

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE LA SANTÍSIMA CONCEPCIÓN

**FACULTAD DE COMUNICACIÓN, HISTORIA Y CIENCIAS SOCIALES
LICENCIATURA EN HISTORIA**

EL CINE JAPONÉS: EVOLUCION Y DESARROLLO 1937-1952

Estudiante

Estefano Cancino Cáceres

Profesor Guía

Manuel Gutiérrez Gonzales

Concepción, Campus San Andrés, a veinte de diciembre de dos mil dieciocho

AGRADECIMIENTOS

Es difícil saber hasta qué punto se debe agradecer los eventos que vivimos, cerrándolo o limitándolo a esta investigación no hay gente a la cual directamente puedo agradecer debido a que este fue un trabajo personal al cual le dedique esfuerzo y tiempo, pero si podemos agradecer a quienes nos permitieron llegar a donde estamos y nos dieron las herramientas

Pero mi tiempo y mi dedicación a esto son un lujo que debo detenerme a apreciar y contemplar, gracias a aquellas personas que me mantuvieron derecho y lo siguen haciendo día a día. No podría haberme sentado cómodamente a escribir este trabajo sin la ayuda y preocupación de mi madre, Magaly. Brindándome un techo siempre, dándome el tiempo espacio para realizar mis labores. Incluso podría regresar aún más, agradecerle por mi educación y crianza, mi acceso siempre a otras culturas e idiomas. Sin aquello no habría tenido las capacidades para trabajar el material necesario para este trabajo, lo que soy y tengo es gracias a ella tanto en lo material como en lo humano. Solo espero aprender mis lecciones, ser mejor cada día y ser lo que esperas de mí. Sé que han pasado tiempos difíciles y he cometido errores, pero de ellos se aprende y por eso aquí estoy, agradeciendo y esperando demostrarlo todo lo que pueda

Gracias a las motivaciones pude realizar este trabajo. Los constantes elogios y ánimos de compañeros, amistades y cercanos en general sobre el trabajo que había escogido me hacen pensar en que quede en deuda, que puedo entregarles más. En fin lo que esperan de mí.

No podría no dar gracias a mis jefes Oscar y Nancy que tras años de fidelidad fui recompensado con la misma moneda, enseñanzas y lecciones para la vida y el trabajo de solo observarlos. Grandes corazones que no se rinden en entregar todo a su segunda familia, solo en unión el trabajo da frutos y ellos son el ejemplo claro de esto. A veces al verlos me da vergüenza estar cansado pero también viéndolos entiendo todas las bendiciones que han tenido y no podría estar más orgulloso y motivado para algún día llegar tan lejos yo mismo.

Encontré en mitad de este camino a alguien que me apoya y cree en mí y mis capacidades, las aprecia y adora mi cabeza. Su admiración y amor solo me motivan a ser mejor mañana. Sus ánimos a que estudie, su preocupación constante sobre mi trabajo y su contenido es algo aún lejos de mi comprensión, su inagotable energía y su compañía me dieron la fuerza para realizar los últimos pasos de esta etapa. Gracias por aparecer y quererme de la forma que lo haces. Como me pones atención y dedicación, muchas gracias por estas bendiciones y encontrarme con tu “ratil” esencia.

ÍNDICE

Introducción	4
Planteamientos teóricos y metodología de la investigación.....	5
Formulación del problema.....	6
Explicaciones metodológicas.....	8
Marco teórico.....	10
Marco histórico.....	14
I) EL CINE EN SUS PRINCIPIOS.....	17
Japón frente al siglo XX inicios del cine y el Benshi.....	17
Japón en el capitalismo.....	20
El paradigma económico y de producción cinematográfica.....	22
II) CINE Y SU RELACION CON EL ESTADO Y EL PUEBLO	24
Conceptos de tradición, familia y nación.....	24
El rol del héroe: género y “estado de nación”.....	25
Creación de salas de cine y su uso en la propaganda.....	29
El cine durante el periodo de guerra: cifras y cuantificaciones.....	32
La ley de restricciones y censura de 1939.....	42
III) GUERRA, POS GUERRA Y OCUPACION	
Posguerra y el caso de “ <i>the tragedy of japan</i> ”	44
Políticas de cine durante la ocupación.....	46
El paradigma de la culpabilidad de guerra.....	54
CONCLUSIONES.....	58
BIBLIOGRAFIA.....	61

INTRODUCCION

El cine japonés rara vez ha sido investigado como proceso histórico o como coyuntura, es por esto que el objetivo es revelar lo que siempre ha sido o por lo menos fue durante sus primeros 60 años, es decir un instrumento de nexo entre tecnología y cultura ergo un método de propaganda efectivo y accesible que se vio exponencialmente en crecimiento desde su génesis y especialmente en los periodos de guerra en Japón y su posterior ocupación.

La justificación de esta investigación se basa en la poca bibliografía que existe sobre la historia del cine japonés en sí. No en forma de análisis, sino que de cine como historia, sus procesos y desarrollo en el contexto Japonés. Por ello hay que tener en cuenta como gran diferencia a considerar respecto a occidente, que en Japón el cine no es una evolución de la fotografía como en todo el mundo, sino que es un una evolución del teatro, algo muy pocas veces notado. Situación que me da otro motivo para realizar este trabajo con esta orientación lejana a lo analítico, más bien con intención de evidenciar procesos históricos. Teniendo de esta forma intenciones de ser una obra exploratoria con características de un manual de la historia del cine en Japón para un periodo tan relevante y tan clave como el mencionado

Este estudio se centra en el desarrollo histórico del cine japonés como un nexo entre las artes tradicionales, las tendencias sociopolíticas y la tecnología occidental llegando a ser adoptada para producir un cine tradición. En este contexto, el uso de la palabra "historia" puede ser muy amplio; las "historias" podrían ser más apropiado, ya que este estudio considera que no hay una "gran narrativa" de la historia que recopile cuidadosamente todos los hechos y los coloque en su lugar.

Sin embargo, hay discursos identificables de la historia que vinculan las tendencias políticas, sociales y culturales con plazos específicos. Por lo tanto, este trabajo se limita a un estudio detallado de algunos de los discursos históricos dominantes del siglo pasado como el modernismo, el nacionalismo, el imperialismo y el papel del cine como mecanismo de mediación constitutivo y constituido por estos mismos discursos sociopolíticos. Esta investigación, considera que las imágenes, así como el lenguaje, forman parte de un proceso social continuo que, a la vez, forma

la conciencia individual, ya la que los espectadores contribuyen en forma limitada a través de su aceptación o no aceptación de las características dramáticas, estilísticas e innovaciones técnicas. Así, en el siglo pasado, la producción de imágenes a través del cine debe ser entendida como un papel cada vez más importante como práctica social.¹

Este trabajo se divide efectivamente en tres capítulos que cubren el marco temporal desde finales del siglo XIX, cuando el cine llegó por primera vez a Japón, hasta fines de la década de 1950. Los temas tratados en cada capítulo están definidos y relacionados entre sí tanto estructural como históricamente, Sin embargo, mi enfoque sobre estos temas puede ser mejor descrito como exploratorio.

Mientras el primer capítulo examina la posición mediática y novedosa también nota la presencia simbólica del cine en la sociedad en los años treinta como motor del capitalismo y la modernidad, El siguiente capítulo aborda la cuestión de la relación del cine con el nacionalismo y la construcción de un militarismo a finales de los años treinta y principios de los cuarenta. El ultimo capítulo extiende este tema abordando la cuestión de la relación del cine con el Estado, centrándose en particular en los períodos de guerra y ocupación. En este capítulo, se intenta ir más allá de las teorías deterministas de la propaganda para examinar algunos de los elementos heterogéneos de la práctica cinematográfica evidente bajo las condiciones del control estatal propio japonés y posteriormente por los Estados Unidos.

Planteamientos teóricos y metodología de la investigación

El cine desarrollado en Japón durante la década de los años treinta del siglo XX fue fuertemente marcado por su acontecer nacional, que es la entrada de Japón a un nuevo periodo de guerra situado entre 1937 y 1945 conflicto que en su mayor parte incorpora la Segunda Guerra Mundial. Esta coyuntura forja y condiciona el cine al servicio de la propaganda y al estado, lo que provoca importantes fluctuaciones respecto a dos grandes puntos: uno es la producción de largometrajes y el otro punto siendo su contenido, de esta forma la década de los años treinta se ve marcada por un cine dramático pero con temática humana y teatral hasta la víspera de la guerra la cual drásticamente cambia el contenido del cine hasta el final de la guerra.

¹ Philips Alastair, *Japanese Cinema: Texts and context*, Routledge, London 2007; pp. 26-32

A raíz de estos hechos se han realizado estudios respecto a la historia del cine japonés. Sin embargo, en dichos estudios se ha abordado como principal objetivo el estudio sobre los largometrajes y su evolución entre décadas desconociendo de cierta forma la transición de la industria del cine y si es que hubo una transición en sí y en menor escala una administración por parte del estado o por agentes externos. Teniendo en cuenta esto se justifica profundizar y a la vez, ser certero en cuanto a una de las áreas culturales e industriales que mayor impacto social género en Japón del siglo pasado.

Las películas de carácter propagandístico y nacionalista hicieron de este cine reconocido a nivel mundial, especialmente durante los años de guerra y también en los años posteriores. Este periodo fue seleccionado para la investigación ya que al ser uno de los más influyentes las fuentes para investigación son abundantes por su relación con el estado y posteriormente con los Estados Unidos existiendo una documentación primaria eficazmente digitalizada por el gobierno japonés y muchas obras escritas por autores norteamericanos.

Además no es menor considerar que estas obras son hasta el día de hoy influyentes y son constantemente objetivo de revisionismo y análisis. Por ello este periodo es considerado relevante al seleccionar el cine japonés como tema a investigar, ya que siempre será considerado un nexo entre el cine, el Estado y la gente así como también entre el periodo de guerra y posguerra.

La investigación tiene como objetivo analizar los años entre 1937 y 1952 debido a sus coyunturas en primer lugar durante los años 30 en cuanto a la gran producción de películas. Si bien las primeras películas japonesas datan del año 1898. Se seleccionaron dichos años por la relación cine-guerra y porque por primera vez se veía la intervención de otra nación en un cine acostumbrado a ser patrimonio cultural y de carácter nacionalista. La producción de películas desde sus inicios crece exponencialmente teniendo una notable pausa desde 1943 hasta 1948 debido a la fuerte interferencia del estado en la producción de cine, obligando a los directores a cambiar el contenido y limitar la producción, de esta forma las películas creadas en esta década no alcanzan ni la mitad producidas en la década anterior ni un quinto de la siguiente.

Investigar una temática tan lejana representa un desafío considerando la lengua de las fuentes primarias que en su mayoría se encuentran escritas en un japonés previo a la reorganización del idioma ocurrida en los años 60 y 70 del siglo pasado, por lo que se convierten en difícil de leer hasta para un lector nativo. En consecuencia para esta investigación es necesario usar técnicas de

transcripción y traducción de las fuentes primarias. Una vez superada esta barrera idiomática se comenzó el proceso de selección de contenido ya que si bien la bibliografía secundaria en japonés era muy certera y concisa con su contenido tratando netamente lo que dice de forma muy pragmática contrasta enormemente con la bibliografía occidental sobre el tema, sobre todo en libros de origen norteamericanos e ingleses ya que casi en su mayoría trataban al cine japonés como un objetivo de análisis de contenido y vagamente se referían a su contexto histórico y político reduciendo estas obras a un mero análisis de películas de forma simbólica, pero de forma autorreferente culturalmente constantemente creando comparativas entre las visiones japonesas y occidentales respecto al cine. Este fenómeno es recurrente y en este caso se explica en que los japoneses han vivido sus vidas rodeados de su cine y no necesitan bibliografía que explique su contenido y simbolismo ya que eso está implícito en su mentalidad y para ellos es solamente necesario y útil bibliografía netamente histórica del tema. Si bien teniendo esto en cuenta se encontraron libros que combinan estas dos orientaciones como la obra de Hirano Kyoko lo cual puede explicarse ya que la autora mencionada si bien es de origen japonés tiene formación académica en norteamérica lo que crea una lectura más completa.

Debido a que este tema tiene un escaso público al menos esa era la realidad hasta hace 30 años sus estudios están bajo una disciplina ajustada a los parámetros actuales de investigación dando a este tema una constante mirada desde el punto de vista social y cultural, por lo que lograr un punto de vista histórico tradicional asociado a los estudios económicos, políticos y militares se convierte en un desafío al momento de construir esta investigación apegada al desarrollo histórico y no a la interpretación y profundo análisis de fenómenos culturales

Con intenciones de sobrellevar esto, se tendrá una visión imparcial de la historia en esta investigación considerando los siguientes aspectos se pueden alcanzar las siguientes preguntas de investigación: ¿Cuál es la verdadera relación estado cine y qué relación lleva la producción de largometrajes con el estado y la guerra? Una duda bastante obvia pero pocas veces aludida ya que siempre se escribe sobre los cambios en el contenido del cine pero no de su problemática en la producción.

¿De qué forma afecta la entrada de Japón en la Segunda Guerra Mundial a la producción cinematográfica? ¿Cuántas películas se hicieron pre y posteriormente a esta coyuntura? ¿Cuál es la participación del estado en esta situación? ¿Cómo continúa la producción de cine y su industria tras la ocupación de los EE.UU al finalizar la guerra? ¿Cómo afectó esta intervención a la producción de largometrajes? ¿Cómo afecta esta intervención al espectador japonés? Para responder eficazmente estas preguntas es necesario crear objetivos que logren acertar a las respuestas.

- Objetivo general:

-Analizar la producción del cine en Japón durante su periodo de guerra y posguerra ubicado entre 1937 y 1952

- Objetivos específicos:

-Cuantificar la producción de largometrajes en los años seleccionados y justificarlos

-Investigar la relación estado y cine el periodo de guerra

-Identificar las obras más relevantes en el periodo a investigar

-Revelar las interferencias estatales tales como censura interna y externa hacia el cine

Explicaciones metodológicas

En base a la explicación de John Lewis Gaddis respecto a la metodología se considera a la investigación como un cercano vínculo entre el historiador y los hechos pretéritos a seleccionar, teniendo un carácter descriptivo, explicativo y selectivo que tiene su génesis en la lectura y utilidades de las fuentes primarias. Esto le da al proceso de investigación un carácter exploratorio ya que no se ha realizado un estudio previo sobre los objetivos de investigación, por lo que junto al uso de manuales se hace un acercamiento investigativo hacia la materia. El criterio selectivo es clave en cualquier investigación histórica y los criterios de selección son específicos de cada investigación, de esto se trata la idea de máquina del tiempo de Gaddis y su criterio selectivo

si consideras la investigación histórica en sí misma como una especie de máquina del tiempo, notarás inmediatamente que sus capacidades van más allá de lo que normalmente logran esos dispositivos en la ciencia ficción. Como ilustran los ejemplos de Macaulay y Adams, los historiadores tienen la capacidad de selectividad, simultaneidad y cambio de escala: pueden seleccionar de la cacofonía de los eventos lo que creen que es realmente importante; pueden estar en varias ocasiones y lugares a la vez; y pueden acercarse y alejarse entre niveles de análisis macroscópicos y microscópicos.”²

Gaddis nos habla de las ventajas de hablar del pasado desde el presente, ya que el historiador puede entrar y salir a voluntad y figurativamente acercarse o alejarse de la historia para seleccionar que investigar y de qué forma comprenderlo. Por esto, el criterio selectivo es imprescindible ya que si en caso de un ejemplo un investigador desea obtener algún dato del año 1938 puede que se vea abrumado por la excesiva información respecto al año y la temática relacionada al objetivo, debido a esto la voluntad del investigador es fundamental para obtener información así como también sus fuentes para obtener la información.

La investigación también se dice que posee un rol explicativo ya que trata de explicar un fenómeno que es la administración del cine en respecto a los fenómenos políticos y culturales coetáneos como la guerra y el apresurado desarrollo tecnológico

El enfoque del estudio es de tipo mixto el cual permite tanto analizar datos como también cuantificarlos para una mayor y más fácil comprensión. El objetivo de este enfoque de investigación es lograr conclusiones homogéneas e inclusivas sobre el tema de investigación recopilando las fuentes de manera efectiva y ordenada para maximizar su utilidad y valides. De esta forma el enfoque nos acerca de manera certera a la realidad de la industria cinematográfica de la primera mitad del siglo pasado en una coyuntura tan relevante como el periodo de guerra.

^{2 2} Lewis Gaddis, J. *El paisaje de la historia*, Oxford university press, Oxford 2002; p. 22

el enfoque mixto es un proceso que recolecta, analiza y vincula datos cuantitativos y cualitativos en un mismo estudio o una serie de investigaciones para responder a un planteamiento de problema, Se usan métodos de los enfoques cuantitativo y cualitativo y pueden involucrar la conversión de datos cuantitativos en cualitativos y viceversa.³

Los pasos a seguir durante la investigación son los planteados por Roberto Hernández respecto al procedimiento del enfoque mixto. La investigación se conforma de los siguientes pasos: en primer lugar se toma una decisión sobre la formulación de la idea, luego el planteamiento del problema y la justificación del mismo, este es el primer compromiso en la investigación ergo lo que define la futura selección de la investigación. Luego la recolección de datos y su posterior análisis, la construcción e interpretación de resultados y finalmente la elaboración de un reporte de resultados obtenidos de los datos, en este método la secuencia puede variar ajustándose a las necesidades de la investigación para lograr una óptima producción de resultado. Para realizar esta investigación se recurren a fuentes secundarias y primarias a la par y de forma paralela, ya que los estudios y obras consideradas secundarias tales como bibliografía y manuales no poseen una base primaria debido a su enfoque cualitativo. De forma principal la información es obtenida de variada bibliografía sobre el objetivo a investigar la cual principalmente es de autores anglo sajones. Los libros en japonés sobre la temática quedan medianamente fuera de alcance ya que su digitalización es baja debido a la tradición de uso de libros físicos en Japón. En cuanto a las fuentes primarias estas fueron bastante accesibles debido al riguroso orden de la

Historiografía japonesa y en general a sus archivos los cuales están accesibles en una gran biblioteca virtual de documentos oficiales escaneados aprobados y desclasificados por gobierno japonés. Estos documentos utilizados como fuente primaria son de libre acceso y poseen una ordenada clasificación bajo la tutela de los archivos nacionales. Actualmente estos documentos están en proceso de romanizarse o traducirse al inglés por lo que respecto a los documentos usados solo algunos contienen información en inglés. En general la barrera idiomática limita el potencial de la investigación, ya que reduce el uso de material secundario como periódicos y afiches de acuerdo a la posibilidad de poder lograr una certera traducción

³ Hernández Roberto, (ed.) *Metodología de la investigación*. México: mc. Graw Hill 2006, p. 755.

