto/*object*) salieron a relucir constantemente. Estas dos palabras raramente se definen, si es que alguna vez se ha hecho, pero sin embargo se repiten sistemáticamente como si del mantra del cine documental de posguerra se tratara. Funcionalmente, demarcan la periodización del cine documental de posguerra.

Los artistas que estaban en el estrado enseguida marcaron el territorio. Iizuka expuso el punto de vista, por lo general aceptado, de que los cineastas de la década de los sesenta e inicios de los setenta tenían un compromiso político y asumían radicalmente su engarce en el mundo. Asumieron una posición, construyeron un sujeto (*subject/shutai*), profundamente social, que al mismo tiempo que requería una materialización o plasmación en imágenes era consciente de la delicada relación que establecía con el objeto (*object/taisho*) que rodaba. Los directores de cine más jóvenes, comentó Iizuka (en una obvia crítica a Kawase), están demasiado absortos en su propio micromundo. A la hora de hacer películas



Para el crítico Sadao Yamane, a mediados de la década de los setenta ocurrió algo que transformó el cine documental

se centran bien en sí mismos o en sus familias sin hacer referencia alguna a la sociedad, sin comprometerse con ninguna posición política o proyecto social. Kawase respondió a la defensiva, aunque quizás no demasiado convincentemente, argumentando que sus propios trabajos documentales sobre su tía y la búsqueda de su padre ausente poseían igualmente el tipo de resonancia social que Iizuka reclamaba para su propio trabajo. Al final, ambos cineastas sólo criticaron al otro de forma implícita, sin ir más allá. Para los que andábamos *a tientas*, una idea que a lo largo de la sesión se nutrió con contribuciones desde el público a través de las opiniones de Noriaki Tsuchimoto (autor de las series sobre Minamata) y Katsuhiko Fukuda, casi todos sentimos que tras el encuentro seguíamos *abandonados en la oscuridad*, especialmente respecto a una pregunta: “¿Qué sucedió con la vitalidad y el apasionado compromiso del documental japonés de los sesenta?”



Este ensayo acepta de forma provisional la periodización de Fukuda y Yamane. Tras los años sesenta y principios de los setenta, años en los que la producción fue espectacular tanto en calidad como en cantidad, algo le ocurrió al cine, de tal manera que el documental japonés entró en una fase de deterioro continuo. Todos los historiadores dan por bueno que el número de documentales emocionantes y creativos del periodo inmediatamente anterior no tenía precedentes; que, en comparación con aquel periodo, la situación actual languidece; y que el apoyo popular, que los sustentó desde el principio haciendo de estos trabajos documentales una realidad posible, se ha desvanecido y ya no existe. Y qué irónico que en los años de la crisis de la burbuja económica, en los ochenta, en la era del *johoshihonshugi* (del capitalismo de la información), el cine documental, la forma de arte con más capacidad para registrar la realidad,

Aunque estaban al tanto de las evoluciones de la vanguardia occidental, los directores japoneses se resistieron a seguirles

perdiese su confianza y terminase a tientas en medio de una desorientación crítica, buscando alguna referencia en aquel encuentro de Yamagata, a finales de los años noventa. Hoy en día, pocas películas son tan convincentes o tan atrevidas como las que componen la prodigiosa producción del año 1970. Actualmente, las películas y vídeos de Japón plantean un giro hacia uno mismo, un movimiento que parece aparentemente bastante similar a la evolución del cine y vídeo euro-americano. No obstante, éste último está política y teóricamente conformado con rigor, mientras que su homólogo japonés documenta el yo desde una posición vagamente apolítica y sin sustento teórico. Es decir, en Japón, en gran medida, el cine documental y su conceptualización van por su propio camino. La no-ficción euro-americana desarrolló con relativa autonomía una relación de comparación y referencia entre ambas cinematografías. Sin embargo, aunque estaban al tanto del *cinéma vérité*, del *direct-cinema*, del *tercer cine* y de las evoluciones de la vanguardia occidental, los escritores y directores japoneses se resistieron a seguirles. Como pronto se verá, esta independencia tenía correlación con el vigor de los debates que se estaban desarrollando sobre la materia, con el espíritu innovador de los cineastas y la percepción de que las apuestas sociales y políticas que tenían entre manos eran altas. Siguiendo la pista de los cambios producidos en el debate sobre *shutaisei* (subjectividad/subjectivity), este ensayo busca a tientas qué ocurrió; ese *algo* que parece que divide a los cineastas entre aquellos que como grupo filman a otro grupo y los que emplean la cámara de una forma individual documentando el yo; ese *algo* que parece que divide lo público y lo privado, el *shutai* y su *taisho*, la década de los sesenta y el tiempo presente.

Los años cincuenta: el realismo a debate

Como práctica cinematográfica, el cine documental tuvo, desde los años veinte, gran atractivo entre las personas de ambos extremos del espectro político. Podría decirse que esto era así debido a varias cualidades específicas del medio. En primer lugar, durante los primeros años del periodo Showa, la infraestructura del cine había evolucionado lo suficiente como para permitir una rápida distribución de imágenes a grandes audiencias dispersas a lo largo de enormes distancias. Esto otorgó al cine una fácil expansión nacional e incluso internacional (colonial). Otra razón es la calidad indicial de la representación cinematográfica. La imagen en la pantalla es un índice en el sentido Pierciano, como una huella dactilar o un termómetro. Con respecto a ese objeto sobre el que proporciona un indicio, el cine documental otorga, en un solo golpe de vista, una inmediatez espacial y temporal, una cualidad que la práctica fílmica documental emplea para desmarcarse de la ficcionalización. Explorando esta relación aparentemente privilegiada con la realidad, los directores de cine con un fuerte compromiso social desarrollaron un arsenal de dispositivos retóricos para llegar y movilizar a las nuevas masas de espectadores.

Estas características singulares del medio fueron, desde el inicio, evidentes para los cineastas involucrados en la educación primaria y en el movimiento cultural proletario a finales de los años veinte y principios de los años treinta. No obstante, estas dos tendencias, la ilustración pedagógica y sociopolítica, convergieron cuando Japón entró en guerra. De la misma manera que las diferencias entre izquierda y derecha pasaron a ser también mucho más ambiguas. Sin embargo, con el final del conflicto, la conquista de la libertad significó para los cineastas que se abrieran nuevas posibilidades para utilizar el cine

El Partido Comunista de Japón se convirtió en una poderosa fuerza en las organizaciones dedicadas al cine documental y educativo

como una fuerza de oposición y cuestionamiento social. Los activistas de izquierda gravitaron en torno a las formas que proporcionaba el cine documental, particularmente aquellos alineados con el Partido Comunista de Japón, que se convirtió en una poderosa fuerza dentro de las organizaciones dedicadas al cine documental y educativo. Al igual que sus predecesores en las épocas de preguerra y guerra, estos cineastas de la izquierda se sentían fuertemente atraídos por la posibilidad de un medio basado en la representación de la vida pública; a través de esta herramienta cuyo uso estaba recién democratizado intentaron construir un territorio nacional alternativo, capaz de mover (movilizar y conmover) a la gente en todos los sentidos.

Hoy en día, las películas de finales de los años cuarenta y de los años cincuenta resultan en general bastante pedestres, y ésta era, en parte, la cuestión nuclear. El carácter artificioso del estilo documental dominante quedó demostrado en la debacle que supuso *Shiroi sanmyaku* (*White Mountains*) (1957), cuando se descubrió que en ese documental, sobre la naturaleza en un territorio muy preciso, se mostraban especies absolutamente desconocidas en esa zona e incluso se había empleado un oso disecado como doble en algunas escenas. Este asunto provocó en la posguerra algunos de los primeros cuestionamientos sobre la idea que se tenía del realismo². El acartonamiento de aquel estilo volvió a quedar en evidencia por contraste, gracias a las novedosas películas producidas por Susumu Hani (hijo del historiador Goro Hani). Como miembro fundamental de la división cinematográfica de Iwanami, institución que, como veremos más adelante, hizo una enorme contribución al cine de los años sesenta, Hani rodó una llamativa y destacada primera película en 1954 titulada *Kyoshitsu no kodomotachi* (*Children of the Classroom*). El público quedó atónito ante la esponta-

El público quedó atónito ante la espontaneidad captada por "Kyoshitsu no kodomotachi" (1954), de Susumu Hani

neidad que la película lograba captar. Próximo al *direct cinema*, al que sin embargo precedía en el tiempo, el de Susumu Hani era realmente un tipo de filmación más elegante que el de los referentes más o menos equiparables anglo-europeos³. Mientras que los cineastas americanos, como Richard Leacock y los hermanos Maysles, revistieron en un principio su trabajo con una retórica de objetividad, Hani utilizó la observación precisamente para acercar las subjetividades de los individuos a los que filmaba. Por ejemplo, *Eo kaku kodomotachi* (*Children Who Draw* / 1956) muestra simplemente a unos niños participando en una clase de arte. En cuanto comenzamos a diferenciar las distintas personalidades de los niños, Hani corta en montaje a los dibujos que están creando. Este salto del fenómeno observado aparentemente con objetividad a las representaciones del mundo interior de los niños se refuerza con un sorprendente cambio en la imagen del blanco y negro a un brillante color. Alejadas del acartonado realismo de sus contemporáneos, las películas de Hani ganaron premios a nivel internacional y se distribuyeron por todo Japón a través de Toho Studio⁴. Estas películas fueron las primeras señales del cambio que se avecinaba.

No obstante, el empuje crítico de este movimiento vino de Toshio Matsumoto, un joven cineasta, rebelde y realmente audaz. Sus contribuciones al discurso crítico fueron tan influyentes como su cine. Comenzó publicando misivas y manifiestos, contribuyendo a generar una turbulencia crítica que finalmente haría temblar los cimientos del mundo del cine en la siguiente década. Matsumoto, junto con otros, criticó los parámetros de la vieja y de la nueva práctica del documental enfrentando el término *shutai* a la tradición o lo establecido. El acercamiento al término *shutai* debe realizarse con mucha precaución. Su significado varía en función del contex-

to dónde está contenido. Además, en cada campo se interpreta de una forma diferente, lo que hace imposible encontrar una correspondencia directa con la palabra inglesa *subject* (o con la española *sujeto*), que en sí mismas son también palabras confusas. El término *shutai* apareció en la teoría del cine del periodo de preguerra, en ensayos de filósofos como los escritos por Masakazu Nakai, así como en debates sobre los méritos científicos o artísticos del cine de no-ficción. No obstante, fue durante la Ocupación cuando entró a formar parte del discurso cinematográfico, con un sentido comprometido y, en apariencia, próximo a las instrucciones del Partido Comunista de Japón (PCJ). Los críticos de cine tomaron prestados los términos del debate sobre la responsabilidad de la guerra que se desarrollaban con fiereza dentro de la izquierda y los trasladó al mundo del cine⁵. No obstante, en la edición de diciembre de 1957 de *Kaiho*, el boletín de noticias de la *Kyoiku Eiga Sakka Kyokai* (*Asociación de Cineastas Educativos*), la principal organización de cineastas de no-ficción, que era claramente de izquierda, Matsumoto publicó *Sakka no Shutai to Iu Koto* (*On the Subject of the Filmmaker / Sobre la subjetividad del cineasta*). Fue el primero de una serie de ensayos sobre cuestiones políticas y estéticas que Matsumoto realizó a lo largo de una década. El texto supuso, además, un manifiesto de diferenciación generacional. Matsumoto comienza su ensayo con las siguientes palabras:

"Durante la guerra, (los documentalistas) produjeron, sin ningún sentido crítico, películas que colaboraban con el conflicto bélico, pero luego cambiaron su rumbo natural por una decisión totalmente externa y modificaron bruscamente su dirección, de un punto a otro, sin ninguna reconsideración interna mínimamente seria. En ese periodo de propaganda políti-



ca, los cineastas se aplicaron rápida e inconteniblemente, tal y como una enfermedad se contagia entre los niños, a una tendenciosa práctica filmica que subordinaba el arte a la política. Así es que, subsiguientemente, en el periodo de repliegue que vino tras la guerra, y con una absoluta carencia de principios, se adaptaron sin problemas al cine esponsorizado o documental publicitario (PR). En este sentido, entre estos cineastas sólo hay serviles artesanos faltos de subjetividad. Uno puede decir que en este grupo nunca hubo un artista⁷⁶.

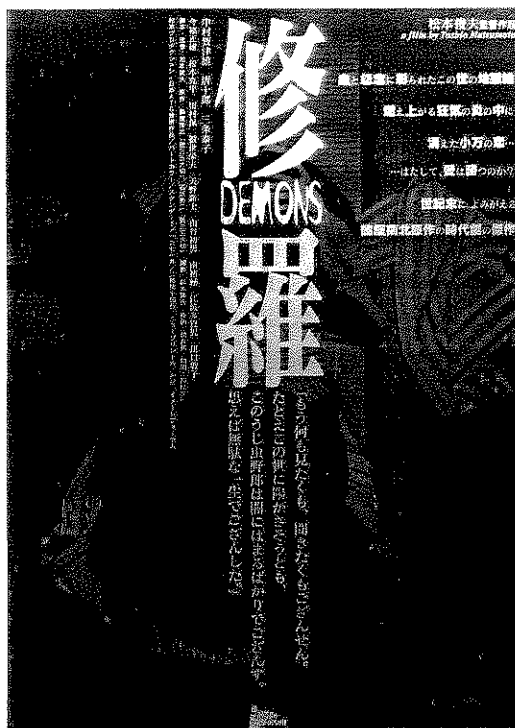
El furor que siguió a la publicación de *On the Subject of the Filmmaker* contribuyó a la reestructuración radical de la organización. Los miembros cambiaron de nombre, pasando de denominarse *Kyoiku Eiga Sakka Kyokai* (Asociación de Cineastas Educativos) a *Kiroku Eiga Sak-*

El empuje crítico a finales de los cincuenta vino de Toshio Matsumoto, joven cineasta, rebelde y realmente audaz

ka Kyokai (Asociación de Cineastas Documentales), evidenciando así una ampliación de actividad cinematográfica. Además, establecieron la *Kiroku Eiga* (Cine Documental) como su revista mensual. Ésta se convertiría en su *revista del movimiento*, el lugar en donde se iba a elaborar la conceptualización intelectual del futuro cine documental. La puntilla crítica de Matsumoto fue a su vez el desencadenante de la reacción en su contra que encabezó el líder de la organización, Tai Yoshimi. En una serie de artículos publicados en las tres primeras ediciones de *Kiroku Eiga* se encargó de defender el trabajo de cineastas cuyas carreras hicieron de puente en 1945.

“Por un lado, hemos utilizado la producción cinematográfica como un arma de los movimientos ciudadanos; es decir, nos hemos encargado de divulgar la idea de que el cine pertenezca a la gente. Y los resultados de esta experiencia han marcado una época. También es importante señalar que hemos descubierto un camino para desarrollar trabajos que pongan de relieve los planes y la expresión independientes. Además, hablando específicamente de los cineastas, la experiencia obtenida en este periodo no tiene precio. La mayor parte de los artistas, gracias a la conjugación del realismo con la mirada creativa, han podido acumular gran experiencia”⁷⁷.

