

# Okuzaki Monogatari: *El Ejército de Dios sigue su marcha*<sup>1</sup>

Okuzaki Monogatari: *The Emperor's Naked Army Marches On*

Luis Miranda\*

COORDINADOR DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE LAS PALMAS

**RESUMEN.** Considerado como una de las figuras decisivas en el ámbito de la práctica del documental en Japón, el cine de Kazuo Hara funciona en cierto modo como bisagra entre la radicalidad política de los años sesenta y la deriva intimista de la no ficción japonesa representada en los noventa por cineastas como Naomi Kawase o Hirokazu Kore-eda. No obstante, su tercer largometraje, *El Ejército de Dios sigue su marcha* (*Yuki yukite Shingun / The Emperor's Naked Army Marches On*, 1987), desborda el ámbito de la representación trasgresora de lo privado que caracteriza sus otros filmes. El sujeto central del film, Kenzo Okuzaki, veterano de guerra destinado en Indonesia durante el tramo final de la Guerra del Pacífico, vive absorbido en una cruzada personal de denuncia frontal del Emperador como responsable primero y último de la tragedia provocada y sufrida por Japón, y del silencio consensuado por la sociedad japonesa en torno a los crímenes cometidos. Su agresivo interrogatorio a una serie de veteranos suboficiales y oficiales implicados en el fusilamiento ilegal de dos soldados desvelan en Okuzaki una personalidad obsesiva y autoritaria. Pero los hechos que se desvelan a lo largo de la película dibujan un panorama de abyección inimaginable. Consciente o inconscientemente, *El Ejército de Dios sigue su marcha* hace visibles algunas cuestiones centrales a la discusión en torno a las relaciones entre Historia y memoria personal, así como en torno a su construcción en forma de relato: entre ellas, la necesidad de contar con el registro del testimonio directo. Pero, más sutilmente, también las condiciones que hacen posible el silencio institucionalizado y su desafío, de tal forma que los propios códigos del decoro que separan en Japón lo público de lo privado implican las condiciones que permiten su trasgresión.

**Palabras clave:** Kazuo Hara, *Yuki yukite Shingun*, *El Ejército de Dios sigue su marcha*, documental, testimonio, abyección, Historia, memoria, decoro.

---

<sup>1</sup> El autor está en deuda con Carlos Muguero, por su generosa provisión de materiales e informaciones sin los cuales la redacción de este ensayo tal vez no hubiera sido posible.

\* **LUIS MIRANDA** trabaja como coordinador del Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria. Es Licenciado en Historia del Arte y posee el Título de Estudios Avanzados en Historia del Cine por la Universidad Autónoma de Madrid. Autor del libro *Takeshi Kitano* (Cátedra, 2006) y coordinador editorial de *China siglo XXI: desafíos y dilemas de un nuevo cine independiente, 1992-2007* (Festival de Granada / Cines del Sur, 2007), primer libro editado en España sobre cine chino, ha publicado también contribuciones en otra decena de libros especializados. Colabora con la revista *Cahiers du Cinéma España* y el diario *Canarias 7*. En la actualidad prepara la edición de un libro sobre la *Trilogía de Apu* de Satyajit Ray y otro, como autor, sobre nuevos cineastas asiáticos.

**ABSTRACT.** Considered one of the key figures in the field of Japanese documentary, Kazuo Hara's cinema functions in some ways as a hinge between the political radicality of the sixties and the uncertain intimacy of Japanese non-fiction, represented in the Nineties by filmmakers such as Naomi Kawase and Hirokazu Kore-eda. Nevertheless, his third feature length film *The Emperor's Naked Army Marches On / Yuki yukite Shingun* (1987) goes beyond the sphere of the groundbreaking representation of the private that characterizes his other films. The film's main character, Kenzo Okuzaki, a war veteran stationed in Indonesia during the last stretch of the Pacific War, lives absorbed by a personal crusade to denounce the Emperor as the first and last perpetrator of the tragedy provoked and suffered by Japan, and the complicit silence of Japanese society with regards to the crimes committed. His aggressive interrogation of a series of veteran corporals and officers involved in the illegal execution of two soldiers reveals Okuzaki as an obsessive and authoritarian personality. But the facts revealed throughout the film depict scenes of unimaginable degradation. Consciously or unconsciously, *The Emperor's Naked Army Marches On* makes visible some of the central questions of the discussion of the relationship between History and personal memory, as well as memory's construction in the form of a story: among them, the need to have a record of direct testimony. But also, more subtly, to have the conditions that make possible the institutionalised silence, as well as the challenges to it, in such a way that the very codes of decorum that separate the public from the private in Japan imply the conditions that allow their transgression.

**Keywords:** Kazuo Hara, *Yuki yukite Shingun*, *The Emperor's Naked Army Marches On*, documentary, testimony, abjection, History, memory, decorum.

A tiempo pero después de un cierto tiempo: tanto *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) como *El Ejército de Dios sigue su marcha (Yuki yukite Shingun / The Emperor's Naked Army Marches On*<sup>2</sup>, Kazuo Hara, 1987), surgen en una misma época, cuando aquello de lo que dan cuenta se halla a una distancia de unos cuarenta años. Es decir, cuando las voces de los testigos aún están presentes y los oídos y ojos del *nuevo* espectador están disponibles de una cierta manera. «Cuéntamelo de nuevo, pero cuéntalo todo». Esa posibilidad de un relato más «justo» no puede separarse a su vez de la propia historia del medio a través del cual la narración histórica se hace posible. El cine, y en concreto el cine documental, ha vivido ya su puesta en crisis más radical durante los sesenta, al hilo de la efervescencia contracultural y política de aquellos años, y está dispuesto para cierta clase de pesimismo. La suspensión de las garantías de *verdad* y la emergencia de lo privado como material histórico implican una hipersensibilidad ante la evidencia de que siempre queda algo por contar y de que hay siempre un límite infranqueable para todo relato. Así que la Historia,

<sup>2</sup> Se ha optado por usar aquí el título en español propuesto en el volumen de Carlos MUGUIRO (ed.), *El cine de los mil años. Una aproximación histórica y estética al cine documental japonés (1945-2005)* (Pamplona, Festival de Cine Documental de Navarra Punto de Vista / Gobierno de Navarra, 2006): *El Ejército de Dios sigue su marcha*. Una traducción más ajustada al título original japonés podría ser "Avanza, ejército sagrado". El título en inglés con el cual es conocida internacionalmente la película, *The Emperor's Naked Army Marches On*, deriva de una traducción errónea: «naked», desnudos, por «sacred». Por mencionar alguna otra referencia en español, el traductor del ensayo *Ante el dolor de los demás*, de Susan Sontag, sigue el título en inglés: "Aún marcha el ejército desnudo del Emperador", en Susan SONTAG, *Ante el dolor de los demás* (Círculo de Lectores, Barcelona, 2003).

tanto en el film de Lanzmann como en el de Hara, ya no será un trabajo de síntesis a cargo de un narrador autorizado sino una suma de testimonios que desafían la imaginación del horror y que, implícita o explícitamente, cancelan la posibilidad de curar la herida. De ahí que los episodios traumáticos de la historia reciente, con el Holocausto como paradigma, se consideren a menudo vinculados a una reflexión mucho más general en torno a lo irrepresentable como conciencia última de la imagen moderna. La modernidad cinematográfica podría verse, de hecho, como una tortuosa resistencia a la imagen como metáfora, en favor de la constatación de las condiciones de posibilidad de las propias imágenes. Lo que varía, lo que se desgarrá, es la confianza en la imagen como *verdad total* –Historia– para dejar paso a la imagen como *verdad específica* –historia. Si ha de haber una totalidad, que sea empírica.

Es preciso no llevar demasiado lejos la comparación entre *Shoah* y *El Ejército de Dios sigue su marcha*: la primera es un monumento a las víctimas del exterminio a la vez que un documento exhaustivo de la memoria de los supervivientes, exhortados a legar su testimonio a la posteridad. La segunda es un film de asalto en el sentido más literal del término: los testimonios proceden del interrogatorio a un grupo de antiguos soldados, supervivientes del tramo final de la Guerra del Pacífico, que participaron en situaciones intolerables derivadas del fanatismo militar del Japón imperial. Las víctimas están ausentes, como fantasmas deslizados en el film a través de algunas fotos, pero en su nombre actúa un formidable fiscal, el Sr. Okuzaki, una especie de Virgilio justiciero que guía la película y se esfuerza, de hecho, por apoderarse de ella. Okuzaki es el verdadero tema de la película desde un principio, pero la capacidad de arrastre de los hechos que se desvelan termina por desbordar lo que inicialmente era el retrato de un sujeto para convertirse en crónica fragmentaria y aterradora de la Historia no oficial de la guerra desde el lado japonés. Okuzaki es un activista fanático, sincero y solitario, consciente de que los supervivientes, sean o no culpables, morirán pronto, de modo que no tienen derecho a callar. La cámara de Kazuo Hara será arrastrada por su propio objeto de estudio más allá de lo que el propio cineasta podía imaginar. A diferencia de *Shoah*, éste es un film sostenido sobre un triángulo de lados desiguales: Okuzaki pretende un film que lo reivindique como defensor solitario de una integridad que sólo reconoce en sí mismo. El equipo encabezado por Hara pretende retratar en él a un sujeto extremo, y por último, sus interrogatorios sobre los testigos/acusados desvelan circunstancias, estas sí, verdaderamente extremas.

En consecuencia, mientras que *Shoah* responde con firmeza a un programa y representa la síntesis final de un colosal trabajo de investigación, *El Ejército de Dios sigue su marcha* es un violento punto de partida, un asomarse al abismo que, además, necesita provocar encuentros y situaciones, a veces en el borde mismo de lo legítimo, y seguir filmando para reconstruir luego una película abrupta que es, en realidad, la más urgente de entre todas las posibles que hubieran podido confeccionarse con el material obtenido, cuya forma final está lejos de ser la esperada y cuya textura adquiere su sentido pleno bajo el signo de lo incompleto.

