

## Los límites de la subjetividad en la vanguardia documental japonesa: el caso de *Hōryūji* (Susumu Hani, 1958)<sup>1</sup>

Marcos P. Centeno Martín  
SOAS, University of London  
[mc100@soas.ac.uk](mailto:mc100@soas.ac.uk)

### Resumen

Este artículo pretende contribuir al redescubrimiento de la vanguardia documental japonesa a través de la figura de Susumu Hani (1928- ), quien tuvo un papel clave tanto por su aportación teórica como práctica. *Hōryūji* (1958) representa una de las propuestas más atrevidas para desarrollar la subjetividad entre los cineastas de la nueva izquierda. Este singular documental debe entenderse a la luz de los escritos donde Hani afirma que es posible acceder a subjetividades ajenas al director a través de ciertos tipos de “protagonistas que no actúan”.

**Palabras clave:** Susumu Hani, *Hōryūji*, cine documental japonés, subjetividad (*shutaisei*), vanguardia documental, Iwanami Eigo, círculos de cultura de posguerra.

---

### Abstract

This essay seeks to participate in the rediscovery of the Japanese documentary *avant-garde* through the figure of Susumu Hani (1928- ), who had a key role for both his theoretical and practical contributions. *Hōryūji* (1958) represents one of the boldest attempts to develop subjectivity among new left filmmakers. This unique documentary must be assessed in light of the writings in which Hani stated that it was possible to access subjectivities alien to that of the director through several kind of “protagonists who do not act”

**Keywords:** Susumu Hani, *Hōryūji*, avant-garde documentary film, subjectivity (*shutaisei*), Iwanami Eiga.

---

*Hay dos maneras de concebir el cine de lo real:  
la primera es pretender mostrar la realidad que se ve,  
la segunda es plantear los problemas de la realidad.  
—Edgar Morin.*

### El redescubrimiento del documental japonés

El objetivo de este trabajo será abordar la vanguardia documental japonesa de posguerra a partir de una obra clave y, a la vez, desconocida, el mediodocumental titulado

*Hōryūji* de Susumu Hani, estrenado en 1958. Paradójicamente, se trata de una investigación inusual en la extensa literatura sobre el cine japonés, donde la no ficción no ha recibido la atención que se

merece. La llamativa ausencia de estudios occidentales sobre esta producción fue alimentada por la creencia de que este país no poseía una verdadera tradición documental debido a una aparente preferencia del público por la estilización procedente de su tradición teatral (Richie: 1990: 60).

De este modo, hoy pocos se sorprenden del alcance de la industria de ficción, solo por detrás de Hollywood en la década de los cincuenta, cuando, precisamente, alcanzaba su pico de producción con 547 películas anuales en 1958 (AA.VV.: 1963: 63). Sin embargo, la producción documental triplicó esta cifra, llegando a 1.794 cintas el mismo año (Uni Japan: 1961:2). Lo cierto es que el documental japonés de posguerra nos ha dejado uno de los legados más importantes del mundo, con un volumen de 130.000 obras desde 1945 (Murayama 2010:242). La intención de este artículo es contribuir al redescubrimiento de esta riquísima pero olvidada filmografía que sólo ha empezado a ser atendida en los últimos años (Satō: 2010; Yoshihara: 2011; Niwa y Yoshimi: 2012). Se trata, no solo de interrogar una obra esencial para la vanguardia documental de la época, sino también sacar a la luz las discusiones teóricas que la acompañaron, en las que participó el mismo Susumu Hani.

### La década desconocida de Hani

A partir de los sesenta, Hani se había convertido en una figura clave de la Nueva Ola Japonesa y en un autor reconocido internacionalmente. Su primer largometraje, *Bad Boys (Furyō shonen, 1960)*, obtuvo el premio del Gremio de Directores de 1961 y desencadenó los debates sobre las

posibilidades de un nuevo cine. Su siguiente largometraje, *Ella y él (Kanojo to kare, 1963)* y especialmente, *Nanami: El Infierno del Primer Amor (Hatsukoi: Jigoku-hen, 1968)*, nominada al León de Oro en el festival de cine de Berlín, se convirtieron en obras de referencia del cine japonés de los años sesenta. No obstante, su doble faceta como documentalista y teórico de la década anterior ha pasado desapercibida por autores tanto dentro como fuera de Japón.<sup>2</sup>

