

# LAS GRIETAS DE LA IMAGEN: UNA MIRADA A LA TRASTIENDA DE LAS PRIMERAS REPRESENTACIONES CINEMATOGRÁFICAS DEL PUEBLO AINU (1897-1918)

The Crevice of the Picture: Behind-The-Scenes Look at the Early Cinematographic  
Representations of the Ainu People (1897-1918)

MARCOS CENTENO MARTÍN<sup>a</sup>  
Universitat de València

## RESUMEN

El presente trabajo plantea un recorrido histórico por la representación del pueblo ainu en el cine de los orígenes. Hemos dividido el corpus en tres bloques: primero, la presencia ainu entre las primeras *actualités* de los Lumière rodadas en Japón. Segundo, en las *actualités* de la compañía Pathé y la referencia a un documental perdido de Torii Rūyō. Tercero, en los *travelogues* realizados en Japón por los exploradores en los años 10 Frederick Starr y Benjamin Brodsky. Al comparar el análisis cinematográfico con la realidad social del pueblo ainu se pone de relieve cómo los documentales trataron de proyectar una etnicidad correspondiente a un tiempo anterior al momento en que fueron filmados. Los cineastas buscaron asombrar al público occidental por medio de la visión exótica y ahistórica de un pueblo lejano cultural y geográficamente. El estudio de las circunstancias de producción de las imágenes revela la puesta en escena y la construcción planificada de la identidad ainu. Todo ello acaba por cuestionar la validez del documental etnográfico de la época como testimonio social.

Palabras clave: ainu, *actualités*, *travelogue*, documental, cine etnográfico, cine japonés, Lumière, Constant Girel, Pathé, Benjamin Brodsky.

## ABSTRACT

This work is a historical study of the representation of the Ainu people in the early years of cinema. The corpus has been divided into three sections: first, the Ainu in the first Lumière *actualités* filmed in Japan. Second, in the *actualités* of Pathé productions and the reference to the lost documentary of Torii Ryozo. Third, in the *travelogues* made in Japan by Frederick Starr and Benjamin Brodsky in the 1910s. When comparing the film analysis to the social reality of the Ainu, it becomes clear how documentaries tried to project a deceiving ethnicity belonging to a time prior to the moment they were filmed. Thus, filmmakers aimed at causing attraction of the Western audience through the exotic and ahistorical view of a cultural and geographically distant people. The approach to the productional circumstances of the images reveals the *mise en scène*, the premeditated construction of Ainu identity. All this could cast doubt on the validity of the ethnographic documentary as social testimony.

Keywords: Ainu, *actualités*, *travelogue*, documentary film, ethnographic cinema, Japanese cinema, Lumière, Constant Girel, Pathé, Benjamin Brodsky.

[a] MARCOS CENTENO MARTÍN es doctor en comunicación por la Universitat de València (2015). Ha sido becario de investigación del *Programa V Segles* en el Departamento de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació de la Universitat de València (2009-2013) e investigador asociado al *International Institute for Education and Research in Theatre and Film Arts* de la Universidad de Waseda, Tokio (2010-2012). El trabajo de documentación previo a la realización del largometraje *Ainu. Caminos a la memoria* (2014) ha sido el punto de partida para la preparación de este artículo.

[1] Respetamos la forma plural sin «s» en «los ainu» de los idiomas japonés y ainu. Para los nombres japoneses, seguimos la romanización Hepburn y respetamos el orden japonés, apellido y nombre.

[2] Sobre el problema de la minorización del pueblo ainu y los movimientos de reivindicación vid. Richard Siddle, *Race, Resistance and the Ainu of Japan*, (Londres y Nueva York, Routledge, 1996); John C. Maher y Gaynor Macdonald, *Diversity in Japanese Culture and Language* (Londres y Nueva York, Columbia University Press, 1995); Yolanda Muñoz González, «Marco histórico: la colonización del ainu moshir», en *La literatura de resistencia de las mujeres ainu* (México, El Colegio de México-Centro de Estudios de Asia y África, 2008), pp. 111-156; Tokuei Narita y Kōhei Hanasaki, (ed.), *Kindaika no naka no ainu sabetsu no kōzō* [*Estructura de discriminación ainu en la modernización*] (Tokio, Akashi Shoten, 1985).

[3] Una muestra de este fenómeno son las colecciones ainu en museos y otras instituciones europeas de esta época: los grabados y objetos del *British Museum* y del archivo de la biblioteca de las SOAS (University of London); las colecciones fotográficas recopiladas por Max Reich, Erwin Baelz o Graf von Linden en el archivo del Linden Museum de Stuttgart; y las fotos y objetos de los ainu de Sajalín del antropólogo polaco Bronislaw Pilsudsky en el Musée d'ethnographie de Neuchâtel y en el GRASSI Museum de Leipzig. Para un estudio sobre las colecciones ainu en Europa, vid. Josef Kreiner, «Seiyō no ainu kan no keisei: Yōroppa ni okeru ainu minzoku bunka no kenkyū to ainu kankei korekushon no rekishi nitsuite» [«La formación de la mirada ainu europea: la historia de las colecciones ainu y la investigación de la cultura del pueblo ainu en Europa»], *Ainu no kōgei* (Tokio, Tokyo Kokuritsu Hakubutsukan, 1993), pp. 25-30.

## Introducción

El siguiente artículo plantea una panorámica por las primeras representaciones cinematográficas del pueblo ainu. Proponemos un recorrido a través de tres películas, *Les Ainous à Yéso* (catálogo Lumière, 1897), *Un peuple qui disparaît, les Aïnos* (catálogo Pathé, 1912) y *Beautiful Japan* (Benjamin Brodsky, 1918) incluyendo referencias a otros documentales de la época, con el fin de dibujar el mapa de las «imágenes en movimiento» (*jido-shashin*) que circularon de los ainu en la época. Asimismo, estas películas se enmarcan en el contexto histórico-cultural con el fin de poner de relieve la disfunción entre lo visible (la representación de la otredad) y lo oculto (la realidad social de la comunidad ainu). La metodología aplicada implica interrogar este corpus documental de dos maneras: por un lado, entendiendo el cine como herramienta para el estudio de la etnografía y, por otro, abordando el estudio del cine etnográfico en sí mismo. Para ello, nos apoyamos en textos sobre el cine documental japonés; en estudios del ámbito del cine etnográfico y la antropología visual; y por último, en la bibliografía sobre el marco sociocultural.

Siguiendo este esquema, a lo largo del texto subyacen las siguientes cuestiones, formuladas desde el ámbito de estudio etnográfico y cinematográfico. Primero, desde la etnología: ¿qué nos cuentan estas imágenes sobre la cultura tradicional ainu? Segundo, desde un espacio compartido por el estudio de la imagen y la etnografía visual nos preguntamos sobre la validez del cine como testimonio social: ¿qué capacidad tuvo el documental para mostrar las condiciones de existencia de esta minoría étnica?; y ¿qué responsabilidad se debe atribuir al documentalista, no solo en el registro sino también en la construcción de ese imaginario cultural del «otro»? Tercero, desde el ámbito del cine: ¿qué nos dicen las imágenes ainu<sup>1</sup> sobre el propio género documental? Aunque las películas analizadas corresponden a una «prehistoria» del cine documental, conocidas en la época como *jikkyō eiga* («cine de situación real») o *jissha eiga* («cine de realidad»), utilizamos la noción de «documental» de manera no exclusiva. Por cuestión de espacio no nos detendremos en el debate sobre la definición del término, desde el cual apuntamos aquí en múltiples direcciones.

### I. Las primeras imágenes cinematográficas de los ainu

Debemos comenzar el artículo poniendo de relieve un hecho: la discriminación e invisibilidad a la que se han enfrentado los sucesivos movimientos de reivindicación ainu<sup>2</sup> contrasta con la sorprendente visibilidad que tuvo su cultura en Occidente entre finales del siglo XIX y principios del XX<sup>3</sup>. Los orígenes del cine coincidieron con este momento de fascinación europea por el pueblo ainu que, de hecho, aparece entre las 33 primeras películas rodadas en Japón con el cinematógrafo por Shibata Tsunekichi, François-Constant Girel, Inabata Katsutarō

y Gabriel Veyre<sup>4</sup>. Inabata era un industrial amigo de Auguste Lumière, que después de un viaje de negocios por Francia, en 1896, había adquirido los derechos de distribución del invento en Japón, acordando pagar a los Lumière el 60% de los beneficios<sup>5</sup>. Inabata llegaría a Kobe en enero de 1897 con varios equipos y un operador, François-Constant Girel, que hacía de distribuidor, exhibidor, operador y contable de los Lumière<sup>6</sup>. Pero el joven francés estaba más interesado en hacer películas que en proyectarlas. Las primeras imágenes en movimiento del pueblo ainu corresponden a la pieza *Les Ainous à Yéso* (1897) que Girel filmó durante su viaje a Hokkaido en octubre de 1897. El film forma parte del conjunto de 17 películas que rodó para el catálogo de los Lumière hasta su regreso a Francia en diciembre de ese año. El modo de representación de estas filmaciones respondían a un patrón determinado de las *actualités* del momento. De hecho, algunas, como la entrada del tren en la estación de Nagoya en *Arrivé d'un train* (1897), el atraque de un barco en *Déchargement dans un port* (1897) o la cena de Inabata con su mujer e hija en *Diner japonais* (1897), recordaban a otras secuencias de los Lumière ya rodadas.