En Japón los crímenes de guerra cometidos por las tropas del Emperador durante la escalada bélica iniciada con el establecimiento del territorio satélite de Manchu-kuo en Manchuria, en 1931, hasta llegar a la Segunda Guerra Chino-Japonesa en 1937, y que culmi-



*El ejército de Dios sigue su marcha.* Kenzô Okuzaki dirigiéndose a Kichitaro Yamada.

na con la Guerra del Pacífico, continúan siendo un gran tabú. Como si el fuego de las bombas atómicas lanzadas en agosto de 1945 sobre las ciudades de Hiroshima y Nagasaki hubiera purificado toda culpa mediante un castigo generalizador, injusto y por ello ajustado a la medida de la destrucción provocada por los ejércitos japoneses en Asia. Japón sólo tiene monumentos de guerra en memoria de sus propios caídos.

Aunque es cierto que la literatura y el cine en Japón han tratado el tema, también lo es que «tratarlo» y conjurarlo con la decisión y la mirada frontal y exhaustiva que el asunto requiere aún permanece, sesenta años después, como una tarea pendiente. Otra cosa muy distinta aparece cuando el foco se dirige hacia la herida interior, hacia la rememoración de las experiencias vividas por los propios japoneses. El doble ataque nuclear trajo consigo un horror nuevo, un escenario sin precedentes por la brutal inmediatez con la que un poder destructor se hacía efectivo sobre una población. La bomba atómica venía a hacer, literalmente, tabla rasa sobre la idea misma de civilización, de un modo análogo, pero en cierto modo opuesto, al efecto que tendría sobre las conciencias del siglo XX el desvelamiento de los campos de exterminio en Europa. Si el Holocausto ha sido el emblema de un insospechado punto de llegada, insuperable en su perversión, Hiroshima y Nagasaki representaban el primer capítulo de un futuro desbocado. Auschwitz podía ser la puntilla final a la confianza en la racionalidad y el progreso, puesto que su cálculo y organización industrial aparecen justamente como un monstruoso delirio de voluntad, empeñada en una remodelación del mundo. Pero con el inicio de la «era atómica», lo que advenía era la revelación de algo cuya naturaleza desafiaba necesariamente la voluntad de control. El fogonazo nuclear es, precisamente, el caos más radical que pueda imaginarse.

La película que analizaremos en este artículo, sin embargo, no trata de la tragedia nuclear, aunque posiblemente no se pueda obviar aquélla como telón de fondo para lo que, en Japón, *no ha sido dicho* sobre su propio papel en Asia durante la guerra. Tampoco trata de la masacre de Nanking ni de las torturas y vejaciones en los campos de concentración japoneses, ni de los abusos sobre las poblaciones invadidas ni de las consecuencias del imperialismo de los años treinta en general, aunque sí, en cierta forma, de la mentalidad que subyacía al mismo. Trata de lo que se comenta en voz baja pero *no quiere ser dicho* con respecto a las vejaciones practicadas en ultramar por los militares japoneses y sufridas por sus propios soldados. Trata, en última instancia, de la necesidad de no olvidar que el Emperador Showa (Hirohito) renunció tras la contienda a sus prerrogativas divinas, pero no rindió cuentas como representante supremo del país, y de que sus compatriotas, en cierto modo, secundaron su silencio. Más sutilmente, dibuja la herida abierta en un sujeto, Okuzaki, que pertenece por completo a aquella época y mentalidad, y cuyas contradicciones escenifican por sí mismas los trastornos del consenso y el decoro social en un país que, en apenas un siglo —con las profundas rupturas culturales acontecidas entre 1868 y 1968<sup>3</sup>—, parecía haberlo experimentado todo sin dejar de insistir en el mantenimiento de su singularidad.

### Okuzaki Monogatari, o la tragedia del Japón

Kenzô Okuzaki (1921-2005), veterano de guerra, miembro del 36º Regimiento de Ingenieros Militares, destinado en Nueva Guinea, capturado en 1944 por tropas aliadas, posiblemente

<sup>3</sup> En 1868 llega al trono el emperador Meiji: con él se cierran los dos siglos y medio de hermetismo frente al mundo exterior impuestos durante el Período Edo o Tokugawa, y se abre un proceso de transformación radical de las estructuras económicas, políticas y sociales con vistas a situar a Japón en condiciones de igualdad frente a las potencias occidentales. En 1968, como en tantos otros lugares del mundo, las sacudidas de la utopía contracultural se dejan sentir profundamente en el seno de un Japón superindustrializado.



Historia del Japón de la posguerra contado por una camarera (Nippon Sengoshi / Madamu onboro no Seikatsu, Shohei Imamura, 1970)

durante la ofensiva que culminó con el desembarco norteamericano en Morotai, era uno de los treinta supervivientes de un colectivo formado en aquel entonces por un millar de hombres. Su vida en tiempos de paz habría de convertirse, de acuerdo a su propia decisión, en testimonio viviente del horror padecido. Pero también, y sobre todo, en la de un activista anti-imperial y juez único (ante la providencia y ante sí mismo) en el esclarecimiento de responsabilidades individuales y en la denuncia de un nuevo orden basado en la primacía simbólica del culpable primero y último —el Emperador—, en la democracia formal, en la prosperidad económica y en el rechazo oficial a reconocer, más allá de los discursos demasiado generales, los crímenes de guerra.

A finales de la década de 1970, Okuzaki pidió al director Shohei Imamura que realizara una película sobre su vida. Imamura había dirigido por aquel entonces un serial sobre la Guerra del Pacífico para la Televisión Japonesa, que incluía *Mutsuo the Untamed Comes Home* (*Mubô Matsu kokyô ni kaeru*, 1974), sobre un veterano que regresa a Nagasaki después de treinta y tres años<sup>4</sup>. Pero es sin duda su extraordinario documental *Historia del Japón de la posguerra contado por una camarera* (*Nippon Sengoshi / Madamu onboro no Seikatsu*, 1970) el trabajo que más resuena cuando confrontamos a su personaje narrador, camarera, ex prostituta y *madame* de un burdel en Okinawa, con los sujetos fuertes y ferozmente trasgresores a los que Hara dedica sus películas. Para Imamura, sin embargo, lo que hace atractivos a estos personajes es ante todo su valor como narradores «primitivos», representantes de un Japón plebeyo en el que sobreviven los instintos de depredación y supervivencia, lo carnal y las supersticiones vinculadas a una muy terrenal cotidianeidad. La filmografía de Imamura es de hecho una de las grandes poéticas de lo coral en la Historia del Cine. Tanto en sus obras de ficción como en sus documentales, lo que emerge en los sujetos es el *pueblo*, en su expresión más libertaria o libertina, como un remanente profun-

<sup>4</sup> Jeffrey y Kenneth RUOFF, *The Emperor's Naked Army Marches On / Yuki Yukite Shingun* (Wiltshire, Flick Books, 1998), p. 14.

do anterior a los intentos de cohesión social o nacional propiciados por el poder. Representan lo que sobrevive a las transformaciones, más verticales que horizontales, que llevan del siervo al súbdito, y de éste al ciudadano.

En el cine de Hara, que pertenece a esa generación posterior que se nutrió en su juventud de las convulsiones políticas y culturales de los sesenta, el sujeto protagonista se mueve en una ambivalencia mucho mayor: representa a su época pero sobre todo se representa a sí mismo como individuo irreductible, contra todo y contra todos. En una escalada de furor sin duda estimulada por su lugar como sujeto central de la película, Okuzaki denuncia al Estado y a la familia como «muros de separación» durante su discurso como intermediario en una boda. Viaja a Tokio en un vehículo-estrado plagado de consignas para protestar a voz en grito durante el cumpleaños del Emperador. Presume de autorizarse a sí mismo a utilizar la violencia cada vez que su conciencia se lo dicta. Invade, con la cobertura añadida del equipo de rodaje capitaneado (¿realmente?) por Hara, los hogares de sus antiguos compañeros de regimiento, a los que interroga sobre la participación de cada uno de ellos en el fusilamiento de los soldados Yoshizawa y Nomura veintitrés días después del fin de la Guerra. En dos ocasiones agrede a sus entrevistados. En todos los casos, asume que sus propias penalidades y las que hayan sufrido los camaradas que entrevista son castigos de origen divino. Finalmente, él mismo decide asumir el rol vengador cuando intenta asesinar al ex teniente Koshimizu, jefe del pelotón que fusiló a los dos soldados.

Aunque se trate de mera especulación, cabe imaginar que, en manos de Imamura, el intransigente Okuzaki se hubiera transformado, no en una «vida (discutiblemente) ejemplar», como sucede en *El Ejército de Dios sigue su marcha*, sino en un «ejemplar» especialmente anómalo dentro de la singular fauna estudiada por Imamura a lo largo de su obra. Hara, quien a esas alturas ya había filmado dos películas-impacto tan perturbadoras como *Goodbye CP* (*Sayonara CP*, 1972) y *Extreme Private Eros: A Love Song 1974* (*Kyokushiteki erosu: Renka 1974*, 1974), había trabajado después como ayudante de cámara en dos producciones mayores de Imamura, *La venganza es mía* (*Fukushū suru wa ware ni ari*, 1979) y *Eijanaika* (1980), y la primera referencia en los créditos finales de *El Ejército de Dios sigue su marcha* es, según rezan los subtítulos en inglés, «Planning by Shohei Imamura». En cierto modo, la historia oculta que acompaña a esta película es la de un cineasta radical que negocia como puede el respeto jerárquico debido a sus mayores siendo éstos su mentor y su propio sujeto cobaya.