Entre 1951 y 1962, Hani dirigió un total de veintisiete medimetrajes documentales para la productora Iwanami Eiga, compañía que había cofundado con otros cuatro miembros en 1950.<sup>3</sup> La investigación que aquí se presenta parte del hallazgo de dieciocho de estos films que encontramos en el archivo de una pequeña oficina en Tokyo durante una estancia de investigación en 2012. Este material, prácticamente inédito desde los años cincuenta, se encontraba en la oficina de Iwanami Eizō, la antigua distribuidora de Iwanami Eiga, que había continuado en funcionamiento tras la quiebra de la compañía en 1998.<sup>4</sup> El redescubrimiento de estas obras permite entender cómo Hani creó toda una corriente cinematográfica basada en la cercanía del autor a lo retratado, donde se encuentran muchas de las claves que seguirá el documental japonés en los años siguientes a través de figuras como Noriaki Tuschimoto y Shinsuke Ogawa, formados en Iwanami Eiga, además de otros más recientes, como Kazuo Hara<sup>5</sup>.

### Renovación del concepto de “documento”

*Hōryūji (1958)* es uno de los dos documentales que Hani realizó en Iwanami Eiga por

encargo del Bunkasai Bogoi (“Comité de Protección de los Bienes Culturales”). El film gira en torno al conocido templo Hōryūji de Nara, la edificación de madera más antigua del país, declarado Patrimonio de la Humanidad en 1993. En este tiempo, Hani era uno de los miembros más activos del movimiento de arte documental (*kiroku geijutsu undō*), que promovió nuevos acercamientos subjetivos a la realidad. Curiosamente, este movimiento no tenía originalmente un carácter cinematográfico, sino que surgió de los círculos de cultura que desde la inmediata posguerra buscaban redefinir el término *kiroku* (“documento”) lanzando nuevas formas de registrar la realidad desde la literatura, la poesía y la pintura (Kōji: 2010; Key: 2011).

Uno de estos heterogéneos grupos fue *Seiki no Kai* (Asociación del Siglo), creada en 1948, donde se encontraban el crítico Kyoteru Hanada, el escritor Kōbō Abe, el pintor y futuro cineasta Hiroshi Teshigahara entre otros, quienes intentaban converger conceptos aparentemente antagónicos: documental y vanguardia, realismo y surrealismo. Las discusiones sobre la búsqueda de nuevas formas de registrar la realidad no llegaron al ámbito cinematográfico hasta que se unieron al grupo Susumu Hani y Toshio Matsumoto en 1957. Como resultado, la Asociación del Siglo se reorganizó y en mayo del mismo año se rebautizó como *Kiroku Geijutsu no Kai* (Asociación del Arte Documental) siguiendo un nuevo eslogan: “de la cultura impresa a la cultura audiovisual” (Key: 2011: 13).

La reestructuración del grupo coincidió con un creciente interés por la subjetividad (*shutaisei*) a raíz de la represión soviética de la revolución húngara en 1956, que fue

severamente criticada por intelectuales y artistas en Japón. El acontecimiento provocó una escisión ideológica en los círculos de cultura y marcó la entrada de una *shinsayoku* (“nueva izquierda”), opuesta a la ortodoxia del Partido Comunista Japonés. Esto se tradujo en una reacción contra las pretensiones de objetividad de la generación anterior, que eran vistas como una marca de autoritarismo. Hani encarnó las posturas de la nueva izquierda con artículos que escribió tras su viaje a Hungría y Polonia (Hani 1961). La división entre las dos generaciones de cineastas quedó visiblemente expuesta en el debate sostenido entre el joven Hani y el veterano documentalista Fumio Kamei en 1957 (Hani y Kamei: 1957: 40-47). A lo largo de 1958, la crisis del realismo desencadenó intentos teóricos por renovar el concepto de “documento”. En febrero, Hanada (1958: 16-19) acuñó el término “subdocumentalismo” y en julio aparece el ensayo de Kōbō Abe, “Propuesta de un nuevo documentalismo” (Abe 1958: 125-137). Los autores confiaron en la subjetividad como herramienta para articular la doble ruptura ideológica y estética. Sin embargo, nunca hubo consenso entre ellos y su significado varió considerablemente dependiendo de quién la utilizara.

