Somos el mismo ser humano, pero no tuvieron suerte: la mirada capacitista y el rechazo a la homogeneidad japonesa en Sayonara CP de Kazuo Hara

Sayonara CP | Kazuo Hara | 1972

Rafael Méndez García*

Centro de Estudios de Asia y África del Colegio de México

Recibido 02/12/2025; aprobado 23/02/2026

Resumen

Este artículo analiza el documental *Sayonara CP* (1972) de Kazuo Hara, examinando la tensión entre su potencial activista y las problemáticas éticas de su mirada. La hipótesis central sostiene que la cinta, si bien se erige como un desafío frontal al mito de la homogeneidad japonesa de posguerra, lo hace desde una aproximación capacitista. A través de un análisis textual y la aplicación de marcos teóricos como la performatividad del documental (Bruzzi) y el dialogismo (Bakhtin/Stam), se demuestra cómo el filme genera un encuentro de miradas que, por un lado, visibiliza y dota de agencia al colectivo *Aoi shiba no kai*, pero por otro, reproduce dinámicas de poder propias del capacitismo. El estudio explora secuencias clave (desde la confrontación en el espacio público hasta la intrusión en el ámbito doméstico de los protagonistas) para argumentar que la lente de Hara, aun siendo colaborativa, instrumentaliza los cuerpos con discapacidad. Se concluye que el valor de la película reside precisamente en hacer productivas estas contradicciones, actuando como un documento fundamental que amplía el horizonte identitario japonés mientras interroga críticamente los límites de la representación cinematográfica.

Palabras clave: Cine documental | Discapacidad | Identidad cultural | Cine-Japón

We are the same human beings, but they were unlucky: The Ableist Gaze and the Rejection of Japanese Homogeneity in Kazuo Hara's Sayonara CP

Abstract

This article analyzes Kazuo Hara's documentary *Sayonara CP* (1972), examining the tension between its activist potential and the ethical problems of its gaze. The central hypothesis argues that the film, while standing as a direct challenge to the myth of postwar Japanese homogeneity, does so from an ableist perspective. Through textual analysis and the application of theoretical frameworks such as documentary performativity (Bruzzi) and dialogism (Bakhtin/Stam), it demonstrates how the film generates a clash of perspectives that, on the one hand, gives visibility and agency to the *Aoi shiba no kai* collective, but on the other hand, reproduces power dynamics inherent to ableism. The study explores key sequences (from public confrontation to the intrusion into the protagonists' domestic sphere) to argue that Hara's lens, while collaborative, instrumentalizes bodies with disability. It concludes that the film's value lies precisely in making these contradictions productive, acting as a fundamental document that expands the Japanese identity horizon while critically questioning the limits of cinematic representation.

Keywords: Documentary Films | Disability | Cultural Identity | Motion Pictures-Japan

Introducción

Hiroshi Yokota pregona consignas para alentar a la gente a hacer donaciones afuera de una transitada calle de Tokio. Sentado en el suelo y arrastrándose por momentos con panfletos en la mano, evita el uso de su silla de ruedas, acción motivada por el director Kazuo Hara. Paralelamente, oímos la voz de Yokota y las opiniones de los transeúntes respecto de la demostración de este grupo de personas con parálisis cerebral. La secuencia es dinámica y contrapone la imagen de unos apresurados hombres, mujeres e infancias que comentan la desafortunada situación de Yokota y su grupo. "Podríamos ser asesinados mañana" le oímos decir a Yokota en un trastabillado japonés, consecuencia de su enfermedad. La gente se amotina en torno a la demos-

* rmendez@colmex.mx

tración y varias personas les piden a sus hijos pequeños que hagan la donación. "Somos el mismo ser humano, pero no tuvieron suerte", dice una mujer mientras la cámara, a ras del suelo, hace una toma de Yokota acercándose lenta y trabajosamente. La cámara rara vez mantiene su distancia; al contrario, confronta directamente, persigue y de manera intrusiva busca los gestos incómodos de aquellos que no esperan o no quieren ser apuntados por la lente.

