

Cine bélico en Asia

Coordinadores: Martha Loaiza Becerra
José Ernesto Rangel Delgado · Ihován Pineda Lara



UNIVERSIDAD DE COLIMA

Cine bélico en Asia

enfoque académico

UNIVERSIDAD DE COLIMA

Dr. Christian Jorge Torres Ortiz Zermeño, Rector

Mtro. Joel Nino Jr., Secretario General

Mtra. Vianey Amezcua Barajas, Coordinadora General de Comunicación Social

Mtra. Gloria Guillermina Araiza Torres, Directora General de Publicaciones

Cine bélico en Asia

Coordinadores

Martha Loaiza Becerra

José Ernesto Rangel Delgado

Ihovan Pineda Lara



UNIVERSIDAD DE COLIMA

© Universidad de Colima, 2021

Avenida Universidad 333
Colima, Colima, México
Dirección General de Publicaciones
Teléfonos: (312) 31 61081 y 31 61000, ext. 35004
Correo electrónico: publicaciones@ucol.mx
<http://www.ucol.mx>

Dueño de la obra
Bélico | Rogelio Rubio | 2021
Acuarela y tinta | 24 cm x 32 cm

ISBN: 978-607-8814-04-6

Derechos reservados conforme a la ley
Impreso en México / *Printed in Mexico*

Proceso editorial certificado con normas ISO desde 2005
Dictaminación y edición registradas en el Sistema Editorial Electrónico PRED
Registro: LI-01-21
Recibido: Marzo de 2021
Publicado: Octubre de 2021

Índice

Introducción general	9
El amor en los tiempos de la revolución rusa: elementos poéticos en <i>Doctor Zhivago</i>	15
Ihovan Pineda Lara	
Los niños rusos de la Guerra Patria a través del cine	33
José Ernesto Rangel Delgado	
Los japoneses vinieron a construir la sinidad: la cinetización y <i>Los demonios en mi puerta</i>	51
Francisco Javier Haro Navejas	
El cine de posguerra japonés	79
Martha Loaiza Becerra	
<i>La tumba de las luciérnagas.</i> Luces que matan en el Japón de la Segunda Guerra Mundial	109
María Elena Romero Ortiz	
Las dos Coreas en conflicto: un acercamiento familiar y contextual desde la película <i>La hermandad de la guerra</i>	137
José Óscar Ávila Juárez	
Independencia y genocidio en el Sureste de Asia: Dos obras cinematográficas	157
Maricela Mireya Reyes López	
Conclusiones generales	177
Autores(as)	181

Introducción general

El 7 de mayo de 2008 el Centro Universitario de Estudios e Investigaciones sobre la Cuenca del Pacífico-Centro de Estudios APEC (CUEICP-CEAPEC) de la Universidad de Colima, inició un proyecto que en 2020 celebró su décima tercera edición, hablamos del ciclo de cine Sociedad y cultura en Asia: una mirada desde el cine contemporáneo. De esta manera, hace más de una década, los entusiastas de los estudios sobre Asia Pacífico consideramos importante difundir la realidad sobre las sociedades y culturas de esa región del mundo a través del cine, porque es una forma sencilla y divertida de atisbar en la cotidianeidad. A la fecha hemos proyectado 137 títulos que cubren todos los géneros y los países de la región.

Asimismo, hemos tenido proyecciones que han dejado una huella indeleble en nuestro público, como la espectacular *Dr. Zhivago*; la sensible crítica bélica en *La hermandad de la guerra*, retrato doloroso sobre la partición de la península coreana durante la Guerra de Corea (1950-1953); o la conmovedora cinta de animación *La tumba de las luciérnagas* que retrata los efectos de los bombardeos aéreos incendiarios sobre Kobe en la primavera de 1945, entre otras que se analizan en el presente volumen.

La selección cinematográfica cubre un periodo histórico que va desde el comienzo del siglo XX en la Rusia zarista que protagonizó guerras externas e internas como la Guerra rusojaponesa de 1904-1905, la Primera Guerra Mundial (1914-1918) o la Revolución bolchevique (1917-1923) hasta el derrocamiento de Sukarno en 1967, el 'año cero' del Khmer Rouge y el subsecuente genocidio camboyano (1975-1979). Dentro de ese amplio marco temporal *¡Feliz Navidad, Sr. Lawrence!* nos muestra la realidad de los prisioneros de guerra en los campos japoneses en el sudeste de Asia; el sacrificio de los jóvenes pilotos suicidas en *Zero eterno* de Takas-

hi Yamazaki; el desolador proceso de pérdida de la inocencia y la fe como consecuencia de la guerra en *La infancia de Iván* de Andrei Tarkovsky; la cinematización de la presencia japonesa en China durante la Segunda Guerra Sino-Japonesa (1937-1945) y las formas en que se conecta con la construcción identitaria dominante en *Los demonios en mi puerta*.

El presente libro está directamente vinculado con el ciclo “Sociedad y cultura en Asia: Una mirada desde el cine contemporáneo”. Ambos se sustentan en la corriente historiográfica denominada historiofotía, una propuesta de acercamiento al pasado a través del análisis de las imágenes. En esta visión son pioneros Robert A. Rosenstone, Marc Ferro y Hayden White. La historiofotía ofrece un abanico de posibilidades respecto a la lectura e interpretación que los autores contemporáneos hacen sobre una época, evento o personaje determinado, o bien, la auto percepción sobre los asuntos de su propio tiempo. Porque, como señala Marc Ferro, “para las nuevas generaciones, las imágenes marcan más la memoria y el entendimiento que los escritos” (Istor, 2005, p.8). Los cineastas, guionistas y actores moldean la obra filmica, fijan su interpretación de una realidad, muestran su mirada y, por último, ofrecen un diagnóstico de su tiempo. Como público tenemos la oportunidad de analizar las películas para juzgar en forma crítica las propuestas que las sustentan y alcanzar nuestras propias conclusiones. El mismo Ferro advierte que “la película le pertenece también a quien la ve, que hay tantas películas como personas que las ven y que les corresponde a los que las difunden apreciar las fuerzas que intervienen y saber que cada quien se las apropia en relación con su cultura, con su propia vida” (Istor, 2005, p.59). En ese sentido, el cine o cualquier fenómeno social captado en imagen puede mostrarnos un lado más humano de la historia; sin embargo, su interpretación nunca es unilineal, puesto que el público que lo ve también lo interpreta de diversas maneras, incluso para muchos puede resultarles una experiencia de vida cuando las imágenes tienen un efecto emocional. En la actualidad, gran parte del conocimiento histórico que posee la gente común proviene de los medios audiovisuales, por ello hemos considerado relevante difundir e inter-

pretar los hechos históricos representados en imágenes visuales y discursos filmicos.

Nuestro principal objetivo no es sólo aproximarnos a la historia, cultura y sociedad de algunos países de Asia a través del cine, sino también que los miembros de la comunidad académica y el público interesado tengan más conocimiento sobre éstos. Al final se pretende transmitir la idea de que el cine, como hecho cultural, es un recurso didáctico importante para la enseñanza no sólo de la historia, sino también de otras disciplinas de las ciencias sociales como las relaciones internacionales. El cine como fuente de información posee un alto valor académico dentro de las disciplinas de las ciencias sociales, pues es un reflejo de las mentalidades de una época determinada.

Es importante destacar que los autores no sólo se han divertido viendo películas, también han dedicado muchas horas a la investigación y lectura de teorías sobre cine e historia. En cuanto a la metodología, tomamos en consideración algunos criterios de análisis social y crítico del cine contemporáneo. A partir del ciclo de cine “Sociedad y cultura en Asia: Una mirada desde el cine contemporáneo”, se hizo una selección de las películas con temática bélica y se invitó a los autores que redactaron las reseñas críticas a escribir un capítulo académico de acuerdo con la perspectiva teórica ya descrita. Por su parte, los autores usaron los andamiajes teóricos-metodológicos de sus disciplinas de formación académica para abordar e interpretar de manera libre las obras filmicas seleccionadas, resultando así un trabajo multidisciplinario.

Sin duda, el cine es un medio de comunicación social y es considerado por muchos como el “arte total”. Como señala Enrique Martínez-Salanova Sánchez, el cine como herramienta pedagógica puede utilizarse de dos maneras: como instrumento técnico de trabajo, y como sustento conceptual, ideológico y cultural. Así pues desde su origen, el séptimo arte educa, comparte y hasta facilita el entendimiento de la vida, del hombre, sus pueblos y quehaceres. El cine sintetiza lo global y lo individual para hacerlo universal. Por medio de la imagen y el sonido, crea atmósferas en las que convierte la realidad en ficción y la ficción en realidad. Aunque en el cine nada es cierto, siempre que volvemos al filme ya visto, des-

cubrimos algo nuevo, porque el cine se actualiza por sí solo y actualiza la vida del hombre que presencia dicha actualización.

Los capítulos y autores que conforman este primer volumen son: El amor en los tiempos de la revolución rusa: elementos poéticos en *Doctor Zhivago* a cargo de Ihován Pineda Lara; Los niños rusos en la *Guerra Patria* a través del cine de José Ernesto Rangel Delgado; Los japoneses vinieron a construir la sinidad: la cinetización y *Los demonios en mi puerta* autoría de Francisco Javier Haro Navejas; El cine de posguerra japonés de Martha Loaiza Berra; *La tumba de las luciérnagas*. Luces que matan en el Japón de la Segunda Guerra Mundial de María Elena Romero Ortiz; Las dos Coreas en conflicto: un acercamiento familiar y contextual desde la película *La hermandad de la guerra* a cargo de José Óscar Ávila Juárez; e Independencia y genocidio en el Sureste de Asia: dos obras cinematográficas, escrito por Maricela Mireya Reyes López.

Estos capítulos nos invitan a reflexionar sobre el amor en tiempos de guerra; interpretar el alma rusa a través de la mirada de un niño; conocer la manera en que cine e identidad confluyen; atestiguar la destrucción de la vida entendiendo que es frágil y efímera; señalar el costo de la ideología y sus efectos fratricidas; así como las formas en que la “historia” vuelve a contarse.

El cine es una mirada omnímoda a la sociedad tanto del tiempo en que se realiza como de los tiempos históricos. El cine siempre es histórico aún sin pretenderlo. El ciclo “Sociedad y Cultura en Asia: Una mirada desde el cine contemporáneo” nos ha permitido compartir de múltiples maneras lo que sabemos acerca de los países que estudiamos. Con frecuencia hemos atestiguado las emociones que la imagen, el movimiento y el sonido generan en los espectadores. Ninguno permanece indiferente. Las historias contextualizadas en escenarios bélicos contenidas en este volumen deben ser leídas y esperamos que todas susciten emociones e inviten a la reflexión y, ¿por qué no? también al debate de eventos como la Guerra de Corea (1950-1953) que provocó la división de la Península hasta el día de hoy, o el papel de Japón en China y el Sudeste asiático durante la Guerra del Pacífico (1941-1945), los procesos de descolonización en el marco de la Guerra Fría y la contención del comunismo.

Si bien es cierto que el cine es entretenimiento, arte y negocio, también es una fuente, un vestigio, o evidencia para argumentar y contraargumentar la realidad del presente, el pasado e incluso el futuro. El cine ofrece siempre la oportunidad de relatar historias desde diferentes perspectivas en las que hay que poner especial atención al relator, no se trata de encontrar verdades o falsedades, sino los matices y las intenciones que productores, directores y guionistas tienen al momento de realizar una obra fílmica. A propósito de lo anterior, Akira Kurosawa en *Something like an autobiography* señaló: “Aunque los seres humanos son incapaces de hablar de sí mismos con total honestidad, es mucho más difícil evitar la verdad pretendiendo ser otras personas [refiriéndose a los personajes de sus películas]. A menudo revelan mucho sobre sí mismos de una manera muy franca. Estoy seguro de que lo hice. No hay nada que diga más sobre su creador que la obra en sí” (1983, p.89).

Los análisis, profundos y complejos, son a fin de cuentas una interpretación entre muchas posibles. Sin embargo, todos están escritos de forma sencilla con la intención de que sean comprensibles. Así todos quedan invitados a leer y ver las obras fílmicas abordadas. Tenemos la certeza de que verán el cine con nuevos ojos.

Los coordinadores
Martha Loaiza Becerra
José Ernesto Rangel Delgado
Ihovan Pineda Lara

El amor en los tiempos de la revolución rusa: elementos poéticos en *Doctor Zhivago*

Ihovan Pineda Lara

Introducción

Situada en un difícil contexto histórico social marcado por tres conflictos bélicos, como fueron la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la Revolución Rusa (1917) y la Guerra Civil de Rusia (1918-1920), la película *Doctor Zhivago* cuenta la historia amorosa de Yuri, médico poeta que está casado con Tonya, mujer de la alta burguesía, pero que conoce y se enamora de Lara, una enfermera.

En esta situación constante de guerras externas y revoluciones internas en la Rusia de principios del siglo XX, que provoca en el pueblo ruso grandes movilizaciones, separación familiar, miles de muertes, ideologías enfrentadas, desplazamientos e incertidumbre, en medio de este escenario frío y sangriento, somos testigos de la complicada historia amorosa del doctor Yuri Zhivago, la cual se construye por medio de dos elementos tan sencillos y complicados a la vez: las emociones humanas *versus* los acontecimientos socio históricos, que dan como resultado las consecuencias de la guerra para un país y su pueblo.

Así, por un lado, tenemos la guerra y la sangre, y por el otro tenemos la poesía propia que escribe el doctor Zhivago y los elementos poéticos insertados en la película, los cuales configuran el mundo zhivaguiano que, en el cine como en la literatura, son imágenes que significan por su repetición, colocación y uso estratégico. Estos elementos poéticos son los que rescatamos para realizar nuestro análisis e interpretación; en una suerte de semántica visual para entender la poesía de las imágenes cinematográficas.

Para este objetivo, el texto se divide en cinco apartados: primero hacemos la descripción del contexto histórico bélico de la antigua Unión Soviética en que se desarrolla la trama; posteriormente nos adentramos al filme *Doctor Zhivago*; después realizamos un análisis teórico de las imágenes recurrentes y la metodología de interpretación, lo cual nos permite elaborar nuestro estudio semántico; una vez hecho esto, identificamos, analizamos y hacemos la interpretación de los elementos poéticos en la película; por último damos las conclusiones.

El contexto histórico bélico

La trama de la película *Doctor Zhivago* se desarrolla en el transcurso de tres conflictos bélicos de principios de siglo XX, la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la Revolución Rusa (1917) y la Guerra Civil de Rusia (1918-1920); una de manera externa y en la cual por supuesto la antigua Unión Soviética se vio involucrada; y dos internas que terminarían con el imperio hasta entonces dominante y que traerían cambios políticos y sociales internos de la propia vida soviética.

La Primera Guerra Mundial se da por la constante fricción entre los imperios de las grandes potencias europeas, causada principalmente por el neocolonialismo en que se presentó una repartición injusta de las tierras de Asia y África a finales del siglo XIX, que estallaría en 1914, y abarcaría hasta el año de 1918. En esta guerra, Rusia participa en el bloque de la llamada Tripe Entente, formada por Francia, Inglaterra y la propia Rusia, y el otro bloque estaba conformado por Alemania, Austria e Italia. Antes de la Segunda Guerra Mundial, esta primera guerra también llamada la Gran Guerra, dejó como resultado 10 millones de soldados muertos y otros 21 millones de militares heridos, así como 13 millones de civiles que perdieron la vida y la destrucción de algunas de las principales ciudades de Europa en aquella época (Portal de historia de la humanidad, 2019).

Aunado a lo anterior, “a principios del siglo XX había una fuerte competencia comercial entre los países europeos, principalmente en la disputa por los mercados consumidores. Esta competencia generó varios conflictos de intereses entre las naciones”

(Portal de historia de la humanidad, 2019). De igual manera estuvo involucrado el tema del nacionalismo, por un lado, estaba el pan-germanismo y por otro el paneslavismo. “En el primer caso era el ideal alemán de formar un gran imperio, uniendo los países de origen germánico. El paneslavismo era un sentimiento fuerte existente en Rusia y que implicaba a otros países de origen eslavo” (Portal de historia de la humanidad, 2019). Participaron 17 países de los cinco continentes y Rusia se saldría de esta Gran Guerra en 1917 tras derrocar al zar e implementar el régimen socialista; esto durante su llamada revolución rusa. Coincidentemente con la salida de Rusia de este bloque de la Tripe Entente, entra Estados Unidos al conflicto bélico, factor que los historiadores señalan decisivo para la victoria de este bloque y el propio fin de la guerra.

Como consecuencia de la participación de Rusia en la Primera Guerra Mundial, se presenta al interior de este país el caos social, la falta de materias primas y la escasez de productos de primera necesidad, lo cual trajo consigo miseria y hambre entre los habitantes rusos, quienes inconformes iniciaron el 23 de febrero de 1917 la Revolución Rusa, destituyendo de su puesto al zar Nicolás II, quedando en manos de los liberales y dando su primer paso hacia la república.

Imagen 1

Soviéticos liderados por Lenin en la Revolución de Octubre.



Fuente: Sinapsis, 2016.

De esta manera, “se restablecieron algunas libertades y el gobierno se encaminó hacia un régimen parlamentario para liberalizar y modernizar el país” (Gomez, 2009). Se creó entonces el Soviet de obreros y soldados de Petrogrado, que representaba a las masas populares, separándose del gobierno en turno, ya que “los campesinos seguían pidiendo tierras, los obreros querían mejoras laborales y, en general, querían la paz...” (Gomez, 2009). Aprovechándose de esta división nacional, Lenin y Trotski formulan y crean un nuevo gobierno, en el cual Lenin sería el presidente, Trotski el ministro de asuntos exteriores y Stalin el de las nacionalidades. Sin embargo, la disputa entre los mencheviques y los bolcheviques continuó, alcanzando la Revolución Rusa a todo el país, derivando la Guerra Civil de Rusia, en la que metieron mano algunos de los principales gobiernos occidentales.

Tras el “asumido” éxito de la revolución rusa, el nuevo gobierno bolchevique firmó el Tratado de Brest-Litovsk con Alemania, ratificado el 6 de marzo de 1918, en él se pactaba un armisticio unilateral y la salida de Rusia de la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, “este tratado tuvo como consecuencia el levantamiento de grupos antibolcheviques dentro y fuera de Rusia que se organizaron para actuar contra el nuevo régimen”, enfrentándose el “Ejército Rojo, formado por los comunistas y revolucionarios en el poder, con el Ejército Blanco, compuesto por conservadores y liberales favorables a la monarquía y socialistas contrarios a la revolución bolchevique” (http://enciclopedia.us.es/index.php/Guerra_Civil_Rusa).

La Guerra Civil Rusa cesó en 1920, pero el conflicto continuó en algunas zonas del país hasta 1922 con distintos enfrentamientos como el Levantamiento de Kronstadt, la Rebelión de Tambov y la resistencia final del Movimiento Blanco en el Este. Así, las operaciones militares terminaron el 22 de octubre de 1922, cuando el Ejército Rojo ocupó Vladivostok. Esta guerra dejó un saldo de más de nueve millones de muertos, sequías y hambruna, además, un millón de rusos emigraron huyendo de sus efectos. La economía cayó y se estancó, afectando sus distintos sectores, y la situación financiera también era catastrófica. A pesar de eso, la Unión Soviética fue capaz de recuperarse por la implementación de una Nueva Política Económica (http://enciclopedia.us.es/index.php/Guerra_Civil_Rusa).

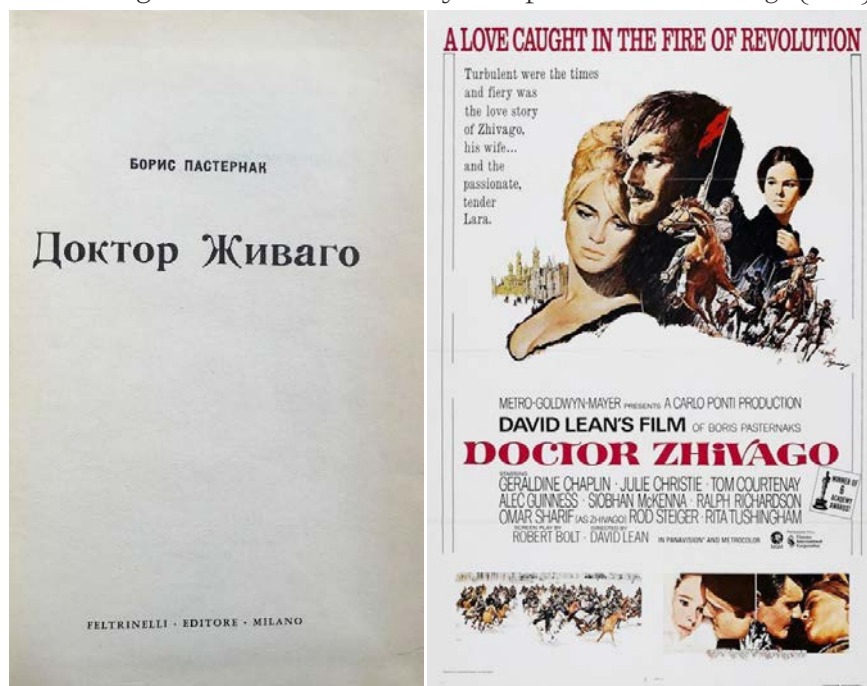
La película *Doctor Zhivago*

Una vez explicado a grandes rasgos el contexto histórico bélico de la antigua Unión Soviética, nos adentramos entonces al filme *Doctor Zhivago*, una producción cinematográfica lanzada en 1965, dirigida por David Lean y protagonizada por Omar Sharif y Julie Christie en los papeles principales. Se trata de un drama épico basado en la novela homónima publicada por el ruso Borís Pasternak en 1957 (Premio Nobel de Literatura en 1958). La película obtuvo nueve premios Óscar en 1965. Además, fue galardonada con seis premios Globo de Oro, incluyendo los correspondientes a las categorías de mejor película dramática, mejor director y mejor guion. En los Estados Unidos ha sido catalogada como la octava película más taquillera de todos los tiempos.

Como mencionamos al inicio, *Doctor Zhivago* cuenta la historia de Yuri Zhivago, médico poeta casado con Tonya, mujer de la alta burguesía, pero que conoce y se enamora de Lara, una enfermera que atendía a los heridos de las guerras. En esta situación de guerras externas y revoluciones internas en la Rusia de principios del siglo XX que provoca grandes movilizaciones, separación familiar, miles de muertes, ideologías enfrentadas, desplazamientos e incertidumbre, se desarrolla este complicado triángulo amoroso.

Imagen 2

Portada original de la novela de 1957 y de la película *Doctor Zhivago* (1965).



Fuente: Tomadas de Wikipedia y Filmaffinity México, s.f.

El concepto teórico de las imágenes recurrentes y la metodología de interpretación

Ahora bien, en toda obra literaria, como en toda obra cinematográfica, pueden identificarse figuras recurrentes (Ferrari, 1988) que estructuran y dan significado al mundo ficcional, también llamadas imágenes núcleo. De acuerdo con Américo Ferrari (1988), todo texto contiene núcleos de significado, constituidos por figuras recurrentes, donde el campo semántico de dichas figuras conforma una intencionalidad de sentido. Por su parte, López Jimeno (1999) señala que, para construir un universo simbólico, cargado de significación, “no basta utilizar unas cuantas imágenes, sino que, [...] éstas deben cumplir tres requisitos imprescindibles: universalidad, identidad e inmediatez”.

En cuanto al análisis fílmico, que apoya para nuestro caso el análisis y construcción del grupo semántico de las imágenes recurrentes en la obra y que nos permitirá una interpretación no sólo semántica (de significado), sino semiótica (de sentido) de las imágenes, apoyados con el recurso retórico de la metáfora (lo metafórico), tenemos a Boris Eikhenbaum que llama a estas metáforas fílmicas, parásitas de las metáforas verbales (en Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1999). Todo ello nos da también la “significación” en el análisis del discurso cinematográfico (Sorlin, 1985); la imagen signo y significante; el signo icónico dice el mismo Sorlin. Así pues, los elementos poéticos en la película *Doctor Zhivago* son las imágenes recurrentes o núcleos de significación que arrojan nuestras categorías de trabajo y con las cuales hacemos la tarea de interpretación.

“La semiótica clasifica los tipos de signos utilizados en el cine, los reagrupa en la medida en que permutan los unos con los otros y por consiguiente se alinean en una misma categoría, y, por último, considera sus modos de articulación ... para mostrar cómo esas combinaciones de elementos llegarán a producir una significación” (Sorlin, 1985); en nuestro caso la interpretación y significación de los elementos poéticos (imágenes recurrentes, imágenes núcleo, imágenes signo [Ferrari, 1998; Sorlin, 1985]) que son nuestras categorías a analizar.

