

REEDITANDO LA GUERRA EN ASIA. NOTICIARIOS JAPONESES EN ESPAÑA (1931-1945)*

MARCOS P. CENTENO MARTÍN

I. INTRODUCCIÓN

Los quince años de conflicto en Asia (1931-1945) se caracterizaron por un protagonismo sin precedentes de la imagen, alimentada por la aparición de un nuevo tipo de noticiario moderno, basado en una cercanía e inmediatez con la realidad. La iconografía generada no solo pasó a ser un elemento clave para la representación mediática de la actualidad, sino que también se convirtió en herramienta de movilización social fundamental. La gran pantalla fue adquiriendo carga semántica extraordinaria, sujeta a fuertes condicionantes ideológicos, transgresiones y manipulaciones de todo tipo.

Hoy es bien conocido el alcance internacional que durante este periodo tuvo la iconografía de la Guerra Civil española (1936-1939). Sin embargo, escasa atención se ha prestado a la recepción en España de imágenes procedentes del extranjero y, particularmente, a las relativas a la guerra en

Asia. La difusión de noticiarios generados por el Imperio Japonés alcanzó una dimensión sin precedentes, sobre todo a partir de 1937, momento en que el foco de la prensa internacional viró de España a Asia Oriental (Sánchez-Biosca, 2007: 76). Japón, que contaba con la industria cinematográfica más potente del mundo en los años treinta, solo por detrás de Hollywood, movilizó a sus mejores operadores y directores, poniendo a su disposición los más avanzados equipos de filmación para la producción de noticiarios. La circulación transnacional de este material incluyó en parte las pantallas españolas.

El objetivo de este artículo es evaluar la presencia que tuvo la industria de noticiarios japonesa en España entre 1931 y 1945, centrándose en los mecanismos de distribución de estos films y las estrategias de adaptación al contexto en el que fueron exhibidos. ¿De dónde procedían estas imágenes y en qué circunstancias se filmaron? ¿Qué aspectos de la guerra en Asia retrataban? ¿Cómo llegaron a

España? ¿A qué tipo de intereses sincrónicos estuvo sujeta su recepción? Este estudio pretende arrojar luz sobre este poco conocido aspecto de la movilización, distribución y reutilización de imágenes durante este agitado periodo de la historia.

2. MANCHURIA EN LOS CINES ESPAÑOLES

2.1 Mantetsu y el imaginario de una tierra prometida

La producción de noticias cinematográficas en Japón es tan antigua como el propio cine. Los operadores japoneses ya habían realizado «protonoticiarios», denominados *jiji eiga* (cine de hechos actuales), sobre acontecimientos bélicos desde el Levantamiento de los Bóxer (1899-1901), cuando Shibata Yoshitsune y Fukatani Komakichi viajan a Pekín con junto a las tropas japonesas equipados con una cámara Gaumont (Nornes, 2003: 3). Sin embargo, fue la Guerra Ruso-japonesa (1904-1905) la que dio un impulso definitivo a este género cinematográfico: la producción de estos *jiji eiga* aumentó de dieciséis en 1903 a veintisiete en 1905 (Tanaka, 1957: 105) y las exhibiciones itinerantes empiezan a ser sustituidas por salas permanentes (Waka, 1997: 19). La guerra fue filmada por Fujiwara Kōzaburō y Shimizu Kumejirō, para la compañía Yoshizawa Shōten, aunque algunos estiman que hubo al menos una docena de operadores japoneses, y las imágenes del conflicto llegaron incluso a España en diferentes formatos impresos (Almazán, 2004: 220-239). En estos años ya se demuestra que el cine puede devenir una eficaz herramienta de propaganda. A la vez, se consuman los experimentos con la realidad, como las dramatizaciones (*rensageki*), que se venían realizando desde la Guerra Hispano-Esta-

dounidense (1898), combinando recreaciones con actores e imágenes tomadas desde el frente. Esta indiferenciación entre la realidad y lo teatralizado continúa incluso tras la aparición del primer noticiario japonés propiamente dicho, *Tōkyō shinema gahō* (1914) (Komatsu, 1991: 310-311), y se convierte en objeto de discusión teórica ya en los años treinta (Murayama, 1932: 8). Durante esta década, los noticiarios cinematográficos todavía seguían más vinculados a la prensa que al cine (Nornes, 2003: 48). Los primeros con periodicidad fueron producidos por los principales diarios nacionales a partir de 1934: *Asahi Sekai News*, *Daimai Tōnichi News*, del diario Mainichi, y *Yomiuri News*, a los que se uniría en 1936 *Dōmei News*, de la homónima agencia de noticias, y *Tōhō Hassei*, del estudio de cine Tōhō (Imamura, Satō et al., 1986: 45; Purdy, 2016: 354). Simultáneamente, aparecieron «cines de noticiarios» (Hori, 2017: 125) y es en estos años cuando la crítica se percata de la importancia del noticiario y reconoce la autonomía del cine de no

ficción (Imamura, Satō et al., 1986: 45; Nornes, 2003: 53). Los programas se intercambiaban semanalmente con el noticiario alemán de la UFA y el noticiario *Paramount News* (High, 2003: 92), al menos hasta 1941,

cuando se prohibió la importación de material cinematográfico procedente de Estados Unidos (Baskett, 2008: 11). Por el contrario, el suministro de material alemán quedó asegurado con el Acuerdo de Intercambio Cinematográfico Germano-Japonés (1937), cuyo objetivo era crear una ideología fascista compartida a través del cine, además de censurar o prohibir representaciones adversas, principalmente en el noticiario (Baskett, 2008: 119).

Al principio de los años treinta, se produce una proliferación de noticiarios motivada principalmente por los acontecimientos en Manchuria,

AL PRINCIPIO DE LOS AÑOS TREINTA, SE PRODUCE UNA PROLIFERACIÓN DE NOTICIARIOS MOTIVADA PRINCIPALMENTE POR LOS ACONTECIMIENTOS EN MANCHURIA, UN TERRITORIO DE GRAN INTERÉS PARA JAPÓN

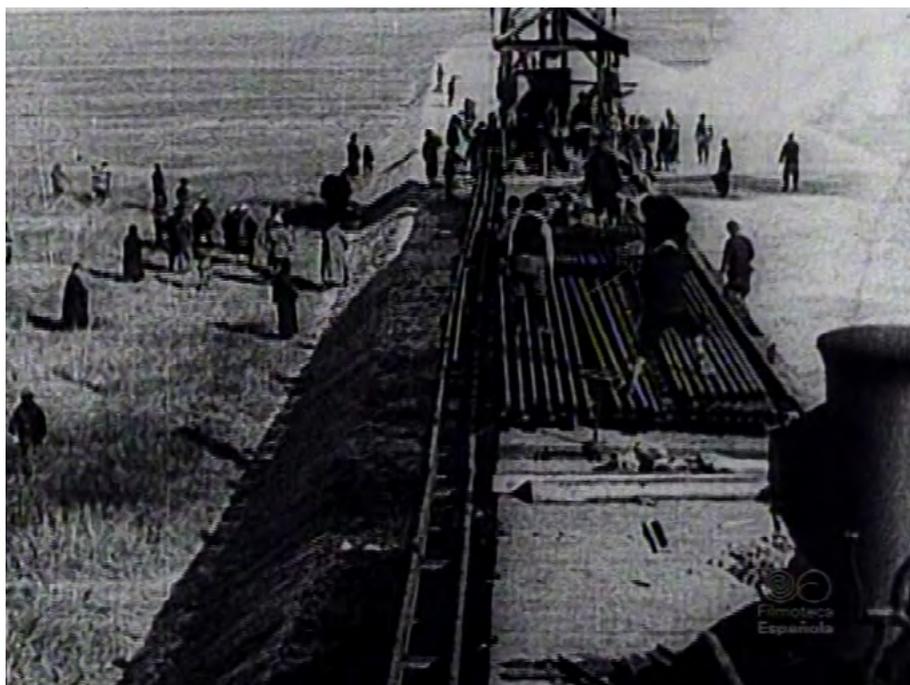
un territorio de gran interés para Japón por su minería e industria pesada, cuyo desarrollo se llevó a cabo bajo Mantetsu (Compañía del Ferrocarril del Sur de Manchuria (Mantetsu)). Esta compañía no solo fue clave en la explotación colonial de la región, sino que tuvo un papel central en la construcción del imaginario del estado títere de Manchukuo, fundado en 1932. Mantetsu había estado en el epicentro del incidente Mukden, un falso ataque a la vía de tren, orquestado para justificar la ocupación del Ejército de Kwantung. Además, estuvo detrás del cine de propaganda sobre la región, principalmente a través de su filial Man'ei, convertida en uno de los mayores estudios cinematográficos de Asia desde 1934 (Yomota, 2019: 91-92), que surgió con una clara motivación por explicar la expansión imperial a una audiencia fuera de Japón (Baskett, 2008: 29-33). Dadas las circunstancias, no es de extrañar que el primer noticiario sobre Asia exhibido en España fuera *Nuevo Estado de Manchuko* (1932), que comienza, precisamente, con los trabajos de construcción del ferrocarril. Aparte de ser un elemento clave para

explotación de Manchuria, el ferrocarril se convertiría en símbolo de modernidad también en otros cines, como el realismo socialista soviético de la época¹.