El caso es que Imamura prefirió transferir el proyecto a Kazuo Hara, para disgusto de Okuzaki, quien a menudo presentaba al cineasta ante sus interlocutores subrayando que se lo había recomendado «el gran director Imamura»<sup>5</sup>. Esta circunstancia iba a ser la primera en una larga serie de diferencias y desencuentros entre director y personaje. Tal como ha explicado Hara, la intención inicial era filmar a un individuo característico de la generación de la Guerra: autoritario, jerárquico, unidimensional, místico a su manera, concentrado obsesivamente en un propósito que mezcla ideas abstractas y un orgullo marcial tremendamente fácil de herir. El tortuoso rodaje, que habría de tener lugar después de un primer encuentro en diciembre de 1981 hasta una accidentada expedición a Nueva Guinea en marzo de 1983, casi acaba con los nervios de un Hara acosado por dudas relativas a su propia integridad moral, como cuando se sorprendió a sí mismo preguntándose si no debía haber estado presente para filmar el frustrado intento de asesinato por parte de Okuzaki



*Goodbye CP*  
(*Sayonara CP*, Kazuo Hara, 1972)

<sup>5</sup> Kazuo HARA, "Making *The Emperor's Naked Army Marches On*" (Shisoh Productions, Inc.) *DOCU X DOCU*, <[http://docudocu.jp/page.php?view=shingun\\_menu](http://docudocu.jp/page.php?view=shingun_menu)> (08.10.2010).

contra el ex teniente Koshimizu, y que terminó sufriendo en forma de balazo el infortunado hijo de este último, en diciembre de 1983...<sup>6</sup>

Los hechos sobre los que el Sr. Okuzaki inquiera testaruda y hasta violentamente son desplegados por el film de acuerdo a una especie de espiral del horror: primero, se habla de soldados japoneses muertos; luego, de la inanición; después, de una ejecución ilegal sobre dos soldados del 36º Regimiento; hasta que, finalmente, emerge la más profunda abyección: o bien fueron ejecutados para ser comidos, o bien eran ellos mismos culpables de canibalismo —práctica que los mandos aceptaban en los «cerdos negros», es decir, los nativos, pero no en los «cerdos blancos», esto es, japoneses o prisioneros blancos. Cada entrevista es un paso más hacia lo oscuro. Primero, el encargado de alimentar a un contingente de soldados que moría de inanición, más tarde dos miembros del cuerpo médico, con la omnipresente malaria como segunda causa de fallecimientos. El último tercio del film está ocupado en su mayor parte por dos dramáticos encuentros: Okuzaki, acompañado de su mujer y un amigo que se hacen pasar por parientes de los dos ejecutados, aborda en sus domicilios, como siempre sin previo aviso, a Koshimizu, el ex teniente responsable de la ejecución (a quien más adelante intentará asesinar), y luego al ex sargento Yamada por su responsabilidad en el asesinato de un sargento que practicaba latrocinio sobre las provisiones de otros destacamentos. Pero bajo las indagaciones subyace una pregunta furiosa que atormenta a Okuzaki y que da sentido a su proceder monomaniático: ¿por qué murieron ellos y otros viven? Más aun: ¿para qué, con qué fin nos ha sido dado a nosotros, veteranos de una guerra injusta, sobrevivir?

Semejante estructura de desvelamientos —hambre y desertión, hambre y fuga, hambre y ajusticiamiento, hambre y canibalismo— no obedece tanto a una mecánica del suspense, sino a la clasificación de una escalada en el horror a través de hechos concretos. Ciertamente que no conocemos detalle alguno de la investigación previa, aunque por momentos se diría que Okuzaki y sus socios actúan como portadores de un saber acumulado desde la experiencia directa y a lo largo de años de conversaciones, contactos y confidencias. En el caso particular de la hermana del fusilado Yoshizawa, Rinko Sakimoto, ese saber le viene dado, según afirma convencida, nada menos que por una revelación sobrenatural que incluye la visión de un repentino cambio en el rostro fotografiado del difunto (sic). Pero las acusaciones sólo se proclaman a lo largo de las entrevistas con los «acusados», en una formulación radical de las estrategias de revelación del «cine directo», tomadas aquí como ventaja necesaria puesto que esas entrevistas nunca son pactadas con anterioridad. El pacto tiene lugar sobre la marcha, «en directo», con el fin de disponer de cada testimonio sin defensas preparadas: al seguir a Okuzaki, el film se adhiere a la forma de acción de un personaje que quiere tomar la verdad al asalto y a toda costa. La espantosa gravedad de los hechos hará el resto. *El Ejército de Dios sigue su marcha* no podrá ser un film sobre Okuzaki si no se convierte también en memoria oral sobre el horror.

La clasificación del mal que surge de la estructura narrativa del film incluye, primero, a los jóvenes muertos «en nombre del emperador» en una Guerra que, sólo hasta cierto punto, quedaría vaciada retrospectivamente de todo sentido en cuanto el propio emperador renuncia a la victoria y a su divinidad; luego, la vulneración sistemática de derechos habitual en toda situación de guerra, y por último un escenario de degeneración específica, en el cual los mecanismos abstractos de la guerra, el fanatismo o la propia estructura militar desvelan sus derivas extremas bajo ciertas condiciones —con responsables concretos, con nombres y apellidos—. Lo que surge al retirar veladuras sobre los hechos es al mismo tiempo rellenar la vaguedad de una denuncia general de la guerra —tentación en la que su héroe

<sup>6</sup> Kazuo HARA, "Making *The Emperor's Naked Army Marches On*".

cae— con la sustancia de lo factual, y aligerar la pesada madeja de la anécdota brutal para desenvolver tales hechos en sus capas concéntricas de terror moral. Lo que Okuzaki aporta, por su parte, es su haberse quedado allí, tan irrenunciable que resulta opaco para los jóvenes que lo filman, y una exhortación a la responsabilidad individual que sepa estar por encima, si es preciso, de la armonía social.

### Dokumentari Eiga

El especialista Carlos Muguiro arriesga una sentencia: «las grandes obras del cine documental japonés reinventan sistemáticamente la relación del sujeto que filma y el sujeto que es filmado»<sup>7</sup>. La entrevista de Scott McDonald al director de *El Ejército de Dios sigue su marcha* incluida en el mismo libro que contiene esta afirmación lleva un título aun más (justificadamente) hiperbólico: «El miedo y la intimidad. Kazuo Hara habla de las películas que cambiaron los límites de lo filmable»<sup>8</sup>. Sería preciso añadir, y así lo insinúa la cita de Muguiro, que esos límites pueden no ser los mismos en Japón que en Occidente, o que la *experiencia* del límite, al menos, es diferente allí.

Tal como resumen Jeffrey y Kenneth Ruoff en su breve pero esencial estudio sobre la película, Kazuo Hara (1945) manifiesta su vocación de «proscrito» y su sentido de clase desde la misma elección de sus sujetos. Los protagonistas de sus tres primeros largometrajes son un poeta discapacitado (en *Goodbye CP*), una feminista radical (a la sazón, su ex amante, en *Extreme Private Eros*) y un veterano de guerra que se posiciona en solitario contra el Emperador: todos ellos son «individuos marginales que ponen en cuestión los valores convencionales»<sup>9</sup>. Su cuarta película, *A Dedicated Life* (*Zenshin Shotetsuka*, 1994), se centra en la figura de un ensayista de izquierdas, Inoue Mitsuharu, que inventa episodios ficticios sobre su vida para el documental. Hara, por su parte, declara no haber participado en las manifestaciones y revueltas que protagonizaron muchos de sus compañeros de generación —puesto que él no fue universitario—, pero añade que por esa misma razón no padece el sentimiento de fracaso experimentado por mucha gente de su generación. Siendo estudiante de la Academia de Fotografía de Tokio a finales de los sesenta, trabajó a tiempo parcial en una escuela para niños discapacitados, quienes se convirtieron en sujetos para las fotografías que expuso en el Salón Nikon de Ginza, Tokio, en 1969, y en la que conoció a Sachiko Kobayashi, quien se convertiría más tarde en su compañera y con quien fundó Shissô Productions. Desde 1971, Kobayashi ha producido todas las películas de Hara<sup>10</sup>. Aquella exposición anticipaba lo que *Goodbye CP* iba a llevar al extremo: la exhortación a mirar, de frente y de cerca, —y en el film, a escuchar— los cuerpos de los discapacitados, hasta el extremo de que el film llegó a ser acusado de sadismo. Pero éstos habían asumido el film desde una posición militante y muy consciente del componente agresivo que subyace a la visión del cuerpo «anómalo». La película contaba de hecho con la participación financiera de los propios afectados de parálisis cerebral que la protagonizan, encabezados por Hiroshi Yokota, quien incluso acepta mostrar su desnudez. La escena más tensa del film, no obstante, tiene lugar durante una reunión (filmada) con los otros participantes en el domicilio de Yokota, cuando éste anuncia su retirada debido a la amenaza de divorcio de su

<sup>7</sup> Carlos MUGUIRO, “Pequeñas historias del cine documental japonés”, en Carlos Muguiro (ed.), *El cine de los mil años. Una aproximación histórica y estética al cine documental japonés (1945-2005)* (Pamplona, Festival de Cine Documental de Navarra Punto de Vista / Gobierno de Navarra, 2006), pp.12-19, p.14.

<sup>8</sup> Scott McDONALD y Kazuo HARA, “El miedo y la intimidad. Kazuo Hara habla de las películas que cambiaron los límites de lo filmable”, en Carlos MUGUIRO (ed.), *El cine de los mil años*, pp. 176-191, p. 176.

<sup>9</sup> Jeffrey y Kenneth RUOFF, *The Emperor's Naked Army Marches On*, p. 4.