#### Las danzas de Les Ainous à Yéso

*Les Ainous à Yéso* está compuesta por dos tomas, que en total no duran más de un minuto, en las que se muestra, por separado, a un grupo de hombres y de mujeres. La composición frontal de la escena reproduce ciertos códigos de una representación teatral. La cámara se ubica delante de una *chise* (casa tradicional ainu) y el patio delantero hace las veces de escenario. Primero vemos a los hombres con largas barbas y vestidos con trajes tradicionales (*attus*, hechos de fibra vegetal, y *ruunpe*, los de algodón), uno de ellos lleva sobre la cabeza un *paunpe* (corona de mimbre que representa la cabeza del oso). Los personajes son retratados bailando, cantando y dando palmas, pues en las danzas, los ainu no usaban instrumentos musicales. Tradicionalmente se ha considerado que los bailes eran una actividad más propia de las mujeres y que los interpretados por hombres eran raros<sup>7</sup>. De este modo, esta primera filmación de los ainu pone en cuestión algunas de las ideas preconcebidas sobre su cultura. De hecho, la película se exhibió el verano de 1898 con títulos que hacían referencia al baile de los hombres. En Osaka fue presentada como *Hokkaido*

[4] Cfr. Joseph Anderson y Donald Richie, *The Japanese Film: Art and Industry* (Princeton, Princeton University Press, 1982), pp.146-146; Kazuo Okada, «The Ainu in Ethnographic Films», en William Fitzhugh y Chisato O. Dubreuil, (ed.), *Ainu Spirit of a Northern People* (Washington, Smithsonian Institution with University of Washington Press, 1999), pp. 187-192; Abe Mark Nornes, *Japanese Documentary Film: The Meiji Era through Hiroshima* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003), pp. 2-3. Este primer catálogo de los Lumière sobre Japón fue consultado por el autor en 2012, en la exposición permanente del National Film Center del MOMAT (Museum of Modern Art Tokyo).

[5] Inabata había conocido a Auguste Lumière en la escuela técnica La Martinière de Lyon entre 1877 y 1885.

[6] Aunque debido a dificultades técnicas (principalmente por el problema de la obtención de suministro eléctrico), la primera exhibición tuvo lugar un mes más tarde, el 15 de febrero de 1897, en el teatro Nanchi Enbujō de Osaka. El evento tuvo lugar solo una semana antes de la presentación de otro sistema de imágenes en movimiento llegado de Estados Unidos, el Vitascopio de Edison, que se realizó en el teatro Shinmachi Enbujō de la misma ciudad. No obstante, en noviembre del año anterior ya se había presentado en Kobe el primer sistema cinematográfico, el Kinetoscopio de Edison, importado por Takahashi Shinji. Para un recorrido en detalle por la distribución en Japón de los primeros equipos de imágenes en movimiento, vid. Jeffrey A. Dym, *Benshi. Japanese Silent Film Narrators, and Their Forgotten Narrative Art of Setsumei. A History of Japanese Silent Film Narration* (Lewiston y Nueva York, Edwin Mellen Press, 2003), pp.21-27; Pascale Simon, *La culture populaire de Meiji. La naissance du cinema japonais* (Paris, Université Paris 7—Denis



Bailes ainu en *Les Ainous à Yéso* (Constant Girel, 1897).

Diderot, 2002, tesis doctoral); Larry Greenberg, «The Arrival of Cinema in Japan», en Matsuda Eigasha, *The Benshi. Japanese Silent Films Narrators* (Tokio, Urban Connections, 2001), pp. 6-12.

[7] Ainu bunka shinkō kenkyū suishin kikō, *Together with the Ainu: History and Culture* (Hokkaido, Foundation for Research and Promotion of Ainu Culture, FRPAC, 2004), p. 24.

[8] Mitsuda Yuri, «Girel to Veil», en *Eiga denrai: shinu-matogurafu to (Meiji no Nihon)* (Tokio, Iwanami Shoten, 1995), p. 59.

[9] Existen distintos tipos de danzas (*rimse*, *upopo* o *horippa*), que se consideran uno de los elementos más representativos de la cultura ainu. Fueron declaradas patrimonio cultural por la UNESCO en 2007.

[10] Traducción propia, citado en japonés en Mitsuda Yuri, «Girel to Veil», p. 59.

[11] Se pueden ver escenas del «baile de la grulla» en el film del autor *Ainu. Caminos a la memoria* (2014).

[12] Sobre el contexto histórico y político de la Restauración Meiji, vid. Carol Gluck, *Japan's Modern Myths: Ideology in the Late Meiji Period* (Princeton, Princeton University Press, 1985), p. 9.

[13] En la década de 1870, se implantó la educación obligatoria y se promulgó el sintoísmo como religión estatal. Carol Gluck, *Japan's Modern Myths: Ideology in the Late Meiji Period*, p. 18.

[14] La asimilación quedaría establecida oficialmente con la «Ley de Protección de los Antiguos Aborígenes de Hokkaido» (*Hokkaidō Kyūdojin hogohō*) de 1899. Vid. Ainu bunka shinkō kenkyū suishin kikō, *Together with the Ainu: History and Culture*, p. 7.

[15] La isla de Yeso o Ezo fue renombrada como Hokkaido por el gobierno Meiji en 1869.

*ainu dansei no odori* (Baile masculino de los ainu de Hokkaido) y en Nagoya como *Hokkaido dojin ainu no kuma odori* (Baile del oso de los indígenas ainu de Hokkaido)<sup>8</sup>.

En la siguiente escena vemos la representación de una *rimse* (danza ainu) interpretada por mujeres<sup>9</sup>. Aparecen dispuestas delante de la misma *chise*, pero en esta ocasión, Girel cambia la posición de la cámara, que ahora filma desde un lateral, haciendo un uso todavía primitivo de la profundidad de campo con el fin de incluir a todos los personajes en el cuadro. Los ainu utilizaban las danzas para comunicarse o jugar con los *kamui* (dioses), pedir buena caza o alejar a los malos espíritus. En la película no especifica de qué bailes se trataba, pero en una carta escrita por Girel, en la que describe el encuentro, explica: «Llevamos como obsequio fruta, batata y dulces a los ainu y conversamos con ellos, se alegraron tanto que bailaron para nosotros. Fueron dos danzas, un “baile de pájaros” solo de mujeres y un baile de guerreros»<sup>10</sup>.

En realidad, muchas danzas representaban animales y el «baile de pájaros», al que se refiere Girel, debía ser la *sarorun chikap rimse* («danza de la grulla» ainu). Sin embargo, esta se interpreta en círculos, levantando la parte superior del traje y agitando los brazos y no corresponde con la registrada en la película, en la que vemos a las mujeres en línea, agarradas unas a otras con los brazos entrecruzados<sup>11</sup>.

### *Fenómenos de interculturalidad ignorados*

En cualquier caso, lo que encontramos no son escenas tomadas de los quehaceres domésticos. La puesta en escena va encaminada a proyectar una visión romántica o mitopoética del pueblo ainu. Sin embargo, estas imágenes contrastan con la realidad social de sus protagonistas. Tras extender su control por todo Hokkaido, el shōgunato Tokugawa había impulsado desde 1856 la japonización de los ainu en aspectos como el peinado, las ropas o los nombres. Para cuando Girel viajó a la isla, el gobierno de la Restauración Meiji (1868-1911), inspirado en el modelo francés, llevaba dos décadas inmerso en la centralización de un estado diverso que tenía fuertes rivalidades regionales<sup>12</sup>. Se redefinió el concepto de *kokka* («nación») y aparecieron preocupaciones por la unificación tanto política como cultural y religiosa del país bajo la figura del emperador<sup>13</sup>. Esta situación impulsó la asimilación de los ainu a la cultura, la lengua y la forma de vida japonesa bajo el eslogan Meiji de «civilización e ilustración» (*bunmei kaika*)<sup>14</sup>. Como consecuencia, *Les Ainous à Yéso* fue rodada en un momento en que lo representado estaba en claro retroceso. Los rituales que vemos no correspondían a la práctica habitual de los personajes filmados sino, en todo caso, a la de sus ancestros. El propio título hacía referencia a Yeso, que era el antiguo nombre con el que se conocía a Hokkaido<sup>15</sup>.

Pero la cultura ainu no solo estaba sufriendo transformaciones por la influencia japonesa, sino también por la occidental. La presencia extranjera no es explícita en el documental pero, de hecho, Girel había entrado en contacto

con los ainu por medio de unos misioneros franceses<sup>16</sup>. En esta época todavía funcionaban las escuelas misioneras extranjeras, como las de Horobetsu o Kushiro, que se habían instalado en Hokkaido desde la segunda mitad del siglo XIX. Paradójicamente, muchos ainu educados en esta época habían aprendido a escribir en alfabeto latino antes que en japonés, una lengua todavía desconocida para muchos de ellos<sup>17</sup>. Asimismo, parte de la comunidad estaba sustituyendo sus creencias animistas por el cristianismo, además del budismo y sintoísmo japonés<sup>18</sup>. Como consecuencia, el aparente exotismo étnico de *Les Ainous à Yéso* contrastaba con el hecho de que las personas filmadas pertenecían a una generación ainu cristianizada y alfabetizada<sup>19</sup>.