Marco teórico

Si bien la producción historiográfica del tema no es escasa, se encuentra casi en su totalidad en inglés y japonés. Se pudo encontrar material de investigación en abundancia siendo un recurso fundamental la Japan Center For Asian Historical Records (JACAR). Esta base de datos o más bien institución archivista con catálogo digitalizado, posee miles de documentos oficiales de dominio público como también estatales que han sido desclasificados para su estudio. Debido a la naturaleza archivista del gobierno japonés y su burocracia existen gran cantidad de documentos útiles para esta investigación ya que además de esta base de datos estar separada por periodos y décadas está también en proceso de traducción al inglés lo cual permite una fácil y eficaz navegación incluso desconociendo el idioma escrito japonés. Dentro de esta base de datos se encuentran variados documentos tales como permisos para filmar, contratos con empresas de filmación en el proceso de guerra y así como también documentos de compra de equipos por parte del gobierno. Estos documentos contienen rica información para la realización de la investigación. Además del uso de esta base de datos existen otras del mismo tipo como el National Film Center (MOMAT) y la organización *Nichieiarchive* ambas entidades del gobierno orientadas a la recopilación y preservación de material audiovisual relacionado a la historia del cine japonés.

Debido a la abundancia de material, si bien no dedicado al estudio en sí sino que como calidad de fuente primaria, se utilizaran también manuales y obras historiográficas para complementar el uso de fuente primaria los cuales principalmente son libros dedicados a un revisionismo cronológico del cine japonés como es *The Japanese Film Art and Industry Expanded* de Donald Richie que consta de un detallado análisis secular del cine japonés y su relación con el arte. La importancia de esta obra y su utilización está en su composición y división orientada a una división periódica de la historia como la que es utilizada por la cultura japonesa y no por periodos y décadas occidentalizadas sirviendo de esta forma como una guía práctica y fácil hacia el análisis del cine en sí y su relación con la historia. Esta investigación solo se limitara a usar estos dos tipos de fuentes: documentos primarios y archivos en conjunto con bibliografía ya que se considera a esta la forma más eficaz y práctica de abordar este tema de investigación. El cine se constituye como uno de los fenómenos de más importancia y complejidad y sin dudas es una expresión técnica y artística casi imposible de evitar. De todas formas este estudio no intenta investigar ni abordar un análisis de cine como tal si no que considerar una historia del cine. Teniendo en cuenta esto se

puede analizar el cine desde dos aristas, la relación estado y cine y la relación cine e individuo, entendiendo a esta última como la aceptación y la respuesta emocional de la población o de grupos en sociedad respecto al cine y su evolución en periodos que comprometen el sentimiento nacionalista como la guerra o la ocupación. De todas formas la naturaleza evolutiva del cine concluyen e la unión de ambas aristas logrando una historia del cine que incluye tanto forma y fondo implicando de una sola forma la calidad cultural, técnica e histórica del cine japonés lo que menciona Comolli en su obra planteando lo siguiente:

*The history of 'deep focus', like that of the 'closeup', cannot be constructed without bringing into play a system of determinations which are not exclusively technical. They are rather economic and ideological, and as such they break down the boundaries of the specifically cinematic field, extending and therefore transforming it with a series of additional areas; they bring the field of cinema to bear on other scenes and integrate these other scenes into that of the cinema. They break apart the fiction of an autonomous history of the cinema—that is, of 'styles and techniques'. They produce the complex relationships which link the field and history of the cinema to other fields and other histories.*⁴

Lo que Comolli plantea es que la historia del cine no es solo una historia técnica ya que también está determinada por la intervención del progreso de una sociedad y en fin de la relación del cine con el medio social, la ideología y la economía, lo que hace expandirse al cine como historia a otras áreas. En cuanto a los aspectos técnicos es predecible considerar que el cine sobre todo en principios del siglo XX requería un no menor financiamiento al ser tecnologías nuevas, pero el rápido crecimiento de japon desde su apertura logro que expeditamente las empresas privadas y los comerciantes se encargaran rápidamente de introducir las nuevas tecnologías a la cultura de masa y como lo menciona Donald Richie, el interés del privado sobre occidente era tanta que sobre esto giraban sus acciones económicas⁵.

⁴ Comolli, Jean-Louis, *Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field.* Parts 3 and 4 in *Narrative, Apparatus, Ideology*, ed. New York: Columbia University Press: 1986 pp. 430-431 Traducción: *La historia del "enfoco profundo", como la del "primer plano", no puede construirse sin poner en juego un sistema de determinaciones que no son exclusivamente técnicas. Son bastante económicos e ideológicos, y como tales rompen los límites del campo específicamente cinematográfico, extendiéndolo y por lo tanto transformándolo con una serie de áreas adicionales; acercan el campo del cine a otras escenas e integran estas otras escenas en el cine. Rompen la ficción de una historia autónoma del cine, es decir, de "estilos y técnicas". Producen las complejas relaciones que vinculan el campo y la historia del cine con otros campos y otras historias.*

⁵ Richie Donald, *The Japanese Film Art and Industry Expanded*, Charles, E Tuttle Vermont 1960. PP. 22-45

The need for large capital investment in the newly developing technology of sound further encouraged trends towards the establishment of vertical integrated systems in an attempt to control not only production but also distribution. This process became institutionalized across the industry in the late 1930s. The establishment of the Toho Film Company in 1937 catalyzed this process of change during this period. The dictates of the military-centered governments further reinforced this process in the early 1940s, as did the authorities attached to the Supreme Command for the Allied Powers (SCAP) in the immediate postwar period.⁶

La historia del cine puede verse en un principio de dos formas, una es la historia del cine como medio, como arte visual y su contenido y por otra parte está la historia de la industria, con una orientación más material⁷. Uno de los objetivos principales de la historia del cine es narrar y describir la relación entre el público y el cine a medida que este evoluciona, en primera instancia el cine sonoro significó un impacto. Luego la aparición del color y por último en la época actual en donde predomina el cine digital. Una nueva era de la historia del cine que significaría una revolución en cuanto a los métodos de producción y reproducción de cine en todo el mundo, facilitando aún más la llegada de esta forma de arte a la mayor cantidad de público posible.

La historia del cine empezó a ser escrita solo en las últimas décadas del siglo XX haciéndola una disciplina nueva en busca de un espacio dentro del estudio de la historia.

⁶ Standish Isolde, *New History of Japanese Cinema A Century of Narrative Film*, The Continuum International Publishing Group Inc, New York: 2005 pp. 35 Traducción: “La necesidad de grandes inversiones de capital en la tecnología de sonido recientemente desarrollada alentó aún más las tendencias hacia el establecimiento de sistemas integrados verticales en un intento de controlar no solo la producción sino también la distribución. Este proceso se institucionalizó en toda la industria a fines de la década de 1930. El establecimiento de la Toho Film Company en 1937 catalizó este proceso de cambio durante este período. Los dictados de los gobiernos centrados en el ejército reforzaron aún más este proceso a principios de la década de 1940, al igual que las autoridades adscritas al Comando Supremo para los Poderes Aliados (SCAP) en el período inmediato de la posguerra.”

⁷ Cousins Mark, *Historia del cine*: primera edición, pavilion books. Londres, 2004 pp. 7-11

*We see history as a particular kind of practice, one that insists on a certain kind of historical truth and tends to exclude others. We may pay lip service to the oral tradition, to good historical museums or especially noteworthy exhibitions, even to the occasional film (usually a documentary). But we have little doubt that the truth of the past resides in an empirically-based discourse, one that developed over the last two centuries, was drummed into us in graduate school, and is constantly reinforced by the norms of the profession.*⁸

Cine e historia es un concepto paralelo a la historia del cine, es la relación entre estas dos disciplinas, se puede entender este concepto desde la visión por una parte del cine y por otra de la historia y la historiografía respecto a la otra. Por una parte el cine siempre ha tenido a la historia como recurso desde sus orígenes hasta la actualidad. Por otra parte, la historia investiga al cine como una naturaleza archivista, el cine ya está hecho y se está haciendo por lo que su foco no es la investigación sino que la recolección y estudio. Lagny nos habla de los desafíos de esta nueva área que es el cine y la historia, que es lo que se debe considerar al estudiar cine a través de la historia que aspectos son importantes.

*¿De qué hablamos cuando hablamos de cine desde una perspectiva histórica? De filmes, sin duda. Pero a no ser que nos contentemos con una descripción filmográfica hablamos también a través de ellos o, a propósito de ellos, de muchas otras cosas parecen darles, a la vez, sentido, espesor y valor. Hablamos de las formas que aparecen en dichos filmes, de las instituciones que los producen o que los controlan, de los equipos o de los autores que los realizan, de los públicos que los reciben – o no – y de los espectáculos que los presentan o influyen, de las representaciones sociales que “reflejan” o inducen, del impacto político o ideológico que se les puede reprochar o exigir*⁹

⁸ Rosenstone Robert, *History on Film Film on History*: Pearson Education Limited. London 2006. p. 20

Traducción: “Vemos la historia como un tipo particular de práctica, que insiste en cierto tipo de verdad histórica y tiende a excluir a otros. Podemos rendir homenaje a la tradición oral, a los buenos museos históricos o exposiciones especialmente notables, incluso a la película ocasional (generalmente un documental). Pero tenemos pocas dudas de que la verdad del pasado reside en un discurso basado en la evidencia empírica, desarrollado durante los últimos dos siglos, que se nos inculcó en la escuela y se ve constantemente reforzado por las normas de la profesión.”

⁹ Lagny Michele, *Cine e historia*, Bosch casa editorial, Barcelona 1997. P. 26

Como siempre al acercarse a nuevos métodos de investigación y a nuevas áreas de las historias se convierte en tarea del historiador, seleccionar e interpretar en este caso el cine, su contemporaneidad, por lo que la relación cine e historia está limitada por la extensión de las aptitudes de los contemporáneos del estudio. La relación historia y cine se puede entender de diferentes acercamientos e interpretaciones hay mucho más que solo la historia del cine¹⁰. La relación cine e historia se ajusta a las intenciones, habilidades y herramientas del historiador. Un trabajo como el presente sería aún más difícil desde esta locación hace 30 o 40 años, la bibliografía era inexistente y las fuentes inaccesibles, la historia y cine son disciplinas que avanzan en paralelo y que las tecnologías hacen más accesible su combinación e investigación

Marco histórico

En camino hacia la modernidad, el Japón de la década de 1930 posee desafíos tecnológicos y culturales, con solo cincuenta años de apertura tanto económica como cultural el Japón de la primera mitad del siglo XX es un periodo crucial y difícil de transición, marcado por guerras y una crisis económica sin precedentes. Para entender tanto la aparición de una verdadera industria del cine y más importante aún su administración y posterior estatización es de suma importancia representar y evidenciar las realidades económicas que acomplejan a este periodo y como estos marcaron a una nación en un periodo de auge de nacionalismos a nivel mundial.

Así como también posteriormente los totalitarismos, la crisis japonesa del periodo Showa (1930-1930) se puede entender por dos causas: una interna debido a que el gobierno del Partido Minsei (julio de 1929-abril de 1931, con el primer ministro Osachi Hamaguchi, el ministro de Hacienda Junnosuke Inoue y el ministro de Relaciones Exteriores Kijuro Shidehara) adoptaron deliberadamente una política deflacionista para eliminar los bancos débiles y las empresas. Nación para el retorno a la paridad del oro de preguerra. La política de deflación y retorno al oro fue fuertemente defendida e implementada por el ministro de finanzas Inoue. Y una externa debida al jueves negro (choque de Wall Street) de octubre de 1929 y la posterior Gran Depresión en la economía mundial tuvieron un severo impacto negativo en la economía japonesa.¹¹ En cuanto a las consecuencias de esta crisis, serían las que marcarían en los años siguientes a la industria

¹⁰ Chapman James, *Cinemas of the World Film and Society from 1895 to the Present*. Reaktion Books Ltd, London 2003 pp. 17-25

¹¹ Dickinson Frederick R. *World War I and the Triumph of a New Japan, 1919–1930*. University Printing House, Cambridge, 2013. pp 167-190

cinematográfica en Japón, siendo de forma directa intervención: la censura. Esta puede ser entendida por las consecuencias de la crisis. Como antes, la recesión macroeconómica se sintió principalmente en la caída de los precios y no tanto en la contracción del producto (el crecimiento real estimado fue positivo durante este período). A medida que los precios bajaban, los fabricantes producían aún más para mantener ganancias y mantener las fábricas funcionando. Pero claramente, este comportamiento aceleraría colectivamente la sobreoferta y la deflación. De 1929 a 1931, el IPM cayó un 30%, los precios agrícolas cayeron un 40% y los textiles cayeron casi un 50%. Alrededor de 1931, el empobrecimiento rural se hizo severo. Además, en 1934, las comunidades rurales fueron golpeadas por el hambre, La pobreza rural generó muchos niños desnutridos y algunos agricultores se vieron obligados a vender sus hijas para la prostitución. Este desastre rural causó mucha rabia y críticas populares contra el gobierno y las grandes empresas. El libre mercado parecía empeorar la depresión, por lo que se adoptaron acuerdos sobre la restricción de la producción. Esta práctica se extendió a prácticamente todas las industrias de materiales. Surgieron movimientos militares y derechistas en la desesperación económica, se echó mucha culpa a los gobiernos partidarios y a sus políticas.¹² Incluso la gente común que normalmente odiaba el militarismo, estaba decepcionada con el desempeño de los civiles y se volvió más comprensiva con los militares y los nacionalistas.

En la década de 1930, el pensamiento político e intelectual cambió gradualmente del liberalismo económico hacia un control más económico bajo la dirección del Estado. Había muchas razones para esto, incluyendo:

- influencia del marxismo
- éxito aparente de la URSS
- Depresión Showa
- la idea de que la deflación fue agravada por el exceso de competencia
- la decepción con los políticos y los partidos políticos.¹³

¹² Maruyama Masao. *Thought and behavior in modern Japanese*. Oxford university press, London, 1969. pp 60-76

¹³ Masato Kimura, *Tumultuous Decade: Empire, Society, and Diplomacy in 1930s Japan*. University of Toronto Press, Toronto, 2013. pp 35-47

Muchos consideraron que los días de la economía de libre mercado de estilo estadounidense habían terminado, el control estatal y el monopolio industrial reforzarían la competitividad de la economía nacional. La rudeza económica y política de este periodo dieron a la industria del cine un giro por completo tanto en su producción como contenido, tal como lo menciona la historiadora Wada Mitsuyo.

*“Following these political and social transformations, cinema was forced to change both internally—with the industry’s self-censorship—and externally—through state controls—into kokumin eiga (films for the nation) and kokusaku eiga (national policy cinema), especially after the Manchurian Incident in 1932-1935 Tsumura Hideo defined the former in mythic terms: “The ‘kokumin’ of kokumin eiga uses a different idea of nation than the Western sense, since the word also has the meaning of shinmin (people as vassals to the emperor). The Film Law, which was put into force in 1939, and other bureaucratic controls that were already in practice directly supported militarism and fascism in Japan”.*¹⁴

CAPITULO I

Japón frente al siglo XX inicios del cine y el Benshi

La conclusión victoriosa de la guerra chino-japonesa en 1895 finalmente había demostrado que Japón podía adaptarse a la civilización moderna que hace menos de cincuenta años había llegado llamando a las puertas. El largo reinado del emperador Meiji, 1868 a 1912, fue una era de rápida expansión comercial. En 1890 había doscientas grandes fábricas de vapor donde veinte años antes no había habido ninguna; el tonelaje de buques a vapor aumentó de 15,000 a más de 1,500,000 toneladas en el período comprendido entre 1893 y 1905; y para 1896 occidente estaba en plena vigencia. El calendario lunar había sido abandonado recientemente, pero en 1896 el interés en Occidente era tan extremo que se usaban derbis o pajareros con kimono formal, el gran reloj de bolsillo dorado metido en el obi, y las gafas, ya sea necesarias o no, fueron consideradas como un signo de aprendizaje.¹⁵

¹⁴ Mitsuyo Wada-Marciano *Nippon Modern; Japanese Cinema of the 1920s and 1930s*. University of Hawaii Press, Honolulu, 2008.p 128 Traducción: “Tras estas transformaciones políticas y sociales, el cine se vio obligado a cambiar internamente -con la autocensura de la industria- y externamente -mediante controles estatales- en kokumin eiga (películas para la nación) y kokusaku eiga (cine de política nacional), especialmente después del Incidente de Manchuria en 1932-1935 Tsumura Hideo definió lo primero en términos míticos: “The ‘kokumin’ de kokumin eiga utiliza una idea diferente de nación que el sentido occidental, ya que la palabra también tiene el significado de shinmin (personas como vasallos del emperador).) La

¹⁵ Dickinson Frederick R. *World War I and the Triumph of a New Japan, 1919–1930*. University Printing House, Cambridge, 2013.,pp 52-60

La popularidad del cinescopio se vio truncada por una novedad aún mayor cuando, en 1897, los hermanos Lumiere enviaron un cinematógrafo Lumiere con el representante asiático Constant Girel y un proyector mixto de películas.¹⁶ La invención francesa fue seguida en pocos días por Edison, que ofrecía espectáculos como *La muerte de María, Reina de los escoceses* y *La alimentación de las palomas*. A diferencia del Kinescopio unipersonal, ambas máquinas posteriores proyectaban imágenes en movimiento en una pantalla. Eran enormemente populares entre los japoneses, quienes, como la mayoría de la gente, son más dados a las diversiones gregarias que a las solitarias.

El príncipe heredero, más tarde el emperador Taisho, honró en la reproducción del Vitascopeo con su presencia, y pronto miles de japoneses estaban familiarizados con la forma en que María Antonieta perdió la cabeza y lo que las damas francesas usaban o no usaban cuando se bañaban. La novedad fue tan grande que incluso la relativamente alta precio de admisión no logró mantener a la multitud lejos. Para los "asientos especiales" en el Kanda Kinki-kan, un teatro legítimo asumido para las exhibiciones de Vitascopeo en Tokio en 1897, un equivalente de 3000 yen actuales, mientras que los asientos de "clase alta" y "clase media" estaban disponibles a 1500 y 1000 yen actuales respectivamente. La admisión general era de 500 yen, y "estudiantes y militares" fueron admitidos a la mitad de este precio.¹⁷ Las imágenes continuaron mostrándose en la misma escala de admisión para la próxima década. A diferencia de otros países, las primeras películas en Japón no eran el teatro de los pobres, sino de los acomodados que estaban interesados en el Occidente. La audiencia obtuvo más que su dinero en términos de tiempo pasado en el teatro. Habitualmente hubo dos exhibiciones diariamente, a las dos y a las siete, y aunque el metraje real que se muestra en cualquiera muestra rara vez tomó más de un total de veinte minutos para proyectarse, el espectáculo duraba dos o incluso tres horas. Por un lado, el solo hecho de cambiar los carretes requería tiempo, ya que, durante los primeros siete u ocho años, algunas instalaciones insistieron en que era necesario un equipo de diez personas para hacer funcionar un solo proyector. Había un manipulador para mover la película a través de la máquina, un enfocador de lentes, un hombre que rebobinaba el carrete, un hombre para mirar la pantalla y asegurarse de que todo iba bien, un hombre para ajustar los arcos de carbono, un hombre para enhebrar la máquina entre los

¹⁶ Philips Alastair, *Japanese Cinema: Texts and context*, Routledge, London 2007; p 3

¹⁷ Richie Donald, *The Japanese Film Art and Industry Expanded*, Charles, E Tuttle Vermont 1960. PP. 29-35

carretes, un supervisor general, un niño para abanicar a los que trabajan alrededor del proyector y varios otros cuyas tareas no estaban especificadas.

