

Las películas documentales de Mantetsu durante la ocupación japonesa de Manchuria (1931-45). La ardua tarea de representar el paraíso en un marco de conflicto.

Marian Moya

Universidad Rikkyo – Dept. de Sociología

Introducción

Esta presentación abordará el análisis de los filmes documentales de la empresa de FFCC Mantetsu, establecida en Manchuria y administrada por Japón entre los años de 1931-1945. Se trata de una serie peculiar de películas de propaganda que conjuga un interesante tratamiento cinematográfico de la realidad con una peculiar aproximación a la observación de los sujetos filmicos.

El área de estudios filmicos, por su asociación con el entretenimiento y no con el quehacer científico, en el ámbito de las ciencias sociales tuvo que luchar durante mucho tiempo contra la resistencia de la academia. Sin embargo, en los últimos tiempos, el área de los estudios filmicos ha tomado cierto protagonismo y autonomía, tal vez gracias al impulso que este campo ha recibido de los estudios culturales. Sea como fuere, todavía queda un punto que no ha sido superado o al menos que no logra aun ganarse un lugar destacado: el estudio del film documental. En efecto, el campo del estudio del documental, controversial dentro y fuera de las ciencias sociales, aparece siempre como el hermano menor del género de ficción, no solo entre los estudiosos, sino también entre los públicos de cine.

El material filmico es valioso porque complementa con los matices ricos e irremplazables de la descripción filmica la información ofrecida por los documentos escritos. El film presenta otras texturas, provoca otras sensaciones (apelando a lo emocional, tal vez más que a lo racional). Todos estos elementos propios de la cine-matografía ilustran y a veces clarifican lo que puede saberse de los documentos escritos. Porque también es real que de las películas no pueden inferirse hipótesis ni modelos teóricos, ya que proporcionan solamente un recorte de la realidad en cuestión.

El caso japonés no es ajeno a la tendencia a desatender la importancia del documental. Por esta razón, el tema que yo trabajo no ha sido abordado académicamente antes. Los filmes de ficción producidos en la misma época y en el marco del mismo proceso histórico fueron objeto de libros enteros. Pero no es este el caso de los documentales de Mantetsu. De ahí el desafío a la hora de su abordaje: no hay suficientes documentos escritos para armar el rompecabezas, se cuenta casi solamente con los filmes mismos y algunos datos-soporte pero no en relación directa con los filmes.

Las películas y su background

El estado de guerra es ideal para la realización de filmes documentales. La misma realidad “dada” ofrece el material necesario para la producción, sin necesidad de recurrir a reconstrucciones o de buscar lo “interesante” y atractivo en los procesos históricos

concretos. Esto se ve favorecido por la avidez de los publicos por saber lo que ocurre en tiempos de guerra . Y a esto se añade la necesidad que tienen los di-rigentes de persuadir a la gente de que las condiciones son favorables para “nosotros”. Aquí es donde entra a jugar un papel clave la propaganda y el rol fundamental del film al servicio de la seducción de los publicos.

Al tratarse de películas de propaganda, la distorsión de la realidad es condición sine qua non. Pero lo cierto es que los filmes se hacen sobre el sustrato real, por lo tanto portan al menos en parte, signos audiovisuales extraídos directamente de esa misma realidad.

Para producir y realizar los filmes de ficción, Japón fundo en la zona de Manchuria la monumental, famosa y activa Man'Ei (Mantetsu Eiga Kaisha- Empresa Cine-matográfica de Manchuria), mientras que la documentación filmica de la realidad social, económica, política y militar del lugar (o al menos la versión del ejército Kantogun¹ de esa realidad) quedaba a cargo de los especialistas en imagen de Mantetsu.

Esta visión distorsionada e interesada sobre la población nativa de Manchuria, de las riquezas naturales, los procesos sociales, políticos y militares que estaban llevando a cabo, el camino de grandeza y prosperidad que garantizaba la presencia japonesa en la zona, en suma, toda esta idea del “paraíso de Manchuria”, estaba destinada a cautivar a los japoneses: potenciales colonos, inversores, turistas y al pueblo en general, pues era necesario su consenso para tamaña empresa. El pueblo japonés debía pagar un precio altísimo, con los fondos públicos, pero también muchos de ellos con el sacrificio y con la vida misma, por tratarse en realidad de una zona de conflicto bélico real.

En suma, el film sirvió como instrumento legitimador de todo este proyecto político-ideológico que significaba un largo período de lucha y sacrificios para el pueblo de Japón. Sin embargo, el mensaje sutil de resistencia también está presente en estos filmes.

El contexto histórico-político

“Manshukoku”: el paraíso en la Tierra

Las películas documentales, decíamos, no pueden dar cuenta del proceso social total en el que son realizadas. Tan solo pueden ofrecer “pistas”, “señales” de la realidad social. No son más que un recorte de una determinada realidad y la portan parcialmente. Pero los filmes de Mantetsu, pese a compartir esta parcialidad, están plagados de contradicciones y es por esta razón que hermeneuticamente las pistas que ofrece sobre el acontecer social y político del momento cobra especial interés. Esas contradicciones son el reflejo del complejo proceso de construcción de este “estado títere” de Manshukoku.

En el caso del imperialismo japonés, el capitalismo industrial no solo producía una nueva forma de integración económica entre las sociedades metropolitanas y las colonias, en este caso Manchuria, sino que también estimulaba la emergencia de lo que se conoce como imperialismo social – esto es la proyección en el exterior de las disconformidades sociales y las dislocaciones engendradas por la industrialización doméstica (Young: 1998).

Con estos objetivos, una facción dentro del gobierno, el ejército japonés, pretendía llevar a cabo el proyecto expansionista y la extensión del poder de la nación hacia el exterior. Para esto necesitaba movilizar a la sociedad. De la misma manera, los grupos privados con ambiciones imperiales – tales como las grandes empresas japonesas (zaibatsu) – presionaban a los gobiernos para prestar apoyo estatal en pos de la consecución de sus planes. El imperio debía ser construido y mantenido bajo un cierto orden, que no podía ser impuesto solamente a partir de la coerción. Era necesario apelar a otros medios para disminuir lo máximo posible las voces antagonicas.

Para movilizar el apoyo popular en procura de la construcción de *Manshukoku*, los activistas imperiales usaron instituciones existentes y crearon otras ad hoc. La producción masiva de cultura contribuyó considerablemente con el proyecto imperial porque generó nuevos vehículos de movilización para el apoyo popular, y entre ellos, por cierto, el cine. El orden impuesto (por medio tanto de la fuerza como de la persuasión) entonces podía ser legitimado por medio de nuevos, originales y seductores recursos como el cine.

Durante la Reforma Meiji (1867), la introducción de las filosofías europeas entraron en el medio japonés con gran fuerza y sin duda tuvieron un gran impacto sobre los intelectuales locales. El contexto japonés favoreció la original combinación de algunos elementos de esta influencia europea con expresiones ideológicas preexistentes.

El Iluminismo impuso al progreso material, antes que el desarrollo espiritual, como la meta social primaria. De la misma manera, su fe en la Razon como fuente principal del conocimiento, caló hondo en el pensamiento japonés de fines de siglo XVIII y principios del XX.