Las secuencias cinematográficas pasaron por alto estos fenómenos políticos, sociales e interculturales en el interior de la vida ainu. Asimismo, ignoraron aspectos como la adaptación a la vida moderna<sup>20</sup>. En noviembre de 1890 se había inaugurado el sistema parlamentario de la Dieta, tras constituirse la primera asamblea electa, por sufragio universal masculino. De la noche a la mañana la sociedad tenía que estar preparada para un nuevo sistema político. Existía la percepción de estar al inicio de una nueva era tanto entre los ainu como entre los japoneses. Sin embargo, en las *actualités* de los Lumière no hay ni rastro de los cambios vertiginosos que se estaban produciendo. En su lugar, esta y otras piezas del catálogo de los Lumière, como *Danseuses japonaises* (1897) o *Une scène de théâtre japonais* (1897), también rodadas por Girel, nos presenta un país anclado en un pasado de *geishas* que estaba quedando atrás muy rápidamente<sup>21</sup>.

Este desajuste pone de manifiesto las limitaciones del cine de los orígenes para constituir un espejo de la realidad social. El material filmico tiene unos límites, por un lado correspondientes a los bordes de la pantalla, que aíslan lo retratado de lo que les rodea. Existe, por tanto, una limitación técnica de la cual no había conciencia en las primeras filmaciones de los etnólogo-cineastas<sup>22</sup>. Sin embargo, no nos referimos aquí solo a la limitación impuesta por el encuadre o el ángulo de la cámara, sino también a un tipo de aislamiento del entorno más conceptual, que tiene que ver no tanto con la técnica como con el imaginario que definía al pueblo ainu. Se trata de un discurso implantado sobre las secuencias filmadas, que inevitablemente es restrictivo, parcela la realidad de lo representado e incluso puede presentar unos hechos que poco tienen que ver con la vida de los sujetos más allá de la filmación.

Para analizar *Les Ainous à Yéso* es necesario encuadrarlo en un sistema de representaciones intertextuales del «primitivo» heredado de los relatos de aventureros y misioneros extranjeros, fotografías etnográficas y grabados del siglo XIX<sup>23</sup>. Todos ellos se caracterizaron por esa mirada distante en la que no pretendían denunciar la situación de pobreza o exclusión social de la comunidad, ni profundizar en otros problemas como el alcoholismo<sup>24</sup>. El objetivo era convertir la pantalla del cine en una ventana abierta a un universo desconocido. En este sentido, Japón no debía ser explicado sino alienado con el fin de generar fascinación en el espectador europeo, tanto por el refinamiento y la sofisti-

[16] Kazuo Okada, «The Ainu in Ethnographic Films», pp. 187-192.

[17] Cfr., David L. Howell, «Making 'Useful Citizens' of the Ainu» (*The Journal of Asian Studies*, Volume 63, n.º 1, February 2004), pp. 5-29.

[18] Según una encuesta del Gobierno de Hokkaido de 1931, casi la mitad de los hogares ainu (1648 de 3417) habían adaptado religiones alienas (budista, sintoísta o cristiana). Cfr. Urata Kōki, «Meiji no ainu seinen Kannari Tarō» [«Kannari Tarō, la juventud ainu del periodo Meiji»], en S. Matsumoto (ed.), *Kusuri* (Kushiro, Seikatsu bunka denshō hozon kenkyūkai, vol. 2, 1993), pp. 63-75.

[19] Cfr. Richard Siddle, *Race, Resistance and the Ainu of Japan*, pp. 113-147.

[20] Ainu bunka shinkō kenkyū suishin kikō, *Together with the Ainu: History and Culture*, p. 9.

[21] De acuerdo con Komatsu Hiroshi, muchas de las primeras películas eran escenas de bailes de *geishas*. «Some Characteristics of Japanese Cinema before World War I», en *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History* (Bloomington, Indiana University Press, 1992), p. 233.

[22] Claudine De France, «Cuerpo, materia y rito en el cine etnográfico», en Elisenda Ardévol y Luis Pérez Tolón (ed.), *Imagen y cultura: perspectivas del cine etnográfico* (Granada, Biblioteca de Etnología-Diputación de Granada, 1995), pp. 234-235.

[23] Para una muestra, aconsejamos consultar la colección de pinturas de Hirasawa Byozan sobre los ainu del British Museum y las fotografías de exploradores alemanes del s. XIX en el Linden Museum de Stuttgart. Para un análisis de la representación de los ainu en los grabados distribuidos en España desde la segunda mitad

cación japonesa, como por las imágenes opuestas del primitivismo ainu. Pero las *actualités* de los Lumière importadas de Francia causaron un efecto similar entre el público japonés, que se sorprendía por las vestimentas y los comportamientos de los europeos, como los besos, una forma de saludo que el *benshi* debía explicar<sup>25</sup>. Al fin y al cabo, como algunos han señalado, el cine etnográfico es el encuentro de dos culturas, la del equipo de filmación y la de la comunidad filmada<sup>26</sup>. Pero también se podría y debería describir como un choque entre la cultura del observador y del observado. En general, existe consenso al afirmar que siempre hay un lector/audiencia implícito en el texto fílmico pues las formas de la representación siempre emplazan al sujeto al que se dirigen<sup>27</sup>.

#### *Miradas fuera de la representación ainu: el observador observado*

Una vez identificados algunos aspectos que determinan la construcción visual del pueblo ainu, no debemos pasar por alto la existencia de otro tipo de elementos en la imagen que escapan de esta representación. El cuidado con el que los hombres de *Les Ainous à Yéso* se sitúan en el interior del encuadre, bailando cuidadosamente para no salirse de los límites de lo representado, revela este primer tipo. Se pueden encontrar más ejemplos en Girel, como el baile de la *geisha* en *Danseuses japonaises* o la interpretación de un espadachín del teatro Kabuki en *Une scène au théâtre japonais*. Esta última termina con una pose del personaje, tras la cual se le ve marchando relajadamente hasta que alguien le indica que la cámara sigue funcionando y, de un salto, vuelve a su posición.

En estos primeros documentales ya existía una autoconciencia en los protagonistas que, sin embargo, contrastaba con la inocencia de otros personajes, curiosos que se quedaban observando frente a la cámara. Este es el caso de los niños de *Les Ainous à Yéso*, que se distinguen en segundo plano. Su posición, al fondo de la imagen, revela que el objeto de la mirada no es el «espectáculo ainu» interpretado por el baile de esos hombres —para ello se situarían en la misma posición de la cámara—, sino el propio espectáculo del aparato cinematográfico, invirtiendo los roles entre el observador y el observado. El eje de la

del s. xix, vid. David Almazán, «Primitivismo versus Japonismo: el pueblo ainu frente al moderno Japón» (*Studium: Revista de humanidades*, n.º 11, 2005), pp. 75-92. Sobre las descripciones de los ainu hechas por los extranjeros, cfr. John Batchelor, *The Ainu of Japan: the Religion, Superstitions and General History of the Hairy Aborigines of Japan* (Londres, Religious Tract Society, 1892); Benjamin Douglas Howard, *Life with Trans-Siberian Savages* (Londres y Nueva York, Longmans, Green, 1893); Arnold Henry Savage Landor, *Alone with the Hairy Ainu* (Londres, J. Murray, 1893).

[24] Cfr. Richard Siddle, *Race, Resistance and the Ainu of Japan*, pp. 125 y 137.

[25] Larry Greenberg, «The Arrival of Cinema in Japan», p. 7.

[26] David MacDougall, «Whose Story Is It?», en Peter Claford y Jan Simonsen, *Ethnographic Film Aesthetic and Narrative Tradition* (Oslo, Intervention Press, 1992); De France, «Cuerpo, materia y rito en el cine etnográfico»; Jay Ruby, «Exposing Yourself: Reflexivity, Anthropology, and Film» (*Semiotica*, 30, 1980).

[27] Cfr. Wilton Martinez, «Estudios críticos y antropología visual: lecturas aberrantes, negociadas y hegemónicas del cine etnográfico», en Elisenda Ardévol y Luis Pérez Tolón (eds.), *Imagen y cultura: perspectiva del cine etnográfico* (Granada, Universidad de Granada, 1995), pp. 369-371; David MacDougall, «¿De quién es la historia?», en Elisenda Ardévol y Luis Pérez Tolón (eds.), *Imagen y cultura: perspectiva del cine etnográfico* (Granada, Universidad de Granada, 1995), p. 412.



Partes ajenas a la representación del «otro» en *Les Ainous à Yéso*.

mirada se dirige al otro lado de la diégesis, lo que induce a un análisis del negativo de la escena. El positivo nos muestra el baile desde el punto de vista del operador. Pero la aparición de los niños interrogando al dispositivo cinematográfico pone en evidencia la exótica presencia del extranjero, que produce un efecto de extrañamiento mutuo, más allá de la representación del ainu. De France ya había señalado que aunque los análisis del documental etnográfico se habían centrado en gestos que comportan una significación explícita (el «medio eficiente»), existen otros desechados por el investigador (el «medio desdeñable»), provistos de un tipo de significación implícita<sup>28</sup>. Aquí nos referimos a los gestos que escapan de la ritualidad, es decir, aquellos que no forman parte de los objetivos o intenciones con los que la imagen fue tomada.