### Dos corrientes enfrentadas

Incluso en la vanguardia documental liderada por la nueva izquierda se acabaron articulando dos posturas opuestas: una liderada por Hani y otra por Toshio Matsumoto. Esta escisión que quedó expuesta en un debate sostenido por ambos directores en 1961 (Matsumoto, Hani et al.: 1961: 125-137). Matsumoto, inspirado por las ideas de Hanada y Abe sobre la fusión

entre documental y vanguardia, definió un “neocultural” desde una actitud autorreflexiva reconociendo la presencia del cineasta y entendiendo así que el documental es solo la grabación de lo que observa (Matsumoto: 1963 [2005]:66-79). Consideró el neodocumental como un proceso dialéctico entre el autor y el aparente carácter testimonial de la imagen. Combinó estas ideas con formas surrealistas que recordaban a las vanguardias de los años veinte en sus cortos experimentales *Security Treaty* (*Anpo jōyaku*: 1960) y *The Song of Stone* (*Ishi no uta*: 1963).

Por su parte, Hani reclamó una búsqueda de la subjetividad en sentido contrario, que en todo caso debía ser ajena al autor (Hani 1958: 46-47; 1960: 6-47). Desplazaría así su interés del sujeto (*shutai*) de la filmación al objeto (*taisho*) filmado. En lugar de proyectar la mentalidad del cineasta, el documental debía adentrarse por universos interiores en el mundo exterior, es decir, aquellos existentes en los personajes retratados delante de la cámara. De este modo, Hani abre la posibilidad de registrar en imágenes lo imaginario, con un realismo que no rechaza el lado fantástico y emocional del ser humano. Esto explica su acercamiento al documental como testimonio de una realidad cotidiana que no se reduce al ámbito factual, pues en ella también se encuentran aspectos del ámbito del sueño o el subconsciente.

#### **“Protagonistas que no actúan”**

Dicho esto ¿cómo podía el autor explorar una subjetividad que le era ajena? Hani trataría de responder a esta pregunta elaborando un “método” (*hōhō*) documental a lo largo de diversos ensayos publicados

hacia finales de los cincuenta, que tuvieron gran impacto entre teóricos y cineastas de la época (cfr. Iijima: 1960; Richie: 1963; Matsumoto y Noda: 1964). En ellos, Hani aportó un innovador método de filmación basado en la cercanía con lo retratado y en la que rechaza el control del director sobre el objeto filmado. No defiende un tipo de cine observacional dirigido a capturar de forma automática una aparente realidad objetiva, como se estaba desarrollando en el llamado *direct cinema* de la época. Frente al mero registro impersonal de los objetos, Hani sostiene que el cineasta debía familiarizarse con ellos y así poder explorar cuestiones más allá de lo visible. Muchos de los pilares sobre los que se asienta este planteamiento se publicaron en la recopilación de ensayos *Engi shinai shuyakutachi* [*Protagonistas que no actúan*], donde Hani propone trabajar con tres tipos de personajes con los que se pueden explorar distintas subjetividades ajenas al autor: niños, animales y templos.

En primer lugar, el comportamiento espontáneo de los niños permitía un acceso privilegiado a instintos, ansiedades y deseos ajenos al cineasta. No por casualidad, Hani realizó sus documentales más notables sobre el mundo infantil, *Niños en clase* (*Kyōshitsu no kodomotachi*, 1954) y *Niños dibujando* (*E wo kaku kodomotachi*, 1956) —pero también los desconocidos *Sōseiji gakyū* [*Estudio de gemelos*] (1956) y *Gurūpu no shidō* [*Dirección de grupos*] (1956)—, medimétrajes que revolucionaron las formas de trabajar en el documental de la época, presentando un innovador acercamiento al universo de la psicología infantil<sup>6</sup>. Asimismo, Hani dedicó ensayos a explicar las singularidades de la

interpretación del los niños en el cine (Hani 1959; 1988). Para él, lo interesante es que los niños permiten eliminar la brecha entre el actor y el personaje que interpreta, aduciendo que la mejor interpretación es la no interpretación, es decir, la “autonegación” (*jikohitei*) de la conciencia performativa (Hani, 1988: 67).