El movimiento romántico, surgido de la mano de los nacionalismos europeos durante el siglo XVIII también fue recibido con alborozo por Japón. La alabanza de la naturaleza, la glorificación de lo nacional y lo histórico contra lo universal y lo eterno, y la exaltación del genio sobre la mediocridad de las masas.

Por otra parte, el impacto del Darwinismo se hizo sentir en Japón en general y en *Manshukoku* en particular. Esta teoría biológica del siglo XIX, también fue aquí aplicada para la explicación de los procesos sociales. Las ideas claves especialmente la “supervivencia del más apto” y la “selección natural” fueron manipuladas ideológicamente y adaptadas para la persecución de fines políticos. Estas influencias del evolucionismo social colaboraron enormemente a construir estereotipos sobre otros pueblos, por ejemplo los mongoles en Manchuria, a quienes se percibía como “hermanos menores” de Japón que debían ser civilizados.

Otro componente importante de la ideología de la época fue el llamado Fascismo Japonés. Entre sus puntos en común con las versiones de esta ideología en Europa pueden señalarse el rechazo del individualismo y del gobierno representativo, la idealización de la guerra, la denegación del concepto de lucha de clases y la insistencia en la unidad e indivisibilidad de la nación. El fascismo sostenía que la nación, la región o la raza eran las fuerzas motoras de la historia, un motor que apuntaba a la necesidad de los militares para estar preparados para la agresión.

Entre las peculiaridades del fascismo japonés son destacables la idea de la sociedad unitaria basada en la idea de familia. La percepción de sí mismo de Japón era la de una gran familia, extendida y patriarcal, en la que el emperador representaba al padre. La concepción de “Gran Familia Japonesa” después se extendió a “Gran Familia Asiática”, conformada por los pueblos asiáticos que Japón conquistaba y quedaban bajo el ala responsable del “hermano mayor”. En este marco ideológico, se atribuía a la agricultura un rol místico pero vital en la sociedad. En realidad, el fascismo japonés ejercía menos control sobre los campesinos que su homólogo europeo. Los trabajadores rurales eran respetados y no era una premisa valedera su explotación por los grupos urbanos. Japón era aun el más agrario de los países industrializados y en parte porque los intereses rurales se habían resentido, sacrificados desde la Restauración Meiji. De acuerdo con este pensamiento, la confianza en Japón como salvador de Asia, frente a la amenaza de Occidente para expulsar a las fuerzas coloniales y guiar a los países asiáticos hacia la fuerza nacional y colectiva, eran las bases para presentar las acciones de guerra de Japón en el continente no solo como legítimas, sino también indispensables.

En el comienzo *Manshukoku* es el nombre que impusieron los líderes japoneses a la colonia en el territorio de Manchuria. Era un “estado” supuestamente independiente, con su propio emperador, Pu-yi, y unido por lazos inquebrantables con Japón. Pero en realidad esos “lazos inquebrantables”, expresados por ejemplo como “Bloque Japonés-Manchuriano” entre otras denominaciones, significaba que la verdadera administración de la colonia estaba en manos de Japón y el emperador manchuriano era la figura visible de un “estado títere”. El curso de los acontecimientos que consolidaron el autoritarismo en el Japón de los 30, comenzaron en el extranjero, precisamente en el Sur de Manchuria. Allí, los jóvenes oficiales del ejército japonés (el *Kantogun*) comenzaron a actuar independientemente tanto de las autoridades militares como civiles en Tokio.

Los chinos residentes en Manchuria, que habían migrado allí después de la caída en *Manshu* en 1912, estaban volviéndose cada vez más nacionalistas y deseaban lazos más estrechos con China. Mas aun, los chinos habían construido FFCC paralelos a *Mantetsu* y los japoneses objetaban esta competencia. Entonces, frente al malestar creciente, el ejército japonés decidió actuar. El acto detonante fue el llamado “Incidente de Manchuria” del 18 de diciembre de 1931 (la explosión de un tramo del FFCC, con graves daños en los alrededores y la posterior culpabilización de los chinos). En la realidad, la ocupación de Manchuria reestructuró el balance del poder burocrático en favor del ejército japonés, que, a su vez, aseguró la perpetuación de la nueva política de expansionismo militar.

La construcción de *Manshukoku*

Tres fueron las áreas principales de actividades mostradas por esta nueva faceta del imperio: 1) la expansión militar, 2) el desarrollo económico, 3) la migración masiva. La migración era considerada una “válvula de escape” para el campesinado disforme, verdadero foco potencial de conflicto social y político.

Pero ciertamente algunos problemas serios fueron causados por esta migración masiva. El tratamiento de los nativos fue uno de ellos. La propaganda que apuntaba a la migración

ignoraba la existencia de los chinos y en menor medida de los campesinos coreanos que residían en áreas rurales de Manchuria. No se percibía a la comunidad local como una fuerza social.

El proyecto integral de la construcción de Manshukoku estaba signado por múltiples contradicciones. Estas contradicciones aparecían en todos los niveles: en el nivel político (el ejército vs las fuerzas políticas en Japón, Japón vs la Liga de Naciones), en el nivel económico (el ejército vs los hombres de negocio), en el nivel ideológico (intelectuales del ala derecha y del ala izquierda, fuerzas progresistas vs fuerzas reaccionarias), en el nivel social (colonos japoneses vs habitantes locales chinos).

Entre las expresiones ideológicas preexistentes a la importación del pensamiento europeo en el siglo XIX, el proyecto del estado de Manshukoku se apoyó especialmente en la doctrina del “el paraíso del camino real”. Esta ideología fue seductora en este contexto por sus orígenes en la filosofía china. El término chino para “odo”, (“wang dao”), se basaba en el concepto clásico del confucianismo de la sabiduría del hombre de estado. Esta idea legitimaba el mando imperial posicionando al gobernante como el mediador entre el cielo y la tierra – un mediador entre Dios y la gente. La filosofía política confucianista yuxtapone el estilo de liderazgo de “odo” con “hado” (la vía militar, gobernar por la fuerza). Es decir, mientras que el rey-sabio gobernaba a través del ejemplo virtuoso, su contraparte militar gobernaba a través de la fuerza. En los años 10 y los 20, los japoneses comenzaron a dar vueltas a la idea de “odo” como una alternativa a los modelos europeos de liderazgo político en China, empleando las virtudes conciliatorias y la diplomacia económica antes que las fuerzas de la amenaza. El gobierno iluminado de Pu-yi, el emperador de Manshukoku sería la encarnación del rey-sabio.

Minzoku kyowa – armonía del pueblo fue otra de las ideas-piedra fundamental del proyecto de estado. Originalmente, esta concepción sostenía que Manshukoku se proclamaba como la fuente de una nueva estructura política, que prometía extender el poder del campesinado chino e incorporarlo al estado. De hecho, el verdadero origen de esta idea fue un grupo de empleados japoneses de Mantetsu que se llamaban a sí mismos la Liga Joven de Manchuria (manshu seinen renmeikai), que presionaba para que fuera proclamada la independencia de Manchuria a fines de los 20. La Minzoku kyowa originalmente se oponía a la política parlamentaria y al prejuicio racial japonés. Por el contrario, el movimiento proponía una “política multirracial en la cual chinos, mongoles, manchurios, coreanos y japoneses” deberían “cooperar” como “ciudadanos iguales en una unidad de autogobierno”.