<sup>10</sup> Jeffrey y Kenneth RUOFF, *The Emperor's Naked Army Marches On*, p. 5.

mujer. El enfrentamiento entre los asociados es bronco, pero la violencia real irrumpe cuando aparece la esposa de Yokota, también discapacitada, para increpar con furia a su esposo y al equipo de rodaje. En *Extreme Private Eros*, las situaciones de violencia —más dialéctica que física— tomarán el mando, puesto que el «tema» del documental es la ex amante del propio Hara. A través de un rosario de discusiones y reproches, el cineasta se expone al dolor a medida que el pacto que establece con su sujeto le permite a ella abordar abiertamente ante la cámara lo más oscuro de su vida en común, y a él «invadir» una intimidad ocupada por nuevos amantes. El resultado es uno de los filmes más perturbadores que hayan abordado no sólo la complejidad de las relaciones amorosas, sino también el ámbito de lo privado y la interacción entre sujeto que filma y sujeto filmado.

Así pues, el conflicto entre lo privado y lo público se encuentra en el corazón de la obra de Hara, que busca siempre sujetos agentes y a la vez pacientes con respecto a esa trasgresión de los límites de la privacidad, en un país donde «los tabiques son finos y las puertas de papel», y donde el decoro y la etiqueta son condiciones básicas en cualquier escenario social imaginable. En un país donde, además, la pertenencia a la comunidad cumple un rol decisivo en la constitución de la subjetividad individual en un grado impensable en las sociedades de Occidente. Ahora bien, sería erróneo entender la privacidad, en Japón, como una fortaleza del sujeto<sup>11</sup>. En *El Ejército de Dios sigue su marcha*, Okuzaki y sus socios no necesitan llamar a la puerta cada vez que visitan a un veterano para interrogarlo, pues una vez que el visitante llega al umbral, ha de ser recibido. No hacerlo supondría una manifestación de clara hostilidad. Por otra parte, traspasar ese umbral exige asimismo el gesto de aceptación. En cualquier caso, el umbral es precisamente una zona crítica donde muchas cosas se juegan<sup>12</sup>.

Los domicilios de los «invadidos» Takami, Seo, Yamada y Koshimizu reproducen muchas de las convenciones de la vivienda tradicional japonesa. Aún hoy es habitual, al menos en poblaciones pequeñas, que un visitante, tras hacer notar a voces su llegada, abra él mismo la puerta de entrada de una vivienda y aguarde en el umbral interior de la misma, sentado en el altillo que se encuentra al nivel del suelo del hogar propiamente dicho.

En este sentido, la vivienda tradicional no es un muro que oculta sino un panel corredizo, una membrana que delimita y que requiere gestos. Y el protocolo que negocia la «invasión» del visitante exige tanto rigor a éste como al visitado. De hecho, Okuzaki emprende sus agresiones bajo pretexto de no ser recibido con la amabilidad exigida por la etiqueta, dejando al margen la perturbadora presencia de la cámara y el equipo de rodaje. En

<sup>11</sup> Sin que haya pretensión alguna de enredar la discusión en una madeja psicoanalítica, es interesante recordar, por significativo, cómo el estudio del idioma japonés llevó a Jacques Lacan a sospechar que los japoneses no necesitaban el psicoanálisis ni eran analizables, lo cual implica un modo sensiblemente distinto de subjetividad. En el fondo de su razonamiento se hallan: a) el hecho de que los caracteres chinos de la escritura japonesa puedan contener distintos posibles valores fonéticos y de significado, y b) la fragmentación del “sujeto japonés” en el sistema de palabras-cortesía de su lenguaje. De tal modo que parecen exentos de la ansiedad de la “represión verdadera” que puede revelarse en algún momento de la vida. Nos abstendremos, en cualquier caso, de aplicar a un sujeto como Okuzaki tan vertiginosas hipótesis.

<sup>12</sup> La resistencia más abierta que halla Okuzaki en el film por el mero hecho de “entrar”, no se dará en una vivienda, sino en la cocina del restaurante de Hamaguchi, que es el lugar del trabajo y la responsabilidad social.



*Extreme Private Eros*  
(*Gokushiteki erosu: Renka*, Kazuo Hara, 1974)

cualquier caso, es justamente esa etiqueta, que pervive con fuerza entre los japoneses de la generación de Okuzaki, la que hace posible la experiencia de un film como éste. Sin una fortaleza del sujeto y con la ayuda de los protocolos que gobiernan ese espacio de vulnerabilidad, las membranas de lo privado son rasgadas fácilmente a poco que se esté dispuesto a romper, por así decir, el pacto social. Y a costa, naturalmente, de penetrar en el ámbito del tabú. El espacio de lo privado tradicional, tal como viene expresado por la propia arquitectura japonesa, hace que la membrana escenifique la precisión del decoro. El cine de Hara, por el contrario, quiere forzarla y permanecer dentro, sobrepasar el umbral y mostrar el riesgo que conlleva.

«Como director intento comprender qué quiero hacer, no tanto *confrontándome* al personaje como, más bien, intentando estar *vacío en mi interior* y dejando que el otro entre en mí. El personaje se convierte en mi oponente y yo me convierto en el receptor de la acción y de la evolución de quien tengo delante.»<sup>13</sup>

Semejante principio contiene una carga explosiva, no a pesar de su aparente ingenuidad, sino precisamente en virtud de ésta. Al suspender su autoridad como portador de un punto de vista y responsable de aquello que se filma, el vacío correspondiente se transforma en un campo de lucha ante el cual la cámara ejerce como desencadenante, pues su autoridad viene dada por su propio estatuto. Su «violencia» es pasiva pero innegable: en cada película de Hara, hay un momento de crisis en el cual la filmación es cuestionada por unos sujetos que se sienten invadidos o utilizados. La toma de imágenes provoca y testimonia a la vez este conflicto que es devuelto como un *boomerang* hacia el espectador. La pantalla es aquí un muro que ese espectador quisiera no haber traspasado. La diferencia fundamental que separa a *El Ejército de Dios sigue su marcha* de los anteriores trabajos de Hara es que de algún modo su sujeto, Okuzaki, no sólo es incontrolable sino que hace lo posible por desviar el dispositivo de invasión pactada hacia la misión que lo guía y hacia los sujetos a los que él acusa.

Conviene dejar claro que el camino seguido por las películas de Kazuo Hara había sido abierto en muchos frentes durante los años sesenta. Cuando el film se estrenó, en 1987, habían pasado casi veinte años desde que los mejores años del activismo contracultural alcanzaran su masa crítica. El historiador japonés Sadao Yamane<sup>14</sup> resume elocuentemente una serie de incidentes ocurridos en Japón durante el emblemático año de 1968, en los que se percibe cómo las convulsiones culturales y las que sufría el propio cine se mezclaron de manera insólita. Los estudios Nikkatsu, una de las seis *majors* japonesas junto a Shochiku, Toho, Toei, Daiei y Shin-Toho, habían bloqueado la proyección de las películas de Seijun Suzuki que iba a tener lugar en el Cine Club Research Group, y cancelaron asimismo el contrato que vinculaba al cineasta con el estudio. En Sanrizuka, donde los campesinos del lugar habían formado un frente de resistencia a su desalojo programado para construir el Aeropuerto de Narita, cerca de Tokio, los miembros del equipo de filmación dirigido por Shinsuke Ogawa, que filmaba allí un documental militante del lado de los resistentes, fueron atacados por la policía antidisturbios, y el cámara Koshiro Otsu fue arrestado. (Meses después, *Summer in Narita [Nihon kaiho sensen / Sanrizuka no natsu]*, 1968), sería estrenada para convertirse en uno de los hitos del cine documental japonés y del cine militante mundial. No ha de extrañar que Hara reconozca en Ogawa a la figura inspiradora que lo animó

<sup>13</sup> Scott McDONALD y Kazuo HARA, “El miedo y la intimidad. Kazuo Hara habla de las películas que cambiaron los límites de lo filmable”, p. 178.

<sup>14</sup> Sadao YAMANE, “Changes in 1960’s Documentary Cinema: From PR Films to Image Guerrillas”, *Japanese Documentaries of the 1960s* (Yamagata International Documentary Film Festival, 1993), pp. 14-20.

a hacer cine<sup>15</sup>). El cineasta Tsutomu Takenakafue fue arrestado también en medio del rodaje de *Sanya, Winter '68 (Sanya '68 fuyu)*. Y las filmaciones de las batallas callejeras realizadas por un grupo de la Universidad de Kokugakuin fueron confiscadas. Las protestas derivadas de todos estos hechos tuvieron su máximo exponente en el caso del incidente Suzuki, que produjo la formación incluso de un comité formado, en principio, por profesionales del cine, y luego por estudiantes y ciudadanos, y cuyo paralelismo con *affaire Langlois* en París el mismo año resulta inevitable subrayar.

Yamane acierta al percibir, aunque se tratara de un efecto menor, cómo la cultura cinematográfica incubada en el seno de la izquierda intelectual japonesa empezaba a borrar la separación entre prácticas cinematográficas hasta entonces claramente separadas. La formación en 1963 del grupo Ao no kai («Sociedad Azul») formado inicialmente por documentalistas de Iwanami Productions —con Shinsuke Ogawa, Noriaki Tsuchimoto, Kazuo Kuroki, Yoichi Higashi y otros— había supuesto un gesto decidido hacia la producción de cine documental independiente, ajeno a las restricciones supuestas por términos de uso común entonces como «cine educacional». El Art Theater Guild, compañía de distribución y exhibición fundada ese mismo año con el fin de programar cine de autor extranjero, acabaría por dar visibilidad —e incluso cobertura de producción— a muchos de los cineastas que, tanto en el campo de la ficción como en el del documental, en el cine «personal» o en el cine experimental, trabajaban desde una nueva independencia, fuera de los estudios e imbuidos en la emergencia del cambio.