Segundo, la “autonegación” también podría encontrarse en los animales, que para Hani son otro tipo de protagonistas que no interpretan un papel y, por lo tanto, también permitía registrar ante la cámara algo que no está impuesto por el cineasta. Su documental *Dōbutsuen nikki* [*Diario de zoológico*] (1957) es un ejemplo de cómo consiguió retratar su universo interior en el mundo animal. Esta suerte de subjetividad animal continuó siendo el tema central de sus trabajos realizados en África: la serie de documentales *Dōbutsu kazoku* [*La familia animal*] (Fuji TV, 1974-1975), el film *A Tale of Africa* (*Afurika monogatari*, 1980), y el espacio titulado *Hani Susumu no mazā Afurika* [*La Madre África de Susumu Hani*] incluido en el programa de la cadena TBS, *Dōbutsu kisōtengai!/Amazing Animals* (1993-2009). La filmación de animales y niños era clave en el método documental de Hani, pues este se construía sobre un rechazo al guión, un elemento que no debía condicionar el registro del “orden puro” (*seiri seijun*) de las cosas en el rodaje (Hani: 1961). De este modo, Hani rechazó la guionización de historias a priori bajo la idea que “no se necesita un tema para ilustrarlo con hechos, se necesitan los hechos para mostrar un tema” (Hani, 1972: 44).

Tercero, de acuerdo con Hani existía una última posibilidad de personajes que no actúan ante la cámara: los templos. Con

respecto a este punto, pone como ejemplo el *Hōryūji* (Hani, 1958: 158-213) ¿Pero, qué tipo de subjetividad se podía capturar en una estructura inanimada? Para abordar esta cuestión, primero debemos poner de relieve que el misterioso *Hōryūji* mantiene una sorprendente coherencia con el método de filmación desarrollado en sus trabajos anteriores: rodaje en exteriores, sin decorados ni actores profesionales, rechazo al guión y adaptación a las circunstancias cambiantes del entorno. Por ejemplo, Hani y el operador Junichi Segawa aprovecharon los cambios de luz natural para capturar distintos matices en el colorido de la madera, así como en el rojizo en las paredes.

El mismo templo había sido filmado años antes en otro documental *Hōryūji* (1943), donde el director Kenji Shimomura lo va retratando de fuera a dentro. Sin embargo, Hani se mueve principalmente por los interiores. Las tomas entre los pupitres de los niños y las jaulas del zoológico se sustituyen por los rincones imposibles del templo. La variedad de tomas, ángulos y movimientos alrededor de las esculturas de madera hace casi olvidar que se trata de figuras estáticas. Además, Segawa realizó un concienzudo trabajo de cámara para registrar la belleza del templo a través de los juegos las luces y los volúmenes, experimentando con lentes de focal larga, así como distintas composiciones del plano. La cámara, ubicada en lugares imposibles, muestra hermosos pero inaccesibles aspectos del templo para el visitante, como el desgaste de la madera, los restos de las capas de oro sobre las estatuas, los relieves imitando rocas, venas en las manos, pliegues en la ropa o arrugas en el rostro.



Foto de rodaje: Hani y Segawa filmando la estatua del buda Yakushi Nyorai (Bhaisajyaguru) (izq).<sup>7</sup>  
Plano correspondiente en *Hōryūji* (centro). Escena monte Sumeru, *Hōryūji* (dcha).

### El mundo interior de las estatuas

Aunque *Hōryūji* fue económicamente un fracaso (Kudō 2017), el film consiguió producir el efecto que el templo habría cobrado vida. Satō (2010) subrayó su capacidad para generar una ilusión de movimiento entre las formas y las estructuras del edificio; y Tsutsui señaló recientemente que la genialidad se encontraba en la composición rítmica del montaje, como una suerte de expresión poética que emergía del templo (2012: 73). En cualquier caso, *Hōryūji* va más allá de la apariencia física de las figuras talladas en madera, Hani alcanza una dimensión emocional que trasciende la materialidad de lo filmado. El montaje se convierte en un mosaico de dibujos, relieves y esculturas de demonios, budas y antiguos emperadores, retratados con un lirismo que dota al templo de una naturaleza viva y humanizada. Como sentencia Satō: “El contenido está lleno de múltiples sentimientos de las emociones humanas donde se esconde la simpatía hacia unas esculturas que literalmente se han convertido en hombres. *Hōryūji* está vivo” (Satō 2010: 274)<sup>8</sup>.