El tiempo tuvo que ser gastado de otras maneras también, durante las primeras exhibiciones de un teatro se vertía agua en la pantalla después de cada carrete para enfriarlo y evitar que se incendiara a causa de la luz caliente que salía de la cabina de proyección.¹⁸ También estaban los tableros de aplausos, los *hyoshigi*, tomados del Kabuki y los teatros *Shimpa*, que eran usados para anunciar cada nueva función. Y finalmente hubo el mejor narrador de todos: los *benshi*.

El *benshi* fue tan importante para las primeras películas y jugó un papel tan importante en la historia de las películas en Japón que su influencia continúa incluso hasta el día de hoy. Era algo así como el conferenciante que solía aparecer con películas de viajes en Occidente, presentando la película diciéndole lo que iba a ver y luego, a medida que avanzaba la película, le decía lo que estaba viendo. Los japoneses, entonces como ahora, tenían constantemente miedo de perder un punto, de no entender todo, y exigían una explicación completa. Esto les dio el *benshi*, por lo general ampliando sus servicios hasta el punto de explicar lo obvio.¹⁹

Históricamente, los antecedentes de los *benshi* tienen un lugar muy definido en la historia teatral japonesa. Tanto el Kabuki como el Bunraku, o drama de muñecas, están el *yoruri* o *nagauta*, una forma de acompañamiento musical o comentario que consiste en recitadores y músicos que se sientan en plataformas al costado del escenario, explicando, interpolando y representando vocalmente la obra. También están los narradores teatrales tradicionales que todavía existen en el *yose*, la forma simplista del vodevil. El *benshi* llegó a usarse con películas de una manera lo suficientemente lógica. Las linterna-diapositivas habían estado recorriendo Japón desde 1886, y ya en 1893 un italiano había traído algo llamado "espectáculo de cinematógrafo" a Nagasaki. Dado que esta forma de entretenimiento siempre ha necesitado explicación, alguien tuvo que comentar durante la visualización. Lo mismo se estaba haciendo en Occidente durante la década de 1890 cuando se ofrecieron diapositivas de linterna proyectadas con narración en vivo. En Francia,

¹⁸ Ibid. PP 68-70

¹⁹ Mitsuyo Wada-Marciano *Nippon Modern; Japanese Cinema of the 1920s and 1930s*. University of Hawaii Press, Honolulu, 2008.pp 80

también, se usó una especie de maestro de ceremonias, llamado “Comparación”, en las primeras exhibiciones de películas.²⁰

Japón, como nación moderna, estaba madurando rápidamente y, a pesar de su juventud, comenzaba a ser tratado como un actor en la familia de las naciones. Los Estados Unidos habían llegado a reconocer los intereses especiales de Japón en China, y las tropas británicas y japonesas, una al lado de la otra, habían desembarcado en Vladivostok. Dentro del país, la atmósfera era liberal, incluso revolucionaria. Por primera vez, un plebeyo fue primer ministro y se produjeron disturbios con el arroz en medio de disturbios internos pronunciados. Durante estos años de la Primera Guerra Mundial, nuevas películas y nuevas ideas se estaban introduciendo más rápido de lo que podían asimilarse. Dado que las películas europeas no estaban disponibles debido a la guerra, las películas estadounidenses se vertían en el país, y los desarrollos realizados por la industria estadounidense se mostraban a los curiosos y receptivos japoneses; el más impresionante de todos, *Intolerancia*, hizo su debut ante una audiencia jadeante en 1919.²¹

En el mundo del teatro hubo una fuerte influencia del *Shingeki*, o "nuevo drama", un movimiento nacido a mediados del siglo XX. Opuesto al romanticismo del *Shimpa* y al formalismo tradicional del Kabuki. Ya en 1914 El Shingeki había hecho sentir su influencia en las películas cuando los estudios Nikkatsu Shimpa hicieron *Katusha* (Kachusha), basado en una obra de Shingeki adaptada de “*Resurrección*” de Tolstoi. Esta imagen, dirigida por Kiyomatsu Hosoyama, usaba vestimentas y escenarios estrictamente rusos, aunque el director, temeroso de llegar hasta el final, también empleó imitadores oyama en lugar de actrices para los roles de mujeres.²² Al final de la guerra, la industria cinematográfica japonesa obviamente había llegado a algún tipo de hito. A partir de ahora todo iba a ser diferente. Al igual que con la mayoría de las revoluciones industriales, el ímpetu provino de fuera de la industria, y de aquellos que desempeñan un papel principal en ella, solo uno. Eizo Tanaka, fue un director de cine establecido. Todos los demás eran de fuera o, al menos, no eran directores antes de ese momento.²³

²⁰ Richie Donald, *The Japanese Film Art and Industry Expanded Op cit.* PP. 38-45

²¹ Ibid .pp 84-89

²² Jortner David, *Modern Japanese Theatre and Performance*, 2007 Littlefields publishers INC, New York. PP 14-18

²³ Bernardi Joanne. *Writing in Light: The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement.* Wayne state university press. 2001, PP 228-235

Japón en el capitalismo

Stephen Vlastos sostiene que en Japón los comienzos del capitalismo industrial puede ser datada de la última década del siglo XIX, y del capitalismo de consumo a la década siguiente a la Primera Guerra Mundial²⁴ por lo tanto, en el contexto japonés el desarrollo del modernismo como una estructura está claramente ligado a la intervención consciente de la élite gobernante que, siguiendo el ejemplo de los instigadores de la Restauración Meiji de 1868, una política de rápida industrialización patrocinada por el Estado como medio de retener la autonomía nacional. En este sentido, el "modernismo" como concepto cultural, derivado de la visión de los filósofos de la Ilustración Occidental, acompañó la importación y adaptación de la tecnología que sustentaba el desarrollo del capitalismo industrial. A pesar del hecho de que los oligarcas Meiji intentaron resistirse a esta tendencia a través de una política de "ética oriental y ciencia / tecnología occidental", a nivel ideológico, el "modernismo" se vinculó a una transformación cualitativa en mejora en el pasado.²⁵

El progreso, en el contexto social, se definió en términos de la proyección del presente de las sociedades occidentales en el futuro potencial de Japón, y en términos del individuo, en conceptos tales como "el culto al éxito". En los términos neo-confucianos de Tokugawa, esta concepción del progreso social a través del éxito individual era antitética al orden mundial establecido, que postulaba el "ideal" en una antigüedad pasada esta articulación del "modernismo" tomó la connotación agregada del "americanismo", tema cada vez más resistido por los censores a medida que el país se acercaba a la guerra y el cine fue sometido al escrutinio del gobierno con la introducción de las leyes cinematográficas de los años treinta. La década de 1930 se caracterizó también por una visión contradictoria y distópica de las consecuencias de la modernidad y el establecimiento de convenciones que han llegado a ser etiquetadas como "realistas sociales". En Japón, es posible rastrear el desarrollo de las convenciones realistas a finales de la década de 1920 y las influencias del "movimiento del cine proletario", así películas como "Matatabimono" y "La

²⁴ Vlastos, Stephen. . *Tradition: Past/Present Culture and Modern Japanese History.* In *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*, ed. Berkeley: University of California Press. 2004, P 69

²⁵ 岩本憲児. *日本映画とナショナリズム, 1931-1945.* 森話社, 2004. PP. 35-40

Serpiente” (1925). Estas convenciones se formalizaron en el cine corriente en la década de 1930 con el desarrollo del estilo interno del estudio Shochiku, que define como "conductista".²⁶

Las películas dirigidas por Ozu Yasujiro son algunos de los ejemplos más representativos de este estilo cuasi-documental de verosimilitud que describió las realidades experienciales de la vida de la gente común en el Japón golpeado por la recesión de los años treinta. En las obras de Uchida Tomu (1898-1970), de Tasaka Tomotaka (1902-1974), de Mizoguchi Kenji (1898-1956) y de Yamamoto Kajiro (1902-1974) se puede encontrar el "realismo social" como un conjunto de convenciones narrativas. En términos históricos, el desarrollo en el Japón de un concepto de modernización fue concomitante con la importación de cine; el primer equipo, el “*Thomas Edison Kinetoscope*”, llegando a Japón en 1896 menos de treinta años después de la Restauración Meiji. Se entiende que el cine como producto tecnológico llegó a ser visto como una de las nuevas tecnologías que encarnaron la modernidad. Además, de que el cine fue instrumental en la definición, a través de las representaciones de la modernidad, de una estética social de lo que era ser moderno.²⁷ También que los Estados Unidos, a través de Hollywood, tenían sin duda una función paradigmática dentro de este discurso.

Modern environments and experiences cut across all boundaries of geography and ethnicity, of class and nationality, of religion and ideology: in this sense, modernity can be said to unite all mankind. But it is a paradoxical unity, a unity of disunity: it pours us all into a maelstrom of perpetual disintegration and renewal, of struggle and contradiction, of ambiguity and anguish. To be modern is to be part of a universe in which, as Marx said, 'all that is solid melts into air'.²⁸

²⁶ Washburn, Dennis. *Word and Image in Japanese Cinema*. Cambridge university press. 2001. PP 150-151

²⁷ Suzuki Tessa. *The Technological Transformation of Japan: From the Seventeenth to the Twenty-First Century*. Cambridge university press. 1994. Pp 146-153

²⁸ Berman, Marshall. *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*. London, 1993: p 19.
Traducción: “Los entornos y experiencias modernos trascienden todos los límites geográficos y étnicos, de clase y nacionalidad, de religión e ideología: en este sentido, se puede decir que la modernidad une a toda la humanidad. Pero es una unidad paradójica, una unidad de desunión: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser moderno es ser parte de un universo en el que, como dijo Marx, "todo lo sólido se derrite en el aire”.

La economía y la producción cinematográfica

Las películas populares, como productos comerciales, se producen en un sistema de estudio diseñado para maximizar la eficiencia con el fin de producir beneficios. Como resultado, se evidencia una tensión entre las prácticas económicas, es decir, la estandarización de los productos y las tradiciones artesanales de los cineastas individuales que buscan un grado de control y autonomía artística sobre las películas e imágenes que producen. En términos generales, el período de tiempo entre la introducción de la película en Japón y el fin de la ocupación en 1952 se puede dividir en tres fases que se superponen que reflejan la dominación de intereses particulares entre los grupos de la competencia dentro de la industria. La primera fase puede estar ligada al *benshi*²⁹ y a la aparición de un sistema de estrellas.

En este período temprano de la producción cinematográfica, dominado en gran parte por Nikkatsu (Nihon Katsudo Shashin) Estudios fundados en 1912, un sistema de estrellas emergió que, en términos de la popularidad pública, desafió y coexistió con la tradición de *benshi*. Bajo este sistema las estrellas ganaron cada vez más control sobre su imagen y cómo fue proyectada en la pantalla. Como resultado, se evidencia una tensión entre aquellos que se preocuparon por los intereses económicos de los estudios y las estrellas que cada vez más buscaban la autonomía sobre su imagen y, a través de su popularidad, adquirieron una comprensión de su valor financiero. Esto condujo a una tendencia en los mediados de los años 20 para las estrellas principales del *jidaigeki*³⁰

La segunda fase se puede fechar a partir de finales de 1910 y la aparición de un enfoque "intelectual" de la cinematografía simbolizada por el "movimiento de película pura" que se manifiesta en el director de los Shochiku Studios fundado en 1920. Este sistema representó tanto la culminación de los esfuerzos de jóvenes cineastas innovadores para establecer el cine como un medio artístico por derecho propio y desde un comercial un intento de frenar a las estrellas que

²⁹ **Benshi** fue una de las figuras más importantes en los inicios Del cine en Japón. Se basaba en la narración de películas extranjeras que se proyectaban para una audiencia que no podía entender los rótulos.

³⁰ **jidaigeki** (lit. "Drama de época") es un género de cine, televisión, videojuegos y teatro en Japón. Literalmente "dramas de época"

eran vistas como demasiado poderosas y por lo tanto demasiado caras. En este sistema, los directores reemplazarían a las estrellas como la firma principal de una película.

Hacia 1938 Había 1.586 salas de cine en todo el país, con un total de 185 millones de admisiones al año. en 1940, 2.363 teatros vendían 400 millones de boletos³¹. La necesidad de grandes inversiones de capital en el nuevo desarrollo de la tecnología del sonido fomentó aún más las tendencias hacia el establecimiento de sistemas verticales integrados, en un intento de controlar no sólo la producción sino también la distribución. Este proceso se vio en toda la industria a finales de los años treinta. El establecimiento de la Toho Film Company en 1937 catalizó este proceso de cambio durante este período. Los dictados de los gobiernos centrados en el ejército reforzaron este proceso a principios de los años cuarenta, al igual que las autoridades adscritas al Comando Supremo de las Potencias Aliadas (SCAP) en la inmediata posguerra. El desarrollo del sistema de estudio a principios del siglo XX sólo puede ser comprendido desde el contexto más amplio de los cambios sociales que se producen en Japón en el cambio de siglo. En el plano económico, la carrera por industrializarse y convertirse en una potencia mundial modificó los patrones tradicionales de las relaciones rurales y de los hogares mercantiles cuando la gente acudía a los centros urbanos en expansión en busca de empleo. Las industrias del entretenimiento de masas que se desarrollaron y prosperaron con la urbanización y la democratización del ocio en y alrededor de las antiguas zonas de ocio de las grandes áreas urbanas de Tokio y Osaka fueron, hasta la década de 1920, controladas en gran parte por las organizaciones yakuza³² de la subcontratación. Este vestigio de la sociedad pre moderna reflejó el tiempo inherente entre la adopción oficial de las estructuras económicas capitalistas "modernas" y su adaptación a las estructuras sociales existentes. Sato Tadao sitúa el marco temporal de la actual transición de Japón a los modernos modos capitalistas de relaciones laborales a principios de los años 1900, en particular alrededor del tiempo del Incidente de Manchuria y la Guerra Sino-Japonesa. La guerra alentó la racionalización de la producción a medida que las empresas se expandían para satisfacer las necesidades de las fuerzas armadas.³³

³¹ Mitsuyo Wada-Marciano *Nippon Modern; Japanese Cinema of the 1920s and 1930s*. University of Hawaii Press, Honolulu, 2008.pp 89-96

³² **yakuza** (ヤクザ) es el equivalente del crimen organizado; es una mafia japonesa que data del siglo XVII

³³ Tadao Sato. *Nihon Eigashi 1896-1940*, vol. 1. Tokyo: Iwanami Shoten. 1995 pp, 104-108

CINE, NACIONALISMO Y ESTADO

Conceptos de tradición, familia y nación

Mientras que dentro de las áreas de la cultura popular japonesa había un abrazo entusiasta del modernismo, también, como se ve en las películas "realistas sociales", una reacción crítica contra las dificultades inherentes que acompañan a la modernización. El modernismo representado en las películas todavía existentes a partir de finales de los años 20 y de los años 30 proporciona evidencia clara de las contradicciones sociales inherentes en este período de rápido cambio económico y social. Estas dieron una deliberada cabida al nacionalismo.³⁴ El nacionalismo, como concepto sociopolítico, surgió de las instituciones de la modernidad, la educación universal, el desarrollo de los medios de comunicación populares y las estructuras políticas modernas. La ironía es que una sensación de nacionalismo popular se desarrolló en la misma época que la cultura tradicional basaba en un estado de desintegración debido a estas mismas fuerzas de la modernidad, de ahí la astuta observación de Eric Hobsbawm y Terence Ranger sociopolítico imperativo de "inventar la tradición" en la era moderna. Dentro de las películas japonesas de finales de la década de 1930 y principios de la de 1940, "la invención de la tradición" se manifiesta claramente en la reinención continua del proyecto moderno de una masculinidad aparentemente determinada históricamente y redefinida.³⁵

En el ejemplo japonés, la "comunidad imaginada" del período moderno emergió como una derivación de las ideologías neo confucianistas que habían sustentado con tanto éxito el régimen Tokugawa. Hobsbawm sugiere que la comunidad imaginada llena un "vacío emocional" dejado por la desintegración de "comunidades y redes humanas reales" causada por el cambio económico y social de prácticas agrícolas colectivas a estructuras industriales de relaciones sociales. El modelo de grupo, característico de la sociedad japonesa, se convirtió en el período Meiji en el sustituto ideológico del modelo colectivo cooperativo de la sociedad agro-literaria del período Tokugawa de mediana edad. El factor individualizador competitivo, inherente a las sociedades industriales

³⁴ 岩本憲児. *日本映画とナショナリズム*, 1931-1945. 森話社, 2004. P 60

³⁵ Standish Iselde. *Myth and Masculinity in the Japanese Cinema*. Routledge, Oxon. 2001. Pp 69-74

capitalistas, fue subsumido bajo el factor grupal como un sentimiento variante de pertenencia colectiva que ya existía y podía operar a la escala macro-política que podría encajar con las naciones modernas.³⁶ En cuanto a la política, la relación entre la familia, la comunidad de la aldea y el Estado había sido oficialmente promovida desde el período Meiji a través de eslóganes como *kazoku kokka* (el estado de la familia). Si las películas señaladas en el capítulo anterior resaltaban las contradicciones de las consecuencias sociales de la modernidad, otras películas ofrecían a través de la alegoría un tema unificador alternativo que volvía a inscribir la masculinidad alienada dentro de las estructuras patriarcales nacionales reinventadas de una sociedad industrial moderna. Ofrecían soluciones a las contradicciones inherentes a la valorización del individualismo heroico occidental y derivado de Hollywood y al ethos del grupo del "estado de la familia" (*kazoku kokka*).³⁷

Es necesaria una exploración de estas películas antes de pasar a mirar la cuestión implicada del nacionalismo, 'imperialismo'. En las películas de "política nacional" (*kokusaku eiga*) de principios de la década de 1940, el estado estaba claramente vinculado a las políticas de "asimilación" y a la migración externa de los japoneses nativos a las colonias. Sin embargo, también era un elemento importante como el "otro" del "Estado-nación" japonés, un espacio narrativo donde las entidades ideológicas de la nación japonesa -estado "y el Imperio forman conceptos paralelos y que se refuerzan mutuamente, mientras que el enemigo estadounidense se convierte en el otro definitorio.³⁸ Si las duras realidades del Japón golpeado por la recesión en los años treinta explotaron las fisuras inherentes a una política de rápida industrialización patrocinada por el Estado, el Incidente Manchúria de 1931 y el Incidente de Shanghái de 1932 ayudaron a alejar el resentimiento público de un descontento con mecanismos políticos internos y en los sentimientos patrióticos que se manifiestan cada vez más como nacionalismo popular.