Los protagonistas más conocidos de aquella explosión fueron, naturalmente, los cineastas de la *Nuberu Bagu* o «Nouvelle Vague» japonesa, un término que se aplicó inicialmente a un grupo de cineastas emancipados de Shochiku, con Nagisa Oshima, Yoshishige Yoshida y Masahiro Shinoda al frente. Oshima alternaría durante la primera mitad de los sesenta la realización de documentales y películas de ficción, pero el caso más celebrado de cineasta *nuberu bagu* que abordara con éxito el documental después de haberse consagrado en la ficción fue sin duda Shohei Imamura, quien procedía no de Shochiku, sino de Nikkatsu. Mientras tanto, la nueva cultura seguía avanzando: la Sogetsu Cinémathèque inauguraba en 1965 un Festival de Cine de Vanguardia de Entreguerras, cuyo impacto es descrito por Yamane cuando menciona discusiones emprendidas en las revistas de cine en torno a la figura de Dziga Vertov y, al mismo tiempo, al *cinéma vérité* francés. Tendrá lugar a partir de ese momento una expansión creciente de los cine-clubs, mientras que los grandes estudios, ante lo que se experimenta ya como una gran pendiente hacia abajo después de una era de esplendor, especializan cada vez más sus productos: Toei desplaza su producción de cine de época por el de yakuzas, más acorde con la sensibilidad de la época y con los paisajes del «milagro económico». Y una serie de pequeñas compañías independientes comienzan producir *pinke eiga*, «pink film», esto es, películas eróticas, abriendo un campo que la veterana Nikkatsu abordará después para dar forma a lo que se conoce como *roman poruno*. La referencia a estos géneros de vocación más o menos *exploit* en tiempo de crisis, no es baladí: tal como apunta Yamane, los espectadores jóvenes a finales de los sesenta veían las películas de yakuzas, las *pinke eiga*, los documentales sobre protestas sociales como la de Sanrizuka y las películas de vanguardia como *un todo*, sin diferencias claras entre ellas. Sólo de este modo podemos entender el contexto a partir del cual, ya en los setenta, el joven Kazuo Hara podía concebir un film como *Extreme Private Eros: A Love Song 1974*, que es a la vez una requisitoria contra las «buenas formas» que separan lo privado y lo público, un documento de la liberación sexual experimentada en los años post-68 y de sus paradojas,

<sup>15</sup> Scott McDONALD y Kazuo HARA, “El miedo y la intimidad. Kazuo Hara habla de las películas que cambiaron los límites de lo filmable”, p. 177.

un film radicalmente personal que hace de la intimidad del propio cineasta —diferida hacia su ex amante— el teatro de operaciones de un modo auto-reflexivo de filmación documental; y también, por qué no admitirlo, un peculiar producto *exploit*, con su carga de sensacionalismo disponible para el consumo.

En 1987, de aquella efervescencia quedaban el desencanto y la imposibilidad de un retorno. En medio de las desilusiones que se iban sedimentando en los ya maduros rebeldes, la industria del cine japonés había institucionalizado vías de desarrollo de un cierto cine independiente a través de certámenes de películas rodadas en formatos menores, mientras que los héroes de la «Nueva Ola» y sus aldeaños subsistían gracias a las rentas derivadas de su consideración internacional como autores singulares y aislados. Pero *El Ejército de Dios sigue su marcha* se encontró con un elemento de peso que garantizó su resonancia, dentro y fuera de Japón: los propios testimonios de sus protagonistas, que desbordaban lo meramente sociológico.

\* \* \*

Hara ha declarado que fue preciso realizar un intenso trabajo de montaje para organizar el material filmado y hacer inteligible a un personaje cuyo discurso, por lo general, era una especie de cháchara cargada de sinsentidos. Es cierto que el film está plagado de discontinuidades, visibles sobre todo en las secuencias más largas y decisivas. Desbrozar el trayecto que el film propone y comentar determinadas circunstancias que, siendo importantes, o bien pueden resultar algo opacas, o bien quedaron fuera del montaje, requiere cierto detalle en la descripción de un buen número de secuencias. Llegados a este punto, conviene precisar que un estudio de esta clase no puede conformarse con señalar los límites estrictos del «texto filmico», más aún cuando se trata de un texto *accidentado* en todos los sentidos.

Las secuencias de *El Ejército de Dios sigue su marcha* parecen arrancadas, más que extraídas, de una cotidianidad llena de zonas oscuras, y cosidas con trabajosa urgencia más que montadas. Si el montaje *entre* cada secuencia da forma a un urgente «ir al grano», el montaje dentro de las secuencias muestra roturas de la continuidad que sugieren un sinfín de dificultades y, sobre todo, decisiones tomadas (o evitadas) sobre la marcha, así como circunstancias imprevistas. Pero ante todo resalta la ausencia de detalles explicativos: hay mucha historia alrededor de cada historia, demasiada para las urgencias del propio film, que aparece así como un objeto frágil, zarandeado, extenuado en una prolongada lucha con su propio sujeto y con las cuestiones a través de las cuales éste le sirve de guía. Hara no sabe a ciencia cierta con qué se va a encontrar en cada caso, pero el conjunto muestra las trazas de un formidable estado de ruina moral cuya existencia siempre fue conocida —incluso películas comerciales y de prestigio como *Fires on the Plain* (*Nobi*, 1958), de Kon Ichikawa, habían representado el hambre y la antropofagia de los soldados japoneses con pasmosa explicitud y dramatismo— pero cuya realidad de facto, con nombres y rostros concretos, permanecía oculta en el desván. Cuando Okuzaki proclama, en la violenta discusión con el anciano Yamada, que la gente es engañada por las películas de guerra, hace explícita una condición que *sí* comparten precisamente este film y *Shoab*: la necesidad de rescatar la Historia del certificado de admisión y rutina que, a través de la metáfora y el símbolo, le procuran las ficciones populares.

Siguiendo una línea de trabajo magistralmente expresada por Georges Didi-Huberman<sup>16</sup>, se hace preciso considerar ciertas imágenes como restos o huellas arrancadas a la realidad en un momento dado y bajo circunstancias muy concretas. Lo que una película deja fuera

<sup>16</sup> Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo* (Barcelona, Paidós, 2004).



*El ejército de Dios sigue su marcha* (Kazuo Hara, 1987). Iseko Shimamoto cantando junto a Okuzaki

no es sólo aquello que decide «callar» sino también aquello que no ha podido incluir: ese suplemento de información que rodea a las imágenes documentales del mundo. ¿Qué *más* hay aquí, alrededor de estas imágenes y de las decisiones, motivos o impulsos que las han generado? ¿Qué puedo hallar si me propongo seguir los vectores del mundo que se dan cita en ellas? Imágenes de esta índole provocan la necesidad de contrastar lo factual (representado) con lo *igualmente* factual (no representado) para hallar la densidad de lo textual.

### Santa cólera. El Todo contra todos

Como personaje, Okuzaki evoluciona desde la condición de objeto de estudio a iniciador en el misterio. La primera imagen es la puerta metálica de su almacén en Hyogo, Kobe, que luce la siguiente proclama: «Matar al ex primer ministro Kakuei Tanaka»<sup>17</sup>. Al abrirla, el personaje nos deja paso a su mundo de consignas y enmiendas a la totalidad. Pero a medida que la rememoración se abra camino, los hechos pasados terminarán por hacerle justicia a Okuzaki. En cierto modo, sus propios recuerdos no le bastan. Se siente mal por no haber muerto, y no entiende su vida salvo como literal inscripción de la guerra.

Los primeros veinticinco minutos de película son el retrato de un «hombre de acción»: Okuzaki contra el Emperador, Okuzaki contra el Estado, contra la Historia Oficial, contra toda guerra. Aislado en su combate frente a enemigos tan grandes o abstractos, el activista aparece como un excéntrico aunque, eso sí, dotado de una descomunal energía combativa. A lo largo de la siguiente hora y media lo real de los acontecimientos ocupa el centro y pugna por ser dicho, frente al consenso de una resistencia a la verdad concreta y horrible. Los hombres que devoraron a otros hombres siguen entre nosotros. Pero Okuzaki reaparecerá en forma de

<sup>17</sup> Kakuei Tanaka, Primer Ministro del gobierno japonés entre el 7 de julio de 1972 y el 9 de diciembre de 1974 por el Partido Liberal Democrático, fue una de las figuras políticas más populares del Japón de la posguerra, pero también la figura arquetípica de la corrupción y los vínculos ilegítimos entre el mundo empresarial y el político que presidieron el Milagro Económico Japonés. Al tiempo que se rodaba *El Ejército de Dios sigue su marcha*, tenía lugar el juicio contra Tanaka por el «escándalo Lockheed».

contradicción extrema: los últimos tres minutos del film están compuestos por material filmado ocho meses después de que el rodaje hubiera llegado a su fin. Al modo de un epílogo inesperado, Okuzaki reaparece contra Okuzaki. Abandonado por la película y al límite de sí mismo, la radicalidad de su acción desborda todo lo razonable, incluidos los propios límites del documental que ha querido hacer propio. Desde el momento en que un intertítulo detalla el viaje a Nueva Guinea en marzo de 1983 y la confiscación del material allí rodado (primer fracaso), se suceden el sonido de un disparo y unos titulares de prensa que informan sobre el intento de asesinato de Okuzaki sobre Koshimizu, el 15 de diciembre de 1983. Segundo fracaso: al no hallarse éste en su domicilio, Okuzaki hiere al hijo del ex oficial y es arrestado unos días después en Kobe. Pero vayamos por partes.