Cabe señalar que el mismo Pierre Sorlin (1985) llama a estas imágenes recurrentes “puntos de fijación”, “fenómeno que se caracteriza por alusiones, por repeticiones, por una insistencia particular de la imagen o un efecto de construcción”. Una vez explicado esto, podemos realizar el análisis e interpretación de las imágenes recurrentes en la película, no sin antes aclarar que a la par de lo anterior, sabemos que en la película tienen lugar, al mismo tiempo, y en un mismo escenario, la crítica sociopolítica e histórica, y la historia de amor del *Doctor Zhivago*; inclinándonos, para nuestro caso, por el estudio de este segundo tema.

Podemos decir entonces que tenemos acontecimientos socio históricos *versus* emociones humanas, donde los primeros condicionan los segundos, pero que en nuestro análisis los segundos superan y se elevan por encima de los primeros.

Los elementos poéticos

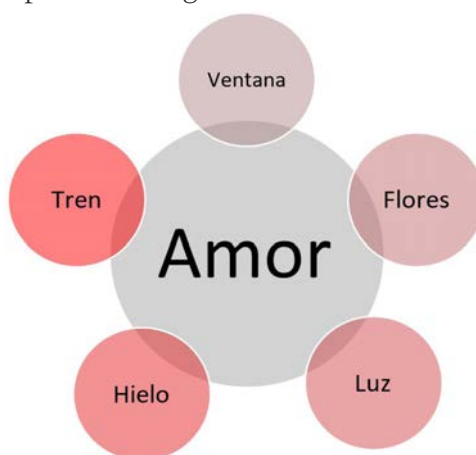
Como ya lo mencionamos, los elementos poéticos (imágenes recurrentes) (Ferrari, 1988) son nuestras categorías por interpretar, las cuales en conjunto nos arrojan el tema guía de este trabajo: el amor en la película *Doctor Zhivago*.

¿Pero cuáles son dichos elementos poéticos? Identificamos cinco elementos poéticos o imágenes recurrentes: hielo, tren, ventana, flores y luz; este último se trata de un elemento abstracto, en comparación con los primeros cuatro que podemos clasificar como concretos; por otra parte, todos son elementos animados, que se proyectan, interactúan y construyen el tema del amor.

Vamos a identificar cómo y en qué momentos aparecen y se utilizan estas imágenes de manera recurrente en la película, de forma que nos dé su carga semántica; entendiendo por semántica el estudio del significado de los signos lingüísticos y sus combinaciones, es decir, la significación que está vinculada al significado, sentido e interpretación de palabras, expresiones o símbolos. El estudio del referente (lo que la palabra denota) y del sentido (la imagen mental que crea el referente). La semántica lógica, que se encarga del análisis de problemas lógicos de significación, y para esto estudia los signos, las variables y constantes (Pérez y Merino, 2010).

Figura 1

Elementos poéticos o figuras recurrentes identificados.



Fuente: Elaboración propia con base en el análisis realizado en este trabajo.

Vamos a conformar los campos semánticos de cada una de nuestras figuras recurrentes, entendiendo por campo semántico “un grupo de palabras que comparten uno o varios rasgos en su significado” (Significados.com), para posteriormente obtener con la semiótica la interpretación de sentido, ya que ésta “es en el reino del sentido, que se produce mediante las articulaciones de los significados de los signos” (Gaínza, 1998).

Hielo

El primer elemento o imagen recurrente que aparece y que siempre está presente en la película es el hielo. Desde la primera toma, desde el primer paneo, en la fotografía escénica de la película está el hielo, el blanco y frío hielo, las montañas vestidas de blanco y la sangre roja que durante los enfrentamientos se derrama y mancha su blanco velo. El blanco sobre el que corren soldados, carretas y caballos. El hielo sobre el que suceden los hechos. La semántica del hielo es: blanco, frío, duro, espeso. Su semiótica es: dolor, inhóspito, pero también paz y tranquilidad.

Campo semántico de hielo

Blanco – Frío – Duro – Espeso

Semiótica de hielo

Dolor – Inhóspito – Paz – Tranquilidad

De esta manera en la película, de acuerdo con nuestra interpretación, el hielo representa el frío de la guerra y lo duro de las almas humanas. Y por si ello no fuera suficiente, el sonido del frío parece siempre estar golpeando, es decir, es un elemento que se materializa.

Imagen 3

Palacio de hielo en Varykino, escena de la película *Doctor Zhivago*.



Fuente: Tomada de The Telegraph, 2011.

Tren o trenes

Un segundo elemento recurrente es el tren o los trenes que transportan humanos y animales hacia la guerra o hacia lugares lejos de la guerra. La migración de los soviéticos se da a bordo de los trenes. Los trenes se llevan no sólo a los soldados y a los civiles, se llevan también las esperanzas y las vidas de quienes tienen que dejar sus lugares de origen; se llevan a quienes tienen que irse, a quienes se ven alejados de sus familias. Sobre los fríos rieles, cual escaleras reclinadas, se deslizan los vagones que cargan con la incertidumbre, el miedo, la tristeza, el hambre y la esperanza de los soviéticos. A bordo de las bestias de acero va la historia de aquella Rusia, y esa bestia de acero pasará de la Rusia zarista a la Rusia soviética.

Campos semántico de tren

Acero – Máquinas – Rieles – Vagones

Semiótica de tren

Movimiento – Alejamiento – Migración – Desplazamiento

También a bordo de los trenes va la sangre, las armas y la información de lo que está pasando en las guerras; ahí los civiles se cuentan unos a otros cómo va la lucha y hacia dónde dirigirse.

Imagen 4

Tren militar del coronel Strelnikov en *Doctor Zhivago*.



Fuente: Tomada de Garrón, s.f.

Ventana

La tercera imagen recurrente son las ventanas. La ventana por la cual el doctor Zhivago testifica los sangrientos enfrentamientos. La ventana del vagón a través de la cual el mismo galeno ve pasar la vida y escucha los cañonazos. La ventana por la cual Zhivago ve marcharse a Lara. La ventana quebrada por la cual nuestro personaje mira hacia afuera el frío de la incertidumbre. La ventana por la cual se nos adentra, de afuera hacia adentro, de lo que pasa al interior de la casa de Lara y del mismo doctor Zhivago.

La ventana, es entonces no sólo para mirar hacia fuera, sino también hacia dentro de uno mismo, hacia dentro del alma y de los pensamientos de los personajes principales de la historia. Las ventanas que metafóricamente son los ojos para mirar la guerra de afuera y las batallas de adentro; porque nos queda la sensación y la duda de si son más fuertes y sangrientas las guerras armadas de afuera o las batallas sentimentales y amorosas de adentro. Al final esta metáfora es un binomio filmicamente bien estructurado.

Campo semántico de ventana
Cristal – Marco – Madera – Bisagras

Semiótica de ventana
Transparente – Ojos - Alma

Imagen 5

Doctor Zhivago mirando por el cristal de una ventana quebrada.



Fuente: Tomada de Cine paraíso, s.f.

Flores

Las flores representan y simbolizan el amor, la vida, la belleza y la esperanza. En la película de *Doctor Zhivago* figuran los girasoles y las flores amarillas, que significan la vida nueva; la vida que florece a pesar de la guerra y de la tempestad; la vida que florece a pesar del crudo y frío invierno. Pero también, como vemos en una de las escenas de la película, donde un pétalo se desprende de su flor, cuando Lara se marcha quizá para siempre, representa la tristeza, la caída del amor y de la vida. Esta, es una maravillosa escena, donde incluso se cierra la imagen sobre la flor en un *close up* para

acentuar el momento de la partida, de la tristeza, de la caída; metafóricamente, el desprendimiento de dos seres humanos. Las flores amarillas sobre los campos verdes y blancos de Rusia son una escenografía maravillosa, porque representan ese contraste de la vida.

Campo semántico de flores
Campo – Tallos – Hojas – Verde – Amarillo

Semiótica de flores
Vida – Amor – Esperanza – Tristeza

Imagen 6
Doctor Zhivago en el campo, rodeado de flores amarillas.



Fuente: Tomada de Cine paraíso, s.f.

Luz

Nuestra quinta imagen recurrente, quinta categoría, es la luz. Este elemento, a diferencia de los otros cuatro, es inmaterial, no concreto, pero sin duda materializa todo lo que ilumina. La luz simboliza y representa la vida, el calor, la fuerza y el descubrimiento; porque todo lo que alumbra lo descubre.

La imagen recurrente de la luz en la película *Doctor Zhivago* sirve, en primer término y para efectos fílmicos, para resaltar los contrastes, tanto internos, como externos. En segundo lugar, para dar vida a los elementos que ilumina y para enfatizar ciertos momentos, como esa imagen ya comentada en que un pétalo se desprende de su flor para caer al vacío. De igual manera la luz se filtra para avivar un poco las oscuras y opacas habitaciones. En tercer lugar, la luz íntima de las velas que ilumina las almas y los poemas que escribe el doctor Zhivago; esta es sin duda una luz muy íntima, muy propia, y que da al mismo tiempo vida a la casa, calor al refugio, porque una casa con luz es una casa con vida. La luz sin duda es lo opuesto a la muerte y al mismo tiempo ilumina el camino de quienes ya han muerto o se encuentran perdidos; física y emocionalmente. La luz da mucha fuerza a las imágenes de la película *Doctor Zhivago*; es un elemento muy poético y bíblico.

Campo semántico de la luz

Bombillas – Velas – Electricidad – Energía

Semiótica de la luz

Vida – Guía – Fuerza – Descubrimiento – Calor

Imagen 7

Girasoles iluminados en la habitación de un hospital improvisado. Al fondo doctor Zhivago se retira después de Lara.



Fuente: Tomada de The Cinema Archives, s.f.

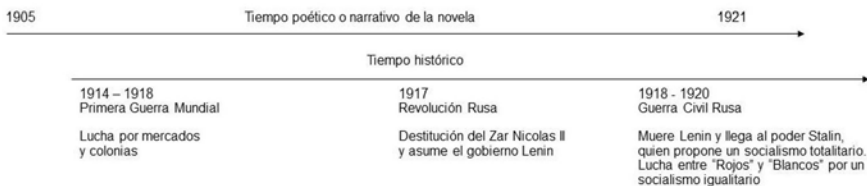
Conclusiones

La interpretación semántica y semiótica de los elementos poéticos (figuras recurrentes) en la película *Doctor Zhivago*, permitieron la edificación del tema del amor en esta obra filmica. Esto fue posible una vez hecha la identificación y extracción de cada una de estas categorías, para lo cual fue necesario aplicar la sensibilidad poética.

El método para realizar los campos semánticos y semióticos facilitó la interpretación y el desmenuce de las categorías. El análisis y la interpretación de los elementos poéticos dio la carga de significado y de sentido para justificar el tema guía de este trabajo y de la propia película (el amor), lo cual se refuerza por el trabajo histórico en que está asentada esta trama amorosa y razón por la cual le dedicamos todo un apartado (la guerra, lo bélico); de hecho, nos atrevemos a decir que sin ésta no hubiera sido posible la primera, aunque nuestro tema se eleve por encima de ella.

Es igualmente importante reconocer en todo lo anterior, para comprender la obra, su mensaje y significación, el tiempo histórico y el tiempo poético narrativo; es decir, ubicar e identificar cómo y cuándo se van presentando los sucesos y los acontecimientos; los primeros se refieren a lo personal individual y los segundos a lo colectivo social. Para tener una imagen más clara de lo que estamos comentando realizamos el siguiente esquema.

Esquema 1
Línea del tiempo de la película *Doctor Zhivago*



Fuente: Elaboración propia.

Esperamos que el presente trabajo de interpretación deje puertas abiertas para profundizar aún más en este análisis poético, con la metodología aquí aplicada u otras, en la película de *Doctor Zhivago*, una obra que ya es un clásico, no sólo de la literatura universal, sino también del séptimo arte.

Referencias

- Cine paraíso. (s.f.). *Doctor Zhivago*. Un film de David Lean. Recuperado de <https://cineclasico4.webcindario.com/doctor.htm>
- Ferrari, A. (1988). Eugenio Montejo y el alfabeto del mundo. En *Alfabeto del mundo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Filmaffinity México. (s.f.). *Doctor Zhivago*. Recuperado de <https://www.filmaffinity.com/mx/film977246.html>
- Gainza, A. G. (1998). Semiótica y semántica: la comprensión del discurso. *Revista Reflexiones*, 73 (1): 3-14.
- Garrón, P. (s.f.). Doctor Zhivago, cuando la RENFE se hizo soviética. En *Tren-vista*. El ferrocarril en tus manos. Recuperado de <https://www.tren-vista.net/cultura/cinefilos-al-tren/doctor-zhivago-la-renfe-sovietica/>
- Gomez, J. (2009). *La Revolución Rusa de 1917*. Recuperado de: <https://historiageneral.com/2009/03/13/la-revolucion-rusa-de-1917/>
- López, A. (1999) El símbolo de la casa en la poesía de Yorgos Seferis. Recuperado de *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero15/montejo.html>
- Portal de Historia de la Humanidad (2019). *Primera Guerra Mundial*. Recuperado de: <https://profeenhistoria.com/primera-guerra-mundial/>
- Pérez, J. y Merino, M. (2010). Definición de semántica. Recuperado de <https://definicion.de/semantica/>
- Significados.com. (s.f.). Significado de campo semántico. Recuperado de <https://www.significados.com/campo-semantico/>
- Sinapsis. (2016). La Guerra Civil Rusa, 1918-1921. Recuperado de <https://puntosinapsis.wordpress.com/2016/12/20/la-guerra-civil-rusa-1918-1921/>
- S.N. (2016). Guerra Civil Rusa. Recuperado de: http://enciclopedia.us.es/index.php/Guerra_Civil_Rusa
- Stam, R.; Burgoyne, R. y Flitterman-Lewis, S. (1999). Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad. España: Paidós.
- Sorlin, P. (1985). Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana. México: Fondo de Cultura Económica.

- The Cinema Archives. (s.f.). The 33rd Best Director of All-Time: David Lean. Recuperado de <http://thecinemaarchives.com/2019/05/13/the-33rd-best-director-of-all-time-david-lean/>
- The Telegraph. (2011). Eddie Fowlie. Recuperado de <https://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/culture-obituaries/film-obituaries/8341501/Eddie-Fowlie.html>
- Wikipedia (s.f.). *Doctor Zhivago*. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Doctor_Zhivago

Los niños rusos en la Guerra Patria a través del cine

José Ernesto Rangel Delgado

*“De todas las artes, para nosotros
la más importante es el cine”*
Lenin

*“Sólo los niños saben realmente lo que buscan
–dijo el principito. Dedicán su tiempo
a su juguete o a una muñeca que viene
a ser lo más importante para ellos.
Si se los quitan, lloran...”*
Saint-Exupéry¹

Introducción

De Rusia en México poco se conoce a ciencia cierta a pesar de los diversos vínculos que conectan a nuestro país con el gigante euroasiático. Por hablar de cine, la esposa de Mario Moreno “Cantinflas” era de origen ruso, Valentina Ivanova Zubareff; Estanislao Shilinsky, del dúo cómico “Manolín y Shilinky” (quien revolucionó el cine mexicano en los años 20), lo era también; el cónyuge de María Elena Velazco, mejor conocida como “La India María”, Julián Meriche, nació en Rusia; Tatiana Zugazagoitia, hija de Susana Alexander, estudió ballet en Rusia; Tamara Garina con la popu-

1 *El Principito* se publicó en plena Segunda Guerra Mundial, cuando en Europa millones de niños se estaban quedando huérfanos, desamparados, perdidos, como el mismo protagonista de la historia. Según Teresa Iribarren, profesora de los Estudios de Artes y Humanidades y directora del máster Edición Digital de la UOC, el libro invita a niños y adolescentes ‘a pensar que la vida también es entender que las cosas acaban, que tenemos que superar las pérdidas’ (Quelart, 2018, p.2).

lar serie en México *Bruja maldita* y el clásico film de suspenso *Mas negro que la noche*, Jacqueline Andere con la grandiosa *Yesenia*, fueron bastante conocidas en Rusia en los años 70. Así también la obra filmica *Viva México*, de Serguei Eiseinstein. En televisión tuvo popularidad Verónica Castro protagonizando la telenovela *Los ricos también lloran*, más recientemente la actriz Ana Layevska de padres rusos o Irina Baeva, nacida en esas lejanas tierras. Por otra parte, sucedió el exilio de Trotsky, asesinado por Stalin en 1940 en Coyoacán; o la coincidencia, en el mismo siglo, de las revoluciones de México en 1910 y la de octubre en 1917. Estos son sólo algunos datos que dejan un vínculo histórico-cinematográfico y televisivo de México con Rusia.

En el presente texto intentaremos dejar evidencia de un motivo más para descubrir ese fascinante país por medio de algunas expresiones filmográficas realizadas en Rusia, centrados en el tema bélico, particularmente vinculado con infantes en la Gran Guerra Patria (1941-1945).

Por el bloqueo a Leningrado, la URSS perdió un millón de personas y 25 millones durante la Segunda Guerra Mundial (Roig, 2019), la mitad de las pérdidas humanas en total. Después, la pirámide poblacional mostró una disminución notoria del género masculino, lo cual dio lugar a un empoderamiento femenino que dura hasta nuestros días.

En cuanto al papel de los niños en la defensa de los ideales socialistas (propaganda) existen diversas películas, pero pocas logran convertirse en obras de arte en la trayectoria de la historiografía filmica de Rusia, como es el caso de *La infancia de Iván*, en la que el director Andréi Tarkovsky nos permite presenciar, en nuestra opinión, un reflejo de la formación ideológica en las organizaciones infantiles conocidas como “pioneros” y “Komsomols” orientadas la primera hacia niños de menor edad y la segunda hacia niños adolescentes y jóvenes adultos, con gran influencia en los procesos de desarrollo del país.

A nuestro parecer el personaje de Iván en el filme al que nos referimos, confirma ante el espectador una infancia preparada ideológicamente en un contexto bélico matizado por condiciones geográficas adversas y una actitud de defensa a la que se suma el

“alma rusa”, que al final del día explican a una sociedad poco acostumbrada a la sonrisa casual, cortés y amigable, considerada mayormente sin sentido por parte de los rusos, en su contacto con otros seres humanos (Maltsava, 2014; Yegórov, 2017). De tal forma, aquéllos que habían participado en la Gran Guerra y habían quedado vivos, muestran una sobriedad matizada de tristeza por las pérdidas humanas que dejaron una herida, utilizada por los gobiernos como acicate patriótico.

Es así que durante la Segunda Guerra Mundial, hombres y mujeres sobrevivientes sumaron a su ya de por sí difícil pasado, un orgullo nacionalista que contribuye a una nueva síntesis del “alma rusa”, que combina el dolor de la pérdida con la aspiración de una vida mejor que sólo podía ser lograda por medio del trabajo y arduos esfuerzos. Aunque, ciertamente, lo que vino después fue mejor que los campos de guerra, el hambre, o el aislamiento obligado.

Rusia, entonces, si se la entiende desde una perspectiva históricamente reflexiva, no resulta ser “un acertijo envuelto en el misterio de un enigma”, como la calificó Winston Churchill, sino una sociedad de hombres y mujeres de carne y hueso que es posible entender más allá de la razón, como lo manifestó en algún momento Fiódor Tiútchev, una comprensión que, con frecuencia, occidente no se molesta en intentar, pero que Rusia tampoco se molesta en explicar. De ahí que el acercamiento tanto de uno como de otro, resulte ser la mejor forma de conocerse.

Más allá de las diferencias no entendidas, “las guerras representan la mayor estupidez del ser humano”, a decir del maestro Ramón Álvarez Buylla, a quien tuve el honor de conocer en la Universidad de Colima en 1994. Su expresión quedó en mi mente por haber tenido contacto con ese exiliado de la España de Franco a Rusia, lo que nos conectó, casi inmediatamente, dada mi reciente experiencia de presenciar el fin de la Unión Soviética de 1986 a 1991, mientras realizaba estudios de posgrado.

Durante mi estancia en ese país, noté la importancia de la Guerra Patria en el sentir de la gente. Era como una herida permanente pero también un orgullo por haber resultado victoriosos. Parecía como si el ánimo de la defensa siempre estuviera ahí, sucediendo en ese momento, de tal forma que los ancianos eran un li-

bro abierto. Muchos de ellos, que habían sido niños durante la guerra, se notaban convencidos de la necesidad de un cambio en la interpretación del mundo, contaban historias que habían vivido y cómo se habían entregado a la lucha por un mundo mejor. Agradecidos por aún estar con vida, pero adoloridos por las pérdidas humanas que propició la guerra y orgullosos de haber vencido al nazismo alemán. Al fin, estupidez humana.

Para Rusia, esa guerra representó la ambición de Hitler por sus territorios y sus recursos naturales. Más allá de Polonia, el ejército alemán invadió Rusia en junio de 1941, bajo el plan Barbarroja, que veía el fin de sus intenciones hacia diciembre de ese año. Todo ello rompió el “Pacto de no agresión Ribbentrop-Molotov” firmado entre la URSS y Alemania (Moscú, 23 de agosto de 1939), que no fue respetado por esta última, lo que tomó por sorpresa a una Rusia, cuyos aliados resultaron ser el crudo invierno y las grandes extensiones de su territorio, lo cual propició el *jaque mate* a la *Blitzkrieg*.²

Así, el objetivo de este capítulo es explicar el papel del niño en la Guerra Patria a través del cine bélico. En primer lugar se considera el determinismo de la geografía (el clima), como uno de los elementos clave de la victoria. En segundo lugar, el posibilismo geográfico que se expresa en la organización de las estructuras de poder, como es el caso de la organización de los pioneros para enfrentar la maquinaria nazi durante la Segunda Guerra Mundial. Ambos, clima y poder, influyeron en la conformación del alma rusa, representando así tres grandes fuerzas, a nuestro entender, que en parte explican el arrojo de los niños rusos en la Gran Guerra Patria como se muestra en *La Infancia de Iván*, dejando dibujado el orgullo de la victoria, tanto como una herida que prevalece con los años o en palabras de Stam *et al.* (1999, p. 27), refiriéndose a Shaklovsky, pilar del formalismo ruso, en relación a su interpretación de la función del arte poético “devolvernos bruscamente a la conciencia mediante la subversión de la percepción rutinaria”.

2 En alemán, ‘guerra relámpago’, que se centra en una táctica militar de ataque que implica un bombardeo inicial, seguido del uso de fuerzas móviles atacando con velocidad y sorpresa para impedir que el enemigo pueda llevar a cabo una defensa coherente, conduciendo a la ocupación inmediata de los territorios bajo ataque.

Para ello, se ha dividido el capítulo en cuatro partes. Esta breve introducción y tres apartados más: uno que trata de mostrar la asociación entre arte y propaganda y cómo estos dos aspectos representan una postura de la entonces Unión Soviética; otro segundo que asocia tres grandes conceptos que se articulan para explicar la presencia de los niños en la Gran Guerra Patria: clima, poder y alma, que invitan a explicar de igual manera el tema que nos ocupa; y un último apartado de reflexiones finales, sumando además las referencias en que nos hemos apoyado para la elaboración de este texto.

Arte y propaganda

Una mirada al cine ruso parece decirnos que en su trayectoria, pudieran haberse abierto dos grandes espacios para explicarlo: el del arte y el de la propaganda (mientras que sólo en tiempos recientes el cine comercial comienza a figurar), dejando la balanza histórica más cargada hacia la segunda, cuando de cine bélico se trata.

Arte

Es conocida a nivel mundial la cinematografía de la Unión Soviética o de la Rusia actual, como una producción de contenido e imágenes mayormente de calidad con mensajes universales.

En una forma diferente, más allá de la propaganda comunista de la Unión Soviética o patriótico-nacionalista de la actual Federación de Rusia, es el caso de un joven con elementos militares en la película *Padre e hijo* (Отец и сын), donde a partir de una propuesta provocadora, cadenciosa y onírica "...lo esencial es invisible a los ojos" (Saint-Exupéry, 1943), sugiere una relación aparentemente incestuosa, entre padre e hijo, por la semejanza física del último con la madre a la que el padre profesó un gran amor (Maguregui, 2004). En este contexto reaparece el misterio de la esencia rusa a la que muy probablemente Winston Churchill en 1939 se refirió, o quizás, a esa grandeza del alma rusa sin límites a la que Dostoievski se refirió en sus escritos.