El rol del héroe: género y “estado de nación”

En términos temáticos, una forma de nacionalismo popular encontró expresión en el cine en dos discursos dominantes centrados en la representación del héroe masculino. Estas distintas representaciones se dividieron a lo largo de las dos amplias clasificaciones del cine japonés, los

³⁶ Hobsbawm, Eric, Terence Ranger, eds. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press 1992, PP 48-50

³⁷ Germer Andrea. *Gender, Nation and State in Modern Japan*. Routledge Oxon. 2014. Pp 74-75

³⁸ *Ibid.* Pp 81-84

jidaimono (dramas de época) y el gendaigeki (drama contemporáneo). El jidaimono se centraba en la representación de una masculinidad idealizada que estaba claramente ligada a las estrellas de los principales actores de la época. En segundo lugar, en las películas gendaigeki, se encuentra un privilegio del grupo masculino y el lugar del individuo dentro del grupo a través de la representación de la sublimación de la voluntad del individuo con la del grupo, como en *Sanshiro Sugata* (*Sugata Sanshiro*) (1943) y *Hubo un Padre* (*Chichi Arika*) (1942) creando un vínculo personal entre el individuo y la autoridad; una autoridad que en la sociedad moderna se había vuelto cada vez más abstracta, construida en torno a conceptos tales como el "estado de nación" y la "institución imperial". El submarino número uno (*Sensuikan ichigo*) (1941), *La Guerra en el Mar de Hawaii a Malaya* (*Hawai Marei okikaisen*) (1942), *La Marina* (*Kaiguh*) (1943) y el *Ejército* (*Rikuguh*) (1944) son todos ejemplos de este último caso. El personaje individual interpretado por una de las grandes estrellas jidaigeki, en que a menudo se basaba en alguna figura histórica o pseudo-histórica y por lo tanto ejemplar, dominaba el mundo de jidaimono.³⁹ En el caso de gendaigeki, estas películas se ocuparon de la política del grupo. Debido a la naturaleza compleja de esta discusión, este capítulo se presenta siguiendo la estructura geopolítica de la industria cinematográfica que, a mediados de la década de 1930, estaba claramente dividida en términos geográficos y en la dominación de géneros específicos a lo largo de productoras. Nikkatsu ocupó una posición dominante en Kyoto haciendo jidaimono, películas de época, y fue conocido coloquialmente como el "reino del drama de época" (*jidaigeki okoku*), mientras que los Shochiku Tokyo Studios dominaron la producción de gendaigeki y se conoció como el "reino de las actrices" (*joyu okoku*).⁴⁰

Para apreciar plenamente el nacionalismo popular y sus manifestaciones en el cine japonés desde mediados de la década de 1930 hasta el final de la Segunda Guerra Mundial en 1945, es útil trazar el desarrollo de estos discursos desde mediados de la década de 1920. En términos estilísticos, todas estas películas se basan en imágenes iconográficas de una prominente figura histórica como inspiración para generaciones posteriores. En ausencia de padres biológicos, su presencia simbólica, que todavía se hace eco de fotografías colocadas en los altares familiares (*butsudari*), permite a los jóvenes héroes de las películas crear relaciones simbólicas con los héroes

³⁹ Germer Andrea. *Gender, Nation and State in Modern Japan*. Routledge Oxon. 2014. Pp 88-91

⁴⁰ 岩本憲児. *日本映画とナショナリズム, 1931-1945*. 森話社, 2004. PP 74-77

muerdos de generaciones y guerras pasadas, sus tumbas y sitios conmemorativos. Cinematográficamente, estos intercambios son filmados usando la convención campo-contracampo⁴¹ del cine clásico, generalmente asociada con escenas de intercambio inter-humano.⁴² En estas películas el rostro de la juventud se sostiene de cerca, mirando hacia una estatua o lápida conmemorativa, antes de que un corte nos dirija al objeto de su mirada y luego de vuelta al rostro de la juventud. Las fotografías también son centrales en significar, ausencia, la importancia continua del pasado para el presente.

El formato docudrama permite el uso de imágenes reales filmadas en las diferentes academias militares que aparecen en las películas. Los subtítulos son a veces suministrados, dando información básica sobre los temas estudiados por los cadetes. Mucho tiempo se da a las exhibiciones masivas de ejercicios físicos en forma de gimnasia y formaciones masivas de cadetes marchantes. La regimentación que había sido criticada a través de la parodia en las películas de Ozu Yasujiro de los años treinta, se valora en estas películas, representado en términos positivos, ofrece un sentido de comunión, comunidad y propósito común. Las películas japonesas de "política nacional" de los años cuarenta tomaron su tema básico; el avance social de los jóvenes de las clases bajas a través de los militares, de películas derivadas de un individualismo heroico occidental como *Marching On*, una de las primeras manifestaciones. Dentro de estas narrativas, las instituciones militares proporcionaron un entorno aparentemente meritocrático mediante el cual un individuo, a través de la dedicación, el esfuerzo y la habilidad, podría lograr grandes hazañas.

Este tema del individualismo heroico, que en *Marching On* había sido suficiente en sí mismo, en la "política nacional" las películas de principios de los años cuarenta sufrieron una modificación, en que el logro personal a través de la motivación del carácter, se envolvió en el bien nacional. Superando la contradicción inherente entre el individualismo heroico y un ethos de grupo consensuado. En las películas de guerra, el tema de la camaradería del campo de batalla también se basa en la alegoría patriarcal padre / hijo y fue fundamental para las películas de Tasaka Tomotaka a finales de 1930 y principios de 1940, *The Five Scouts* y *Mud and Soldiers* y se trasladó a películas basadas sobre la vida de figuras militares heroicas, como el as piloto Kato Hayabusa en *Koto's Falcon Fighters (Kato Hayabusa sentotai)* (1944), dirigido por Yamamoto Kajiro (1902-

⁴¹ Es una técnica de película donde se muestra un personaje mirando a otro personaje (a menudo fuera de la pantalla), y luego el otro personaje se muestra mirando hacia atrás en el primer personaje.

⁴² Richie Donald, *The Japanese Film Art and Industry Expanded*, Charles, E Tuttle Vermont 1960, PP. 99-106.

1974). De nuevo, estas películas superan la contradicción inherente entre un sistema meritocrático, basado en el individualismo heroico competitivo, y un ethos grupal a través del sacrificio del individuo por el bien mayor. A través del énfasis en la representación de un ethos homosocial,⁴³ estas películas anulan la rivalidad y la intimidación inevitable en una situación de individualismo competitivo. Fue en el período de posguerra en las películas de guerra-retro que los aspectos negativos del individualismo competitivo se enfatizó y se vincularon a los sentimientos antiguerra como en *El Sacrificio de los Torpedos Humanos* (Ningen gyorai kaiteh) (1955).

En el corazón de muchas películas gendaigeki de este período la re-negociación y reafirmación de un ideal patriarcal. Varias formas del ideal son retratadas a través de las figuras paternas. Sin embargo, en otras películas como *My Favorite Plane Flies South*, *Navy* y *Brothers and Sisters de Toda la Familia* (Todake no kyodai) (1941), el ideal se mantiene a través de la ausencia por simbolismo. En "*My Favorite Plane Flies South*", las palabras del padre resuenan a lo largo de la película, afectando primero el comportamiento de la madre viuda hacia su hijo (después de la muerte de su marido, ella había pensado inicialmente dejar a su hijo con sus padres e ir a Tokio a trabajar) y segundo, la vida del hijo y la eventual carrera en el ejército. En *la Marina*, el lugar del padre ausente es tomado por héroes pasados como Togo Heihachiro y Saigo Takamori (1827-1877). La vinculación de estas imágenes con el héroe de la película, Makoto, aprovecha una imagen históricamente definida de masculino ante lo ocurrido en Pearl harbor⁴⁴

.La masculinidad en estos discursos está vinculada al progreso a través del dominio de la tecnología, la tecnología, convirtiéndose en una prótesis del hombre. El rol masculino sigue la trayectoria de una figura superior o paterna como modelo a seguir, continuando diversas etapas de entrenamiento tanto en términos del "espíritu" correcto como en el dominio de la tecnología - aviones y submarinos. Estos discursos se inscribieron más y dieron credibilidad proyectada en los personajes de las estrellas principales. En una industria altamente competitiva, las estrellas son uno de los principales ámbitos de la diferenciación de productos, una importante estrategia de marketing, por lo tanto, al intentar comprender el significado de estas películas en relación con los discursos que rodean la conciencia colectiva de la nación, hay que reconocer la naturaleza

⁴³ Richie Donald, *A hundred years of Japanese films. Kodansha international, Tokyo 2001*, PP. 100-110

⁴⁴ Ibid. P 115

multivalente de las imágenes de la masculinidad que se ofrecen, tanto en términos de rasgos de personaje como en términos del actor como producto ideológico⁴⁵

Creación de salas de cine y su uso en la propaganda estatal

El cine, la guerra total y la imbricada cuestión del imperialismo surgieron en la era mecánica de la modernidad. Como una de las muchas armas de guerra y como una herramienta en la gestión del estado, los japoneses se dieron cuenta rápidamente del potencial del cine desde la Guerra Ruso-Japonesa de 1904-1905. El estallido de la guerra ruso-japonesa generó un enorme interés público, convirtiéndose en el primer evento mediático de Japón. La compañía cinematográfica Yoshizawa Shoten, que en el año anterior había abierto el primer cine permanente de Japón en el popular distrito de atracciones de Tokio, Asakusa, envió un equipo de cámara para seguir a las fuerzas japonesas. El cine fue, por lo tanto, un instrumento en la divulgación de la guerra y se basó en la popularidad de estos 'tópicos' de guerra que muchas agencias de producción y distribución de películas japonesas ganaron un punto de apoyo en el recién emergente mercado del entretenimiento. De hecho, tan exitoso fue Japón en este momento que los británicos hicieron un extenso estudio de la política de propaganda de Japón durante la Guerra Ruso-Japonesa y utilizaron este conocimiento al formar su propia política durante los primeros días de la Primera Guerra Mundial.⁴⁶

En cuanto a la construcción del estado-nación, los políticos japoneses se dieron cuenta rápidamente del potencial del cine como herramienta política en la gestión del estado. Antes de la anexión formal de Corea en 1910, Ito Hirobumi, uno de los oligarcas originales de Meiji, invitó al príncipe heredero coreano a Japón en 1908.⁴⁷

En Corea, los rumores estaban siendo propagados por elementos anti-japoneses, que los japoneses intentarían asesinar al príncipe heredero durante esta visita. Para contrarrestar estos rumores y

⁴⁵ Standish Isalde. *Myth and Masculinity in the Japanese Cinema*. Routledge, Oxon. 2001. Pp 83-89

⁴⁶ Mitsuyo Wada-Marciano *Nippon Modern; Japanese Cinema of the 1920s and 1930s op cit* .pp 77-79

⁴⁷ De Bary Theodore. *Sources of East Asian Tradition: The modern period, Volume 2* Columbia University press 2008. PP 508-600

tratar de ganar a la opinión pública coreana, Ito pidió a la compañía cinematográfica Yoshizawa Shoten que hiciera un documental sobre la estancia del príncipe heredero en Japón. Como tal, el príncipe heredero fue filmado disfrutando de todas las delicias de Japón. Esta película fue enviada a Corea, donde fue ampliamente difundida. Al mismo tiempo, Ito arregló para que la compañía de película de Yokota Shokai hiciera un film sobre su propio viaje de Corea. Este se mostró posteriormente en Japón (por desgracia no existe ninguna película). Debido a la naturaleza de la política colonial japonesa, todas las compañías cinematográficas establecidas en las colonias bajo sus auspicios eran cuasi nacionales, como en los ejemplos de Taiwán y Corea hasta 1940, o "nacional" como en el caso de la Manchuria. En el caso de Taiwán, la primera colonia de Japón fundada en 1895 después de la Guerra Sino-Japonesa, un departamento de cine, la Asociación de Películas de Taiwán (Taiwán Eiga Kyokai), fue unido en 1941 a la existente Sociedad de Educación de Taiwán (Kyoikukai), una sociedad fundada por el gobierno colonial para promover la cultura japonesa en Taiwán. Como resultado de la fundación de este departamento, las películas japonesas se difundieron ampliamente por todo Taiwan con el objetivo de promover la cultura japonesa y el uso de la lengua japonesa.⁴⁸

Más tarde, en 1941, a medida que la situación de guerra se hizo más imperativa, expandió sus operaciones para incluir una unidad de producción que realizó películas de noticias y culturales para el mercado interno. Uno de los temas principales, en este momento, bajo la política de la "imperialización de los sujetos coloniales", era alentar a los taiwaneses nativos a alistarse como voluntarios para servir en las fuerzas armadas japonesas. Bajo esta política, las "obligaciones" del pueblo colonial hacia la institución imperial fueron enfatizadas en contraposición a los "privilegios"⁴⁹.

Cuando la esencia del nacionalismo japonés se definió en el cine popular de finales de los años treinta y primera mitad de los años cuarenta en términos de una masculinidad idealizada, la esencia del imperio, en China continental y Taiwán, se definió en términos de su opuesto, la feminidad, el cuerpo de la actriz principal de la Manchurian Motion Picture Association (Man'ei), Yamaguchi Yoshiko, alias Ri Koran / Li Xianglan. Fundada en 1937. tenía el mandato de producir películas para la población nativa local del recién establecido "estado títere" de Manchukuo (1932-1945).

⁴⁸ Richie Donald, *The Japanese Film Art and Industry Expanded*, Op cit Pp, 182-184

⁴⁹ Dickinson Frederick R. *World War I and the Triumph of a New Japan, 1919–1930*. University Printing House, Cambridge, 2013., pp 124-130

Yokochi Takeshi y Aida Fusako, en su extensa historia de la compañía, sostienen que Man'ei fue diseñado ante todo como un medio para la difusión de la propaganda. Las premisas sobre las que se fundó pueden vincularse a diversos temas que fueron centrales para los debates que se celebraron en Japón durante los años treinta sobre la relación entre el cine y el Estado, siguiendo una propuesta presentada en la Dieta en 1933 para implementar una “ley nacional del cine”. Esta ley fue finalmente puesta en efecto en 1939. Según la carta de Man'ei, la declaración de misión era:

“The Manchurian Motion Picture Association is a national company of Manchukuo. It is founded on ethical principles for the mutual advancement of Japan and Manchukuo; in discharging our duties in the true spirit of East Asian peace, to bear the great responsibility of the spiritual building of Manchukuo in times of peace. To inform the people of Japan and the various regions of China of the true circumstances of Manchukuo and gain their full understanding, and furthermore, to present material of a high cultural standard from Manchukuo. In times of emergency, these responsibilities will be enlarged. That is, we will become one with Japan, and use film in the ideological and propaganda wars both inside and outside the country.”⁵⁰

Antes del establecimiento de Manei, las películas documentales se habían producido desde 1923 bajo los auspicios de la Compañía de Ferrocarriles de Manchuria del Sur. Yokochi y Aida sostienen que esta unidad fue utilizada de hecho como el brazo de la propaganda del ejército de Kanto (Guandong / Kwantung). Fueron fundamentales para obtener el apoyo público en Japón para la acción militar llevada a cabo por el ejército en China, filmando los diversos incidentes que colectivamente forman el Incidente de Manchuria. Estas imágenes se compilaron en tres largometrajes, todos muy difundidos en Japón y en todas las colonias. La primera película en la trilogía también fue lanzada en inglés y varios idiomas europeos.

El cine al comienzo de la guerra: cifras y cuantificaciones

La preocupación del público japonés por los efectos perjudiciales de la experiencia cinematográfica en el público, en particular en los jóvenes, estaba en sintonía con las

⁵⁰ Yokochi, Takeshi, and Fusako Aida. 1999. *Man,ei kokusaku eiga no shosō*. Tokyo: Pandora Gendai Shokan p 37 Traducción: “*La Manchurian Motion Picture Association es una compañía nacional de Manchukuo. Se basa en principios éticos para el avance mutuo de Japón y Manchukuo; en el desempeño de nuestros deberes en el verdadero espíritu de la paz de Asia oriental, para asumir la gran responsabilidad de la construcción espiritual de Manchukuo en tiempos de paz. Informar a la gente de Japón y de las diversas regiones de China de las verdaderas circunstancias de Manchukuo y obtener su pleno entendimiento, y además, presentar material de un alto estándar cultural de Manchukuo. En tiempos de emergencia, estas responsabilidades se ampliarán. Es decir, nos volveremos uno con Japón y utilizaremos el cine en las guerras ideológicas y de propaganda tanto dentro como fuera del país*”.

preocupaciones mundiales en este momento. Nava mica , en su estudio de la literatura occidental de este período, extrae las siguientes conclusiones: “*La literatura sobre este período de cine indica que existía una preocupación generalizada sobre las consecuencias morales y físicas - particularmente para la clase trabajadora y los jóvenes del contenido de las películas y el entorno social y físico en el que se mostraron*”⁵¹. Las preocupaciones japonesas con el entorno físico de los cines se extendieron a varios artículos publicados por Kaeriyama Norimasa en Kinema Record durante 1915 sobre la construcción de cines. Un artículo publicado en el número de noviembre brinda instrucciones detalladas sobre la instalación de un sistema de ventiladores centrífugos. Sin embargo, aunque la prensa popular expresó su preocupación por los efectos morales y físicos del cine en los jóvenes, para apreciar plenamente los imperativos políticos subyacentes que presagiaban la relación entre el cine y el estado en Japón.

Desde finales de la década de 1910 hasta su rendición en agosto de 1945, es necesario considerar el contexto político más amplio de la regulación de diversos aspectos de los medios de comunicación de masas que emergen recientemente. Prevaliente en los discursos académicos contemporáneos, el análisis de Gregory Kasza de la implementación de controles mediáticos a fines de la década de 1880 ilustra claramente las dos nebulosas justificaciones de sanciones legales, “para mantener el orden público y maneras de protegerse y la moral ”⁵², se aplicaron contra la prensa. Concluye que estas "prescripciones vagas" permanecerían en el corazón de la censura mediática hasta 1945.