Okuzaki, el «hombre verídico», expone compulsivamente su verdad en cuanto puede. Busca de hecho la ocasión que le permita representar la antítesis del orden, pero como buen japonés reafirma la sinceridad de sus argumentos con el recuento de los pesares y también de los errores cometidos. En la segunda secuencia del film, durante la boda en Yabu para la cual ha actuado de intermediario, el personaje presenta sus credenciales ante los convidados. Su participación como casamentero respondía a la invitación de su amigo Toshikazu Otagaki, antiguo miembro en los años sesenta del *zenkyoto*<sup>18</sup>, arrestado en aquella época por lanzar cócteles molotov en Okinawa. Okuzaki, por lo demás, había puesto sobre aviso a Hara de su intención de lanzar un discurso nada convencional en la celebración. Así pues, dirá: «Esta pareja fue posible porque ambos, el novio y yo, luchamos contra el estado. Es una boda extraña». En un momento más relajado del convite, se expresa así:

«La nación es un muro entre los hombres. Un gran muro que nos impide unirnos. También considero un muro a la familia. Aísla a los seres humanos y corta lazos de unión. En otras palabras, va contra la ley divina. Así que tengo la intención de seguir atacándola. ¡Feliz boda!»

Okuzaki emite siempre que le es posible la letanía de sus hazañas, con la particularidad de que los correspondientes castigos forman parte por igual de su orgullo, porque en ellos encuentra la prueba y el monumento a su propia voluntad. Las repetirá de nuevo, por ejemplo, durante una solemne conferencia de abogados en homenaje al letrado Makoto Endo<sup>19</sup>. Se siente investido de una verdad sagrada, que no es tanto un conocimiento como una actitud sincera. Cuando interroga al ex sargento Minoru Takami en su casa de Yagake sobre el fusilamiento de los soldados Jinpei Nomura y Tetsunosuke Yoshizawa, no dudará en decir: «Nuestro destino nos ha reunido aquí hoy. No se puede evitar». No se arredra tampoco al comentar al hospitalizado ex sargento Yamada, en una secuencia anterior, el origen de su mal: «Creo que fue el resultado de tu vida de posguerra. Merecías la hospitalización. Puedes ser un perfecto ciudadano. Pero mira en qué estado estás». Allí le muestra una carta en la que solicita al presidente Suharto visitar las localidades de Also y Demuta (donde fue apresado) en el territorio de Irian Jaya, Indonesia, y propone a Yamada unirse a él en esa expe-

<sup>18</sup> Rama universitaria de la izquierda radical japonesa.

<sup>19</sup> El abogado Makoto Endo disfrutaba de notoriedad pública por su participación en la defensa de casos polémicos en los que se ponía en juego el respeto a los Derechos Humanos. En 1981 reactivó el caso conocido como «incidente Teigin», relativo a la condena a muerte en 1950 (por medio de una confesión obtenida bajo tortura) del pintor Masaichi Hirasawa, acusado de haber asesinado con cianuro a doce personas durante el asalto a una sucursal del Banco Imperial (Teigin) el 26 de enero de 1948. Hirasawa fallecería en prisión en 1987, y aún en 2008 su familia presentó un nuevo recurso con el fin de limpiar su memoria. Makoto Endo murió en 2002 a los 71 años de edad.

dición. Transcrita literalmente por Hara en su libro, la misiva es aún más clarificadora: «Mi vida de abundancia material ha sido construida sobre el sacrificio de aquellos soldados y de hecho me hace sentir culpable». Okuzaki se aplica a sí mismo el reproche que extiende a sus entrevistados, pero ese reconocimiento lo lleva a ponerse por encima de los otros. Su sinceridad no establece pactos, como sí hacen los políticos de cualquier signo, según pone de manifiesto a voces en su manifestación de un solo hombre en las calles de Tokio con motivo del cumpleaños del Emperador. A la aflicción manifestada por el afile ex sargento Takami en la segunda entrevista que mantienen, responde sin condescender: «Usted era el líder de mi escuadrilla. Han pasado treinta y ocho años, y ahora puedo decirle que soy mucho mejor persona que usted. Puedo decírselo a la cara debido a la forma en que he vivido después de la guerra». De modo similar, había replicado al ex sargento Yukio Seo: «Cuando vine aquí para verle el agosto pasado, usted me culpó y me dijo que perdimos la guerra por culpa de soldados como yo». Aflora aquí un resentimiento histórico silenciado por el nuevo orden del Japón oficialmente «pacifista» y democrático. Pero el carácter monomaniático de su búsqueda no se limita al ejercicio de una didáctica de su propio heroísmo. En la primera entrevista a Seo, Okuzaki de pronto se siente provocado —o pretende serlo— ante la resistencia a contestar y a actuar de acuerdo a la amabilidad debida a un visitante. Antes de que nadie pueda reaccionar, se abalanza contra él y lo derriba, iniciando un forcejeo. Hara sigue filmando: de la puesta en escena, a la puesta en conflicto. Para nuestro héroe, anti-belicismo, pacifismo y no violencia distan mucho de ser sinónimos.

En las entrevistas con el ex sargento Toshio Hara en Iwasa y con el ex sanitario Masaichi Hamaguchi en Nagata, estuvieron presentes los hermanos de los ejecutados Yoshizawa y Nomura, y al día siguiente de su filmación, a finales de 1982, Okuzaki había propuesto visitar la tumba del sargento Hashimoto, asesinado por camaradas en el llamado incidente de Wewak. Pero los hermanos de los dos fusilados se negaron, puesto que la muerte de Hashimoto nada tenía que ver con el fusilamiento ilegal de sus parientes. Ellos preferían dedicar el día a entrevistarse con el ex sargento Shichiro Kojima. Okuzaki se empeñó en ir a la tumba de Hashimoto en Nagoya, aun sin la compañía de Nomura y Sakimoto, quienes contaban además con el apoyo del cada vez más preocupado director del film. Mientras el veterano se dirigía a Nagoya, Hara filmó la escena de la conversación entre los parientes en el cementerio donde se encuentra la tumba del soldado Nomura. A partir de ese momento se rompió la colaboración, tal como insinúa un lacónico intertítulo: «Ninguno de los dos volvió a acompañar a Okuzaki». Cuando éste reclute a su amigo Kuwata y a su propia esposa para hacerlos pasar por los hermanos de los fallecidos, no eludirá criticarlos: «no están lo bastante comprometidos con esto». Okuzaki no hace prisioneros.

Su aplomo y autoridad son tales que hasta los agentes de policía a los que se enfrenta en varias ocasiones parecen bajar la cabeza. Los provoca abiertamente desde su furgoneta a las puertas de la cárcel de Kobe, a la que acude con la intención de tomar las medidas de una celda para construir una en su propia casa, pero sin dejar de prestar atención a la cámara, como a la espera de una reacción violenta por parte de los agentes que pueda quedar registrada. Asimismo, invita a sentarse y escuchar el testimonio de los hechos a los policías que irrumpen en la habitación de Toshio Hara, e incluso les solicita con desparpajo que no interfiran en el campo visual de la cámara (los agentes, desconcertados, obedecen de inmediato).

De hecho, el factor de la diferencia de edad jugaba un papel fundamental en la actitud del protagonista. Según escribió el director en sus notas sobre el rodaje<sup>20</sup>, Okuzaki comentaba a menudo que los policías de Hyogo encargados de su vigilancia le llamaban siempre con el respetuoso apelativo *sensei*, «maestro» (la cuarta secuencia del film deja constancia

<sup>20</sup> Kazuo HARA, «Making *The Emperor's Naked Army Marches On*».

de ello). Le irritaba mucho que el joven cineasta no hiciera lo mismo, pero éste consideraba que actuar así le hubiera colocado en una posición indeseable para un documentalista que ha de mantener la distancia adecuada con respecto a su sujeto. No se trata de una cuestión baladí. El perfil del sujeto no sólo contiene las paradojas de quien piensa y actúa como un anarquista pero también como un trascendentalista investido con una «misión» providencial, sino las contradicciones que se derivan de la pervivencia de una mentalidad tradicional. La confrontación con el ex teniente Koshimizu, ya en el tercio final de la película, merece una atención especial en este sentido. El antiguo oficial que comandara el pelotón de fusilamiento es un hombre de carácter recio, y no resulta difícil imaginarlo en el rol de un militar de graduación durante la Guerra. Aun antes de penetrar en el interior de la vivienda, Okuzaki le expone el motivo de la intempestiva visita:

«Un buen amigo mío, Makoto Endo, es abogado en Tokio. Le pregunté sobre lo que usted hizo. Confirma que si los ejecutó sin juicio... incluso según las leyes actuales no hay ninguna duda de que fue un asesinato [...] La ley actual le da el beneficio de la prescripción. [...] Pero no puede escapar del juicio divino, y yo pienso que sigue siendo culpable...»

La proximidad de las expresiones «juicio divino» y «yo» no puede ser más significativa. Por otra parte, si podemos imaginar a Koshimizu como un ejemplo típico del japonés marcial de los años treinta, Okuzaki es el lugar donde otra mentalidad, opuesta pero también arcaica, padece tensiones formidables. La primera tipología se habría forjado con una mezcla que incluye los mitos de la épica samurai, las prescripciones neo-confucianas sobre la necesidad de lealtad jerárquica incuestionable y los preceptos oficiales del Shinto sobre el carácter divino del Emperador. La segunda deja ver raíces que parecen señalar hacia la herencia del budismo —con su aprecio por la pureza de intenciones, por la sinceridad, esto es, por la coherencia entre el pensamiento y la acción— mezclada con una violenta digestión de los humanismos importados durante el último siglo en Japón. Para entender la clase de pundonor que los oficiales exigían a sus tropas, Okuzaki reprocha al ex teniente que les exigiera cantar cuando se hallaban abrumados por el hambre. Añádase a este paisaje la terrible circunstancia de que las tropas japonesas eran exhortadas a no rendirse<sup>21</sup>.