El primer intertítulo de *Nuevo Estado de Manchukuo* señala: «Una nueva fuerza está actuando en Manchuria, la fuerza de la civilización». La modernización se muestra en los planos del desarrollo urbano de la capital Hsinking y la ciudad de Dalián. La compañía de ferrocarril, que tuvo casi un papel de gobierno con decenas de proyectos de desarrollo en zonas urbanas, produjo documentales de propaganda para atraer a nuevos colonos y emprendedores japoneses, que superarían el millón en los años cuarenta. El reportaje muestra planos de unas *geishas* delante de los edificios coloniales de Dalián, que se convierten en alegoría de la *civilización* bajo la esfera de influencia japonesa. El siguiente intertítulo señala «Manchukuo responde a todas las necesidades de los habitantes. En 1929 los refugiados exceden el millón». El film recurre a una retórica panasiática donde se intenta sustituir la idea de ocupación por la de desarrollo

en el caos de la división china. A continuación, la secuencia del emperador Puyi (1906-1967), recibiendo el título de jefe del ejecutivo, corresponde en realidad a una puesta en escena diseñada desde Tokio para mostrar una aparente independencia. Se trataba de un golpe de efecto dirigido a atenuar la presión de la comunidad internacional tras la seria crisis surgida tras la invasión militar. No obstante, estas imágenes ocultaban la superioridad de Japón dentro de la *armonía* con las etnias locales y escondían los trabajos forzados de millones de obreros chinos. Pese a ello, esta iconografía debió de tener un impacto considerable

Nuevo Estado de Manchuko (1932)



en la España de la República. Las imágenes llegaron como versión del reportaje francés *Le nouvel état de Manchukuo*. Durante la Segunda República se produjo un extraordinario auge del noticiario; el cine de no ficción pasó del 3,5% en 1931 al 50,5% del total de películas estrenadas en 1936 (Paz Rebollo y San Deocracias, 2010: 743). Además de a través de los noticiarios británicos, los de la Alemania nazi y el noticiario *Luce*, de la Italia fascista, las noticias extranjeras se proyectaban en España a través de noticiarios estadounidenses —*Paramount News* y *Fox Movietone News*— y franceses —de las compañías Éclair, Pathé y Gaumont—. Las imágenes de las acciones japonesas en Manchuria dividieron a la opinión pública y las fuerzas políticas. La condena de la derecha española fue relativa. De hecho, como señala Rodao García (2002: 51), la prensa conservadora justificó la necesidad de solucionar la anarquía china, refiriéndose a la ocupación como la «labor de pacificación nipona en China».

2.2 Contexto tras el inicio de la Guerra Sino-japonesa (1937)

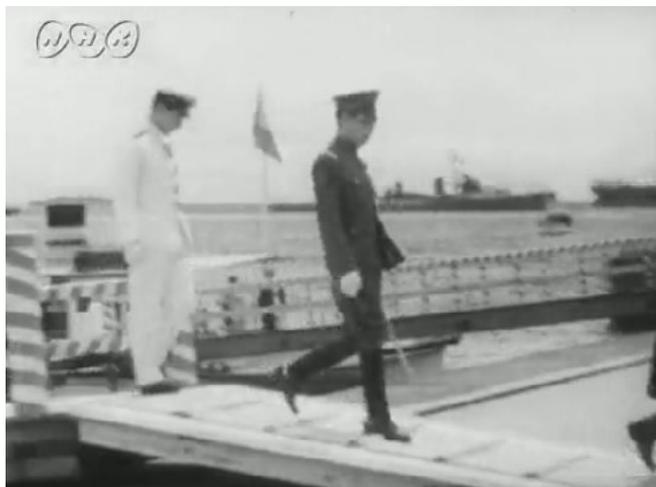
Los acontecimientos en el continente chino continuaron siendo un factor clave para entender el desarrollo del noticiario. De hecho, el comienzo de la guerra abierta con China en 1937 dio lugar a la llamada Edad de Oro del cine de no ficción japonés. Ese año, las salas de noticiarios pasaron de tres a veintitrés en Tokio y a setenta y ocho en el resto del país (Hamasaki, 1999: 4). Como se ha señalado en varias ocasiones (Nornes, 2003: 50; Shimizu, 1991: 23), su popularidad tuvo que ver con un creciente interés en la audiencia por recibir noticias de China, conforme aumentaba el número de hogares con familiares en el frente, y cada vez eran más los que se informaban de los avatares de la guerra solo a través de los noticiarios (Imamura, Satō et al., 1986: 46). Los equipos de corresponsales se duplicaron y cada una de las cuatro principales compañías de noticiarios llegó a tener alrededor de quince miembros en China

(Hamasaki, 1999: 34-35). El resultado fue un aumento vertiginoso de la producción, que pasó de 195 noticiarios por semana a 510 en 1937 (Satō, 1954: 183), cuyas imágenes circularon por todo el mundo, llegándose incluso a ser utilizadas por los Aliados como herramienta de contrapropaganda (Centeno Martín, 2019: 106-108).

Sin embargo, la Guerra Sino-japonesa empieza cuando España ya lleva un año de Guerra Civil, durante la cual no se han encontrado noticiarios sobre Asia. Paz Rebollo y San Deocracias (2010: 715) indican que desde la época de la Segunda República existió un noticiario japonés, denominado *Noticiario de Extremo Oriente*, distribuido por la empresa alemana Hispana Tobis, pero ni en el archivo de la Filmoteca Española ni en el de RTVE se conservan ejemplos. Esto no quiere decir que no existieron ciertos sentimientos compartidos. Pese a ser conflictos geográficamente alejados, la guerra en China contra Japón y la Guerra Civil española se vieron como una lucha sin fronteras contra el fascismo (Tsou y Tsou, 2013: 11). Y en el bando nacional, Japón debía ser el alter-ego de los sublevados en la cruzada contra el comunismo (Rodao García, 1998: 435-454), aunque el interés por Japón no fue inmediato sino que aumentó por razones políticas a partir de finales de 1937, casi en paralelo con el reconocimiento japonés del bando sublevado en diciembre de 1937².

2.3 Iconografía a pie de andén: El Mikado recibe al emperador de Manchukuo (1940)

Aunque ciertas facciones del franquismo discutieron la posibilidad de apoyar al gobierno nacionalista chino del Kuomintang, la dictadura franquista rápidamente se decantó por apoyar el expansionismo japonés (Rodao García, 2002: 171). Nada más terminar la Guerra Civil, se reconoció al estado títere de Manchukuo, con delegación permanente en Madrid desde el mismo abril de 1939 (Rodao García, 2002: 165). La prensa se hizo eco de los encuentros del ministro de exteriores Méndez de Vigo con el emperador Puyi, y de las recepcio-



El Mikado recibe al emperador de Manchukuo (1940) (Nippon News, nº 3, 25 de junio de 1940)

nes del gobierno español con el embajador japonés Suma Yakichiro entre 1940 y 1941. En este contexto se exhibe en los cines españoles el noticiario *El Mikado recibe al emperador de Manchukuo* (1940), que cubre la visita del emperador Puyi a Hirohito (1901-1989) en enero de 1940³. Como se señala en *Sensō to Nihon eiga* (Imamura, Satō et al., 1986: 46), los noticiarios solían seguir un mismo orden: primero aparecían las noticias relacionadas con la casa imperial, que eran seguidas por otras sobre la guerra y la política y, por último, se abordaban cuestiones sociales.