Dado que se trataba de figuras sagradas, los monjes del templo pidieron que durante el rodaje se mantuviera una actitud de respeto y no las miraran como simples

objetos (Hani, 1958: 167). Ciertamente, Hani proyectó un aura especial sobre estos elementos que, no obstante, se alejan de la mera veneración. Por encima de la creencia religiosa, las esculturas parecen volverse figuras animadas. Las estatuillas de músicos tocando la flauta parecen interpretar la banda sonora compuesta por Akio Yashiro para dicho instrumentos de viento. Este fenómeno cobra un protagonismo especial en las tomas de la sala que representa la escena budista del Shūmisen o monte Sumeru. Las estremecedoras voces de tormento son interpretadas por un coro sobre los primeros planos de inquietantes rostros, esculpidos con extrañas expresiones de ira, sobrecogimiento y sufrimiento.

Hani encuentra aquí extrañas marcas de subjetividad a través de las cuales, las figuras inanimadas parecen invitar al espectador a un misterioso mundo interior; un universo oculto que de alguna manera se vincula a las personas que las tallaron en el siglo VII. Los abundantes primerísimos primeros planos revelan la refinada técnica con la que fueron creadas, pero también nos hablan del espíritu de aquellos seres anónimos que dejaron sobre la madera mensajes sobre sus miedos, placeres y deseos. De este modo, *Hōryūji* presenta un despliegue inusual de emociones a través de

estas perturbadoras caras que parecen contener las creencias y ensoñaciones de las gentes que las esculpieron.

### Conclusiones

*Hōryūji* y las discusiones teóricas que lo acompañan a finales de los cincuenta ocupan una pieza angular fundamental para entender las disitintas aristas que caracterizaron la vanguardia documental japonesa de posguerra. Esta aportación teórico-práctica de Hani surge en un contexto de ruptura ideológica y estética entre los documentnalistas, desencadenada por un creciente interés en promover un acercamiento subjetivo a la realidad. Asimismo, *Hōryūji* viene a ilustrar el último tipo de aquellos “personajes que no actúan” propuestos por Hani que ofrecían acceso privilegiado a un universo emocional invisible pero auténtico, libre de prejuicios del director. De este modo, Hani demuestra la consistencia de su método documental al aplicar sobre objetos inanimados la misma exploración de universos interiores. Sorprendentemente, el film alcanza resultados similares a los documentales realizados anteriormente con animales y niños, al descubrir que el templo no es un entorno plano sino profundo, donde penetrar y descubrir realidades ocultas.

Las discusiones que rodean y enmarcan el film demuestran la incuestionable existencia de una variada producción teórica en Japón. Se trata de unas contribuciones que señalan el inicio de una tendencia en el documental de posguerra, basada en una novedosa cercanía con los objetos retratados. De este modo, *Hōryūji* constituye una de los intentos más inusuales e intrépidos por explorar las

posibilidades de la subjetividad en la no ficción japonesa, mostrando cómo las propuestas de la vanguardia documental de la época se movieron en múltiples e inesperadas direcciones. Mediante los juegos de luces y sombras, los volúmenes y las tonalidades, Hani revela algo íntimo que trasciende la materialidad de las esculturas. Se trata de detalles que inevitablemente escaban a la vista de los visitantes, pero que evocan una presencia humana, transmitiendo creencias y otras emociones de individuos de otro tiempo. El documental, que sólo está parcialmente dominado por la apariencia física de los objetos, la sobrepasa. La imagen alcanza a un plano imaginario e interior que, como demuestra Hani, puede ser objeto de estudio del cineasta.

### Bibliografía

- ABE, Kōbō, “Shinkirokushugi no teishō” (“Propuesta de un nuevo documentalismo”), *Sishō*, nº 409, 1958.
- AA.VV., *Eiga nenkan [Anuario de Cine]*, Tokio, Jiji Tsūshinsha, 1963.
- CENTENO MARTÍN, Marcos P., “Imágenes del «espíritu de reconstrucción. Hacia el redescubrimiento del documental japonés a través de la obra olvidada de Susumu Hani”, en Lozano, Artur (ed.), *El Japón Contemporáneo. Una aproximación desde los Estudios Culturales*, Barcelona, Ediciones Bellaterra, 2016, pp.33-54.
- , Susumu Hani (1950-1960): *La aportación teórico-práctica al documental y al cine juvenil japonés. Una aproximación al caso de Hani como precursor de la nueva ola*, Valencia, Universitat de València, 2015 (tesis doctoral).
- HANADA, Kiyoteru, “Dokyumentarī nozento: tokushū, eiga no jikken to kanōsei” (El porvenir del documental: las posibilidades