Por la literatura occidental generada en torno a las peculiaridades de la «mentalidad japonesa»<sup>22</sup>, tenemos noticia, por un lado, del largo desarrollo e interiorización colectiva, aunque no sin conflictos, de una ideología de la obligación debida. Según ésta, el japonés nace en el interior de una cadena de vínculos que se extienden desde la familia hasta el Emperador, y que implican un fuerte sentido de pertenencia al grupo sin la cual el sujeto queda despojado de sí. En distintas etapas, pero sobre todo durante el período Edo (1600-1868), las ideas confucianas que identifican el respeto a las jerarquías con un orden social que es, a su vez, espejo de la armonía cósmica, de un lado; y el sintoísmo, que establece el linaje divino del Emperador, del otro, fueron la base para diseñar un ideal de «japonesidad»

<sup>21</sup> Ruth Benedict, en su clásico *El crisantemo y la espada*, que a la sazón fue un texto redactado durante la Guerra del Pacífico por encargo del Gobierno norteamericano para disponer de una herramienta de conocimiento del enemigo, comenta que, si en la mayor parte de los casos un número de bajas superior al tercio de un destacamento en combate conlleva la rendición del mismo, en el caso de las tropas japonesas esta proporción no se cumplía. Ruth BENEDICT, *El crisantemo y la espada* (Madrid, Alianza Editorial, 1974).

<sup>22</sup> Además del imprescindible libro de Benedict, véase también Ian BURUMA, *A Japanese Mirror. Heroes and Villains in Japanese Culture* (Londres, Jonathan Cape Ltd., 1984).

(*nibonjinron*) que se oponía al «egoísta individualismo» de Occidente. De hecho, buena parte de los relatos populares japoneses escenificaban el irresoluble dilema entre el deber irrenunciable con respecto al orden social establecido (*giri*) y las inclinaciones personales (*ninjo*). Dígase de otro modo: entre el orden, según los preceptos neo-confucianos, y el libre albedrío, acorde con la moral budista. Semejante dilema carecería de solución, y el héroe del relato sabe que pagará con la vida la sinceridad que lo obliga a seguir sus propias inclinaciones. Tal como explica magistralmente Buruma, un sujeto puede ser despiadado, pero la sinceridad que mueve sus actos merece simpatía, aunque no lo exime del castigo. De un modo análogo, Okuzaki detesta a quienes se escudan en la obediencia debida o en circunstancias insalvables para proteger su imagen o su conciencia. Él está dispuesto a matar, si es preciso, pero también a pagar por su crimen «necesario» (durante la secuencia del segundo encuentro con Yamada, menciona que ha decidido volver a pasar «otros diez años en la cárcel» —minuto 01:51:50—. No lo sabemos aún, pero ha decidido asesinar a Koshimizu).

Ese crimen irrumpe como una bomba en el seno del relato, para ofrecerle un inesperado desenlace. Shizumi se convertirá en la voz de Okuzaki para explicar las razones y las intenciones de su marido: «Comprendió que el hecho de que el hijo no muriese fue debido a la providencia. Se deshizo en lágrimas de gratitud en su celda. Quiere que Koshimizu comunique al tribunal el asesinato que cometió». Luego, a la salida de la cárcel de Hiroshima donde el veterano permanece detenido por el crimen, afirma con una sonrisa: «Hizo lo que pudo, así que está satisfecho».

Corolario: tal como expone el estudio de Jeffrey y Kenneth Ruoff, las reacciones al film en Japón demuestran hasta qué punto el personaje puede resultar equívoco. Aunque la mayor parte de los críticos progresistas se manifestaron con vehemencia a favor de la película, Okuzaki representaba demasiado nítidamente un perfil típico de la generación que originó la Guerra. La compleja dialéctica entre la «misión» y su «agente» no siempre fue comprendida. La prensa vinculada al Partido Comunista Japonés se mostró más que distante. Y en alguna ocasión se comprobaron reacciones altamente positivas por parte de jóvenes de extrema derecha, quienes se sentían plenamente identificados con Okuzaki<sup>23</sup>.

### Los Cuatro Jinetes: quebrar los silencios

Del espanto general de la Guerra a lo *innombrable*: Rinko Sakimoto, hermana del fusilado Yoshizawa, ataviada con ropas litúrgicas, describe los signos de origen sobrenatural —el rostro del difunto en una foto ha cambiado de expresión— que la convencen de que la ejecución fue un crimen. A pesar de lo extravagante que pueda resultar su actitud, los hechos que serán revelados después sobrepasan todas las expectativas. Armados ella y el hermano de Jinpei Nomura con sendas fotos de los ejecutados, abordan al ex sargento Toshio Hara. Okuzaki inquiriere detalles del fusilamiento, y la secuencia, una de las más largas del film, alcanza un clímax en el que se dan cita las requisitorias de los parientes, el arrepentimiento, el llanto de unos y otros, la contraofensiva del interrogado cuando insinúa razones deshonorosas e innombrables que justificaban el ajusticiamiento. Es entonces cuando Okuzaki alude a una circunstancia nunca antes mencionada que la película debe precisar, repentinamente, con un intertítulo: «La ejecución se llevó a cabo 23 días después de que la guerra terminase». A partir de esta secuencia de doce minutos de duración, las aterradoras circunstancias de aquel suceso ocurrido en septiembre de 1945 en Nueva Guinea Occidental ocupan definitivamente el centro del relato.

<sup>23</sup> Jeffrey y Kenneth RUOFF, *The Emperor's Naked Army Marches On*, pp. 38-44.

Cuando le llega el turno a Hamaguchi, se suceden más detalles, hasta que Rinko Sakimoto expone su teoría: «Otra posible razón para la ejecución... es difícil hablar de esto, pero... fue para encubrir el canibalismo. Tenían que cerrarles la boca». Hamaguchi niega que fuera ése el motivo, pero admite sin dejar de sonreír que todos allí terminaron por comer carne humana. Sakimoto está convencida de que los oficiales, Koshimizu incluido, fusilaban a los soldados rasos para comérselos. Con todas las cartas boca arriba, el infierno del que nuestro hombre parece no haber salido nunca es ya un paisaje completo. Okuzaki siente que ha regresado de él para romper el pacto establecido tácitamente en su país y describirlo abiertamente, porque sólo así, nombrando el crimen y el criminal, se puede «dar consuelo a las almas de los muertos». Su pretensión de verdad es *sagrada* en un sentido literal, nada metafórico. Al fin y al cabo, combate la no verdad de un Estado que, no mucho tiempo atrás, exigía de sus ciudadanos la fidelidad igualmente sagrada que se espera, no del ciudadano en el sentido moderno sino del súbdito.

En un momento dado, escenificará la disposición del fusilamiento, a medida que Yukio Seo le proporcione detalles, con unas naranjas que representan al pelotón, a los mandos y a los fusilados. La exigencia de detalles específicos en el relato oral de los testigos/acusados no puede sino recordar a esos momentos en los que Claude Lanzmann, en *Sboab*, solicita de los testigos descripciones que incluyan cosas tales como el color de los muros de las cámaras de gas. La necesidad de imaginar lo irrepresentable supone precisamente una imagen llamada a regresar desde el fondo de lo sucedido, que respete la estructura de lo concreto. La impresionante confrontación con Yamada corona el proceso y, en cierto modo, da la razón a Okuzaki cuando exigía a los hermanos de Yoshizawa y Nomura que participaran también en su homenaje a Hashimoto: el crimen cometido por Yamada tenía como trasfondo la realidad del hambre y sus miserias. A pesar de la violencia que se desata, es la única en la cual protagonista y antagonista cohabitan en un mismo pesar. He aquí el umbral que se traspasa, literal y metafóricamente. La dolorosa resistencia de Yamada no se escuda en el decoro, pero acabará por ceder. A su vez, el hecho de que Okuzaki se lance contra él precisamente cuando proclama haber rezado por las almas de los soldados muertos en el santuario de Yasukuni es doblemente significativo: erigido por el emperador Meiji en 1869 en memoria de los muertos de la Guerra Boshin, el nacionalismo japonés de derechas tiene en él su propio Valle de los Caídos. Su libro de las ánimas contenía en octubre de 2004 los nombres de 2.466.532 soldados japo-

Cartel de Yasukuni (Ying Li, 2007)



neses y coloniales (27.863 coreanos y 21.181 taiwaneses) caídos en conflictos bélicos, entre los que se encuentran catorce criminales de guerra de primer orden.<sup>24</sup>

### Los límites del documental

Okuzaki actúa movido por un imperativo moral que concierne sólo a su conciencia y al designio divino, y que sólo puede medirse con la grandeza de su objetivo. Ahí reside la legitimidad que se otorga a sí mismo como juez, y si no duda en utilizar la presencia de unos falsos parientes para exigir respuestas, será en virtud de una «ley divina» que es la propia ley de Okuzaki: la *sinceridad* responsable. La sinceridad se halla en la voluntad de hacer las cosas, y no en la honestidad de los procedimientos. El propio Hara y su equipo se sentían perplejos ante la situación. Finalmente fue la productora y compañera del cineasta, Shachiko Kobayashi, quien animó a Hara a aceptar los planes del protagonista («El Sr. Okuzaki es lo bastante singular como para venir con esta idea del 'sustituto'. ¡A nosotros nunca se nos habría ocurrido algo así! Por eso él es tan interesante como tema del documental.»<sup>25</sup>)

Durante la tensa entrevista con Koshimizu, tiene lugar un suceso inesperado. La esposa del ex oficial irrumpe y fotografía la escena, incluyendo en la instantánea la cámara que filma y el equipo de rodaje tras ella. Testimonio por testimonio, los acosados se «defienden» de la cámara a través de la cámara: para, según escribió Hara tras el rodaje, guardar pruebas que pudieran servir como pruebas en un pleito judicial. Durante la segunda entrevista con Takami se producirá una fricción similar. La esposa del interrogado protesta con vehemencia desde el fuera de campo y la cámara gira bruscamente en su busca. Intimidada por la situación, ella se oculta en la estancia contigua. Ya en el exterior, al despedirse, interrogado e interrogadores se despiden y se piden disculpas por la situación creada. Según el testimonio de Hara, la enfurecida esposa «despidió» al equipo lanzándole sal a medida que se marchaban. Resulta inevitable pensar en la tremenda pelea doméstica provocada por la propia filmación en *Goodbye CP*: el cine de Hara desea la reacción, y a él sin duda le hubiera gustado filmar la de la esposa de Takami. Pero en *El Ejército de Dios sigue su marcha* las cosas no son tan sencillas, porque no trata de asuntos privados sino de un silencio colectivo que se camufla en el derecho a la intimidad. Desde un cierto punto de vista, desea que el personaje traicione el decoro en nombre, precisamente, de la *sinceridad*. Desde otro, busca un escenario dialéctico en el que las contradicciones estallan.