El evento fue registrado por las cámaras de la compañía Nippon Eiga-sha (o Nichiei), que monopolizaba la producción de noticiarios desde mediados de 1940, tras decretarse la unificación de los mismos en la Eiga Hō (Ley del cine)⁴. La primera edición de su noticiario, *Nippon News* (Nippon Nyūsu), se estrenó en junio y, a final del mismo mes, la visita de Puyi formó parte del número 3 (25 de junio de 1940)⁵. El narrador explica que Puyi acudía a las celebraciones del 2.600 aniversario del Imperio Japonés. El noticiario se estructura a modo de *travelogue*: comienza con la salida de Puyi desde la estación de Hsinking en la primera noticia y termina con su llegada a Tokio, incluyendo el desembarco en Yokohama, saludo al destacamento de marina, llegada a la estación

de Tokio, donde le espera el emperador Hirohito y la comitiva, y traslado en coche al palacio de Akasaka.

La imagen del recibimiento de Hirohito a Puyi en el andén de la estación se distribuyó por todo el mundo, convirtiéndose en imagen icónica de la influencia japonesa en Asia. La representación no se dejó a la improvisación. La noticia repetía la puesta en escena de la primera visita de Puyi a Tokio cinco años antes, que también recibió gran cobertura mediática internacional. Al comparar la secuencia de 1940 con la visita de 1935 recogida en el número 3.637 noticiario *British Movietone*, se puede observar la repetición de prácticamente los mismos movimientos de cámara, encuadres y composición. No obstante, se implementaron un par de cambios significativos: primero, se corrigieron errores en la puesta en escena y se despejó el campo visual de los operadores, pues en 1935 miembros de la comitiva imperial se colocaron frente a la cámara obstaculizando la filmación del preciso momento en que ambos emperadores se daban la mano; segundo, los trajes ceremoniales de estilo europeo se sustituyen en 1940 por uniformes militares, más adecuados en un contexto en el que Japón ya lleva varios años de guerra en China y se encuentra en vísperas del ataque a las potencias occidentales.



Primera visita de Puyi a Japón en 1935, donde se observa cómo la comitiva tapa el momento en que los dignatarios se dan la mano (*British Movietone*, nº 3.637).

El encuentro de los dos emperadores de 1940 tuvo una gran difusión, pues no solo se exhibió en los cines de la dictadura franquista, sino en el entorno de los Aliados y en el de las potencias del Eje. De hecho, solo cuatro meses después, la puesta en escena se repite en la visita de Franco a Hitler en Hendaya, el 23 de octubre de 1940, imágenes que circularon por España aunque fueron filmadas por los operadores alemanes de la UFA para el noticiario *Deutsche Wochenschau*. Los encuentros a pie de andén, pasando revista a las tropas en formación a lo largo de la estación, así como toda la parafernalia, que incluía la llegada del tren —símbolo de poder e industrialización—, parecieron convertirse en una suerte de puesta en escena propia de los acuerdos entre líderes autoritarios en los inicios de la Segunda Guerra Mundial. Ade-

Entrevista entre Hitler y Franco en Hendaya (23 de octubre de 1940, *Deutsche Wochenschau* nº 530 reel 3)



más, se repite la disposición de roles en la escena: el líder del imperio en expansión, en este caso el Tercer Reich, espera en el andén la llegada del líder del régimen satélite, o potencialmente aliado, Franco, que, en junio de 1940, había sustituido su posición de «neutralidad» por la de «no beligerancia», situando a España más cerca de la entrada en la guerra.

3. GUERRA DEL PACÍFICO Y REEDICIONES DE NIPPON NEWS

3.1 Expansión en el Sudeste Asiático: *Un Año de Guerra en la Gran Asia Oriental (1942)*

Aunque la propuesta de regular la exhibición cinematográfica siguiendo modelos de la Italia fascista y la Alemania Nazi ya se venía discutiendo desde principios de los años treinta (Baskett, 2008: 117-118; Imamura, Satō et al., 1986: 3-4), el control gubernamental sobre los noticiarios japoneses culminó con la fusión de los noticiarios en *Nippon News* de 1940, siguiendo el ejemplo de la unificación de los noticiarios alemanes el mismo año. Por otro lado, la Eiga Hō obligaba a todas las salas de exhibición a proyectar al menos 250 metros de cortometrajes documentales, llamados en la época *Bunka eiga* (películas culturales). Como resultado, los films de no ficción pasaron de 985 en 1939 a 4.460 en 1940 (Nornes, 2003: 63) y aparecieron nuevas salas dedicadas exclusivamente al cine de no ficción (Hori, 2017: 127). Además, tras el inicio de la guerra con los Aliados, aumentaron las necesidades de propaganda y Nichiei pasó de un presupuesto de dos a siete millones de yen entre 1941 y 1942. Conforme el Imperio japonés se extendía por el Sudeste Asiático, la compañía fue creando sucursales en Filipinas, Malasia, Tailandia, Indochina francesa, Birmania y en las regiones chinas, desde donde se producían versiones del noticiario *Nippon News*.

En España, las imágenes tomadas por operadores japoneses en Birmania se vieron en *Un Año*

de Guerra en la Gran Asia Oriental (1942). Se trata de un reportaje cinematográfico de 19 minutos en el que se resume el avance del Imperio japonés tras el inicio de la Guerra del Pacífico (1941-1945): la toma de Singapur, la conquista de Rangún en Birmania, el asalto a isla de Célebes en Indonesia por los paracaidistas, la capitulación holandesa en Java y el desembarco en las Islas Aleutianas⁶. La primera secuencia gira en torno a Singapur, cuyo metraje pertenece a *Marei Senki* [Registro de la Guerra en Malasia] (Iida Shimbi y Miki Shigeru, 1942), donde se retrata el histórico momento en que Percival entrega Singapur al general Yamashita, noticia incluida en el número 90 de *Nippon News*. Se trata de una escena de amplia repercusión en Japón, utilizada reiteradamente para ningunear a los británicos (Imamura, Satō et al., 1986: 76)⁷.

Otra secuencia de *Un Año de Guerra*, que procede del número 107 de *Nippon News* (22 de junio de 1942), registra la entrada japonesa en las Aleutianas. La explicación comienza con un mapa, ya que señalar la situación geográfica de las islas es crucial, no tanto por su valor estratégico como por su valor simbólico: se trataba de la única ocupación sobre un territorio estadounidense. El film continúa con planos desde acorazados japoneses avanzando por el mar. La siguiente escena retrata la captura de soldados americanos y termina con el saludo a la bandera japonesa. La toma de

Entrega de Singapur. *Un Año de Guerra* (1942)
(*Nippon News*, n° 90, 23 de febrero de 1942)



Captura de las Islas Aleutianas. *Un Año de Guerra* (1942) (*Nippon News*, n° 107, 22 de junio de 1942)

las Aleutianas fue un gran evento mediático en Japón a finales de junio de 1942 y *Nippon News* vuelve a incluir otra noticia en el número 108 (30 de junio de 1942)⁸.

Por otra parte, el montaje de la escena representando la entrada de japoneses en la Birmania británica a principios de 1942 contiene imágenes procedentes del documental *Biruma Senki* [Registro de la Guerra Birmana] (1942), también producido por Nichiei y estrenado en septiembre, aunque estos acontecimientos ya habían sido mostrados en Japón en *Nippon News* (n° 94, 24 de marzo de 1942). En el montaje español, el narrador trata de dejar claro que la Guerra del Pacífico es un acto de defensa al que el Imperio Japonés ha sido empujado como resultado de una histórica agresión de las fuerzas angloamericanas y lo hace con frases tales como «¡Las fortalezas de Singapur y Hong Kong constituían el más sólido sitio contra el Japón!».

La parte final de *Un Año de Guerra* presenta imágenes de las tropas japonesas entrando en la Birmania británica, correspondientes a enero de 1942 —en la toma de Birmania también participaron tailandeses, que son ignorados en el film—. Un grupo de locales aparece levantando los brazos al paso de las tropas japonesas. Se trata de una no muy lograda representación en la que habitantes birmanos parecen aclamar a los japoneses mientras miran a cámara, como siguiendo torpemente las indicaciones del operador. No obstante, los cineastas fueron perfeccionando las puestas en escena conforme avanzaba la guerra y, por ejemplo, en la posterior escena de la toma de Java, se filman expresiones más naturales de júbilo.