No obstante, fue precisamente este remitir permanente al realismo lo que preocupaba a Matsumoto, en parte por su continuidad con respecto a los planteamientos del documental en tiempos de guerra pero también por la supresión que implicaba de la subjetividad del artista. Un estilo cinematográfico que se presenta a sí mismo como representación referencial y privilegiada del mundo acaba al final convertido en un cúmulo de convencionalismos. Estas cons-



Para Matsumoto, "los documentalistas que capturan su objeto con una mirada no emocional están incapacitados para conseguir una comprensión total de la realidad"

trucciones repetidas no hacen sino ocultar el trabajo de formalización que requiere todo estilo realista, lo que equivale a una supresión de la mirada subjetiva, que forma parte constitutiva y esencial del cine. Para Matsumoto esta deriva era tan irresponsable como peligrosa, ya que, inevitablemente, suponía difuminar también todo lo que tiene que ver con la política. El plan de un cine de no-ficción realista hecho *para la gente* escondía en el fondo un autoritarismo que Matsumoto asoció con el estalinismo que anidaba en el PCJ. Atacó vigorosamente a los viejos cineastas de la izquierda en una serie de artículos, de los cuales el más famoso fue un ensayo sobre *Guernica* de Alain Resnais, un corto documental sobre el cuadro de Picasso. Tanto en la película como en el cuadro, Matsumoto encon-

traba lo que, en su opinión, le faltaba al cine japonés:

"El sentido de interioridad es la decisiva desconexión entre el sujeto y el mundo de hoy. Es la toma de consciencia que se establece a partir del colapso de la visión clásica del hombre. Los naturalistas deberían tener en cuenta que la alienación capitalista se manifiesta, más que en ningún otro terreno, en el proceso de materialización de ese yo interno autónomo y en el desmantelamiento real del sujeto. Cuando esos estudiosos confían en el mundo exterior sin ser conscientes del mundo interior propio, no pueden más que atrapar su materia de estudio a través del listado de atributos y de elementos atmosféricos. Acaban desecando la fuente de la imaginación y desarrollando unos patrones de emoción que sirven de poco. Los documentalistas que capturan el *taisho* (objeto) con una mirada no emocional están incapacitados para conseguir una comprensión total de la realidad sin usar esa intimidación que les sirva de medio. Bruscamente confrontados con el arte vanguardista, con el que a primera vista no tienen conexión, yerran al intentar conseguir un mayor realismo con el que poder negar el yo. Y esto es debido a la falta de esa consciencia de sí mismos que padecen los artistas"

Por medio de ataques al glorificado realismo de la *Edad de Oro* de los años cincuenta, este artículo es una especie de declaración de principios en el comienzo de la batalla que está emergiendo entre los cineastas de la vieja y la nueva izquierda. Los escritos de Matsumoto, al poco de recopilarse en *Eizo no Hakken*, se convirtieron en una *biblia* para la nueva cohorte de artistas. Matsumoto respaldaba sus críticas escritas con algunas películas fascinantes. En trabajos como *Ishi*

no uta (*Poem of Stones* / 1959) y *Anpo joyaku* (*Security Treaty* / 1960) consiguió dismantelar cualquier distinción simplista entre documental y vanguardia, entrelazando el realismo del cine de no-ficción con momentos de impactante surrealismo. Por ejemplo, *Anpo joyaku* es un filme collage que combina metraje encontrado, imágenes documentales, fotografías y dibujos relacionados con el Tratado de Seguridad de 1960 entre Japón y Estados Unidos. Más que presentar las imágenes como una especie de decorativismo de los hechos (como se vería en un documental televisivo, por ejemplo), Matsumoto mutiló fotografías de los líderes de Japón y, literalmente, escupió en la proyección de las imágenes de un soldado de EEUU y una prostituta. Éste fue un cine agresivamente experimental que politizó en sí mismo el estilo cinematográfico. Provocó un tremendo alboroto.

A principios de 1959, la fuerza del consejo editorial de *Kiroku Eiga* había pasado a Matsumoto y sus partidarios, el más notable de los cuales fue Shinkichi Noda. Se abrió un período editorial en el que comenzaron a publicar brillantes escritores externos a la organización y se crearon alianzas con intelectuales de otros campos que se oponían a la corriente estalinista de la izquierda. Entre estas nuevas incorporaciones se encontraban Tadao Sato, Kiyoteru Hanada, Tadao Uru y otros. Fue un momento decisivo para el cine documental en Japón, ya que la producción estaba experimentando un crecimiento tan explosivo como el que se produjo a finales de los años treinta. En 1959 la producción de cortometrajes documentales sobrepasaba casi las 900 películas al año, lo que se traducía en un crecimiento del 500 % a lo largo de la década⁹. La producción de obras educativas para televisión, teniendo en cuenta que había partido de cero a principios de los cincuenta, ascendía también a 900 películas anuales¹⁰. Dentro de esta saludable vitalidad de la

En 1959, la producción de cortometrajes documentales sobrepasaba las 900 películas al año



industria, la presión que Matsumoto ejercía para que se innovara, tanto a través de ataques críticos como por medio de sus ejemplos artísticos, chocaba con la poderosa inercia institucional, que afectaba a todos aquellos que trabajaban dentro de organizaciones establecidas. La única salida para los reformistas era la independencia, fuese cual fuese su significado en 1960.

Los denominados años sesenta

Esta década, tan extraordinaria en tantas sociedades de todo el mundo, es la década de la pasión por lo público, del espectáculo de los gobiernos luchando por contener las energías desbordadas de los ciudadanos, y del cambio en la consciencia que obligó a una reconsideración general de la

El término "subjetividad" comenzó a formar parte del discurso cinematográfico durante la ocupación de EEUU

expresión artística. En Japón, los historiadores sitúan como colofón de la década la renovación del Tratado de Seguridad con EEUU en 1970, pero para nuestro objetivo deberíamos alargar algo más la década: también el comienzo de los años setenta pertenece a los *sesenta*; después de todo fue cuando *algo acurrió*. La segunda firma del Tratado con EEUU en 1970 no fue pues un final.

El cine documental es uno de los campos artísticos más fascinantes por su capacidad para representar nuestro mundo. En tiempos de constreñimiento político, precisamente por el atractivo que representa para el poder y por su alcance nacional, incluso global, el documental se convierte en una base crucial para la movilización y contestación política. A finales de los años cincuenta, Matsumoto y compañía se posicionaron en el centro de este complejo de fuerzas que presionaban al cine. Desde su punto de vista, el realismo propugnado por la vieja generación de cineastas era una farsa. Ese cine estaba intrínsecamente implicado en la propaganda del gobierno y en las relaciones públicas de las empresas, era un realismo artificioso y alineado con las formas opresivas de poder. El consejo editorial de *Kiroku Eiga* anunció en 1960 que a partir de entonces sus esfuerzos tomarían una nueva dirección, poniendo un énfasis especial en tres asuntos interconectados: (1) el cuestionamiento (*ronrika*) de la relación que se establecía entre el ambiente o entorno y la subjetividad del director, (2) el cuestionamiento de la representación y la subjetividad del director (sujeto), y finalmente (3) el cuestionamiento de la relación que se establecía entre la posición del sujeto en esa realidad o entorno y la representación subjetiva de esa realidad. Aquellos cineastas intentarían revolucionar el cine de no-ficción sobre estos tres pilares. En la séptima asamblea general, que tuvo lugar en diciembre de 1960, el grupo pasó a llamarse *Eiga Sakka Kyokai*, eliminando la palabra

educación y enfatizando su identidad de documentalistas. En 1961 la portada de su revista se imprimió en color y comenzaron a pensar en venderla en quioscos de periódicos y revistas, apoyándose en las poderosas aportaciones de autores como el crítico de cine Tadao Sato y del filósofo Kiyoteru Hanada, así como en las contribuciones de cineastas a los que ya entonces había que prestar atención especial, como Hiroshi Teshigawara, Nagisa Oshima, Taka Atsugi, Kazuo Kuroki y Yoshishige Yoshida.

El gran apoyo de la crítica a su cine hizo que el debate sobre la *subjetividad* no decayera. Originalmente, este término comenzó a formar parte del discurso cinematográfico durante la Ocupación. Las reflexiones que provenían del marxismo en general se centraron en el largo y complicado debate sobre este concepto en el contexto de las responsabilidades de la guerra. En su determinación por encontrar nuevas definiciones de la práctica documental, Matsumoto, Noda y otros intentaron dar un giro al vocabulario, sin prestar atención, en este empeño por buscar nuevos caminos, a los debates que se habían desarrollado anteriormente. Éste es uno de los aspectos más llamativos en el desarrollo de este discurso: su carácter fragmentario y la falta de evolución. Los escritores trastocaron con absoluta libertad el concepto de *subjetividad*, aplicándolo en contextos que no tenían en cuenta para nada anteriores interpretaciones, bien dentro o fuera de Japón, bien en el cine o en otros discursos. Desde otra perspectiva, estas vacilaciones podrían interpretarse como una enriquecedora y atrevida afrenta a los límites de un debate sellado herméticamente; no obstante, desde mi punto de vista, esta inconexa pluralidad de mundos discursivos condujo a cierta clase de apropiación imprudente y descuidada del concepto *subjetividad*, de consecuencias muy concretas en el mundo del cine.

Por ejemplo: Los directores Yasuzo y Nagisa Oshima discutieron abiertamente sobre la subjetividad (*shutaisei*) en diversos artículos sobre sus largometrajes. Sin embargo, estas reflexiones no parecen tener gran conexión con lo que ocurría simultáneamente en los círculos documentales. Uno de los escasos vínculos entre la corriente reflexiva del cine de ficción y del cine de no-ficción es el trabajo de Nagisa Oshima *Shotto to wa nanika? (What is a Shot?)* en el número de noviembre de 1960 de *Kiroku Eiga*. Oshima aboga por el reconocimiento de la subjetividad del autor, que se construye y pone de manifiesto en los límites temporales de la toma, en su duración¹¹. Al reflexionar sobre la intervención del autor en el cine, la mayor parte de los escritores focalizaban esa presencia en la fase de montaje (de hecho *Kiroku Eiga* había publicado una edición especial sobre el montaje justo unos meses antes). Matsumoto trabajaba también en una línea similar aunque sus actividades señalaban ya la dirección que tomaría el discurso documental en los años sesenta. En el que probablemente es el más fascinante de sus artículos, recurrió al psicoanálisis y a los ensayos de Freud acerca de lo extraño u oculto (*unheimlich/ uncanny*). *Kakusareta sekai no kiroku (Record of the Hidden World / Registro del mundo oculto)* se publicó en la edición de junio de 1960. En él, Matsumoto intentó encauzar el debate en torno al documental hacia la existencia real del *mono* (*la cosa, thing*) que filmaba el cineasta.

“Los hechos extraños de la realidad son negados a través de estereotipos que genera ese sentido de cotidianidad que poseemos y se convierten en cosas *heimlich* (canceladas u ocultas). Es más, precisamente por eso, la existencia del *taisho*, (lo que se puede interpretar a través del sentido de la vida cotidiana o simplemente como la ley de la casualidades), queda

Para Nagisa Oshima, la subjetividad del autor se construye por medio de la duración de la toma

cuestionada radicalmente por una realidad oculta, distinta a la de la cotidianidad, que nuestro sentido todavía es incapaz de comprender. Se enmascara tras la representación como algo inexistente para nuestros parámetros del vivir cotidiano. Cuando esto ocurre, nuestra consciencia, tocada por primera vez por este tipo de realidad que nunca ha experimentado directamente, ve trastocado su equilibrio con el mundo exterior. Y lo que ocurre lo consideramos extraño o algo *unheimlich* (sobrenatural)¹².

Es a través de la fuerza, todavía sin explotar, del mundo oculto como debemos resistir frente a las estructuras que impiden ir más allá y que nos oprimen a través de mecanismos de encubrimiento de lo real, como el realismo cinematográfico. Así, mientras a los directores de largometrajes como Oshima y Masumura les preocupaba la expresión subjetiva del artista en las distintas formas de la ficción, como documentalista, Matsumoto quería dar cuenta de la fuerza existencial de esas personas reales de las que se ocupaba. Aunque Matsumoto no desarrolló estas ideas por escrito más adelante y nadie recogió el testigo allí donde se detuvo, su ensayo de 1960 mantenía la promesa de insertar el psicoanálisis en este debate. Es tan sorprendente como infortunado que ésta fuera, de nuevo, otra dirección abandonada.

Aunque los aspectos concretos del ensayo de Matsumoto se quedaron sin desarrollar, sí podemos comprobar cómo sus palabras expresaban la transformación que el cine de no-ficción estaba emprendiendo. Indicaban, por un lado, un nuevo énfasis del *taisho* en el debate sobre la *shutaisei*. Y su significado se basaba en la conceptualización de la imagen documental como el *documento de la relación* entre el director y el objeto. Esta nueva formulación iba a tener efec-

La transformación que el cine estaba emprendiendo en los sesenta concebía la imagen documental como la huella de la relación entre el director y el objeto

tos de gran alcance en la práctica documental de las siguientes décadas. Al mismo tiempo, el impulso de Matsumoto de recurrir al psicoanálisis también se demostraría como algo importante, aunque luego no llevara a ningún sitio. Es decir, se desarrolló un discurso sobre la subjetividad que paradójicamente no tomó en cuenta el corpus teórico más importante y rico que nunca haya explorado las dimensiones de la mente humana. Las consecuencias de esta omisión fueron múltiples y variadas. El hecho de que escritores y artistas no compartieran una terminología y estructura conceptual comunes significó que la *shutaiseiron* se escindiría inevitablemente en muchas direcciones.

Con la perspectiva que da el tiempo, descubrimos una variedad de acercamientos a este concepto aparentemente infinita, con personas utilizando palabras como *shutai* y *taisho* para nombrar conceptos absolutamente dispares. Debido a la inexistencia de una apoyatura intelectual externa, no se creó la necesidad de articular los argumentos del debate en torno a una línea común de pensamiento. Esta falta de articulación crítica permitió que en el mundo documental circulara una concepción popular del concepto *shutaiseiron*, una versión maleable que, por esas cosas de la ironía, puede haber sido finalmente más efectiva que una *gran teoría* al alcance sólo de especialistas. Lo más importante: podríamos especular sobre el hecho de si el auge y desaparición brusca del psicoanálisis de esta ecuación pudo contribuir a ese *algo* que pasó en los años setenta. Pero estaríamos adelantándonos en el tiempo.