El umbral es la metáfora que usamos para señalar que hay cosas que deben decirse y otras que están prohibidas<sup>26</sup>. Su trasgresión representa un ataque frontal a las convenciones del decoro y, por extensión, a las virtudes que cohesionan el sentido de piedad filial —en la misión



El ejército de Dios sigue su marcha (Kazuo Hara, 1987). Okuzaki visita la tumba de Iseko Shimamoto

<sup>24</sup> La polémica vinculada al santuario de Yasukuni se prolonga hasta nuestros días, alimentada por las visitas del ex Primer Ministro Koizumi al templo y por declaraciones explosivas a cargo de otras personalidades políticas japonesas. Para la Rep. Popular China, Corea del Sur, Taiwán y otros países víctimas de la agresión militar japonesa en el siglo XX, el santuario es un ofensivo símbolo del militarismo japonés de la Segunda Guerra Mundial. La indignación de los países asiáticos ha sido ilustrada recientemente por el documental *Yasukuni* (2007), coproducción chino-japonesa dirigida por Ying Li.

<sup>25</sup> Kazuo HARA, "Making *The Emperor's Naked Army Marches On*".

<sup>26</sup> No es de extrañar que el libro sobre Naomi Kawase editado por José Manuel López se titulara *El cine en el umbral*. Kawase es, en cierto modo, una heredera lírica, ya no política, de la exploración cinematográfica de la intimidad. José Manuel LÓPEZ, *Naomi Kawase. El cine en el umbral* (Madrid, T&B Editores / Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria / CGAI, 2008).

de Okuzaki hay un yo excesivo, que no duda en reivindicarse desde la diferencia y que obliga a los demás a posicionarse—. La peculiar, y en apariencia condescendiente, «escucha activa» de los japoneses, obligados a hacer corteses gestos afirmativos a los comentarios del interlocutor hasta que los derrotados de la charla permitan discutirlos de forma abierta, o las evasivas convencionales con las que los interrogados se defienden ante las duras acusaciones proferidas («Es cuestión de opiniones», repite Koshimizu una y otra vez), forman ese umbral que pretende vaciar de conflictos el espacio común y que, en el contexto de las revelaciones emitidas por cada testimonio, transforman el decoro, por contraste, en escenificación de una resistencia consensuada ante cualquier amenaza de confrontación. Okuzaki, evidentemente, escenifica la violencia para la cámara. Sin duda acude predispuesto a sacar partido de la menor provocación, y estremece considerar si el hijo de Koshimizu podría no haber sido tiroteado de no existir la película. Dudas similares asaltaron a Hara y a su equipo durante el rodaje. Para algunos de ellos el límite de lo aceptable se traspasó con la agresión al anciano y enfermo Yamada. La secuencia completa, que dura veintidós minutos, se rodó a lo largo de las interminables seis horas que duró la visita, y Hara recuerda las expresiones de repulsión en los rostros de sus ayudantes: contra Okuzaki y contra él mismo por no haber detenido la cámara<sup>27</sup>.

\* \* \*



*El ejército de Dios sigue su marcha* (Kazuo Hara, 1987)

Conforme a su propio rigor programático, *Sboab* escenificaba el tremendo vacío que se abre entre el testimonio oral y las imágenes sobre las que éste se despliega: los restos silenciosos, monumentalizados, de los campos de exterminio; los pueblos y ciudades que, de un modo otro, fueron partícipes del horror o sirven como vivienda a quienes participaron en él; y los supervivientes y verdugos que ofrecen su testimonio, en una polifonía hecha con los modos diversos en que cada rostro guarda tras de sí —y responde a— la memoria.

Nunca sabremos hasta qué punto *El Ejército de Dios sigue su marcha* podría haber cumplido una función semejante en el caso de que el metraje filmado por Hara durante la tortuosa expedición a Nueva Guinea Occidental no hubiera sido confiscado. El testimonio escrito del propio cineasta, aunque rico en anécdotas, pone el acento sobre las actitudes que confirman el rechazo y la extenuación que sentía frente al personaje. En cualquier caso, la comparación con *Sboab*, aunque haya de ser cautelosa, no es acaso superflua si se considera una diferencia fundamental que ilumina la condición de *El Ejército de Dios sigue su marcha* como película abierta a su propia vulnerabilidad. De forma resumida: *Sboab* quiere representar una

clausura de su propio tema, un texto definitivo, y ello en dos sentidos: como *summa* de un saber (mediante el testimonio oral) y como sello que se imprime sobre los hechos (con imágenes que son como lápidas: indican lo que hubo detrás, en otro tiempo, y no podrá ni deberá ser mirado). En este sentido, el film de Hara se encuentra lejos de *Sboab*: es un relato abierto al menos en dos sentidos. Para empezar, sus testimonios lanzan una vislumbre aún muy limitada de los hechos sucedidos en los frentes de batalla del Pacífico. Ofrece un principio, no un final.

Es abierto también por su adhesión a las tácticas del cine directo y a las estrategias del *vérité*: ir en busca de los acontecimientos, que suceden ante la cámara o son provocados por

—o para— ella, puesto que las venerables puertas de papel han de ser rasgadas. Como heredero del cine-guerrilla y amante confeso del cine de acción, Hara quiere que la cámara sea un arma de invasión, pero nunca un escudo para la defensa propia. A diferencia de lo que sucedía en las filmaciones de los disturbios de Sanrizuka, cuando los documentalistas adoptaban, primero, el punto de vista simbólico y literal de los campesinos alzados, y luego su posición real en los enfrentamientos con la policía, Hara mantiene una relación de mutua alienación con sus sujetos. Más aún, busca poner en crisis la propia película. Al integrar en el montaje final la reacción del sujeto filmado cuando este último considera que el pacto con la cámara ha llegado demasiado lejos, Hara no sólo escenifica el derribo del umbral de privacidad a través del conflicto, sino que dota al film de una perturbadora sensación de fragilidad. De hecho, los sujetos que repelen la invasión colocan así el film en un punto delicado desde el punto de vista de la ética del cineasta. Ése es también un gesto político, en la medida en que la realización misma de la película queda incluida, sin apelación posible a una inocencia «natural» o supuesta de la misma, en el interior del problema. Gesto, eso sí, que no obedece tanto a un programa teórico como una interrogación sobre la distancia justa (aun cuando se la pueda llamar «vaciado») que no duda jamás en atreverse a experimentar más allá de los límites admitidos, y siempre desde la posición y las condiciones del movimiento del sujeto que filma. Que son también los de la duda, la rectificación o la agresión.

No obstante, la mayor diferencia con respecto a la obra magna de Lanzmann radica en el hecho de que *El Ejército de Dios sigue su marcha* es lo contrario a un monumento. Es más bien una película sobre un hombre que alza monumentos, que se alza a sí mismo como un monumento sobre la negrura de un episodio particularmente desolador, otro más, de la Historia del siglo XX.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BENEDICT, Ruth, *El crisantemo y la espada* (Madrid, Alianza Editorial, 1974).
- BURUMA, Ian, *A Japanese Mirror. Heroes and Villains in Japanese Culture* (Londres, Jonathan Cape Ltd., 1984).
- BURUMA, Ian, *Wages of Guilt: Memories of War in Germany and Japan* (Nueva York, Plume, 1995).
- DIDID-HUBERMAN, Georges, *Imágenes pese a todo* (Barcelona, Paidós, 2004).
- HARA, Kazuo, "Making *The Emperor's Naked Army Marches On*" (Shissho Productions, Inc.), *DOCUXDOCU*, <[http://docudocu.jp/page.php?view=shingun\\_menu](http://docudocu.jp/page.php?view=shingun_menu)>
- MUGUIRO, Carlos (ed.), *El cine de los mil años. Una aproximación histórica y estética al cine documental japonés (1945-2005)* (Pamplona, Festival de Cine Documental de Navarra Punto de Vista/Gobierno de Navarra, 2006).
- MUGUIRO, Carlos, "Pequeñas historias del cine documental japonés", en Carlos Muguero (ed.), *El cine de los mil años*, pp.12-19.
- MCDONALD, Scott y HARA, Kazuo, "El miedo y la intimidad. Kazuo Hara habla de las películas que cambiaron los límites de lo filmable" en Carlos Muguero (ed.), *El cine de los mil años*, pp. 176-191.
- NORNES, Abé Mark, *Japanese Documentary Film. The Meiji Era Through Hiroshima* (Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, 2003).
- RUOFF, Jeffrey y Kenneth, *The Emperor's Naked Army Marches On / Yukiukite Shingun* (Wiltshire, Flick Books, 1998).
- YAMANE, Sadao, "Changes in 1960's Documentary Cinema: From PR Films to Image Guerrillas", *Japanese Documentaries of the 1960s* (Yamagata International Documentary Film Festival, 1993).

<sup>27</sup> Kazuo HARA, "Making *The Emperor's Naked Army Marches On*".