## II. El nuevo realismo en las *actualités* de 1912

Las primeras décadas del siglo xx se convertirían en los años dorados de las *actualités*, que eran breves documentales, más baratos y fáciles de producir que la ficción narrativa, que necesitaba de guión, actores, escenarios, etc.<sup>29</sup>. En el seno de estas producciones, el tema ainu volvería a aparecer en dos ocasiones en el año 1912: en un film de la compañía Pathé Frères y en otro del japonés Torii Ryūzō, hoy desaparecido. Torii era un antropólogo que filmaría a unas familias ainu de Hokkaido junto a otras de Sajalín, una isla recién incorporada a Japón tras su victoria en la Guerra Ruso-Japonesa (1904-1905). El cine adquirió entonces la función de mostrar al pueblo las fronteras del nuevo «imperio» (*teikoku*) –término que se había puesto de moda–, que ya se extendían por Manchuria, Corea, Sajalín y Taiwan. De este modo, aparecieron documentales como *Taiwan jikkyō shōkai* [*Presentación de la realidad de Taiwan*] (1907) o *Kankoku issū* [*Sobre Corea*] (1908) y otros que recogían las conquistas japonesas de territorios aún más remotos como *Nippon nakyoku tanken* [*Expedición japonesa al Polo Sur*] (1912), en el que el operador Taizumi Yasunao acompañó a la expedición japonesa al Polo Sur, liderada por el teniente Shirase Nobu<sup>30</sup>. En este contexto, la película de Torii, exhibida en la Exposición de la Colonización (*Takushoku Hakurankai*) de 1912 en Ueno, Tokio, junto a la instalación de unas *chise*, presentaba los límites septentrionales del imperio.

Ese año, los ainu también aparecen dentro del catálogo de la compañía Pathé, que había tomado el relevo de los Lumière en la producción de *actualités*, tras comprar sus patentes en 1902. Muy pronto, la Société Pathé Frères se convertiría en la mayor productora cinematográfica de la época y en 1909 establecería una sede en Japón. La secuencia de los ainu corresponde a *Un peuple qui disparaît, les Ainos / The Hairy Ainos* (1912)<sup>31</sup>, que solo dura tres minutos y se inicia con cuatro hombres y después cuatro mujeres posando frente a la cámara delante de una *chise*. El intertítulo explica que los ainu son principalmente cazadores y pescadores. En la siguiente escena, observamos en plano

[28] Claudine De France, «Cuerpo, materia y rito en el cine etnográfico».

[29] Charles Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907* (Berkeley, University of California Press, 1994), p. 232.

[30] Satō Tadao, *Nihon kiroku eizōshi* [*Historia de la imagen documental de Japón*] (Tokio, Hyoronsha, 1977), p. 26.

[31] El documental se encuentra en la Fondation Jérôme-Seydoux Pathé.



*Un peuple qui disparaît, les Aïnos / The Hairy Ainos (Pathé, 1912).*

general a una mujer y un niño, que avanzan por un camino con el mar al fondo. En otro plano general, aparecen dos hombres en una *chip* (canoa ainu). La aparición de la canoa no es casual. Conectaba con el estilo de vida basada en la caza y la pesca —distinta a la vida basada en el cultivo del arroz tradicionalmente asociada con el pueblo japonés *wajin*—. De este modo, la canoa deviene un elemento simbólico diferenciador de identidad. Sin embargo, la llamada «Comisión de Desarrollo de Hokkaido» llevaba promoviendo la agricultura entre los ainu desde 1871. La caza del ciervo estaba prohibida desde 1889, así como la pesca del salmón, que se había vetado en algunas zonas desde 1883<sup>32</sup>. El resto del film presenta escenas costumbristas: la cabaña de un jefe ainu, una mujer con los labios tatuados amamantando a un niño pequeño y un hombre bebiendo sake. Las tomas son mostradas con un inteligente uso de la distancia, moviéndose entre el plano general y el primer plano.

Entre las *actualités* del catálogo de los Lumière que hemos visto y las de Pathé habían pasado casi quince años y el modo de representación del cine había cambiado considerablemente. *Un peuple qui disparaît, les Aïnos* presenta una puesta en escena más consciente del propio acto de filmación, en la que ya no encontramos a los sujetos mirando delante de la cámara. El cine de no ficción había ido adquiriendo un nuevo realismo conforme exploraba su dimensión periodística. Nornes considera el origen del noticiario en Japón en 1909 con el *Pathé Journal* (o en 1914 con el quincenal *Tokyo Shinema Gahō* en Japón)<sup>33</sup>. Pero Shibata Tsunekichi y Fukaya Komakichi ya habían realizado unos primeros «protonoticiarios», denominados «*jiji eiga*» («películas de hechos actuales»), para la compañía Yoshizawa Shōten durante la revolución de los Boxers (1898-1901)<sup>34</sup>. Después siguieron las filmaciones de otros acontecimientos como *Godaime Kikugorō sōgi jikkyō* [*Hechos del funeral de Kikugoro V*] (Yoshizawa, 1903) o *Kobe Kansenshiki jikkyō* [*Hechos del bautismo de un barco en Kobe*] (Yoshizawa, 1903). Además, hacia 1907 otro operador de Yoshizawa, llamado Konishi Ryō, había ganado reconocimiento con sus *actualités* rodadas a lo largo del país, entre las cuales, además de los combates de sumo en el Kokugi-kan de Tokio o la huelga de una mina de cobre en Ashio, se encontraban escenas sobre la caza de los ainu en Hokkaido<sup>35</sup>. Pero los experimentos con la realidad dieron un giro más durante la Guerra Ruso-Japonesa (1904-1905), periodo durante el cual aumentó la producción de películas, que pasó de 16 en 1903 a 21 en 1904 y 27 en 1905<sup>36</sup>. Las *jiji eiga* rodadas por los

[32] Ese año se había prohibido la pesca del salmón en el río Tokachi. Vid. Ainu bunka shinkō kenkyū suishin kikō, *Together with the Ainu: History and Culture*, pp. 28-29.

[33] Abe Mark Nornes, *Japanese Documentary Film*, p. 3.

[34] Tras importar films sobre la Guerra de Cuba entre España y Estados Unidos, que fueron un éxito, la compañía Yoshizawa envió a Shibata y Fukatani a Pekín, quienes viajaron con las tropas japonesas enviadas para sofocar el levantamiento. Hiroshi Komatsu, «Some Characteristics of Japanese Cinema before World War I», p. 237. Nornes cita a los operadores con otro nombre, Shibata Yoshitsune y Fukatani Komakichi, en Abe Mark Nornes, *Japanese Documentary Film*.

[35] Film probablemente desaparecido. Es reportado por Tanaka Junichirō, *Nihon eiga hattasushi* (Tokio, Chūō Kōronsha, 1957), p. 122.

[36] La mayoría eran películas sobre el conflicto. Después de la guerra la producción cayó a 12 en 1906 y 14 en 1907. Tanaka Junichirō, *Nihon eiga hattasushi*, p. 105.

operadores Fujiwara Kōzaburō y Shimizu Kumejirō, que también viajaron acompañando a las tropas japonesas, estaban llenas de *rensageki* (recreaciones de las batallas con actores)<sup>37</sup>. Esto no fue una estrategia exclusiva de los cineastas japoneses. Selig, por ejemplo, reconstruyó escenas de las batallas navales con barcos en miniatura<sup>38</sup>. Para Tadao Satō, la indiferenciación entre lo real y lo dramatizado constituyó el momento de fundación del *yarase* («montaje» en el sentido de «engaño») que anticiparía los documentales japoneses de la guerra en China y la Guerra del Pacífico<sup>39</sup>. No obstante, estas construcciones ya fueron denunciadas en la época<sup>40</sup>, marcando así el inicio de unas discusiones en Japón en torno a la condición de realidad y ficción, conceptos sobre los que el cine, desde sus orígenes, siempre mantuvo una posición ambigua<sup>41</sup>.

Asimismo, el estilo de los años 10 se reevaluó a partir de las nuevas demandas de realidad y veracidad, que para Komatsu también estuvieron motivadas por la aparición de las salas permanentes de cine<sup>42</sup>. Las salas irían sustituyendo a las *troupes* ambulantes y el espectador comenzó a ver el cine no como un simple medio de entretenimiento, sino como un posible medio de información<sup>43</sup>. Cuando aparece *Un peuple qui disparaît, les Aïnos* ya se había superado la primera sensación de asombro del cine primitivo. La secuencia del catálogo de Pathé presenta un interés por separarse de lo ceremonial y acercarse a lo cotidiano. En esta filmación ya no vemos el espectáculo de las danzas anteriores, cuidadosamente preparadas. En su lugar aparece una mujer con su hijo delante de una casa destartada. En el plano general vemos a un anciano en la parte derecha del encuadre. Su figura es retratada de costado, no lleva el *raunpe* sobre la cabeza y apenas se distingue la barba, elementos distintivos de los hombres ainu que se resaltan en las *actualités* de Girel. Sin adornos ni trajes ceremoniales en la escena, el anciano simplemente parece charlar con la muchacha.