Entrada en Birmania. *Un Año de Guerra* (1942) (*Nippon News*, nº 107, 22 de junio de 1942)

Dejando de lado cuestiones formales, es significativa la poca información que ofrece el film. Pearl Harbor no se menciona explícitamente ni se explica suficientemente la relevancia de la carretera Birmana, principal vía de suministros de las fuerzas aliadas en China. Por su parte, los noticiarios japoneses sí ofrecieron detallada información del bombardeo a la flota estadounidense en Pearl Harbor, junto a los ataques simultáneos a las posiciones británicas en Hong Kong y Borneo en *Nippon News* (nº 82, 30 de diciembre de 1941). Además, explicaciones sobre el papel estratégico de la carretera birmana aparecen en el número 56 de *Nippon News* (1 de julio de 1941) y se hace un seguimiento en los noticiarios número 88 (9 de febrero de 1942), número 91 (3 de marzo de 1942) y número 103 (27 de mayo de 1942). En ellas se resalta continuamente el apoyo de los habitantes locales al avance japonés, lo cual dota a las imágenes de un gran poder simbólico, alimentado por la idea de «La Esfera de Coprosperidad de la Gran Asia Oriental» (*Dai-tō-a Kyōeiken*), convertida en política oficial desde 1940.

Durante estos primeros años de la Guerra del Pacífico, las noticias reeditadas en España construyen un relato visceral y apasionado del «nuevo orden», basado en la espectacularidad visual del material, donde el registro de los acontecimientos es usado como mera excusa para articular un discurso de agitación característico de la propaganda fascista, liderado por Falange. Por su parte, las noticias en Japón aportaban al espectador mucha más información, aunque esta estuviera tergiversada o censurada⁹. De hecho, los mapas fueron un recurso habitual con el que comenzaban las noticias de *Nippon News*. De forma similar a la función narrativa de los paisajes en los noticiarios japoneses que describe Taylor-Jones (2017: 42-53), los mapas se convierten también en elementos metafóricos necesarios para la propaganda nacionalista. No solo representan la ocupación física, sino que también construyen un espacio figurativo que sirve para negociar las interacciones entre los habitantes locales y las ambiciones japonesas. El espacio es redefinido políticamente, moldeado de acuerdo con las fantasías coloniales. La representación gráfica adquiere una función doble: vincular la metrópolis con las colonias y áreas de

Un Año de Guerra (1942), procedente del reportaje alemán *Ein Jahr Krieg in Gross-Ostasien*



influencia; y, a la vez, marcar la distancia entre colonizador y colonizado, donde Japón está en el centro, pero a la vez está fuera de Asia —o Asia está fuera de Japón—, perpetuando conceptualmente estructuras de poder y dominación.

Las noticias de Asia en esta primera fase de la Guerra del Pacífico llegan a España a través de la Alemania Nazi. Son versiones del *Auslandstonwoche* (“noticiero semanal extranjero”), producido por *Deutsche Wochenschau GmbH*, compañía ya bajo el control de Joseph Goebbels que surgía de la unificación de los noticieros alemanes desde junio de 1940 (Winkel 2004: 7-8). Este noticiero se nutría a su vez de material procedente de *Nippon News* con el que intercambiaba imágenes. *Auslandstonwoche* era la versión extranjera del *Deutsche Wochenschau*, que se exhibía en el Tercer Reich y estaba diseñado para la propaganda en audiencias más allá de los territorios ocupados. Sus técnicas de edición tuvieron gran influencia en el noticiero japonés (Winkel 2004: 13), aunque irónicamente tuvo más éxito de distribución en países neutrales que en las potencias del Eje — a diferencia de Japón o Italia, *Auslandstonwoche* tuvo sucursal en Madrid hasta 1943— (Winkel 2004: 12). Este proceso explica por qué *Un Año de Guerra*, que es la versión del reportaje alemán titulado *Ein Jahr Krieg in Gross-Ostasien*, presenta algunos mapas en alemán y otros en japonés. No hay datos sobre la recepción del reportaje en España, pero la recepción del metraje original en Japón fue dispar. Según High (2003: 372-373), *Biruma Senki* fue un fracaso de taquilla por la falta de imágenes espectaculares obtenidas del campo de batalla. Al contrario que el mencionado documental sobre Malasia, *Marei Senki*, que fue éxito y tuvo un gran impacto social (Imamura, Satō et al., 1986: 47).

Otra diferencia radica en que mientras *Marei Senki* contiene imágenes de la captura de prisioneros británicos, *Biruma Senki* se centra en la cantidad de material dejado atrás por el ejército británico: aparecen escenas de camiones quemados y barriles de combustible destruidos, seguidas de



Un Año de Guerra (1942), procedente de *Biruma Senki* [Registro de la Guerra Birmana] (Nichiei, 1942)

un juego de cartas y de la fotografía de Winston Churchill tirada en el fango. La narración comenta «el rostro de Winston Churchill mira con reproche el destripado y abandonado equipo». En la versión española, el narrador exclama en un tono más exaltado: «¡La partida está perdida míster Churchill!».

La reutilización del metraje japonés en el noticiero alemán y desde este último al español es un ejemplo que ilustra bien la tortuosa migración a la que estuvieron expuestas las imágenes de la Guerra del Pacífico. En este proceso, las noticias no estaban exentas de perversiones, transgresiones y reinterpretaciones. Una vez en España, no interesaba explicar la cuestión de la ayuda Aliada al gobierno de Chang Kai-sek en Chongqing, que, en realidad, era otro líder autoritario conservador, sino resaltar la derrota británica por medio de la figura de Churchill. Esta referencia servía para alimentar las fantasías de Falange sobre la derrota del Imperio británico e incluso sobre la hipotética toma de Gibraltar.

3.2 Noticias japonesas a través del Tercer Reich: Flota Imperial Japonesa (1942)

Otras imágenes japonesas que llegan a España a través del noticiero alemán se encuentran en *Flota Imperial Japonesa* (1942), una versión del re-

portaje *Die Kaiserlich Japanische Kriegsflotte*, de 14 minutos, reeditado por la organización falangista SEU (Sindicato Español Universitario)¹⁰. El reportaje está compuesto principalmente por escenas de maniobras de la marina japonesa y contiene textos en alemán, que el narrador traduce al español: «El sepulcro en el fondo del mar. Por el emperador y la patria lo damos todo». A continuación, el narrador elogia los éxitos históricos de la marina japonesa y no deja lugar a ambigüedades respecto a la postura que se toma en el conflicto: «En la Conferencia de Washington se obligó a Japón a restringir el tonelaje de su flota en la siguiente proporción: América del Norte cinco, Gran Bretaña cinco, Japón tres... Desde ese momento no hubo más que una consigna: ¡preparaos para una lucha de tres contra diez!».

La exhibición del poder de los acorazados japoneses constituye un acto propagandístico significativo tras la reciente declaración de guerra de los Aliados. La primera parte utiliza escenas de maniobras de la marina procedentes del número 50 de *Nippon News* (20 de mayo de 1941), estrenado en vísperas de la Guerra del Pacífico. La segunda es un montaje con impresionantes secuencias de contraataques contra fuerzas británico-americanas filmadas desde un acorazado ya después de Pearl Harbor y que se incluyeron en el número 130 de *Nippon News* (1 de diciembre de 1942). La fecha que se asigna a *Flota Imperial Japonesa* en el archivo de la Filmoteca Española y en el archivo digital de RTVE es 1941, pero el análisis del material utilizado en el montaje evidencia que debió de ser editado al menos un año después; la narración, además, incluye referencias a la ocupación japonesa de Malasia, Java, Midway, Salomón y las Islas Aleutianas, eventos que ocurrieron en la primera mitad de 1942.

3.3 Versiones de otros noticiarios: **Japón en Guerra (1942)**

En comparación con la variedad de noticiarios que proliferaron durante la República Española,

el número de noticiarios producidos por el bando nacional durante la guerra civil, así como en los primeros años de la dictadura franquista, fue muy reducido. Principalmente, se distribuyó el alemán de la UFA, el italiano *Luce* y el anglosajón *Fox Movietone News*, aunque hubo algún otro de menor repercusión. Eso sí, todos ellos estaban obligados a poner el metraje al servicio de las autoridades militares desde el 1 de julio de 1938 y eran censurados o adaptados, según fuera requerido. A ellos hay que añadir *El Noticiero Español*, creado por Falange, en funcionamiento entre 1938 y 1941, una propaganda de choque sin precedentes, que contaba con el apoyo del Tercer Reich y de cuya edición y distribución se encargaba el estudio alemán Tobis.