Más recientemente, vemos *Sin amor* (без любви), en la que a pesar de la importancia que otrora se le imprimiera a la niñez en Rusia, se presenta una obra fílmica contemporánea que critica

la poca importancia que los adultos llegan a darle a los niños en familias cada vez más disfuncionales de la nueva Rusia capitalista, después de la caída del Muro de Berlín y la desaparición de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), conformándose de esta forma una postura un tanto disidente al sistema vigente desde la indiferencia a la niñez y desde un pobre significado que a ésta se le otorga en la nueva realidad del gigante euroasiático, lo cual al final de cuentas conduce a la necesidad de construir una estrategia que retoma la importancia de los niños, en aras de sobrevivir como un país amenazado por el envejecimiento de su población, el desinterés de los jóvenes por las relaciones formales sustentadas en el matrimonio y las altas tasas de mortalidad infantil. Al final del día bien lograda y de cruda realidad, se presenta con imágenes artísticas que envuelven al espectador en un nuevo acto creativo a los ojos propios de la sociedad rusa, para transitar más allá de sus fronteras.

Propaganda

Existe una suerte de consenso sobre que el cine ruso, en particular el bélico, ha servido como instrumento para ensalzar los sentimientos patrióticos y nacionalistas, mediados por herramientas de carácter ideológico, que incluso en la actualidad continúa figurando como una estrategia para enarbolar un patriotismo que se enfrenta a la maquinaria de Hollywood (EFE, 2019) y junto con ello alimentar el nacionalismo de las nuevas generaciones de jóvenes rusos.

Para el Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS) quedó claro que el cine servía como instrumento para el afianzamiento de su ideología y de sentimientos nacionalistas desde la construcción de una historia propia, donde los niños tenían un importante papel. De ahí la máxima de Lenin: “de todas las artes, para nosotros la más importante es el cine”, que citamos a manera de epígrafe al inicio de este capítulo.

El primer filme del cine sonoro *El camino a la vida* (1931), por ejemplo, (que se produjo en el contexto de la entonces Unión Soviética y donde por primera vez se emplea extensamente el diálogo y la música), fue dedicado precisamente a “...la dura realidad

de un centro de reeducación para niños vagabundos,...mismo... que tuvo gran éxito en la URSS y fue adquirido por 26 países” (Subbotin, 2020), el cual deja clara una misión de propaganda que enaltece los logros del nuevo régimen soviético (Cine y trabajo, 2012).

En síntesis, dicha obra fílmica, situada en el año de 1923, buscó mostrar la importancia de encontrar formas de solucionar el problema de los niños de la calle (*bezprizorni*) que habían dejado los últimos años de la era zarista y que se organizaban en bandas para delinquir, situación agravada por la guerra civil, y que eran explotados por adultos delincuentes sin escrúpulos. A lo largo de la película se muestra la relación entre el oficial Nikolai Sergueiev y un grupo de muchachos que se embarcan en el proyecto de levantar una vía ferroviaria enfrentando sabotaje y ajuste de cuentas, con resultados trágicos en el marco de las teorías de Antón Makarenko en su “poema pedagógico” de reeducación por el trabajo lejos de cualquier influencia religiosa, más aún, de conformación de otra religión, el trabajo, que dignifica la condición humana (Cine y Trabajo, 2012).

Lo que sin duda es de resaltar aquí es la relevancia que se le otorga al posicionamiento del socialismo a través del cine, en la edad temprana del ser humano donde los sentimientos y las emociones de los niños son conmovidos por el valor del trabajo en tanto nueva filosofía histórico materialista.

Otra película que hemos seleccionado aquí y que se retoma en este espacio para mostrar el papel de los niños en la Gran Guerra Patria, es *Ven y mira* (Иди и смотри). Dirigida por el soviético Elem Klimov, que lo encumbró como referente a nivel mundial, se llevó a cabo por encargo del gobierno para celebrar el cuadragésimo aniversario del fin de la Segunda Guerra Mundial.

En el film Flyora Gaishun, un niño de 13 años quien vive en una pequeña aldea bielorrusa, *Perejodi*, aspira a ser admitido en el ejército rojo, por lo que ha de pagar un alto precio. Durante la ocupación de Bielorrusia por Alemania, en 1943, el niño busca un fusil en los campos donde se libran las batallas con el fin de dársele a los soviéticos y conseguir su objetivo, pero cuando lo consigue tiene que enfrentarse a la pérdida de todos sus seres queridos y vecinos. Este acontecimiento dará un vuelco decisivo a su vida, de-

jando su niñez en el pasado. Cuando ha logrado encontrar el símbolo de su aceptación en la lucha armada, el niño vuelve a su casa y su madre le ruega entre llantos que no la abandone porque no quiere que su hijo muera en la batalla, sin lograr convencerlo. En la película se muestran las matanzas que acontecieron en las aldeas bielorrusas a manos de los nazis durante la Segunda Guerra Mundial y la última escena de la película resulta elocuente llena de rabia e impotencia, cuando Flyora dispara repetidamente contra el retrato de Hitler reflejado en un charco, reacción que representa y desborda el dolor por tanta muerte, así como la convicción de acabar con los autores de esa masacre siempre que sea necesario (EcuRed, 2015).

En opinión de muchos espectadores y críticos de arte (Mego, 2010), hay una idea perturbadora que tiene que ver con la niñez y una falsa inocencia en tiempos de guerra ya que, incluso en algunos pasajes de la película, se hace referencia a los niños como una temida amenaza del futuro, precisamente en una escena donde los campesinos están encerrados en la cabaña que va a ser incendiada y un soldado nazi propone el macabro intercambio de poder, esto es, salvar primero los habitantes adultos dejando a los niños al final, como una forma de eliminar su peligroso futuro; irónicamente, agrade a una anciana al decirle que la dejan con vida para dar a luz a más "...bebés bolcheviques", cuando es obvio que esa mujer no puede reproducirse más. Incluso el extraño final de la película parece suceder en la mente del protagonista, otro niño. Una fantasía motivada por la rabia y la impotencia para corregir la historia a tiempo (Mego, 2010).

Un dato interesante es que uno de los autores del guion, Alex Adamovich, participó, en las filas del ejército rojo cuando era un adolescente, luchó junto con los partisanos bielorrusos y sobrevivió al genocidio nazi en Bielorrusia, del cual poco se sabe que fueron destruidas (quemadas) cerca de 600 aldeas, y en el que la muerte de muchos niños acabó por cercenar el futuro. Según palabras del director Elem Klimov, ese pasaje de la historia no podía dejar de ser contado (EcuRed, 2015; Kosti, 2014). Pero, en opinión del autor, es en *La Infancia de Iván* donde arte y propaganda se conjugan mejor. El director Andrei Tarkovsky hace poesía en ésta,

su ópera prima de largometraje, premiada con el León de Oro en el Festival Internacional de Cine de Venecia en 1962.

La Infancia de Iván es una película más rusa que soviética, puesto que se centra en la defensa de la madre patria y muestra la fuerza del espíritu ruso, preocupándose más por el mundo interior de los personajes que por la ideología propia de la época. En medio de la guerra y la posguerra, de un país marcado por las batallas y las pérdidas humanas, por la destrucción de sus casas y de su esperanza. Un país donde la vida fue, inesperada e incierta, donde el tiempo no se detuvo; donde el sufrimiento se siente a cada paso; donde los ahorcados son un mensaje de advertencia; donde la despedida no es un adiós ni un hasta pronto; donde la guerra evidencia que es la mayor estupidez del ser humano; donde el silencio grita caos, muerte y suicidio colectivo.

¿Dónde será la última guerra?, es la pregunta; donde la infancia es destino frente a la guerra como cosa de hombres; donde el amor por la madre patria es, por demás una absurda exaltación patriótica; donde la soledad es un niño que persiste, mientras los hombres fuman, presenciando el copo de la primera nieve; donde una hilera de árboles representa una frontera, y el agua la quietud del lago reflejando la vida, que se va en silencio, acompañada de lluvia, de manzanas y un caballo de muerte ante los dioses en el canto milenario de los gallos; donde los recuerdos del infante Iván quedaron, como lo que pudo haber seguido con un regreso imposible ante su muerte; donde el pan, la cebolla y la “*salo*” quedaban en la mesa frente a las lenguas de fuego de la chimenea, frente a las notas de campanas y de entierros; donde “Cada luz está concienzudamente justificada, y cada sombra, aparte de una profunda significación psicológica, tiene tanto peso como los propios personajes, en una densidad conceptual que acerca esta película a una pieza de cámara, que gracias al dinamismo psicológico y emocional de Tarkovsky se vuelve tremendamente cinemática” (Massanet, 2010). Así se mira la infancia de Iván; donde ya nada es como era y después de ser, que alcanza a comprenderse por medio de un “sistema de signos” en tanto obra de arte (Stam *et al.*, 1999, p. 28).

Clima, poder y alma

Esta combinación de sustantivos, por demás extraña, abre este espacio tratando de explicar cómo las condiciones climáticas influyeron en la condición de victoria en el pueblo ruso, pero también en la presencia y el reconocimiento de Rusia más allá de sus fronteras, así como en el alma de cada ruso en el contexto de la Gran Guerra Patria.

Para ello hacemos uso de dos grandes vertientes de la geografía, el posibilismo y el determinismo, mismas que nos permiten explicar cómo las condiciones del clima influyen en los procesos externos e internos de los hombres en situación de guerra, pero también de cómo las decisiones del individuo transforman el espacio en el que habitan. Mismos que asociados con el poder, acaban finalmente incidiendo en el alma del pueblo ruso.

Clima

Desde sus inicios la geografía ha sufrido muchos cambios hasta llegar a ser la disciplina como se le conoce hoy (Bassols, 1993). En los siglos XIX y XX se conformaron verdaderos paradigmas que se constituyeron en sus principales bases para su posterior desarrollo, tal es el caso del “determinismo” y “el posibilismo”, bases para comprender diversos problemas del desarrollo de la humanidad (Durán, 2016).

Desde finales del siglo XIX, el modelo de explicación científica predominante fue el determinismo geográfico, con su principal representante Friedrich Ratzel, nacido en Alemania, para crear una variante de las ideas deterministas de Newton, considerando que el medio geográfico constituye el principal control de la vida humana. Éste, sostiene que el medio ambiente incide determinantemente en la creatividad del ser humano y en consecuencia en las formas de civilización, conformando vínculos con la psicología (relación ambiental/emocional), el evolucionismo biológico, la sociología (restricción del individuo), la demografía (concentración y distribución de la población), la economía (desarrollo de las fuerzas productivas). Pero también la historia y la cultura resultan condicionadas por las características climáticas de la zona donde se vive.

Ciertamente sin el clima y particularmente sin el invierno no es posible explicar la victoria de la Gran Guerra Patria, principal aliado del ejército rojo y de las historias construidas en su entorno. Al mismo tiempo, pueden explicar esa condición de confinamiento hacia el interior físico del hábitat, pero también del ser humano que se expresa en el alma rusa, tanto como la capacidad estratégica necesaria para la guerra que se expresa en una suerte de posibilidad de transformación de las condiciones en las que los rusos se desenvuelven, de ahí la importancia de la otra vertiente el “posibilismo”, como una variable que complementa la fórmula para entender el cine bélico que aquí nos ocupa.

Es así que, posteriormente y después de la Segunda Guerra Mundial (siglo XX) nace en Francia, en contraposición del determinismo geográfico, el posibilismo geográfico el cual subraya que el hombre es un miembro activo y no pasivo en el modelado de la superficie terrestre. Por otra parte, el medio natural no es una causa necesaria, sino relativa; es una posibilidad o más bien un conjunto de posibilidades, cuyo desarrollo dependerá básicamente del hombre, de su libertad para elegir una u otra, según sus características procedentes de una larga evolución histórica. Sus representantes más importantes son los franceses Paul Vidal de la Blache y Lucien Febvre (Durán, 2016).

Lucien Febvre modeló el método desarrollado por el geógrafo Vidal de la Blache, en un momento en que la rivalidad nacional entre Francia y Alemania, particularmente manifiesta entre 1870 y 1945, implicó la presentación de la “escuela francesa” en oposición a la “escuela alemana”, siendo que en realidad, la alternativa teórica entre posibilismo y determinismo estuvo presente en el pensamiento occidental desde Estrabón³, quien observaba el papel activo de los grupos humanos sobre su medio (Durán, 2016).

Sin embargo, Vidal de la Blache, al negar la existencia del determinismo, desarrolló la noción de los *genres de vie* (géneros de vida). Es decir que si en el determinismo de Friedrich Ratzel el medio físico determina la historia y las civilizaciones, en el posibilismo de Vidal de la Blache un medio es susceptible de ser apro-

3 Geógrafo e historiador griego que vivió del año 63 al 19 antes de Cristo.

vechado de distinta manera según las técnicas de producción, que se concretan en *generes de vie*. De tal forma que conjuntamente con la derrota alemana en la Segunda Guerra Mundial, el posibilismo se convirtió en el paradigma dominante no sólo de la geografía, sino de las ciencias sociales y el ambiente cultural e intelectual (Duran, 2016).

Más allá de rivalidades disciplinares entre las escuelas alemana y francesa por encontrar una confirmación del sentido geográfico en el desarrollo de la sociedad humana; lo cierto es que, desde la perspectiva de la geografía económica, tanto el determinismo (el clima) como el posibilismo (la estrategia) se complementan para explicar la victoria de la Gran Guerra Patria inserta en la producción de cine bélico. Al respecto, los ejemplos filmicos que hemos traído a este capítulo permiten observar precisamente aspectos relacionados con el aliado principal, el invierno, pero también cómo la fuerza del intelecto de los individuos incide en la construcción de una suerte de arte para la batalla, que se articula en la estrategia.

Poder

Sumado a una visión posibilista de la geografía en la cual el ámbito social es transformado con la participación activa de los individuos, consideramos el nivel de formación ideológica y de poder político, por medio del cual es posible la transformación de la realidad, como es el caso de la organización de los “pioneros” para incidir en los niños durante la Gran Guerra Patria.

La Organización de Pioneros Vladimir Lenin (en ruso *Всесоюзная пионерская организация имени В. И. Ленина*) u Organización de Pioneros de la Unión Soviética, fue una organización juvenil de masas soviética que agrupaba a niños entre los 10 y 15 años, existente en la Unión Soviética entre 1922 y 1990, en las bases de un tipo de organización *scout* surgida en Occidente a principios del siglo XX, pero adaptada a los fines comunistas de la cual surgen la ЮК (Юные Коммунисты o jóvenes comunistas), las Uniones de pioneros” y la “Organización de las Uniones de Pioneros”. Estos movimientos fueron impulsados de manera importante por Nedezda Krúpuskaya, esposa de V.I. Lenin.

Para mediados de 1923 la organización contaba con 75 mil miembros, creciendo a 161 mil en 1924, dos millones en 1926, cerca de 14 millones en 1940 y 25 millones en 1974. Desde 1923, la Organización de Pioneros, además del *Komsomol*, entre otros aciertos, impulsaron la alfabetización. En 1990 y como resultado de los profundos cambios que sufriera la Unión Soviética, la organización dejó de existir (Journal-club, 2012; Wikipedia, 2020).

Entonces había una categorización conforme a la edad: los niños de 10 años eran llamados pioneros de primer grado, de 11 a 12 años eran de segundo grado y de 13 a 15 eran de tercer grado. A partir de esa edad podían ingresar al *Komsomol*.

La organización contaba con una infraestructura física que servía como centros comunitarios para la realización de actividades manuales, deportivas y de recreación. Asimismo, se habilitaron los “Campamentos de Pioneros” donde se realizaban actividades en verano y vacaciones. Ambas clases de centros eran gratuitos, a cargo del gobierno soviético y los sindicatos. El más renombrado de estos campamentos fue el de Artek.

Esta estructura de poder político ha sido considerada por algunos rusos que formaron parte de ella de manera diferente, algunos la consideraron como una organización que ayudaba a los niños a encontrarse a sí mismos y socializar, pero otros la critican por la imposición ideológica y la intolerancia hacia quienes no encajaban en el sistema.

Actualmente, aunque desaparecida formalmente, el espíritu de la organización no ha dejado de existir en su totalidad ante las críticas por la poca importancia que en los últimos tiempos se le ha otorgado a la infancia, como se puede observar en *Sin amor*, por lo que el gobierno intenta recuperarla con opiniones de la sociedad que nuevamente no dejan de ser encontradas (Yegórov, 2015), pues representa una estrategia en edad temprana para la formación de futuras generaciones y además, es interés del mismo gobierno defender la verdadera historia de la posición de Rusia en la época de la Unión Soviética durante la Segunda Guerra Mundial (News Front, 2020). De tal forma, se quiere destacar que la organización de los pioneros fue creada como estructura de poder para la educación política de los niños, que participó activamente en la

resistencia antifascista, colaborando en diversas tareas con las guerrillas partisanas (45-rpm.net, 2020), pero también que resulta trascendente no dejar de atender a la infancia como semilla de nuevas generaciones que miran a la patria en un contexto global, el cual tiende a diluir la importancia de lo nacional.

Alma

El “alma rusa”, y más aún el “alma rusa soviética”, es una suerte de motor encendido que se dirige hacia un momento de existencia humana universal. Inasible y cotidiana, no es sólo un concepto surgido en la literatura propia del siglo XIX; es algo extendido a través de lo cual los mismos rusos y algunos sin intentar reconocerlo, “...explican a menudo sus conductas, sus excesos, sus rudezas, sus emociones, sus afectos, sus lágrimas, sus silencios, sus servilismos, sus enojos fulgurantes. También su heroísmo y su resiliencia” (Ottone, 2017).

Es repetitiva y cargada de una fatalidad definitiva, una “marca cultural que produce más fatiga que alivio, más pesares que alegrías...en la cual están presentes meses y meses de nieve monótona y muchos días de luz congelada” (Ottone, 2017); pero también, como menciona Castillo (2019), recordando a Borges “suicida por felicidad, asesina por benevolencia, de personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatora por fervor o por humildad”; al final, agotadora para el que la enfrenta y desgastante para el que la lleva.

Mística y fatal; crítica y curiosa; ruda y afectuosa; contestataria y comprensiva; tierna, maternal y protectora; profunda y obscura; intensa y entregada; melancólica y moral; violenta y culposa; guerrera y combativa; servil y temerosa; creativa y poética; única y esquiva (Castillo, 2019); el alma rusa ha sido motivo de grandes escritores como Dostoievski, Tolstoi, Pushkin, Turguénev, Chéjov, Gógol, Mayakovsky, Shólojov, Gorki, Ehrenburg, Pasternak y Solzhenitzyn, entre otros.

La Segunda Guerra Mundial mostraría la otra cara del alma rusa. Hitler pensó que ese despreciable pueblo eslavo, raza inferior, por supuesto, sometido a la tiranía bolchevique, caería como un castillo de naipes frente a su invencible ejército. Así pareció en un primer momento, pues la capacidad defensiva de la Unión

Soviética estaba debilitada por las purgas del alto mando de 1936. Sin embargo, no contaban con la capacidad de sacrificio sin límites, hasta consumirse por el colectivo de un alma rusa soviétizada, y del apego de los rusos a la Madrecita Rusia. Hasta los sacerdotes ortodoxos casi extintos en aquellos tiempos salieron a bendecir al Ejército Rojo y se escribieron las increíbles páginas de arrojo que narra Vasili Grossman en la defensa de Leningrado (hoy San Petersburgo) y Stalingrado (hoy Volgogrado). Poco a poco, el Ejército Rojo daría rienda suelta a su furor, sería una victoria sublime acompañada de un comportamiento muchas veces bárbaro y contradictorio muy difícil de comprender, indescifrable, generoso y abusivo a la vez, como lo mostraba la conducta de los liberadores rusos en Hungría, según el monólogo “¡Tierra, Tierra!, de Sándor Márai, donde se muestra la imposibilidad de entender el idioma ruso anteponiéndose la supremacía de la expresión del alma por el llanto, la brutalidad y la impotencia; o el *film* de Anne Fontaine en *Les Innocentes*, sobre las monjas polacas violadas y embarazadas por soldados del ejército rojo, durante la liberación de Polonia.

La guerra y su espíritu solo terminaron con la muerte de Stalin en 1953 y el XX Congreso del Partido Comunista en 1956, cuando Nikita Jrushchov denunció parcialmente y sin auto inculparse los crímenes de Stalin. La dictadura entonces dejó el terror y estableció el poder férreo, pero más previsible de la nomenclatura, la rutina y la mediocridad que se arrastraría hasta la perestroika de Gorbachov y el fin de la Unión soviética (Ottone, 2017).

En Rusia nunca pudo anidarse verdaderamente la democracia. Lo que sí se anidó fue un capitalismo con fuertes dosis de autoritarismo y nacionalismo a los que el alma rusa ha estado acostumbrada por su paso de la monarquía a la dictadura del proletariado, sumándose hoy, las distintas acciones de gobierno para seguir domando el alma rusa (Vincent, 2017). De forma tal que las dificultades del diario vivir cobran sentido en algo más grande: gran país, gran potencia, algo que atemorice y sea fuente de orgullo. El alma rusa perdura en casa, en la cocina de cada hogar ruso, en la convivencia con vodka y mesas bien servidas, donde las conversaciones mezclan pesares, sueños, desilusiones e incluso nostalgias de los viejos tiempos. Svetlana Alexiévich en su libro *El fin del hombre*

soviético, menciona que a los rusos (soviéticos o no), les gusta parlotear en la cocina de cada hogar y leer libros, ser espectadores y juzgar bajo el oficio de ser lectores. Creándose un sentimiento de ser gente particular, excepcional, incluso si ello no representa sostenerse en nada, aparte del gas y del petróleo. Siguiendo a Alexievich, por una parte, eso es lo que impide cambiar las vidas propias, pero por otra lo que da sentido a la existencia de cada ruso y rusa, convirtiéndolos en soñadores poseedores de un alma que pena y sufre ¡tanto!, que no queda fuerza para avanzar en los asuntos materiales de la vida (Ottone, 2017).

Pero ¿qué es esa famosa y misteriosa alma rusa? solamente un alma. Sin embargo, hay que tener cuidado de no confundir la palabra rusa “*dushá*” (alma) con la palabra “*dukh*” (espíritu), diferenciar el alma del espíritu nos lleva a una línea divisoria muy delgada, la primera en el sentido del ánimo, que da vida, y la segunda que otorga el sentido religioso que realmente nunca dejó de correr por las venas de la sociedad rusa, ni siquiera en las luchas más adversas durante el socialismo.

Siendo así, un niño en la guerra es un niño para la defensa de la Madrecita Rusia formado para la defensa en la Gran Guerra Patria por las estructuras de los pioneros y el *komsomol* y crecido en la imponente geografía ártica del país euroasiático más grande del mundo; conformándose, a nuestro entender una suerte de fórmula entre clima, poder y alma.

Reflexiones finales

Se han traído aquí algunos ejemplos sobre ese doble camino del cine ruso como arte o como instrumento de propaganda. De los ejemplos expuestos que exhiben el papel de los niños, resalta la puesta en escena de *La Infancia de Iván* por ser arte y propaganda a la vez, más aún en el contexto de la Gran Guerra Patria, matizada por un determinismo/posibilismo (clima y estrategia), que conforman el alma grande rusa, pero también una condición de poder en una suerte de ruta de incidencia en la construcción de nacionalismos y patriotismos que aún en la Rusia actual no deja de tomar en cuenta a la infancia, como pilar de gran casa y que se pudo comentar aquí.

En los ejemplos filmicos considerados, los niños rusos en la Gran Guerra Patria son la síntesis del alma rusa más allá de una lectura de la historia, la adivinanza de un futuro optimista y el misterio, son el necesitar estar ahí por la defensa de su propio pueblo.