### III. Los ainu en los travelogues de Starr y Brodsky

Uno año después de las *actualités* de Pathé y Torii, se estrenaba el primer documental americano sobre los ainu, *The Ainus of Japan* (Frederick Starr, 1913). Este film había sido producido por William Nicholas Selig quien, siendo conocedor del negocio que suponía el exotismo de las imágenes procedentes de lugares remotos, había financiado varios *travelogues* o documentales de viajes a principios del siglo xx<sup>44</sup>. El primero consistió en una expedición al Congo realizada entre 1905 y 1906 por el antropólogo Frederick Starr, profesor de la Universidad de Chicago. En los años siguientes financió otros viajes de Starr por Corea, Filipinas y Japón. De este último, realizado entre 1909 y 1910, surgieron dos *travelogues*: *In Japan* (1911) y *The Ainus of Japan* (1913).

Starr llevaba tiempo interesado en la cultura ainu. Había viajado a Hokkaido, donde recopiló material e incluso reclutó a una familia de nueve miembros para ser presentados en la Exposición Universal de Saint Louis de 1904<sup>45</sup>.

[37] Ambos pertenecían a la compañía Yoshizawa Shōten. Algunos estiman que hubo al menos una docena de operadores japoneses cubriendo la guerra. Pascale Simon, *La culture populaire de Meiji. La naissance du cinéma japonais*, p. 93; Tanaka Junichirō, *Nihon eiga hattasushi*, p. 108; y Hiroshi Komatsu, «Some Characteristics of Japanese Cinema before World War I», p. 238.

[38] Para Komatsu, estos «falsos documentales» eran un ejemplo de la confluencia de modos de representación japoneses y occidentales al final del periodo Meiji. Hiroshi Komatsu, «Some Characteristics of Japanese Cinema before World War I», pp. 230-232.

[39] Cfr. Tadao Satō, «Nihon kiroku eizoshi», p. 26.

[40] Junichirō cita las denuncias de un periodista por unos films exhibidos en septiembre de 1904, en Tanaka Junichirō, *Nihon eiga hattasushi*, p. 104.

[41] Vid. Komatsu Hiroshi, *Kigen no eiga [El cine de los orígenes]* (Tokio, Seisoshia, 1991), pp. 287-314.

[42] Lo cual no quiere decir que el cine hubiera dejado de mezclar ficción y no ficción. Muy al contrario, esto se seguía produciendo, pero debía realizarse de una forma más sofisticada atendiendo a las nuevas demandas de realidad. Vid. Komatsu Hiroshi, «Transformations in Film as Reality (Part 1): Questions Regarding the Genesis of Nonfiction Film», 15 de octubre de 1994. Disponible en: <<http://www.yidff.jp/docbox/5/box5-1-e.html>> (2/05/2015).

[43] La primera sala permanente de Japón, el Denki-kan abrió sus puertas en noviembre de 1903. En 1908 ya había 10 salas en Tokio. En 1909 al menos 32 más. Cfr. Larry Greenberg, «The Arrival of Cinema in Japan», p. 7 y Pascale Simon, *La culture populaire de Meiji. La naissance du cinéma japonais*, pp. 91 y 109.

[44] Como las expediciones de McDowell, de las cuales resultaron 18 films en China, 33 en India y otros en África. Andrew A. Erish, *Col. William N. Selig. The Man Who Invented Hollywood* (Austin, University of Texas Press, 2012), p. 145.

[45] Para más información sobre la exposición, cfr. Frederick Starr, *The Ainu Group at the Saint Louis Exposition* (Chicago, The Open Court Pub., 1904).

[46] El documental se encuentra en el archivo del British Film Institute, también titulado en alemán como *Die Ainus. Die im Aussterben begriffene Urbevölkerung Japan's*.

[47] Kazuo Okada, «The Ainu in Ethnographic Films», pp. 187-192.

[48] Richard Siddle, *Race, Resistance and the Ainu of Japan*, 1996, p. 2.

[49] Brodsky donó la copia en 16 mm de *Beautiful Japan* al embajador de Estados Unidos en Japón. Más tarde, la familia del embajador las donó al Human Science Film Archive (Smithsonian Institute). *A Trip through Japan with the YWCA* se preservó en el National Film and Sound Archive (NFSA) de Australia. Una reedición digital se encuentra en la George Eastman House de Estados Unidos.

[50] Aunque vendió Asian Film Company en 1913. Brodsky había producido films en Hong Kong y Shanghai. Vid. Law Kar y Frank Bren, «The Enigma of Benjamin Brodsky» (*Hong Kong Film Archive Newsletter*, 11-2000, n.º 14). Para un recorrido por el trabajo de Brodsky en China, vid. Ramona Curry, «Benjamin Brodsky (1877-1960): The Trans-Pacific American Film Entrepreneur – Part One, Making A Trip Thru China» (*Journal of American-East Asian Relations*, vol. 18 n.º 1, 2011), pp. 58-94; Li-Lin Tseng, «The Story Teller: Benjamin Brodsky and His Epic Travelogue, *A Trip Through China* (1916)» (*The Journal of Northeast Asia History*, vol. 10, n.º 2, 2013), pp. 7-46.

[51] Para un análisis crítico sobre la mirada occidental en los documentales de viajes, vid. Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle* (Durham, Duke University Press, 1996).

*The Ainus of Japan* se estrenó en Estados Unidos en 1913, más de dos años después del tercer viaje de Starr a Japón<sup>46</sup>. El film, que probablemente se rodó en la ribera del río Saru (Okada)<sup>47</sup>, nos presenta un grupo de mujeres bailando en círculo. También aparecen tres hombres ofreciendo sake del *tuki* (una especie de copa de laca) con el *ikupasui* (una madera tallada usada para oraciones) a los dioses. Mientras la *actualité* de Pathé resaltaba la forma de vida primitiva de los ainu, el *travelogue* de Starr es una vuelta al registro de los rituales tradicionales que se encontraban en el catálogo de los Lumière. Sin embargo, a diferencia de Girel, que era principalmente un cineasta, Starr era un académico. Más allá del asombro por presentar lo extraño, Starr buscó un conocimiento más detallado de los elementos de su cultura. De este modo, *The Ainus of Japan* inicia un tipo de documentales en los que la representación del pueblo ainu va pasando de «pueblo salvaje» a «pueblo indígena»<sup>48</sup>.

Tras el paréntesis de la Primera Guerra Mundial se estrenaron otros dos *travelogues* en los que aparecen los ainu. Se trata de los dirigidos por el ruso-americano Benjamin Brodsky, *Beautiful Japan* (1918) y *A Trip through Japan with the YWCA* (1919)<sup>49</sup>. Brodsky había fundado la primera compañía cinematográfica de China, Asia Film Company, en 1909, y realizó varios documentales, como *A Trip through China* (1916)<sup>50</sup>. Al final de la década viaja a Japón para la filmación de *Beautiful Japan*, coproducido por la constructora Nihon Kokuyū Tetsudō y la Oficina de Viajes de Japón (Nihon Kōtsūkōsha). Este film, de 1 hora y 40 minutos de duración es una concatenación de actualidades pero organizadas ya con una estructura narrativa, articulada como un viaje que va desde Nagasaki, al sur, hasta Hokkaido, al norte. En la película vemos al mismo Brodsky indicando en un mapa el recorrido y visitando los lugares. Unas y otras escenas se conectan mediante tomas de trenes, diligencias o imágenes del cineasta caminando, que siguen ciertos principios de *raccord*. El «viaje» era un modelo canónico de representación de las culturas exóticas en los primeros años del cine<sup>51</sup>. Brodsky llevaba desarrollando este formato desde sus años en China, en el que mezcla la curiosidad periodística con el deseo de contar el encuentro personal con otra cultura, lo cual le lleva a retratarse a sí mismo en la escena. Documenta el mundo industrializado: calles, mercados, astilleros y fábricas en los entornos urbanos de Nagasaki, Kobe, Kyoto, Yokohama, Tokio y Hakodate. Pero también el mundo de la tradición: la pesca con cormorán en el río Nagara, combates de sumo, la *sakura* (festival de la flor del cerezo), la recolección del té en Shizuoka, el festival de la diosa del mar Benten en la isla de Shiraishi, el trabajo en las terrazas de arroz o la industria de la perla en Omura.

### Los «salvajes en extinción»

Las escenas de Hokkaido se introducen con un intertítulo que avisa de la salida hacia Shiraoi, uno de los principales núcleos de población ainu. Entonces vemos a Brodsky acompañado de una mujer subiendo a un coche de caballos. Cuando el carramato sale del plano un intertítulo presenta a los ainu del siguiente modo: «La aldea ainu en Shiraoi. Los ainu fueron los primeros habitantes de Japón pero, como los indios americanos, son ahora una raza que está desapareciendo rápidamente» Y continúa: «Empujados hacia la isla norte por la civilización japonesa, todavía mantienen muchas de sus costumbres semi-salvajes».



*Beautiful Japan* (Benjamin Brodsky, 1918).