En Julio de 1932 Minzoku kyowa fue la visión guía para la nueva organización llamada kyowakai-Liga de la Armonía. Para los japoneses progresistas, el atractivo de la era la promesa de poner el poder político en manos de las masas chinas, estereotipadas como un campesinado homogéneo, pero lo suficientemente maduro para la iluminación revolucionaria. Sin embargo, la desilusión se produjo cuando el Kantogun reorganizó la kyowakai en Octubre de 1934. Este acto significó eliminar el potencial revolucionario de la organización. La kyowakai fue cooptada como parte de la estrategia del Kantogun para eliminar la resistencia al nuevo régimen. Entonces se estableció como comité de recolección y preservación de información y propaganda, que organizaba unidades vecinales responsables del mantenimiento del orden dentro de las jurisdicciones.

Mantetsu: cerebro y corazon de manshukoku

A pesar de que la construccion de Manshukoku esta intimamente relacionada con la existencia de Mantetsu, los origenes de la compania datan de 1906. Era la parte meridional del FFCC Oriental Chino, construido por los rusos. Japon fundo la Compania de FFCC del Sur de Manchuria (conocida como Mantetsu) y pronto esta empresa se convirtio en el agente principal de la penetracion japonesa en Manchuria. Mientras el ejercito Kantogun de dedicaba a fortalecer la posicion de Japon en el continente, Mantetsu asumio la responsabilidad de abrir Manchuria a la explotacion economica, desde todos los flancos: politico, militar, cultural, social, economico. Su area de investigacion era un centro prestigioso de la investigacion cientifica colonial.

Despues del “Incidente de Manchuria”, cambio la percepcion del poder de la imagen para persuadir y atraer el apoyo de la gente. Se consideraba ahora indispensable hacer uso del dispositivo visual para difundir la concepcion romantica que sento las bases de Manshukoku. Asi, pese a haber sido fundada en 1923, el Departamento de Cinematografia de Mantetsu experimento un desarrollo importante desde 1931 a 1932. Este periodo corresponde precisamente al tiempo del “Incidente de Manchuria” y la inauguracion del Estado de Manshukoku. La figura mas representativa y el verdadero motor creativo del Departamento de Cine de Mantetsu fue Koho Akutagawa. La mayor parte de sus peliculas fueron hechas en colaboracion con su talentoso companero, el cameraman Ichiro Hayakawa.

Una de las caracteristicas del cine en Manshu fue la utilizacion de teatros ambulantes. Por cierto, en las grandes ciudades de Japon y de Manchuria habia cines. Pero la situacion rural era un tanto diferente. Para la mayoria de la gente que vivia en areas rurales de Manchuria, era la primera oportunidad de ver un film. Los cines ambulantes significaban un gran esfuerzo, pero los hechos revelan la importancia asignada al quehacer cinematografico tanto en Manei como en Mantetsu.

Akutagawa ponía especial cuidado tanto en el contenido y la forma de narrar, como en el tratamiento de la imagen y el sonido. Optaba por emplear tecnologia de ultima generacion (por ejemplo, un zoom aleman unico en la epoca, para la posproduccion, los adelantos mas sofisticados del laboratorio PCL, apostado en Tokio, etc). En cuanto al montaje, aspecto relevante de los filmes de Mantetsu, era supervisado directamente por Akutagawa y en ocasiones el mismo lo efectuaba.

Cuando produjo y realizo el film “Kikansha Pashiha”?, Akutagawa puso especial esfuerzo en componer una “poesia”, segun expresaba. Su objetivo era describir el estado del espiritu reinante en la historia de Mantetsu.

Akutagawa se retiro de Mantetsu en 1941 y paso a trabajar en Manei, para producir “films culturales” (iluministas). Murio en Delian, la capital de Manshukoku, de un ataque al corazon en Showa 18. Se dice que las peliculas de Mantetsu se destacan por su riqueza y calidad entre todas las obras de Kultur Films producidas por el imperio japonés

Los films

Así, el ejército Kantogun, a través de los especialistas del Depto de Cinematografía de Mantetsu, puso especial énfasis en la producción y realización cinematográfica documental. El objetivo manifiesto del ejército Kantogun al embarcarse en esta tarea era la producción, realización y difusión de los llamados “kultur films”. Esta categoría fue tomada de la experiencia alemana para referirse a los filmes destinados a “ilustrar”, “iluminar” a la población y se obligaba por ley a la proyección de estas películas conjuntamente con los filmes comerciales programados en los cines. Esto estaba regulado por medio de la Ley del Cine (1939), que en realidad era una ley de censura y restricciones varias a la actividad cinematográfica. Pero detrás de este objetivo explícito existía la clara intención de transmitir mensajes propagandísticos a la población. Mientras Man’ei se encargaba de embelesar a los chinos, con su producción de ficción, Mantetsu “iluminaba” a los japoneses, principalmente a través de los serios y confiables documentales.

La peculiaridad de las películas de Mantetsu, que tal vez las haga únicas entre las expresiones documentales de tiempos de guerra, es que pese a estar realizadas en un contexto de guerra y conflicto, la premisa básica para su realización era la descripción de la armonía, la estabilidad y la prosperidad de Manshukoku. En otros contextos sociohistóricos contemporáneos a Mantetsu, como la Alemania Nazi por ejemplo, también pueden detectarse apelaciones a las emociones y la descripción de situaciones en términos de armonía. Sin embargo, estas se entremezclan con los patrones dominantes de expresión de conflicto y agresión hacia el enemigo o los grupos internos rechazados (como los judíos, en el caso alemán). Pero en los filmes de Mantetsu solo puede percibirse la explícita referencia al estado de guerra en el último de sus filmes y esto es por las exigencias de la coyuntura sociopolítica: la necesidad de legitimación del conflicto armado en la Guerra del Pacífico, cuando las condiciones de lucha ya habían torcido la balanza en contra de las fuerzas armadas japonesas.

En líneas generales, cada film está dedicado a un tema en especial. El rango de temas es tan amplio como lo eran las ambiciones de los gobernantes y el ejército. El espectro abarca la historia, el turismo, los militares y sus campañas, la ciencia y la tecnología, el comercio, la religión, la vida rural, los niños, la poesía, la vida en la fábrica, entre otros, y no falta el “film etnográfico”. Sin embargo, todos ellos comparten el enfoque común de destacar el estado de paz existente en Manchuria bajo la ocupación japonesa. Y, naturalmente, se ponía especial énfasis en la idea de que el ejército era el artífice y garante de esa situación. Ergo, su presencia en el área no solo era indispensable sino deseable.

Siempre con eje en la idea de paz y armonía, las películas de Mantetsu presentan numerosos subtemas que se imbrican en pos del objeto de representar el paraíso terrenal, materializado en esa Manchuria conquistada por los japoneses. En esta oportunidad no podemos desarrollar todos los temas. Pero, a los fines de un análisis general, podemos establecer tres ejes básicos, de los que se desprenden varias de las temáticas referidas en los filmes. Estos ejes son:

la romantización de la realidad

el nacionalismo y su correlato: el militarismo

la noción de progreso y su correlato: la mistificación de la ciencia y la tecnología.