Referencias

- Bassols Batalla, Á. (1993). *Geografía y subdesarrollo. México y el mundo*. México: Editorial nuestro tiempo.
- Castillo, J. (2019). *El alma rusa*. Santiago de Chile. Instituto de Estudios de la Sociedad, IES Chile. Recuperado de <https://www.ieschile.cl/2019/06/el-alma-rusa/>
- Cine y trabajo (1 de junio de 2012). 'El camino de la vida', Nikolai Ekk, 1931. Recuperado de <https://cineytrabajo.wordpress.com/2012/06/01/el-camino-de-la-vida-nikolai-ekk-1931/>
- Danylov, A. A. (2012). Historia de Rusia desde los tiempos antiguos hasta nuestros días. Preguntas y respuestas (en idioma ruso). Moscú, Rusia: Editorial, Prospekt.
- Duran, J. (6 de noviembre de 2016). "Determinismo y Posibilismo" geográficos. Recuperado de <http://profjoseduran.blogspot.com/2016/11/determinismo-y-posibilismo-geografico.html>
- EcuRed. (14 de diciembre de 2015). Ven y mira. Recuperado de https://www.ecured.cu/index.php?title=Ven_y_mira&oldid=3390259.
- EFE. (2019). Más patriotismo en el cine, la receta de Rusia para combatir a Hollywood. Madrid, España. *El Imparcial*. Recuperado de <https://www.elimparcial.es/noticia/197684/cultura/mas-patriotismo-en-el-cine-la-receta-de-rusia-para-combatir-a-hollywood.html>
- Journal-club (2012). Pioneer, Moscú, Rusia. *Journal-club.ru*. Recuperado de <http://journal-club.ru/?q=image/tid/82>
- Kosti, Bgy. (13 de agosto de 2014). Masacre: Ven y mira (Idi I Smatí). Recuperado de <https://cachecine.blogspot.com/2014/08/clausura-csf-masacre-ven-y-mira-idi-i.html>
- Maguregui, C. (2004). *Padre e hijo el amor total*. Producciones no domesticadas. Recuperado de <https://textodromo.wordpress.com/2004/04/26/padre-e-hijo-el-amor-total/>
- Maltseva, A. (2014). *Cómo son los rusos... según las encuestas*. Moscú, Rusia. Russia Beyond. Recuperado de https://es.rbth.com/sociedad/2014/01/29/como_son_los_rusossegun_las_encuestas_36781
- Massanet, A. (2010). *Andrei Tarkovsky: La Infancia de Ivan*. España. Espinof. Recuperado de <https://www.blogdecine.com/criticas/andrei-tarkovski-la-infancia-de-ivan>

- Mego, A. (mayo de 2010). *No mires atrás*. Los sótanos del cine. Recuperado de <http://www.tetonadefellini.com/2010/05/idi-i-smotri-come-and-see-1985.html>
- News Front. (2020). «Cerrarremos las bocas sucias»: Presidente Putin dice que Rusia combatirá la reescritura de la historia de la Segunda Guerra Mundial con un nuevo centro de archivos gratuito. Moscú, Rusia. *News Front*. Recuperado de <https://es.news-front.info/2020/01/19/cerraremos-las-bocas-sucias-presidente-putin-dice-que-rusia-combatira-la-reescritura-de-la-historia-de-la-segunda-guerra-mundial-con-un-nuevo-centro-de-archivos-gratuito/>
- Ottone, E. (2017). El alma rusa. *Santiago, ideas, crítica, debate*. Universidad Diego Portales. Santiago de Chile. Recuperado de <http://revistasantiago.cl/pensamiento/el-alma-rusa/>
- Quelart, R. (2018). Las frases célebres de 'El Principito', sobre la esencia de la vida. *La Vanguardia*. Barcelona, España. S.L.U. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/cultura/20180406/442201231936/frases-celebres-el-principito.html>
- Roig, X. (2019). *L'Enigma Rus*. Barcelona, España: Ediciones La Campana
- Saint-Exupéry, A. de (1943). *El principito*. Recuperado de <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx>
- Stam, R., Burgoyne, R. y Fiiterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del Cine*. Barcelona, España: Paidós
- Subbotin, S. (2020). *Historia del Cine Ruso*. Moscú, Rusia. Rusopedia. Recuperado de https://rusopedia.rt.com/cultura/cine/issue_109.html
- Vincent, M. (2017). Putin el domador del alma rusa. Madrid, España. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2017/08/13/actualidad/1502625252_716300.html
- Wikipedia (2020). Organización de pioneros Vladimir Lenin. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Organizaci%C3%B3n_de_Pioneros_Vlad%C3%ADmir_Lenin
- Yegórov, O. (2015). *El movimiento pionero soviético renace en Rusia*. Moscú, Rusia. Russia Beyond. Recuperado de https://es.rbth.com/2015/11/16/el-movimiento-pionero-sovietico-renace-en-rusia_540805
- Yegórov, O. (2017). ¿Por qué los rusos tienen ese aspecto tan melancólico? Moscú, Rusia. Russia Beyond. Recuperado de https://es.rbth.com/política-y-sociedad/sociedad/2017/05/01/por-que-los-rusos-tienen-ese-aspecto-tan-melancolico_753914
- 45-rpm.net. (2020). El movimiento infantil comunista de los pioneros. La Habana, Cuba. Recuperado de <http://45-rpm.net/sitio-antiguo/palante/pioneros.htm>

Los japoneses vinieron a construir la sinidad: cinetización y *Los demonios en mi puerta*

Francisco Javier Haro Navejas

Introducción: *Los demonios en mi puerta*, lejos del
cine oficial y de la quinta generación

El capítulo gira alrededor de la construcción de determinados discursos identitarios, específicamente la forma “como historia, memoria y trauma han sido usados con propósitos políticos para construir la identidad” (Nelson Schultz, 2016, p.54). Para ello analizaré la película *Los demonios en mi puerta*, *Guizi lai le*, 鬼子來了, una producción de 139 minutos dirigida por Jiang Wen y presentada por primera vez en Cannes, Francia, el 12 de mayo del año 2000 (Jiang, Guizi lai le 鬼子來了 *Los demonios en mi puerta*, 2000). El objetivo es realizar un análisis doble; primero, explicar cómo se (re) construye la sinidad alrededor de la interpretación y representación de determinados acontecimientos históricos; segundo, exponer cómo se cinetiza la historia como proceso social.

El punto de partida de mi argumentación es el supuesto de que la sinidad actual se construyó sobre la base de la lucha en contra de Japón a partir de 1931 con la creación de un supuesto Estado en Manchuria denominado Manchukuo (滿洲國), sostenido por los nipones. El contexto general fue el de la Segunda Guerra Sino-Japonesa, 1937-1945. En este capítulo no profundizo en el aspecto estético, tampoco en el técnico del cine o de su lenguaje, sin embargo, es inevitable acercarse a ellos.

Los demonios en mi puerta es una historia situada en un espacio creativo alejado de la narrativa estatal sobre la guerra. Al

mismo tiempo, es acerca de un pasado aún presente, sobre todo en la televisión, la cual es dominada esencialmente por el Estado, pero también es ajena a las nuevas producciones financieramente independientes de las instancias estatales; sin embargo, ideológicamente forma parte de ellas y constituye una reproducción de las narrativas militaristas estadounidenses estilo *Rambo*. Este tipo de realizaciones, encabezadas por *Lobo Guerrero 1 y 2*, cuyos orígenes se podrían trazar al Universo Marvel, han tenido un gran éxito, tanto en la taquilla como en el lenguaje del periodismo, ya que se recurre a ellas para referirse a la diplomacia china de la era de la pandemia. Lo que ha sido aceptado sin ambages por la diplomacia china.

Los demonios en mi puerta no busca reproducir la estética, sobre todo en fotografía y vestuario, de la quinta generación de directores (1980-1990), que ha ido de lo modesto, real, a lo impresionante, lleno de color y fastuoso. Algunos de los representantes de esa cohorte son Zhang Yimou y Chen Kaige, frente a quienes Jiang Wen ha construido su propia categoría. La labor de los actores bajo su dirección y la fotografía son de gran calidad. Él mismo ha sido actor destacado, posiblemente el mejor de su camada. Encontró su propio camino en la actuación y ha llegado a ser un excelente director; de hecho, se ha desempeñado en ambos papeles exitosamente, incluso de forma simultánea, lo cual no pueden decir muchos a nivel global, no solamente en China. Hay continuidad, ruptura, similitudes y colaboración con diferentes partes del personal de la quinta generación. A final de cuentas es una élite que, en no pocos aspectos, se reproduce a sí misma.

Para realizar el análisis de la obra cinematográfica mencionada, he dividido el capítulo en las siguientes partes: con el fin de lograr el doble objetivo planteado arriba, explico el proceso de construcción identitaria chino, para lo cual presento el concepto de metaetnicidad, al mismo tiempo que recorro al de cineización como herramienta de análisis de la película. A continuación, muestro las características e importancia del cine bélico, sobre todo en relación con el tema central de estas páginas. Enseguida, expongo el origen y significados de la palabra fantasmas-demonios -guizi鬼子, dejando fuera del análisis el verbo venir lai來 y la

partícula indicativa de cambio de estado *le 了*, en este caso lo que ya pasó = vinieron, y que aparecen en el título original.

Lo anterior permite mostrar cómo Jiang Wen ha desbanalizado y repolitizado un insulto que devino en categoría política. Describo su transformación de actor a director representativo de una época y puente entre generaciones. Antes de exponer algunas reflexiones, analizo la película. En el apartado final, presenté las aportaciones de Jiang Wen en términos de cinetización, sobre todo en la película objeto de estas páginas.

La construcción conceptual como instrumento para ordenar la realidad

En el campo teórico hay escuelas, y por lo tanto debates (Gray, 2010), sobre todo respecto al proceso creativo dentro del cine. Por mi parte, estudio el problema de la sinidad; es decir, analizo la construcción identitaria china partiendo de la metaetnicidad y de la cinetización. Parcialmente, el cine es un instrumento político que no necesariamente, pero posiblemente, puede llegar a ser propaganda.

La construcción identitaria pasa por muchos momentos y se da de diferentes formas, intervienen muchos actores sociales, se produce en el contexto de procesos de negociación e imposición. En el caso de China, la construcción de la identidad ha surgido de un proceso alrededor de las interacciones con los japoneses, ya sea la invasión o la inversión.

El triunfo del Partido Comunista Chino (PCC) en 1949, fue producto de la conjunción de diversos factores. A final de cuentas, el elemento decisivo fue optar por acciones militares en contra del invasor y no del enemigo doméstico. Los campesinos y capas de las clases medias urbanas se unieron a las políticas del PCC y a las acciones del Ejército Popular de Liberación (EPL), a quienes se adhirieron más sectores urbanos tras la derrota nipona en 1945 y la incapacidad total de los nacionalistas para componer el país.

En este proceso, de mediados de los años treinta a 1949, tomó forma la sinidad como idea de un pueblo-nación unido en contra de los japoneses (Chalmers, 1962). Pero el proceso nunca concluye. A partir de la década de los cincuenta se inició la cons-

trucción de la sinidad metaétnica: un Estado unitario de territorio indivisible y definido donde viven 55 minorías nacionales y una mayoría étnica abrumadora que civiliza a los demás, con un partido que controla al aparato estatal y gubernamental, cuya permanencia en el poder es incuestionable. Su unidad aún no ha concluido, falta recuperar a Taiwan, según el discurso identitario dominante. La parte medular de la metaetnicidad esa la lealtad al partido.

Si el concepto de metaetnicidad sirve para analizar el proceso de construcción identitaria bajo la égida del PCC, el de cinetización permite estudiar ese y otros procesos dentro del cine.

La cinetización (Haro, 2019) es un concepto para entender la manera en la cual se expresa en lenguaje cinematográfico la realidad o su adaptación a la ficción. Las capas de la realidad nunca llegan de manera directa a los ojos del espectador. Pasan por procesos subjetivos complejos, como el entorno y la visión que tienen tanto director como guionista sobre cierto tema a partir de la reconstrucción de la realidad que ya está filtrada en una obra literaria, recurso usual para hacer un filme.

Las subjetividades, en el proceso de cinetización, enriquecen las formas de ver el pasado y pueden cuestionar los discursos dominantes. En su contexto, crean y recrean identidades. La subjetividad es una construcción identitaria que construye identidades. La cinetización permite explicar la (re)creación de la realidad o de una obra de ficción en un discurso cinematográfico que busca, por lo menos, educar, adoctrinar, entrenar o divertir.

Cinetización es, al mismo tiempo, el proceso que lleva a realizar determinados movimientos estéticos y a crear sintaxis que conducen a la creación de imágenes en movimiento y diálogos a través de los cuales se crea un discurso con diferentes intensidades e intencionalidades estéticas, pero también políticas. Sintetiza e integra diferentes artes y técnicas como fotografía, música y actuación, entre otras. Se cinetiza para divertir, (des)informar, vender, transmitir valores y mensajes, crear percepciones, así como para construir identidades, principalmente. En pocas palabras, la cinetización cumple objetivos múltiples de forma simultánea. Desde una doble perspectiva, construcción identitaria metaétnica y cinetización, el cine bélico ha sido de suma importancia.

El cine bélico en China y *Los demonios en mi puerta*: una cinetización nueva

Los demonios en mi puerta es una película llena de paradojas. Una de las más importantes es que puede ser ubicada dentro del cine bélico, aun cuando no sea precisamente su sitio dentro de la cinematografía: la violencia es manifiesta en varios momentos, sobre todo al final; no obstante, tanto sus metáforas como sus símbolos tienen que ver con otras conductas y sentimientos humanos como solidaridad, confianza, así como con las relaciones familiares en un clan.

Su tema manifiesto es el desafío, involuntario, a los invasores japoneses al mantener en cautiverio a uno de sus soldados. Sin embargo, escapa al discurso oficial, puesto que su método, forma y objetivos de cinetización rompen con las que las instituciones del Estado realizan la cinetización. Algo similar puede ser dicho respecto a otras maneras de cinetizar el evento y que no han sido alentadas por el Estado.

La guerra, como proceso social cinetizado, ha sido esencial para ejercer la dominación y construir la legitimidad política del PCC. Sirve, lo mismo en China que en Japón, a los políticos y comentaristas para incrementar su capital simbólico con lo que consolidan su presente y fortalecen su futuro (Tsu, Wilson, & Tam, *The Second World War in Postwar Chinese and Japanese Film*, 2015). Es también la expresión del peso de la historia (Lee, 2015), el cual obedece a la interpretación que las élites han hecho de los procesos históricos desde las Guerras del Opio (1838-1842 y 1856-1860), a partir de los cuales los chinos habrían dejado de ser potencia y habrían sido sometidos a humillaciones infinitas, al menos de acuerdo con el discurso dominante.

El cine, por sí mismo y en su evolución global, es multidimensional en propósitos y usos, así como también en técnicas y discurso. El cine chino, no es la excepción. Además de nutrirse de una rica tradición desarrollada en Shanghai durante décadas, desde 1896 y hasta antes de la llegada al poder del PCC en 1949, se ha nutrido lo mismo del cine soviético que del estadounidense, así como del europeo. Incluso en los momentos de mayor ideologiza-

ción, el cine no fue homogéneo, liberó un potencial emancipador, además de haber evolucionado en cuanto a componentes discursivos, montaje, guiones, realismo y actuación (Chan, 2019). Para quien estudia China, es una fuente que le permite cinetizar la realidad plasmada en lenguaje cinematográfico.

Hay varios tipos de cine de guerra, cuyas primeras categorías son las que retratan guerras anteriores al siglo XIX, como las películas relacionadas con Mulan o los Tres Reinos, entre otras. Luego vienen los temas de ese siglo, que se ocupan de las Guerras del Opio y de la Rebelión Taiping; además, tenemos las del siglo XX, por ejemplo sobre los Boxers o los que romantizan a Sun Yat-sen. También están las incontables sobre la década de los años treinta y cuarenta; a las que siguieron las temáticas de la Guerra de Corea. Finalmente, están las cinetizaciones contemporáneas, donde las más exitosas son *Lobo guerrero I y II*, franquicia taquillera, que incluso ha servido para denominar a la diplomacia de Beijing durante la pandemia Covid-19 de 2020.

También es posible ordenarlas según su relación con el gobierno, ya que no pocas son material de educación y socialización política, mientras que otras son independientes y su suerte política dependerá del origen del capital, pero sobre todo su exhibición estará en manos de la voluntad de los censores gubernamentales. Hay otras divisiones (Tsu, *A Genealogy of Anti-Japanese in Chinese War Films, 1949-2011*, 2015), donde está la llamada resistencia socialista activista, 1949-1976, y luego películas claves como *Uno y ocho*, 1984; *Sorgo rojo*, 1987; *San Mao se enlista en el ejército*, 1992; la que es eje de este capítulo, *Demonios en mi puerta*, 2000; y algunas otras como *Mariposa púrpura*, 2003; *Ciudad de vida y muerte*, 2009; y *Vaca*, 2009.

Existen varios mundos chinos, cada uno de ellos con una o más industrias, cines, géneros y diferentes maneras de cinetizar la realidad. Espacialmente, que es la manera aparentemente más fácil de clasificar al cine, tenemos: continental, taiwanés, hongkonés y el que hacen chinos en otras partes del mundo. Temáticamente, hay comedias y tragedias, historias de amor y de guerra, igualmente cine para niños. Políticamente, sobre todo en el caso de China, hay mayor cercanía o lejanía al gobierno, lo cual hasta ahora no ha

sido un problema reciente en otras partes, pero eso cambiará rápidamente en Hong Kong.

El cine de guerra ha sido uno de los más exitosos en los mundos chinos. En China continental ha fungido como herramienta de movilización y socialización política, así como de educación sobre el pasado, igual el reciente que el de mayor antigüedad; por supuesto, también ha sido campo para crear nuevas expresiones estéticas e interpretaciones históricas.

Algunas de las producciones sobre acciones militares cubren eventos del siglo XIX, se trató de enfatizar el lado humano de los conflictos y el papel positivo de los comunistas. Inclusive, existe un filme de guerra dirigido a la infancia, *Niño soldado*, 1963 (Zhang, *Chinese National Cinema*, 2004).

En el siglo XXI, el cine de eventos militares tiene un gran futuro en taquilla, sobre todo porque va de la mano del empoderamiento chino global, al cual pretende retratar y proyectar hacia el futuro. Se aleja del cine como entretenimiento, incluso como instrumento de educación para convertirse en herramienta ideológica.

Una de las características más importantes de las películas chinas, sobre todo de las famosas a partir de la llamada quinta generación, es que son adaptaciones de novelas exitosas (Deppman, 2010), ya fuera en Hong Kong o en la propia China, y se mimetizan a partir de diferentes técnicas de recreación de la ficción-realidad.

Hay obras muy cercanas a las posiciones que Mao Zedong presentó a inicios de los años cuarenta del siglo XX y otras que buscan abreviar de otras fuentes. De esta discusión, lo que interesa a estas páginas es que, mientras fuera de China la imagen sería lo importante, para los cineastas de este país es la historia (Chen, 1990). La ficción-cinetización enriquece al cine. Habría que arriesgarse y afirmar que el cine hace que la ficción sea mejor. En todo caso, la influencia es bidireccional, por lo menos.

Es posible constatar que existen “elementos Jiang Wen” en todas sus películas: puestas en escena llenas de sensualidad, fascinación por la historia y nostalgia (Xiao, 2014). Es un personaje que no se puede encasillar, ni en oficio ni en generación, como tampoco en género cinematográfico. Es gozne entre la quinta y la sexta (1990) generación de directores, pero también lo podemos consi-

derar un puente con la iGeneración. Sus trabajos los ha hecho bajo ciertas circunstancias históricas y familiares. Su padre combatió en Corea, por lo que en el pasado, las instituciones estatales y su familia lo han moldeado; mientras que él, con su trabajo, moldea limitadamente a sus audiencias.

Los llamados elementos Jiang Wen se fortalecen en *Los demonios en mi puerta*, lo cual es claro desde el título de la película. Jiang Wen, desde *Sorgo rojo*, ha tomado parte del cine de guerra o por lo menos ha estado cercano a él. Lo relevante es que ha sido capaz de cinetizar la realidad y la ficción escrita a su manera.

La fuerza de un adjetivo: desbanalización y despolitización de un nombre

El eje del argumento y el discurso, la cinetización, de la película analizada aquí se levantan sobre un adjetivo: *guizi*-鬼子-fantasma, que ya explicaré líneas abajo. Ahora se requiere establecer que el adjetivo no es casual. Su uso está arraigado en todos los niveles de la sociedad, de la política a la cultura, abarca la descripción y el insulto, pasando por el antiimperialismo.

El adjetivo va, por regla general, acompañado de un nombre, Japón-japonés, *Riben* 日本. Sería lo mismo para el plural. Se da por sentado y así se entiende en China, que al título de la película le tendría que anteceder precisamente ese nombre, quedando literalmente de la siguiente manera: Los demonios japoneses vinieron, *Riben guize lai le* 日本鬼子來了. La versión final, como sabemos, quedó *Los demonios en mi puerta*. Con esta acción, y otras que mostraré, el público incapaz de leer *putonghua* fue privado, al menos parcialmente, de conocer una clave histórico-política de la película, así como de un aspecto de la cultura política china dominante: “los japoneses diabólicos vinieron a invadir nuestro país” o “la invasión de los demonios japoneses vinieron a ser el eje de la construcción de la identidad china del siglo XX”.

Para explicar el significado actual del nombre y su adjetivo, realicé una búsqueda en Google, con sinogramas (日本鬼子, *riben guize*), la cual arrojó la cantidad de 13,100,000 de resultados.

En *wikipedia* en chino (Wikipedia Weijibaik 维基百科, 2020) se afirma que *riben guizi* es una de las maneras desdeñosas

con las cuales los *huaren*, chinos han, se dirigen a los japoneses. Originalmente hacía referencia a los demonios extranjeros, que no eran otros que los occidentales. A partir de la Primer Guerra Sino-Japonesa, 1894-95, cambió y fue para designar específicamente a los japoneses. El buscador ofrece imágenes relacionadas con ambas palabras y todas son fotos de la Segunda Guerra Sino-Japonesa, 1937-45, a la cual oficialmente se le prefiere llamar Guerra de Resistencia.

A continuación, aparecen sitios chinos, empezando por *Baidu* (百度) (Baidu 百度, 2020), donde se ofrece un video que muestra diferentes temas de la vida japonesa, pero sobre todo acciones militares. Abajo aparece la definición según la cual es la manera en que el “pueblo chino” (*Zhonguo renmin* 中国人民) se refiere a los “agresores japoneses”. Vienen aspectos lingüísticos y ejemplos, así como otros nombres para referirse a ellos: *wo*-*le* enano, *xiao riben*-小日本-pequeño japonés, *xiao giuzi*-小鬼子- pequeño fantasma/demonios. Los niveles de agresividad dependerán de quién los diga, el énfasis, el momento de las relaciones bilaterales, entre otras posibilidades.

Ofrecen material gráfico en cantidades considerables, lo mismo fotos que videos, el cual, igualmente está enfocado a lo realizado militarmente por Japón en China, pero aquí ya aparecen acciones de la resistencia local y personajes claves del conflicto pertenecientes a varios bandos. Hay ligas a un sinnúmero de sitios chinos, como el del PCC dentro del *Diario del Pueblo Renmin Ribao*-人民日报.

La indagación directa en un buscador chino, *Baidu*, arrojó 19,900,000 resultados. La primera entrada es la que ya describí arriba. Luego vienen ligas a imágenes, las cuales ofrecen una mayor riqueza que la de Google. Se divide en dos partes o conjuntos de sitios. La primera ofrece, entre otras cosas, fotos y caricaturas; mientras que la segunda es rica en video, sobre todo los que resaltan el papel de los chinos en contra de Japón, donde los temas son inacabables y se construyen personajes en los medios para el gran público, al cual se socializa políticamente con personas cuya debilidad y situación de opresión es imposible que escape a nadie. Es un fragmento de una obra más larga, a la que se titula: *Guerra An-*

ti-japonesa: Qué fuerte es una mujer china, el comando de los diablos japoneses se atreve a luchar solo Kangzhan: *Zhongguo nuren daodi you duo qiang, riben guizi siling bu dou gan yige ren chuang* 抗战：中国女人到底有多强·日本鬼子司令部都敢一个人闯 (Haokan Baidu 好看 百度, 2020).

El uso de las palabras despectivas para referirse a otros es común. Hay sitios donde incluso se preguntan si los japoneses saben que en China se les nombra de esa manera peyorativa. Las respuestas, como es de esperarse, no son iguales, pero dominan las que consideran que los japoneses no lo ignoran, pero se inclinan a creer que ese es el caso de quienes han vivido en China (Zhi Hu 知乎, 2020). Las respuestas a la pregunta son cientos, se originan alrededor de 2018 y las más recientes corresponden a abril de 2020. Las cuales corresponden a un número indefinido de diálogos particulares que giran alrededor de la pregunta principal.

Lo que parece ser ingenuidad e ignorancia respecto a ciertos aspectos, algunos de ellos también presentes en la película, no quita agresividad y violencia a la manera en la cual se designa a los súbditos de Japón. Mi afirmación constata un patrón de conducta, no lo juzga. De hecho, la conducta se extiende hacia las personas de otros países, como Corea del Sur e India. Para no mencionar los muchos sitios y señalizaciones que se hacen sobre los africanos, pero que escapan con mucho a los temas de este capítulo.