Como sucedió con otras manifestaciones generadas en torno al pivote que supuso en 1960 el Tratado entre EEUU y Japón, *Kiroku Eiga* comenzó a perder su energía en los primeros años de la década. La organización se cerró en marzo de 1964, aunque pronto, en junio de ese

año, volvería a recomponerse bajo el nombre *Eizo Geijutsu (Artes de la Imagen)*. Se trataba de un grupo de unos ocho miembros que sufrió en parte los mismos problemas estructurales que ya padeciera la organización anterior. Así, la atomización de los intereses individuales interfirió en cualquier intento de debate dentro del colectivo. Los distintos enfoques sobre el documental se vieron ampliados con la introducción de la vanguardia euro-americana de la mano de cineastas como Takahiko Jimura, que escribía sobre lo que ocurría en la escena neoyorquina¹³. De alguna forma se puede decir que la progresiva merma del grupo tuvo que ver con el éxito de sus miembros. Sus inquietudes se incorporaron a lo que comenzaba a ser una producción normalizada, de forma que ya no requerían estar organizados para defenderlas.

De hecho, todo lo que tiene que ver con la producción cobra un progresivo interés gracias, en gran parte, al legado de Iwanami Productions. En la década de los cincuenta, el departamento de cine de esta compañía, siguiendo la estela de las innovaciones de Hani, se convirtió en el humus necesario para la creación cinematográfica. Conquistando cierto margen de autonomía dentro de la estructura de la que era esencialmente una empresa de relaciones públicas, Iwanami permitió a los cineastas la libertad (relativa) para extender los límites del llamado cine de relaciones públicas (PR films). En este ambiente, en 1961 se formó un grupo que estaba llamado a explorar las fronteras convencionales del documental patrocinado. El listado de esos cineastas aparece hoy como una selección de los mejores directores y cinematógrafos de Japón: Shinsuke Ogawa, Noriaki Tsuchimoto, Kazuo Kuroki, Yoichi Higashi, Masaki Tamura y Tatsuo Suzuki, entre otros. Adoptaron el nombre de *El Grupo Azul (Ao no Kai/ Blue Group)* y llevaron a cabo experimentos cinematográficos de

forma regular. Leían y discutían críticas y teorías y prestrenaban cortes de sus proyectos cinematográficos para hacer puestas en común. Se juntaban en un bar, bebían, comían y mantenían intensas discusiones a lo largo de toda la noche. Sus esfuerzos consiguieron llevar al cine PR a niveles espectaculares nada frecuentes hasta entonces, desarrollando interesantes formas de montaje, narración e incluso fotografía en color en Cinemascope 35mm. No obstante, los temas se veía limitados a industrias del acero y de la construcción (quienes encargaban el trabajo), un límite a sus ambiciones que pronto se cruzaría con presiones de otra naturaleza.

Al trabajar dentro de un contexto industrial, los directores se vieron obligados a embellecer el paisaje modificado por la intervención humana, los espacios industriales creados por una economía en gran crecimiento. El hecho de que el poder económico lograra en estos mismos años un espectacular crecimiento fue algo problemático para este grupo de cineastas, que simpatizaban con aquellos elementos sociales críticos con el capital y el gobierno. Mientras los cineastas de Iwanami hacían piezas publicitarias sobre el poderío industrial de algunas de las corporaciones más corruptas y contaminantes de Japón, los movimientos sociales de todo tipo estaban tomando las calles con sus protestas. Incómodos bajo el peso de estas contradicciones, los miembros de *El Grupo Azul* abandonaron Iwanami para acercarse a un tipo de documental político independiente.

Kuroki se fue en 1961; Tsuchimoto, Higashi y Ogawa se independizaron en 1964. Todos ellos aportaron su grano de arena a la puesta en marcha de un nuevo cine independiente alineado con la Nueva Izquierda, al que se unirían también otros como Noda, Matsumoto y Nagisa Oshima. En contraste con la que había sido su escuela profesional, los antiguos miembros de *El*

Iwanami Productions permitió que los cineastas extendieran los límites del llamado documental de relaciones públicas o patrocinado

Grupo Azul localizaron su búsqueda cinematográfica independiente en un terreno absolutamente antagónico: el movimiento estudiantil. Higashi rodó películas en Okinawa, territorio ocupado por EEUU. Ogawa rodó *Seishun no umi* (*Sea of Youth* / 1966), un trabajo documental sobre los estudiantes por correspondencia y su discutible relación con la administración educativa, en el mismo colegio donde había rodado una película PR para Iwanami algunos años atrás. A éste le siguió el trabajo *Assatsu no mori* (*Forest of Pressure* / 1967), que describe, desde el lado de las barricadas, las ruidosas protestas en la Universidad de Takaseki. Ese mismo año, Ogawa dirigió un documental sobre las masivas protestas organizadas con la intención de impedir la salida del Primer Ministro Sato hacia Estados Unidos: *Genmin hokoku: Haneda toso no kiroku* (*Report from Haneda* / 1967). Ogawa también produjo la radical película de Tsuchimoto *Puruchizan zenshi* (*Prehistory of the Partisan Party* / 1969), que detallaba los trabajos internos de un grupo extremista de estudiantes que había ocupado un edificio en la Universidad de Kioto. Todas estas películas rechazaron la retórica del reportaje objetivo utilizado por los nuevos documentales televisivos para encubrir su alianza con el gobierno y el gran capital. Los trabajos cinematográficos de Ogawa y Tsuchimoto documentaban el estremecimiento de la independencia, de atravesar las barricadas y tomar partido. Este valiente movimiento atrajo el interés del floreciente movimiento estudiantil, que convirtió a los directores de cine en héroes culturales de la izquierda. En este punto, los estudiantes radicales pasaron a ser tanto su materia o asunto de filmación como su audiencia, lo que les condujo a retos más extremos. En 1965 Tsuchimoto fue a Kyushu e inició una serie de películas sobre la intoxicación por mercurio en los pueblos de la Bahía de Minamata; Ogawa trasladó su base a un

La películas dirigidas por Tsuchimoto en Minamata y Ogawa en Sanrizuka son monumentos del cine japonés de posguerra

pueblo situado en las afueras de Tokio, donde el gobierno intentaba echar a los campesinos de sus casas para construir un nuevo aeropuerto internacional. Las películas rodadas en estos nuevos emplazamientos, la serie de Minamata de Tsuchimoto y la serie de Sanrizuka de Ogawa, son monumentos del cine japonés de posguerra.

De esta manera, la creación cinematográfica pasó a formar parte de los grandes movimientos políticos, electrificando a las audiencias e inspirando un debate considerable sobre el papel del cine en la sociedad. Estas películas conseguían financiarse gracias a una combinación de aportaciones, entre tasas de alquiler, donaciones y préstamos de sindicatos y personas individuales. Una vez finalizadas, se mostraban en todo Japón, tanto en las ciudades como en el campo, en reuniones sindicales, a través de los movimientos ciudadanos, en teatros independientes, en universidades e incluso en un sorprendente número de institutos. Los propios directores viajaban con la película bajo el brazo por el campo organizando proyecciones allí donde fuera posible. Por motivos obvios, las películas nunca se mostraron en salas de cine regulares o en emisiones televisivas.

De las dos, la serie de Sanrizuka es la más innovadora e interesante teóricamente, a pesar del hecho de que Tsuchimoto fue y sigue siendo el líder intelectual del cine documental japonés. No obstante, las películas de Ogawa, así como la forma en las que las producía y las mostraba, son más relevantes e ilustran mejor el tema que nos ocupa. Su constante innovación señalaba el camino de lo que eran nuevas formas de cine de no-ficción y esto implicaba, entre otras cosas, nada más y nada menos que la creación de espacios públicos de proyección de carácter local en los que debía resonar la lucha y las contradicciones latentes en otras localidades o de la nación en sí misma. Por ejemplo, los habitantes de pueblos

en cualquier parte de Japón podrían identificarse fácilmente con las películas que estaba realizando sobre el enfrentamiento de los campesinos con el gobierno central. Más tarde, Ogawa intentaría crear una red nacional de sucursales donde proyectar documentales independientes, un espacio donde exhibir sus películas y que al mismo tiempo fuera un centro para que la comunidad produjera sus propias películas sobre problemas locales. Las claves esenciales del proyecto creativo de Ogawa en torno a la imagen documental son, en todo caso, anteriores a todos estos desarrollos.

El inicio de *Report from Haneda* es muy clarificador. En el transcurso de los violentos disturbios, un estudiante fue asesinado con un golpe en la cabeza. Como los mandos policiales evadían toda responsabilidad en el suceso, Ogawa utilizó el documental para investigar "lo que había ocurrido de forma precisa". Aquella propuesta era algo más que una reiteración de los hechos o que una cuidadosa reconstrucción de los acontecimientos, estrategia típica del documental televisivo. Muy contrario, Ogawa mezcla detalles meticulosos con evocativas imágenes de los acontecimientos del pasado, transitando permanentemente entre lo mundano, lo hermoso y lo atroz. En el comienzo del filme, a través del trabajo del cámara Koshiro Otsu (quien luego se convertiría en el principal director de fotografía de las películas de Tsuchimoto), se nos abandona a los espectadores en medio de los disturbios entre los estudiantes y la policía. Rechazando mantener la distancia de seguridad de un típico cámara de noticias, Otsu simplemente se zambulle en el tumulto de la calle. Ogawa, de repente, congela la imagen, la detiene, hace avanzar la película algunos fotogramas, la detiene, vuelve a avanzar, regresa al movimiento global, la congela de nuevo. Su búsqueda hace de la lucha callejera una coreografía de violencia y movimiento.

Los cuerpos (una agitada coreografía de bustos, cuerpos de cintura para arriba), fluyen en todas las direcciones; vemos miembros ladeados, caras asustadas, porras en movimiento. La escena finaliza en un terrible primer plano de un cráneo humano, completo, con su cerebro, sobre una mesa. Sobre esta espantosa imagen, un doctor explica, con insoportable meticulosidad, la fisiología de un golpe de porra de la policía. Con el cráneo en la mano, el médico describe detalladamente por qué murió este joven estudiante.

Este movimiento que va de la superficie de lo visible, al proceso y luego al detalle, plasma muy bien las características que Matsumoto reclamaba cuando hablaba de lo *unheimlich*, en un proceso que se adentraba bajo la segura apariencia del realismo documental (de hecho, los folletos publicitarios de la película mostraban un primer plano de la cara del estudiante muerto, con los ojos ligeramente abiertos, algo que no era habitual). La atención analítica prestada por el documental al procedimiento y al desarrollo de los hechos parodia el análisis superficial que se hace en las noticias televisivas, mientras que la experimentación con los modos documentales hace evidente la presencia de la mirada de los cineastas en todo lo que es la manipulación de la imagen y el sonido. Ésta fue la actitud que Ogawa imprimió a sus películas en Sanrizuka; imprevista que poco a poco se reveló como el aspecto diferencial en relación a sus colegas de la Nueva Izquierda.

Tras el estreno de *Report from Haneda*, el grupo de Ogawa adoptó el nombre de Ogawa Productions y, finalmente, pudo definirse como un colectivo. El equipo había empezado a trabajar de forma conjunta y a convivir temporalmente, y poco a poco comenzó a extender su colaboración entre la gente que filmaban. En 1968 el colectivo se trasladó al lugar en el que estaba previsto construir el aeropuerto, ocupando una casa en

En el comienzo del filme "Haneda Toso no Kiroku" se nos abandona a los espectadores en el centro de los disturbios entre los estudiantes y la policía

Sanrizuka y convirtiéndola en su centro de operaciones. Produjeron siete películas en nueve años, un total de doce horas y media de cine que mostraba la manifestación del poder del Estado a través de la mirada de los campesinos. Este grupo de cineastas vivía con los campesinos y rodaba las películas mientras trabajaba por su causa. No estaban solos. El plan para la construcción del aeropuerto, percibido como un abusivo proyecto gubernamental en clara conexión con la Guerra del Vietnam, atrajo la atención del movimiento estudiantil y de otros grupos políticos preocupados por problemas medio ambientales y sociales. Con la incorporación de estos grupos, el campo donde se pensaba construir el aeropuerto se convirtió en zona de guerra; y esto determinó la forma en la que Ogawa Pro enfocó el tema. Los cámaras cambiaron su equipo por uno más resistente a los ataques y ellos mismos se pusieron cascos y ropa de protección. A juzgar por el combate cuerpo a cuerpo que se muestra en las películas, estas precauciones eran necesarias. Hubo un momento en el que el cámara Koshiro Otsu y Takeaki Matsumoto fueron incluso arrestados, un incidente que aparece en *Nihon kaiho sensen: Sanrizuka no natsu* (*Summer in Sanrizuka* / 1968).

Las primeras películas de Ogawa Pro reflejaban que los cineastas estaban dispuestos a sacrificar su cuerpo y su libertad. Los combates en los campos en barbecho eran masivas y violentas. Los efectivos de la policía superaban en número a los campesinos, y conformaban una intimidatoria columna de antidisturbios y helicópteros. El colectivo rodó la primera película entre abril y julio de 1968 mientras los topógrafos operaban en las tierras protegidas por las fuerzas antidisturbios. En esta primera fase, los campesinos vieron cómo el suelo que les proveía de su sustento era marcado y dividido, en lo que era un anuncio del desahucio. Por primera vez en su

Ogawa consideraba que "Sanrizuka no natsu" era como un western de John Ford

vida, aquellos campesinos se estaban enfrentando a la forma más desnuda del poder estatal, unas fuerzas policiales totalmente armadas, mientras que ellos apenas tenían piedras y palos. En esta época los estudiantes habían llegado a Sanrizuka organizados en diversas facciones del movimiento estudiantil, que había descubierto que aquella batalla en los arrozales y campos de barbecho era un nuevo escenario político, un paisaje puro, en el que continuar las confrontaciones con el Estado. *Summer in Sanrizuka* es una película áspera, tanto en la fotografía como en el montaje, y enfoca las confrontaciones entre los empleados del aeropuerto, sus escoltas policiales y los manifestantes. Ogawa la llamó una "película de acción" en la línea de un western de John Ford, con las proporciones épicas de una confrontación violenta entre representantes del poder nacional y los residentes locales luchando por sus tierras, pero con la diferencia que procuraba la imagen documental.

En julio y octubre de 1970 Ogawa Pro estrenó dos películas más sobre Sanrizuka. *Nihon kaiho sensen: Sanrizuka (Winter in Sanrizuka)* y *Sanrizuka: Daisanji kyosei sokuryo soshi toso (The Three-Day War in Narita)* tienen similitudes y diferencias significativas con las anteriores películas del colectivo. Ambas obras muestran las escenas de los campesinos luchando contra el aparato represivo del Estado, como se veía en la primera película de la serie. No obstante, estos pasajes de violencia empiezan a alternarse con secuencias en las que los campesinos reflexionan sobre su situación. *Winter in Sanrizuka* comienza con la imagen de los campesinos sentados obstinadamente delante de una gran máquina excavadora. Rodada durante un periodo de seis meses después de que las autoridades del aeropuerto comenzaran a excavar el solar, el filme muestra el creciente temor de los campesinos conforme sus campos empiezan a ser destrozados.