Como consecuencia, las noticias del Imperio Japonés no solo llegaron a través del noticiero alemán. Un ejemplo es *Japón en Guerra* (1942), una versión del reportaje francés *Japon en Guerre. Reportages sur les hostilités entre le Japon et les puissances anglo-saxonne*, del noticiero *Éclair Journal*. Durante la Guerra Civil, *Éclair Journal* se editaba en Bilbao por la compañía Producciones Hispánicas y se exhibió en España bajo el título *Noticiero Universal*. El objetivo del reportaje, de 28 minutos, es explicar las acciones que han desembocado en la Guerra del Pacífico. La noticia abre con un encuentro multitudinario donde el primer ministro general Hideaki Tōjō anuncia que Japón está en la obligación de entrar en guerra con los Estados Unidos y Gran Bretaña. A continuación, se suceden escenas de los preparativos seguidas por imágenes áreas del ataque sobre Pearl Harbor, tomadas desde los aviones japoneses. El reportaje continúa con la toma de Singapur, donde el avance se completa con la entrada en Birmania y la llegada a Manila en Filipinas. De la narración en español solo se conserva entre el minuto 14 y el 20, el resto está en francés. En realidad, este fragmento se corresponde con secuencias reutilizadas en *Flota Imperial Japonesa*. El narrador se remonta a la Guerra Ruso-japonesa y los injustos acuerdos internacionales impuestos por Estados

Unidos y Gran Bretaña para justificar las acciones del ejército japonés. La posición de los montadores españoles parece menos ambigua que la de sus homólogos bajo la Francia ocupada, utilizando un tono mucho más entusiasta sobre las acciones japonesas.

El film termina con dos acontecimientos históricos más: la rendición incondicional de Hong Kong con imágenes de prisioneros británicos; y la ocupación de Indonesia, que incluye el célebre asalto a las refinerías de Palembang por los paracaidistas nipones. Ambos fueron filmados para el número 93 de *Nippon News* (17 de marzo de 1942), probablemente por el operador Abe Shirō.



Toma de la refinería de Palembang. Flota Imperial Japonesa (*Nippon News*, n° 93, 17 de marzo de 1942)

Estas imágenes circularon por el mundo y se convirtieron en iconos de la expansión japonesa en el Sudeste Asiático. De hecho, volverán a aparecer en España en el reportaje de 10 minutos *Paracaidistas nipónicos contra Palembang* (1942). El análisis del montaje de *Japón en Guerra* es particularmente significativo porque ilustra el extraordinario fenómeno de migración de imágenes procedentes de Japón, que circulan incesantemente a través de noticiarios alemanes, franceses y españoles.

La fuerza de las imágenes de Palembang radica en la inmediatez y cercanía de los operadores, que trabajaron empotrados entre las tropas con cámaras ligeras, principalmente las Eyemo. Su poder

visual dejó relegada cualquier otra función informativa. Los hechos quedan descontextualizados en España y no se incluye ninguna mención al hecho que Palembang era una fuente de petróleo estratégica para Japón tras el embargo impuesto por Estados Unidos, Reino Unido y Holanda. En definitiva, *Paracaidistas nipónicos contra Palembang* ejemplifica cómo las imágenes pierden su carácter referencial y dejan de mostrar algo concreto para materializar ideas generales. Como ha explicado Sánchez-Biosca (2008; 2009), en multitud de imágenes producidas durante la Guerra Civil y la posterior dictadura, la temporalidad de la actualidad se sustituye por un carácter trascendental, dirigido a crear mensajes perdurables. Dicho de otro modo, las imágenes se convierten en símbolo, o representan actos simbólicos, cuyo objetivo es, en este caso, mostrar el nuevo orden mundial, legitimar las acciones de Japón e indirectamente la propia dictadura española.

4. OCASO DEL IMPERIO JAPONÉS EN EL NUEVO NOTICARIO NO-DO (1943-1945)

4.1 Giro narrativo

A partir de aquí, la representación del Imperio Japonés comienza a transformarse de acuerdo a las necesidades cambiantes de la dictadura franquista. En febrero de 1943, los ejércitos del Eje estaban ya en clara retirada tras la derrota alemana en Stalingrado y la expulsión de los japoneses de Guadalcanal. El gobierno franquista necesitaba dar un giro a su política internacional para presentarse con una mejor posición ante una cada vez más inminente victoria aliada. Franco vuelve a pasar de la «no beligerancia» a la «neutralidad» en abril de 1943 y decide disolver la División Azul.

¿Cómo se tradujeron estos cambios en las pantallas de cine españolas? La propaganda pasa de la orientación filonazi de Ramón Serrano Suñer al control de Gabriel Arias Salgado, que aplica una estrategia más pragmática, adaptando la repre-

sentación de la Segunda Guerra Mundial según evolucionaban los acontecimientos. Desaparecen todos los noticiarios que se venían exhibiendo hasta el momento, incluido el falangista *Noticiero Español*, que son sustituidos por el nuevo noticiero NO-DO. La empresa comienza a funcionar con profesionales del noticiero de Fox, contando con apoyo material y logístico de la UFA alemana. NO-DO adquirió una estrategia tremendamente contradictoria: mantener el acuerdo con la UFA y, a la vez, articular un paulatino distanciamiento con el Eje. Debe tenerse en cuenta que NO-DO, si bien era la única voz autorizada del partido único FET y de las JONS, más que como altavoz del discurso oficial de la dictadura, trabajará reflejando distintas facciones del régimen según el momento.

Desde el punto de vista de la recepción, NO-DO gozará de la exclusividad de ser el único noticiero permitido, que además era de obligada exhibición en las salas de cine. De este modo, sus noticias sirvieron para proyectar una particular visión del mundo y de España que no podía ser contrastada por el espectador. El objetivo del nuevo noticiero era el control absoluto de la información. No obstante, al contrario de los noticiarios alemanes y japoneses, NO-DO no buscaba la movilización de las masas, sino la desmovilización de la audiencia mediante una consideración negativa de la política (Rodríguez Tranche y Sánchez-Biosca, 2005: XI; Sánchez-Biosca, 2009: 100). Las características del NO-DO han de evaluarse en un contexto en el que, para garantizar la supervivencia del Régimen, era necesario ir reemplazando los discursos profascistas por un tradicionalismo y catolicismo político que permitiera iniciar una contradictoria estrate-

gia de acercamiento a los Aliados. Para ello, NO-DO articuló un singular retrato de la Segunda Guerra Mundial encajándolo con el argumento franquista de que existían tres guerras: la primera era el frente germano-soviético, donde España apoyaba a la Alemania Nazi; la segunda, el Teatro Europeo, entre aliados y el Eje, en la que España sería neutral; y la tercera era la Guerra del Pacífico, donde, desde 1943, España se convertía en pro aliada (Preston, 1998: 616; Rodao García, 2002: 404-406).

Este trasfondo explica la gradual desaparición de la camaradería con Japón en las pantallas. Para ello, se empleará una doble estrategia. Primero, se continúa confiando en el material procedente del noticiero alemán para mostrar imágenes del Imperio japonés, pero entre 1943 y 1944 se selecciona lo menos noticiable. Por ejemplo, las noticias sobre Japón girarán en torno al entrenamiento de los candidatos a marines (NO-DO n° 60; turismo en el n° 99B; la Dieta, el parlamento japonés, el castillo Himeji, competiciones infantiles y un eclipse en el n° 103B). Las que tienen que ver con los militares tratan de esquivar los aspectos más



Eclipse en Japón (NO-DO, n° 103B)

controvertidos de la guerra. Por ejemplo, el número 46B del NO-DO, titulado *Desfile Hirohito*, se aleja del frente para cubrir al emperador pasando revista a las tropas en el tradicional desfile militar de año nuevo, con material procedente del número 136 de *Nippon News* (12 de enero de 1943), filmado en el parque Yoyogi de Tokio el 8 de enero de 1943.