Jiang Wen, aparentemente, escogió la vía fácil. Simplemente habría repetido lo que todo mundo sabe *ad nauseam* en China y le permitiría ganar seguidores de forma automática. Sin embargo, el proceso de construcción identitaria-cinetización es de complejidad profunda.

Lo que el director logró, al construir su propia narrativa, fue desbanalizar un insulto que se profiere en todos los niveles y se le vacía de contenido. Al cambiar a los actores sociales dentro de la película, lo despolitizó. Sin embargo, paradójicamente, con ambas acciones lo repolitizó, con lo cual logró una cinetización alternativa a la oficial, tanto en discurso como en actores sociales centro de la narrativa.

La construcción identitaria: de actor a director

El cerebro y ejecutor de *Los demonios a mi puerta*, así como actor principal, como ya ha quedado esbozado, es Jiang Wen. Nació en 1963 en Tangshan, provincia de Hebei China. Sus actuaciones, producciones y direcciones han sido fundamentalmente chinas; sin embargo, no quiere decir que su trabajo sea consumido solamente de forma local. Por el contrario, su fama trasciende las fronteras chinas.

Internacionalmente es conocido por el gran público como el “soldado pragmático” (*Star Wars*, 2020) de nombre Baze Malbus, que aparece en *Rogue One: Una historia de Star Wars*, 2016. Anteriormente, 1988, bajo la dirección de Jacques Dorfman, ya había actuado en una producción esencialmente extranjera, *Le palanquin des larmes*, producción francocanadiense.

La segunda parte de la década de los ochenta fue clave en su carrera como actor. De cinco películas importantes que hizo, dos fueron populares tanto dentro como fuera de China y ambas están basadas en novelas. La primera fue *Un pueblo llamado Hibisco*, 1986, dirigida por Xie Jin, con un guión basado en la obra del mismo nombre escrita por Gao Hua, donde compartió papel estelar con Liu Xiaoqing. Si bien esta película fue importante, la que lo catapultó a la fama local y foránea fue *Sorgo rojo* con una pareja vital de la cinematografía china: Zhang Yimou, director, y Gong Li, actriz. Además, la novela que se adaptó fue escrita por Mo Yan, un autor entonces ya famoso y que a la postre sería premio Nobel. Las otras fueron *La última emperatriz*, 1986, donde hizo de Puyi, el emperador; y *Chun Tao*, 1988, en el papel de Liu Xianggao, gracias al cual obtuvo el premio al mejor actor en los doceavos premios Cien Flores, lo que ya había logrado en 1987 con *Un pueblo llamado Hibisco*. La otra fue la ya mencionada *Le palanquin des larmes* de 1986.

No es alguien que filme mucho, ni como actor, ni como director, pero tiene papeles grandiosos, incluso en la televisión. Es memorable su aparición en *Un beijingés* en Nueva York, 1993, uno de los grandes éxitos de la pantalla chica china, donde hizo el papel de Wang Qiming (Feng, *et al.*, 1993). La telenovela, nocturna como en muchos otros países del mundo, mantuvo pendientes

a miles de personas diariamente por sus actuaciones, argumento y locaciones. Fue otra manera de hacer ese tipo de producciones para la TV. No ha dejado de ser activo, ya sea como actor o director, o como ambos. Un buen reflejo son los premios obtenidos en diferentes festivales, sobre todo asiáticos.

Su carrera se podría dividir, primero, en la etapa cuando su creatividad dependía de la cinetización de otros, principalmente directores y guionistas; y la segunda, la de su propia cinetización, cuando tuvo el control de casi todos los aspectos del proceso creativo de una película y creó su propio discurso. *Sorgo rojo*, por ejemplo, pertenece a la primera fase; mientras que *Demonios en mi puerta* es de la segunda.

El inicio de su discurso cinetizado debe situarse por lo menos en 1994 con *En el calor del sol*, *Yangguang canlan de rizi*, 阳光灿烂的日子 (Wen, *En el calor del sol*-Yangguang canlan de rizi-阳光灿烂的日子, 1994), la cual co-escribió con Wang Shuo y dirigió, pero en que también actuó. Esta película, basada a su vez en la novela *Bestia salvaje*, podría ser una más de las producciones sobre la Revolución Cultural o una copia de una cinta mala sobre el verano de unos jóvenes en cualquier parte del mundo. La cinta presenta el tema de la expresión sexual femenina (Cai, 2017), la ubica y relaciona tanto dentro de un contexto histórico, como alrededor de un movimiento político del cual se cree saber mucho.

Al hacerlo de esa manera, Jiang realizó dos acciones que, aparentemente, son contradictorias. En realidad se conjugan, una lleva a la otra: se realiza una cinetización a través de la cual se despolitiza parte de un proceso histórico y de algunos de sus actores, al menos se le separa de la politización dominante; para luego, también repolitizarlo, cuando los actores de ese proceso le brindan nuevos contenidos y prácticas: no es el ataque al cuartel general lo que importa, más bien hay que integrar el cuerpo y la mente a la práctica política. Además, se hace por fuera de los marcos institucionales dominantes, el partido y el Estado, y la persona se convierte en creadora de nuevas actitudes e institucionales informales.

Ha dirigido otras películas importantes como *Deja que las balas vuelen*, 2010, y *Hombre escondido*, 2018. Además, ha sido parte de proyectos importantes en el mercado chino como *La funda-*

ción de la república, 2009, o con antelación y con otras intenciones fue *Guerreros de cielo y tierra*, 2003. Además de los aspectos intelectuales, así como sus capacidades de dirección, para el público ha sido importante desde el inicio su humor y su independencia (Zhang & Xiao, 1998).

Es un director meticuloso, deconstruye la cinetización oficial, sobre todo en materia de discursos histórico y filmico. Es modesto, por lo menos en el sentido de que no es un director de grandes presupuestos, escenas y personajes. En ese sentido, se le ubica dentro de un discurso cinematográfico pos-socialista (Qi, 2014). Aspectos y características que responden a sus películas como director, particularmente a la que es motivo de este capítulo.

Guizi lai le (鬼子来了), pensada para una audiencia asiática y como una visión alternativa a la oficial respecto a algunos hechos históricos, no pasó desapercibida en el extranjero. *Los demonios en mi puerta*, obtuvo una Palma de Oro y un Gran Premio en Cannes (2000), así como otros premios en 2001 y 2003 en el Kinema Junpo y el Mainichi Film Concours, respectivamente. Sin embargo, en ningún momento encontramos una búsqueda de congraciamiento (*ingratiatio*) con cierto público o tomadores de decisiones como lo habría en otros filmes (McKenna & Yu, 2016), tal sería el caso de *Flores de la guerra* (Heng, 2011).

Todas las personas relacionadas con procesos creativos –el cine es parte de ellos–, tienen que saber explicar el tiempo en el cual viven para decir qué proyectos impulsar o en cuáles participar. No importa qué tan remoto sea el tema temporalmente, una persona o un evento, incluso muchos elementos simbólicos pueden ser interpretados como un gesto a favor o en contra de un líder o de una política de la actualidad. En China existen dos axiomas: el primero establece que el territorio chino es indivisible, no alienable; mientras que el segundo, de mayor importancia, dispone que el monopolio indisputable e incuestionable del poder pertenece al PCC. El origen de estos axiomas tiene que ser ubicado, de forma considerable y a la par de la construcción identitaria, en la lucha en contra de Japón.

La realidad es de una mayor complejidad y por momentos prácticamente inasible: los contextos internacional y doméstico,

las relaciones de fuerza al interior del partido y entre los diferentes componentes del Estado, el humor de algún dirigente en particular, las condiciones políticas específicas de las diferentes unidades administrativas de la RPC, entre otras variables.

Independientemente a esos vaivenes, Jiang Wen ha sido adoptado circunstancialmente por el gobierno. En algún Instituto Confucio se realizó una retrospectiva y la prensa oficial se ha sentido orgullosa de que *Times Magazine* lo llamara el Marlon Brando chino (Liu, 2007).

Los demonios en mi puerta, 鬼子來了, *Guizi lai le*, fue una película exitosa, aprobada inicialmente, pero luego, por razones no claras, censurada como muchas otras obras y su personal. Sin embargo, los directores suelen tener preocupaciones mayores que la censura, como lo es la taquilla (Berry, 2010). La censura es cambiante, nunca se presenta en términos absolutos; además, productores, directores y guionistas siempre encuentran maneras de sortearla, sobre todo dirigiendo las producciones a espectadores específicos, como podría ser la búsqueda de mercados externos, con lo cual la prohibición de exhibir una obra domésticamente no afecta de forma sustancial.

No existe evidencia de que el gobierno intentara o por lo menos lograra boicotear su camino exitoso en el extranjero, pese a ciertas disputas como menciono adelante; de hecho, Jiang Wen siguió trabajando en diferentes proyectos y políticamente no recibió ningún castigo. Lo anterior no deja de llamar la atención por varias razones, la más importante y que vale mencionar, es que en la película las masas no luchan en contra de los invasores, carecen de socialización política, al menos de la inculcada por el Partido Comunista, el cual no aparece en escena.

Al mismo tiempo, sí se dieron una serie de situaciones que, a final de cuentas, llevaron a impedir la exhibición de la película en China y generaron acusaciones en contra del director (Shi, 2002), asegurando que había sido estrenada en Japón de manera ilegal por haber sido prohibida en su país de origen y que su director había visitado el Santuario Yasukuni, 靖國神社, de Tokio, donde están inscritos los nombres de alrededor de 2.5 millones de soldados japoneses, coreanos y taiwaneses caídos en las guerras em-

prendidas por el imperio, por lo cual los chinos se molestan con quien lo visite, especialmente quienes han ocupado el puesto de primer ministro en Japón.

El tema es de sensibilidad extrema, tanto para con los gobiernos vecinos como con relación a capas del electorado. Por ejemplo, el 15 de agosto de 2020 el primer ministro, Shinzo Abe, como ha hecho en la mayoría de las ocasiones que ha ocupado ese puesto, no fue al santuario. Una legisladora y antigua responsable del Ministerio de Defensa, Tomomi Inada, llevó una ofrenda del ejecutivo. Además, miembros del gabinete sí lo han visitado, entre ellos, Shinjiro Koizumi, ministro del Medio; Koichi Hagiuda, de Educación; y el responsable de los Asuntos de Okinawa y de los Territorios del Norte.

La politización de los nombres y las trampas de la interpretación

“En el principio fue la palabra.”

Una voz en *off* da una orden en japonés, ¡atención!

“Luego fue la imagen.”

Flota la bandera de un sol naciente de la cual emanan 16 rayos, la cual es asociada al militarismo nipón anterior al de la Segunda Guerra Mundial.

“Finalmente fue la escritura.”

El título de la película aparece en *fantizi* (繁體字) o escritura no simplificada, verticalmente, *Guizi lai le* 鬼子來了, (*Jiang, Guizi lai le* 鬼子來了 *Los demonios en mi puerta*, 2000). Los tres primeros cuadros nos dicen, con sonido e imagen, que el contenido y el centro de la película tienen que ver con la invasión japonesa; acontecimiento al cual se suele llamar Segunda Guerra Sino-Japonesa o Guerra de Resistencia Antijaponesa.

Como mencioné antes, tendría que llamarse con otro título, como *Los demonios japoneses vinieron a invadir China*. El título original tiene más contenido que el aparente.

La película, conjunción y síntesis de muchos elementos, es ante todo un mosaico de imágenes en movimiento, aspecto que la hace atractiva para el público. Si bien no hay una gran variedad de locaciones, la fotografía es impactante la mayor parte del tiempo;

también es profesional y de una estética impecable. La fuerza de la imagen viene de dos fuentes que producen uno de los mejores resultados de la película: su presentación en blanco y negro, y los rostros, lo cual se debe al experto a cargo, de quien hablaré abajo.

De acuerdo con un estudio (Xu, 2007), la elección del blanco y negro fue motivada por el deseo del director por innovar, pero también es una respuesta al orientalismo, una crítica a la quinta generación, así como su propia forma de representar la historia, más cercana a lo que habría sido.

Mientras que los colores atraen e inclusive atrapan, el blanco y negro hacen que el espectador crea que ve el pasado, que lo pone en posibilidades de recrearlo y reconstruirlo, por lo menos en su cerebro. En un momento donde filmar a color es normal, blanco y negro es sinónimo de viejo. No obstante, permite vivir más la experiencia de la cinetización del pasado. Iguala a los sueños, donde nada es a color. El recurso, que parece simplemente técnico, sirve para parodiar los contenidos ideológicos dominantes y enfatizar una realidad de gran complejidad (Von Haselberg, 2015). Recurrir a filmar en blanco y negro es una apuesta de muchas caras, sobre todo la que significaría la ausencia de público, la de fracasar para plasmar el mensaje que se desea, de hacer una caricatura o de no despertar ni las emociones ni las reacciones que director, guionistas y actores esperan.

Más allá de la técnica del color, del uso de ambigüedades casi siempre aparentes, y de que el guion lleva a hacer conexiones con el presente, los *acercamientos* a los rostros otorgan gran poder a la cinetización de la realidad, así como a las emociones y el discurso de los personajes. Si bien los diálogos tienen gran fuerza, los rostros la incrementan exponencialmente.

Además de los aspectos estéticos, técnicos y artísticos, entre otros muchos, la película mide parcialmente el nivel de apertura gubernamental respecto a ciertos temas, que nunca puede ser visto y analizado en términos absolutos, así como nos indica el nivel de tensiones con Japón. En este caso, la manera en cómo son cinetizados los japoneses es considerablemente suave. Los niveles de ridiculización son mayores respecto a los nacionalistas, sobre todo en el caso del personaje Mayor Gao, comandante de las fuer-

zas del llamado Ejército Revolucionario Nacionalista, actuado por David Wu, y en algunos soldados, sobre todo el que es arrastrado por un cerdo enorme.

La trama de la película es atractiva y exitosa por la sencillez con la que se cinetiza un proceso histórico complejo e inacabado. La historia, sin complicaciones aparentes, cuenta con personajes que transmiten un simplismo psicológico y una visión del mundo sencilla, si no es que boba. Por lo menos eso es percibido superficialmente. Al mismo tiempo, corresponde a una etapa histórica que forma parte de la socialización política de las personas de toda China y que por lo mismo la mayoría lo tienen internalizado. Reaccionan ante él de forma espontánea, sin pensarlo.

Así como el significado de los nombres es relevante en la cinetización del guion y de los propios actores sociales, los intérpretes chinos al servicio del ejército japonés se convierten en puentes de comunicación entre la población local y los invasores. Si bien el papel de ellos oscila entre lo cómico y lo trágico, son instrumentos para el entendimiento entre las partes, por lo menos para que los conflictos no escalen. Mienten abiertamente, pero sin que los interesados se den cuenta y lo hacen para ayudar a ambos bandos, para aconsejar sobre la forma de tratarlos, para contener su rabia y para hacerlos creer que estaban diciendo algo que nunca dijeron. Su papel es fiel a su actividad: la interpretación, no a la traición.

Los comunistas no aparecen explícitamente. De hecho, la película podría interpretarse como una realidad cinetizada de un conflicto donde la población china es irrelevante, pasiva, víctima de las circunstancias, antes que un actor positivo y activo. Hay otras historias, menores para los libros de las grandes hazañas, como la vida cotidiana: miserias materiales, mezquindad, incontinencia verbal, existencia de un *loco* en el pueblo, niños como medio para ganarse a la población, los desequilibrios demográficos apreciados con la existencia de pocas mujeres, además de la necesidad de ocultar lo inocultable: una relación de pareja y una vida sexual activa.

Pero además de la ausencia de toda referencia a los comunistas, hay un trato diferente a lo que podría ser llamado colaboracionismo, sobre todo aplicable a los intérpretes y aspecto central

del discurso comunista durante la guerra cuando la selección entre resistir y colaborar era clara (Cheung, 2019). En el discurso presentado en esta película vemos que los intérpretes, concebidos como instrumentos para ejercer la dominación, logran ponerse por encima de las partes, por lo menos momentáneamente. Interpretando a placer, juegan un papel constructivo, no como meras herramientas del invasor.

Hay otros niveles de análisis, dejados de lado en estas páginas, como las formas igualmente ofensivas con que los japoneses se refieren a los chinos que no aparecen totalmente claras para el espectador que no sabe japonés, como es mi caso. Igualmente, los realizadores de los subtítulos arrebataron al espectador la posibilidad de enterarse hasta dónde es posible entender la cinetización a partir de la traducción de aspectos esenciales de la película, que desde el mismo título se observan (Takeda, 2014). Mientras que en la película los intérpretes fueron puente entre los enemigos y colchón de los conflictos, en la vida real los traductores traicionaron a la audiencia.

En el pueblo, situado en la provincia de Hebei, justo en un extremo de la Gran Muralla, las relaciones de clase son fluidas. De hecho, son apenas perceptibles debido a la propiedad de algún producto de consumo alimenticio; las condiciones de vida, por el espacio que habitan, además de las guerras e invasiones, son apenas de sobrevivencia. No obstante, hay jerarquías de género y edad, hasta de algunas habilidades, pero sobre todo si estas están ligadas a la capacidad de leer y escribir; lo cual en algún momento se vuelve motivo de conflicto, como cuando el soldado japonés cautivo se da cuenta que su intérprete lo engañó varias veces. La conclusión del invasor, de origen humilde, campesino, es que la gente educada es diabólica.

Aun aquí, el conocimiento ocupa un lugar alto en la estratificación social, incluso tan sencilla como la de este lugar sin historia, por lo menos no parte de la historia oficial, la de los grandes acontecimientos. Todo lo cual podrá ser constatado gracias al guion, el cual conduce por esos y otros muchos caminos.

La trama ocurre en un pueblo sin historia en el sentido eurocéntrico: el discurso reconstructor que hacen del pasado los gru-

pos dominantes para quienes este sitio y su población son irrelevantes. Los grandes acontecimientos de su historia pasan de largo a quienes viven en el pueblo.

Eso es precisamente lo que acontece con un batallón de soldados japoneses que pasa regularmente por el caserío y el único acto digno de relatar es que el líder militar, siempre a caballo, regala dulces a los niños chinos y se burla del *loco* del pueblo, lo que hace más típico al lugar, donde las decisiones importantes se toman colectivamente. A pesar del analfabetismo dominante, existe un viejo que habla la lengua local y domina la escritura. El pueblo tiene al chismoso, así como al solterón, Ma Dasan, personificado por Jiang Wen, que tiene a su amante, Yu'er, una viuda personificada por Jiang Hongbo. Ambos pretenden, sin éxito, mantener su relación a escondidas. Todos saben todo.

La película es una metáfora de lo que ha pasado en gran parte del planeta y a la mayoría de la población: la historia, la producida por los imperialismos y por las elites locales, resulta un proceso impuesto y traumático, que no pocas veces significa la desaparición de sus culturas, incluso es la pérdida de su propia vida.

La entrada a la historia dominante de los pobladores inicia cuando un luchador de la resistencia, a punta de pistola, y sin mostrar su cara, va a la casa de Ma Dasan y le dice que deberá tener a su cargo a dos prisioneros hasta la llegada del año nuevo. Uno es un sargento japonés, Hosaburo Hanaya, y el otro Dong Hanchen, intérprete chino al servicio de los japoneses. De manera sintetizada, toda la trama se reduciría a qué hacer con los prisioneros. No solamente no regresaron por ellos, sino que uno de los vecinos logró averiguar que en las fuerzas de la resistencia ni siquiera saben de la existencia de los cautivos.

Un componente esencial de la desbanalización, ya anotada, se produce a partir de una de las fórmulas más exitosas del cine: la comedia de enredos. El hecho, mantener en cautiverio a dos personas, solamente es (pre)texto para recurrir a diálogos chuscos, malos entendidos, exageración de los aspectos negativos de las personas y de la expresión de sus sentimientos. La tensión entre tragedia y comedia se observa en las veces en que casi los descubren; en la presencia de demasiados personajes anónimos (social o psi-

cológicamente); la existencia de formas de gobernanza tradicional y las jerarquías donde el dominio de la escritura es fundamental; la existencia de ritos de paso para relacionarse socialmente; así como el uso no pocas veces semicolectivo de recursos limitados, entre otros aspectos.

Es divertida y exitosa por ser una comedia de enredos, pero también es una tragedia que hace que el espectador, sorprendido por el giro que toma la historia, se sienta engañado, traicionado, por el director que le había dado y ofrecido implícitamente diversión hasta el final en un tema trillado y usualmente lleno de sangre.

No obstante, la tragedia hace que el público sienta una mayor empatía por los locales. Al final de cuentas los japoneses sí son unos demonios, junto con los nacionalistas sostenidos, literalmente, por las tropas estadounidenses.

El final es inmensamente trágico, no solamente por la masacre sufrida en el pueblo, sino también por el fin que tiene Ma Dasan, un personaje sentimental, hasta cursi, amigo de todos, enamorado de su pareja e incapaz de hacer daño a alguien, salvo que su entorno cambie radicalmente.

La cinetización de la realidad corresponde a la reconstrucción histórica hecha inclusive en Japón. Los japoneses están lejos de ignorar la manera en la cual los chinos se refieren a ellos, también hay intentos en la sociedad y entre los mismos participantes nipones en la guerra de conocer lo hecho en China. Existe un documental japonés (Matsui, *Devils: Confessions of Imperial Army Soldiers from Japan's War Against China, Riben Guizi 日本鬼子*, 2001), titulado *Riben guizi 日本鬼子 Demonios japoneses*, donde 14 soldados narran lo que hicieron durante la guerra cumpliendo órdenes superiores. Se cuentan muchas atrocidades, alguna de ellas similares a la que acontecen en la película, incluso con mayor crueldad. Matsui, director y productor, tuvo que recurrir a financiar su propio proyecto porque nadie quería apoyar algo tan controvertido y solamente tuvo cierto éxito después de haber sido presentado en el Festival de Cine de Berlín 2001 (Matsui & Oguri, *Filmmakers Matsui Minoru and Oguri Ken'ichi Discuss 'Japanese Devils'*, s/f) y un año después en Hong Kong.

La muerte de Ma, que uno no puede dejar de preguntarse si era musulmán hui con ese apellido, tiene un profundo sentido trágico donde el personaje se convierte en héroe; es decir, alguien que intenta realizar una hazaña por encima de sus fuerzas, capacidades y posibilidades y que culmina en estrepitoso fracaso. Además de heroico, el deceso es paradójico. Las elites son incapaces de realizar sus propias guerras, ellas están para ordenar y las masas campesinas que pelean un conflicto que les es ajeno y ponen los muertos. Hosaburo Hanaya, ex cautivo de los aldeanos y ahora es prisionero de guerra tras la rendición imperial ante Estados Unidos, es el último eslabón en la cadena de violencia.

El alto mando nacionalista ordena al prisionero japonés de mayor rango, Inokichi Sakatsuka, decapitar a Ma, capturado al fracasar su intento de vengarse de los japoneses que masacraron a sus vecinos. Finalmente, mandatado por su superior, Kosaburo Hanaya sería el encargado de segar la vida de Ma, cuya cabeza rueda y sus ojos continúan viendo a su alrededor como si fueran una condena moral a los sobrevivientes, que serían todos iguales pese a haber estado en diferentes bandos.

Precisamente aquí reside la mayor paradoja: dos personas, Ma Dasan y Kosaburo Hanaya, sociológicamente son lo mismo. Pertenecen al campesinado y sufren explotación, pero terminan como enemigos encarnizados, por lo que uno pierde la vida a manos del otro. Ambos tienen más cosas en común que con sus respectivas elites al mando de ejércitos enfrentados.

Jiang, director, y Ma Dasan, personaje, contaron con un excelente compañero, Kagawa Teruyuki. Amante del box en la vida real y quien hace del prisionero, Kosaburo Hanaya. Originario de Tokio, un poco más joven que su colega chino, es hijo de padre y madre actores. Su actuación, fortalecida por un vestuario adecuado y un excelente maquillaje, hace que en todo momento se vea japonés por su magnífica actuación y dominio tanto del papel como de los diálogos y no por su origen. A su vez, Kenya Sawada, el capitán Inokichi Sakatsuka, no tiene una actuación menor. Pero a diferencia de su compañero, su papel es relativamente más fácil, tiende a ser plano y sin emociones, siempre calculador. Lo que no quiere decir que no despierte emociones entre el público. El prisionero

no siempre está igual de estado de ánimo o de conducta, lo cual se debe a su situación de incertidumbre. Basta comparar los momentos en que más difícil su cautiverio con aquellos donde siente que tiene esperanza de ser libre, pero sobre todo con su actuación desde el momento en que le entregan la espada hasta que mata a Ma.