La primera parte del estudio de Kasza se centra en la Ley de Periódicos de 1909, que dio amplios poderes a la burocracia. En efecto, la burocracia podría "prohibir ediciones particulares de una revista" y "confiscar todas las copias sin recurrir a enjuiciamiento". Concluye su análisis del apoyo a la implementación de esta ley por los políticos del partido de la siguiente manera: "los políticos del partido descubrieron ciertos intereses comunes con el liderazgo Meiji, sobre todo un deseo compartido de controlar el trabajo. No eran reacios a las leyes policiales aparentemente dirigidas a este nuevo grupo de oposición, y consecuentemente no defendieron la causa liberal en 1909 como una vez habían sido anticipados (y temidos) por los redactores de la constitución”. En el contexto del estudio de Kasza, resulta evidente que los discursos políticos nebulosos en torno al

⁵¹ Nava, Mica. 'Women, the City and the Department Store.' In *Modern Times: Reflections on a Century of English Modernity* London.1996 p 61

⁵² Kasza, Gregory J. *The State and Mass Media in Japan 1918-1945*. Op cit.. PP, 25-33

"orden público y la protección de las costumbres y la moral públicas" eran eufemismos para el control del trabajo en general y de los movimientos socialistas en particular. Este proceso llegó a su cima con la implementación de la Ley de Preservación de la Paz de 1925 (Chian Iji Ho) y en su sombra la promulgación de las Reglamentaciones Cinematográficas de 1925. Esta es la regulación política de la "moral" pública, en Japón durante la primera mitad del siglo XX y posiblemente también en la segunda mitad. Un punto adicional que necesita consideración, con respecto a la regulación estatal del cine, fue la preocupación de los japoneses por la imagen del país en el ámbito internacional.

El 16 de mayo de 1911, el Ministerio de Educación (Monbusho) estableció un comité para investigar la "educación popular". La fundación de este comité, fue consecuencia de lo que se conoció como Incidente de Alta Traición de 1910 (Taigyaku Jiken), que implicó la ejecución de doce personas sospechosas de conspirar para asesinar al emperador Meiji. El gobierno, estaba preocupado por el surgimiento del socialismo y la aparición de movimientos antiimperialistas. Los medios de comunicación fueron vistos como un vehículo a través del cual la población en general podría ser "guiada a lo largo del camino correcto" (zendo). Contra este fondo, se formó un subcomité para investigar "espectáculos de linterna mágica" y "imágenes en movimiento". Esto condujo, en octubre del mismo año, a la publicación de los Reglamentos para la Inspección de cine y Muestra de Imágenes en Movimiento (Gento oyobi Katsudo Shashin Firumu Shinsa Kitei).⁵³

Durante la década de 1920 surgió un enfoque de dos frentes para la regulación de la producción cinematográfica. En primer lugar, debía fomentarse la producción de "películas educativas" (kyoiku eiga); fue en esta coyuntura que Makino Shozo estableció su compañía de "películas educativas"; y segundo, un fortalecimiento de los controles de producción de películas. Esto se

⁵³ Kasza, Gregory J. *The State and Mass Media in Japan 1918-1945*. Berkeley: University of California Press 1993 pp 20-30.

logró mediante la promulgación de un reglamento adicional en 1925 que responsabilizó firmemente a la censura del cine bajo el control del Ministerio del Interior (Naimusho).⁵⁴

Antes de esto, la regulación cinematográfica había caído bajo la jurisdicción de los departamentos de policía regionales, lo que conducía a un enfoque confuso y ad hoc de la regulación. Los principales objetivos del Reglamento de 1925 que dominarían la censura cinematográfica hasta 1945 fueron; la preservación de "la dignidad de la Institución Imperial" (koshitsu no songeri) y la "protección de la virtud y la moralidad japonesa" (bitoku ryozoku). Estos objetivos ubicaron claramente al cine dentro de un discurso político conservador de construcción nacional.

Bajo las disposiciones de la regulación, los siguientes temas fueron prohibidos: ningún personaje en una película debía aparecer para representar a un miembro de la Familia Imperial; se prohibieron las películas importadas que representaban a los miembros de una casa real en un romance; las escenas de hombres y mujeres besándose y abrazándose debían cortarse; los títulos de películas que incluían la palabra "beso" debían modificarse; y las películas que parecían negar el derecho a la propiedad privada también fueron prohibidas. Yanai Yoshio, que para 1927 había compilado un volumen de mil páginas sobre la protección y administración de películas, encabezaba la nueva oficina de censura bajo la jurisdicción del Ministerio del Interior. Debajo de él había otros siete funcionarios, cuatro del departamento de policía y tres burócratas del ministerio, todos graduados del Departamento de Estética de la Universidad Imperial de Tokio (Tokyo Teikoku Daigaku).⁵⁵

En los primeros días posteriores a la creación de la oficina de censura, hubo pocos problemas debido a la adopción de un sistema de consultas informales de preproducción. Sin embargo, alrededor de 1929 debido a una combinación de factores, la censura se convirtió en un tema de preocupación. La formación del movimiento cinematográfico "proletario" (conocido como Nihon Puroretaria Eiga Domei o Purokino en su forma abreviada) y un aumento en la producción de películas de "tendencia" (keiko eiga / películas con tendencia a la izquierda), combinado con la creciente tensión militar en el continente, yacía en la base de esta preocupación.

⁵⁴ Richie Donald, *The Japanese Film Art and Industry Expanded*, Op cit. PP. 221-222

⁵⁵ *Ibid* pp 225

El movimiento de la película proletaria fue un movimiento artístico con raíces en los movimientos literarios y teatrales más amplios de principios de la década de 1920.⁵⁶

Las propias películas, principalmente producciones de aficionados, no eran particularmente sofisticadas en términos de estándares técnicos, sin embargo, en términos de contenido las autoridades las consideraban potencialmente subversivas ya que se centraban en incidentes actuales del día que se valoraban relevantes para la vida de los trabajadores. . Quedan pocos ejemplos y los pocos que lo hacen son en su mayoría fragmentos que han resistido los estragos de los oficiales de censura, la guerra y la ocupación. Filmados como documentales, a menudo representaban huelgas y disturbios laborales. Un ejemplo típico fue filmado durante el funeral del miembro izquierdista de la Dieta Yamamoto Senji (1889-1929) que fue asesinado por un fanático de derecha debido a su oposición a la política del gobierno en China y al fortalecimiento de las disposiciones de la Ley de Preservación de la Paz de 1925. Miembro del Partido del Trabajo y los Agricultores, Yamamoto se opuso a la introducción de la enmienda de 1929 a la Ley de Preservación de la Paz, que hacía que las actividades "subversivas" fueran castigadas con la muerte.⁵⁷ A principios de la década de 1930, la policía ordenó cada vez más la dispersión de las audiencias en las proyecciones de películas proletarias y la Oficina de Censura se hizo más activa, ya que las cifras del metraje cortado durante este período indican:

Tabla 1: cantidad de metros de cinta cortados a las películas para cumplir las normas de los comités

1927	10,273	Metros cortados
1929	10,305	Metros cortados
1930	15,687	Metros cortados
1931	18,368	Metros cortados

58

Una de las razones claras como catalizador, que significó el comienzo de la represión contra el movimiento, fue el motín que siguió a una proyección de varias películas en Tokio en el *Yomiyuri*

⁵⁶ ⁵⁶ Mitsuyo Wada-Marciano *Nippon Modern; Japanese Cinema of the 1920s and 1930s*. University of Hawaii Press, Honolulu, 2008. pp 76-79

⁵⁷ Hamada, Yoshihisa. *Eiga hyakunen, sengo gojunen: Nihon eiga to senso to heiwa*. Tokyo: Issuisha 1995. Pp 10-18

⁵⁸ んHK、えd。1995。にほんのせんたく：ふろばがんだえいがの：かどかわしよてん。NHK, *propaganda y censura. Burocracia en las producciones de television y cine* ED. 1995 Tokyo. Pp 87

Lecture Hall en 1930. Se enumeran varios factores que contribuyen a las tensiones que surgieron entre las autoridades y la audiencia. Antes de las proyecciones, los miembros de la audiencia eran sometidos a un registro corporal y la Oficina de Censura había prohibido la narración benshi. Los organizadores luego tocaron una grabación alemana de la *Internationale* a lo largo de las proyecciones.

Esta mezcla de eventos creó una atmósfera muy cargada, que finalmente estalló en disturbios. En 1932, el movimiento cinematográfico "proletario" había sido casi suprimido y la cantidad de películas cortadas por la oficina de censura volvió a disminuir. En 1934, los principales organizadores y cineastas asociados con el movimiento habían sido arrestados; también en ese momento todos los teatros asociados con el Movimiento Teatral Proletario habían sido cerrados. La acumulación de la promulgación de la Ley de Películas de 1939 y sus posteriores revisiones a principios de la década de 1940 debe entenderse desde la atmósfera altamente cargada de esta represión contra las actividades de izquierda tanto en el lugar de trabajo como en la esfera cultural, y la guerra en China.⁵⁹

En términos políticos y legales, este proceso alcanzó un desenlace en las revisiones de la Ley de Preservación de la Paz de 1929, de ahí la importancia simbólica del asesinato de Yamamoto Senji el día en que la Dieta aprobó la revisión. La promulgación de la Ley de Movilización Nacional (*Kokka Sodoiho*) de 1938 reforzó esta política y proporcionó la estructura en la que se enmarcó la Ley de Películas de 1939. Se entiende la relevancia política de la Ley de Movilización Nacional en los siguientes términos: La ley fue un acto habilitante para su uso solo durante la guerra. Autorizó amplios controles estatales sobre el trabajo, la industria y otros sectores civiles por medio de decretos imperiales ejecutivos, obviando la necesidad de leyes parlamentarias en cada caso. No era, entonces, simplemente otra ley en sí misma, sino un nuevo marco legal que reemplazaba los procedimientos constitucionales regulares.⁶⁰

Iwasaki Akira, crítico de cine encarcelado bajo los términos de la Ley de Preservación de la Paz por oponerse a la implementación de la Ley de Películas de 1939, data de la serie de incidentes militares entre septiembre de 1931 y enero de 1933 en Manchuria, conocidos colectivamente como el Incidente de Manchuria (*Manshu Jiheri*). Sostiene que fue en este momento que los burócratas

⁵⁹ Mitsuyo Wada-Marciano *Nippon Modern; Japanese Cinema of the 1920s and 1930s*. Op cit .p 80-82

⁶⁰ Kasza, Gregory J. *The State and Mass Media in Japan 1918-1945*. Berkeley: Op cit pp 41-42

del gobierno concibieron por primera vez el cambio de énfasis de las medidas puramente prescriptivas en la regulación del cine⁶¹.

Como evidencia, cita la gran cantidad de películas de noticiarios hechas con el ejército en Manchuria en los seis meses entre septiembre de 1931 y abril del año siguiente. Sin embargo, esta realización del potencial del cine, como herramienta en la guerra, tal vez debería verse en el contexto internacional más general de la Primera Guerra Mundial, que primero transformó el cine en un recurso nacional. Fue durante entre 1934 y 1935 que los fundamentos de la Ley de Películas de 1939 fueron establecidos por, entre otros, Tatebayashi Mikio. Fue burócrata en la Oficina de Censura del Ministerio del Interior y es atribuido por historiadores japoneses de cine, como el principal arquitecto de la Ley.⁶²

Iwasaki Akira, sin embargo, también atribuye gran parte de los fundamentos ideológicos de la ley a las intervenciones de Hayashi Fusao (1903-1975), un novelista y crítico literario que comenzó su carrera en el movimiento literario proletario solo para cambiar su posición a la derecha conservadora en la década de 1930. Hayashi era amigo de Tatebayashi, y ambos contribuyeron con frecuencia al diario *Japanese Film* (Nihon Eiga) en el que abogaban por la adopción de una política cinematográfica nacional similar a la Ley de Cine Alemán de 1934.⁶³ *Japanese Film*, que comenzó a publicarse en 1936, era el órgano oficial de la conservadora Greater Japan Film Association (Dai Nihon Eiga Kyokai). Esta asociación se fundó en 1935, surgió de un comité establecido en marzo del año anterior por el Ministerio de Asuntos Internos, el Comité de Regulación Cinematográfica (Eiga Tosei), para estudiar la regulación adicional del cine. Este comité fue presidido originalmente por el almirante Saito Makoto (1858-1936), ministro de Marina, hasta su asesinato durante el incidente del 26 de febrero de 1936, después de lo cual el ex ministro del gabinete Yamamoto Tatsuo lo sucedió como presidente.⁶⁴

⁶¹ いわさき、あきら。1958。げんだいにほんのえいが：ときよ：ちゅおころんしゃ。
Kawabaki, Akira. *Pensamiento y administración en el cine japonés*, Toho. Tokyo, 1958 pp 50-52

⁶² 日本映画美男俳優。戦前篇 / 石割平著；円尾敏郎編

Ishiwari, Osamu, ed. *La gracia del cine japonés*. Tokyo: Wides Shuppan, 2000 p 34

⁶³ Anderson, Joseph. *The Japanese film: art and industry*. Princeton university press, New Jersey. 1982. Pp 188

⁶⁴ いわさき、あきら。1958。げんだいにほんのえいが：ときよ Op cit pp 50-52

1930: <i>Aiyoku no ki, The Army Advances, Furusato, Love Is Strength, That Night's Wife, Tojin Okichi, Walk Cheerfully, What Made Her Do It?</i>
1931: <i>The Lady and the Beard, The Neighbor's Wife and Mine, Tokyo Chorus</i>
1932: <i>Chûshingura, First Steps Ashore, I Was Born, But..., Kokushi muso, Manmo kenkoku no reimei, Nasanunaka, Spring Comes from the Ladies, Until the Day We Meet Again, Uzumaki</i>
1933: <i>Apart from You, Dagnet Girl, The Life of Bangaku, Nightly Dreams, Passing Fancy, Wasei Kingu Kongu, The Water Magician</i>
1934: <i>Aizō Tōge, A Mother Should be Loved, Our Neighbour Miss Yae, A Story of Floating Weeds, Street Without End</i>
1935: <i>The Girl in the Rumour, An Inn in Tokyo, Kimiko, The Million Ryo Pot, Orizuru Osen, The Village-Tattooed Man, Wife! Be Like a Rose!</i>
1936: <i>The Only Son, Osaka elegy, Sister of the gion</i>
1937: <i>The Daughter of the Samurai, Avalanche, Humanity and Paper Balloons, Kagirinaki Zenshin, What Did the Lady Forget?</i>
1938: <i>Ah, My Home Town, Five scouts, King Kong appears in edo</i>
1939: <i>Numana heigakko, The Story of the Last Chrysanthemums, Tsuchi</i>

Tabla 2: películas autorizadas y publicadas en la década de 1930⁶⁵

⁶⁵ んHK、えd。1995。にほんのせんたく：ふろぱがんだえいがの：かどかわしよてん。NHK, *propaganda y censura. Burocracia en las producciones de television y cine* ED. 1995 Tokyo. p 108

En 1932, el parlamentario Iwase Akira, que haría la propuesta inicial para el desarrollo de una Política Nacional de Cine en 1933, fue a Ginebra como parte de la delegación japonesa en la Liga de las Naciones. Como parte de los procedimientos, se proyectó material de noticiarios de varios países. Según los informes, Iwase quedó conmocionado por la sección japonesa, que mostró a geisha de clase baja bailando semidesnuda en el balneario de aguas termales de Itami, cerca de Tokyo. Los autores de NHK (*Nippon Hoso Kyokai*,) argumentan que fue esta experiencia la que influyó en la decisión de Iwase de apoyar la propuesta al parlamento para el establecimiento de un comité para considerar la cuestión de una política cinematográfica nacional que fue probablemente influenciada por el actor Asaoka Nobuo que, después de estudiar cine en los Estados Unidos, escribió un informe basado en sus experiencias titulado, *Una propuesta de política nacional de la película* (Eiga Kokusaku Teisho). En este informe, Asaoka aboga por el establecimiento de una política centralizada sobre el cine. Su premisa principal es que la industria cinematográfica japonesa está atrapada entre el materialismo estadounidense y el poder de las técnicas cinematográficas soviéticas. La década de 1930 significa años claves para lo que sería la industria del cine en los años siguientes. Estos años fueron marcados por la entrada de Japón al periodo de guerra, por lo que como se ha visto demostrado el Estado y las Fuerzas Armadas comenzaron a tener forzosamente un rol predominante dentro de la industria del cine, lo que desencadenó un sin fin de procesos burocráticos lo que provocó una notable reducción en la cantidad de películas finalmente terminadas y aceptadas por el Gobierno

“Las películas comerciales estadounidenses de hoy han dado lugar al materialismo y esto tiene efectos potencialmente dañinos. Por otro lado, las películas soviéticas y rusas que deberíamos temer están invadiendo. En este momento, los japoneses estamos atrapados entre el materialismo que atraviesa las películas comerciales estadounidenses y el poder de la película soviética. . . Al considerar esto, es lamentable que ni nuestro gobierno ni las personas pensantes de la población tengan poco interés o estén divididos en la cuestión del cine. De hecho, pensando seriamente en nuestro país y para salvarlo de la crisis, existe una necesidad apremiante de un mecanismo para hacer películas basadas en el espíritu sobre el cual se fundó Japón, es decir, tenemos que establecer un mecanismo que proporcione un liderazgo unificado para la industria del cine. Una que incorporará a quienes abogan por la racionalización de la industria, aquellos que están pidiendo orientación ideológica, y aquellos que simplemente aman el cine.”⁶⁶

⁶⁶ Ibid. p 44

La ley de restricciones y censura de 1939

En 1933, Asaoka fue nombrado director del recién fundado Centro Nacional de Investigaciones Cinematográficas del Japón Imperial (Dai Nippon Teikoku Eiga Kenkyujo), a la propuesta de la Política Cinematográfica Nacional de 1933, vinculan claramente estas dos cuestiones principales: una, que refleja las preocupaciones de Asaoka sobre la influencia del cine en la población japonesa, y la segunda retoma las preocupaciones de los japoneses en el prestigio mundial. Por lo tanto, la Ley de Películas de 1939 y sus enmiendas posteriores deben considerarse como un punto final, un nexo donde se fusionaron una serie de discursos complejos. En la superficie, la Ley formó parte de los preparativos de la guerra de Japón para la movilización total, vinculada a lo que se convirtió en un ataque reaccionario a la industria del cine.