Este "asalto" de la imagen descrito anteriormente no es fortuito, así como tampoco lo es el tema de la ópera prima del afamado director japonés. Hara inicia su carrera como fotógrafo en el periódico de tendencia izquierdista Asahi en la prefectura de Yamaguchi, para posteriormente mudarse a la capital en 1966, donde estudia fotografía, pero la abandona medio año después. Continúa su carrera como fotógrafo con un solo aprendizaje significativo de esa corta experiencia escolar: el retrato a extraños, frontal e invasivo. Al tiempo de progresar como fotógrafo, trabaja en una escuela para niños con discapacidad, lo que resulta en una exhibición en el Salón Canon de Ginza en 1969, donde conoce a su colaboradora Sachiko Kobayashi, quien asumiría el papel de productora en todas sus películas y con quien se casaría posteriormente. Paralelamente a esta actividad, realiza sus primeras incursiones en el documental para televisión. Esta forma novedosa de acceder a la industria cinematográfica en aquel entonces renovó durante los años 60 la producción de documentales en Japón, de forma que alcanzó un auge no visto desde el periodo de guerra, donde las películas cumplían una función propagandística. Posteriormente, *Sayonara CP* comienza a filmarse en 1971 (Abé Mark Nornes, 2002, p. 145).

En este contexto, Abé Mark Nornes resalta la importancia del documental como vehículo para combatir la guetificación de los enfermos, respecto a la aceptación y la cultura de la vergüenza que excluía a las personas con discapacidad de una participación plena en el mundo social. El autor también la sitúa en una tradición de posguerra que contrapone una estética de la salud con cuestiones éticas que subyacen en representaciones públicas de personas con discapacidad. La película, a pesar de no contar con una trama o argumento definido, pone en juego dinámicas que exploran la línea entre lo público y lo privado (2002, pp. 145-147). En *Sayonara CP* se intercalan entrevistas y actos performáticos que le permiten al espectador conocer a la población que vive con parálisis cerebral.

Sayonara CP | Kazuo Hara | 1972

Por otro lado, este uso político del espacio público contrasta con lo expuesto por Yuriko Furuhata respecto del estado de las vanguardias artísticas japonesas durante la década de los 60. Para Furuhata, el "cine de actualidad" (en el cual *Sayonara CP* puede reconocerse), como un movimiento que funcionaba como agente de cambio dentro del cine independiente japonés caracterizado por un giro introspectivo al ámbito de la visión privada, se mermó a principios de los 70. La tensión entre la singularidad del cine y un entorno multimedia donde la televisión y la fotografía ejercieron fuertes influencias en el cine tanto de ficción como documental se había agotado. La mediatización de la política, que vinculaba la imagen pública de las cosas con la resolución de problemas sociales, se había disipado (Furuhata, 2013). En consecuencia, si la década de 1970 representó un cambio estructural en el que los espacios artísticos se contrajeron, *Sayonara CP* bien podría considerarse un hito por estar ubicada en ese proceso de cambio.

Sin embargo, dicho hito guarda sus propias contradicciones y problemáticas. La hipótesis de este trabajo argumenta que en la cinta se da un acercamiento desde una mirada capacitista, donde cineasta y sujetos del documental crean un encuentro de miradas que se contraponen a la idea de homogeneidad japonesa de posguerra. En este marco, la mirada capacitista no solo es una extensión del discurso homogeneizante que ha circulado en Japón desde 1945, sino que, a través del diálogo entre cineasta y sujetos del documental, se logra ampliar el horizonte identitario en Japón. En consecuencia, la cinta puede ser entendida precisamente como un acto activista más del grupo *Aoi shiba no kai*.

Dentro del documental de Hara, se exploran tensiones entre agencia, representación y corporalidad, que contribuyen a exponer cómo la sociedad japonesa de

posguerra gestionaba la diferencia corporal. En este sentido, *Sayonara CP* no solo registra la lucha de un grupo, sino que experimenta activamente con dispositivos cinematográficos para problematizar la mirada normativa y su modo de construir alteridad.

La trampa de la mirada capacitista

Sayonara CP es considerado el primer documental en tratar el movimiento por los derechos de las personas con discapacidad en Japón. Anne-Lise Mithout cuestiona de manera muy hábil en qué medida puede ser considerada una película que no recurra a tropos de violencia capacitista desde la mirada masculina de Hara. Como director sin discapacidad, Hara insta a los sujetos del documental a realizar acciones que podrían poner en peligro su persona y que amenazan su entorno inmediato (más adelante se discutirá la situación de Yokota).