Segundo, el montaje va incorporando el punto de vista de los Aliados con una creciente cantidad de imágenes procedentes del noticiario norteamericano *Fox Movietone News*. Este cambio no solo tendrá implicaciones políticas, sino que también dará lugar a un poderoso efecto visual, al presentar al espectador la evolución de la guerra desde ambos lados del frente. Esto no quiere decir que el público español tuviera un acceso más privilegiado a los hechos del mundo. Más bien al contrario, ya que la representación se vuelve confusa, descontextualizada y contradictoria.

4.2 Fin de las imágenes de *Nippon News* en España

Para la segunda mitad de 1943, el alto mando del ejército japonés ya no podía esconder por más tiempo el giro de los acontecimientos. El desastre de las Islas Aleutianas entre mayo y agosto de 1943, donde pereció casi todo el destacamento japonés y del que no hay imágenes ni en España y ni en Japón, marca un cambio de ánimo en Japón (High, 2003: 489)⁴¹. En Japón, tampoco se proyectaron imágenes sobre la dramática derrota de Saipán en junio de 1944, que precipitó la caída del primer ministro Tōjō. Sin embargo, *Nippon News* sí hace referencia al acontecimiento en el número 216 (22 de julio de 1944), con un tono sombrío, muy diferente del de los noticiarios anteriores. En la noticia no hay imágenes de la batalla, pero se filma un comunicado de la marina donde sí se reconoce la derrota. Incluso se alerta sobre las consecuencias de la misma: el operador filma una reunión de trabajadoras en la que se advierte que desde Saipán es posible bombardear Taiwán, Filipinas y Okinawa e incluso pueden ser alcanza-



Nippon News (n° 216, 22 de julio de 1944)

das las islas de Shikoku y Kyūshū. Por otro lado, el NO-DO sí incluye imágenes de la batalla de Saipán, en el número 89B, titulado *Asalto a Saipán*, pero la noticia es mucho menos informativa. Se utiliza material filmado por operadores norteamericanos, buscando asombrar al espectador con el exotismo tanto del lugar como de la maquinaria de guerra estadounidense. Sin embargo, la función informativa queda arrinconada: no se explica la relevancia de Saipán en el contexto global de la guerra y ni siquiera se menciona la existencia misma de tropas japonesas.

Tras la caída de Saipán y los bombardeos sobre Tokio a partir de noviembre de 1944, la producción de noticiarios disminuye drásticamente. A la escasez de celuloide hay que añadir que muchas salas de cine se cerraron, fueron confiscadas o destruidas. Pese a las circunstancias, *Nippon News* siguió funcionando hasta un mes antes del final de la guerra, pero sus imágenes dejaron de llegar a España en 1945 (recuérdese que este material se recibía a través de la Alemania Nazi, que caería en abril). De este modo, los montajes de las noticias sobre retirada japonesa de Filipinas, Taiwán y Birmania, así como las posteriores derrotas en Okinawa se realizan exclusivamente con imágenes filmadas por los Aliados. NO-DO presenta la batalla de Luzón en Filipinas en los números 114B y 117B mediante planos subjetivos tomados desde los bombardeos americanos B-29; la liberación de Manila por el ge-

neral Douglas MacArthur aparece en los números 124A y 124B y muestra las ruinas de la ciudad tras la batalla. Los ataques kamikaze, que se empiezan a organizar en Filipinas a partir de octubre de 1944, se muestran en el número 232 de *Nippon News* (9 de noviembre de 1944), el 234 (23 de noviembre de 1944) y el 235 (30 de noviembre de 1944), además del documental *Rikugun Tokubetusu Kougekitai* [Escuadra de Ataque Especial del Ejército] (Nichiei, febrero de 1945), mientras que el NO-DO lo presentará solo usando secuencias filmadas desde los acorazados norteamericanos, en el número 137B. De igual modo, aunque los bombardeos sobre Taiwán aparecen en el número 249 de *Nippon News* (5 de abril de 1945), con planos de los bombarderos B24 tomados desde el suelo, el mismo hecho es presentado en el número 120^a del NO-DO desde el otro lado, con planos aéreos rodados desde el interior de los aviones norteamericanos.

4.3 Reportajes finales: de liberadores a perpetradores

La representación del Imperio Japonés cambia drásticamente en los números del NO-DO proyectados durante los últimos meses de la Guerra del Pacífico. Con la caída del Tercer Reich, la dictadura franquista aprovechó las muertes de ciudadanos españoles en Manila para intentar un acercamiento a los Aliados y romper relaciones con Japón el 12 de abril de 1945, planteando incluso enviar divisiones de voluntarios a Filipinas a luchar junto a MacArthur (Rodao García, 2002: 479-510). En estas circunstancias, NO-DO articula una urgente revisión de la guerra retrospectivamente, donde los japoneses pasan de ser honorables camaradas a sanguinarios criminales. El NO-DO número 138 titulado *Campaña de Birmania* (1945), ilustra este proceso: mientras los japoneses entrando en la Birmania británica habían sido descritos como «liberadores» en *Un Año*

de Guerra (1942), ahora son los británicos los que son aclamados. El montaje incluye escenas de los paracaidistas británicos tomando Rangún, una visión muy diferente de la presentada en el número 245 de *Nippon News* (8 de febrero de 1945), que se centra en los destrozos causados por los B-29 norteamericanos, ausentes de las pantallas españolas. En el mismo número del NO-DO, la pieza *Últimos episodios bélicos. La batalla de Okinawa* sigue a los Aliados en la batalla de Okinawa, que los japoneses mostraron con escenas de pilotos kamikaze en el número 250 de *Nippon News*.

El último noticiario en España sobre la guerra en Asia, *Victoria sobre Japón* (NO-DO, n° 142A), presenta el cambio discursivo más abrupto. Irónicamente, el mismo lenguaje exaltado de la propaganda falangista se emplea ahora para denunciar las atrocidades del Imperio japonés, para las que no se escatima en adjetivos:

El Japón, la primera de las naciones agresoras en esta guerra, se lanzó hace catorce años a una campaña internacional de conquista y saqueo [...] los diplomáticos japoneses en la Sociedad de las Naciones trataron de justificar sus crímenes contra la paz y la decencia, después se retiraron [...] mientras continuabas las negociaciones, sus compatriotas asestaron un golpe salvaje sin igual por lo infame... ¡Pearl Harbor!

La descripción de lo ocurrido en China es igualmente llamativa. Pese a que el gobierno franquista había sido uno de los pocos del mundo en reconocer al Estado títere de Manchukuo, la narración del NO-DO describe la intervención de Japón en China como sigue: «... China desangrada y saquea-

PESE A QUE EL GOBIERNO FRANQUISTA HABÍA SIDO UNO DE LOS POCOS DEL MUNDO EN RECONOCER AL ESTADO TÍTERE DE MANCHUKUO, LA NARRACIÓN DEL NO-DO DESCRIBE LA INTERVENCIÓN DE JAPÓN EN CHINA COMO SIGUE: «... CHINA DESANGRADA Y SAQUEADA FUE UN ESCENARIO DE DESOLACIÓN Y MUERTE



Ataques kamikaze desde el punto de vista norteamericano, *Victoria sobre Japón* (NO-DO, n° 142A)

da fue un escenario de desolación y muerte». La relectura de la Guerra del Pacífico no se realiza solo discursivamente, sino también a nivel visual: Pearl Harbor, que por primera vez es un aspecto importante en la pantalla española, se subraya no con planos tomados desde los aviones japoneses (recogidos en el número 82 de *Nippon News*), sino por imágenes de *Fox Movietone*, filmadas desde los muelles norteamericanos. Del mismo modo, aunque la cuestión de los ataques kamikaze es abordada en Japón en varios números de *Nippon News* durante 1944, ahora son descritos como un cuerpo de «suicidas fanáticos» y se les retrata desde un acorazado estadounidense. ■

5. CONCLUSIÓN

En un contexto de grandes tensiones políticas y movilización ideológica, el cine se convirtió en una herramienta de propaganda moderna con una difusión extraordinaria, incluso en condiciones de guerra. Muchas de las imágenes aquí estudiadas se asentaron en la memoria colectiva y han

tenido un papel clave en la socialización de la historia. Aunque no existían recursos suficientes en España para cubrir la actualidad de los quince años de conflicto en Asia, los noticiarios proyectados en las pantallas españolas revelan un auténtico flujo global de imágenes. Pero es necesario interrogar de forma crítica este continuo tránsito no solo con relación al contexto de producción, sino también al de recepción. Este material, aunque de procedencia remota, se convirtió en iconografía cercana potencialmente capaz de ejercer un impacto local. La repetición de la puesta en escena a pie de andén de los emperadores asiáticos en el encuentro de los dictadores europeos en Hendaya es un ejemplo de estos nuevos fenómenos globales.