Entre los actores chinos, sobresale la calidad de actuación de los personajes menores. Empezando por la magnífica Jiang Hongbo, quien hace las veces de Yu'er, la pareja de Ma. Es inteligente, dominante cuando quiere, chantajista cuando es necesario y casi siempre deseosa de vivir su sexualidad. Hay personajes sensacionales, quienes deben su grandeza a ser representativos de los desequilibrios de una sociedad permanentemente llena de conflictos. Entre mayor anomia, mayor es la simpatía que despiertan. Tomo el caso de Chen Qiang, que hizo el papel de ese extraño asesino a quien solamente se le conocía como *Un Golpe*, por una eficiencia criminal nunca demostrada. Pero todos ellos no superan al viejo casi paralítico en su totalidad, pero siempre dispuesto a enfrentar al enemigo y de un valor a toda prueba, siempre demostrable.

La película no hubiera sido lo que llegó a ser sin el trabajo de Gu Changwei. A su cargo corrió una de las mejores fotografías del cine internacional. Gu trabaja lo mismo en Estados Unidos, Hollywood, que en China. Hasta 2014 había dirigido cinco películas. La primera de ellas, *Pavo real*, 2005, fue premiada como mejor película del jurado en el Festival de Berlín; posteriormente el premio para mejor actriz, en el Festival de Roma, fue para Jiang Wenli, papel principal en *Y la primavera vendrá*, 2007. Antes de esta prometedora carrera en la dirección, Gu había sido el mejor director de cámara de la Quinta Generación. Él ha sido componente esencial en la manufactura de algunas de las películas más importantes del cine chino, entre las que destacan: *Sorgo rojo*, Zhang Yimou, 1987; *Rey de los niños*, Chen Kaige, 1987; *Ju Dou*, Zhang Yimou, 1990; *Adiós a mi concubina*, Chen Kaige, 1993. Por supuesto, estuvo en el inicio de Jiang Wen como director, *En el calor del sol*, 1994. También ha trabajado con Ankie Lau, *La última oportunidad del amor*, 1998; *El hombre de jengibre*, 1997, con Robert Altman; bajo la dirección de Joan Chen, 2000, trabajó en *Otoño en Nueva York*; fi-

nalmente, estuvo con John Woo, en la parte que este dirigió, *Song Song and Little Cat*, que aparece en *All Invisible Children*, 2005. De hecho, situado en ese contexto, era la única opción para *Los demonios en mi puerta* y realizó su trabajo de manera extraordinaria.

El final de la película es el mismo que el inicio. Es un círculo de injusticias y desigualdades, donde solamente cambian circunstancialmente los dominadores, mientras que los dominados siguen viviendo bajo las mismas condiciones. La conclusión de una etapa histórica, al menos para la mayoría, es también una imposición por fuerzas externas y con mecanismos lo mismo incomprensibles como incontrollables.

Es una visión pesimista sobre el devenir histórico que se acerca peligrosamente a cuestionar lo real o presuntamente logrado con el PCC. Tal vez, el filme *Los demonios en mi puerta* es una pesadilla improbablemente divertida, una combinación tanto de Franz Kafka, por el lado terrible, como de Abbot y Costello, por el lado de la comedia (Giddins, 2006).

Conclusión

Fastuosidad y cinetización: la reconstrucción identitaria infinita

El mayor logro de Jiang Wan podría ser que no haya transitado de la actuación a la dirección, abandonando la primera. Asimiló lo mejor de ser actor y ejerce con autoridad ambas. De hecho, es uno de ellos. Otro no menor, ha sido sortear las dificultades que significan las cambiantes e imprecisas reglas de los censores. Los cineastas, como muchos, han encontrado maneras para salir adelante: post-producir o abrir-asociarse con empresas en el extranjero, por ejemplo.

Estéticamente, la película es fastuosa, pero no en el sentido de la mega producciones de la quinta generación que explícitamente buscan el mercado internacional y premios como el Oscar, no los que premian el arte. Mientras que estás tienen colores extremos y brillantes, vestuario elegante, escenarios-sets enormes y repartos de millones, además de mercados gigantes, la fastuosidad de *Los demonios en mi puerta* estriba en la fuerza de la presencia

de una gama amplia de tonalidades de blancos-grises-negros, pero sobre todo en el poder de los rostros bajo diferentes luces o casi en ausencia de ellas. Las expresiones faciales son de tal fuerza que demuestra la habilidad del director para conducirlos, la capacidad del personal detrás de las cámaras para captarlos y de los actores para expresarlo con flexibilidad bajo la dirección de Jiang.

Es una película de paradojas, como el hecho de que el blanco y el negro acerque de mejor manera a cierta realidad que los colores. Lo cual lleva a otra paradoja: la posibilidad de ver en colores llega con la muerte, cuando Ma empezó a ver al mundo de las fuerzas sociales que se le impusieron y destruyeron su mundo.

De acuerdo con el discurso y la propia cinetización dominante, la identidad metaétnica para las fuerzas del Estado, se ha construido en gran medida porque los japoneses vinieron. Superficialmente para Jiang Wen sería lo mismo, pero suavizando la tragedia con fuertes dosis de comedia: los personajes son divertidos, no hay que tomarlos seriamente.

El logro de Jiang Wen, al replantear el mundo, su historia, y la relocalización de los actores sociales en los procesos históricos, es haber dado vida a héroes diferentes a los oficiales. Aquellos que realizan hazañas, pero mueren a manos de sus enemigos y no están en los libros, no aparecen en las películas de los vencedores. La identidad sínica, la de los dominadores, se construye desde arriba, sus héroes tienen una bandera y una institución.

Jiang Wen cinetizó una dupla compleja: realidad-ficción. Además, desbanalizó y despolitizó una narrativa. Con ello logró dar nuevos sentidos políticos a memorias, rencores y aspiraciones, con lo que abrió la posibilidad de replantear el futuro. Un futuro donde se enfrentan las cinetizaciones del estilo Jiang Wen, por un lado; y las de los lobos de la guerra, por la otra.

La cinetización alrededor de *Los demonios*... muestra que el proceso de construcción identitaria no termina nunca. La identidad siempre se reinterpreta y reconstruye.

Referencias

- Baidu 百度. (25 de marzo de 2020). *Riben guizi 日本鬼子*. Recuperado en julio de 2020, de Baidu baike 百度百科: <https://baike.baidu.com/item/%E6%97%A5%E6%9C%AC%E9%AC%BC%E5%AD%90/3393>
- Berry, C. (2010). Now You See It, Now You Don't: Censorship in China. En R. Doraiswamy, & Padgaonkar, *Asian Film Journey. Selections from Cinemaya* (pp. 48-58). Delhi: Wisdom Tree y Netpac.
- Cai, S. (2017). *Contemporary Chinese Films and Celebrity Directors*. Singapur: Palgrave MacMillan.
- Chalmers, J. (1962). *Peasant Nationalism and Communist Power. The Emergence of Revolutionary China, 1937-1945*. Stanford: Stanford University Press.
- Chan, J. K. (2019). *Chinese Revolutionary Cinema. Propaganda, Aesthetics and Internationalism, 1949-1966*. Londres: I.B. Taurus.
- Chen, X. (1990). *Shadowplay: Chinese Film Aesthetics and their Philosophical and Cultural Fundamentals*. En G. S. Semsel, H. Xia, & J. Hou, *Chinese Film Theory. A Guide to New Era*. Nueva York: Praeger.
- Cheung, D. (Junio de 2019). *Resistance and Collaboration in Chinese World War II Films*. Recuperado en Agosto de 2020, de World History Connected: https://worldhistoryconnected.press.uiuinois.edu/16.2/forum_cheung.html
- Deppman, H. C. (2010). *Adapted for the Screen The Cultural Politics of Modern Chinese Fiction and Film*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Feng, Xiaogang, Li, G., Li, X., Zheng, X. (Escritores), & Feng, X. (Dirección). (1993). *Un beijingés en Nueva York* [Película]. China.
- Giddins, G. (2006). *Natural Selection: Gary Giddins on Comedy, Film, Music, and Books*. Oxford: Oxford University Press.
- Gray, G. (2010). *Cinema. A Visual Anthropology*. Oxford: Berg.
- Haokan Baidu 好看 百度. (8 de Agosto de 2020). *Zhongguo nuren daodi you duo qiang, riben guizi siling bu dou gan yige ren chuang 抗战：中国女人到底有多强·日本鬼子司令部都敢一个人闯* Guerra Antijaponesa: Qué fuerte es una mujer china, el comando de los diablos japoneses se atreve a luchar solo. Recuperado el 10 de agosto de 2020, de 好看 百度 Haokan Baidu: <https://haokan.baidu.com/v?vid=9696445047319668982&pd=bjh&fr=bjhaauthor&type=video>
- Haro, F. J. (Julio de 2019). Fugu y cinetización de las relaciones sociales en el cine de Ang Lee. *Perspectivas*, (8), 466-477.
- Heng, L. (escritor) & Zhang, Y. (dirección). (2011). *Flores de la guerra*.
- Jiang, W. (dirección). (2000). *Guizi lai le 鬼子來了 Los demonios en mi puer-ta* [Película]. China: Fortissimo Films.
- Las flores de la guerra, Jinjing shisan chai 金陵十三钗 [Película]. China.

- Lee, V. P. (2015). The Lightness of History Screening the Past in Hong Kong Cinema. En E. M. Cheung, G. Marchetti, & E. C. Yau, *A Companion to Hong Kong Cinema* (pp. 501-522). Malden, MA: John Wiley.
- Liu, W. (07 de Julio de 2007). *Our Brando's moment in the Sun*. Recuperado el 19 de marzo de 2019, de China Daily: http://www.chinadaily.com.cn/cndy/2007-07/17/content_5437306.htm
- Matsui, M. & Matsui, M. (dirección). (2001). Devils: Confessions of Imperial Army Soldiers from Japan's War Against China Riben Guizi 日本鬼子 [Película]. Japón.
- Matsui, M., & Oguri, K. (s/f). Filmmakers Matsui Minoru and Oguri Ken'ichi Discuss 'Japanese Devils'. <https://asiasociety.org/filmmakers-matsui-minoru-and-oguri-kenichi-discuss-japanese-devils>. (C. Yoon, entrevistador) Asia Society.
- McKenna, A., & Yu, T. K. (2016). Internationalising Memory. Traumatic Histories and the PRC's to Win an Oscar. En F. Chan, & Andy Willis, *Chinese Cinemas. International Perspectives* (pp. 21-36). Londres: Routledge.
- Nelson Schultz, C. K. (2016). Mediating Trauma. The Nanjing Massacre, City of Life and Death, and affect as soft power. En F. Chan, & A. Willis, *Chinese Cinemas. International Perspectives* (p. 54). Londres: Routledge.
- Qi, W. (2014). *Memory, Subjectivity and Independent Chinese Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Shi, Y. (27 de octubre de 2002). 姜文《鬼子来了》日本违规公映四方各有说法. Recuperado el 28 de octubre de 2002, de Sina 影音娱乐: <http://ent.sina.com.cn/m/c/2002-06-27/89146.html>
- Star Wars. (10 de marzo de 2020). *Databank*. Recuperado el 21 de marzo de 2020, de Star Wars: <https://www.starwars.com/databank/baze-malbus>
- Takeda, K. (2014). The interpreter as traitor: Multilingualism in Guizi lai le (Devils on the Doorstep). *Linguistica Antverpiensia, New Series. Themes in Translation Studies*, 13, 93-111.
- Tsu, T. Y. (2015). A Genealogy of Anti-Japanese in Chinese War Films, 1949-2011. En K.-f. Tam, T. Y. Tsu, & S. Wilson, *Chinese and Japanese Films on the Second World War* (pp. 12-25). Londres: Routledge.
- Tsu, T. Y., Wilson, S., & Tam, K.-f. (2015). The Second World War in postwar Chinese and Japanese Film. En K.-f. Tam, T. Y. Tsu, & S. Wilson, *Chinese and Japanese Films on the Second World War*. Londres: Routledge.
- Von Haselberg, C. (2015). Devils on Doorstep. En G. Bettinson, *Directory of World Cinema. China 2* (Vol. 26, pp. 128-130). Bristol, GB: Intellect.
- Wen, J. (Escritor), Xia, Y., & Ning, J. (Dirección). (1994). *En el calor del sol-Yangguang canlan de rizi*-阳光灿烂的日子 [Película]. China.

- Wikipedia Weijibaike 维基百科. (16 de abril de 2020). *Riben guizi 日本鬼子*. Recuperado el 17 de julio de 2020, de Wikipedia: <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%97%A5%E6%9C%AC%E9%AC%BC%E5%AD%90>
- Xiao, L. (2014). From the Glaring Sun to Flying Bullets: Aesthetics and Memory in the 'Post-' Era Chinese Cinema. En M. D. Johnson, K. B. Wagner, T. Yu, & L. Vulpiani, *China's iGeneration. Cinema and Moving Image Culture for the Twenty-first Century* (pp. 321-336). Nueva York: Bloomsbury.
- Xu, G. S. (2007). *Sibascap. Contemporary Chinese Cinema*. Lanham, Maryland: Rowman Littlefield Publishers.
- Zhang, Y. (2004). *Chinese National Cinema*. New York: Routledge.
- Zhang, Y., & Xiao, Z. (1998). *Encyclopedia of Chinese Film*. Londres: Routledge.
- Zhi Hu 知乎. (9 de Agosto de 2020). ¿Saben los japoneses que se les llama "diablos japoneses", "diablos" y "pequeño Japón"? *Riben ren zhidao ziji bei cheng wei `riben guezi` guizi` xiao riben`ma?* 日本人知道自己被称为「日本鬼子」「鬼子」「小日本」吗?. Recuperado el 20 de agosto de 2020, de Zhi Hu: <https://www.zhihu.com/question/271135885>

El cine de posguerra japonés

Martha Loaiza Becerra

Introducción

Pocos temas han sido tan estudiados por la historia como lo es el fenómeno de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, la guerra narrada por los libros de historia contrasta con algunas de las imágenes que el cine contemporáneo usa para generar una narrativa diferente. La pregunta guía de este capítulo es: ¿qué visión de la historia hay en el cine?, Si existe alguna ¿es intencionada o no?

Hace 37 años obras como *¡Feliz navidad, Sr. Lawrence!* (Senjō no meri kurisumasu/*Furyō*, 1983) del realizador Ōshima Nagisa¹ generaron una relectura del papel de los japoneses en la Guerra del Pacífico, particularmente de la humanidad de los “villanos”. Hoy, obras recientes como *Zero eterno* (Eien no 0, 2013) de Yamazaki Takashi que fue vista por millones alrededor del mundo, con otra intención, reviven a los pilotos kamikaze (tokkōtai), devolviéndoles su humanidad al despojarlos de una obediencia ciega al *ente nacional*². La relectura que el cine de hoy hace de los eventos, los personajes y las tecnologías de hace ocho décadas, es relevante en

1 En este capítulo todos los nombres japoneses están escritos en su orden convencional: primero apellido, seguido de nombre de pila.

2 Kokutai [ente nacional] es un concepto ideológico que comprime al Estado, el gobierno y la constitución del Japón. En la década de 1930 el Ministerio de Educación comisionó a un grupo de intelectuales para escribir un tratado acerca de los fundamentos de Kokutai. Éste fue publicado en 1937 y difundido ampliamente con la pretensión de insuflar en la nación japonesa una ideología oficial; una tarea de preparación para la guerra total. Véase Barshay, A., Boot, W., Craig, A., De Bary, B., Duus, P., Elisonas, J., ...Wong, A. (2005). *Sources of Japanese Tradition: Volume 2, 1600 to 2000*

la medida en que vuelve a contar ‘otra vez’ la historia para audiencias más jóvenes y distantes a esas realidades bélicas. Así, este trabajo pretende identificar con precisión cuáles y por qué son los hechos revisados. Parto de la premisa de Marc Ferro quien, con claridad y contundencia, afirma que: “el cineasta ‘escribe’ para su gente...el pasado evocado debe leerse como una transcripción de los problemas del presente” (Ferro, p.163). Lo primero que debemos señalar con claridad es por qué y para qué se revisa la historia.

El ascenso del militarismo en Japón comenzó en 1931 tras la invasión a Manchuria. Desde la década de 1960 se discute si la llegada de los militares a las estructuras de poder puede conceptualizarse como militarismo, fascismo o japonismo. Si bien la discusión de éstos no forma parte de los objetivos de este trabajo, es pertinente establecer un marco para poder abordar las perspectivas con que los directores y guionistas de las obras filmicas seleccionadas recrearon o imaginaron las realidades de la guerra y los conflictos inherentes a la misma.

Yoshida Shigeru, primer ministro de 1946-1947 y de 1949 a 1955, en sus *Memorias* atribuye a los militares un fuerte sentimiento anti-estadounidense y anti-británico, los califica como “políticos uniformados” y los responsabiliza de conducir a Japón al campo del Eje precipitando el desastre más grande sufrido por la nación (Yoshida, 1961, pp. 9-10). Debemos señalar que Yoshida fue un político conservador y nacionalista. Categorizar a Japón como fascista es complejo, puesto que el nacionalismo acérrimo tiene otras fuentes ideológicas tanto religiosas como sociales. Maruyama Masao, en *Thought and behaviour in Modern Japanese Politics*, analiza el desarrollo del nacionalismo japonés desde el siglo XVII y advierte sobre las notables diferencias del llamado “fascismo japonés” con respecto al europeo. Destaca la debilidad de los movimientos de masas de tendencia izquierdista, ya que no había partidos políticos proletarios organizados. Los trabajadores industriales, el “verdadero proletariado” era insignificante estadísticamente comparado con los comerciantes pequeños y medianos (Maruyama, 1969,

(De Bary W., Gluck C., & Tiedemann A., Eds.). NEW YORK: Columbia University Press. pp. 967-974.

pp.76-78). Además, la psicología y motivaciones de los líderes militares japoneses fueron muy distintas a las de sus aliados europeos. Imbuidos por una moralidad de corte confuciano expresada en actos de castigo por amor, los llevó a cometer atrocidades como “la violación de Nanking” en 1937 (Maruyama, 1969, pp.90-95). Este discurso sigue vigente a través del cine de ficción que nos presenta a personajes históricos que de haber sobrevivido habrían sido juzgados como criminales de guerra Clase A durante el Juicio de Tokio (1946-1948), expresándose como héroes aludiendo destinos inevitables y justificando la guerra como recurso para alcanzar la paz y expandir la prosperidad en Asia.

Un caso explícito es *Yamamoto Isoroku: Comandante en Jefe de la Flota Combinada* (*Rengō kantai shirei chōkan: Yamamoto Isokoru, Narushima Izuru*, 2011) una película que tardó cuatro años en producción y que se estrenó el 23 de diciembre de 2011, justo a tiempo para narrar la ‘La verdad de la Guerra del Pacífico tras setenta años’. El almirante Yamamoto, personificado por el reconocido Yakusho Kōji, fue abatido por cazas estadounidenses mientras se dirigía a la base naval de Buin en las Islas Salomón en abril de 1943. La Guerra del Pacífico no es un evento lejano, es un pasado omnipresente en la sociedad japonesa de largas, intensas y profundas connotaciones políticas. Han pasado 79 años desde el ataque a Pearl Harbor perpetrado el 7 de diciembre de 1941 y seguramente se producirán desde documentales hasta películas que conmemoren el octogésimo aniversario de un evento que desencadenó una sucesión de episodios terribles en Asia del Este. Los japoneses no sólo fueron víctimas sino también victimarios. Sin embargo, algunos cineastas siguen realizando esfuerzos para cambiar la percepción negativa que prevalece sobre algunos personajes, mostrándolos como “arquetipos de lo que un líder debe ser”, como en el caso de la citada *Yamamoto Isoroku: Comandante en Jefe de la Flota Combinada*.

Este trabajo está sustentado en algunas premisas básicas. Una de ellas es que el cine es un arte. Las historias que se cuentan son humanas, pero sobre hechos inhumanos y terribles. Así que vamos a hacer alusión a algunas historias en las que notoriamente sus autores buscan “revisar”; guiados por motivaciones individuales pero que traslucen posturas políticas e ideológicas claras.

Los hechos revisados

El revisionismo en historia es un recurso que sirve para negar, ignorar o minimizar las acciones o hechos que generaron fracaso, tragedia o catástrofe. Es común que se revisen las trayectorias históricas o los hechos del pasado para justificar por razones políticas el presente. Para ello, se explican los procesos históricos utilizando argumentos de todo tipo, desde los ideológicos y políticos hasta los culturales, en detrimento del análisis de las estructuras sociales y los factores de tipo económico. El fenómeno histórico más revisado desde el fin de la Segunda Guerra Mundial es el holocausto y la expresión más extrema de dicha revisión ha sido la negación de éste. Pero, no es el único. En la segunda década del siglo XXI, los estudios revisionistas han aumentado abarcando tópicos como el cine, la tecnología y la literatura. Gracias al hallazgo de nuevas fuentes como la imagen, el video o los testimonios tanto orales como escritos³ con frecuencia se reinterpretan los hechos ya conocidos. Esto permite, además del debate dentro de las comunidades académicas, cambiar la perspectiva de las personas. La corriente revisionista busca reinterpretar para explicar de otra manera lo que aparentemente ya sabíamos. Si bien se puede categorizar al revisionismo como académico o pseudocientífico, los revisionistas doctos o legos, deben realizar una ardua investigación historiográfica. Hoy el cine no es la excepción. Productores, directores y guionistas realizan obras en las que revisan personajes y sucesos obedeciendo a objetivos concretos protegidos por la libertad de expresión, una de las libertades individuales fundamentales consignada en las constituciones de los países democráticos.

La guerra narrada por los libros de historia contrasta con algunas imágenes que el cine contemporáneo usa para generar una narrativa diferente.

En este trabajo se aborda la situación de los prisioneros de guerra; el papel de los jóvenes pilotos suicidas -kamikaze; y el nivel tecnológico de los artefactos bélicos utilizados durante la Gue-

3 Estos cubren desde entrevistas inéditas con personajes clave, grabaciones de audio o video hasta notas, cuadernos de trabajo, diarios, apuntes diversos y borradores iniciales de obras.

rra del Pacífico. Con este propósito se seleccionaron las siguientes obras filmicas: ¡Feliz navidad, Sr. Lawrence! (1983) de Ōshima Nagisa; *Zero eterno* (2013) de Yamazaki Takashi; y *El viento se levanta* (2013) de Miyazaki Hayao.

La obra fílmica ¡Feliz navidad, Sr. Lawrence! de Ōshima Nagisa ofrece una re-lectura del papel de los japoneses en la Guerra del Pacífico, ya que los coloca en su humana dimensión y los libera de su caracterización como villanos absolutos. Por su parte, el director Yamazaki Takashi retrata a los jóvenes pilotos suicidas como hombres idealistas congruentes con su contexto y no como marionetas del Imperio y de la ideología nacionalista en *Zero eterno*. Mientras que en *El viento se levanta* de Miyazaki Hayao se presenta al ingeniero diseñador de aviones Horikoshi Jirō como un idealista y creyente en las bondades de la tecnología.

El contexto

La Segunda Guerra Mundial comenzó en 1939, hace exactamente 81 años, y cada año desde distintos enfoques, se filman docenas de películas sobre ella o sus consecuencias. Obviamente, el cine no es solo arte, también es negocio. Hay un público objetivo. Las audiencias más jóvenes son el mercado que consume esas películas-producto. Ya que ellos no tienen una memoria o recuerdos de un pasado real, sino que sus conocimientos amplios o escasos fueron adquiridos a través de la lectura de libros de historia y artículos en internet. Véase el ejemplo de la popular serie bélica *El Pacífico* estrenada por la cadena HBO en marzo de 2010. Obsérvese el guion; el periodo 1941-1945; y las 'verdades' que narra sobre la Guerra del Pacífico. Gracias al excelente trabajo del guionista Bruce C. McKenna (1962) esta serie obtuvo 8 premios de las 24 nominaciones al Emmy en agosto de 2010. En 2001 escribió 4 capítulos de la miniserie *Banda de Hermanos* por la que también obtuvo reconocimiento. Sobre la serie declaró: "*El Pacífico es Banda de Hermanos yendo al infierno*". La pregunta es cómo se consigue un guion creíble.