La película puede entenderse mejor como una colaboración entre Hara y el grupo *Aoi shiba no kai*. Fundada en 1957 por exalumnos de una escuela especial para personas con parálisis cerebral, *Aoi shiba no kai* promovió un activismo radical, basado en la autodefensa y la reivindicación de la capacidad de las personas con discapacidad para hablar por sí mismas.

Entre sus acciones más innovadoras estuvo la creación en 1963 de la primera comunidad de vida independiente en Japón, Mah¯ar¯ava mura, que funcionó durante seis años como un espacio no medicalizado donde personas con parálisis cerebral vivían, se casaban y tenían hijos, en oposición al modelo institucionalizado promovido por el gobierno y la opinión pública. Esta experiencia demostró que la independencia era posible para personas con discapacidades severas, desafiando la segregación social y las políticas eugenésicas vigentes, como la Ley de Protección Eugenésica de 1948, que autorizaba la esterilización de personas consideradas portadoras de "defectos hereditarios". Parte central del activismo de *Aoi shiba no kai* fue la crítica a esta ley y la denuncia de la percepción social que consideraba a las personas con discapacidad como una existencia indeseable, visible en casos como el juicio por infanticidio de un bebé con discapacidad en 1970 (Mithout, 2022, pp. 135-138).

Hara se vincula con la rama de la región de Kanagawa de *Aoi shiba no kai*, inspirándose en el documental político de cineastas como Ogawa Shinsuke. En los 60, Ogawa filmó junto con los pobladores de Narita, su lucha por el despojo de sus tierras durante la construcción del nuevo aeropuerto. Hara, por su parte, trabaja con dos destacados miembros de la asociación, Yokota Hiroshi y Yokozuka Koichi. A partir de ellos empieza a filmar las luchas y reivindicaciones del grupo. Ambos hombres, con parálisis cerebral, habían vivido la experiencia de Mahārāva mura y ocupaban posiciones de liderazgo (Mithout, 2022).

Los participantes defendieron la película porque rompía con las representaciones tradicionales que los mostraban desde una posición distante, compasiva y paternalista. Las experiencias y conciencia del grupo se entendían como una contraposición con la sociedad japonesa, que los consideraba una "existencia indeseable", tema recurrente de la cinta. La película, en este sentido, es una extensión de este activismo. Sin embargo, la exposición al ámbito público implicaba una serie de elementos performativos generadores de conflictos.

Si seguimos la categoría performativa de documental propuesta por Stella Bruzzi, podemos distinguir la performatividad de la cinta como inherente a la presencia intrusiva del cineasta (Bruzzi, 2006, p. 187). Se trata de un componente notable puesto que el documental solo llega a existir en la medida en que es interpretado. Aunque su base factual (como documento que existe como referente verdadero de la realidad) pueda preceder cualquier forma de registro o representación, la película misma es necesariamente performativa porque adquiere significado a través de la interacción entre performance y realidad. El concepto tradicional de documental como esfuerzo por representar la realidad de la manera más fiel posible se basa en la suposición realista de que el proceso de producción debe permanecer oculto, como ocurría en el direct cinema. Por el contrario, los documentales performativos anuncian una noción diferente de "verdad" documental, una que reconoce la construcción y la artificialidad (Bruzzi, 2006, p. 186).

Como señala Mithout, los cuerpos ocupan un lugar central tanto en el cine de Hara como en los discursos de *Aoi shiba no kai*. En una sociedad donde la discapacidad se asocia con la vergüenza, los cuerpos con discapacidad no están ni normalizados ni ocultos. Afirmar la propia enfermedad como identidad en el contexto de la película es abrazar el cuerpo propio tal como es (Mithout, 2022, p. 137). Y, sin embargo, el número de secuencias en el filme que retratan una condición de normalidad o aceptación con el propio cuerpo son limitadas. En ese sentido, la que ofrece imágenes más poderosas

para reafirmar un ambiente de cotidianidad y comunidad es la secuencia en la que miembros del colectivo recogen y comen mandarinas en una pequeña huerta en compañía de amigos y familiares. Con sus hijos presentes y un montón de sonrisas captadas de manera furtiva, la percepción de la discapacidad como tragedia queda enterrada por un breve instante.