La historia hipostasiada como recurso propagandístico

Veíamos más arriba que el movimiento romántico entró con cierta fuerza en Japón en la época de la Restauración Meiji, de la mano de otras filosofías y pensamientos europeos. Su manifestación presenta distintas variantes. Una de ellas es la apelación a la historia. La historia hipostasiada es uno de los recursos favoritos de los propagandistas y no son ajenos a esta tendencia los cineastas de Mantetsu. En efecto, uno de los filmes más importantes de la serie, “Kagayaku ichiman kiro” (“Brillantes diez mil kilómetros”), está dedicado a relatar las proezas de los japoneses desde que llegaron a Manchuria. Mapas, gráficos son empleados para ilustrar didácticamente los procesos que se representan en el film. Este “didacticismo” en los filmes es parte del plan de “iluminación” de los ciudadanos.

Basicamente, el eje de la película es dar cuenta de la extensión de 10.000 km en los FFCC de Mantetsu, desde que los japoneses están a cargo de la administración de los mismos. Pero al mismo tiempo, se complementa esta muestra del paso de la historia, claramente con la intención de dar cuenta de la expansión incesante, los episodios heroicos de los militares remontándose hasta la victoria sobre los rusos y la expulsión exitosa y definitiva de la verdadera amenaza que significaban estos y los británicos. Un rasgo claro de estos filmes que dan cuenta de las proezas militares – en la serie de Mantetsu, el film histórico que venimos relatando y el film militarista Odo Rintari – es que los narradores son locutores hombres. Esto es porque las temáticas de los filmes están relacionadas con el mundo de los hombres. Después veremos que otro tipo de filmes cuentan con narradoras. La división por géneros está bien marcada en las películas.

La historia gloriosa no puede estar representada de forma melancólica: el marco perfecto para los filmes es el magnífico tiempo, el sol y el cielo limpio. Banderas y otros elementos que remiten a la nación – siendo estas imágenes recurrentes a lo largo de toda la serie –, la gente alborozada y la estrella de film: el tren, símbolo de la historia que llega hasta la modernidad y del progreso incesante.

El film termina con una serie de alocuciones (solo es mostrado en imágenes, no se incluye el sonido correspondiente) de líderes de la zona. Pero el único discurso que es destacado y presentado en imagen y sonido es el de Yosuke Matsuoka, el diplomático responsable de la retirada de Japón de la Liga de las Naciones (1932), cuando cayó el manto de duda sobre la versión japonesa del Incidente de Manchuria y Matsuoka se retiró irritado y ofendido de la reunión (las películas de Mantetsu también incluyen este momento “histórico trascendental” para Japón y su férrea y valiente oposición a Occidente). El discurso de Matsuoka es una expresión patente de la concepción nacionalista y militarista de la época. Es interesante que el corto fragmento reproducido en la imagen del discurso de Matsuoka condensa casi la totalidad del pensamiento nacionalista del momento. Todos los elementos necesarios para recomponerlo están presentes aquí: la raza Yamato, la lealtad al emperador, la devoción (y entrega) esperada de los ciudadanos. La declaración² resume el rol de Mantetsu para los líderes japoneses.

Con un efecto de superposición, las olas de un mar embravecido rompiendo en las rocas hacen las veces de fondo para el rostro en primer plano de Matsuoka y su apasionado

discurso. Estas olas podrian metaforizar la fuerza imbatible de Japon, poderosa como las fuerzas de la Naturaleza y, como estas, no pueden ser alteradas, cambiadas. La fuerza de Japon no es humana, es natural e inmodificable. La segunda interpretacion posible es que las olas representan la violencia y la belicosidad del ejercito japonés haciendo un uso incesante de la fuerza en lugar de apelar a medios mas diplomaticos y pacificos (una contradiccion con respecto al motto fundante de Manshukoku: el “Odo rakudo”, que veiamos mas arriba). Si este es el mensaje que se pretendia transmitir, estamos en presencia de una primera “filtracion” de la voz de resistencia de los filmes.

El turismo en los filmes: placer y hedonismo

Otro grupo importante de peliculas: las de turismo o placer. Con un acceso relativamente facil por barco y por FFCC, Corea y el Sur de Manchuria atraian un cierto numero de visitantes japoneses al imperio. Esta floreciente industria fue uno de los pilares fundamentales en la economia de Manshukoku. Los japoneses estaban comenzando a asociar turismo con exotismo, lujo y lo ultramoderno de las facilidades del viaje por Manchuria. La experiencia en Manchuria le enseño al gobierno japonés cuan util resultaba el turismo como vehiculo de propaganda tambien.

La mayoría de los viajeros en Manchuria era un segmento relativamente estrecho de la sociedad japonesa, porque los costos del viaje al continente volvieran practicamente imposible que la mayor parte de los japoneses consideraran la posibilidad de realizar un viaje.

Casi todos los filmes de temas turisticos, o para promover el turismo en la zona, fueron producidos y realizados en el año 1937, clave en la historia de Japon en China. Fue el año mas brutal en la confrontacion entre los dos países, llegando a su momento culminante en Diciembre con la ocupacion de Nanking. No es casual, entonces, que junto a la necesidad comercial de fomentar la industria turistica, el otro imperativo fuera contrarrestar los posibles ecos del conflicto, pintando un panorama de paz y tranquilidad, y sobre todo de seguridad en la zona. Esta seguridad – retratada en las imagenes de familias con niños, jovenes disfrutando apaciblemente del mar y la playa en China – esta garantizada por los militares japoneses. Para reforzar esta ultima idea, algunas imagenes de naves militares son mostradas, como garantizando con su presencia la preservacion de ese estado de paz. Aqui estamos frente a otra fuerte y eficaz tecnica de propaganda: la omision. Y lo que se omite aqui es el conflicto, ya no latente sino real en la zona. Si se mostrara el conflicto, obviamente, nadie querria trasladarse a Manchuria a ocupar las tierras y trabajarlas para Japon.

Un rasgo fundamental: estos filmes de placer, diversion, turismo eran narrados por mujeres. Las mujeres tienen una fuerte presencia en estas peliculas, ya sea como presentadoras de los mismos o como protagonistas. Prevalecen significativamente sobre los hombres. Una posible explicacion para esto es que la mujer, no ocupada directamente en la guerra o en la vida publica del imperio, es la que esta en mejores condiciones para viajar. Ademas la mujer es la consumidora por excelencia. Por ello, el mundo del turismo y del placer se muestra como un ambito femenino. Los mensajes, la musica, la atmosfera general de los filmes – ropas bellas, paisajes maravillosos, voces suaves, musica con reminiscencias

hollywoodense, movimientos suaves y modales delicados, etc – sin duda apuntan a capturar al publico femenino. La narradora, sin duda, es mas confiable para las propias mujeres pues comparte el mismo mundo.

Un elemento importante en estos filmes es la sonrisa. La sonrisa no es solemne pero no llega a ser risa. Sugiere un temperamento perfectamente equilibrado. La persona que sonrie esta disfrutando de la situacion en que se encuentra, pero no se excede en sus manifestaciones. Esto es especialmente importante en el caso de los filmes de turismo y las mujeres, porque se supone que deben ser delicadas y modelos de refinamiento. Entonces, en estos filmes, nunca veremos extremos tales como risas desaforadas o actitudes de irritacion. El equilibrio, junto con el orden (militarismo) y la precision (ciencia y tecnologia), son todos elementos que estan en perfecta concomitancia con la ideologia subyacente. En un mundo equilibrado, no hay lugar para el conflicto, situaciones inestables o la alteracion del orden (la subversion). Todos estos factores actuan conjuntamente para enfatizar la no-existencia de contradicciones.