En el caso de McKenna lo consigue gracias a que estudió Historia de Europa en la Universidad Wesleyan. Además, cursó un año de estudios de doctorado en historia intelectual rusa en Stanford. El punto de partida es tener certeza acerca de lo que se le

quiere contar a la audiencia. Así, para lograr construir un drama épico, psicológicamente astuto e intenso, realizó una investigación ardua durante siete años y tomó como base dos libros que lo “informaron profundamente”: *Helmet for my pillow. From Parris Island to the Pacific* de Robert Leckie y *With the old breed* de Eugene D. Sledge, quienes sirvieron en la Primera División de la Marina estadounidense y son personajes clave en la trama.

Muchas películas bélicas están basadas en libros escritos por testigos de la historia. La intención como lo declaró en su momento McKenna, es: “Crear una afinidad psicológica con el tema de la serie, generar en la audiencia, a través de los personajes y la tecnología, un impacto profundo, hacer que experimenten la piedad y el terror [...]. El Pacífico no es sobre estrategia o táctica, es simplemente una exploración moral de lo que los hombres hicieron en esa guerra una visión moral” (2010). Esto es importante porque otros directores convertidos en guionistas, al igual que él, buscan provocar un compromiso emocional con el público mediante la camaradería, los valores compartidos y el heroísmo.

La *Taiheiyō senso* Guerra del Pacífico (1941-1945) inició el 7 de diciembre de 1941, el día de la infamia, según los estadounidenses, cuando los japoneses atacaron la flota anclada en Pearl Harbor, Hawái y destruyeron 7 acorazados, 120 aviones y 2400 vidas. Este hecho provocó que Estados Unidos le declarara la guerra al imperio japonés el 8 de diciembre. La Guerra del Pacífico fue una guerra naval, aérea y terrestre. Y como la historia la escriben los vencedores, al almirante Chester W. Nimitz se le considera el principal estratega, ya que en la Batalla de Midway (junio 4-7, 1942, tras el hundimiento de los portaaviones Akagi, Kaga, Sōryū y Hiryū) se decidió el curso de la guerra.

En agosto de 1942, la Primera División de la Marina arribó a Guadalcanal para asegurar un campo aéreo estratégico que hubiera posibilitado el avance japonés sobre Australia, quienes se habían desplazado desde Nueva Guinea en marzo. Allí permanecieron atacando y resistiendo durante cuatro meses antes de ser evacuados en diciembre de ese mismo año. El triunfo aliado sobre los japoneses en Guadalcanal cambió el curso de la guerra. Los antecedentes de la ambición imperialista de Japón comienzan con la

Primera Guerra Sino-japonesa, 1894-1895⁴; la Guerra Ruso-japonesa, 1904-1905; la Anexión de Corea en 1910; el incidente de Manchuria, 1931; el avance y dominio sobre las Islas Marshall, Carolinas y Marianas, 1933; la invasión de Manchuria, 1937; la Segunda Guerra Sino-japonesa en julio de 1937; y la ocupación de Indochina en julio de 1941. Sin mencionar el clima de enfrentamiento interno que culminó con el ascenso de los militares en las estructuras de poder político como lo mencionamos antes.

Los acontecimientos de 1937 y 1941 generaron sanciones económicas contra Japón, entre otras, la suspensión de venta de chatarra de hierro y petróleo. De hecho, el fracaso en las negociaciones con Estados Unidos propició el ataque a Pearl Harbor. A partir de la Declaración de Guerra los japoneses invadieron Indonesia y ocuparon numerosas islas del Pacífico. En la primavera de 1942 la Península de Batán y la Isla Corregidor en las Filipinas y prácticamente todo el sudeste asiático había caído bajo dominio japonés. La Campaña de Birmania (1942-1945) tuvo como consecuencia la expulsión de británicos y chinos. Desplazándose de Nueva Guinea a Guadalcanal con el objetivo de llegar a Australia sufrieron su primer revés en junio de 1942 cuando perdieron cuatro de sus mejores portaaviones en las Midway, el desembarco aliado anfibio en Guadalcanal los puso en jaque en diciembre.

Más allá de los acontecimientos bélicos existen otras verdades sobre la ‘verdad de la guerra’: 1) La ambición imperialista de Japón fue el resultado de factores endógenos como la presión demográfica; la demanda industrial creciente de materias primas para industrias pesadas como la siderúrgica y la naviera; 2) No olvidar que el mundo industrializado atravesó en la década de 1930 un ciclo de feroz depresión económica; 3) La crisis y la depresión de la economía exacerbaron los nacionalismos y empoderaron a los grupos derechistas o militaristas por doquier. El autoritarismo de cualquier cuño impulsó plataformas imperialistas para conseguir colonias y mercados; 4) El objetivo de Japón fue conseguir la autosuficiencia en materias primas, para ello conquistó la Malasia

4 Taiwán, antes Formosa, se obtuvo como concesión del Tratado de la Paz de Shimonoseki en 1895.

británica (Singapur), las Indias Orientales Holandesas (Indonesia) y la Indochina francesa (Vietnam, Camboya y Laos); 5) Hasta antes del 7 de diciembre de 1941 al gobierno de los Estados Unidos no le importaba la Segunda Guerra Mundial, ya que habían optado por el aislacionismo desde 1919; 6) Japón realizó su guerra imperialista para conseguir fuentes seguras de abastecimiento de materias primas enarbolando la bandera de la liberación a través de su declaración de la Gran Esfera de Co-prosperidad de Asia del Este, efectivamente, en el largo plazo esto promovió la independencia de los pueblos del Este y Sudeste asiático; 7) Para frenar a Japón y conseguir su rendición incondicional, los Aliados destruyeron sus ciudades: Tokio fue incendiado y 261 mil edificios desaparecieron el 9 de marzo de 1945, en un solo día 83 713 personas murieron, a estas víctimas siguieron las de los ataques atómicos el 6 y 9 de agosto ese mismo año. Gregory Frumkin en 1951 estimó conservadoramente el número de víctimas en 1 millón 200 mil soldados y 300 mil civiles, hoy se calcula que el número real podría ser superior a 668 mil personas. Mientras que las bajas estadounidenses fueron 300 mil militares. En el Pacífico murieron entre 30 y 50 mil estadounidenses; 8) La Guerra del Pacífico trajo incalculables sufrimientos al pueblo japonés porque probó de la peor manera posible su vulnerabilidad económica y su tremenda dependencia energética y de insumos; 9) En el balance de la guerra quedó demostrado que no obstante su rápido progreso hacia la modernización, su capacidad industrial no era lo suficientemente grande para enfrentar la capacidad estadounidense, menos aún la de las potencias aliadas en su conjunto; 10) Lo más grave fue que Japón nunca tuvo un plan integral para la guerra, apostaron como los alemanes al factor sorpresa y a una guerra relámpago. Sin una plataforma para expandir su maquinaria industrial e impedidos de obtener recursos y energía era imposible sostenerse en la guerra a largo plazo, fueron víctimas de su propia arrogancia y exceso de confianza. Japón entró a la guerra produciendo un 10% de las municiones que fabricaba Estados Unidos, sólo un 13% del hierro y acero, importando entre el 20 y 25 % del arroz y con un 50% de su población dedicada a la agricultura y la pesca. Esta enorme capacidad industrial es-

tadounidense ralentizó el desarrollo de la guerra mientras el imperio japonés se agotaba.

No son pocas las películas que los directores japoneses han realizado para compartir su visión sobre los acontecimientos enmarcados en el curso de la Taihei-yō senso. A continuación, se ofrece una lista sucinta de las más destacadas, entre ellas, las ya señaladas. Algunas han sido filmadas más de una vez, y en cada ocasión se buscó incluir nuevos elementos.

Cuadro 1

Revisionismo *versus* Pacifismo La Segunda Guerra Mundial vista por el cine japonés, selección de filmes contemporáneos

Película	Director	Año
<i>La mañana de la familia Ōsone</i> (<i>Ōsone-ke no asa</i>)	Kinoshita Keisuke	1946
<i>No añoro mi juventud</i> (<i>Waga seishun ni kuinashi</i>)	Kurosawa Akira	1946
<i>La tragedia de Japón</i> (<i>Nihon no higeki</i>)	Kamei Fumio	1946
<i>Guerra y paz</i> (<i>Sensō to heiwa</i>)	Imai Tadashi/ Yamamoto Satsuo/Kamei Fumio	1947
<i>Los niños de Hiroshima</i> (<i>Hiroshima no ko</i>)	Shindō Kaneto	1952
<i>Zona vacía</i> (<i>Shinkū chitai</i>)	Yamamoto Satsuo	1952
<i>Una tragedia japonesa</i> (<i>Nihon no higeki</i>)	Kinoshita Keisuke	1953
<i>El arpa birmana</i> (<i>Biruma no tategoto</i>)	Ichikawa Kon	1956
<i>Fuego en la planicie</i> (<i>Nobi</i>)	Ichikawa Kon	1959
<i>La guerra de la Gran Asia Oriental</i> (<i>Daitōa sensō to kokuasai saiban</i>)	Komori Kiyoshi	1959
<i>Quiero ser una almeja</i> (<i>Watashi wa kai ni naritai</i>)	Hashimoto Shinobu	1959

<i>La condición humana</i> (<i>Ningen no jōken</i>)	Kobayashi Masaki	1959-61
<i>Quiero ser una almeja</i> (<i>Watashi wa kai ni naritai</i>) [Película de T.V.]	Okamoto Yoshihiko	1961
<i>El día más largo de Japón</i> (<i>Nihon no ichiban nagai hi</i>)	Okamoto Kihachi	1967
<i>La batalla decisiva de Okinawa: La furia del periodo Shōwa</i> (<i>Gekido no shōwashi: Okinawa kessen</i>)	Okamoto Kihachi	1971
<i>Ay, la batalla final de la escuadra aérea</i> (<i>Aa kessen kukōtai</i>)	Yamashita Kōsaku	1974
<i>El Gran Imperio de Japón</i> (<i>Dainippon teikoku</i>)	Masuda Toshio	1982
<i>El juicio de Tokio</i> (<i>Tōkyō saiban</i>)	Kobayashi Masaki	1983
<i>¡Feliz navidad, Sr. Lawrence!</i> (<i>Senjō no merī kurisumasu/Furyō</i>)	Ōshima Nagisa	1983
<i>Zero</i> (<i>Zerosen moyu</i>)	Masuda Toshio	1984
<i>El arpa birmana</i> (<i>Biruma no tategoto</i>) [Nueva versión]	Ichikawa Kon	1985
<i>La tumba de las luciérnagas</i> (<i>Hotaru no haka</i>)	Takahata Isao	1988
<i>Orgullo: Momento predestinado</i> (<i>Puraido: Unmei no toki</i>)	Itō Shun'ya	1998
<i>Merdeka 17805</i> (<i>Murudeka 17805</i>)	Fuji Yukio	2001
<i>Los hombres del Yamato</i> (<i>Otoko tachi no Yamato</i>)	Satō Jun'ya	2005
<i>Mar sin salida</i> (<i>Deguchi no nai umi</i>)	Sasabe Kiyoshi	2006
<i>Voy a morir por ti</i> (<i>Ore wa, kimi no tame ni koso shini ni iku</i>)	Shinjō Taku	2007
<i>Un testamento para el mañana</i> (<i>Ashita e no yuigon</i>)	Koizumi Takashi	2007
<i>Quiero ser una almeja</i> (<i>Watashi wa kai ni naritai</i>) [Película de T.V.]	Amemiya Nozomi	2007

<i>Quiero ser una almeja (Watashi wa kai ni naritai)</i> [Nueva versión]]	Fukuyama Kazuo	2008
<i>Comandante en jefe de la flota combinada: Yamamoto Isoroku (Rengō kantai shirei chōkan: Yamamoto Isoroku)</i>	Narushima Izuru	2011
<i>Zero eterno (Eien no zero)</i>	Yamazaki Takashi	2013
<i>El viento se levanta (Kaze tachinu)</i>	Miyazaki Hayao	2013
<i>Fuego en la planicie (Nobi)</i> [Nueva versión]	Tsukamoto Shin'ya	2014
<i>El día más largo de Japón, versión definitiva (Nihon no ichiban nagai hi ketteiban)</i> [Nueva versión]	Harada Masato	2015
<i>En este rincón del mundo (Kono sekai no katasumi ni)</i>	Katabuchi Sunao	2016

Fuente: Elaboración propia.

Las películas revisionistas sobre la guerra se produjeron tras el fin del periodo de ocupación (1945-1952). El estudio Shin-Tōhō tuvo varios éxitos de taquilla en que se abordaron temas no permitidos por la autoridad: las bombas atómicas, la Batalla de Okinawa y el cuerpo estudiantil Princesas Lirio (*Himeyuri gakutotai*), la guerra entre Japón y los Estados Unidos, elegías de generales del ejército o almirantes de la armada, entre otros. Es importante señalar que bajo la supervisión del Comando Supremo de las Potencias Aliadas sólo se hicieron películas en congruencia con el énfasis estadounidense en la Guerra del Pacífico, la justicia del veredicto del Juicio de Tokio a los criminales de guerra y el antimilitarismo. Las películas filmadas en esos años muestran el horror del campo de batalla y la brutalidad de la vida en los cuarteles (Stegewerns, 2015). En cambio, el Shin-Tōhō entre 1947 y 1961, filmó películas que retaron la política instituida por los estadounidenses durante la Ocupación, lo que inauguró nuevas tendencias y subgéneros filmicos caracterizados por ser anti individualistas, machistas y pro-militaristas (Stegewerns, 2015, p.97). Las 'películas de guerra-retro', como las denomina Isolde Standish, deben analizarse como textos que pretenden comentar tiempos pasados y artefac-

tos culturales que contribuyen a los discursos culturales de la época en que se producen (p. 322). Afirma que:

Muchas de estas películas basadas en temas militares y bélicos, que tienen su origen en el enfoque humanista de las películas de guerra-retro de finales de la década de 1950 y en la tradición *ninkyō*⁵, contribuyeron a un discurso de posguerra de reivindicación cultural de los líderes militares de Japón. En parte, esta reivindicación representó una reacción contra la criminalización de Japón durante el Juicio por Crímenes de Guerra de Tokio a principios de la posguerra, y cada vez más desde la década de 1980, una respuesta a la hipocresía de la política exterior estadounidense. (pp. 317-318)

En las películas seleccionadas podemos identificar los elementos humanistas afines a los parámetros del gobierno de Ocupación como también el enfoque revisionista que destaca los “motivos de Japón”.

¡Feliz navidad, Sr. Lawrence!

¡Feliz navidad, Sr. Lawrence! (*Senjō no merī kurisumasu o Furyō*) es una película histórica realizada en 1983, el año 58 de la era Shōwa, el momento de mayor auge económico alcanzado por Japón. En esta obra podemos atisbar, como en otras del género bélico, en la percepción de Japón como nación y lo que significa ser japonés. No resulta fácil comprender qué es lo que representa o significa. A decir de Donald Richie, Ōshima Nagisa (1932-2013) aborda uno de sus tópicos recurrentes: el socavamiento de los constructos sociales por fuerzas impredecibles como lo es el sentimiento del amor (2012, p.279).

El director Ōshima Nagisa comenzó su carrera en la década de 1960, por lo que en la década de 1980 ya gozaba de renombre internacional por películas anti-establishment como *Noche y niebla en Japón* (*Nihon no yoru to kiri*, 1960), *El ejército imperial olvida-*

5 Las *ninkyō eiga* o películas de caballería, es un subgénero filmico de las películas sobre la Yakuza. Fue muy popular en la posguerra. Los personajes son forajidos honorables que se debaten entre el *giri* (deber) y el *ninjō* (emociones o sentimientos). Por lo general, están ambientadas en las épocas Meiji y Taishō. La compañía Tōei fue la principal productora de este subgénero.

do (*Wasurerareta kōgun*, 1963), *Muerte por ahorcamiento* (*Kōshikei*, 1968), *La ceremonia* (*Gishiki*, 1971), *El imperio de los sentidos* (*Ai no korīda*, 1976) y *El imperio de la pasión* (*Ai no bōrei*, 1978), por mencionar algunas. En todas asume una postura crítica, ya sea de abierta oposición o de denuncia; no invita a la reflexión, su cine es abiertamente beligerante, puesto que exige a quien lo ve, emprender una acción; el hecho de ver su cine se convierte en acto de transgresión. El tema del éxito es importante porque su trayectoria le garantizó el favor de los inversionistas, en particular franceses, y los distribuidores internacionales. Su filmografía muestra siempre el enfrentamiento de los contrarios: culpa *versus* remordimiento, placer *versus* sufrimiento, vida *versus* muerte, salvación *versus* destrucción, y bien *versus* mal. Fue un realizador con una postura muy clara, por ejemplo, en *Noche y niebla en Japón* apoya de forma tácita la oposición de los estudiantes japoneses a la renovación del tratado de seguridad entre Estados Unidos y Japón⁶. Muy pronto renunció al sistema de estudio, nada menos que a Shochiku, y fundó Sozoshu, su propia productora, y sobrevivió en el circuito de cine de autor gracias al financiamiento externo. Su obra reta el *statu quo* y la autoridad.

Ōshima Nagisa y Paul Mayersberg escribieron el guion a partir de *La semilla y el segador* (1963) y *La Noche de la luna nueva* (1970) de Laurens van der Post, trabajos literarios en los que el autor relata sus vivencias durante tres años y medio como prisionero de guerra. Los protagonistas son David Bowie (Mayor Jack Celliers), Tom Conti (Coronel John Lawrence), Ryuichi Sakamoto (Capitán

6 El Tratado de Seguridad Nipón-norteamericano fue firmado en la ciudad de San Francisco el 8 de septiembre de 1951. Se le ha considerado un tratado desigual, ya que el artículo 1 señala: "Japón concede a Estados Unidos de América, después de la entrada en vigor del tratado de paz [Tratado de Paz de San Francisco] y de este tratado, el derecho de disponer de las fuerzas armadas norteamericanas de tierra, mar y aire en Japón. Dichas fuerzas serán utilizadas para contribuir al mantenimiento de la paz internacional y de la seguridad en el Extremo Oriente, para la seguridad del propio Japón frente a un ataque armado proveniente del exterior, para toda ayuda solicitada expresamente por el gobierno japonés, y para acabar con las perturbaciones y motines internos de Japón, producidos por instigación o intervención de una potencia o potencias extranjeras" en Michitoshi T., Knauth L., y Tanaka M. (editores) (1987), *Política y pensamiento político en Japón, 1926-1982* (pp. 314-316). México, D.F.: El Colegio de México.

Yonoi), Takeshi [Kitano] (Sargento Gengo Hara)⁷, y Jack Thompson (Capitán Hicksley). El productor Jeremy Thomas sugirió tanto a Mayersberg como a Bowie. Sakamoto aceptó actuar a cambio de que el director le permitiera escribir la memorable banda sonora. Si bien no resultó un éxito en taquilla, estuvo nominada a la Palma de Oro en el Festival de Cannes. Hoy es considerada una película de culto, por algunas de las razones que se exponen. Si bien el tema eje es el tratamiento de los prisioneros de guerra por parte de los japoneses en Java en 1942, hay muchos otros subyacentes. Todos los personajes representan una postura distinta frente a la guerra, pero comparten el mismo destino. El tráiler original destaca los elementos con los que Ōshima construye la premisa para fijar su punto de vista. Por ejemplo, la voz del narrador con el tema *Forbidden colors*⁸ de fondo dice: “Hubo un lugar donde la tierra estaba empapada de sangre y lágrimas; era allí donde crecían las flores más hermosas”. Todos eran hombres honorables. Pero... ¡las cosas que se pueden hacer en nombre del honor! Ōshima nos muestra la cara más cruel de la guerra, situada dentro del campo de prisioneros, la despoja de cualquier trazo de heroicidad y enfrenta a sus protagonistas con ellos mismos; la guerra es un acto salvaje que imposibilita el amor y la amistad. Si bien el Coronel Lawrence al hablar japonés es el interlocutor entre los soldados japoneses y los cautivos, hay un constante enfrentamiento porque los valores de unos y otros son distintos, en lo único que coinciden es que todos creen conducirse de manera correcta. Incluso las sentencias más crueles, como el *seppuku* del Sargento Kanemoto de origen coreano, al descubrirse su *affair* con un soldado holandés, son aceptadas, no obstante, es una evidencia de que los japoneses “viven en el pasado”. El personaje más simple y, tal vez por eso, antipático, es el Mayor Hicksley, un australiano pagado de sí mismo, patriotero e intransigente, que nunca entiende nada, ni siquiera a los ‘occidentales’ Lawrence y Celliers, se guía según los cánones esta-

7 Kitano “Beat” Takeshi se dió a conocer internacionalmente como el temible Sargento Hara.

8 *Forbidden Colours* es una pieza musical compuesta por Sakamoto Ryuichi para la banda sonora de la película ¡Feliz navidad, Sr. Lawrence! La letra es de David Sylvian, quien la canta.

blecidos, en un contexto en donde no funcionan. En muchos sentidos este personaje representa la postura de otra obra entrañable del cine bélico: *El puente sobre el río Kwai* (1957) de David Lean, un auténtico melodrama sobre héroes y villanos que se desarrolla en Birmania bajo el dominio colonial japonés.

El Mayor Jack Celliers, es un sudafricano que sirve en el ejército británico y llega al campo tras ser hallado culpable por una corte militar en Batavia al negarse a compartir su historial con el enemigo, aduciendo que “su pasado era un asunto personal”. En ese juicio el Capitán Yonoi queda cautivado por el arrojo de Celliers, así que interviene para llevarlo prisionero al campo que dirige, no es claro en un inicio si lo hace por compasión, benevolencia o amor, o una combinación de todas. Ambos personajes tienen pasados dolorosos. Celliers lamenta haber traicionado la confianza de su hermano pequeño, mientras que Yonoi se duele de haber sobrevivido al incidente del 26 de febrero de 1936⁹, donde sus correligionarios perecen. Sus lamentos los humanizan al tiempo que los hacen vulnerables. La mutua incompreensión se expresa en desacatos que son castigados con golpizas constantes. El clímax de la narración visual se alcanza cuando Yonoi, harto de que Hicksley se niegue a revelar el nombre de especialistas, lo obliga a arrodillarse para proceder a decapitarlo con su espada, en ese momento Celliers rompe filas y se encamina hacia Yonoi, lo toma por los brazos y le besa ambas mejillas. Este acto de amor irreverente destruye por completo al orgulloso capitán, que acaba siendo relevado de

9 El Incidente del 2-26 (*Ni-ni roku jiken*) ocurrió el 26 de febrero de 1936 en Tokio. Fue un intento de golpe de estado con potencial de éxito, en el que se sublevaron los militantes de la Facción de la Vía Imperial del ejército, con el objetivo de derrocar a la Facción Control, mediante la destrucción de la élite gobernante para efectuar una reforma completa de la estructura nacional. Tras el asesinato de algunos líderes gubernamentales importantes, los insurgentes se parapetaron en una parte de la ciudad; se impuso ley marcial, y después de tres días los rebeldes se rindieron ante la orden personal del Emperador. En consecuencia, trece oficiales del ejército y cuatro civiles (incluyendo el líder nacionalsocialista Kita Ikki) fueron ejecutados, y varias figuras militares con liderazgo fueron depuestas de sus posiciones de autoridad. El incidente fracasó en la consecución de sus objetivos específicos, pero alentó enormemente la tendencia hacia el totalitarismo y control militar. Véase Ivan Morris (1967). *Japan 1931-1945. Militarism, Fascism, Japanism? Problems in Asian Civilizations*. Boston: D.C. Heath & Co. pp. XI-XII.

su cargo. Su sucesor tortura a Celliers, hasta la muerte al enterrarlo hasta la cabeza en la arena.

La trama transcurre entre agosto de 1942 y la víspera de Navidad de 1946, la noche previa a la ejecución del Sargento Hara. En ese momento, recibe la visita del Coronel Lawrence y comparten con alegría y tristeza sus recuerdos en el campo de prisioneros. Hara señala: “No entiendo. Mis crímenes no fueron diferentes a los de otros soldados”, Lawrence le advierte: “usted es la víctima de hombres que creen tener la razón ...al igual que un día usted y el Capitán Yonoi pensaron tenerla. Y la verdad es que nadie la tiene”. Por ello, “...la victoria es muy difícil de aceptar”. Para entonces, han muerto Celliers y Yonoi, ambos ejecutados en distintas circunstancias. La moraleja es que los papeles de víctima y verdugo son fácilmente intercambiables. Los valores humanos son mutables y circunstanciales y las relaciones entre prisioneros y carceleros ofrecen la oportunidad de señalar que la injusticia y la crueldad forman parte de la naturaleza humana. El enfrentamiento entre el honor occidental *versus* el honor oriental [aka japonés] es una contraposición inerte que sólo tiene significado cuando se muestra compasión o amor hacia el contrario.