- de la experimentación cinematográfica y sus singularidades”), *Eiga hihyō*, vol. 15, 1958, pp.16-19.
- HANI, Susumu, “Eiga no naka no kodomo” (“Niños de películas en Shōhei Imamura (ed.)”), *Nihon Eiga no tenbō*, Tokio, Iwanami Shoten, 1988, pp.64-75.
- , *Ningenteki eizōron (Teoría de la imagen humana)*, Tokio, Chūō kōronsha, 1972.
- , “Watashi no shinarioron” (“Mi teoría del guión”), *Shinario*, n°6, 1961.
- , “Hangarī dōran no ato wo tazunete. Higashi yōroppa de kangaetakoto” (“Visita después de la Revolución Húngara. Lo que pensé en Europa del Este”), *Chūō kōron*, n°2-4, 1961.
- , “Naze eizō ni shūchaku suru ka”, (“¿Por qué nos aferramos a la imagen?”), *Kamera to maiku*, Tokio, Chūō kōronsha, 1960, pp.6-47.
- , “Kodomo no tame no eiga to eiga no tame no kodomo” (“Películas para niños y niños para películas”, *Bungaku*, vol. 27 (3), 1959, pp.65-72.
- , *Engi shinai shuyakutachi (Los protagonistas que no actúan)*, Tokio, Chūō Kōronsha, 1958.
- , “Eiga no miryoku nitsuite no kūsō” (“Imaginación sobre el encanto del cine”, *Ongaku geijutsu*, vol.16, n° 3, 1958, pp.46-47.
- , “Hōryūji’ satsuei no yobun” (“Rumores del rodaje de ‘Hōryūji’”), *Geijutsu Shinchō*, n° 8, 1957.
- y KAMEI, Fumio, “Kiroku eiga no uso to shinjitsu” (“Verdad y mentira en el cine documental”, *Kinema junpō*, 1957, pp. 40-47.
- KEY, Margaret S., *Truth from a Lie: Documentary, Detection, and Reflexivity in Abe Kobo’s Realist Project*, Lanham, Md. Lexington Books, 2011.
- KŌJI Toba, *1950 nendai: ‘Kiroku’ no jidai (Los años cincuenta: la época del ‘documental’)*, Tokio, Kawade Shobō Shinsha, 2010.
- KUDŌ Mitsuru, “Documentarists of Japan n° 10”, *Documentary Box* (online): <http://www.yidff.jp/docbox/10/box10-2-e.html> (última consulta 04-04-2018).
- IJJIMA Kōji, “Hani Susumu to ‘Furyō shōnen’”, *Eiga hihyō*, vol. 17 (12), 1960, pp.24-28.
- MATSUMOTO, Toshio, *Eizō no hakken. Avanguarudo no dokyumentari*, Tokio, Sanichi Shobō, 1963 (edición Seiryū Shuppan), 2005, pp.59-61.
- y NODA Shinkichi, “Sengo dokyumentarī eiga hensenshi V. Hani Susumu no kanōsei to sekai” (“Historia de las transformaciones del cine documental de posguerra V. Las posibilidades del mundo de Hani”), *Kiroku to eizō*, Tokio, Eizō Geijutsu no Kai, 1964.
- , HANI Susumu (et al.), “Kiroku eiga to gekieiga. Dokyumentarī no hōhō o megutte” (“El cine documental y el cine de ficción. En torno al método documental”), *Shin Nihon Bungaku*, vol.16 (5), 1961.
- MURAYAMA, Hideo, “Kirku eiga no hozon to genjō” (“La situación actual de la preservación del cine documental”), en Tadao Satō, *Shirīzu Nihon no dokyumentarī 4*, Tokio, Iwanami Shoten, 2010.
- NIWA Yoshiyuki y YOSHIMI Shunya (ed.), *Iwanami Eiga no 1-oku furēmu (Images of Postwar Japan. The Documentary Films of Iwanami Productions)*, Tokio, Tōkyō Daigaku Shuppankai, 2012.
- NORNES, Abe Mark, “El rastro del cine documental japonés de posguerra”, en Carlos Muguero (ed.), *El cine de los mil años. Una aproximación histórica y estética al cine documental japonés (1945-2005)*, Pamplona, Colección Punto de Vista, 2006, pp.56-89.
- RICHIE, Donald, “4. From the 1960s to 1980s”, *Japanese Cinema. An Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1990, p.60.