No obstante, la secuencia inmediata a la de las familias compartiendo una tarde de merienda con mandarinas es rápidamente olvidada para abrir paso a una serie de confesiones sobre experiencias sexuales de miembros varones del colectivo. Se trata de 5 varones filmados en *close-ups* extremos, de manera frontal, con un montaje que combina todas las experiencias como si se tratara de una común. Las confesiones demuestran el grado de violencia al que son sometidos los cuerpos con discapacidad: la mayoría tuvo sus primeras experiencias sexuales con trabajadoras sexuales en los barrios rojos de la ciudad y uno de ellos confiesa haber violado a una joven. Al respecto, Mithout explica:

> El informe sobre haber cometido una violación es impactante por dos razones: revela no solo la intensidad de las frustraciones sentidas por los hombres con discapacidad –una intensidad que puede transformarse en violencia–, sino también la existencia de un contexto social de relaciones de género que hace que la violación sea una opción posible para un hombre frustrado. Las representaciones que hace Hara de las relaciones de género en la película están enraizadas en el sexismo, y la discusión casi casual de la violación como una forma de encuentro sexual –una que se coloca al mismo nivel que otras formas de sexualidad– revela la perspectiva abrumadoramente masculina del grupo y del cineasta, así como su notable falta de consideración hacia las mujeres como sujetos [traducción mía] (p.142).

El tabú de la sexualidad en mujeres con discapacidad, específicamente en el Japón de la posguerra, fue ampliamente relacionado con la infertilidad. Como tópico dentro de la Literatura de la Bomba Atómica, la infertilidad era emparentada con sentimientos de vergüenza. En el cuento "La casa de las manos" (*Te no ie*, 1960) de Mitsuharu Inoue, el desarrollo de un pueblo isleño en la costa de Nagasaki se ve frustrado por la cantidad de mujeres infértiles como resultado de la detonación de la bomba durante la Guerra del Pacífico, para desgracia de la comunidad y de las mismas mujeres. En *Sayonara CP* no hay ninguna intención visible de recoger el testimonio de las mujeres activistas del grupo, a pesar de que muchas son madres de familia. Al contrario, una secuencia en casa de Yokota es particularmente problemática por la manera en la que el cineasta procede al interior del hogar de Yokota y su esposa, Yoshiko.

La única mujer que participa en el filme es Yoshiko. Sin embargo, dicha participación se da en términos de una confrontación. Se trata de una mujer y ama de casa con parálisis cerebral, con una movilidad menos limitada que la de su esposo. Bajo la premisa de procurar el bienestar de su familia, se opone a una serie de actividades propuestas por Hara, como que Yokota ande por la calle sin su silla de ruedas. En una conversación agitada entre miembros del colectivo, respecto de la inconformidad de Yoshiko para seguir haciendo la película, un miembro le dice: "Tú eres el hombre, tú pones las reglas". Se sugiere que dar término a la película implicaría una pérdida de dinero y esfuerzo, y los miembros del colectivo lo discuten de ese modo con Yoshiko, quien no formaba parte de la discusión, sino que tuvo que intervenir. Ella los interpela preguntándoles si acaso piensan en su propia familia y si vale la pena terminar el filme rompiendo un hogar.

Sayonara CP | Kazuo Hara | 1972

Mithout resalta lo violento de la situación, ya que Yoshiko le pide a Hara expresa y repetidamente que detengan la filmación en ese momento y se vayan de su casa, pero Hara hace caso omiso. Continúa filmando, aprovechándose de la posición ventajosa tanto en términos capacitistas como de cineasta que controla la narrativa de la situación mediante la cámara. Este tipo de relaciones al interior de los documentales corresponde con la "tradición de la víctima" en el documental, que se remonta a la era de Grierson, donde el enfoque paternalista hacia grupos marginados garantizaba un desequilibrio de poder, muy a pesar de que las relaciones entre cineasta y sujetos del documental pueda matizarse dependiendo de cada caso (Coleman, 2024).

En *Sayonara CP*, si bien hay una clara intención de hacer participantes a los sujetos del documental, así

como de cultivar una cultura de la diversidad y aceptación al interior de la sociedad japonesa, también hay una problemática relacional por la mirada capacitista al interior de la cinta. Se sugiere que este diálogo entre miradas está mediado, a su vez, por la idea de homogeneidad japonesa de posguerra y se discutirá más adelante.