La Ley se redactó tras una serie de reuniones celebradas durante enero y febrero de 1939, en el centro de Tokio. Asistieron Tatebayashi; Machimura Kingo, el Jefe del Departamento de Policía del Ministerio del Interior; tres burócratas de la Oficina de Censura Cinematográfica; y el jefe de la Sección de Asuntos Generales del Ministerio de Educación. Las reuniones fueron presididas por Fuwa Suketoshi, un burócrata también del Ministerio de Educación, que pasó a dirigir la Oficina de Propaganda del Gabinete a principios de la década de 1940.⁶⁷ El borrador de la ley fue completado antes del 26 de febrero y presentado a la Dieta por el entonces Ministro del Interior, Kido Koichi, convirtiéndose en ley el 1 de octubre de 1939. El cambio en la política de una intervención puramente prescriptiva a prescriptiva está claramente establecida en los dos objetivos principales de la ley: el fortalecimiento de los controles de censura y la reestructuración de la industria, tal como se presentó en el discurso de Kido a la Dieta que presenta el proyecto de ley. La Ley de 1939 reestructuró por completo la relación entre la industria cinematográfica y el estado al poner a la industria directamente bajo el control de la Oficina de Propaganda del Gabinete. Los puntos principales de la Ley tal como se presentan a la Dieta se parafrasean a continuación:

⁶⁷ Normes Markus. *Japanese Documentary Film: The Meiji Era Through Hiroshima*. University of Minnesota press. Minneapolis, 2003. Pp 67

1. Se introducirá un sistema de licencias para regular las compañías de producción cinematográfica y las compañías de distribución. 2. Para mejorar la calidad de las películas producidas, se debe registrar a todo el personal que trabaje en la industria. 3. Para el bien público (la prevención de lesiones, higiene y educación), la producción de películas y las proyecciones deben ser limitadas. 4. Para mejorar el nivel de la cultura nacional, se introducirá un sistema para seleccionar buenas películas. 5. Para corregir (zesei suru) las influencias de las películas extranjeras, su distribución y proyecciones serán limitadas. 6. Para el beneficio de la educación pública (koyoiku) y la iluminación (keihatsu), se controlarán las proyecciones de películas, lo que limitará la cantidad de películas producidas y regulará la distribución de películas. 7. Para implementar los puntos principales de esta ley, se establecerá un comité asesor de películas.⁶⁸

Los controles de censura se fortalecieron mediante la introducción de un sistema de censura previo a la producción. Como se indicó anteriormente, la industria fue inicialmente regulada por un sistema de registro de personal, que continuó hasta diciembre de 1940, cuando la Oficina de Propaganda del Gabinete asumió la responsabilidad del cine. Las negociaciones se llevaron a cabo formando la base para la reestructuración completa de la industria a través de una serie de fusiones de empresas. En agosto de 1941, la Oficina de Propaganda convocó a los directores de las dos compañías cinematográficas más importantes de la actualidad, Toho y Shochiku, a una reunión preliminar en la que se les planteó la necesidad de modificar la Ley de 1939 racionalizando la industria en términos de escasez de materias primas.. El resultado de las enmiendas se resume de la siguiente manera:

⁶⁸ いわさき、あきら。1958。げんだいにほんのえいが：ときよ Op cit. p 60

1. La producción de producción combinada para todas las compañías de producción de cine dramático y cultural se limitará a no más de cuatro películas por mes. El material de película se distribuirá en consecuencia y las películas de drama se limitarán a aproximadamente 8,000 pies de película. 2. Las aproximadamente diez compañías cinematográficas existentes se fusionarán en dos compañías y todas las compañías de producción cinematográfica cultural existentes formarán una sola compañía. 3. La distribución de todas las películas (drama, cultura y noticiero) será manejada por una corporación pública. Un porcentaje fijo de las recaudaciones de taquilla se destinará a la productora y a los cines. Se realizarán cinco copias de cada película de drama y cultura. 4. Con respecto a la producción de películas, bajo las disposiciones de este proyecto de ley, la Oficina de Propaganda no solo tendrá la autoridad para prohibir ciertos temas, sino que también patrocinará la producción de películas.⁶⁹

De los dos pilares principales de la Ley de 1939 y sus enmiendas posteriores, el aumento de los controles de censura y la reestructuración de la industria, es el último el que tuvo el efecto más profundo sobre el contenido y la producción de películas hasta agosto de 1945.

GUERRA, POS GUERRA Y OCUPACION

la posguerra y el caso de “the tragedy of japan”

El 2 de agosto de 1946, el primer ministro Yoshida Shigeru invitó al general de brigada Frayne Baker, asociado cercano del general MacArthur, y al coronel Nugent, jefe de la Sección de información civil y educación, a una proyección privada en su casa de la película *The Tragedy of Japan* (*Nihon no higeki*). Esta película, aunque aprobada por los censores de la ocupación civil y militar en junio del mismo año, fue posteriormente retirada de los cines. *The Tragedy of Japan*, dirigida por Kamei Fumio (1908-1987), un simpatizante de la izquierda encarcelado durante la guerra por hacer películas contrarias a la política del gobierno.

⁶⁹ Ibid. p 73

Fue un documental recopilado de material de noticiario japonés y estadounidense. Cubrió quince años del gobierno militar japonés y fue obviamente crítico del emperador y su papel durante ese período. El teniente coronel Thomas P. Davis, que asistió a la proyección en la casa de Yoshida, concluyó sus informes afirmando que la película debería prohibirse "*en interés del orden público*" ya que "*su tratamiento radical del emperador podría provocar disturbios*"⁷⁰ señala que, durante las dos semanas que *The Tragedy of Japan* se exhibió en los cines, no hubo pruebas de que provocara una conducta desordenada entre el público. Las maquinaciones políticas que conducen y culminan en la prohibición de *The Tragedy of Japan* plantean dos preguntas interrelacionadas con respecto a las interpretaciones, tanto académicas como populares, de la Historia moderna de posguerra de Japón. Primero, ¿por qué una película hecha por los japoneses y crítica del emperador fue prohibida por las autoridades de ocupación? Relacionado, ¿en qué medida la continuidad ha sido un concepto definitorio en las interpretaciones históricas japonesas de la posguerra? En el período inmediatamente posterior a la guerra, los estadounidenses, en su calidad de líderes de las Fuerzas de Ocupación Aliadas, emprendieron una lucha hegemónica con elementos conservadores de la elite gobernante de Japón dirigida por Yoshida Shigeru, Primer ministro durante la mayor parte de la ocupación (mayo de 1946-mayo de 1947). (y octubre de 1948 a diciembre de 1954).

Las Fuerzas de Ocupación del General MacArthur tenían el mandato de garantizar que "*Japón no volverá a ser una amenaza para la paz y la seguridad del mundo*"... y establecer instituciones nuevas y "*democráticas*" para que Japón pueda volver a ser un "*miembro pacífico de la familia de las naciones*..."⁷¹. Yoshida y la facción conservadora, mientras aparentemente apoyan la estructura superficial los cambios que los estadounidenses trataban de hacer, supuestamente se oponían a cualquier cambio radical en los principios ideológicos sobre los cuales se fundaron las instituciones sociales japonesas. Vieron la continuidad ideológica como un baluarte contra los elementos radicales que habían surgido en el caos social y político que fue característico de la sociedad japonesa en el período de la ocupación. Dower, en su estudio de Japón en el período inmediatamente posterior a la guerra, resume de manera sucinta la posición de los "conservadores" japoneses en los siguientes términos:

⁷⁰ Hirano, Kyoko. *Mr Smith Goes to Tokyo: Japanese Cinema Under the American Occupation 1945-1952*. Washington and London: Smithsonian Institution Press 1992. P .78

⁷¹ Beasley, W. G.. *The Rise of Modern Japan*. London: Weidenfeld and Nicolson.1990. P 214

“Para los conservadores, las tareas primordiales del período posterior a la derrota eran frustrar la agitación social, preservar sin cambios la "política nacional" centrada en el emperador, y poner al país de nuevo en pie económicamente. Rechazaron todos los argumentos sobre las causas 'raíz' del militarismo, la represión y la agresión, y prefirieron describir la guerra reciente como una aberración provocada por elementos irresponsables y conspiradores dentro del ejército imperial. Siendo este el caso, su argumento continuó, las reformas estructurales e institucionales no fueron necesarias. Por el contrario, todo lo que había que hacer era devolver el estado y la sociedad al status quo anterior de finales de la década de 1920, antes de que los militaristas tomaran el poder”.⁷²

Políticas de cine durante la ocupación

Al mediodía del 15 de agosto de 1945, el discurso de entrega del emperador Hirohito fue transmitido a la nación. El mismo día, *Film Distribution Corporation* establecida en 1942, cerró todos los cines durante una semana. El 22 de agosto, emitieron una prohibición voluntaria sobre la distribución de películas que retrataban el patriotismo e incluían escenas de guerra, así como todas las películas de cultura y películas actuales de noticiarios; ordenaron la reapertura de los teatros que se habían cerrado durante la guerra; y terminó con las restricciones a los horarios de espectáculos. Estas medidas fueron aprobadas el 18 de septiembre por el Ministerio del Interior y la Oficina de Información en un comunicado Con respecto a la Orientación y el Reglamento de Actuaciones y Exposiciones. Es interesante observar qué tan rápido la industria respondió a los cambios que consideraron inevitables y la habilidad que demostraron al adelantarse a los cambios que las Fuerzas de Ocupación más tarde trataron de implementar.⁷³

En noviembre de 1945, y en su calidad de Comandante Supremo de las Potencias Aliadas, el General MacArthur recibió una orden del Gobierno de los Estados Unidos que establecía en términos generales los objetivos de las Fuerzas de Ocupación. Estos objetivos eran asegurar la abolición del militarismo en todas sus formas; el desarme y la desmilitarización de Japón, el fortalecimiento de las tendencias y procesos democráticos en las instituciones

⁷² Dower, John. *Embracing Defeat: Japan in the Aftermath of World War II*. London: Allen Lane, The Penguin Press. 2000 p 83

⁷³ *Ibid.* p 90

gubernamentales, económicas y sociales y el aliento y el apoyo de las tendencias políticas liberales. Las Fuerzas de Ocupación movilizaron rápidamente a los medios populares como un foro para promover, a nivel ideológico, los ideales de "democracia" que querían difundir. El día en que las Fuerzas de Ocupación llegaron a Japón, el 27 de agosto de 1945, el General Mac Arthur estableció la Sección de Difusión de Información para controlar los medios. El 22 de septiembre, esta sección se hizo conocida como la Sección de Información y Educación Civil (CIE). La CIE agilizó el establecimiento de la libertad de culto religioso, la libertad de opinión, expresión, prensa y reunión mediante la diseminación de ideales y principios democráticos a través de todos los medios de información pública. La responsabilidad de dejar en claro a todos los niveles del público japonés los verdaderos hechos de su derrota, su culpabilidad de guerra, la responsabilidad de los militaristas por el presente y el futuro sufrimiento.⁷⁴

Hirano Kyoko, en su estudio histórico de la industria cinematográfica japonesa bajo ocupación, afirma que la CIE siguió una doble política: por un lado, promover temas adecuados para las producciones cinematográficas y, por otro lado, una política de censura rigurosa en un intento de llevar a cabo su mandato. El CIE buscó alentar el desarrollo de ideales asociados con la "democracia" estadounidense al tiempo que evitaba que los medios difundieran cualquier cosa que se consideraría inadecuada o peligrosa para el Gobierno Ocupacional. El 22 de septiembre de 1945, la CIE convocó a una reunión de representantes de todos los principales estudios cinematográficos para establecer su política. La lista de "temas deseables" fue la siguiente:

“1. Mostrar a los japoneses en todos los ámbitos de la vida cooperando para construir una nación pacífica. 2. Tratar con el resentimiento de soldados en la vida civil. 3. Mostrar prisioneros de guerra japoneses, anteriormente en nuestras manos, siendo restaurados. 4. Demostrar iniciativa individual para resolver los problemas de posguerra de Japón en la industria, la agricultura y todas las fases de la vida nacional. 5. Fomentar la organización pacífica y constructiva de los sindicatos. 6. Desarrollar conciencia política y responsabilidad entre las personas. 7. Aprobación de la discusión libre de asuntos políticos. 8. Alentar el respeto por los derechos de los hombres como individuos. 9. Promover la tolerancia entre todas las razas y clases. 10. Dramatizando figuras en la historia japonesa que representaban la libertad y la unificación.”⁷⁵

⁷⁴ Hirano, Kyoko. *Mr Smith Goes to Tokyo: Japanese Cinema Under the American Occupation 1945-1952.*: Smithsonian Institution Press, Washington. 1992.p. 87

⁷⁵ *Ibid* p, 150

Aunque el CIE comenzó a censurar películas a principios de octubre de 1945, el sistema de censura doble comenzó oficialmente cuando se emitió el "Memorando sobre la censura cinematográfica" el 28 de enero de 1946. El CIE participó en la censura de preproducción de todos los guiones y películas proyectos. Aunque el personal militar encabezó esta sección, fue atendida por civiles y, por lo tanto, se la consideró una oficina de censura civil.

El Departamento de Censura Civil (CCD), que llevó a cabo toda la censura de posproducción, era un subcomité de inteligencia militar. dedicado a "inteligencia militar y actividades de contrainteligencia", se lo consideró una oficina de censura militar. Después de junio de 1949 y hasta el final de la ocupación en 1952, la sección de CIE relajó esta política de doble censura y las películas solo fueron objeto de censura de postproducción⁷⁶. El 19 de noviembre de 1945, la CIE publicó una lista de trece temas prohibidos. Cualquier película que contuviera uno o más de los siguientes temas no pasaría por las oficinas de censura. Las películas estarían prohibidas si :

1. *infundido con militarismo*; 2. *Mostrar venganza como un motivo legítimo*; 3. *Nacionalista*; 4. *Chovinista y anti-extranjera*; 5. *Distorsionar hechos históricos*; 6. *Favorecer la discriminación racial o religiosa*; 7. *Retratar la lealtad feudal o el desprecio de la vida como deseable y honorable*; 8. *Aprobar el suicidio ya sea directa o indirectamente*; 9. *Tratar o aprobar el sometimiento o la degradación de la mujer*; 10. *Representando la brutalidad, la violencia o el mal como triunfantes*; 11. *Antidemocrático*; 12. *Condonar la explotación de los niños*.⁷⁷

En desacuerdo con el espíritu o la letra de la Declaración de Potsdam o cualquier directiva SCAP. Uno de los principales obstáculos en relación con la "democratización" de Japón fue lo que los funcionarios de SCAP percibieron como un conflicto inherente entre los conceptos japoneses de lealtad y venganza, por un lado, y los conceptos occidentales de la regla de ley basada en principios universales de bueno y malo. Este tema se planteó en una reunión anterior de funcionarios de la

⁷⁶ Hirano, Kyoko. *Mr Smith Goes to Tokyo: Japanese Cinema Under the American Occupation 1945-1952*. Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1992.p,160

⁷⁷ *Ibid.* p 165

CIE y representantes de las compañías cinematográficas el 22 de septiembre, cuando los estadounidenses hicieron la siguiente declaración sobre los temas en las narrativas de kabuki.

*“El teatro Kabuki se basa en la lealtad feudal, y establece la fe en la venganza. El mundo actual ya no acepta esta moralidad. Los japoneses nunca podrán entender los principios de la sociedad internacional en la medida en que cosas como el fraude, los asesinatos y las traiciones se justifiquen por el principio de venganza, independientemente de la ley... La moralidad occidental se basa en los conceptos de bien y mal, no en la lealtad feudal. Para que Japón participe en la sociedad internacional, los japoneses deben comprender los ideales políticos básicos de la ley y el gobierno representativo democrático, el respeto por el individuo, el respeto a la soberanía nacional y el espíritu de autogobierno. Los medios de entretenimiento y la prensa deberían usarse para enseñar estos ideales”.*⁷⁸

Esta prohibición sobre el tema de la "venganza" volvió a ocupar un lugar destacado como número dos en la lista de temas prohibidos del 19 de noviembre y llegó a dominar la discusión sobre la prohibición de películas jidaigeki, en particular la prohibición de escenas de espada (kengeki) que los cineastas japoneses protestaron no fueron diferentes de los tiroteos en los westerns estadounidenses. Los censores estadounidenses contrarrestaron este argumento señalando que los japoneses usaran espadas para vengarse de la lealtad a un señor como en innumerables versiones de *The Loyal forty seven Retainers* (Chushingura), mientras que los cowboys usaran armas para defender el "el ímpetu de la ley" y sus comunidades. Shimizu Akira explica: "En este punto, GHQ fue particularmente insistente, golpeándolo a casa. Esto se debe a que tenían miedo de que la fanática sensación de lealtad que el pueblo japonés tenía por el Emperador pudiera provocar resistencia contra los estadounidenses"⁷⁹.