La primera toma en Shiraoi ofrece la perspectiva de un *kotan* (aldea ainu) perdido entre la vegetación, con casas solo comunicadas por estrechos senderos. Las imágenes precedentes del poderío industrial, los ferrocarriles y el bullicio de las ciudades japonesas contrastan con la sencillez de este poblado ainu. Los planos vacíos, seguidos por los retratos de una escasa veintena de individuos de la aldea, ciertamente sugieren la idea de pueblo primitivo y aislado, condenado por la civilización a desaparecer. En realidad, este retrato de los ainu fue constante en la mirada extranjera. Ya en la primera filmación de los ainu, Girel los describe diciendo:

Eran gentes que ciertamente estaban desapareciendo poco a poco doblegados por la etnia *wajin*. Lo salvaje se está viendo sobrepasado por la civilización y la occidentalización, esto es en efecto una lucha por la supervivencia<sup>52</sup>.

La idea de «pueblo en extinción» a causa de su naturaleza inadapta a la sociedad moderna formó parte de los mecanismos de representación y autorrepresentación<sup>53</sup>. Estos documentales constituían, para quien los miraba, imágenes que se desvanecían. Suponían la última oportunidad para ver a este pueblo. Sin embargo, la población ainu había permanecido más o menos estable según los censos oficiales<sup>54</sup>. El concepto de «asimilación» se substituyó por el de «extinción», que era presentada como «consecuencia natural» del desarrollo. Debemos reconocer, entonces, que la imagen del «primitivo» siempre estuvo

[52] Traducción propia, citado en japonés en Yuri Mitsuda, «Girel to Veil», p. 59.

[53] La joven ainu Chiri escribía: «Desaparición, ese es nuestro nombre, qué triste nombre llevamos [...] en qué escombros nos hemos convertido tras la fea derrota en el duro terreno de la competición». Traducción propia del prefacio en japonés de Chiri Yukie, *Ainu Shinyōshū* (Tokio, Iwanami Shoten, 2013) [3ª edición], p. 4 [1ª edición: Sapporo, Kōdandō Shoten, 1 de marzo de 1922].

[54] Ishida Takeshi, «Dōka seisaku to kizukareta kannen toshite no *Nihon*» [«Política de asimilación y Japón como concepto mancillado»] (*Shisō*, n.º 892-893, Iwanami Shoten, octubre-noviembre de 1998). Cfr. Yolanda Muñoz González, «Marco histórico: la colonización del ainu moshir», p. 107.

mediatizada por la interpretación autorizada del cineasta o antropólogo<sup>55</sup>. Como consecuencia, se hace necesario cuestionar la capacidad del cine para reflejar el entorno social. En su lugar, el investigador de estas películas, supongamos «etnográficas», puede analizarlas como reflejo de un discurso sobre la representación del «otro», que debe ser contextualizado. En este sentido, algunos han advertido que solo es posible describir un cine etnográfico en relación a qué intereses responde, cuáles son sus objetivos, a qué audiencia van dirigidos o cuáles son sus circunstancias de producción<sup>56</sup>. Como indicaba Edward W. Said en su texto *Orientalism*: «La relación entre Occidente y Oriente es una relación de poder, dominación, con varios grados de compleja hegemonía»<sup>57</sup>.

En este sentido, debe entenderse que *Beautiful Japan* se hizo con la finalidad de capturar la supuesta esencia de ese «otro» para el público norteamericano. Tras las primeras tomas, la pequeña comunidad aparece cantando y dando palmas ataviados con sus prendas ceremoniales. A continuación encontramos en un plano frontal, a modo de retrato fotográfico, a cuatro mujeres adornadas con el *tamasai* (collar ainu). En la siguiente toma, la cámara encuadra a tres hombres con barba blanca llevando el *paunpe* y se detiene en el primer plano de un *esashi* (líder ainu) al que se identifica como «jefe de la tribu». La secuencia prosigue con planos generales de los hombres bebiendo sake en *tuki* y ofreciéndolo a los dioses con el *ikupasui*. De este modo, Brodsky no deja pasar la ocasión para reproducir todos los estereotipos vertidos sobre el pueblo ainu. De hecho, en *A Trip through Japan with the YWCA* recurre incluso al mito de sus orígenes caucásicos que había fascinado a los exploradores decimonónicos, señalando en un intertítulo: «Están relacionados con la raza blanca»<sup>58</sup>.

[55] Vid. David MacDougall, «Beyond Observational Cinema», en Paul Hopckings (ed.), *Principles of Visual Anthropology* (Chicago, Mouton Publishers, 1975), pp. 405-426.

[56] Wilton Martinez, «Estudios críticos y antropología visual: lecturas aberrantes, negociadas y hegemónicas del cine etnográfico»; Sol Worth, «Toward the Development of a Semiotic of Ethnographic Film» (*PIEF Newsletter*, vol. 3, n.º 3, 1972), pp. 8-12.

[57] Edward Said, *Orientalism* (Nueva York, Vintage Books, 1979), p. 5.

[58] En el siglo XIX se extendió la idea de los orígenes caucásicos del pueblo ainu debido a sus peculiares rasgos fisiológicos: sin el pliegue epicántico del ojo oriental, abundante vello corporal, nariz prominente, cabellos en ocasiones castaños y ondulados. Pero debemos señalar que los ainu nunca reclamaron parentesco con el hombre blanco. Esta idea parece ser una construcción occidental. De hecho, muchos ainu preferían reclamar unos supuestos orígenes mongoloides, para presentarse como iguales ante los japoneses y deslegitimar la discriminación. Vid. Kawamura Saito, «Horobiyuku to wa nanigoto da» [«¿Qué es desaparecer?»] (*Hokkai Taimuzu*, 20 de septiembre de 1934).

#### El ausente simbolismo religioso

Tras estas tomas que, aunque breves, ya ofrecen las claves de la representación, se presenta la *iyomante rimse* (la ceremonia del oso), el verdadero tema de la secuencia. *Beautiful Japan* constituye el primero de los escasos registros visuales de esta tradición ancestral. Unos individuos sacan una cría de oso de una jaula de madera, mientras el grupo de mujeres y hombres dan palmas. En la creencia ainu, el oso era la encarnación del dios de la montaña. El intertítulo explica que se pasea al animal varias veces durante el festín y los bailes. Pero Brodsky pasó por alto el simbolismo religioso que para los ainu tenía el acontecimiento. La función principal de la *iyomante rimse* era el sacrificio ritual del oso, con el que se enviaba su espíritu de vuelta a la montaña; sin embargo, esta parte esencial de la ceremonia no aparece en la película.



*Beautiful Japan*.

En realidad, *Beautiful Japan* –y con mucha probabilidad también las *actualités* de Lumière y Pathé–, se filmó en Shiraoi<sup>59</sup> que, desde finales del siglo XIX, se había convertido en un destino de los exploradores que buscaban un encuentro con el pueblo ainu. Sus habitantes se fueron familiarizando con la llegada de extranjeros y ellos mismos comenzaron a organizar exhibiciones de su cultura. Con el tiempo, se habían ido profesionalizando y la aldea ya era un reclamo para el turismo japonés en los años 20<sup>60</sup>. Dicho esto, no es arriesgado decir que estas filmaciones debieron corresponder a una representación preparada para el turista, carente ya de su función simbólica. Pero este no fue el único destino turístico que visitó Brodsky. En realidad, además de Shiraoi, recoge algunos de los festivales más visitados de Japón: las peregrinaciones a Nikko, la ceremonia Hiwatari-shiki de Miyajima y la festividad de la diosa Ben-ten. A lo largo del documental, Brodsky no dejaba de representar la mirada del extranjero que está de paso. Aún así, sus imágenes contribuyeron a crear un imaginario de la *ainuidad* a partir de costumbres primitivas. Aunque, de hecho, la ceremonia del oso, así como otros aspectos culturales identitarios como los pendientes y tatuajes llevaban oficialmente prohibidos desde finales del periodo Edo.

Otro de los elementos más representativos de la etnicidad ainu era el tatuaje femenino alrededor de la boca. Brodsky subraya este hecho con el intertítulo, «Todas las mujeres después del matrimonio tienen la boca tatuada». En la escena siguiente se reúne a cuatro mujeres tatuadas, aunque solo en una de ellas se distingue claramente. Originalmente, el tatuaje se utilizaba como protección contra los malos espíritus, pero de nuevo nada se explica de este valor implícito<sup>61</sup>. El tatuaje queda en imagen como un mero elemento decorativo. Asimismo, la filmación nos dice poco de la realidad social vinculada a esta práctica. El tatuaje era un requisito para casarse con otro hombre ainu; sin embargo, de acuerdo con los testimonios recogidos por Hilger<sup>62</sup>, muchas mujeres se oponían a él porque las estigmatizaba de por vida en una sociedad que llevaba persiguiendo esta práctica desde las sucesivas prohibiciones de 1871, 1876 y 1899<sup>63</sup>. En cualquier caso, si bien es cierto que algunas mujeres ainu desoyeron la prohibición los primeros años, para cuando Brodsky filmó *Beautiful Japan*, la mayoría había dejado esta práctica. Entonces, ¿cómo es posible que apareciesen en imagen? En el debate celebrado en la Dieta en 1934 sobre la situación del pueblo ainu, un funcionario apunta las claves:

Cuando sus mujeres van a festivales, pueden adornar sus bocas con diseños como los de los tatuajes, pero cuando regresan a casa se los quitan y hacen cosas como depilarse las cejas. En otras palabras, esta gente no es diferente de los japoneses comunes<sup>64</sup>.