La homogeneidad japonesa en clave dialógica

La consideración del cine documental como forma personal de expresión creativa no-objetiva ha sido ampliamente discutida a nivel teórico. Especialmente desde los 90, figuras importantes del pensamiento crítico en torno al documental (Renov, 2004; Nichols, 1997; Bruzzi, 2006; Zunzunegui, 2013; Plantinga, 1997) han abordado las posibilidades del cine documental más allá de la representación objetiva de la realidad, y uno de los principales temas a discusión ha sido la relación entre las personas cineastas y los sujetos del documental.

Michel Renov (2004) analiza las posibilidades de la realización documental en el contexto del *"turn of the subject"*. Este enfoque es una forma personal de escritura autorreferencial y retrospectiva en la que el narrador se vuelve transparente, a la vez protagonista y/o participe activo de la obra, como realizador que entabla una relación íntima con los sujetos del documental. Renov reconoce un vacío en las investigaciones sobre documentales personales dada su insistencia en el caso "occidental", pues las tradiciones de escritura autobiográfica (desde las memorias y confesiones) y ensayística (desde Montaigne) aluden al pensamiento filosófico europeo. Según lo anterior, me parece pertinente continuar dichas investigaciones en el caso japonés.

Emparentar la escritura autobiográfica con el cine documental puede abrir nuevas posibilidades para resolver la dimensión problemática del cineasta al acercarse al "otro" como objeto de estudio, pues admite ya no una investigación fría y objetiva, sino un diálogo intersubjetivo. A partir de esta premisa, podemos retomar la noción de "lenguaje cinematográfico" aparecida desde los primeros teóricos. Los formalistas rusos desarrollaron la analogía entre lenguaje y cine, conceptualizando al cine como un sistema particular de lenguaje figurado, con "sintaxis" propia en la unión de planos (Stam, 1989). Es en este marco que recupero la lectura que Robert Stam hace de la obra de Bakhtin en relación con los estudios de cine. Particularmente el concepto de dialogismo, entendido como interacción y relación necesaria entre enunciados, donde toda comunicación es social y construye relaciones entre sujetos.

Si Bakhtin sostiene que la conciencia y el lenguaje están constituidos socialmente y que el significado se genera en la interacción social, entonces la identidad del sujeto es también dialogal, pues el "yo" se forma y define en relación con la palabra y la mirada del otro. El diálogo no es sólo intercambio entre dos voces, sino un campo abierto donde múltiples voces, discursos y valores coexisten y se confrontan (Stam, 1989). En *Sayonara CP* esta idea se desarrolla en términos de un quiebre de la idea de homogeneidad japonesa de posguerra, renuente al cambio y la diversidad.

Hara ha sido claro en varias ocasiones respecto de su posición frente a la idea de homogeneidad y estatismo japonés:

> En Japón, en general, se dice que una sola persona no puede cambiar el mundo, sino que debemos cambiarlo entre todos. Pero yo creo que también existe la posibilidad de que una sola persona pueda marcar una diferencia, y a mí me interesaba eso, yo quería mostrar la posibilidad de ese tipo de cambio (Soriano, G., Calcagno, L. & Pinto, I. (2011)

Oguma Eiji (2002) ha rastreado el mito de la homogeneidad japonesa como discurso histórico de la posguerra. Señala que, a pesar de existir pruebas suficientes que demuestran la multiculturalidad étnica y genética de la nación nipona, se insistió en la homogeneidad como método de autopreservación frente a la compleja historia de interacción entre Occidente y Asia, así como al colonialismo e imperialismo japonés desde la Era Meiji hasta 1945.

Específicamente, lo que refiere al tema de la salud, la eugenesia en Japón dio un vuelco importante hacia la discriminación desde comienzos del siglo XX y se señalan las estrategias de higiene racial emprendidas por la Asociación de Higiene Racial Japonesa fundada en 1930, que abogaba por el aumento del número de japoneses "aptos", promoviendo la esterilización de individuos con enfermedades congénitas. Este fue un proceso en el que antropólogos y médicos promovían el bienestar de la nación evitando "mezclas" tanto raciales como con personas con enfermedades (Oguma, 2002, 259-294).