Los funcionarios de ocupación subestimaron por completo la fuerza de la tradición ideológica que intentaban reprimir. El "Memorando sobre la eliminación de las películas antidemocráticas" emitido el 16 de noviembre de 1945 enumeró 236 películas japonesas producidas desde el Incidente de Manchuria de 1931 que debían prohibirse. Muchas de las

⁷⁸ Ibid p,149

⁷⁹戦争と映画：戦時中と占領下の日本映画史 / 清水晶,単行本 1994. Pp. 106- 120

(Shimizu Akira . *Guerra y cine: La historia del cine japonés durante el periodo de ocupación*). Tokyo: Shakai Shisōsha 1994. p, 49

películas fueron destruidas por los propios estudios, y las Fuerzas de Ocupación también se dedicaron a destruir muchos aspectos negativos. Sin embargo, conservaron algunas copias maestras, que se presentaron a la Biblioteca del Congreso en Washington. Como señala Hirano Kyoko, era irónico que los funcionarios de las Fuerzas de Ocupación, en Japón ostensiblemente para establecer un nuevo estado fundado en principios "democráticos", deberían considerar necesario recurrir al uso generalizado de la censura y la propaganda como el medio más eficaz para diseminar sus ideales. Esta contradicción entre el principio y la práctica significaba que los censores tenían que disfrazar sus operaciones para mantener al menos la ilusión de la democracia. Hirano de su estudio del período concluye que:

*“Sin embargo, los censores bien intencionados pueden ser, en realidad. . . sus juicios se basaban en interpretaciones arbitrarias, consideraciones políticas extrañas o prejuicios personales. Los criterios de las autoridades de censura de la ocupación para permitir o prohibir que las ideas se expresen en las películas cambiaron significativamente a lo largo de la ocupación, lo que corresponde a cambios en la política de ocupación que reflejaron las decisiones tomadas en Washington y el clima internacional general”.*⁸⁰

Las descripciones históricas del período inmediatamente posterior a la guerra en Japón enfatizan la preocupación por el mantenimiento de la continuidad ideológica en el período de posguerra. De acuerdo con tales relatos, Yoshida Shigeru buscaba asegurar la continuidad de los principios ideológicos sobre los que se había fundado la sociedad japonesa desde al menos el Período Meiji (o, como lo habría dicho el mito, desde la época del primer Emperador Jimmu, (660-ac). El epígrafe que abre este periodo proviene de un discurso de Kanamori Tokujiro (1886-1959), miembro del gabinete de Yoshida, y es indicativo de la actitud de la elite gobernante para cambiar. Los gobiernos pueden ir y venir, las guerras pueden ganarse o perderse, pero el río, que simboliza el Kokutai⁸¹ inmutable de Japón, se mantendrá como lo ha hecho desde tiempos inmemoriales.⁸²

Yoshida, quien se convirtió en primer ministro en mayo de 1946, estuvo preocupado por preservar la Institución Imperial, viéndola como el punto focal sobre el cual se fundaron los

⁸⁰ Hirano, Kyoko. *Mr Smith Goes to Tokyo: Japanese Cinema under the American Occupation 1945-1952*. Op cit, p,183

⁸¹ *Kokutai* (国体, prototipo naciona/estructura de gobierno")

⁸² Yoshida, Shigeru.. *The Yoshida Memoirs: The Story of Japan in Crisis*, trans. Kenichi Yoshida. London: Heinemann 1996. p 65

principios espirituales e ideológicos de Japón Se estableció en oposición a los intelectuales y socialistas que apoyaban los cambios que pensaban que las Fuerzas de Ocupación hacían Como explica Kosaka Masataka, Yoshida creía que a través de la hábil manipulación de las relaciones constantemente cambiantes entre las potencias mundiales, Japón podría minimizar las pérdidas sufridas por la derrota y "transformar la derrota en victoria".⁸³ los objetivos finales del Primer Ministro se mantuvieron consistentes con los objetivos que había perseguido como diplomático de carrera antes de 1945. Estos fueron:

“1. preservación del emperador y la política nacional; 2. represión del potencial revolucionario dentro de Japón, particularmente a nivel masivo; 3. la restauración de la vieja guardia y las palancas tradicionales del gobierno de élite, una tarea de re consolidación estructural en lugar de simplemente revertir la purga de personal de la ocupación; 4. La reconstrucción económica a lo largo de las líneas capitalistas, y el zaibatsu⁸⁴, dominaron el molde de la era anterior a la guerra; y 5. El regreso de Japón a la talla internacional como socio de las potencias occidentales.”⁸⁵

Los objetivos de Yoshida Shigeru eran indicativos del deseo de la elite gobernante de minimizar los efectos del cambio inherente a la derrota y la reconstrucción. Buscó fortalecer la base económica de la sociedad japonesa, al tiempo que intentaba preservar la estructura social y los sistemas de creencias ideológicas de la población en general, tal como lo habían hecho los oligarcas Meiji antes que él. Esta actitud era obvia en los comentarios que hizo a la Dieta el 25 de junio de 1946 sobre la constitución revisada, que afirma en sus memorias "tal vez fue la reforma individual más importante emprendida después del fin de la Guerra del Pacífico"⁸⁶. El comentario de Yoshida, es un claro ejemplo de su capacidad para incorporar las ideas "democráticas" al estilo Estadounidense en la ideología existente y, por lo tanto, minimizar su potencial para influir en el cambio. sosteniendo de esta forma que el fin del imperialismo no fue de impacto negativo ya que siempre ha habido una armonía entre la sociedad y la representación del poder:

⁸³ Kosaka, Masataka. *A History of Post-war Japan*. trans. Kodansha Tokyo 2002: p 87

⁸⁴ *Zaibatsu* (財閥, Conglomeración financiera)

⁸⁵ Dower, John. *Embracing Defeat: Japan in the Aftermath of World War II*. London: Op cot. p 114

⁸⁶ Yoshida, Shigeru.. *The Yoshida Memoirs: The Story of Japan in Crisis*, trans. Kenichi Yoshida. London: Heinemann 1996. p 67

“Había poca necesidad de insistir en el hecho de que la democracia, si usáramos la palabra, siempre había formado parte de las tradiciones de nuestro país, y no era -como se creía equivocadamente- algo que estaba a punto de introducirse con el revisión de la Constitución. En cuanto a la Casa Imperial, la idea y la realidad del Trono habían surgido entre los japoneses de forma tan natural como la idea del país mismo; no puede surgir ninguna cuestión de antagonismo entre el Trono y la gente; y nada contenido en la nueva Constitución podría cambiar ese hecho. La palabra 'símbolo' había sido empleada en la definición del Emperador porque los japoneses siempre habíamos considerado al Emperador como el símbolo del propio país, una afirmación que cualquier japonés que esté considerando el asunto desapasionadamente estaría dispuesto a reconocer como un hecho irrefutable.”⁸⁷

Pero ¿por qué las Fuerzas de Ocupación estuvieron de acuerdo con Yoshida y aceptaron el papel continuo de la Casa Imperial en la política japonesa? Beasley afirma que la "conveniencia" fue el factor primordial en los primeros días de la ocupación. Continúa sugiriendo que los "criminales de guerra" eran vistos como mártires por la población en general, y SCAP tampoco quería convertir a Hirohito en uno y arriesgarse a la agitación social que podría seguir. Para apoyar esta línea de argumentación, Beasley se refiere a una encuesta de opinión realizada en diciembre de 1945 sobre el tema del emperador que encontró que el noventa y cinco por ciento de los encuestados estaban a favor de la Casa Imperial.

Un telegrama que Mac Arthur envió a Dwight Eisenhower el 25 de enero de 1946 enfatizaba los temores de Mac Arthur de que, si el emperador era juzgado como criminal de guerra, existían serias posibilidades de disturbios civiles y la amenaza de una toma de poder por parte de los comunistas. El incidente sobre la prohibición de *The Tragedy of Japan* parece apoyar esta línea de argumentación.⁸⁸ A si, como Hirano sugiere, es evidencia de la implementación temprana de la política de "curso inverso"⁸⁹ que Beasley afirma que entró en vigor en 1951 después del estallido

⁸⁷ Yoshida, Shigeru.. *The Yoshida Memoirs: The Story of Japan in Crisis*, trans. Op cit. Pp 70

⁸⁸ Beasley, W. G. *The Rise of Modern Japan*. London: Weidenfeld and Nicolson 1999. p 226

⁸⁹ Hirano, Kyoko. *Mr Smith Goes to Tokyo: Japanese Cinema Under the American Occupation 1945-1952*. Op cit.p,188

de la Guerra de Corea, o si fue el resultado de "conveniencia" y la confusión general sobre la política no está clara.

Noam Chomsky parece apoyar el argumento de la 'conveniencia' fechando la política de 'curso inverso' desde 1947. Alternativamente, el ahorro de la Institución Imperial fue tal vez, siguiendo la interpretación de Gore Vidal de la historia moderna de Estados Unidos, parte de la América más amplia apuesta por la hegemonía global, que data de 1940 cuando 'Franklin Delano Roosevelt. Deliberadamente provocó que los japoneses nos atacaran en Pearl Harbor.⁹⁰ Sin embargo, es cierto que la relación de la camarilla conservadora con los altos funcionarios de las Fuerzas de Ocupación fue lo suficientemente fuerte para que Yoshida anulara a los censores tanto de CIE como de CCD que ya habían aprobado *The Tragedy of Japan* y lo habían retirado de los cines públicos y finalmente prohibido. También indica la convergencia de puntos de vista entre la política de censura de SCAP, que gradualmente se desplazó de una línea antimilitarista y antinacionalista a una posición anti izquierdista, y la posición conservadora del gobierno japonés, que tuvo el mantenimiento de la Institución Imperial en el centro de su política .

Como un precursor de los problemas que los cineastas podrían esperar experimentar bajo la política de censura de la ocupación, la naturaleza arbitraria de la prohibición de *The Tragedy of Japan* proporcionó una valiosa lección. Nichiei, la compañía que había financiado la producción de *The Tragedy of Japan*, estuvo a punto de declararse en quiebra como resultado de la prohibición.

91

Como Dower señala, esto proporcionó una "*advertencia convincente a cualquier persona que esté contemplando jugar con la controversia*".⁹² En resumen, las películas producidas durante el período de ocupación deben analizarse a la luz de los siguientes problemas contextuales. En primer lugar, aunque las Fuerzas de Ocupación se comprometieron en un intento de redefinir los ideales japoneses a lo largo de las líneas occidentales "democráticas", ellos mismos se involucraron en un sistema de censura y propaganda solo igualado por el gobierno militar japonés en las últimas etapas

⁹⁰ Chomsky, Noam. *Necessary Illusions: Thought Control in Democratic Societies*. London: Pluto Press.2003 Pp,45-46

⁹¹ Nornes Markus. *Japanese Documentary Film: The Meiji Era Through Hiroshima*. University of Minnesota Press. 2003. Pp 138-139

⁹² Dower, John. *Embracing Defeat: Japan in the Aftermath of World War II*. Op cit. p 90

de la guerra. Segundo, lugar el Primer Ministro Yoshida y su élite conservadora parecían tener una gran influencia, no solo desde la década de 1950 cuando la situación internacional cambió y con ella las prioridades estadounidenses, sino, como lo indica la prohibición de *The Tragedy of Japan*, desde agosto de 1946.

Es posible pensar que la influencia de Yoshida y su grupo de burócratas en la sociedad japonesa de la posguerra no puede ser sobreestimada. Esta camarilla conservadora se proclamó como la guardiana de la política nacional. Por lo tanto, es esencial que la guerra no sea vista como una pausa ideológica o institucional, y que el cine de posguerra sea analizado desde una perspectiva histórica de un discurso institucional y político de continuidad. También confirma la posición de Oshima al defender a los cineastas japoneses de la crítica de un grado de inconstancia ideológica en su voluntad de cooperar primero con las directivas burocráticas japonesas bajo el régimen de la guerra, y luego adaptar su posición tan voluntariamente a los imperativos de la ocupación. Los cineastas estaban acostumbrados a operar dentro de estos parámetros políticamente contingentes.⁹³

El paradigma de la culpabilidad de guerra

Uno de los pilares inmediatos de la política de las Fuerzas de Ocupación fue la eliminación de la vida pública de personas consideradas activas en apoyo de la guerra. Bajo los términos de esta política, a las diversas organizaciones representativas de la industria cinematográfica, el grupo de escritores de guiones, la asociación de críticos y la recién formada Asociación de Empleados Cinematográficos de Japón se les asignó la tarea de compilando una lista de tales personas. En octubre de 1947, treinta y un personas involucradas en la industria durante el período de guerra fueron incluidas en la lista de personas prohibidas⁹⁴. Estas fueron todas las personas activas en los niveles ejecutivos de la industria entre el 7 de julio de 1937 y el 8 de diciembre de 1941. Los acusaron de "incitar a la guerra", debido al hecho de que entre el estallido de la guerra en China y el final de la Segunda Guerra Mundial en 1945 fueron, en su calidad de directores de compañías de cine o funcionarios del gobierno, responsables de la política cinematográfica nacional. Por lo tanto, los cineastas activos durante el período de guerra fueron llamados a participar en un proceso de "autorreflexión". Una visión más irónica fue que las Fuerzas de Ocupación necesitaban la

⁹³ Oshima, Nagisa. *Jingi naki tatakai-ron: Yakuza Eiga wa Kanashii Eiga 1967-1993*. Tokyo. 1970 Kinema Junposha.p.39

⁹⁴ Tadao, Sato: *Nihon eiga 300*. Asahi shinbunshin. Tokyo 1995. p, 186

cooperación del personal de la industria del cine para la difusión de su propia propaganda y, por lo tanto, eran indulgentes. Sin embargo, como trasfondo, esta cuestión del control artístico y las responsabilidades políticas y sociales de los cineastas individuales que trabajan dentro de la industria dominante es crucial para comprender los desarrollos en la industria del cine en el período de posguerra.

En relación con la cuestión de la responsabilidad individual, Onuma Yasuaki, en su libro sobre el Juicio de crímenes de guerra de Tokio y la responsabilidad de la guerra, expone los principales argumentos jurídicos relacionados con el papel del individuo en la sociedad civil que influirían en el debate público en el período posterior a la derrota. Él explica que el juicio planteó la cuestión de la responsabilidad moral del individuo de 'rechazo de conciencia' frente al deber social del individuo de seguir las instrucciones de sus representantes del gobierno. En la siguiente cita, Onuma explica el principio en el que se basaron los juicios y que finalmente se estableció en el derecho internacional, es decir, el "deber de un individuo de desobedecer órdenes ilegales". En su artículo *'The Tokyo Trial: Between Law and Politics'*, Onuma afirma:

En el mundo de hoy, todos los países, incluso los más dictatoriales, suscriben en principio las formas democráticas de gobierno. Por lo tanto, en un nivel formal, los líderes de un país derivan su autoridad de la voluntad del pueblo. Por lo tanto, es necesario que las personas no cooperen en actos ilegales con el fin de establecer los motivos para acusar a los líderes del gobierno -y no a las personas- por tales actos. Uno no puede escapar de la responsabilidad de cooperar en guerras de agresión o genocidio argumentando que uno estaba actuando bajo órdenes. Esto significa un repudio a la idea de que, como un miembro del estado, el individuo está completamente subsumido en el estado.⁹⁵

En el período posterior a la derrota, los diversos sindicatos basados en estudio que formaban parte del Sindicato de Trabajadores de Cine y Teatro de Japón, además de las preocupaciones relacionadas con el aumento de la inflación, la caída de los salarios y el desempleo, también estaban preocupados debido a los discursos que rodean la culpabilidad de la guerra con la "democratización" de la industria y con preguntas sobre la responsabilidad individual. En parte, esto es atribuible al momento de los eventos; los sindicatos estaban siendo fundados en el momento

⁹⁵ Onuma, Yasuaki. *The Tokyo Trial: Between Law and Politics.* In *The Tokyo War Crimes Trial: An International Symposium*, ed. C. Hosoya, N. Ando, Y. Onuma and R. Minear. Tokyo:1986 Kodansha. Pp 1-2

en que los funcionarios de la ocupación pedían listas de los culpables de la guerra. Iwasaki Akira cita dos conferencias patrocinadas por el *Free Filmmakers 'Group* (Jiyu Eiga Shudan) celebradas en junio de 1946 y julio de 1947 que se centraron en la cuestión de cómo reconstruir y reformar la industria cinematográfica japonesa. Los temas planteados en estas conferencias fueron: qué se entiende por cine democrático, producción cinematográfica y sistema de productores, cómo deberían los cineastas responder a esta llamada a la autorreflexión y cómo establecer la autonomía del realizador. Iwasaki argumenta que, a partir de estas conferencias y discursos relacionados en toda la industria, surgió una nueva conciencia entre muchos cineastas con respecto a su rol sociopolítico como parte de la industria de la comunicación masiva.

Muchos sintieron que la "dictadura" del sistema de estudio de preguerra y guerra tuvo que ser desafiada.⁹⁶ Los cineastas comenzaron a percibir sus respectivos roles como estrellas, como técnicos y como directores con el estudio como mutuamente reforzadores y socialmente responsables. De los sindicatos de estudio principales, la unión centrada alrededor de los Estudios Toho fue tal vez la más radical; entre sus demandas de dieciocho puntos figuraba el número cinco, que requería la participación sindical tanto en la gestión como en la planificación. Justo antes de la presentación de estas demandas, los dos sindicatos asociados con las compañías de películas de noticiarios, Nichiei y Asahi, habían obtenido concesiones en la participación laboral en la administración. Sin embargo, en lo que se refiere a la administración de Toho, esto era inaceptable y hasta que este ítem fuera eliminado, diferirían su decisión sobre los otros diecisiete ítems. En marzo, las conversaciones fracasaron y el 20 de marzo de 1946 se convocó la primera huelga. Después de quince días se llegó a un acuerdo sobre la mejora de los salarios y sobre la representación laboral en la toma de decisiones y la política de gestión. Siguió otras dos huelgas en octubre / noviembre de 1946 y abril de 1948 respaldadas por los sindicatos de varias otras compañías bajo los auspicios del Sindicato de Trabajadores del Cine y Teatro de Japón. Durante la segunda huelga, hubo una división en los estudios Toho, ya que diez de los principales actores y actrices se opusieron a la "politización" de la unión y *Shin-Toho* se formó como una compañía disidente.⁹⁷

⁹⁶ Iwasaki, Akira. *Gendai Nihon no eiga: Sono shiso tofuzoku*. Tokyo: Chuo Koronsha 1958 p 160

⁹⁷ Ibid. ,pp 140-153

Se atribuye esta división a una divergencia de intereses entre las grandes estrellas y directores y la membresía principal de la unión. También señala que el gobierno de Yoshida Shigeru retomó la huelga por razones de propaganda, convirtiéndola en un "huelga política" que, según se argumentó, fue provocada por comunistas de línea dura. Bajo el régimen liberal de los *Toho Studios*, las películas producidas entre la segunda y tercera huelga recibieron la aclamación de la crítica, llevándose seis de los primeros lugares en las listas de películas de Kinema Junpo para 1947. Sin embargo, en términos de rentabilidad, la compañía había perdido setenta y cinco millones yenes en el mismo año. Watanabe Tetsuzo, un experto en relaciones laborales industriales, fue contratado para tomar el control de la compañía. Sus objetivos, en sus propias palabras, eran "derrotar los dos tipos de rojos en *Toho*, comunistas y supuestos rojos"⁹⁸ Sus intentos de recuperar el control de la empresa, junto con el intento de despedir a 1.200 empleados en abril de 1948, condujeron a la tercera y última huelga. Con esta huelga, los sindicatos fueron derrotados. Después de un fallo judicial contra el sindicato, terminaron su ocupación de los estudios ya que la policía, con el apoyo del ejército estadounidense, rodeó los estudios. Este incidente se conoció como el "*Toho Red Purge*" y marcó el tono de las luchas que dominaron a los cineastas "intelectuales" japoneses hasta la década de 1970 y el declive de la industria. A la luz de estos discursos públicos, emergieron dos temas amplios, pero a menudo interrelacionados, en las películas principales producidas en la recién politizada era de huelga después de la derrota y después de Toho: la "inocencia victimizada" y el resurgimiento del romance.