Por tanto, la etnicidad ainu respondía a una representación puntual. Este hecho fue confirmado años después, cuando *Beautiful Japan* fue proyectado

[59] Girel explica en su carta que recorrió 60 kilómetros a caballo desde el puerto de Muroran para llegar a la aldea ainu, lo cual coincide con la distancia a Shiraoi. Vid. Yuri Mitsuda, «Girel to Veil», p. 59.

[60] Vid. Katarina Sjöberg, (Ámsterdam, Harwood Academic Publishers, 1993), pp. 133-134 [2ª edición, 1997].

[61] Sobre el valor espiritual que tenía el tatuaje para los ainu, vid. John Batchelor, *The Ainu and their Folk-lore* (Londres, Religious Tract Society, 1901), pp. 20-32.

[62] Mukawa Inez Hilger recoge diversos testimonios de mujeres en *Together with the Ainu. A Vanishing People* (Norman, University of Oklahoma Press, 1971), p. 152.

[63] Vid. Ainu bunka shinkō kenkyū suishin kikō, *Together with the Ainu: History and Culture*, p. 28.

[64] Citado en Yolanda Muñoz González, «Marco histórico: la colonización del ainu moshir», p. 108.

ante un grupo de ancianas de la aldea de Nibutani, que debían pertenecer a una generación similar a las chicas que aparecen en el film. Las mujeres pusieron de relieve que los tatuajes estaban artificialmente pintados de negro<sup>65</sup>. Probablemente se oscurecieron para poder apreciarlos mejor debido a la poca sensibilidad de las cámaras de la época. Pero además, según Uchida Junko, reconocieron a una mujer que nunca llevó tatuaje, la cual, sin embargo, sí mostraba uno en la película. Quienes construyeron estas imágenes no solo buscaron registrar al pueblo ainu, también se encargaron deliberadamente de hacer que tuviera una apariencia étnica, aunque no se correspondiera con la realidad habitual de los individuos filmados.

### *Las grietas en la imagen*

No obstante, al analizar la composición de la imagen se observa un detalle que apunta hacia algún lugar fuera de dicha puesta en escena: el rostro de una mujer en segundo plano que, desde el interior de la *chise*, se cuelga en la representación. La cámara registró fortuitamente esa mirada que no forma parte del artificio, pese a que el personaje se oculta del espectáculo desplegado para satisfacer las ansias de «descubrimiento» del explorador extranjero. Ese personaje, que presencia el dispositivo visual desde fuera y, a la vez, queda incluido en él para siempre, parece interrogar el retrato que se estaba construyendo de la feminidad ainu. ¿La presencia de ese rostro no es un indicio de todo lo que eclipsa el espectáculo de la cultura ainu?



*Beautiful Japan.*

[65] Uchida Junko, «A Witness to History» (*Magazine Rekishaku*, n.º 141, 2007).

[66] De France, «Cuerpo, materia y rito en el cine etnográfico»: MacDougall, «¿De quién es la historia?».

[67] De France, «Cuerpo, materia y rito en el cine etnográfico», pp. 227 y 228.

De nuevo, podemos recurrir a autores que al estudiar el cine etnográfico han identificado elementos que escapan al control del director<sup>66</sup>, gestos y miradas como este, que los personajes imprimen sobre la imagen. Se trata de manifestaciones a las que no se les puede atribuir de manera inmediata una significación pero cuya relevancia radica precisamente en esta disfunción. De France ya señalaba que el análisis fílmico permitía al etnólogo un estudio de las relaciones entre escena y bastidores, entre lo que las personas filmadas desean mostrar y lo que desean ocultar<sup>67</sup>, de manera que no siempre se pueden aplicar nociones elaboradas a partir de patrones, modos o códigos de representación

tradicionalmente asignados a una cultura. El análisis puede jugar simultáneamente entre lo que se resalta y lo que se difumina.

En el segundo film, *A Trip through Japan with the YWCA*, Brodsky reutilizó material de *Beautiful Japan* y añadió nuevas escenas. En una de ellas aparece él mismo recorriendo las cuevas de Matsushima, donde se hallan unos restos de tumbas ainu. Dado que esta película fue producida por la Young Women's Christian Association (YWCA), Brodsky añadió secuencias en las que daba mayor protagonismo a la mujer, a quien retrata lavando la ropa en el río, cosechando en las terrazas de arroz o trabajando en la industria. Es en estos momentos cuando cambia la curiosidad de la mirada etnológica por la breve reivindicación social. La imagen de las desarrapadas trabajadoras sacando vagones de una fábrica es introducida por un cartel que alerta de las miles de mujeres muertas por tuberculosis. Parece que el documental se contagió de las reivindicaciones sociales que caracterizaron la breve apertura democrática que significó la era Taishō (1912-1926)<sup>68</sup>. Los ainu también se organizaron en actividades de protesta contra la discriminación y algunos fueron incluso elegidos en asambleas municipales<sup>69</sup>. En este periodo, con el éxodo a las ciudades también aumentó la clase obrera<sup>70</sup>. Esta nueva realidad, que también incluía a los ainu, fue capturada de manera fortuita. En la llegada de unas mujeres al puerto de Hakodate para descargar salmón salado aparece un detalle no indicado por Brodsky: los diseños geométricos en la ropa de una de ellas revela su identidad ainu. Ningún cartel alerta de la condición étnica de al menos una de estas mujeres que trabajan en el puerto.



*Beautiful Japan.*

[68] Sobre la presión de las fuerzas progresistas de la época, cfr. Carol Gluck, *Japan's Modern Myths: Ideology in the Late Meiji Period*, pp. 275-286.

[69] Ainu bunka shinkō kenkyū suishin kikō, *Together with the Ainu: History and Culture*, p. 9.

[70] La población urbana se duplicó entre 1910 y 1935. Carol Gluck, *Japan's Modern Myths: Ideology in the Late Meiji Period*, p. 279.

[71] Ainu bunka bunka shinkō kenkyū suishin kikō, *Together with the Ainu: History and Culture*, p. 7.

La presencia de una mujer ainu que, por activa o por pasiva, no fue identificada dejó plasmada en imagen una historia anónima que jamás fue contada. Aunque apenas dura diez segundos, abre una grieta a la trastienda del espectáculo ainu: la vida en la sociedad moderna, la convivencia con los japoneses e incluso los extranjeros —el puerto de Hakodate permitía hacer escala a los barcos extranjeros desde 1855—<sup>71</sup>. El trabajo en el mundo moderno no encajaba

con el ideario del ainu anclado en una vida salvaje ligada a la naturaleza y las ceremonias tradicionales. El ojo occidental erró la mirada. Pero ese error permitió ver a aquella mujer ainu fuera del retrato enlatado y preconcebido del que el cine en sus orígenes formó parte. Esa mujer, sin participar del espectáculo de (auto)representación, deja ver, a quien quiera mirar, otra imagen de los ainu al margen del discurso idílico de la identidad. La honestidad implícita a esta toma pone en evidencia el discurso hegemónico de la representación. Por norma, la adaptación de los ainu a la vida moderna permaneció oculta, salvo por estas pequeñas grietas en la puesta en escena. Grietas donde asoma la compleja realidad que no encajaban ni en la homogeneidad inscrita en la noción de «japonesidad» (nihonjinron), ni en la pureza invocada en la representación de la «ainuidad» (ainujinron).

En conclusión, el uso de estas películas como herramienta para obtener algún tipo de conocimiento etnográfico del pueblo ainu se revela peligroso, pues puede incorporar estereotipos, prejuicios y otras ensoñaciones procedentes del observador (del director de las películas y del público al que iban dirigidas). No pretendemos rechazar su utilización pedagógica para la etnografía, sino tan solo poner de relieve ciertos problemas que ello comporta, dada la circunstancia de que con sus tradiciones en declive, lo representado ya no existía fuera del espectáculo cinematográfico. Los documentales consiguieron unas imágenes fascinantes pero ahistóricas. Este cine se convirtió en una ventana al mundo remoto. Pero también a un mundo pretérito. Los fenómenos de asimilación, discriminación e hibridación quedaron marginados por el documentalista y ocultados por la extraordinaria fuerza con la que atrapaban al espectador las imágenes de unos individuos de otro tiempo. La incapacidad para reflejar la realidad sincrónica reconduce a un antiguo problema adscrito a la noción misma de documental. No obstante, asumiendo la existencia de ciertos códigos de representación hegemónicos, también existen grietas en esa puesta en escena que escapan a esa representación hegemónica de la otredad.