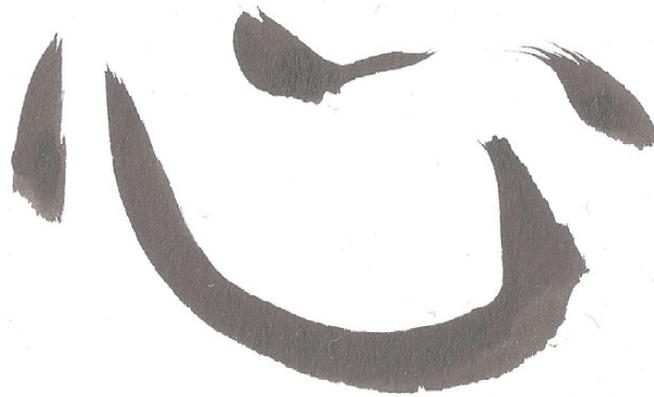
- , “Hani Susumu no sekai” (“El mundo de Susumu Hani”), *Art Theatre*, nº 16, 1963.
- SATŌ, Tadao, *Shirīzu Nihon no dokyumentarī (Series de cine documental japonés)*, Tokio, Iwanami Shoten, 2010.
- , “Hani Susumu. Geki eiga no kanosei wo kakudai shita ‘Furyō shōnen’” (“Susumu Hani. Bad Boys la película que expandió las posibilidades de la ficción”), *Nihon Eiga no Kysoshō tachi III*, Tokio, Gakuyō Shobō, 1997, pp.3-12.
- et al., *Nihon eiga hyakusen*, Tokio, Akita Shoten, 1973, pp.174-187.
- , *Nihon eiga shisōshi (Historia de las ideas del cine japonés)*, Tokio Sanichishobō, 1970.
- TSUTSUI Takefumi, “Nūveru vāgu toshite no Iwanami Eiga: Hani Susumu no sakuhin o chūshin ni” (“La Nueva Ola de Iwanami Eiga: centrado en las obras de Susumu Hani”) en *Niwa y Yoshimi*, 2012. pp.59-83.
- UNI JAPAN, *Japanese Films 1961. Non-Dramatic Subjects*, Uni Japan, 1961.
- YOSHIHARA, Junpei, *Nihon tanpen eizōshi (Historia de los cortos japoneses)*, Tokio, Iwanami Shoten, 2011.
4. Estamos en deuda con el personal de Iwanami Eizō, que amablemente puso dicho material a nuestra disposición. De los veintisiete documentales de Hani, todavía quedan doce en cintas de celuloide de 35 mm y 16 mm que, en espera de nuevas digitalizaciones, no están disponibles aún para el visionado
5. Varios autores han reconocido a Hani como pionero de una escuela documental japonesa de posguerra. Vid. Satō, 1970: 373-374; Norne 2006: 56-89.
6. Para un estudio sobre estos dos documentales olvidados vid. CENTENO MARTÍN (2016: 33-54).
7. Fuente: Hani 1958: 193.
8. Traducción del autor.

## Notas

1. Trabajo que resultó finalista en la Sexta Edición del Premio a la Investigación “Revista Kokoro”.
2. Aunque el crítico Tadao Satō advirtió que su carácter precursor sentaría las bases de la renovación del lenguaje cinematográfico de los años sesenta (Satō 1973: 174-187; 1997: 3-12).
3. Este periodo como documentalista en Iwanami Eiga ha sido estudiado con profundidad en: CENTENO MARTÍN, Marcos P., *Susumu Hani (1950-1960): la aportación teórico-práctica al documental y al cine juvenil japonés. Una aproximación al caso de Hani como precursor de la nueva ola*, Valencia, Universitat de València, 2015 (tesis doctoral).