En ambos casos, estos temas narrativos representaron un cambio en los matices, la restauración del individuo como elemento central en la narrativa más que, como había sido el caso en las películas de "política nacional" del período de la Ley Cinematográfica posterior a 1939, la institución a la que el individuo estaba afiliado. Un concepto inexorable del "humanismo", derivado de la filosofía occidental, para enfatizar su sentido de extranjería, se convirtió en la "palabra de moda" utilizada por los críticos e historiadores japoneses para describir esta cosmovisión centrada en el ser humano. Sin embargo, como han ilustrado los capítulos anteriores, esto no representó un cambio tan radical como al principio podría haber aparecido, ya que las películas posteriores a la derrota a menudo se basaban y experimentaban con formas estilísticas

⁹⁸ Hirano, Kyoko. *Mr Smith Goes to Tokyo: Japanese Cinema under the American Occupation 1945-1952*. Op cit p. 156

desarrolladas en la década de 1930 y adaptadas en la década de 1940 a las exigencias de 'guerra total'.

Como ha demostrado el desarrollo de las películas de "política nacional", al enmarcar al héroe dentro del contexto más amplio de la guerra, el individualismo. Fue incluido a la narrativa necesidades de una ideología masculinista que promovió la movilización total. A principios de la década de 1940, el individualismo no se ridiculizaba en tanto se dirigiera hacia los objetivos del Estado-nación.⁹⁹ Del mismo modo, en el período inmediatamente posterior a la derrota, muchas de estas mismas convenciones narrativas y formas estilísticas, empleadas desde la época del cine mudo, se adoptaron y adaptaron para satisfacer las necesidades de la "democracia" recién emergida después de la derrota. Una de las características principales que definieron la adaptación tanto de los temas narrativos como de las tendencias estilísticas en este momento fue un cambio sutil en el énfasis de la acción al desarrollo de la profundidad psicológica de los personajes.

La motivación psicológica nunca había estado ausente en las películas de "política nacional", sin embargo, se había dirigido hacia objetivos comunes enmarcados dentro de un ethos del "estado familiar". En contraste, en las películas producidas en la década posterior a la derrota, las luchas internas de los personajes están entre, por un lado, sus deseos articulados en el sentido "humano" de querer vivir y, por otro lado, las demandas de la ideología militarista que personas requeridas a sacrificarse por el bien mayor. Sin embargo, este tema no se articuló por completo hasta el final de la ocupación en 1952, cuando a los cineastas nuevamente se les otorgó un grado de autonomía, libre de la censura política abierta de las agencias de ocupación. Antes de eso, era evidente una visión alternativa del "humanismo", de acuerdo con las rígidas directivas SCAP y ejemplificada en las primeras películas gendaigeki¹⁰⁰ de Akira Kurosawa "*Ángel ebrio / Yoidore tenshi*" (1948), "*El duelo silencioso / Shizukanaru ketto*" (1949) y "*Perro callejero / Nora inu*" (1949).¹⁰¹ En estas películas, en su mayor parte en el período posterior a la derrota, los individuos son elegidos como seres autónomos capaces de autodeterminación con la suposición subyacente de que a través de sus elecciones, en una sociedad democrática, pueden alterar la sociedad.

⁹⁹ Ibid p 168

¹⁰⁰ *Gendai-geki* (現代劇 Drama contemporáneo)

¹⁰¹ Ibid. 190

CONCLUSIONES

El cine japonés es considerado uno de los más relevantes a nivel mundial, teniendo un contenido fuerte y un fondo que constantemente se vio en un dilema de poder entre el mismo cine y el estado. Hay varios motivos que convirtieron al cine en un fenómeno de tanto impacto más que en mucho otros países sobre todo en Japón que el capitalismo y las maquinas modernas entraron muy tardíamente y para 1910 la gente aún se asustaba con las cámaras y con las vías de tren algo a lo que occidente llevaba entonces décadas acostumbrado.

Incluso teniendo en cuenta lo anterior el cine fue rápidamente aceptado por la sociedad debido principalmente a que el cine japonés en un principio incluyo variados elementos del teatro kabuki, como fue el uso del benshi, la ambientación de las salas de cine y por su puesto el carácter nacionalista y fiel a la cultura patrimonial que poseían tanto las películas como la preparación para estas mismas y los protocolos dentro de la sala de cine. Es sorprendente ver cómo el Estado se involucró tan rápida y fuertemente en la industria del cine limitándolo y censurándolo para complementar y cumplir sus ideales de propaganda. Esto se ve reflejado en la cantidad de películas producidas antes y después de que el gobierno se involucrara sumando a esto que varios actores debido a este proceso de control migraron a los Estados Unidos para ejercer como actores.

Debido a este control de parte del Estado, de cierta manera la ocupación americana se dio de forma casi natural ya que los actores, directores y productores ya estaban acostumbrados a la censura y el control, En el periodo de ocupación solo cambio quien estaba al mando, pero los comités de censura ya estaban anteriormente a la ocupación

Esta investigación tuvo resultados positivamente inesperados al poder observar cómo el Gobierno japonés facilito de forma eficaz, tanto fuentes primarias como secundarias principalmente a través de sus páginas Web pertenecientes a los ministerios de artes y de relaciones exteriores, los cuales, aparte de libremente mantener material oficial de la época tales como documentos burocráticos y actas de censura, también poseen una amplia colección de bibliografía que apoya y narra la fuente primaria, De esta forma, entregan a todo el mundo información que previamente habría sido imposible de acceder sin estar en el lugar ni manejando al cien por ciento el idioma. Como se ha explicado al principio de este trabajo, esta investigación mantuvo un propósito y un carácter

exploratorio, entregando de esta forma un análisis sobre la historia del cine en Japón y como este se desarrolló en los años señalados.

Como resultado de este trabajo se puede decir que eficazmente se respondieron a las preguntas de investigación y los objetivos fijados. El uso de procesos de traslación y traducción fueron primordiales en esta investigación y debido a las limitaciones tecnológicas principalmente se requirió a un tercero de origen japonés para facilitar las traslaciones debido a la forma en que los documentos y bibliografías están escritos ya que no existen herramientas traductoras que puedan hacer esta tarea.

Las motivaciones principales para esta investigación fueron la escasa bibliografía del tema en español y luego los motivos de interés personal motivados por las muchas interrogantes y poca información sobre el tema, que además siempre está cargada de análisis personales y opiniones entregando de forma escueta información histórica respecto al tema. ¿Por qué todas las películas japonesas entre 1930 y 1940 tienen la misma temática ambientada en el siglo XIX? Esta es una de las preguntas personales que motivaron a realizar esta investigación.

Se pudo separar al cine japonés en distintos periodos que fueron aclarados durante la investigación, la coincidencia entre todos estos periodos es una bastante relevante; el control. En todos sus periodos el cine japonés fue controlado por algún poder ejecutivo, sea nacional o extranjero. En el primer periodo analizado pudimos ver como al ver el potencial propagandístico del cine el estado rápidamente absorbió y controló la industria para convertirla en una fábrica de propaganda nacionalista para un propósito muy claro; la expansión imperialista de Japón, la cual comienza con la ocupación de territorios continentales asiáticos y culmina con la entrada de Japón en la Segunda Guerra Mundial. Debido a las estrictas políticas de contenido de cine durante el manejo estatal de la industria las películas poseían un fuerte contenido propagandístico, nacionalista y patriarcal. Este periodo finaliza junto con la Segunda Guerra Mundial ya que como se vio en la investigación, tras la rendición de Japón la industria del cine fue tomada por las fuerzas de ocupación norteamericana.

Ambos periodos son fuertemente contrastables considerando las abrumantes diferencias ideológicas. así como se vio citado, los requerimientos y elementos prohibidos durante la ocupación limitaron enormemente al cine casi dejando al cine japonés entre 1945 y 1950 con solo

una temática: el Jidaigeki, dramas históricos sin carga política, sin uso de armas de fuego y sin propaganda de guerra o promoción de violencia en general, pero aun así considerando estas alteraciones la censura en el cine japonés se lleva de manera relativamente pacífica debido a que desde sus orígenes el cine japonés como industria se había sometido a censuras y control.

Por ende el proceso era el mismo, solo que cambiaba la figura de poder o de control mejor dicho. Irónicamente lo que motivo a los norteamericanos a censurar el cine fue detener el nacionalismo, pero esta censura logro una de las “Épocas de Oro” del cine japonés reconocida por sus icónicas películas de samurái y yakuza, repletas de drama humano. De esta forma demostrando que el nacionalismo japonés es más profundo que una ideología política o un gobernante de turno, ya que el nacionalismo japonés es distante a la política bipartidista y se mezcla con la cultura y la tradición, haciendo una tarea imposible eliminar el nacionalismo japonés. Esto se ve ejemplificado en como la figura del emperador durante la ocupación permaneció intacta, mientras que occidente las figuras de Hitler y Mussolini eran removidas, burladas y aplastadas, En Japón el emperador permanecía intacto ya que los norteamericanos estaban conscientes de que vulnerar la figura del emperador provocaría una incontrolable sublevación, es por esto que en el tercer capítulo se abordan documentos que respaldaban leyes y ordenanzas de las fuerzas de ocupación para dejar en evidencia esta eficaz maniobra.

Si hay algo que deja en evidencia los primeros dos capítulos es la naturaleza del japonés de adaptarse al cambio, de perder el miedo y desarrollarse rápidamente. En 1870 Japón no tenía ningún tipo de ejército ni fuerzas armadas pensadas en combatir conflictos internacionales. Para 1933 Japón poseía más de 2 millones de soldados activos, aviación y acorazados preparados para la Segunda Guerra Mundial.

Lo mismo ocurrió con la tecnología, la fotografía llegó de forma tardía a Japón pero para 1900 ya existía una industria de cine en Japón. Mucho contenido queda fuera de la investigación y puede haber muchas aristas a considerar en cuanto a la industria del cine japonés como lo fue la influencia soviética o la contraparte de propaganda china y como esta influyo en la selección de contenido de películas japonesas en su periodo de expansión territorial. Lo que hace del cine japonés una industria casi totalmente definida por las relaciones tanto, nación y estado como internacionales

Bibliografías y fuentes

Libros

- Anderson, Joseph. *The Japanese film: art and industry*. Princenton university press, New Jersey. 1982
- Beasley, W. G.. *The Rise of Modern Japan*. London: Weidenfeld and Nicolson.1990.
- Berman, Marshall. *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*.
- Bernardi Joanne. *Writing in Light: The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*. Wayne state university press. 2001London, 1993
- Chapman James, *Cinemas of the World Film and Society from 1895 to the Present*. Reaktion Books Ltd, London 2003
- Chomsky, Noam. *Necessary Illusions: Thought Control in Democratic Societies*. London: Pluto Press.2003
- Cousins Mark, *Historia del cine: primera edición*, pavilion books. Londres, 2004
- Comolli, Jean-Louis, *Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field.' Parts 3 and 4 in Narrative, Apparatus, Ideology, ed*, New York: Columbia University Press
- De Bary Theodore. *Sources of East Asian Tradition: The modern period, Volume 2* Columbia University press 2008
- Dickinson Frederick R. *World War I and the Triumph of a New Japan, 1919–1930*. University Printing House, Cambridge,2013
- Dower, John. *Embracing Defeat: Japan in the Aftermath of World War II*. London: Allen Lane, The Penguin Press. 2000
- Germer Andrea. *Gender, Nation and State in Modern Japan*. Routledge Oxon. 2014.
- Hamada, Yoshihisa. *Eiga hyakunen, sengo gojunen: Nihon eiga to senso to heiwa*. Tokyo: Issuisha 1995
- Hernández Roberto, (ed.) *Metodología de la investigación*. México: mc. Graw Hill 2006

- Hirano, Kyoko. *Mr Smith Goes to Tokyo: Japanese Cinema Under the American Occupation 1945-1952*. Washington and London: Smithsonian Institution Press 1992.
- Hobsbawm, Eric, Terence Ranger, eds. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press 1992
- Ishiwari, Osamu, ed. *La gracia del cine japonés*. Tokyo: Wides Shuppan, 2000
- (Iwamoto kanji) 岩本憲児. *日本映画とナショナリズム, 1931-1945*. 森話社, 2004.
- Iwasaki, Akira. *Gendai Nihon no eiga: Sono shiso tofuzoku*. Tokyo: Chuo Koronsha 1958
- Jortner David, *Modern Japanese Theatre and Performance*, 2007 Littlefields publishers INC, New York
- Kasza, Gregory J. *The State and Mass Media in Japan 1918-1945*. Berkeley: University of California Press 1993
- Kawabaki, Akira. *Pensamiento y administración en el cine japonés*, Toho. Tokyo, 1958
- Kosaka, Masataka. *A History of Post-war Japan*.trans. Kodansha Tokyo 2002
- Lagny Michele , *Cine e historia*, Bosch casa editorial, Barcelona 1997
- Lewis Gaddis, J. *The landscape of history*, Oxford university press, Oxford 2002;
- Masato Kimura, *Tumultuous Decade: Empire, Society, and Diplomacy in 1930s Japan*. University of Toronto Press, Toronto, 2013.
- Mitsuyo Wada-Marciano *Nippon Modern; Japanese Cinema of the 1920s and 1930s*. University of Hawaii Press, Honolulu, 2008
- Nava, Mica. 'Women, the City and the Department Store.' In *Modern Times: Reflections on a Century of English Modernity* London.1996
- Normes Markus. *Japanese Documentary Film: The Meiji Era Through Hiroshima*. University of Minnesota press. Minneapolis, 2003
- Philips Alastair, *Japanese Cinema: Texts and context*, Routledge, London 2007;

- Richie Donald, *The Japanese Film Art and Industry Expanded*, Charles, E Tuttle Vermont 1960.

- Richie Donald, *A hundred years of Japanese films. Kodansha international, Tokyo 2001.*

- Rosenstone Robert, *History on Film Film on History*: Pearson Education Limited. London 2006

- Standish Isolde, *New History of Japanese Cinema A Century of Narrative Film*, The Continuum International Publishing Group Inc, New York: 2005

- Shimizu Akira . *Guerra y cine: La historia del cine japonés durante el periodo de ocupación*). Tokyo: Shakai Shisōsha 1994

- Suzuki Tessa. *The Technological Transformation of Japan: From the Seventeenth to the Twenty-First Century*. Cambridge university press. 1994.

- Tadao Sato .. *Nihon Eigashi 1896-1940*, vol. 1. Tokyo: Iwanami Shoten. 1995

- Tadao, Sato: *Nihon eiga 300*. Asahi shinbunshin. Tokyo 1995

- Vlastos, Stephen.. *Tradition: Past/Present Culture and Modern Japanese History.* ' In *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*, ed. Berkeley: University of California Press. 2004

- Washburn, Dennis. *Word and Image in Japanese Cinema*. Cambridge university press. 2001.

- Yokochi, Takeshi, and Fusako Aida. *Manei kokusaku eiga no shosō*. Tokyo: Pandora Gendai Shokan 1999

- Yoshida, Shigeru.. *The Yoshida Memoirs: The Story of Japan in Crisis*, trans. Kenichi Yoshida. London: Heinemann 1996

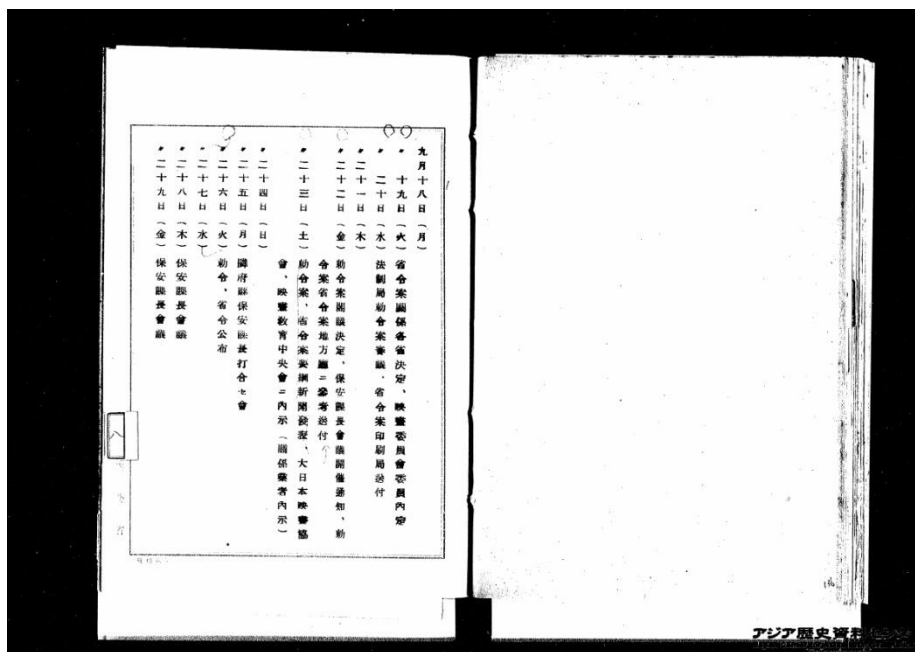
Fuentes.

- *JAPAN CENTER FOR ASIAN HISTORICAL RECORDS*” (JACAR). Archivos burocráticos pertenecientes al ministerio de asuntos interior: “colección número 68 de archivos policiales, 1939. Disponible en <https://www.digital.archives.go.jp/das/image/M0000000000001677428>
- NHK、えだ。1995。にほんのせんたく：ふろばがんだえいがの：かどかわしよてん。NHK, *propaganda y censura. Burocracia en las producciones de televisión y cine*. ED. 1995 Tokio.
- “The Tokyo Trial: Between Law and Politics.” In *The Tokyo War Crimes Trial: An International Symposium*, ed. C. Hosoya, N. Ando, Y. Onuma Tokyo:1986 Kodansha. Disponible en <http://www.olemiss.edu/courses/inst203/onuma86.pdf>

Anexos

DOCUMENTO 1: emisión oficial imperial sobre los poderes otorgados a uno de los subcomité de control burocrático durante el año 1927

18 de octubre relación de orden provincial decidió, los miembros del comité de artes establecen. 20 de octubre Oficina Legal de la corte para considerar el caso, la oficina de registro provincial. 21 de octubre caso de corte imperial decidió decidir, el director de seguridad de la reunión para instar a la notificación, la capital del caso de regla provincial. 23 de octubre real memorial, orden provincial para delinear las prensa. 25 de octubre Los jefes de sección de seguridad del comité pueden aplicar las leyes 26 de octubre Orden real, publicación de orden provincial. 27 de octubre reunión de la junta de seguridad para el silencio de publicaciones. 28 octubre se concede el poder burocrático al comité de inspección y seguridad¹⁰²



¹⁰² Fuente primaria extraída de la “japan center for asian historical records” de la sección perteneciente al ministerio de relaciones y asuntos interiores. El contenido del documento se encuentra escrito en japonés previo a la simplificación pero la página web del archivo proporciona una versión escrita en japonés simplificado, por lo que este documento necesitó de cuatro procesos para su utilización en este trabajo, dos de traslación y dos de traducción <https://www.digital.archives.go.jp/das/image/M0000000000001677428>