Sayonara CP, a pesar de no estar completamente libre de una mirada capacitista, elabora estra*tegias de relación entre realiza*dor y sujetos del documental que coadyuvan a la integración de la gente con discapacidad en la vida civil y social. Aquí mencionaremos dos de gran importancia: por un lado, Koichi Yokozuka y su rol como

fotógrafo alrededor de la cinta, y el "acto final" de Yokota al andar desnudo en la calle.

Sayonara CP | Kazuo Hara | 1972

Koichi Yokozuka, al igual que Yokota, es uno de los dos protagonistas del documental. Yokozuka puede ser visto durante la mayor parte de las demostraciones y en varios otros momentos tomando fotografías. Se trata del ejercicio de retrato furtivo aprendido por Hara en la escuela que se mencionó antes. ¿Por qué es notable que Yokozuka tome fotografías de la gente e incluso del mismo camarógrafo, apuntando su cámara al espectador que mira la película? Porque ese ejercicio invierte la mirada constante a la que son sometidos los miembros del grupo *Aoi shiba no kai.* Los vuelve productores del discurso visual mediado por el ejercicio mecánico de captar imágenes con la cámara. La homogeneidad, en ese sentido, se revierte cuando la imagen de lo japonés se diversifica y gente no discapacitada y con discapacidad son observados por una mirada más plural. La existencia de múltiples cámaras (aun cuando una es fotográfica y en realidad no vemos esas imágenes) al interior del filme da cuenta del ejercicio dialógico.

Plantinga (2014) argumenta que la práctica fotográfica está determinada por la cultura, y que su imagen resultante no es natural ni convencional porque no reproduce un modelo indexalmente correspondiente con la realidad. No vemos exactamente lo que "ve" la cámara, sino que la cámara nos da el mismo tipo de información visual que tendríamos si fuéramos los que tomamos la imagen (p. 181). Este tipo de confrontación visual es la apuesta más grande de la cinta.

Se entiende que una de las principales razones por las que en la década de los 70 Japón seguía reproduciendo el modelo capacitista era la falta de información (o información incorrecta) sobre la enfermedad y la ignorancia respecto de la forma de vida de las personas con discapacidad. No es coincidencia que la narrativa sobre un Japón homogéneo permeara de forma tan fuerte durante la posguerra.

Además del análisis de Oguma, Harumi Befu (2001) ha revisado críticamente un fenómeno contemporáneo al cine de Hara: el discurso sobre Nihonjinron. Como proceso continuo de una narrativa histórica de excepcionalismo cultural, que construye una identidad en contraposición con Occidente y el resto de Asia, el Nihonjinron ha sido fuertemente criticado en las últimas décadas. Su lógica hegemónica de la homogeneidad ha ocultado las variables étnicas, lingüísticas y culturales. El capacitismo puede ser considerado una extensión de este fenómeno de homogeneidad forzada, en el sentido de que se ignora la diferencia de las personas con discapacidad. Al argumento sobre la identidad unificada de Japón, inclusive en términos biológico/corporales, se contraponen ejercicios de visibilidad para grupos no-hegemónicos, como en Sayonara CP.

Es por lo anterior que la última secuencia del filme resulta tan impactante: Yokota se arrastra desnudo por la carretera, lamentándose del estado de su vida. Mithout cuestiona este tipo de exhibiciones contrastándola con la secuencia donde, de nuevo Yokota, escribe un poema en una zona transitada de Shinjuku hasta la intervención policial por considerar la escena como un *"freak show"*. Hara y Yokota participan por igual en un tira y afloja que mueve la cinta desde la exposición de una problemática sensible hasta expresiones performáticas de dolor.

La consideración general de la cinta como un "espectáculo de la parálisis cerebral" se puede vincular más con la recepción de la cinta que con el propio contenido. El documental estuvo en circulación alrededor de dos años con funciones autofinanciadas y la opinión pública criticó y evito la cinta, así como las organizaciones de beneficencia (Hara, 2009, pp. 90-91).

Conclusiones

A lo largo de este análisis, se ha explorado la compleja red de miradas que teje *Sayonara CP* de Kazuo Hara, revelándola como una obra fundamental y paradójica dentro del cine documental japonés de posguerra. La película se erige como un hito activista que, busca ampliar el horizonte identitario de Japón, al tiempo que no puede desligarse por completo de las estructuras que critica.