La descripcion del “otro diferente”: el film etnografico

En el film etnografico, el grupo descrito es el de los barga, una subetnia de los mongoles, que habitan en la llamada Mongolia interior, esto es dentro de territorio chino.

Tradicionalmente, uno de los rasgos tipicos de los filmes etnograficos es la supresion de la explicacion. La razon para esto es que la narracion en off puede interferir con el flujo natural de las imagenes. Sin embargo, para evitar que “se dispare toda la polisemia de la imagen” es necesario “anclar los sentidos de alguna manera” (Barthes: 1977). Si se dispara la polisemia, especialmente tratandose de una pelicula de propaganda, se corre el riesgo de que algunas posibles interpretaciones sean contrarias a los objetivos de los propagandistas. Entonces, para evitar estos problemas, este film incluye algunos comentarios aclaratorios pero en forma de “cartones” insertos entre las imagenes. La musica basica del film (la que prevalece) tiene reminiscencias rusas, cumple la funcion de fortalecer el clima exotico del film y fue especialmente compuesta para el mismo por un autor japonés.

El paisaje, inmenso, interminable, y sobre todo despoblado, totalmente vacio, sugiere que la estepa mongola es “tierra de nadie”. La musica que acompaña estas imagenes es un tanto melancolica, con predominancia de flautas y tonos menores, muy lenta. El estado de animo que se pretende transmitir es el de desolacion y melancolia en concomitancia con el despoblamiento del paisaje. Pero es al mismo tiempo una buena oportunidad para la contemplacion. Una imagen especialmente sugerente en este sentido muestra en primer plano un craneo de buey y algunos huesos, a su alrededor el ralo pasto se mece al compas de la suave brisa y en el fondo se entiende infinita la estepa, vacia y gris. Como metafora de la desolacion es contundente.

El “tempo” que atraviesa todo el film es un rasgo interesante para destacar. El “otro” descrito tiene una cultura caracterizada por ritmos distintos a los de los centros urbanos: son lentos y apacibles. Como la distancia con respecto a la naturaleza se supone es mas “corta” que en el caso de las sociedades “civilizadas” o “desarrolladas”, como la japonesa, los modos de comportamiento, de accionar de las personas no son tan agitados. De alguna

manera, el film trae a la memoria el “mito del buen salvaje”. Hay muchos otros elementos incorporados en este film que refuerzan el exotismo de la aproximación a la descripción visual del otro. Una observación en cuanto a la aproximación cinematográfica particular en “La Estepa Barga” es que las tomas recuerdan el estilo también del más tradicional de los cines etnográficos (desde Flaherty hasta Rouch). Primero, hay tomas de establecimiento y luego la cámara se va acercando con curiosidad a los sujetos filmicos, explorando sus actividades, las expresiones de sus rostros, el detalle de su indumentaria. La cámara participa en la acción, efectivamente, observando con cuidado cada movimiento. Además lo interesante es que parece haber habido un cierto entrenamiento de los sujetos filmicos a la presencia del equipo de filmación.

Las viviendas de los barga aparecen en toda su precariedad contrastan de por sí con las edificaciones monumentales, fuertes y sólidas de las grandes ciudades de Manshukoku, diseñadas por los mejores urbanistas japoneses. Pero lo cierto es que la precariedad de las viviendas barga depende del estilo de vida nómada de este pueblo.

En suma, el “film etnográfico” como todo film etnográfico, trata la descripción de un exótico “otro” que es mostrado simultáneamente:

de un modo positivo: como el “buen salvaje” que vive en perfecta armonía con la naturaleza y su grupo social

de un modo negativo: por su subdesarrollo, debe ser “asistido” para alcanzar la modernidad.

Ambas aproximaciones, lejos de ser antagonicas, se complementan mutuamente. Las oposiciones antropológicas tradicionales “Naturaleza/ Cultura”, “Rural/urbano”, “Primitivo/civilizado” están bien representadas en este film. Además, no menos importante es la descripción de la estepa como un espacio inmenso y desolado, esperando a la gente del sobrepoblado Japón para ocuparlo y establecerse en él.

El “film-poesía”: “kikansha pashiha”. las pistas de resistencia

Entre los filmes de Mantetsu, este es probablemente el más cautivante. Y esto es especialmente por el despliegue cinematográfico exquisito de todas las dimensiones del film: la composición del cuadro, el sonido y, lo que aparece como la “estrella del film”, la edición.

Ya en la presentación, los títulos aparecen por medio de un efecto original de edición: vienen mostrándose como si fuera una rueda, rodando y, siguiendo el movimiento, un título va reemplazando al otro. Desde el principio el poder de la edición hace su aparición contundente.

La expresión explícita “Paso la censura”, inmediatamente después de los títulos, es sugerente por la naturaleza misma del film. En efecto, 1939, año de la producción del film, es el año de la promulgación de la “Ley del Cine”. Veamos el por qué de las “pistas” sobre mensajes de resistencia es esta película.

Hasta los 30, los intelectuales de izquierda estaban mas o menos seguros en sus posiciones en Japon. Pero la escalada subsecuente de la censura en la academia drasticamente cambio esta situacion. Bajo las presiones de la represion ideologica, un gran numero de revolucionarios se largaron a Manchuria, donde encontraron un paraiso en la expansion de la burocracia del estado titero y el ala de investigacion de Mantetsu. Y aqui yace una de las contradicciones mas apabullantes en el entorno politico de los 30: la simultanea represion y movilizacion de la inteligencia revolucionaria del gobierno japones. Los sinologos aportaron erudicion, experiencia y creatividad en el desarrollo del proyecto, aun cuando trajeran division en el mismo corazon del estado colonial. En Manchuria, el Instituto de Cultura Comun de Asia y Mantetsu fueron las cunas del radicalismo.

De hecho, estos sinologos habian sido la base en la academia en la que el marxismo se habia convertido en la moda de los 20. Estos estudiosos y expertos tendian a situarse a si mismo a la izquierda del espectro de la opinion progresista. El estado necesitaba a los cientificos sociales con experiencia en China y un buen porcentaje de ellos eran estos sinologos entrenados en Japon. En suma, si hubo alguno de los filmes de Mantetsu que sintio la influencia de la ola intelectual de izquierda que invadio Mantetsu en los 30, sin duda fue “Kikansha Pashiha”.

De hecho, las peliculas asi como otras expresiones artisticas, producidas bajo el estado de censura, tendian a perder la mayor parte de su potencialidad no solo como vehiculo de reflexion y movilizacion, sino tambien como piezas de inquisitorias agudas sobre la realidad. Sin embargo, Kikansha..., lejos de ser un tipico film concebido con el fin de complacer a las autoridades, los productores y directores se las ingeniaron para realizar una obra maestra que refleja no solo un verdadero patron de creatividad y fuerza, sino tambien que destila poesia.

Los recursos tecnicos cinematograficos

La edicion del film parece una “costura” que une todas las imagenes y las secuencias. Y dentro de cada cuadro, la composicion de la imagen revela una extraordinaria meticulosidad. No menos importante es la banda de sonido: la combinacion de la musica, los sonidos, los ruidos y los silencios, estan insertados deliberadamente, para enfatizar el efecto que cada toma y cada par de cuadros editados quieren transmitir.