Muchos campesinos fueron arrestados durante las escaramuzas. Paralelamente a la actitud de los campesinos, los cineastas también se sosiegan para intentar escuchar y registrar los pensamientos de esa gente en torno a todo lo que han vivido. Por decirlo de una forma sencilla, la relación entre el director y el *taisho* estaba sufriendo una transformación sutil pero profunda. *The Three-Day War in Narita* utiliza una estructura similar, con la única diferencia de que era una pieza de *agitprop*, un registro cinematográfico rodado sin recursos a lo largo de tres días. Cuando los trabajos de prospección necesarios entraron en su fase final, los campesinos y estudiantes realizaron una intentona masiva para conseguir que el proyecto no progresara. Esta película muestra esos días de enfrentamiento entre veinticinco mil manifestantes y sesenta y cinco mil policías antidisturbios. Incluso los colegios dieron permiso a los niños para que pudiesen participar. No obstante, tal y como el cámara Massaki Tamura recuerda con frecuencia, ya entonces Ogawa comenzó a dar instrucciones al equipo para que, en medio de esa guerra, realizaran tomas de mariposas de más de treinta segundos. Este tipo de extrañas instrucciones indicaban el nuevo camino en el que Ogawa Pro se estaba adentrando.

Aunque insinuado ya en sus películas anteriores, la siguiente empresa, *Sanrizuka: Dai ni toride no hitobito (Sanrizuka: Peasants of the Second Fortress / 1971)*, marca un momento decisivo, tanto para Ogawa Pro como para el cine documental japonés en su conjunto. La determinación mostrada por ambas partes había provocado una escalada en la batalla equiparable a la de una guerra civil. Los campesinos junto con sus familias construyeron fortalezas que defendieron con lanzas de bambú¹⁴. Los estudiantes lanzaban cócteles molotov desde detrás de esos muros. Fuera, en los campos, varios grupos, desde el lla-

mado Zengakuren, dirigido por estudiantes, hasta asociaciones de amas de casa, se alinearon y combatieron organizados contra la policía. La violencia que los cineastas capturaron con sus cámaras era asombrosa. Por supuesto, a estas alturas ya había unidades móviles de las televisiones que tomaban regularmente imágenes de las luchas para incluirlas en los informativos, pero los reporteros mantenían las distancias, en todos los sentidos, permaneciendo siempre tras las líneas de choque de la policía. El equipo de Ogawa, conducido ahora por el antiguo operador de *El Grupo Azul*, Massaki Tamura, se deslizó entre las barricadas y literalmente se sumergió en el conflicto. El atrevimiento había adquirido categoría épica: frente a frente, con la única presencia de una cámara, veinte mil manifestantes se enfrentaban a treinta mil policías. Algunas de las escenas rodadas desde esa posición te arrebatan el corazón. Mujeres confrontándose a un largo muro de antidisturbios, agarrando sus escudos y gritándoles a la cara: “¿No veis qué nos estáis matando? ¿Qué pensarían vuestras madres?”. Cuando finalmente asaltó las fortalezas, la policía golpeó a la gente sin consideración y sacó a rastras a las madres y niños que se habían encadenado a sus árboles.

En medio de esta gran sinfonía del movimiento, familiar por películas anteriores pero considerablemente más extensa y violenta, está ocurriendo sin embargo algo muy diferente. En *Peasants of the Second Fortress* hay momentos ocasionales en los que la acción de la película se detiene y la gente simplemente habla. Los estudiantes, que alguna vez habían centrado el interés de Ogawa, pasan ahora a ocupar el fondo de la película. Aparecen tan sólo de forma ocasional enfrentándose a las oleadas de los policías antidisturbios. En su lugar, los campesinos toman el centro de la escena, con su estilo rudo y natural. Su discurso es vacilante, lleno de pausas y repeticiones. Allí

Ogawa comenzó a dar instrucciones para que, en medio de esa guerra, los operadores realizaran tomas de mariposas de más de 30 segundos

donde un director más ortodoxo buscaría las conversaciones y a los oradores más elocuentes (normalmente líderes masculinos) para entregarles a ellos la voz representativa, Ogawa rueda en tomas largas las discusiones anodinas y las sesiones en las que se discute la estrategia. Las interrupciones, los silencios, las digresiones secundarias, las repeticiones quedaron intactas al editar la película. Cuando los campesinos comenzaron a comprender cuál era su situación real de una forma más profunda, Ogawa Pro también comenzó a entender a los campesinos de una forma más esencial. Esto es particularmente evidente en una escena rodada bajo tierra. Una de las estrategias de los campesinos fue excavar en el suelo, *su suelo*, y construir catacumbas bajo sus fortalezas. Los grupos de excavación irían rotando en un sistema de guardías, viviendo en los túneles para imposibilitar el desalojo y la construcción. Cuando los cámaras de Ogawa Pro entran en los túneles, el guía que les conduce se detiene en un pequeño orificio cuya función es la de ventilar la galería. Tras explicarles brevemente cómo funciona, el campesino acerca la vela al orificio: “Mirad, si coloco la llama cerca, el aire casi la apaga”. Repite la operación durante varios minutos. Las explicaciones están claras desde la primera vez. Probablemente un documentalista convencional cortaría todo lo que sigue después y pasaría a la siguiente escena; sin embargo, este orificio de ventilación es algo muy importante para los campesinos. Les permite sobrevivir bajo tierra, de ahí que Ogawa no quisiera cortar la demostración: la escena es el paradigma de una nueva actitud hacia la creación documental dentro de Ogawa Productions. Esa será la actitud que predomine a partir de ahora en el resto de su trabajo.

Este novedoso acercamiento de Ogawa Pro se propagó rápidamente en los foros de debate sobre el género documental japonés, en parte

Una de las estrategias de los campesinos fue excavar en el suelo y construir catacumbas bajo sus fortalezas

porque lo que sucedía en Ogawa Pro era observado de cerca por cualquiera que estuviera interesado en la relación entre el cine y la política. Por ejemplo, en 1969 un grupo de directores, incluidos Oshima, Wakamatsu, Matsumoto y Masao Adachi, ayudaron a recobrar el *Eiga Hihyo*, el que fuera, en la época cercana al anterior tratado con EEUU, uno de los foros más importantes de teoría cinematográfica. Los escritores del nuevo *Eiga Hihyo* intentaron teorizar sobre el perfil del *cine activista (undo no eiga)*. Y recuperaron el término *shutaiseiron*, aunque con un sentido que aparentemente tenía poca relación con la auténtica genealogía del término. (De hecho, tampoco poseían gran conocimiento de su propia historia, ya que, aunque no lo mencionaran, a comienzos de los años treinta los teóricos del Movimiento del Cine Proletario -Prokino- ya habían trabajado en la elaboración de unas bases necesarias para el cine militante). Por ejemplo, en la que era una polémica característica de 1970, los ensayistas discutían sobre las complejas relaciones entre el *sujeto comprometido*, la *imagen* y las *circunstancias*. La imagen cinematográfica pasó a percibirse como una huella estampada por la firme mano del director, ese sujeto conscientemente activo en medio de las volátiles condiciones del mundo. Un mundo que ocultaba enemigos y estaba organizado y guiado por poderosas instituciones enraizadas en tiempos pasados. Tal y como lo percibió el nuevo *Eiga Hihyo*, la naturaleza de estas relaciones tenían inevitablemente un efecto directo en la creación de una estética política. Durante los siguientes años los textos en torno a Ogawa Pro y Tsuchimoto fueron desarrollando todas estas ideas, atendiendo especialmente a las relaciones del *shutai* y *taisho*.

Hay que decir que, aunque ciertamente se puede encontrar una continuidad con debates anteriores sobre el cine de no-ficción, las nuevas

polémicas sobre *shutaisei* ya no tienen el rigor o el elaborado compromiso desarrollado en otros momentos de la teoría cinematográfica. Los nuevos pensadores cinematográficos introducen un *shutaiseiron* proteico, y hasta es posible que la extrema vaguedad de su definición lo hiciera, en la práctica creativa real, más accesible y productivo. Por ejemplo, tan sólo sentimos el eco distante del *Eizo no Hakken* de Matsumoto cuando Nagisa Oshima escribe que el método de Ogawa "devuelve el documental a la que era su misión original, consciente de cuál es el fundamento del género. ¿Cuáles son, pues, los pilares y la intención primera del documental? Antes que nada, es un amor hacia el *objeto* documentado, una fuerte admiración y apego, continuado durante un largo periodo de tiempo. Casi todas las películas consideradas obras maestras cumplen estas dos condiciones"¹⁵.

A principios de los años setenta resultaba difícil no describir en estos términos, más bien vagos, las películas de Ogawa y Tsuchimoto; y de hecho, las películas de la mayor parte de los cineastas documentales independientes. En 1973 estas tendencias llegaron a su conclusión natural con *Heta Buraku (Heta Village)* de Ogawa. Las protestas se habían diluido al fondo de la película y el universo de los lugareños se había convertido en el único punto de atracción para la cámara. En tomas increíblemente largas, los campesinos ponen al descubierto su vida diaria y la antigua historia del pueblo. Desde un punto de vista estilístico, *Heta Village* es una obra absolutamente opuesta a *Summer in Narita*, una obra agitada y convulsa. La batalla del aeropuerto sigue, pero nuestro acceso a ella está intermedido completamente por sus efectos en la vida del pueblo y en la conciencia de sus habitantes. Ahora el eje de la película se sitúa, completa y profundamente, en el mundo de los habitantes del pueblo. Los más viejos se quedan turbados cuan-

do ven caer el cementerio en manos de las autoridades aeroportuarias; los más jóvenes compar-ten el miedo de ser detenidos tras el asesinato de tres policías. Y todo esto es mostrado en una serie de planos secuencia largos y sosegados. Este planteamiento documental parte de la posición del *objeto* (*object*) filmado y finaliza también en él. Los intentos por describir esta actitud documental hablan de que se trata de hacer que “el *taisho* entre en el *shutai*”; o de “acompañar el movimiento del *taisho*”; “apostar por” o “depender del *taisho*,” o atreverse a estar “envuelto en el *taisho*”. Shiroyasu Suzuki, que pronto será una figura eminente en el devenir de esta historia, describió este planteamiento de la siguiente manera:

“Creo que la *simbiosis* (*kyoseikan*) como meta o finalidad del documental entró en nuestro vocabulario por primera vez con Tsuchimoto.... El director intenta abarcar y aceptar todos los problemas, los conflictos, toda la existencia real del objeto que está filmando. Esta es una diferencia fundamental con los planteamientos cinematográficos occidentales. En occidente, el objeto nunca es algo más que una mera pieza de trabajo, de un trabajo muy específico que está llevando a cabo, por sí mismo, un/a director/a concreta. Creo que se hacen visibles las consecuencias de este intento de los cineastas japoneses por crear una *relación simbiótica* en el modo en que son tratados los objetos de la película o, también, en cómo se refiere a ellos el director. Por ejemplo, Tsuchimoto, a aquéllos que sufren la enfermedad Minamata no les llama simplemente *kanja* (víctima), sino que añade el sufijo de cortesía *-san*: *Kanja-san* (víctima-*san*). Ogawa, en sus películas, se refiere a los campesinos con la expresión honorífica “*nomin no katagata*”. Ambos ele-

En Japón, es la interacción íntima del cineasta con el referente, con el objeto, lo que crea ese rastro de significación que llamamos película documental

van la categoría que otorgan al *objeto* (*object*) de la película a su propio nivel y abordan la relación con su *objeto* y de esos *objetos* (*objects*) entre sí con un enorme respeto”¹⁶.

En contraste con todo esto, la teoría occidental, desde la intervención postestructuralista, ha teorizado sobre el documental en términos de tema o asunto, sujetos, (*subject*) y representación, colocando el referente (*taisho*) entre paréntesis y abordándolo sólo de forma reticente. Es decir, la teoría cinematográfica documental en occidente se centra en la relación de significado y significanté aprehendida por las subjetividades del cineasta y del espectador. Dado que estos dos grupos sólo se aproximan al referente a través de ese sistema de significación, la investigación teórica anula cualquier discusión sobre el mundo profilmico. El referente se usa, principalmente, para diferenciar al documental de la ficción, así como para otorgar a la teoría documental cierta resonancia ética. El referente nos recuerda que, tal y como lo sugirió Bill Nichols, “la Historia duele”. Las discusiones con un cariz menos académico sobre la práctica documental en Occidente son, a su manera, igual de reveladoras. Como se ha indicado anteriormente, en Occidente en general nos referimos al *taisho* como el tema o asunto (*subject*) lo cual deja entrever nuestro firme deseo de ver a las personas filmadas, a los *sujetos* de la historia, como personas que se comportan libremente en la película; no seres sobre los que se interviene de alguna manera: es decir, como seres libres más que como un objeto en el contexto de una representación filmica. Esta forma de referirnos al documental es una herencia de los antiguos debates sobre la objetividad, sobre las formas del realismo documental que no tenían en cuenta la subjetividad, la fuerza creadora del cineasta.

Así pues, tanto desde un punto de vista teórico como desde el discurso popular, los debates

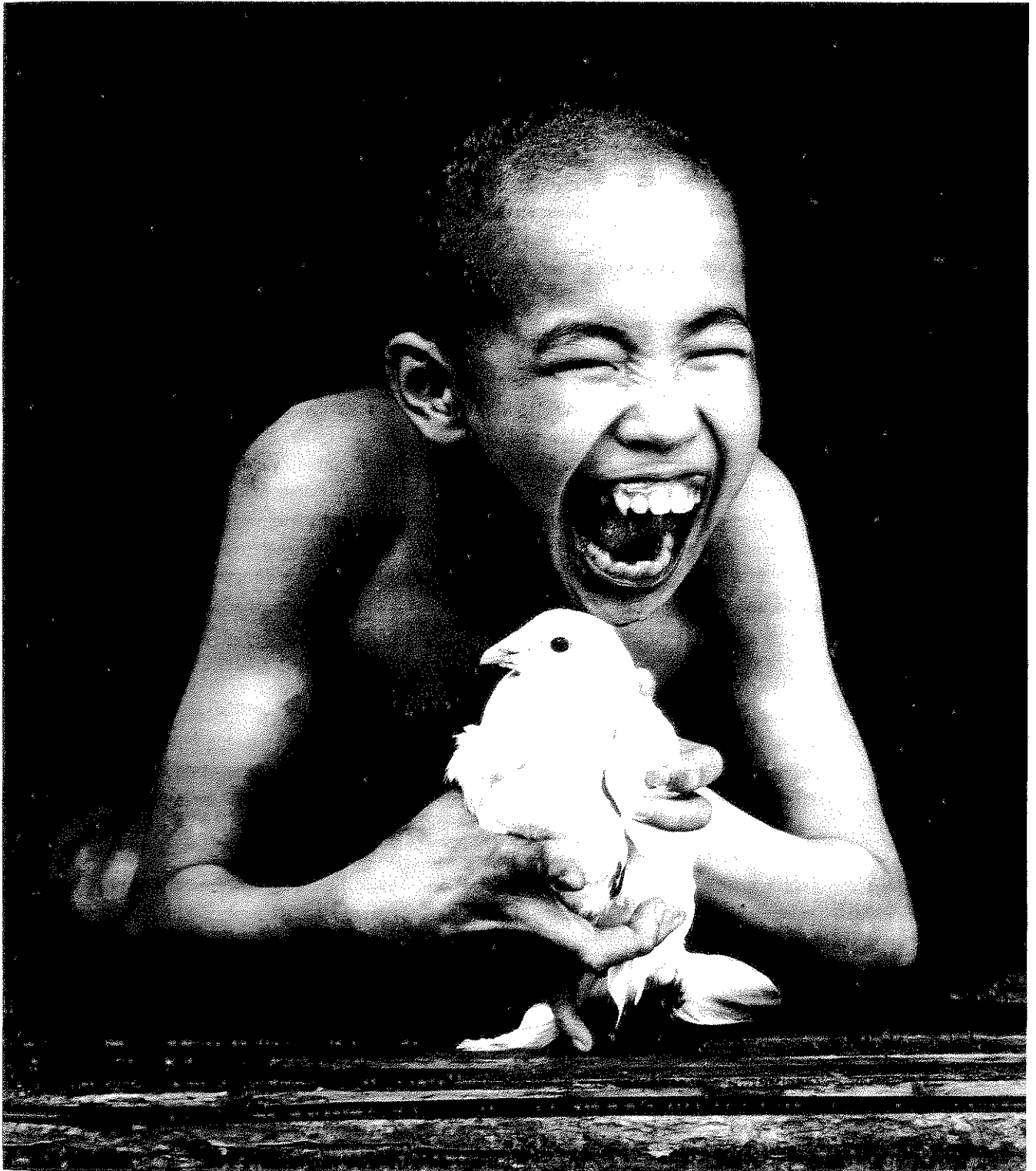
Cuando los directores de la "Nueva Ola" japonesa pasaron a la producción independiente muchos hicieron documentales

sobre el documental en Japón no sufren esta confusión lingüística entre el *sujeto* y el *objeto*. En la teoría y en la práctica cinematográfica posterior a 1960 lo que produce el signo es precisamente la relación entre el sujeto y el referente. Así como el cineasta americano crea un signo a partir de un referente que existe en el mundo, en Japón es la interacción íntima del cineasta con el referente lo que crea ese rastro de significación que llamamos película documental. Es una sutil pero decisiva diferencia de énfasis que se puede encontrar en prácticamente todos los debates sobre el cine de no-ficción en Japón; una diferencia que es difícil argumentar con las herramientas críticas de la teoría del documental contemporáneo fuera de Japón¹⁷.