En primer lugar, la cinta opera bajo una mirada capacitista mediada por la posición del director. Este punto de vista, si bien busca la colaboración y rompe con el paternalismo de las representaciones tradicionales, reproduce dinámicas de poder problemáticas y verticales. La instrumentalización del cuerpo de Yokota, la intrusión en su espacio doméstico haciendo caso omiso de la voluntad de Yoshiko, y la perspectiva abrumadoramente masculina en el tratamiento de la sexualidad, son claros indicios de que la lente de Hara, aunque solidaria, no está exenta de violencia. La película, por tanto, no es un documento transparente, sino un espacio de fricción donde la performatividad del documental (según la conceptualiza Bruzzi) expone la artificialidad de toda representación y la inevitable mediación del cineasta.

En segundo término, la cinta utiliza esta fricción para desestabilizar activamente el mito de la homogeneidad japonesa. El documental se convierte en un campo de batalla dialógico, en el sentido bakhtiniano, donde la multiplicidad de voces y miradas (incluida la cámara invertida de Yokozuka) confronta la narrativa hegemónica de un Japón étnica y corporalmente uniforme. Los cuerpos se reconocen como agentes políticos visibles. La secuencia final de Yokota desnudo en la carretera es el punto más alto de su estrategia documental: un acto extremo de visibilidad que clama contra la opresión de un sistema que quiere cuerpos normalizados.

Finalmente, la obra de Hara debe entenderse como una extensión del activismo del grupo Aoi shiba no kai, pero también como un testimonio de sus contradicciones internas. La película no resuelve las tensiones que presenta (entre agencia y explotación, entre lo público y lo privado, entre el activismo colectivo y la mirada individual del autor), sino que las hace productivas. Sayonara CP perdura no como una respuesta, sino como una pregunta incómoda y necesaria sobre los límites de la representación, la ética del documental y la persistente lucha por definir la identidad en una sociedad que históricamente ha privilegiado la homogeneidad sobre la diversidad. Su legado reside precisamente en su capacidad para incomodar, interrogar y, en última instancia, ampliar los confines de lo decible y lo visible en el Japón contemporáneo.

Referencias

Befu, H. (2001). Hegemony of homogeneity: An anthropological analysis of

Nihonjinron. Trans Pacific Press.

Bruzzi, S. (2006). *New documentary: A critical introduction* (2nd ed.). Routledge.

Coleman, R. (2024). *The work of documentary relationships. European Journal of Cultural Studies, 27*(5), 1056–1073. https://doi.org/10.1177/13675494231208501

Furuhata, Y. (2013). *Cinema of actuality: Japanese avant-garde filmmaking in the season of image politics*. Duke University Press.

Hara, K. (2009). *Camera obtrusa: The action documentaries of Hara Kazuo.* Kaya Press.

Lúcia Nagib. (2009). *Filmmaking as the Production of Reality: A Study of Hara and Kobayashi's Documentaries.* En L. Nagib y C. Mello (Eds.) *Realism and the Audiovisual Media* (193-209). Palgrave Macmillan.

Mithout, A. L. (2022). *Sayōnara CP: The First Filmic Representation of the Japanese Dis/ability Rights Movement.* En M. Lee, F. R. Cooper y P. Reeve. (Eds.), *Dis/ability in Media, Law and History. Intersectional, embodied and Socially Constructed?* (pp. 134-149). *Routledge.*

Mitsuharu Inoue (1985). *The house of hands.* En Ôe, K. (Ed.)., *The Crazy iris and other stories of the atomic aftermath* (145-168). New York: Grove.

Nornes, A. M. (2003). *Private reality: Hara Kazuo's films*. En I. Margulies (Ed.), *Rites of realism: Essays on corporeal cinema* (pp. 139-155). Duke University Press.

Oguma, E. (2002). *A genealogy of 'Japanese' self-images*. Trans Pacific Press.

Plantinga, C. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Renov, M. (2004). The subject of documentary. University of Minnesota Press.

*S*oriano, G., Calcagno, L. & Pinto, I. (2011). *Entrevista a Kazuo Hara. laFuga.* https://www.lafuga.cl/entrevista-a-kazuo-hara/456

Stam, R. (1989). *Subversive pleasures: Bakhtin, cultural criticism, and film. The Johns Hopkins University Press.*

Filmografía

Hara, K. (1972). *Sayonara CP* [Película]. Shisso Production.