La primera parte de la pelicula desarrolla la descripcion de la locomotora. Pero en lugar de mostrarla de la manera convencional – es decir, enorme y de una pieza como en el resto de los filmes de Mantetsu – la enorme maquina es filmada en fragmentos. Los primeros planos detalle estan dedicados a las ruedas, tomadas de diferentes angulos y editadas las tomas a tal velocidad – muchos cuadros por segundo – que no se puede distinguir que parte de la maquina esta siendo mostrada. El efecto emocional producido en el espectador es el de ansiedad, vertigo y aun intranquilidad, en suma: se torna extenuante visualizar estas imagenes. Ademias, las tomas sobre los objetos entonces se alternan con primerisimos primeros planos de los rostros de los trabajadores (todos hombres). El efecto emocional es aun mayor. El modo en que la tecnica de propaganda esta actuando en este caso opera de forma opuesta al recurso de la “anestesia”. En este caso, los estmulos audiovisuales se

sucedan uno tras otro a tal velocidad que el espectador no tiene un solo momento para reflexionar sobre lo que está viendo: queda aturdido, mentalmente agotado, fatigado.

Las técnicas de edición y la composición de la imagen emulan, sin duda, el estilo de Sergei Eisenstein. O aun el de algunos documentalistas rusos como Dziga Vertov. Así, es evidente que el film, al menos en sus recursos técnicos, está inspirado en la cinematografía soviética de la época, nacida bajo el ala de la revolución de Octubre. La posibilidad de la influencia ideológica marxista en estos trabajos – que en este film se expresa principal y curiosamente a partir de los recursos cinematográficos – no es baja.

Con respecto a los movimientos y las posiciones de cámara, el trabajo dedicado a ellos es también remarcable. Una secuencia interesante es la del ingeniero o diseñador (esto no está especificado en el film, su profesión, pero que se trata de un trabajo en el campo tecnológico puede ser deducido a partir de los instrumentos que está usando: compás, mesa de dibujo, lápices, etc). Está haciendo dibujos técnicos, mientras la cámara literalmente entra en la acción. En efecto, el ángulo de toma es tan extraño que la lente de la cámara pasa por debajo del brazo del ingeniero, en una toma con ángulo bajo.

En “Sogen Barga” la cámara adoptaba una aproximación etnográfica. En efecto, el instrumento era solo testigo de las actividades culturales, pero de alguna manera como un observador externo. Por el contrario, aquí en “Kikansha Pashiha”, la cámara es un intruso inofensivo. Intimista, participante, busca las acciones a lo largo de todo el film, como si estuviera explorando, probando ángulos inusuales y posiciones no convencionales. Se muestra a sí mismo como un “ojo indiscreto”. Tal como el “cine-ojo” revolucionario de Vertov. Este empleo revolucionario del dispositivo cinematográfico es un ejemplo claro de como la censura, la represión no siempre tienen éxito cuando se empeñan en matar la creatividad.

En la última parte del film, una secuencia realmente soberbia, compuesta en primerísimos primeros planos de una oreja y un plano detalle de un taladro. La edición comienza suavemente pero va acelerando progresivamente, alternando la oreja y el taladro. La repetición de esta alternancia ocurre unas 20 veces acelerando cada vez más la edición. En la banda de sonido, cuando se muestra el taladro, el sonido correspondiente es el de la herramienta, pero cuando aparece la oreja, no hay ningún sonido. Silencio. La edición sigue el ritmo impuesto por el taladro. Todo el film en general, pero especialmente remarcado aquí, está atravesado por el tema del “gaman” (soportar). El significado podría ser que los trabajadores poco a poco van perdiendo la capacidad de escuchar, por el ruido ensordecedor producido por el taladro. Pero, de cualquier forma, continúan con su tarea. El sacrificio vale la pena. Es imperioso seguir trabajando con la misma devoción. De hecho, sus rostros no expresan ningún sufrimiento. No obstante, existe otra interpretación posible y, en mi opinión, la más factible. La secuencia puede estar sugiriendo la alienación del trabajador al punto en que aun pierde la capacidad de oír, pero no se da cuenta de ello (no lo advierte).

Como se ve, toda la parafernalia de dispositivos técnicos está al servicio de la transmisión de este mensaje: devoción, aun si implica gaman. Pero, si la misma escena tuviera la misma “contra-lectura”: en este sistema alienante el hombre/máquina no solo está expuesto al daño de su condición psíquica, sino también es un atentado a su integridad física.

La locomotora y la magnificencia del proyecto

En este film también la locomotora aparece como un personaje destacado. Simbólicamente, hay por lo menos dos lecturas. La primera, inmediata, es que la enorme máquina representa el progreso, la modernidad, la industrialización. El FFCC siempre era sinónimo de progreso y desarrollo y esta idea fue especialmente enfatizada como perfecta excusa para la colonización. La creación de un aparato tan monumental e imponente es resaltada por una abundancia de cámaras en ángulo bajo (contrapicada), que hacen que la locomotora se vea aun mayor. Esto destaca no solo la magnificencia material del proyecto, sino también sus implicancias. Es decir, la combinación total de fuerza humana, devoción, disciplina, en suma los grandes esfuerzos invertidos en la concreción de la parte más importante del tren.

La segunda lectura está directamente relacionada con la primera y es una suerte de corolario de la misma. La magnitud del proceso de diseño y construcción de la locomotora, incluyendo los esfuerzos conjuntos de todo el grupo de operarios y técnicos en la fábrica, es la metáfora más apropiada de la más ambiciosa pero no menos comprometida tarea de construir el estado mismo de Manshukoku. Demanda la misma disciplina, la misma devoción, la misma lealtad (al emperador y al resto del pueblo japonés, a la “Raza Yamato”) la acción de construir la locomotora y de construir el nuevo estado. De hecho, el proceso común de trabajo quedaba glorificado. La película, de la rutina, el hecho cotidiano, un hecho menor en la vida de cualquiera – el trabajo en una factoría – hace una verdadera proeza, una apoteosis, un acto heroico. En consecuencia, el hombre común, el simple trabajador encuentra su propio trabajo exaltado, enaltecido. Esta es otra de los recursos de propaganda: la descripción demagógica del “don nadie”, convertido en el hacedor de la coyuntura histórica.

Los valores y las virtudes

Pese a que la cámara explora la escena en su totalidad, observa en profundidad, escruta todo lo que ocurre en su campo de influencia, nadie presta atención a su presencia, nadie muestra una actitud profilmica. La devoción (o alienación?) es tal que impide que ocurra cualquier tipo de distracción en los sujetos filmicos. Sin embargo, contrariamente a las caracterizaciones propagandísticas sobre los japoneses elaboradas por los norteamericanos – los japoneses como “automatas” – estas personas en “Kikansha Pashiha” son sumamente expresivas, a juzgar por sus gestos, miradas y semblantes.

El sacrificio, los esfuerzos enormes que la tarea requiere se supone que no será capitalizada para la gloria individual, sino que es puesto al servicio del beneficio general (común).