## BIBLIOGRAFÍA

- AINU BUNKA SHINKŌ KENKYŪ SUISHIN KIKŌ, *Together with the Ainu: History and Culture* (Hokkaido, Foundation for Research and Promotion of Ainu Culture [FRPAC], 2011).
- ALMAZÁN, David, «Primitivismo versus Japonismo: el pueblo ainu frente al moderno Japón» (*Stadium: Revista de humanidades*, n.º 11, 2005).
- ANDERSON, Joseph y RICHIE, Donald, *The Japanese Film: Art and Industry* (Princeton, Princeton University Press, 1982).
- BATCHELOR, John, *The Ainu of Japan: the Religion, Superstitions and General History of the Hairy Aborigines of Japan* (Londres, Religious Tract Society, 1892).
- *The Ainu and their Folk-lore* (Londres, Religious Tract Society, 1901).

- CHIRI, Yukie, *Ainu Shinyōshū* (Tokio, Iwanami Shoten, 2013) [3ª edición; 1ª edición: Sapporo, Kōdandō shoten, 1 de marzo de 1922].
- CURRY, Ramona, «Benjamin Brodsky (1877-1960): The Trans-Pacific American Film Entrepreneur – Part One, Making A Trip Thru China» (*Journal of American-East Asian Relations*, vol. 18 n.º 1, 2011), pp. 58-94.
- DE FRANCE, Claudine, «Cuerpo, materia y rito en el cine etnográfico», en Elisenda Ardévol y Luis Peréz Tolón (ed.), *Imagen y cultura: perspectivas del cine etnográfico* (Granada, Biblioteca de Etnología-Diputación de Granada, 1995), pp. 234-235.
- DYM, Jeffrey A., *Benshi. Japanese Silent Film Narrators, and Their Forgotten Narrative Art of Setsumei. A History of Japanese Silent Film Narration* (Lewiston, Nueva York, Edwin Mellen Press, 2003).
- EMORI, Susumu, *Ainu no rekishi [Historia de los ainu]* (Tokio, Sanseidō, 1987).
- ERISH Andrew A., *Col. William N. Selig. The Man Who Invented Hollywood* (Austin, University of Texas Press, 2012).
- GLUCK, Carol, *Japan's Modern Myths: Ideology in the Late Meiji Period* (Princeton, Princeton University Press, 1985).
- GREENBERG, Larry, «The Arrival of Cinema in Japan», en Matsuda Eigasha, *The Benshi. Japanese Silent Films Narrators* (Tokio, Urban Connections, 2001), pp. 6-12.
- GRIFFITHS, Alison, *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology and Turn-of-the-Century Visual Culture* (Nueva York, Columbia University Press, 2002).
- HILGER, Mukawa Inez, *Together with the Ainu. A Vanishing People* (Norman, University of Oklahoma Press, 1971).
- HOWARD, Benjamin Douglas, *Life with Trans-Siberian Savages* (Londres y Nueva York, Longmans, Green, 1893).
- ISHIDA, Takeshi, «Dōka seisaku to kizukareta kannen toshite no Nihon» [«Política de asimilación y Japón como concepto mancillado»] (*Shisō*, n.º 892-893, Iwanami Shoten, octubre-noviembre de 1998).
- KAR, Law y BREN, Frank, *The Enigma of Benjamin Brodsky* (Hong Kong Film Archive Newsletter, noviembre de 2000, n.º 14).
- KAWAMURA, Saito, «Horobiyuku to wa nanigoto da» [«¿Qué es desaparecer? »] (*Hokkai Taimuzu*, 20 de septiembre de 1934).
- KOMATSU, Hiroshi, *Kigen no eiga [El cine de los orígenes]* (Tokio, Seisōsha, 1991).
- «Some Characteristics of Japanese Cinema before World War I», en Arthur Nalletti y David Desser, *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History* (Bloomington, Indiana University Press, 1992), pp. 238-244.
- «Transformations in Film as Reality (Part 1): Questions Regarding the Genesis of Non-fiction Film», 15 de octubre de 1994. Disponible en: <<http://www.yidff.jp/doc-box/5/box5-1-e.html>> (2/05/2015).
- KREINER, Josef, «Seiyō no ainu kan no keisei: Yōroppa ni okeru ainu minzoku bunka no kenkyū to ainu kankei korekushon no rekishi nitsuite» [«La formación de la mirada ainu europea: la historia de las colecciones ainu y la investigación de la cultura del pueblo ainu en Europa»], en *Ainu no kōgei* (Tokio, Tokyo kokuritsu hakubutsukan, 1993).
- LI-LIN, Tseng, «The Story Teller: Benjamin Brodsky and His Epic Travelogue, *A Trip Through China* (1916)» (*The Journal of Northeast Asia History*, vol. 10, n.º 2, 2013).

- MACDOUGALL, David, «Beyond Observational Cinema», en Paul Hopckings (ed.), *Principles of Visual Anthropology* (Chicago, Mouton Publishers, 1975).
- «Whose Story Is It», en Peter Claford y Jan Simonsen, *Ethnographic Film Aesthetic and Narrative Tradition* (Oslo, Intervention Press, 1992).
- «¿De quién es la historia?», en Elisenda Ardévol y Luis Pérez Tolón (eds.), *Imagen y cultura: perspectiva del cine etnográfico* (Granada, Universidad de Granada, 1995).
- MAHER, John C., y MACDONALD, Gaynor, *Diversity in Japanese Culture and Language* (Nueva York, Columbia University Press, 1995).
- MARTÍNEZ, Wilton, «Estudios críticos y antropología visual: lecturas aberrantes, negociadas y hegemónicas del cine etnográfico», en Elisenda Ardévol y Luis Peréz Tolón (ed), *Imagen y cultura: perspectivas del cine etnográfico* (Granada, Universidad de Granada, 1995), pp. 369-371.
- MCQUADE, James, «MacDowell Educational Pictures» (*Moving Picture World*, 27 de febrero de 1915).
- MITSUDA, Yuri, «Girel to Veil», en *Eiga denrai: shinumatogurafu to (Meiji no Nihon)* (Tokyo, Iwanami Shoten, 1995).
- MUÑOZ GONZÁLEZ, Yolanda, «Marco histórico: la colonización del ainu moshir», en *La literatura de resistencia de las mujeres ainu ainu* (México, El Colegio de México-Centro de Estudios de Asia y África, 2008), pp. 31-107.
- MUSSER, Charles, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907* (Berkeley, University of California Press, 1994).
- NARITA, Tokuhei y HANASAKI, Kōhei (ed.), *Kindaika no naka no ainu sabetsu no kōzō [Estructura de discriminación ainu en la modernización]* (Tokio, Akashi shoten, 1985).
- NORNES, Abe Mark, *Japanese Documentary Film: The Meiji Era through Hiroshima* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003).
- OGAWA, Masato, «Modern History of the Iyomante», en *Ainu Culture Today* (Sapporo, Sapporo Gakuin University, 1997).
- OKADA, Kazuo, «The Ainu in Ethnographic Films», en William Fitzhugh y Chisato O. Dubreuil (eds.), en *Ainu Spirit of a Northern People* (Washington, Smithsonian Institution / University of Washington Press, 1999), pp. 187-192 [texto original en japonés en «Ainu to dōgazō» («Los ainu y las imágenes en movimiento»). Disponible en: <<http://tokyocinema.net/ainu.htm>> (21/09/1998, actualizado el 01/12/2007).
- OWELL, David L., «Making 'Useful Citizens' of he Ainu» (*The Journal of Asian Studies*, vol. 63, n.º 1, February 2004).
- RUBY, Jay, «Exposing Yourself: Reflexivity, Anthropology, and Film» (*Semiotica*, 30, 1980).
- SAID, Edwar W., *Orientalism* (Nueva York, Vintage Books, 1979).
- SATŌ, Tadao, *Nihon kiroku eizōshi [Historia de la imagen documental de Japón]* (Tokio, Hyoronsha, 1977).
- SAVAGE LANDOR, Arnold Henry, *Alone with the Hairy Ainu* (Londres, J. Murray, 1893).
- SIDDLE, Richard, *Race, Resistance and the Ainu of Japan* (Londres y Nueva York, Routledge, 1996).
- SIMON, Pascale, *La culture populaire de Meiji. La naissance du cinema japonais* (Université Paris 7 – Denis Diderot, 2002, tesis doctoral).

- SJÖBERG, Katarina, *The Return of the Ainu: Cultural Mobilization and the Practice of Ethnicity in Japan* (Ámsterdam, Harwood Academic Publishers, 1993 [2ª edición: 1997]).
- STARR, Frederick, *The Ainu Group at the Saint Louis Exposition* (Chicago, The Open Court Pub., 1904).
- TANAKA, Junichirō, *Nihon eiga hattasushi* (Tokio, Chūō Kōronsha, 1957).
- TOBING RONY, Fatimah, *The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle* (Durham, Duke University Press, 1996).
- UCHIDA, Junko, «A Witness to History. The Other Side of the Movie Camera» (*Magazine Rekihaku*, n.º 141, 2007).
- URATA, Kōki, «Meiji no ainu seinen Kannari Tarō» [«Kannari Tarō, la juventud ainu del periodo Meiji»], en S. Matsumoto (ed.), *Kusuri* (Kushiro, Seikatsu bunka denshō hozon kenkyūkai, vol. 2, 1993), pp. 63-75.
- WORTH, Sol, «Toward the Development of a Semiotic of Ethnographic Film» (*PIEF Newsletter*, vol. 3, n.º 3, 1972), pp. 8-12.