Resulta significativo que estas indicaciones sobre la producción documental nos puedan orientar, también, sobre las, con frecuencia, interesantes aproximaciones de los cineastas japoneses a la distribución y exhibición de sus películas. Tsuchimoto y Ogawa trabajaron para convertir las luchas locales en asuntos de dimensión nacional. Al mismo tiempo, intentaron franquear la línea que dividía la esfera pública y privada, un territorio fronterizo generalmente definido por el Estado y por el capital en su propio beneficio. En la economía de gran expansión que sucedió a la Ocupación, el espacio público pasó a estar progresivamente más privatizado y nacionalizado. En la industria cinematográfica, un puñado de estudios muy capitalizados controlaban las vías principales de la producción y exhibición. Así, en las salas más importantes, esos territorios engañosos que se hacían pasar por espacios públicos, no había sitio para los cineastas disidentes. La sala de cine, como medio de comunicación que es en sí misma, proporcionaba un escenario inmejorable para combatir la hegemonía del sistema *keiretsu*¹⁸, como la breve *Nueva Ola* japonesa inten-

tó hacer en los Shochiku Studios. Significativamente, cuando estos directores de la *Nueva Ola* pasaron a la producción independiente, muchos también hicieron documentales. El crítico Eiko Ikui apunta que es conveniente recordar que el cine *underground* de los sesenta y comienzos de los setenta circulaba más allá de los ambientes artísticos marginales. Era ésta una señal del éxito de estos cineastas a la hora de conquistar un espacio para el debate público sin intermediación del Estado o el capital, un espacio equivalente a un lugar de encuentro, donde los distintos o extraños pudiesen reunirse y confrontar sus mundos. En el caso de los cineastas que nos ocupan, este intercambio se dio a todos los niveles: local, regional y nacional.

Como tendemos a analizar este cine desde el punto de vista de la cinematografía japonesa en general, también la lectura de su significado se suele homogeneizar dentro del contexto de las cuestiones de la nación-estado japonés. Sin embargo, la efectividad política de algunas de esas películas era fundamentalmente local. Tomemos a Tsuchimoto como ejemplo revelador. Aunque es verdad que sus películas pudieron estimular el movimiento medioambiental nacional y denunciaban la connivencia entre negocios privados y el gobierno, las películas de Tsuchimoto, antes que cualquier otra cosa, informaban a las familias de los pescadores de las zonas costeras de los alrededores de Minamata de cómo la pesca estaba ingiriendo vertidos de mercurio. Frente a la pasividad gubernamental y al mentís reiterado de la industria química, Tsuchimoto estaba salvando las vidas de gente que no sabía que su comida estaba peligrosamente contaminada. Y esto no es ninguna exageración: los directores llevaban sus películas de pueblo en pueblo, informando a los habitantes sobre los peligros de comer los peces que ellos mismos habían capturado.



Los propios miembros del colectivo "Ogawa Pro" organizaban proyecciones viajando por el país con las copias y carteles

Ogawa Pro fue mucho más agresiva al crear un espacio alternativo de exposición o debate público. Hay que tener en cuenta, antes de nada, que al independizarse de Iwanami, estas cineastas se vieron forzadas a distribuir sus películas con sus propios medios. Los registros de actividad de Ogawa Pro, que incluían esquemas de distribución e informes cumplimentados en las proyecciones, ponen de relieve que a finales de los sesenta y principios de los setenta, sus películas fueron proyectadas casi a diario en algún punto de Japón. Cuando la película era nueva, los propios miembros del colectivo organizaban proyecciones viajando por el país con las copias y carteles. Ogawa sólo les daba dinero suficiente para llegar a una región, y una vez allí se desplazaban de pueblo en pueblo mostrando las películas donde era posible. Cuando la gente se enteraba de que pertenecían a Ogawa Pro, les ofrecían un lugar donde quedarse gratuitamente, en el edificio del ayuntamiento o en residencias.

No obstante, la mayor parte de las proyecciones se organizaban a nivel local. Las copias de alquiler se mandaban a sindicatos, universidades y movimientos ciudadanos de todo tipo. Un número de proyecciones sorprendentemente alto estaba organizado por estudiantes y profesores de institutos. En cada proyección, los organizadores hacían lo posible por recaudar donaciones que luego enviaban a Ogawa Pro con los recibos de alquiler y los beneficios de la venta de los pósters y programas. Estas proyecciones normalmente iban acompañadas de alocuciones, canciones, silbidos y pataleos cuando la policía aparecía en las imágenes. Los miembros de la organización comenzaron asimismo a enriquecer los espacios en los que mostraban sus películas con exposiciones de fotografía o de arte en los vestíbulos. Mostraban imágenes de Sanrizuka tomadas por un fotógrafo famoso o proyectos en torno a las luchas del aeropuerto desarrollados

por estudiantes de arte, el equipamiento técnico con que se rodaban las películas e, incluso, retratos de cada uno de los habitantes del pueblo (mezclados con otros del colectivo que había rodado el film). Engalanaban las entradas con bambú y colgaban pancartas con propaganda política, y siempre había debate después de las proyecciones. De vez en cuando organizaban esa red de exhibición a través de oficinas sucursales en Tohoku, Hokkaido, Kansai y Kyushu. Al mismo tiempo que actuaban como centros de distribución para las películas de Sanrizuka, las sucursales se ocupaban de temas propios de cada una de las localidades en las que estaban establecidas a través de la producción de sus propios documentales. Este espectador colectivo imaginado por Ogawa Pro era una red de localidades conectadas por el cine, no un espacio nacional homogéneo basado en la defensa de un interés común, un sistema que fuese emblema imperial o una red corporativa de producción y consumo.

Pero algo ocurrió....

Algo ocurrió

A principios de los años 70, el documental estaba en lo más alto. Entre 1973 y 1974 el Centro Cinematográfico Nacional organizó grandes retrospectivas sobre el documental producido antes y después de la guerra. Los líderes del cine documental estaban produciendo las mejores películas de sus carreras. Ogawa Pro estrenó *Heta Village* en 1973. Tsuchimoto hizo dos obras maestras en el mismo año, una de ellas su mejor película probablemente, *Shiranuikai* (*Shiranui Sea* / 1975). Tsuchimoto había conseguido pulir las técnicas de la entrevista hasta convertirlas en una poderosa herramienta que empleó con las víctimas de la enfermedad de Minamata. Les escuchaba con paciencia cuando hablaban sobre sus alegrías y ansiedades, frecuentemente con el mar, fuente de vida y en este caso también de

muerte, como luminoso telón de fondo. Volvió a visitar a personajes familiares de anteriores películas y viajó a islas remotas donde todavía se estaban descubriendo nuevas víctimas. *Shiranui Sea* fue el último intento de Tsuchimoto de realizar un estudio exhaustivo sobre la situación de Minamata. Este mismo año Tsuchimoto produjo su asombrosa película médica, *Minamata Disease: A Trilogy*. Volviendo la vista a sus días en Iwanami, tomó prestadas las convenciones del cine científico para dotarlas de un sentido político durante tres largas y meticulosas horas de cine. La película está estructurada en tres partes: Progreso de la Investigación, Patología y Síntomas y Estudios del Campo Clínico. Tsuchimoto mostró laboriosamente los fundamentos científicos de la enfermedad, hablando con médicos y científicos más que con ciudadanos de a pie. Fue un intento extraordinario de hacer un inventario de la fisiología de la enfermedad y su poder mortífero, en un momento en que, por un lado, los científicos de Kyshu todavía intentaban explicarla y, por otro, los científicos de Tokio, Chisso Corporation y el gobierno insistían en que las denuncias sobre envenenamiento químico eran exageradas.

Mientras Tsuchimoto y Ogawa se acercaban al punto más álgido de sus carreras, un puñado de directores producía también películas extraordinarias: *Ikiru: Okinawa Tokashikijima shoudan jiketsu kara nijougonen* (*Living: Twenty-five Years after the Mass Suicide on Tokashiki Island, Okinawa* / 1971) y *Miyako* (1974), de Tetsuo Yamatani; *Hatsukuni Shirasumera no Mikoto* (*First Emperor* / 1973), de Masato Hara; *Onikko: Tatakau seinenrodosha no kiroku* (*Onikko: A Record of the Struggle of Youth Laborers* / 1970) y *Motoshinkakurannu* (1971), del colectivo NDU; *Chika ni oriru Shinjuku Suteshon* (*Going Down into Shinjuku Station* / 1974), de Motoharu Jonouchi; *Tokyo kuromu sabaku* (*Tokyo Chro-*

Tras la efervescencia de los primeros años setenta, las condiciones del documental entraron en una profunda depresión

me Desert / 1978) de Nobuki Yamamura; y *Usuzumi no sakura* (*My View of the Cherry Tree with Grey Blossoms* / 1978), de Sumiko Haneda.

Lógicamente hoy valoramos la grandeza de estos cineastas porque conocemos qué ocurrió después. Tras la efervescencia de los primeros años setenta, las condiciones del documental entraron en una profunda depresión; al menos las condiciones que requerían los directores se deterioraron irremediablemente, hasta que se hicieron imposibles. Durante los años siguientes la mayor parte de estos directores migraron a la televisión y al llamado cine de PR (relaciones públicas o patrocinado) o, simplemente, tomaron caminos que no tenían nada que ver con este mundo. Otros se pasaron al cine convencional. Higashi y Kuroki se convirtieron básicamente en directores de ficción, abandonando aparentemente el documental, a pesar de que seguían apareciendo en foros públicos sobre el tema. Los directores que lucharon por mantener su independencia siguieron combatiendo pero pronto, mientras su audiencia desaparecía, fueron perdiendo su perfil artístico y político. Tsuchimoto se acercó a proyectos más pequeños, menos ambiciosos; pero igualmente asuntos políticamente controvertidos, como Hiroshima, Afganistán, y otros relacionados con Minamata. De todas maneras, ninguna de estas películas consiguió ser tan convincente o innovadora como sus trabajos previos.

Ogawa Pro, por su parte, comenzó a cambiar durante la producción de *Heta Village*. En 1972 la delegación de Tohoku se disolvió, y muy pronto ocurrió otro tanto con las de Hokkaido y Kansai. La delegación Kyushu sobrevivió hasta 1975, pero por aquel entonces Ogawa Pro ya había abandonado Sanrizuka. La distribución de *Heta Village* había sido la más creativa hasta ese momento, con equipos de proyección ambulantes, entradas hechas de madera, teatros decora-

Kazuo Hara y
Shiroyasu Suzuki
son los pioneros
del denominado
"cine privado"