# **KOKORO**

*Revista para la difusión de la cultura japonesa*



Nº 27

Mayo-Diciembre 2018

ISSN: 2171-4959

DL: CC-47-2010

**REVISTA KOKORO**

**DIRECTOR**

Fernando Cid Lucas

**JEFA DE REDACCIÓN**

Harumi Nishinotoin

**REDACTORES**

Giada Piromallo

Marie Aurélie Imare

Jara Rodilla Rojo

Antonio Rodríguez González

Luis Javier Conejero Magro

**SECRETARIA DE REDACCIÓN**

Isabel Portalatín Romero

**COMITÉ CIENTÍFICO**

Asesor de Comité

Dr. Federico Lanzaco Salafranca (Sophia University, Japón)

Miembros

Dr. David V. Almazán Tomás (Universidad de Zaragoza, España)

Dra. Violetta Brázhnikova Tsybizova (Waseda University, Japón)

Dra. Maria de Deus Beites Manso (NICPRI / Universidade de Évora, Portugal)

Dra. Anjhara Gómez Aragón (Universidad de Sevilla, España)

Dr. Blai Guarnè Cabello (Universitat Autònoma de Barcelona)

Dr. Thomas Heyd (Alberta University, Canadá)

Dr. Carlos Martínez Shaw (UNED y Real Academia de la Historia, España)

Dr. Edward Menta (Kalamazoo College, EE.UU.)

Dr. Andrés José Pociña López (Universidad de Extremadura, España)

Dr. Fernando Rodríguez-Izquierdo y Gavala (Universidad de Sevilla, España)

Mag. Keiko Elena Saito (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina)

Dra. Michiko Tanaka (El Colegio de México, México)

Dr. Masaki Tsunokawa (Tokai University, Japón)

Dr. Keishi Yasuda (Ryukoku University, Japón)

**Ilustración de portada:** Da Kumiko Fujimura

**Maquetación:** Helios De Rosario

**Edita:** Revista Kokoro

**Imprime:** Ricopy. C. / Santa Joaquina de Vedruna, nº9. C.P.10001 (Cáceres) Tlf. 927 626 101

**DL:** CC-47-2010 **ISSN:** 2171-4959

Normas de publicación en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=14793>

**IMPRESA EN ESPAÑA – PRINTED IN SPAIN**

## ÍNDICE

Editorial.....	1
Tokio como paradigma de desarrollo global .....	3
Blas López Rodríguez y Guillermo Torres Moreno	
Los límites de la subjetividad en la vanguardia documental japonesa: el caso de <i>Hōryūji</i> (Susumu Hani, 1958) .....	11
Marcos P. Centeno Martín	
Poesía al <i>iaponico modo</i> al pie del Vesubio: cinco haikus, traducidos y anotados, de Gianfranco Marziano .....	20
Fernando Cid Lucas	
El canto del cuco en lengua inglesa: a propósito de <i>The Winter Sun Shines In</i> . <i>A life of Msaoka Shiki</i> , de Donald Keene.....	24
Fernando Cid Lucas	

---

## EDITORIAL<sup>1</sup>

*Kokoro* se toma un respiro. En ocasiones es necesario hacer una pausa para reflexionar y volver luego con más fuerzas y nuevas ideas. Han sido casi diez años de nuestra revista y llega el tiempo de decir un “hasta luego”, que no un “adiós”; pero, en cualquier caso, a veces es productivo dejarse llevar por el *mujō*, por el sentimiento de *impermanencia* budista, y abandonarse a la corriente antes que nadar contra ella. Pero, no nos vamos con las manos vacías, en esta primera etapa hemos conseguido mucho, y de lo que más nos enorgullecemos es de haber sido un altavoz para los jóvenes que comienzan en el mundo de la japonología.

Llegado el punto de los agradecimientos, mil gracias a los amigos de ADEC JAP-AN; gracias, Blai; gracias, Carme; gracias, Federico; gracias, Helios; gracias, Isabel; gracias, Violetta, por estar siempre en las derrotas, que es cuando los amigos de verdad están; ellos son los que se quedan a recoger después de la fiesta, los que no se escabullen, con la fe del rayo, cuando se apaga la música. No dudéis que esta revista es mucho más vuestra de lo que pensáis.

¡Hasta pronto!

*Equipo Kokoro*

---

1. Aprovechamos la ocasión para celebrar la publicación de un nuevo volumen de la colección “Maestros del haiku”: *Cuanto abarcan los ojos*, de Takahama Kyoshi (selección, traducción y comentarios de Fernando Rodríguez-Izquierdo y Gavala), Gijón, Satori, 2018 (160 pp.), que nos presenta a los lectores de español a un autor hasta ahora inédito en nuestra lengua.