La última parte de la película está dedicada a condensar y recalcar los atributos que deberían poseer los trabajadores y, por extensión, los ciudadanos. La escena, visualmente, consiste en la imagen de los operarios alineados disciplinadamente en filas. Expresiones tales como cumplir estrictamente la disciplina / poner todo el corazón por la armonía / servir con todo el corazón, etc. aparecen en la imagen en sobreimpreso sobre las imágenes de los operarios. Esto condensa la ideología de la época y lo que se esperaba de los

ciudadanos. No hay musica, no hay narracion incluida en la banda de sonido, creandose asi una atmosfera de profunda solemnidad. Despues la banda de sonido alterna ruidos y silencios.

El silencio es un aliado favorito de los gobiernos totalitarios. El silencio asegura la eliminacion de las quejas, no hay lugar para expresiones opositoras potenciales y “peligrosas”, ni para las voces “problematicas”. Se asocia con la obediencia, la represion, la sumision y tambien con el orden y la disciplina. En suma, estos son los fundamentos de los estrictos mecanismos de control social implementados para mantener el statu quo inalterado, mientras continua el proyecto expansionista. El film legitima esta situacion en sus mensajes manifiestos, pero al mismo tiempo, veiamos, destila un claro “olorcillo” a resistencia.

El sol, el relax, las sonrisas

Todo el tiempo, en los interiores – la fabrica – el sol penetra por las ventanas. En medio de un ambiente un tanto sordido, a menudo un rayo de sol se filtra por la ventana y da la sensacion de un “baño de luz” a la oscuridad del lugar. Este recurso intenta suavizar el rigor de las condiciones de trabajo. Otros componentes brillantes son el fuego, las brasas encendidas, las chispas del trabajo sobre el yunque. Naturalmente, la refulgencia esta asociada con la armonia y tiene una connotacion altamente positiva. En suma, es un recurso que torna positiva una escena potencialmente negativa como estas tomas al interior de la fabrica.

Con respecto a la secuencia sobre el relax, se corresponde con el recreo para el almuerzo y la sobre mesa. La musica es suave y ayuda a crear el necesario clima para liberar las tensiones. En comparacion con la ansiedad experimentada durante la parte previa de la pelicula, esta seccion representa tambien un tiempo de descanso y distension, el “recreo” para el publico tambien.

El sol pega sobre los rostros de los hombres y los hace ver radiantes. Las sonrisas plenas son centro de la imagen. Nunca risas estentoreas: siempre “equilibradas” sonrisas.

La peculiaridad de esta pelicula reside en que el proceso de produccion de un trabajo que originalmente se orientaba a transmitir un “mensaje de armonia” y “disciplinamiento de la sociedad” al mismo tiempo, se las ingenia para develar sutilmente las contradicciones de este sistema y, de alguna manera entonces, el conflicto. Gran parte de esto se consigue por medio de dispositivos tecnicos.

Entonces, esta pelicula es un buen ejemplo de:

la posibilidad de burlar la censura incluso dentro de un regimen totalitario;
el poder de la creatividad.

El film militarista en el marco de la armonia

El último film de la serie es militarista, impuesta esta condición por la coyuntura política y militar del momento. Fue realizado durante la Guerra del Pacífico, después del ataque a Pearl Harbour. En estos tiempos, el interés que existía hasta entonces en el frente de China se desplaza hacia el área del Pacífico. El leit-motiv ahora era que las naciones asiáticas deberían ser protegidas del peligro de la colonización europea y americana. Los slogans también se modificaron: el antiguo “Todo y todos bajo Un Universo” (Japón / su emperador) fue reemplazado por “Esfera de mutua prosperidad de la Gran Asia”. Entonces, bajo estas circunstancias era de vital importancia producir un film que pusiera especial énfasis en las fuerzas armadas y sus logros pasados. Al mismo tiempo, pese que no era el estilo preferido de Mantetsu, en esta ocasión la detención del enemigo devino una tarea inevitable. Aunque nunca se llegó al grado de los otros grandes propagandistas de la IIGM.

La narración está a cargo de una voz masculina, de acuerdo con el tema central del film: el militarismo.

El ejército

El propósito central del film es poner el acento sobre los siguientes puntos:

que Japón, pese a ser un pequeño país insular tiene la fuerza necesaria como para vencer a las superpotencias de Europa y EEUU.

que también tiene la capacidad de construir con éxito un estado próspero como Manshukoku, en beneficio del pueblo asiático.

Los mapas que se usan en las películas no están ya destinados a mostrar la cantidad de kilómetros en que se ha extendido el FFCC, por ejemplo, sino que se usan para ilustrar las conquistas militares del ejército Kantogun en toda su extensión. Las imágenes de los mapas están superpuestas sobre otras imágenes de las tropas, como si estuvieran atravesando el mapa. La idea es que las tropas cruzan por y penetran Manchuria. El mapa entonces está funcionando como un símbolo de la territorialización. Se incluyen en el film fragmentos de película correspondiente a la Guerra Ruso-Japonesa. El antiguo enemigo es explícitamente mencionado y mostrado, aunque las circunstancias obligan a adoptar una posición un tanto más agresiva contra el enemigo (por lo menos explicitando su presencia), los soldados rusos, POW de los japoneses, que aparecen en la imagen se ven saludables y sus rostros no exteriorizan sufrimiento alguno.

Hay muchas tomas descriptivas de parafernalia militar empleada durante esa guerra de principios de siglo: cañones, tanques, soldados portando las armas, preparándolas, disparos, oficiales discutiendo estrategias. En suma, las típicas escenas de guerra, que contrastan con el estilo general de toda la serie filmica de Mantetsu. Pese a las connotaciones militaristas de las secuencias y la patente situación de batalla, el enemigo no es mostrado en situaciones de enfrentamiento. Como dijimos, solo aparece ya derrotado.

La música respeta el estilo militar. Es marcial, pero alegre. Y no pueden faltar los símbolos nacionales: la Hinomaru tiene una fuerte presencia en la película, así como el himno nacional. Evidentemente, este apoyarse en las glorias pasadas tiene como objeto ganar la

confianza de la gente para que una vez mas les sea confiada la tarea de llevar a cabo la cruzada en el Pacifico.

La deificacion de los soldados muertos en el campo de batalla aparece como otro de los elementos claves en el film. Refuerza la justificacion ideologica para la aceptacion facil de la muerte de los ciudadanos al servicio del Imperio. Muchos monumentos memoriales son mostrados a lo largo de la serie de Mantetsu. En este caso, la camara en angulo bajo (contrapicada) sugiere la grandiosidad (material y simbolica) del monumento y el cielo en el fondo ofrece la perfecta y necesaria atmosfera espiritual.

El film no puede ser categorizado estrictamente como un “film de guerra”, pero sin duda comparte con estos muchos puntos en comun. Los filmes cientificos, el film economicista y el film bucolico son otros de los componentes de la serie.