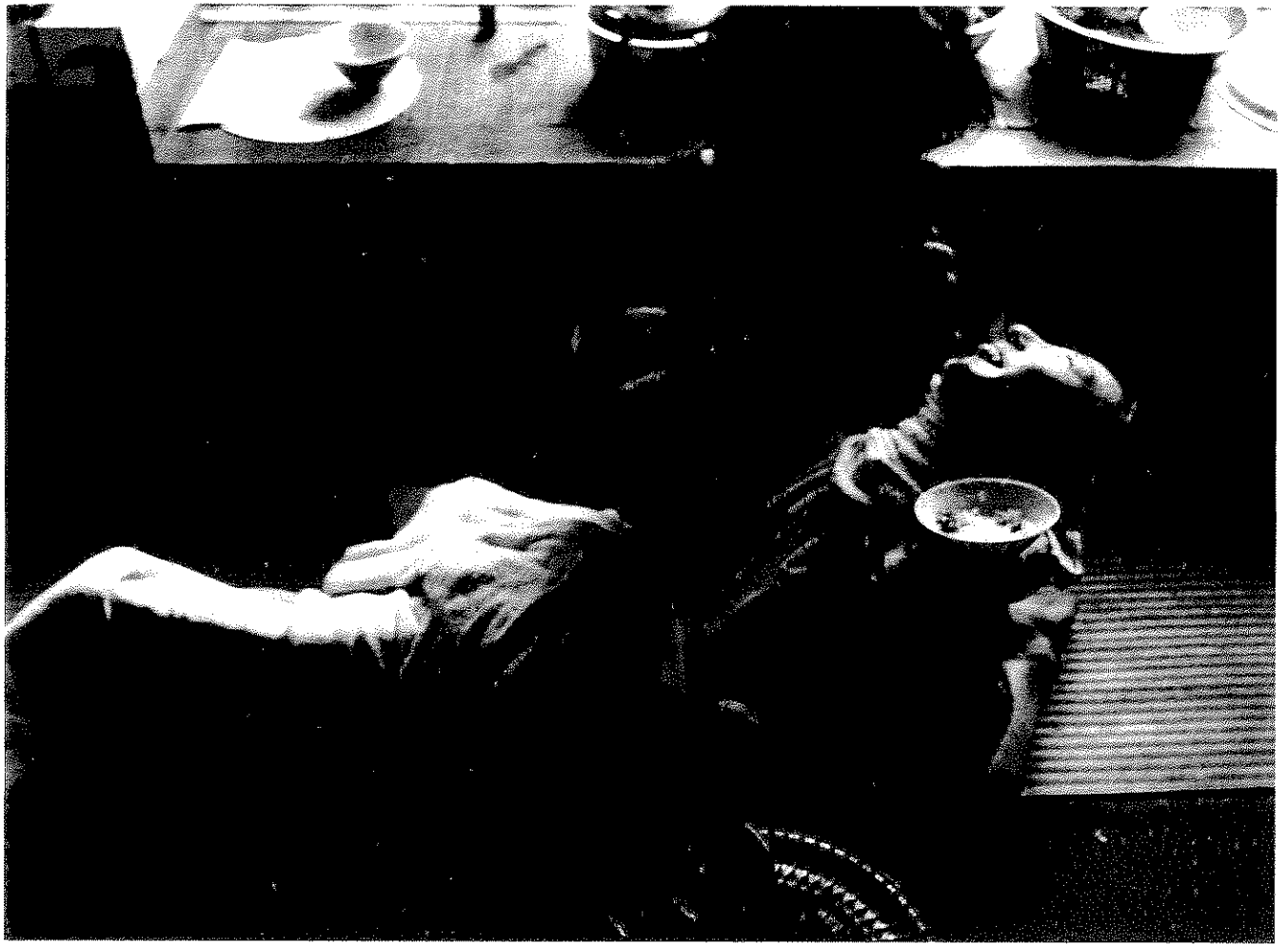
dos para la ocasión, exposiciones en los vestíbulos y cosas por el estilo. No obstante, el colectivo encontró muchas dificultades para atraer a los espectadores. Los tiempos, era evidente, estaban cambiando. El aeropuerto de Narita estaba casi acabado y el movimiento estudiantil atravesaba una etapa de confusión. Sin embargo, en el Norte de Japón, los miembros de un movimiento cultural autóctono acudieron en masa a ver la película y formularon una invitación a Ogawa: si aquel colectivo de cineastas se trasladaba a Yamagata, podrían tomar prestada una casa y algo de tierra para cultivar arroz, y películas. Los miembros aceptaron pero sólo produjeron dos películas importantes en los siguientes quince años. Efectivamente, fueron películas extraordinariamente buenas, pero en el momento de la muerte de Ogawa, en 1992, el colectivo Ogawa Pro había quedado reducido a un puñado de gente (los únicos miembros que llevaban mucho tiempo en ella eran el productor Hiroo Fuseya; la mujer de Ogawa, Yoko Shiraishi, e Toshio Izuka).

En medio de este aparente desmantelamiento de la estructura que había sustentado el mundo documental, aparecieron dos figuras que definirían bien a las claras cuál iba a ser el nuevo camino del cine documental, esa vía que la no-ficción japonesa ha seguido transitando hasta hoy. Kazuo Hara y Shiroyasu Suzuki son los pioneros del denominado *cine privado* (*puraiabeto firumu*) en Japón, una nueva forma de realización basada en el trabajo solitario de un único cineasta. En este modelo, artesanal hasta el extremo, el director en soledad controla el proceso de ideación de la película, la fotografía, el montaje e incluso la distribución de su obra. Es significativo que el término cine privado, utilizado como si se quisiera marcar un corte histórico, define implícitamente el trabajo de Ogawa y Tsuchimoto como cine público. Y otra vez, la pareja *shutai / taisho* traza esta transformación.

Hara irrumpió en la escena documental en 1974 con *Kyokushiteki erosu: Renka 1974* (*Extreme Private Eros: Love Song 1974 / 1974*). La película se basa en las relaciones personales del director con lo que ve en el mundo. Un tiempo después de romper con su esposa (Miyuki Takeda) y acompañado de su compañera (Sachiko Kobayashi, su actual mujer y productora), Hara decide hacer una película para, tal y como explica la voz en *off* al inicio de la película, mejorar su relación con su ex mujer. Con Kobayashi grabando el sonido, los dos siguen a Miyuki Takeda por todo el país. Hara lo enseña todo: muestra el enfado de Takeda hacia él (en parte, merecido); no deja de rodar mientras hace el amor con ella, y la graba dando a luz en el suelo de la cocina. Esta indulgencia hacia lo privado, esta extrema exposición pública de lo íntimo, supuso un movimiento sísmico en el planeta documental cuyos valores estaban fijados por películas como *Heta Village* y la serie de Minamata.

A la aparición de Hara le siguió la llegada de Suzuki, un cámara de televisión de NHK y prominente poeta. Teniendo en cuenta esta combinación de vocaciones no debería sorprender que las contradicciones entre el sentido corporativo e industrial de la producción y la autorepresentación personal de su cine fueran sofocantes. Inspirado por Jonas Mekas, Suzuki comenzó a producir películas diario⁹. En *Nichibotsu no insho* (*Impressions of a Sunset / 1974*) y la obra de 320 minutos, *Kusa no kage o karu* (*Harvesting Shadows of Grass / 1977*), quedaron registrados los eventos mundanos de la vida diaria, los detalles de los espacios físicos en los que se movía y su fascinación fetichista con la cámara.

Así pues, a mediados de los setenta parece arrancar una nueva etapa que rompe con la anterior, con nuevos directores rechazando la concepción dominante de la práctica documental en la que las películas se producían dentro de un



grupo organizado de personas, bien colectivos, empresas, partidos políticos o el ejército. No obstante, considerar este cambio estrictamente como una interrupción supone ocultar importantes continuidades que, precisamente, nos pueden ayudar a responder a la pregunta “¿Qué ocurrió?”. Más allá de su irrupción en este periodo concreto, Hara y Suzuki se convirtieron en las figuras más importantes de la nueva narrativa. Ambos sienten simultáneamente fascina-

**Inspirado por
Jonas Mekas,
Suzuki comenzó a
producir
películas-diario**

ción y rechazo por el planteamiento colectivo del cine representado por Ogawa y Tsuchimoto; incluso a través de sus películas, escritos, conferencias y entrevistas, ellos mismos se encuadran en aquel territorio. Dificilmente pueden evitarlo, es verdad, ya que ambos poseen una fuerte conciencia histórica, una clara percepción de su procedencia, la convicción de formar parte de una larga herencia documental dentro del contexto de su propio cine nacional. Hara tenía una

próxima pero ambivalente relación con Ogawa Pro. Antes de rodar *Extreme Private Eros* flirteó con la idea de unirse al colectivo de Sanrizuka. A menudo cuenta una historia sobre su decisión de unirse al grupo: dice que fue a la delegación que Ogawa Pro tenía en Tokio con la intención de enrolarse; pero cuando llegó, se quedó en la puerta de entrada observando la incesante actividad que había dentro. Se marchó silenciosamente. A pesar de que esa puerta se convirtió en una barrera, Hara siempre ha hecho de esos veteranos cineastas un filtro a través del cual es posible entender su propio trabajo. Suzuki, por su parte, siempre ha tenido recelo de cualquier colectivo. Para su trabajo de 1980 *Jouninichikan (15 Days)* pasó quince días en un cuarto vacío hablando a la cámara de todo lo que le venía a la mente. Se pregunta de forma constante sobre la legitimidad de encerrarse a sí mismo de esta manera, mientras espera la transformación, el cambio: espera a que algo ocurra. Como una señal, llega un paquete, un fardo de arroz de Ogawa Pro, un regalo de la última cosecha del colectivo en Yamagata. Suzuki, en todo caso, ha escrito mucho, extensa y provocativamente, sobre estas dos eras del documental en diversos ensayos, recopilados luego en dos volúmenes.

Además, tanto Hara como Suzuki siguieron localizando su trabajo dentro del discurso del *shutaisei*. Ya hemos visto señas de ello en una cita de Suzuki pero es fácil ver a Hara hablando en los mismos términos. Por ejemplo, en una entrevista con Laura Marks en el Flaherty Seminar, Hara describió su visión del documental en términos tan familiares como difíciles de calibrar sin contextualizarlos dentro del discurso del cine de no-ficción japonés de posguerra: "Como director, intento entender lo que quiero hacer, no tanto *confrontándome al objeto (object)*, sino intentando conseguir el *vacío en mi interior* y permitiendo que el objeto (*object*) entre en mí. El

objeto (*object*) se convierte en mi oponente y yo me convierto en el receptor de su acción y desarrollo"²⁰.

Los lectores no familiarizados con los discursos previos sobre la subjetividad en el documental quizá se queden con palabras como confrontación y oponente (o establecerán comparaciones entre las similitudes del Zen y el "vacío de uno mismo"). No obstante, Hara está, realmente, delimitando su territorio en relación a y dentro de la herencia teórica que ha llegado hasta él. Esta compleja relación con el pasado es también lo que hace que Hara y Suzuki permanezcan al margen del cambio general hacia la individualidad que, sin embargo, ellos mismos contribuyeron a crear.

Si empleamos el binomio *shutai/taisho* para dibujar la transformación que se está produciendo, podríamos decir que si la anterior generación de cineastas se esforzó por *armonizar con o simpatizar con el taisho*, la nueva generación plegó el *taisho* dentro del *shutai*. Es decir, el *shutai se convirtió en el taisho*. El contenido de una película se centra a partir de ahora en el yo o en la familia, y muy frecuentemente con preocupaciones y obsesiones muy personales. Las más de las veces, el cine privado carece de cualquier compromiso significativo con otros seres fuera del entorno familiar y revela una reticencia a posicionarse en el universo de lo público como lo hizo la generación anterior. La mayor parte de estos jóvenes cineastas, particularmente los de la década de los noventa, eran alumnos de Hara y Suzuki. En cualquier caso, aunque estos dos cineastas son frecuentemente vistos como representantes eminentes del cine privado, es más apropiado considerarles como figuras de transición, con un pie en cada uno de los dos territorios.

Resulta interesante comparar el desarrollo paralelo de estos conceptos en el mundo documental global, en donde la teoría y la práctica se

La exposición pública de lo íntimo supuso un movimiento sísmico en el planeta documental

Sería un error equiparar los planteamientos japonés y euroamericano en torno al cine del yo

entrelazan a la hora de interrogarse sobre la subjetividad y la representación a través del cine y vídeo privados. No obstante, sería un error equiparar los planteamientos japonés y euroamericano, ya que las conexiones entre, digamos, Ogasawa Pro y, por ejemplo, los colectivos del American Newsreel son, como mucho, tenues²¹. Los peligros de hacer esta transferencia de atributos de un cine a otro son notablemente claros si comparamos las obras entre sí. En concreto, el documental euroamericano contemporáneo es brillante, sofisticado y tiene un sustento teórico. Trabaja en la frontera entre las nociones tradicionales de la vanguardia y el documental, en los términos que Matsumoto exigió hace cuarenta años en un contexto completamente diferente. Significativamente, la idea que de la subjetividad existe en estas películas y vídeos es inseparable de los grandes problemas sociales y políticos, de manera que cualquier introspección en el yo saca a relucir cuestiones que tienen que ver con el género, el colonialismo, la raza, el nacionalismo y la modernidad. En comparación, su homólogo japonés de los años noventa es simplista.

Los documentalistas japoneses que extraen de sí mismos el tema de sus películas, consiguen realizar, en el mejor de los casos, conmovedores retratos sobre la vida emocional. *Nitsutsumarete* (*Embracing* / 1992), de Naomi Kawase, es una grabación en 8 mm de la traumática búsqueda del padre de la directora, que la abandonó tiempo atrás; una película bellamente compuesta y que termina en una nota profundamente conmovedora cuando al final decide llamar a su padre. En todo caso, la mayor parte de estas películas y vídeos resultan decepcionantes. Están, por ejemplo, los denominados *auto-desnudos*, producidos exclusivamente por mujeres jóvenes que deciden girar la cámara a sus propios cuerpos. Los ejemplos incluyen *Nichiyobi no yogata* (*Sunday Evening* / 1992), de Furnie Kamioka;

Heisho shikoshō (*Claustromania* / 1993) y *Momoiro no bebi-iru* (*Peach Baby Oil* / 1995), de Junko Wada; y *Mimi no naka no mizu* (*Water in My Ears* / 1993), de Keiko Utagawa. Es cierto que esta práctica también se encuentra en el videoarte occidental, pero la corriente japonesa tiene poco de la búsqueda autoconsciente en torno a los problemas de la representación que se puede encontrar en el primer videoarte, como por ejemplo *Birthday Suit: Complete with Scars and Defects* (1975).

Mohatsu kageki (*Hair Opera* / 1992), de Yuri Obitani, es un fiel ejemplo, además de uno de los más representativos, de este grupo de películas de la década de los noventa. Muestra la bronca relación entre el director y una artista cuya exposición en curso es una colección de pelo público de todos los hombres (y chicos) con los que se ha acostado. La película trata en gran medida, quizá sin ser demasiado consciente, de la desconexión social, además de las obsesiones personales. La artista colecciona hombres; el director, a su vez, intenta atrapar momentos de la artista, enmarcándola en su mundo y en sus fantasías. Es una obra muy divertida, pero Obitani parece que no es consciente, o que no es capaz de afrontar, las cuestiones de género; de tal manera que las reflexiones que la película plantea no son en el fondo las suyas, en lo que es desde mi punto de vista una desafortunada tendencia del cine privado. El hecho de que las películas de Obitani sean falsos documentales, al igual que sucede con un sorprendente número de estas obras, es un exponente del equívoco de Obitani en la representación del mundo público y sus habitantes. Lo que duele es la Realidad y es ahí donde el director es tan vulnerable como su objeto (*object*). Es mucho más seguro permanecer en casa y rodar documentales ajustados a la medida de los deseos privados del director. La diferencia entre unirse a los campesinos de Sanrizuka como

Lo que tenemos en la década de los noventa es una retirada del mundo, haciendo del cine el único hilo de conexión entre el yo privado y lo público

hizo Ogawa y grabar a la propia familia es inmensa.

Incluso hay algo irónico en el llamado cine privado, ya que esas obras están pensadas, desde su propia concepción, para la exhibición pública. Probablemente cualquier cosa denominada privada lleva implícita una idea especulativa sobre uno mismo, como sucede en la película de Hara, *Extreme Private Eros*. No obstante, de una forma bastante diferente a Hara, lo que tenemos aquí es una retirada del mundo, haciendo de la imagen cinematográfica el único hilo de conexión entre el yo privado y el vago e inescrutable territorio de lo público. En la década de los noventa, el sendero de rechazo a la práctica cinematográfica colectiva que tomaron Hara y Suzuki, se cruzó con la cultura del *otaku*. La imagen estereotipada de este icono de los noventa es la de una juventud cibernética inoperante, parapetada en una habitación donde toda comunicación social está intermediada por ítems electrónicos, como faxes, ordenadores y líneas telefónicas. Este ensimismamiento es topológicamente equivalente al de los artistas del cine privado, quienes, con demasiada frecuencia, interrumpen voluntariamente la conexión e interacción sociales, ese territorio de referencia para la forma documental. El *shutaiseiron* que inició Matsu-moto no puede pretender explicar la subjetividad de un *otaku*, lo cual nos da la medida de la especificidad histórica de esta teoría y quizás de su pobreza filosófica.