Asimismo, las imágenes de *Nippon News* retratando los avances japoneses en Asia se utilizaron para alimentar las aspiraciones expansionistas de la dictadura franquista, particularmente de Falange, lo cual es otro ejemplo que ilustra la relevancia local de esa iconografía transnacional.

Finalmente, las imágenes de la Guerra del Pacífico presentan avanzadas técnicas de montaje y filmación que iban más allá de los medios disponibles en la posguerra española. Pese a ello, no sirvieron para que el espectador español tuviera un conocimiento más preciso de los acontecimientos en Asia. Al contrario, a menudo los noticiarios fueron deliberadamente confusos y contradictorios. En los procesos de migración y reedición de material, las noticias cinematográficas fueron adaptadas y renovadas en el contexto en el que fueron utilizadas, adquiriendo matices distintos y convirtiéndose en un palimpsesto de significados. Esto explica por qué las imágenes del Imperio japonés, en realidad, parecen hablarnos más de los intereses y sensibilidades cambiantes en España que de los eventos en Asia que se supone representan.

NOTAS

- * Esta investigación ha sido realizada con el apoyo del proyecto de investigación GREGAL (Circulacio Cultural Japo-Corea-Catalunya) (2017SGR1596) y del proyecto Japanese Transnational Cinema, que cuenta con la generosa contribución de las fundaciones Daiwa (Grant Ref: 197/13307) y Sasakawa (Grant Ref. no. 5558)
- 1 Los noticiarios españoles encontrados sobre noticias o reportajes de la guerra en Asia se conservan en el archivo de la Filmoteca Española en Madrid. Se trata de dieciocho piezas: siete pertenecientes a noticiarios anteriores a 1943 y once pertenecientes al NO-DO, que monopoliza el noticiario en España desde ese año. Pese a lo que pueda parecer, no se trata de un número reducido, dadas las circunstancias. Por un lado, muchos de los noticiarios realizados antes y durante la Guerra Civil no se conservan o no se han podido localizar, incluido el *Noticiario de Extremo Oriente*, mencionado por Paz Rebollo y San Deocracias (2010: 715). Después de la contienda, el noticiario en España comienza a languidecer; como prueba de ello, el *Noticiario Español*, antecedente del NO-DO, solo consigue producir un número entre 1940 y 1941 (Sánchez-Biosca, 2007: 89). Por otro lado, el NO-DO construyó un imaginario prácticamente indiferente a lo que ocurría fuera de las fronteras españolas, por lo que la existencia de estas piezas entre 1943 y 1945 es cualitativamente significativa. Algunos de estos ejemplos han sido recientemente digitalizados y están disponibles online en la página web del Archivo Histórico de RTVE (Radio Televisión Española, 2019).
 - 2 El reconocimiento japonés fue oficialmente anunciado un año más tarde en el periódico *Mainichi*, concretamente el 1 de diciembre de 1937.
 - 3 El título de la copia que se conserva en el archivo Filmoteca Española en Madrid está en portugués: *O Mikado recebe o imperador do Manchukuo*. Por tanto, es posible que sea la versión de un noticiario que primero se exhibiera en Portugal.
 - 4 Asimismo, Nichiei firmó acuerdos con Paramount y Pathé para el intercambio de noticias internacionales. Estas se exhibieron bajo el título de *Nichiei Foreign News*.
 - 5 Los noticiarios de Nippon Eigasha, producidos hasta la disolución de la compañía en 1951, se encuentran en el archivo de la televisión pública japonesa NHK. En 2013 se digitalizaron junto a las noticias relativas a la guerra producidas por *Ashahi News* y NHK, como parte del proyecto *Sensō Shōgen Ākaibusu* (Archivo de los Testimonios de la Guerra) y se encuentran disponibles online (NHK, 2019).
 - 6 Es posible que el metraje de este reportaje también se corresponda, al menos parcialmente, con el mediometraje japonés *Dai tōa sensō issūnen kinen eiga* (1940), descrito por Akira Yamamoto (Imamura, Satō et al., 1986: 69).
 - 7 De acuerdo con Yamamoto (Imamura, Satō et al., 1986: 76), las imágenes suceden a una velocidad superior a la real debido al efecto producido por las cámaras Eyemo al filmar con poca iluminación, lo que servía para reforzar la fuerza de los gestos de Yamashita.
 - 8 Estas imágenes se reutilizaron en España para la noticia *Desembarco japonés en las Islas Aleutianas*, pero es posible que se exhibiesen como parte del NO-DO en 1943, lo cual no habría hecho más que confundir al espectador, pues, para entonces, los Estados Unidos estaban recuperando las islas con grandes pérdidas para los japoneses.
 - 9 De acuerdo con Satō (1986: 46), las noticias de la guerra siempre llevaban la marca *Rikugun-shō ken'etsu sumi* (Censurado por el Ministerio de la Guerra), mostrando que el material había sido revisado para no mostrar secretos militares u otra información sensible.
 - 10 SEU editó noticiarios hasta 1943.
 - 11 Sin embargo, la multitudinaria ceremonia por los fallecidos es recogida en el número 174 de *Nippon News* (5 de octubre de 1943).

REFERENCIAS

- Almazán, D. (2004). Imagen Naval Japonesa e Ilustración Gráfica: un análisis de la imagen española de Japón en la Guerra Ruso-Japonesa (1904-1905). En David Almazán (ed.) *Japón. Arte, cultura y agua*. (pp. 317-330). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

- Baskett, M. (2008). *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Centeno Martín, M. P. (2019). Comunicación visual de conflictos. La masacre de Nankín. En A. I. Arévalo Salinas, G. Vilar Sastre y T. Al Najjar (eds.), *Comunicación, paz y conflictos* (pp. 103-112). Madrid: Dykinson.
- Hamasaki, K. (1999). *Nyūsu eiga kōkogaku: katsudō shashin 1 Shadan hōjin Nihon Nyūsu-eiga-sha setsuritsu made: 1896-1940* [Arqueología de noticiario. 1 De las fotos de acción a la creación de Nihon Nyūsu eiga-sha: 1896-1940]. *Kawasaki-shi shimin myūjiamu kiyō*, 11, 34-35.
- High, P. B. (2003). *The Imperial Screen: A Cultural History of Japanese Cinema in the Fifteen Years War of 1931-1945*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Hori, H. (2017). *Promiscuous Media. Film and Visual Culture in Imperial Japan, 1926-1945*. Ithaca: Cornell University Press.
- Imamura, S., Satō, T. et al. (eds.) (1986). *Sensō to Nihon eiga* [Guerra y cine japones]. Tokyo: Iwanami Shoten.
- Komatsu, H. (1991). Some Characteristics of Japanese Cinema before World War I. En A. Nolletti, Jr., y D. Desser (eds.), *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History* (pp. 229-258). Bloomington: Indiana University Press.
- Kyō seishiki ni Tsūkoku Furanko Seiken shōnin [Hoy, reconocimiento oficial al Gobierno del General Franco] (1937, 1 de diciembre). *Mainichi Shinbun*.
- Murayama, T. (1932). *Nihon Eiga hattatsushi* [Historia del desarrollo del cine japonés]. En I. Akira y M. Tomoyoshi (eds.), *Puroretaria Eiga no Chishiki*. Tokyo: Naigaisha.
- NHK (2019). *Sensō Shōgen Ākaibusu* [Archivo de los Testimonios de la Guerra]. Recuperado de: <https://www2.nhk.or.jp/archives/shogenarchives/jpnews/list.cgi>
- Nornes, A. M. (2003). *Japanese Documentary Films: The Meiji Era Through Hiroshima*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Paz Rebollo, M.A. y San Deocracias, J.C. (2011). "La realidad que vieron los españoles. El cine de no-ficción durante la II República española (1931-1936)", *Hispania. Revista Española de Historia*, 2010, Vol. IXX, no. 236, 705-7032
- Preston, P. (1998). *Franco: «Caudillo de España»*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- Purdy, R. W. (2016). The Creation of the *Nippon Newsreel* Company: Personal Rivalry and Profit in Wartime Japan. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 36(3), 352-372. doi: <https://doi.org/10.1080/01439685.2015.1052221>
- Radio Televisión Española (2019). RTVE. *Filmoteca Española*. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/archivo-historico/>
- Rodao García, F. (1998). Japón y la propaganda totalitaria en España, 1937-1945. *Revista Española del Pacífico*, 8, 435-454.
- (2002). *Franco y el imperio japonés. Imágenes y propaganda en tiempos de guerra*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Rodríguez Tranche, R., Sánchez-Biosca, V. (2005). *No-Do. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra.
- Sánchez-Biosca, V. (2007). Propaganda y mitografía en el cine de la guerra civil española (1936-1939). *CIC Cuadernos de, Información y Comunicación*, 12, 75-94. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0707110075A>
- (2008). Imágenes, iconos, migraciones, con fondo de guerra civil. *Archivos de la Filmoteca*, 60, 10-31. Recuperado de <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/168>
- (2009). Los lugares de memoria franquistas en el NO-DO. *Artcultura*, 11(18), 96-108. Recuperado de <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/7307>
- Satō, T. (1954). *Renzu kara miru Nihon gendai shi* [Historia contemporánea de Japón visto a través de las lentes]. Tokyo: Gendai Shichō-sha.
- Shimizu, A. (1991). *Nichi-Bei eiga sen* [Cine de guerra americano-japonés]. Tokyo: Seikyūsha.
- Tanaka Junichirō (1957). *Nihon eiga hattasushi* [Historia del desarrollo del cine japonés]. Tokyo: Chūō Kōronsha.
- Taylor-Jones, K. (2017). *Divine Work, Japanese Colonial Cinema and its Legacy*. Nueva York: Columbia University Press.
- Tsou, H-R., Tsou, L. (2013). *Los brigadistas chinos en la guerra civil. La llamada de España (1936-1939)*. Madrid: Catarata.