En el primero, puede apreciarse la estrecha relacion entre la ciencia y el militarismo. La ideologia por detras de las llamadas “ciencias duras” (y su aplicacion empirica: la tecnologia) son tambien manipuladas para legitimar las premisas basicas del militarismo. Los puntos en “comun” entre los dos campos permiten llevar a cabo esta accion: orden, rigurosidad, disciplina (para desarrollar un serio trabajo cientifico, la disciplina es un imperativo); precision (tanto en la investigacion como en el diseño y la aplicacion de taticas y estrategia militar), pragmatismo (empirismo), planificacion estricta, estabilidad, logica y razon (no a las emociones y la subjetividad) y asi. Entonces, la mistificacion de la ciencia y la tecnologia devienen dispositivos ideologicos tambien. Este halo de credibilidad, seriedad e infalibilidad que la ciencia posee, contribuye a legitimar un determinado orden politico. Si Kantogun hace uso de la ciencia de esta forma tan dedicada y responsable, Kantogun es “serio”, “creible”, confiable.

El film muestra los procesos del trabajo de investigacion sobre el hielo, llevados a cabo por el staff del Departamento de Investigacion Cientifica de Mantetsu: trabajos de campo en las zonas heladas del norte de Manchuria, experimentos de laboratorio, rigurosas mediciones, etc. Todos estos estudios eran necesarios, por ejemplo, para poder extender las vias del FFCC en esta region de clima riguroso. Tambien se muestran en el film aspectos de la cultura rusa, los habitantes del lugar, su religion, actividades economicas y sociales. Y no falta la muestra de la belleza natural de la zona y sus recursos.

En el film economico de 1938, tiempos del embargo economico propuesto por EEUU en contra de Japon, pudo haber sido concebido como un medio para transmitir la idea de que Japon junto con Manshukoku, y sus recursos, estaban en condiciones de lograr el autoabastecimiento. Los temas principales son la ciencia, los recursos naturales, la economia de subsistencia, el proceso de produccion de soja y sus derivados, la exportacion de estos productos (especialmente a Alemania). Pero tambien, la devocion al trabajo, la industrializacion de la region, el rol clave de Japon en el proceso de desarrollo del lugar. Se enfatiza el contraste entre las formas tradicionales (locales) de trabajar el campo y la moderna tecnologia, introducida por Japon. Esto es mostrado, por ejemplo, por medio de un “experimento” donde compiten un antiguo arado tirado por caballo y un moderno tractor. El tractor es el simbolo por antonomasia de la modernidad en el campo. La oposicion etnocentrica entre tradicional/moderno es una constante en la serie de Mantetsu.

Y por ultimo el film bucolico (1937). Los temas retratados (literalmente) son los recursos naturales, la economia de autosubsistencia, lo tradicional y lo rural. Cada toma de esta pelicula da cuenta de un paisaje bucolico. La musica que la acompaña es del romantico Robert Schumann. Naturaleza, adorables animales (gansos, cerditos, burros, vacas, etc.), niños sonrientes, el valor del trabajo, el bienestar de la gente. En este contexto, los lugareños estan mostrados como parte del paisaje. El hombre no esta separado totalmente de la naturaleza, al igual que los mongoles barga. La idea a transmitir es la necesidad de la modernizacion y de esta manera, alcanzar la situacion ideal – el paraiso en la tierra. Es decir, la conjuncion de una sociedad en armonia, con enormes extensiones de tierras y recursos naturales, paisajes maravillosos, lugareños amistosos y la modernizacion, que llegaria de la mano de Japon.

Conclusion

El caso de Mantetsu probablemente sea unico en la historia del film de propaganda, porque conjuga mensajes reaccionarios, orientados a legitimar un orden totalitario, con voces antagonicas de resistencia dentro de un mismo film. Naturalmente, esta peculiaridad esta determinada por las mismas condiciones estructurales de Manchuria durante la ocupacion japonesa.

La tarea de los cineastas de Mantetsu fue ardua, porque bajo la consigna de retratar y enfatizar la armonia, debieron ingeniarselas para poner de relieve el conflicto. No solo por el hecho de cumplir con la consigna, sino por la amenaza concreta que significaba la implacable Ley del Cine y la censura. Pero en definitiva los realizadores, productores y tecnicos de Mantetsu logran burlar estas restricciones, con sutileza y creatividad. Lo cual en un contexto totalitario como el Imperio Japonés requeria valentia y decision. Y es la prueba fehaciente de que no todos los japoneses en China tenian intenciones de perjudicar a los locales – como mostraban peliculas, panfletos y otros recursos propagandisticos producidos por los enemigos de Japon – sino que en medio de tanta violencia y mentiras, habia muchas personas bien intencionadas que no solo trabajaban para la gloria de Japon, sino tambien con la honesta intencion de liberar a los pueblos conquistados.

Bibliografia

- BARNOW, ERIC 1996 *El Documental*. Historia y Estilo. Gedisa. Barcelona.
- BARTHES, ROLAND. 1977 “Retorica de la Imagen”. En *Comunicacion*. Siglo XXI. Buenos Aires,.
- COLE, ROBERT 1998 *International Encyclopedia of Propaganda*. Fitzroy Dearborn Publishers. Chicago and London.
- CHOMSKY, NOAM 1997 *Media Control*. The Spectacular Achievements of Propaganda. Seven Stories Press. New York (1st. Ed 1991).
- DAVIS, Darrell W. 1996 *Picturing Japaneseness*. Monumental Style, National Identity, Japanese Film. Columbia Univ. Press.
- DELWICHE, AARON 1995 *Propaganda* <http://carmen.artsci.washington.edu/propaganda>
- Documentary Box *Documentarists of Japan*. YIFF
- <http://www.city.yamagata.yamagata.jp/yidff>

EATWELL, ROGER 1997 *Fascism*. A History Penguin Books. (1st. ed 1995).

HALL, STUART (Ed) 1997 *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage Publications. London,.

HOSBAWM, ERIC et al. 1997 *Imperialism Roundtable*. in Radical History Review. Internet.

IRIS *Theorie de l'image, culture de l'image et le Japon Contemporain* Nro.16 Iowa-Paris 1993.

KAPLAN, E. ANN 1997 *Looking for the Other*. Feminism, Film and the Imperial Gaze. Routledge.

MILLER, DANIEL, MICHAEL ROWLANDS, AND CHRISTOPHER TILLEY 1995 *Domination and Resistance* Routledge London and New York.

RENOV, MICHAEL 1993 *Theorizing Documentary*. Routledge. New York.

RIMER, THOMAS (Ed) 1990 *Culture and Identity*. Japanese Intellectuals during the Interwar Years. Princeton Univ. Press. New Jersey.

SAID, EDWARD 1994 *Culture and Imperialism*. First Vintage Books (1st ed.1993).

SONTAG, SUSAN 1977 *On Photography* Anchor Books (1st.ed 1973).

ROUCH, JEAN 1968 *Le Film Ethnographique* , Seuil, Paris

TAYLOR, RICHARD 1998 *Film and Propaganda*. Soviet Russia and Nazi German. IB Tauris Publishers. London (1st.ed 1979).

VERTOV, DZIGA 1975 *Cine-Ojo. Escritos de Dziga Vertov*. Ed. de la Flor. Buenos Aires.

VVAA 1982 *Ombre elettrica*. Saggi e ricerche sul cinema cinese. Electa Editrice Milano.

YOUNG, LOUISE 1998 *Japan's Total Empire. Manchuria and the Culture of Wartime Imperialism*. Univ.of California Press.Berkeley.

Notas Bibliograficas:

¹ Nombre que recibia el ejercito japones apostado en la zona

² “Podria decirse que Mantetsu es el barometro del desarrollo de nuestro pueblo en el continente”.