En el escenario del Festival de Cine de Yamagata, Toshio Iizuka de Ogawa Pro dirigió en estos términos una fuerte crítica a Naomi Kawase, representante, en aquella reunión, del cine privado. Naomi insistió rotundamente en que sus películas poseían el *shakaisei* (sentido social). No se lo parecía así a Iizuka y probablemente tenía razón, como ya he sugerido. Pero las palabras de Iizuka requieren alguna matización. El cine privado

acoge frecuentemente trabajos creativos, pero es un cine que casi siempre decepciona en términos de conceptualización. Los artistas parecen incapaces de articular lo que están haciendo o de comprender las implicaciones políticas y sociales de su trabajo en cuanto representación del mundo. Tienen una postura de exposición pública terriblemente inocente en asuntos como la relación entre subjetividad y representación; la suya es en el fondo una postura carente de postura; una política desprovista de política. Al igual que Hara, ellos también se encuentran ante la puerta de entrada del mundo de lo público con incontables personas y temas de los que podrían ocuparse; pero al contrario que Hara, que elige adentrarse en el espacio público desde su propia individualidad, los directores del documental privado sólo aciertan a refugiarse en los cuartos y habitaciones familiares.

Entonces, ¿qué le pasó a la representación documental del mundo a mediados de los años setenta?

Qué ocurrió

Desde los años setenta, el número de películas audaces y capaces de estimular la inspiración no ha sido escaso. En Japón, los mejores trabajos a nivel mundial se muestran de manera regular en foros como Image Forum, Scan Gallery y varios museos, festivales y miniteatros. La generación que parecía haber fracasado a principios de los años setenta siguió produciendo películas ocasionalmente²². De hecho, los últimos trabajos de Ogawa Pro y Hara son particularmente impresionantes. Entonces, ¿de dónde viene esa sensación de descentramiento? ¿Por qué a finales de los noventa, a través del encuentro de Yamagata, se sentía la necesidad de encontrar un agarradero? ¿Era, quizá, el efecto de un milenarismo prematuro? Como quiera que fuese, los miembros de aquel encuentro no fueron capaces de pro-

porcionar una respuesta adecuada a la pregunta de Yamane: "¿Qué ocurrió?"

Así que me gustaría aventurar una explicación... o dos. En primer lugar, la energía de la Nueva Izquierda y del movimiento estudiantil se disolvió. En el caso de Ogawa, esto se concreta en algo tan elemental como el fin de las obras del Aeropuerto de Narita²³. Teniendo en cuenta que los movimientos ciudadanos y estudiantes eran tanto la audiencia potencial como la fuente de financiación de los cineastas, con el inicio de los años setenta es urgente buscar nuevos espectadores y fuentes de financiación. También podríamos achacar el cambio a la tendencia general del capitalismo avanzado hacia el hiperconsumismo, que, después de todo, fomenta cierta clase de absorción y abandono de los imperativos sociales tan comunes de los años cincuenta a los setenta. Pero, ¿no es cierto que también encontramos manifestaciones de ese mismo capitalismo y consumismo en, por ejemplo, los Estados Unidos? Incluso sus manifestaciones pueden ser más agudas en ciudades como Nueva York, San Francisco, Los Ángeles y en otras capitales del documental personal estadounidense. En todo caso, la respuesta más sucinta a la pregunta de Yamane es: "Pasó lo que tenía que pasar". De todas formas, me gustaría sugerir una explicación menos obvia.

Como ya hemos visto, históricamente ha habido una interrelación productiva entre la crítica, la teoría y la práctica cinematográficas; una relación perfectamente discernible desde la década de 1910. Curiosamente, al mismo tiempo que el documental entraba en fase de crisis, estos vínculos se desentrelazaban en Japón. La comparación con la situación en EEUU es ilustrativa. Al mismo tiempo que el mundo del cine independiente en Japón estaba experimentando el cambio del que hablamos, la teoría y crítica cinematográficas occidentales se aprestaba a dar un

giro importante que permitiría levantar la base teórica sobre la que se iban a sustentar las distintas manifestaciones creativas sobre la subjetividad y la identidad que emergerían en el futuro. Esta es la innovación que aportó la teoría feminista. En el paisaje posterior a 1968, conforme las aplicaciones semióticas y marxistas del discurso teórico filmico comenzaron a agotarse, el feminismo aportó un terreno para la síntesis postestructuralista de pensadores tan diversos como Marx, Freud, Jacques Lacan, Ferdinand Saussure, Jacques Derrida y Michel Foucault. Estos movimientos coincidieron en el tiempo con ese momento crucial en la historia del cine japonés que estamos analizando. Algunos ejemplos en paralelo entre lo que sucedía en Occidente y Japón. En 1972, el año en el que se empezaron a cerrar las oficinas de Ogawa Pro, en occidente comenzó la publicación de *Women and Film*, al mismo tiempo que se celebraban importantes festivales de cine de mujeres en Nueva York y Edimburgo. En 1973, el año en que se estrenó *Heta Village*, Laura Mulvey estaba presentando *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Lo publicó cuando en Japón se estrenaba *Shirami Sea* (1975). Los espectadores estaban viendo *Impressions of a Sunset* cuando salió a la luz la primera edición de *Camera Obscura*, en 1976. Esta síntesis feminista de la teoría postestructuralista fue muy productiva para la teoría del cine en Occidente y conformó un complejo y prolongado debate que dura hasta hoy. Cuestiones más recientes sobre el abordaje de la identidad, tanto en textos como en la imagen cinematográfica, deben mucho al feminismo, aunque sólo sea porque permitió el cambio de la discusión sobre las imágenes positivas / imágenes negativas al cuestionamiento de todo el sistema de representación en sí mismo.

En Japón, sin embargo, aunque el feminismo se mostró como un poderoso agente para las

La crisis del documental japonés coincide con la desconexión entre la crítica y la teoría con la práctica cinematográfica

reformas sociales y el combate en otros frentes diversos, las discusiones que tenían lugar en el mundo del cine no respondieron en ningún caso a los retos del feminismo. A pesar de que los directores y teóricos japoneses prestaron mucha atención al Dziga Vertov Group de Jean-Luc Godard y a las teorías del Tercer Cine Latinoamericano de la misma era, el artículo de Mulvey no fue traducido hasta 1997. Y quien lo hizo fue un estudiante formado en una escuela de cine estadounidense. La semiótica cinematográfica japonesa estuvo generalmente vacía de propuestas de acción y nunca sirvió de probeta experimental donde pudieran fecundarse y regenerarse las distintas teorías o para mantenerlas social y políticamente vinculadas y comprometidas. Teniendo esto en cuenta, no debería sorprender que una directora y video creadora conscientemente feminista como Mako Idemitsu siempre tuviera que enfrentarse a severas críticas por defender la legitimidad de su propuesta creativa. O que las mujeres en el colectivo Ogawa Pro estuvieran limitadas a labores de mantenimiento, como comprar o hacer el trabajo doméstico. O que Kawase sea virtualmente la única joven aspirante a directora que trabaja en 35 mm. La mayor parte de las mujeres con poder en el mundo del cine japonés trabajan en la programación y distribución de, sobre todo, películas independientes (Rie Nakano de Pandora, Katsue Kamiyama de Image Forum, Etsuko Kitano del National Film Center y Seiko Ono y Asako Fujioka del Festival Internacional de Cine Documental de Yamagata).

En cualquier caso, la razón de esta comparación no es sugerir imperiosamente que el feminismo fue un marco necesario o natural (y, por lo tanto, ausente) en el desarrollo del cine japonés (a pesar de que la insensibilidad del mundo del cine hacia este tema ha tenido implicaciones materiales para las mujeres interesadas en desa-

Las discusiones que tenían lugar en el mundo del cine nipón no respondieron en ningún caso a los retos del feminismo

rollar una carrera cinematográfica). Lo que, más bien, pone de manifiesto esta comparación es el profundo y tenaz autoritarismo, de tendencia patriarcal, que pasó de la Vieja a la Nueva Izquierda. Haciéndose eco del profundo antagonismo de los miembros de su generación hacia los viejos cineastas independientes, el cámara de Ogawa, Masaki Tamura, sugiere: "No atacas a alguien con tanta dureza a no ser que te sientas muy cercano a él. ¿Por qué si no habría de importarte? ¿De qué otra forma podrías establecer tus diferencias?" Mirando hacia atrás, parecería que los cineastas críticos con la Vieja Izquierda, aunque honestamente intentaron renovar la relación entre el arte y la política, nunca reconsideraron la política social desde su raíz. De hecho, si miramos la forma en la que Ogawa Productions funcionaba realmente, comprobamos diáfamanamente que era una autarquía. En toda la retórica sobre la creación colectiva funcionaba una estructura jerárquica absolutamente transparente, con Shisuke Ogawa sentado en lo más alto de un poder incuestionable. Aquellos que no podían mantener el ritmo del debate eran rápidamente purgados. Esta estructura puede verse también como análoga a la vertebración de la propia nación-estado. El autoritarismo al que apuntan todos estos factores legó a la teoría crítica japonesa y al cine documental de principios de los setenta un discurso inflexible incapaz de afrontar los retos del mundo social, amenazado por el cambio imponente que ya estaba acechando.

Además, este autoritarismo utilizó su propio prestigio histórico para rechazar otras conceptualizaciones y teorizaciones sobre el poder y la política. El legado de la generación que protagonizó la era del activismo político limitó el potencial creativo tanto de esa generación como de los artistas que siguieron su estela. Por ejemplo, uno de los documentales más interesantes de finales

del siglo XX fue la película, encuadrada dentro del cine privado, de Tetsuaki Matsue, *Annyong-Kimchi*, cuya premiere tuvo lugar en el Festival Internacional de Cine Documental de Yamagata de 1999. La película trata, no debería sorprendernos, sobre su propia familia. No obstante, lo que diferencia a ésta de otras obras del cine privado es el hecho de que Matsue hace su cine desde el punto de vista de una tercera generación de coreanos que vive en Japón y, por lo tanto, tiene una relación con Corea muy diferente de la de sus padres o su abuelo. La energía motora que impulsa esta encantadora película es el sentimiento de culpabilidad de Matsue por no ser un buen nieto para su abuelo, primera generación de emigrantes. A lo largo de la película, el director esboza las identidades de las diferentes generaciones familiares con respecto al *hogar*: una tía vive en Estados Unidos y ha dejado atrás Corea y Japón; para otra tía sus sentimientos se dividen entre Corea y Japón; su abuela se identifica definitivamente con Corea; y él y su hermana básicamente se consideran japoneses²⁴. Pero, ¿y su abuelo? El abuelo se convierte en un enigma que hace avanzar la película, porque parece que su intención es eliminar toda su herencia coreana hasta llegar a la tumba (que ya tiene el nombre de Matsue inscrito en ella). Aunque con bastante inquietud, en el transcurso del rodaje Matsue decide revelar su diferencia racial a sus mejores amigos, que no conocen sus verdaderas raíces. Graba la escena con cámara oculta. Ellos responden: “¿A sí?, y ¿qué?”. Por supuesto, la película de Matsue es profundamente política, y transita hábilmente a través de asuntos (*subjects*) como la brecha entre generaciones, la relación entre Corea del Norte versus Corea del Sur, la II Guerra Mundial, los trabajos forzados, la discriminación racial, el imperialismo, la identidad nacional y racial, la inmigración y el exilio. No obstante, a lo largo de prolongadas conversacio-

nes Matsue declara una y otra vez que la suya es una película *non-pori* (apolítica), porque él pertenece a la tercera generación de emigrantes coreanos en Japón. En otras palabras, Matsue rechaza que se perciba su trabajo como político en ningún sentido.

Cuando mencioné esta conversación a Kazuo Hara, que se encontraba en Yamagata para participar en un acto de promoción de jóvenes cineastas, hizo un gesto de disgusto con la cabeza y comparó la actitud de Matsue con una reacción alérgica. La confusión de Matsue entre lo que es la política (como ideología) y la política (como lo público); su ferviente deseo de no aparecer como político y su incapacidad de reconocer el carácter político real de su quehacer cinematográfico, revelan lo profundamente que la generación anterior ha empobrecido a los jóvenes cineastas. Ellos fijaron unos parámetros que no han sido transformados con los cambios sociales. Vinculando irrevocablemente el carácter político del documental con el cine activista, han complicado irremediabilmente el acercamiento de los nuevos cineastas a la esfera pública, el acercamiento a *el otro* o a *lo otro*, auténtica piedra fundacional del documental²⁵.

Advertencia historiográfica

Hasta ahora me he centrado en las diferencias generacionales que estaban representadas en el escenario en Yamagata por Iizuka y Naomi Kawase. No obstante, no quiero olvidar que en el estrado había dos directores más. Shin'ichi Ise y Katsu Kanai. Ise hace excelentes documentales, en una línea muy convencional,²⁶ Kanai es conocido por sus películas radicalmente experimentales con un toque documental.²⁷ De la misma manera que los otros dos cineastas entraron al trapo de la provocación de Yaname sobre la ruptura generacional del cine colectivo frente al cine individual, Ise y Kanai reflexionaron, ligera-

Uno de los documentales más interesantes de finales del siglo XX fue “Annyong-Kimchi”, de Tetsuaki Matsue

Katsu Kanai es conocido por sus películas radicalmente experimentales con un toque documental

mente perplejos, preguntándose qué tenía que ver todo ese asunto con ellos. Fue suficiente. Su mundo no se puede recorrer con esta topología del *yo y el otro*. Apuntaron hacia dos amplias áreas de trabajo, el documental convencional, por lo general hecho para televisión, y el de vanguardia, durante mucho tiempo excluido de la historiografía japonesa del cine de no-ficción de posguerra. En otras palabras, lo que tenemos aquí en estos discursos relativos al *shutaisei* es una narración histórica que suprime amplias áreas de la creación cinematográfica, mientras que ofrece una convincente explicación de otras con más prestigio.

En este ensayo he presentado la versión que más fuerza tiene sobre la historia del cine documental japonés de posguerra; pero es precisamente esta fuerza retórica la que la hace útil para los observadores contemporáneos. Si estos tropos de discurso dispersan por un lado nuestro sentido de la historia, son por otro lado inevitables, porque están cargados de capacidad aclaratoria y afecto. Producidos por las presiones de la política de posguerra, proporcionan una herramienta de medida de la identidad cinematográfica. Los artistas que emergieron a finales de los años cincuenta y en los sesenta transformaron su arte en una forma de reacción contra el autoritarismo tanto de la guerra como de la gran expansión económica. Buscaron una forma de representación que no llevase consigo un sentido imperial o tecnocrático que controlara y dominara el mundo referencial, lo que tenían delante. En la teoría, pero especialmente en la práctica, consiguieron lo que parecía ser una democratización radical de la relación entre el *shutai* y *tais-*

ho. Insertando con frecuencia un signo de igualdad entre las palabras cine y activismo, comenzaron asumiendo que semejante manifestación de un arte público, de tan fácil reproducción y exhibición a una masa de extraños, estaba tan arraigada en el mundo que no podía sino afectarlo y transformarlo. Claramente poseía la fuerza de intervenir en la esfera pública.