Waka Kōji (1997). *Katsudō daishashin shimatsuki [Memoria de la situación de las grandes imágenes en movimiento]*. Tokyo: Sairyūsha.

Winkel, R. V. (2004). Nazi newsreels in Europe, 1939–1945: the many faces of Ufa's foreign weekly newsreel (Auslandstonwoche) versus German's weekly newsreel (Deutsche Wochenschau). *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 24 (1), 5-34

Yomota, I. (2019). *What is Japanese Cinema?: A History*. Nueva York: Columbia University Press.

FILMOGRAFÍA

Biruma Senki [Registro de la Guerra Birmana] (1942)

Nuevo Estado de Manchuko aka *Le nouvel etat de Manchukuo* (1932).

El Mikado recibe al emperador de Manchukuo aka *O Mikado recebe o imperador do Manchukuo* (1940)

Entrevista Franco - Hitler en Hendaya (1940)

Flota Imperial Japonesa aka *Die Kaiserlich Japanische Kriegsflotte* (1942?)

Japón en Guerra (Producciones Hispánicas, 1942) aka *Japon En Guerre. Reportages sur les hostilites entre le Japon et les puissances anglo-saxonne* (*Éclair Journal*, 1942)

Marei Senki [Registro de la Guerra en Malasia] (Iida Shimbi y Miki Shigeru, 1942)

Nippon News (*Nippon Nyūsu*):

Nº 3 (25 de junio de 1940).

Nº 50 (20 de mayo de 1941).

Nº 56 (1 de julio de 1941).

Nº 82 (30 de diciembre de 1941).

Nº 88 (9 de febrero de 1942).

Nº 90 (23 de febrero de 1942).

Nº 91 (3 de marzo de 1942).

Nº 93 (17 de marzo de 1942).

Nº 94 (24 de marzo de 1942).

Nº 103 (27 de mayo de 1942).

Nº 107 (22 de junio de 1942).

Nº 108 (30 de junio de 1942).

Nº 130 (1 de diciembre de 1942).

Nº 136 de (12 de enero de 1943).

Nº 216 (22 de julio de 1944).

Nº 232 (9 de noviembre de 1944).

Nº 234 (23 de noviembre de 1944).

Nº 235 (30 de noviembre de 1944).

Nº 245 (8 de febrero de 1945).

Nº 249 (5 de abril de 1945).

Nº 250 (23 de abril de 1945).

NO-DO:

Nº 46B *Desfile Hirohito* (1943).

Nº 60 (1944).

Nº 89B *Asalto a Saipán* (1944).

Nº 99B (1944).

Nº 103B (1944).

Nº 120A (1945).

Nº 124A (1945).

Nº 124B (1945).

Nº 137B (1945).

Nº 142A *Victoria sobre Japón* (1945).

Últimos episodios bélicos. La batalla de Okinawa (1945).

Paracaidistas nipónicos contra Palembang (1942).

Rikugun Tokubetusu Kougekitai [Escuadra de Ataque Especial del Ejército] (Nichiei, febrero 1945)

Un Año de Guerra en la Gran Asia Oriental aka *Ein Jahr Krieg in Gross-Ostasien* (1942)

REEDITANDO LA GUERRA EN ASIA. NOTICARIOS JAPONESES EN ESPAÑA (1931-1945)

Resumen

Durante los quince años de conflicto en Asia (1931-1945), se experimentó un extraordinario auge de la industria del noticiario cinematográfico en Japón, impulsada por los incidentes en China en los años treinta y por las necesidades de propaganda, especialmente a partir de 1940, cuando todos los noticiarios se fusionaron en *Nippon News*. Las imágenes de Asia proyectadas en las salas de cine españolas tenían su origen en estos noticiarios japoneses, al menos hasta casi la fase final de la Guerra del Pacífico. En gran parte, llegaron a España como versiones del noticiario de la Alemania nazi *Auslandstonwoche*, pero hubo también otras fuentes. Este artículo busca arrojar luz sobre el impacto que tuvo la industria de noticiarios japonesa en España, rastrear aquella circulación de imágenes y determinar cómo condicionaron la recepción local de los acontecimientos en Asia.

Palabras clave

Noticiarios japoneses; Cine de no ficción; Nichiei; *Nippon News*; Guerra Civil española; Franco; Guerra del Pacífico; Manchukuo; Imperio japonés.

Autor

Dr. Marcos P. Centeno Martín es lector y coordinador del programa de Estudios Japoneses en Birkbeck, University of London. Anteriormente, trabajó en la SOAS, donde impartió cursos sobre cine japonés y coordinó el Máster en Global Cinemas and the Transcultural. También ha sido investigador asociado en Waseda University y becario de investigación en la Universitat de València. Su investigación se centra en el cine documental japonés, transculturalidad, vanguardia de posguerra y representación de minorías. Contacto: m.centeno@bbk.ac.uk.

Referencia de este artículo

Centeno Martín, M. (2020). Reeditando la guerra en Asia. Noticiarios japoneses en España (1931-1945). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 101-120.

RE-EDITING THE WAR IN ASIA. JAPANESE NEWSREELS IN SPAIN (1931-1945)

Abstract

During the fifteen-year conflict in Asia (1931-1945), the Japanese industry of newsreels experienced an extraordinary growth, prompted by the incidents in China in the thirties and by the propaganda needs particularly from 1940, when all news films were fused in *Nippon News*. The images on Asia seen in Spanish cinemas had been originated in the Japanese newsreels, at least until the last stage of the Pacific War. To a great extent, they reached Spain as versions of Nazi Germany's newsreel *Auslandstonwoche*, but there were also other sources. This article seeks to cast light on the impact that the Japanese newsreel industry had on Spain, tracing how these images circulated and determine how they conditioned the local reception of the events in Asia.

Key words

Japanese Newsreels; Non-Fiction Film; *Nippon News*; Spanish Civil War; Franco; Pacific War; Manchukuo; Japanese Empire.

Author

Marcos P. Centeno Martín Ph.D., is lecturer and coordinator of the Japanese Studies programme at Birkbeck, University of London. Before that, he worked at SOAS where he taught several courses on Japanese Cinema and convened the MA Global Cinemas and the Transcultural. He was also Research Associate at the Waseda University, Research Fellow at the *Universitat de València*. His research interests revolve around Japanese documentary film, transculturality, postwar avant-garde and representation of minorities. Contact: m.centeno@bbk.ac.uk.

Article reference

Centeno Martín, M. (2020). Reeditando la guerra en Asia. Noticiarios japoneses en España (1931-1945). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 101-120.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com