La sensación de Kazuo Hara es que también hay lecciones ocultas en esta historia que hay que aprender. Hace poco, anunció un cambio de sentido en el cine privado con la iniciativa de formar un incipiente colectivo de cineastas. Su oficina se ha llenado de actividad gracias a la energía de la gente joven que se ha reunido en torno a su figura. Juntos realizan breves seminarios que Hara llama Cinema Juku (que podría traducirse como *escuelas llenas de cine*). Se trata de cursos cortos realizados en diferentes zonas de Japón, cuyo objetivo es investigar sobre cuestiones históricas y estéticas, similares a las indicadas en este ensayo.

Directores, cinematógrafos y actores famosos han participado como invitados en el grupo y recientemente han estrenado su primer proyecto de cine documental, *Watashi no Mishima (My Mishima / 1999)*²⁸. Como parte de esta investigación en curso sobre el cine japonés, Cinema Juku ha emprendido un estudio a largo plazo y probablemente un proyecto de un libro sobre Ogawa Pro. Hara siente que el futuro de los artistas del documental está en los intersticios entre lo individual y lo colectivo, entre la ficción y el documental, entre lo extremadamente privado y lo extremadamente público.

Abe Mark Nornes, "The Postware Documentary Trace," in *positions*, Volume 10, no. 1, pp. 39-78. Copyright, 2002, Duke University Press. Todos los derechos reservados. Reproducido con el permiso del editor.

NOTAS

Este ensayo no habría sido posible sin la ayuda de mucha gente, pero me gustaría nombrar a varias personas para agradecerles su amabilidad. Leslie Pincus me ayudó a revisar y repensar este ensayo con amplios comentarios y numerosas y agradables discusiones. Yoshio Yasui, coordinador de los programas de Yamagata sobre el documental japonés y encargado de la Biblioteca Planet Film (Osaka), se excedió en sus responsabilidades y me copió una cinta sobre los encuentros. Tetsuo Kogawa me obligó a dar mil vueltas a las ideas durante meses y meses de intercambio de correos electrónicos. Mikiro Kato me proporcionó comentarios muy útiles en la revisión del ensayo. Finalmente, recibí generosas subvenciones por parte del Centro de Estudios Japoneses de la Universidad de Michigan y el Fulbright Scholar Program para llevar a cabo la investigación con antiguos miembros de Ogawa Productions en Japón.

- 1 Kawase se consagró como cineasta con este nombre. No obstante, poco después de ser galardonada con un importante premio en Cannes por su primer largometraje, contrajo matrimonio con su productor, de hecho celebró una rueda de prensa para anunciar su matrimonio y su nuevo nombre (Sento). La política referente a los nombres son un asunto muy complicado y delicado en Japón. La insistencia de Kawase en adoptar el nombre de su marido, incluso a pesar de que en el mundo cinematográfico ya era conocida por otro nombre, evidencia un cierto tipo de conservadurismo cuya importancia para este ensayo se pone de manifiesto en su parte final. Después de divorciarse de Sento en el año 2000, volvió a adoptar su nombre de soltera.
- 2 Los ensayos clave en este debate de Iida Shinbi, Masahito Ara, Shinbi Ogura, Fumio Kamei, Ujitoshi Iwasa, Susumu Hani y Tetsuro Morimoto aparecen recogidos bajo el título "Kiroku eiga no 'uso' to 'shinjitsu'" ("Truth" and "lies" in documentary film) / "Verdad" y "mentira" en el cine documental, *Kinema Junpo*, 15 Abril 1957, 40-47. Se reeditaron en *Best of Kinema Junpo, 1950-1966* (Best of Kinema Junpo 1950-1966); Tokyo: Kinema Junposha, 1994, págs. 580-587.
- 3 El *direct cinema* y el *cine vérité* se confunden frecuentemente. *Vérité* es el planteamiento realizado en Francia por Jean Rouch en el que la cámara se emplea no sólo para capturar acontecimientos expuestos espontáneamente sino también para instigar acontecimientos que, de lo contrario, si la cámara no está presente, no tendrían lugar. Los directores de cine que elaboran la versión estadounidense, el *direct cinema*, seguían a la gente durante largos periodos de tiempo, intentando evitar la intervención en el mundo para atraparlos tal y como se manifestaba antes de su irrupción con la cámara (el método de observación y no intervención llamado *de mosca en la pared*). Inicialmente, se encubrían en una retórica de objetividad, una posición de la que pronto, al recibir algunas críticas, prescindirían. El trabajo de Hani es anterior a ambos estilos.
- 4 Las películas de Hani obtenían gran éxito internacional en círculos documentales y educativos, así, por ejemplo, fueron adquiridas por algunas bibliotecas norteamericanas. La Universidad de Michigan tiene una copia de la última película y si se realizase una

búsqueda por archivos especializados que alquilen material seguramente aparecerían una o dos copias más.

- 5 J. Victor Koschmann ofrece un útil dibujo de este amplio debate en *Revolution and Subjectivity in Postwar Japan* (Chicago: Prensa de la Universidad de Chicago, 1996). Joanne Izbicki escribe sobre la situación dentro de los círculos cinematográficos en *Scarred Cityscapes and Silver Screens: Negotiating Defeat and Democracy through Cinema in Occupied Japan*. Ph.D. diss., Cornell University, 1997.
- 6 Citado en Toshio Matsumoto, *Kiroku Eiga no oboegaki Documentary Film memo, Eiga Hihyo*, marzo 1971, 95. Cuando dice "modificaron bruscamente su dirección" Matsumoto se refiere al *tenko*. Normalmente se traduce por *apostasia ideológica* (*ideological apostasy*) y se refiere al gran número de intelectuales, artistas con inclinaciones de izquierdas y activistas de los años treinta que, por diversos motivos, cedieron a las presiones políticas y renunciaron a sus posturas políticas. Algunos directores que experimentaron o se sometieron al *tenko* abandonaron el cine, aunque la mayoría pasaron a ser realizadores de cine de propaganda de tiempos de guerra. También formaron la generación de documentalistas de posguerra que atacó la generación de Matsumoto.
- 7 *Ibidem.*, pág. 96.
- 8 Toshio Matsumoto, "Zen'ei kiroku eigarō (On avant-garde film)", en *Eizo no Hakken* (Discovering the image), Tokyo: Sanichi Shobo, 1963, pág. 54.
- 9 Datos de Eikyo, recogidos en Jun'ichiro Tanaka *Nihon kyoiku eiga no hattatsu-shi* (History of the development of Japanese education film), Tokyo: Kagyosha, 1977, pág. 227.
- 10 *Ibidem.*, pág. 248.
- 11 Nagisa Oshima, "Shotto to wa nanika?" *Kiroku Eiga* 3, n.º 11, noviembre 1960, pág. 6-8. Ver también Nagisa Oshima, "Sakka no suijaku: Watakushi no kiroku eigarō" ("The weakness of the auteur: My theory of documentary film"), *Kiroku Eiga* 3, n.º 5, mayo 1960, págs. 26-28.
- 12 Toshio Matsumoto, "Kakusareta sekai no kiroku", en *Eizo no Hakken*, pág. 86.
- 13 Imura sigue dividiendo su tiempo entre Japón y Nueva York. Es el único director vanguardista japonés cuyos trabajos se distribuyen en E.E.UU. Tanto Canyon Cinema como Filmmakers' Co-op alquilan sus películas.
- 14 Irónicamente, la última vez que se habían empleado las lanzas había sido en la movilización de todo el país, guiado por el Emperador, en defensa de la patria frente a la invasión de E.E.UU. Como la construcción del nuevo aeropuerto internacional se asoció en parte con las necesidades de transporte para proseguir la guerra en Vietnam, es posible encontrar cierta continuidad histórica entre uno y otro momento, tal y como reconocen los campesinos en *Summer in Sanrizuka*.
- 15 Nagisa Oshima, "Ogawa Shinsuke: Tosoto datsuraku" ("Ogawa Shinsuke: Struggle and loss"), *Eiga Hihyo*, diciembre 1970, pág. 17.
- 16 Abé Mark Normes, "Documentarists of Japan: An Interview with Suzuki Shiroyasu," *Documentary Box II*, abril 1993, págs. 14-15.
- 17 No se trata de sugerir que la subjetividad en las películas euro-americanas es compleja mientras que en

- Japón es simplista. Lo que resulta problemático es realmente la conceptualización de la subjetividad en el cine japonés. Una de las razones de esta diferencia está relacionada con la propia actividad filmica, que conceptualizaba la práctica documental y la relación entre el director y lo que filmaba en líneas o terrenos diferentes. Otra tiene que ver con la falta de una interrelación seria y crítica entre estudiosos, críticos y directores a la hora de desarrollar sus ideas.
- 18 "Keiretsu" es la palabra con la que se define el sistema que está en el fundamento de la estructura industrial de Japón. Se basa en la organización, bien horizontal, bien vertical, de empresas, que puede ir desde pequeñas asociaciones a grupos de dimensiones gigantes).
- 19 El inmigrante lituano Jonas Mekas fue pionero en el desarrollo del cine-diario en el seno de la vanguardia neoyorquina, con películas impresionantes como *Memories of a Journey to Lithuania* (1971) y *Lost, Lost, Lost* (1975). Su obra tiene gran predicamento en Japón.
- 20 Laura Marks, "Naked Truths: Hara Kazuo's Iconoclastic Obsessions", *Independent 15*, n° 10, 1992, pág. 26.
- 21 Aunque hubo relación entre los dos, este contacto se redujo a una única visita sin avisar de un reportero de una revista que llevó películas de los Black Panthers y de las revueltas de Columbia. Las intercambiaron por copias de las películas de Sanrizuka, y Tsuchimoto supervisó el doblaje al japonés, echando mano del talento de algunas compañías de teatro de vanguardia. Ogawa Pro distribuyó las películas y su archivo todavía guarda las copias.
- 22 Es una pena, sin embargo, que virtualmente ningún director de esta generación parezca querer trabajar sin presupuestos multimillonarios, a pesar de que la práctica habitual al inicio de sus carreras fuera hacer cine con muy poco dinero. Oshima, particularmente, parece haber caído en el narcisismo de ese cine de la desnudez propia, con una versión pasmosamente a su servicio de la historia del cine japonés dentro del proyecto sobre el centenario de la BFC.
- 23 Las protestas en Narita/Sanrizuka continúan. Hoy en día quien está padeciendo la decadencia es un pueblo situado en una parte más lejana del aeropuerto. Los campesinos rebeldes, propietarios de tierras en los límites del aeropuerto, no aceptan que se construya una línea de metro subterránea que recorra todas sus propiedades. La línea del tren, completa con sus estaciones, está lista en ambos sentidos pero los propietarios de la tierra adyacente al aeropuerto no aceptan desplazarse. Asimismo, uno no puede terminar una visita a Narita sin ver la Terminal 2. Desde las ventanas se pueden apreciar cómo, en medio del trazado de pistas, se mantienen campos bien cuidados con arbustos de moreras. Son las tierras que algún campesino se resiste a vender. Mientras los Boeing 747 pasan por ahí con dirección a cualquier parte del mundo, se puede ver a los campesinos cuidando los arbustos.
- 24 Matsue está trabajando actualmente en una secuela de la película centrada en su hermana. Las encuestas que hizo tras el pase de la primera película evidenciaron que muchos espectadores encontraron a su hermana encantadora y querían conocerla más; incluso la compararon con Sakura de la serie *Otoko wa tsurai* (lo cual, supongo, la convierte en Matsue Tora-san). En cualquier caso, todavía falta por ver si Matsue puede sostener este nivel de complejidad cuando salga de casa y gire la cámara hacia el mundo.
- 25 Un factor que me ha hecho llegar a esta conclusión fue la presentación de Aaron Gerow "The Image of the Self: Women Personal Filmmakers in the Early Nineties" (Conferencia de directoras japonesas, 5 octubre 2000, Universidad de Colorado, Boulder). Gerow, en su estudio sobre el cine personal de los noventa realizado por directoras (en concreto, los llamados auto-desnudos), encuentra que existe un componente crítico en la forma de estas obras. Aunque da por sentado que es cierto que pueden carecer de gran complejidad, él sugiere que sus exploraciones de la identidad personal, la sexualidad y el cuerpo, sí que entran en la problemática central de la relación de su generación entre el yo y los otros. Sus reflexiones me han convencido de que efectivamente en estas obras puede descubrirse un impulso para salir de los espacios privados y para reconocer cómo lo público penetra en lo privado (algo que yo creo que no fui capaz de apreciar debido a que mis gustos se han formado tanto con el cine colectivo japonés como con el documental euro-americano). Al mismo tiempo, Gerow también muestra cómo esta tendencia está en permanente revisión, a través precisamente de la dinámica que estoy examinando en este artículo.
- 26 El padre de Ise era un famoso montador de documentales y comenzó a rodar sus propios trabajos documentales en los años veinte. Entre estos trabajos se encuentran *Hikari ni mukatte hashire: Mojin yakyou no kiroku* (*Run toward Light: Record of a Blind Baseball Player* / 1983); *Soshite gonn wa senshi shita* (*Five Died in a War* / 1984); *Shin, nozomi, ai: Kobori Shiro kyojossai no shuza* (*Trust, Hope, Love: Portrait of Kobori Shiro in His Nineties* / 1992); *Odoraba odore* (*If You Want to Dance, Dance!* / 1993); *Takumi* (*Skillful* / 1994); and *Nao-chan* (*Nao-chan* / 1995) y *Rupe* (*Loupe* / 1996) sobre el director de fotografía de cine documental Jun'ichi Segawa.
- 27 Katsu Kanai se graduó por el Departamento de Arte de la Universidad de Nihon en 1960 y entró en la sección cinematográfica de Daiiei Studios. En 1964 se hizo operador *free lance* y se pasó al documental en 1968, con producciones para televisión. Al mismo tiempo, comenzó a rodar películas independientes que desdibujaban la línea entre el documental y la vanguardia. Estos trabajos incluyen *Mujin retto* (*Deserted Island* / 1969); *Okoku* (*Kingdom* / 1973); y *To-ki ga fukubu* (*Time Blows On* / 1991).
- 28 Hara estrenó esta película en el Festival Internacional de Cine Documental de 1999. El evento presentaba el trabajo de Cinema Juku and Full Shot, un joven colectivo de documentalistas de Taiwan. La escena fue fascinante. Los directores taiwaneses criticaban a los japoneses por ser demasiado nostálgicos por un pasado no problemático y por evitar cualquier aspecto político del tema (el éxodo irreversible de las áreas rurales de Japón hacia la gran ciudad). Hara continuamente expresaba la frustración que sentía por sus propios estudiantes en temas como los discutidos en este ensayo. Ambas hicieron lo posible para entenderse mutuamente. El ingrediente que les distanciaba era aparentemente la conciencia histórica, un componente que podría ayudar a explicar las concepciones diferentes del yo y de los otros, del individuo y el mundo, de lo privado y lo público.