Esta película fue filmada en locaciones de Rarotonga, Islas Cook y en Auckland, Nueva Zelanda, a lo largo de siete semanas entre septiembre y noviembre de 1982. El guion de Ōshima y Mayersberg es una adaptación libre de las obras de Laurens van der Post ya señaladas. Ōshima leyó *La semilla y el segador* en 1978 y quedó impresionado por el relato de las experiencias de los campos de prisioneros de Sukabumi y Bandung en Java Occidental, en el archipiélago indonesio. Ōshima maneja en su guion la culpa y la vergüenza de los personajes principales por sus pasados. Así que es posible afirmar que enfatiza el trauma psicológico que se advierte más claramente en *A bar of shadow*, uno de los tres relatos que integran *La semilla y el sembrador*. Sin embargo, mientras Van der Post destaca el enfrentamiento entre lo británico y lo japonés mediante las diferencias filosóficas y los códigos de honor expresados en valores, Ōshima provoca la ejecución de un soldado de origen coreano acusado de perpetrar una violación sexual contra un soldado holandés, para enmascarar el amor homosexual de ambos;

la exhibición de Yonoi como soldado de élite japonés amante del kendo¹⁰ en conflicto constante, mantiene el autocontrol frente a las provocaciones insensatas de Celliers. Por último, nos convence de la fuerte atracción de Yonoi por Celliers. Es un retrato de la ‘otredad’, una alegoría de la eterna atracción de los contrarios.

La obra de Ōshima difiere enormemente de *Zero eterno* y *El viento se levanta*, separadas en el tiempo por tres décadas, las últimas ofrecen otras lecturas de la guerra, tal vez menos agudas, pero igualmente útiles para mostrar la manera en que se narra la historia desde el presente.

Zero eterno (*Eien no 0*)

Zero eterno del cineasta Yamazaki Takashi (1964) fue un gran acontecimiento fílmico en 2013. Es una de esas películas que cuenta una historia para incidir en la percepción del gran público sobre el papel que desempeñó Japón en la Guerra del Pacífico. Como algunas otras obras cinematográficas japonesas, rara vez explica las causas, pero siempre enfatiza las consecuencias. Puede inscribirse en el grupo de las revisionistas. Ofrece más de un argumento para justificar la revitalización del Estado-Nación japonés y su “normalización”. Forma parte de un grupo de películas que conmemora el septuagésimo aniversario del fin de la Segunda Guerra Mundial, véase el cuadro 1.

La trama parte desde el presente para atisbar en el pasado. Aborda, aparentemente de forma tangencial, las misiones suicidas del cuerpo especial de ataque *tokkōtai* (kamikaze) en la última parte de la Guerra del Pacífico. La historia inicia cuando dos hermanos, ella periodista, él egresado de leyes que no consigue aprobar el examen para ejercer, se enteran en el funeral de su abuela que tuvo un primer marido que murió en combate. La joven periodista convence a su hermano de investigar quién fue su abuelo biológico. En diferentes momentos busca contrastar la vida del aviador, Miyabe Kyuzo, con la del aspirante a abogado, Oishi Kentarō. Esta película es polémica en su origen mismo, puesto que el guion de Yamazaki Takashi y Hayashi Tamio está basado en la novela ho-

10 Kendo o camino del sable, es un arte marcial japonés en donde se maneja un sable de bambú denominado shinai.

mónima (2006) escrita por el nacionalista de ultraderecha Naoki Hyakuta¹¹.

Mientras que la novela vendió más de 4 millones de copias, la película fue premiada por la Academia Fílmica de Japón (*Nippon Akademie Sho*) en la trigésima octava ceremonia celebrada en febrero de 2015. Allí obtuvo el premio a mejor película, mejor director, mejor actor protagónico para Okada Junichi, mejor cinematografía para Shibazaki Kōzō, mejor iluminación para Ueda Nariyuki, mejor dirección de arte para Jōjō Anri, mejor sonido para Fujimoto Kenji, mejor edición para Miyajima Ryūji. También ganó el premio de popularidad al ser la película más vista tras su estreno el 21 de diciembre de 2013 y 2014. En la taquilla ganó \$82,879,386 dólares¹². Fue alabada por el entonces primer ministro Abe Shinzō, amigo del autor de la novela.

El director Yamazaki Takashi inició su carrera como especialista en efectos especiales; dirigió la trilogía *Siempre, el atardecer en la tercera cuadra* (*Always sanchōme no yūhi*, 2005), *Siempre, el atardecer en la tercera cuadra II* (*Always zoku sanchōme no yūhi* (2007), *Siempre, el atardecer en la tercera cuadra 1964* (*Always sanchōme no yūhi '64*, 2012), el *live action* de *Acorazado espacial Yamato* (*Uchū senkan Yamato*, 2010) y *Quédate conmigo, Doraemon* (*Sutando bai mī Doraemon*, 2014), con gran éxito.

Si bien *Zero eterno* fue ampliamente reconocida dentro y fuera de Japón, no estuvo exenta de críticas debido a la manera en que se cuenta la historia. Una de las críticas más fuertes la hizo Miyazaki Hayao quien señaló: “están intentando hacer una historia del caza zero con base en una crónica ficticia de la guerra que es un fardo de mentiras” (Shilling, 2014). Mientras que el director,

11 Novelista y productor de televisión nacido en 1956. Sus obras son *Zero eterno* (2006), *Un hombre llamado pirata* (2012), *El ojo de la fortuna* (2014) y *El paraíso de las ranas* (2016). Formó parte de la Junta de gobierno de la televisora estatal NHK de 2013 a 2015. Es un polémico negacionista que mientras se exhibía la película sobre su novela, declaró que la Masacre de Nanking (1937) era una ficción y que los Juicios de Tokio (1946-1948) fueron una maniobra astuta para encubrir las atrocidades cometidas por Estados Unidos contra Japón, especialmente los bombardeos atómicos a Hiroshima y Nagasaki el 6 y 9 de agosto de 1945.

12 Según Box Office Mojo de IMDbPro disponible en https://www.boxofficemojo.com/title/tt2404217/?ref_=bo_se_r_1

guionista y crítico de cine Izutsu Kazuyuki declaró que la película glorificaba a los *tokkōtai* y que la historia y sus personajes no tenían base alguna. En China, algunos sitios web de noticias la calificaron de propaganda. Sabemos que las relaciones de Japón con los países vecinos tras la conclusión de la Segunda Guerra Mundial han sido afectadas por la historia, esto es, sus experiencias en el conflicto, y éstas convertidas en narración son clave para explicar si son buenas, malas o complicadas. Por esto, una película como *Zero eterno* que conmovió a Abe Shinzō e hizo llorar a su esposa Akie, ofreció una oportunidad excelente para reavivar la discusión sobre la actuación de Japón durante la guerra.

La narración con fingida inocencia nos traslada al pasado, a partir de la inquietud cuasi repentina de los hermanos para saber quién fue su abuelo. Mientras investigan mediante una serie de entrevistas a los camaradas todavía vivos, advierten que las opiniones sobre Miyabe Kyuzo están divididas, ya que algunos lo consideran un cobarde que evitaba morir y otros un héroe que sacrificó su vida. La película es superlativamente manipuladora porque termina convenciendo, tanto a los escudriñadores del pasado dentro de la trama como a los espectadores, de la heroicidad del personaje en el escenario de la guerra. El director en respuesta a las críticas dijo que no es una película bélica, que la guerra es un telón de fondo para contar un drama humano. Lo cierto es que las espectaculares imágenes generadas por computadora sirven para recrear las batallas, la letalidad del caza Mitsubishi A6M y destacar el escenario bélico.

La banda sonora es muy importante en esta obra porque potencia las emociones de los espectadores. El compositor Satō Naoki ya había colaborado con Yamazaki creando las bandas sonoras de *Siempre, el atardecer en la tercera cuadra* y *Acorazado espacial Yamato*. Además, tiene una trayectoria en la composición de música para *anime* y *dorama*¹³. *Hotaru (Luciérnaga)*, el tema final, es de los Southern All Stars, una banda de J-rock y J-pop, muy querida en

13 *Dorama* es un término japonés que se usa para las series de televisión que narran historias en imagen real.

Japón¹⁴. Es un hecho que la conmemoración de los aniversarios de la Guerra del Pacífico son una oportunidad para la industria filmica japonesa y también para los activistas derechistas que retratan a los soldados japoneses como héroes, víctimas de circunstancias que definen su destino. Tienen bien identificados a los adultos mayores (supervivientes) y jóvenes como su público meta.

Durante la postguerra otras novelas han sido llevadas al cine, tal es el caso de *Fuego en la planicie* (*Nobi*, 1951) de Ōka Shōhei; *El arpa birmana* (*Biruma no tategoto*) de Takeyama Michio; *La tumba de las luciérnagas* (*Hotaru no haka*, 1972) de Nosaka Akiyuki, entre otras.

Si bien Yamazaki se reconoce a sí mismo como un creador de entretenimiento y niega la carga ideológica y política de su obra; se dice crítico del patriotismo ciego. Sin embargo, *Zero eterno* sí es una película con trasfondo histórico y bélico, que provoca que los espectadores tomen una postura ideológica de sesgo nacionalista. La escena final convierte las misiones *tokkōtai* en actos heroicos.

Acción y reacción: la crítica y el revisionismo histórico

Si bien el cine bélico revisionista es calificado como propaganda que difunde mitos falsos sobre la guerra y sus actores apelando a un sentimentalismo nacionalista que promueve la glorificación y honra la memoria de los caídos, incluidos los criminales de guerra. Hay otras obras que son antibélicas y pacifistas. Es el caso de *La tumba de las luciérnagas* (*Hotaru no haka*) de Isao Takahata, 1988; *¡Feliz navidad, Sr. Lawrence!* (*Senjō no merī kurisumasu o Furyō*) de Ōshima Nagisa, 1983; *El arpa birmana* (*Biruma no tategoto*) y *Fuego en la planicie* (*Nobi*) de Kon Ichikawa; el episodio *El túnel de sueños* (*Yume*) de Kurosawa Akira y, *El viento se levanta* (*Kaze tachinu*) de Miyazaki Hayao.

El viento se levanta (*Kaze tachinu*)

14 La canción es del álbum *Budō* (*Uva*), reconocido como mejor álbum en la quincuagésima séptima edición de los *Japan Records Awards* en 2015.

El título de ésta se tomó de la última estrofa del poema *El cementerio marino* de Paul Valéry publicado originalmente en 1920:

¡El viento se levanta!... ¡Hay que intentar vivir!
 El aire inmenso abre y cierra mi libro,
 ¡La ola en polvo osa saltar las rocas!
 ¡Emprended vuelo, páginas deslumbradas!
 ¡Romped, olas! ¡Romped de aguas gozosas
 este techo tranquilo que picoteaban focues!¹⁵

Es un poema que habla de la mutabilidad de la vida en el tiempo. Tal vez por eso inspiró a Miyazaki Hayao (1941) en su proceso creativo. Se sabe que Miyazaki no se basa en un guion escrito para construir su historia, sino que a partir de la creación de imágenes narra la historia¹⁶. No es sólo dibujante, también es diseñador, director, guionista y productor. Activo desde 1968, ha dirigido: *Lupin III*, *Nausicaa del valle del viento*, *El castillo en el cielo*, *Mi vecino Totoro*, *Kiki: entregas a domicilio*, *Porco Rosso*, *La princesa Mononoke*, *El viaje de Chihiro*, *El castillo ambulante*, *Ponyo en el acantilado* y, *El viento se levanta* que se estrenó el 20 de julio de 2013. Es la última obra de Miyazaki como director y en ella, narra la vida del ingeniero aeronáutico Horikoshi Jirō (1903-1982). Es su única película sobre un personaje histórico; todos le cuestionaron su decisión por el temor de que su obra glorificara la guerra. Lo cierto es que Miyazaki es un aficionado de los aviones. Su padre Miyazaki Katsuji (1915-1993), al igual que Horikoshi, era ingeniero aeronáutico y director de la empresa Aviones Miyazaki que fabricaba timones, entre otras piezas, que se usaban para construir aeronaves como el Zero. Su madre Miyazaki Dora, como la esposa del personaje de su película, estuvo enferma de tuberculosis vertebral durante muchos años (Lenburg, 2012). Las semejanzas entre la vida de su padre y la vida de Horikoshi son importantes; así como su amor por los aviones, presente en muchas de sus películas, especialmente en *Nausicaa*

15 Paul Valéry. El cementerio marino. Traducción de Jorge Valdivieso. *Revista chilena de literatura*. No. 29, 1987, pp.183-187.

16 Arakawa, Kaku (director) (2019). *10 years with Hayao Miyazaki*. Capítulo 1-4 [documental] . Tokio: NHK World Japan.

del valle del viento, (1984) y *Porco Rosso* (1992). También está inspirada en una novela corta de Hori Tatsuo (1904-1953) de título homónimo, que trata sobre las enfermas de tuberculosis en un hospital de Nagano (en donde el propio Hori estuvo internado).

La narración tiene tres ejes: 1) Biografía de Horikoshi Jirō; 2) Historia de la aeronáutica; 3) Historia de Japón en el primer tercio del siglo XX.

Horikoshi Jirō se graduó en ingeniería por la Universidad Imperial de Tokio y comenzó a trabajar para la empresa Mitsubishi en 1927. Los cazas de guerra Mitsubishi A6M Zero,¹⁷ Mitsubishi J2M3 Raiden, y el primer avión turbohélice civil tras la Segunda Guerra Mundial son obras suyas.

En su vida se retratan los episodios más dramáticos del período de entreguerras, la Guerra del Pacífico y la posguerra en Japón. En el libro *Zero!* de Okumiya Masatake (1909-2007), basado en un líder de escuadrón de ataque aéreo, se pueden leer algunos fragmentos de su diario, correspondientes a los últimos meses de la guerra. Dichos fragmentos traslucen la decepción y la tristeza por las circunstancias terribles que tuvieron que atravesar:

Nuestra situación nacional se está deteriorando rápidamente. Se siente como si ciertos elementos estuvieran pudriendo el país desde dentro. Ha habido un aumento tremendo en el número de personas que sufren directamente por los bombardeos; la inflación se ha extendido como fuego por todo el país, y sobre todo la clase asalariada padece por ello; gente astuta propone políticas y medidas aleatorias a las desconcertadas oficinas gubernamentales y de algún modo obtienen nuevos empleos que les proporcionan buen ingreso y posición; mientras las personas honestas (la mayoría de nuestro país) son llevadas a la guerra o a una vida de dificultad y amargura; muchos comerciantes ladinos e industriales adulan y engañan a los militares; buscan y obtienen grandes beneficios mediante tratos de negocios injustos y deshonestos; el gobierno ha perdido la capacidad para distinguir lo verdadero de lo falso; el clamor de los favorecidos se hace cada vez más fuerte; muchos funcionarios de gobierno se centran úni-

17 El caza Zero fue usado en el ataque a Pearl Harbor el 7 de diciembre de 1941.

camente en eludir su responsabilidad; los funcionarios de alto-rango con frecuencia cambian sus posiciones; se mueven constantemente.¹⁸

Zero fighter! de Akira Yoshimura (1996), describe el arduo esfuerzo de Horikoshi y su equipo para producir por encargo una aeronave de guerra que le garantizara al gobierno la independencia tecnológica de los productos aeronáuticos extranjeros. En sus últimos años, Horikoshi fue profesor en el Instituto de Defensa de Japón y en la Nippon University (AP, 1982).

Hayao Miyazaki se enfoca más en los ideales del joven Horikoshi que en la guerra. Destaca las circunstancias de Japón durante las décadas de 1920 y 1930. En la película Giovanni Battista Caproni (1886-1957), ingeniero aeronáutico italiano aparece como fuente de inspiración, los aviones no como herramientas de guerra sino como medios de transporte. Así lo establece en el diálogo en sueños que mantiene Horikoshi con el conde Caproni:

CAPRONI: Vamos arriba, niño japonés. Este es mi verdadero sueño. Cuando la guerra se termine, construiré esto [señalando un avión de pasajeros]. ¿Qué opinas? Magnífico, ¿no lo crees? Vamos a despegar. En lugar de bombas, ¡transportaré pasajeros! Hallo que los sueños son una buena manera para ver mis diseños. ¡Puedo ir a donde sea! Vamos, camina en el larguero del ala, niño japonés. ¡Mira eso!

JIRO [NIÑO]: ¡Oh!

CAPRONI: Es una belleza, ¿verdad?

JIRO [NIÑO]: Sí, increíble.

CAPRONI: Transportaré un centenar de personas de un lado a otro del Atlántico.

JIRO [NIÑO]: ¿Señor Caproni, puedo hacerle una pregunta? Sé que nunca podré ser un piloto debido a mi mala visión. Si no puedo ser piloto, ¿puedo diseñar aviones?

CAPRONI: Niño japonés, he estado rodeado de aviones toda mi vida. ¿Sabes cuántos he volado? ¡Ninguno! Muchos

18 Registros de su diario entre el 22 de mayo y el 21 de julio. Véase Jiro Horikoshi's final war diary (capítulo 29) en Okumiya, Masatake, Jiro Hirokoshi y Martin Caidin (2002). *Zero!* Nueva York: ibooks.

pueden volar aviones, pero ¡yo los diseño! ¡yo los creo! Y, entonces, ¡puedes ser un ingeniero aeronáutico!

JIRO [NIÑO]: ¡Sí!

CAPRONI: Pero recuerda esto niño japonés: Los aviones no son herramientas para la guerra. Tampoco son para enriquecerse. Los aviones son sueños hermosos.

Su propuesta es tratar de descifrar por qué creó ese avión. Así que el gran reto fue capturar los sentimientos de Horikoshi. El punto de partida es el hecho de que el caza zero no tiene un final feliz. Sin embargo, las personas como Horikoshi, intentaron vivir plenamente sus vidas, tanto como pudo ser posible. La época en la que vivieron no fue su elección. Tenían que vivir. En el documental producido por la NHK Miyazaki afirma de manera contundente: “La película no es sobre el Zero, de ningún modo [...], Jirō quería hacer aviones. No quería estar en la guerra. Ya no daré ninguna excusa barata como esa” (2019).

La película no es exacta en la narración de la verdad histórica sobre la vida del Ingeniero Horikoshi, ya que el guion no sigue una biografía sino una historieta (manga) de nueve capítulos titulada *Kaze tachinu*, que el propio Miyazaki escribió y publicó en la revista mensual Model Graphix entre 2009 y 2010.

La película es acertada en mostrar la transición del sueño del progreso a la pesadilla de la guerra y sus consecuencias, demostrando una postura antibélica. Muestra los componentes del progreso: aviones, dirigibles y trenes. Pero el Japón durante el primer tercio del siglo XX era un país rural, pobre y con hambre.

Una de las escenas mejor logradas es la del gran terremoto de Kantō en 1923; dentro de la trama, la destrucción y los incendios funcionan como una premonición de la catástrofe bélica, un *déjà vu*. Es una escena que sólo dura 4 segundos, pero le tomó 15 meses terminarla. En la vida real, el temblor ocurrido el 11 de marzo de 2011¹⁹, mientras Miyazaki trabajaba en el guion gráfico le permitió dibujar de mejor manera esa realidad del pasado. Tres meses después del tsunami reunió al staff del estudio, ya que algunos se

19 Este temblor generó un tsunami que provocó el siniestro nuclear en la planta nucleoelectrónica de Fukushima. De ahí que se le denomine triple catástrofe.

quejaron porque no querían ver escenas que les recordaran la catástrofe. Miyaki replicó:

La vida será difícil en lo material y en cuanto a los tiempos ¿Qué película haremos entonces? ¿Haremos cine fantástico otra vez? ¿Sobre la vida de una niña? No creo que eso sea suficiente. *El viento se levanta* es sobre el viento de una nueva era que sopla fuerte. Es sobre tratar de vivir en este momento difícil. Debemos mostrar nuestra respuesta a los cambios en esta era.”²⁰

En julio de 2011 Miyazaki visitó las áreas más afectadas por el desastre y lo que vio le recordó lo que atestiguó cuando era niño durante la Guerra del Pacífico; los ataques aéreos que redujeron su ciudad natal a cenizas²¹.

En *El viento se levanta* se observan los síntomas de la Gran Depresión y el ascenso del militarismo. Japón en el comienzo del siglo XX es un país atrasado tecnológicamente que anhela igualarse con países como Alemania. La vida de Horikosh Jirō es un “pretexto” para narrar la trayectoria de Japón. El Mitsubishi A6M Zero es un artefacto bélico que se convirtió en símbolo del progreso industrial pero también de la limitación tecnológica. Ciertamente, eran aviones de combate ligeros y ágiles, pero sus motores carecían de potencia. Mitsubishi Heavy Industries construyó 10,400 unidades; estaban equipados con dos armas mecánicas y dos cañones de 20 milímetros²². Hasta el día de hoy, siguen siendo considerados una expresión del oprobioso imperialismo japonés, así como de la intransigencia del gobierno para finiquitar la Guerra del Pacífico. El trabajo de Miyazaki es un esfuerzo por desmitificar este artefacto de guerra y darle rostro humano a su creador, colocándolo y entendiéndolo en su circunstancia, sin soslayar el hecho de que la historia está narrada desde el presente. En esta historia se traslu-

20 Arakawa, Kaku (director) (2019). *10 years with Hayao Miyazaki*. Episodio 4. Sin excusas baratas. Tokio: NHK Japan. 12:54.

21 Nació en el distrito de Bunkyo en Tokio el 5 de enero de 1941. Tenía 4 años durante los bombardeos incendiarios.

22 Nohara Shigeru & Dan Greer (1983). *A6M Zero in action*. Carrollton: Squadron/Signal Publications.

cen las posturas del propio Miyazaki sobre muchos temas expresados por los protagonistas. A continuación, citamos algunas:

HORIKOSHI JIRŌ: [...] Japón es pobre y atrasado.

CAPRONI: [...] Este es mi último diseño. Los artistas sólo son creativos por diez años. Los ingenieros no somos distintos a ellos.

Algunos análisis como el de Cavallaro (2015) destacan el valor historiográfico de *El viento se levanta* por la forma en que Miyazaki “reescribe la historia de la Segunda Guerra Mundial” al desmitificar un objeto como el caza Zero que ha sido superlativizado en sus características y papel, en un entramado mitológico de heroísmo y gloria (p.8, p.58). Al poner su atención en Horikoshi, especialmente en sus sueños, nos obliga a revisar el por qué se trocaron en pesadillas. Ahí radica el éxito de la película animada de Miyazaki en contraste con la de Yamazaki, quien intencionadamente o no, refuerza el mito del caza zero y la muerte heroica de los jóvenes pilotos.

Consideraciones finales:

Revisionismo *versus* Pacifismo

La discusión del revisionismo en el cine es relevante debido a la amplitud del giro hacia la derecha del gobierno japonés. Shinzō Abe, visibilizó esa postura tras la aprobación de la Ley de Seguridad en el otoño de 2015, encaminada hacia la normalización de la situación de las fuerzas de autodefensa contra la cual miles de pacifistas protestaron frente a la Dieta. Aquí es complejo determinar si los argumentos que niegan el capítulo más terrible de la historia moderna de Japón son político-ideológicos o económicos, o bien, una combinación de ambos. Como lo señala sutilmente Miyazaki a través de Castorp, un alemán misterioso, que se encuentra con Horikoshi: “Sí. Un buen lugar para olvidar [refiriéndose a que Japón es la ‘montaña mágica’ de Thomas Mann]. Haz una guerra en China, olvídala. Crea un estado títere en Manchuria, olvídalos. Abandona la Liga de las Naciones, olvídalos. Convierte al mundo en tu enemigo, olvídalos. Japón explotará. También explotará Alemania”. Entonces, la premisa es no olvidar el pasado; ese pasado militarista.

El año de 1945 marcó el colapso de una estructura ideológica construida a lo largo de un periodo prolongado, pero las reminiscencias de esa ideología tienen eco y son retomadas en el día a día, ya sea para seguirlas u oponerse a ellas.

El historiador debe usar al cine como fuente historiográfica. Como método para retar la forma en que las realidades pasadas son narradas. La historia contada por el cine debe ser cuestionada y sometida a una permanente ‘revisión’ que devele los intereses cinematográficos en juego. El cine es un vehículo para incidir en las percepciones de los espectadores y reconvertir las interpretaciones convencionales. Si el cine revisionista justifica y honra estrategias de guerra como las operaciones de las unidades de ataque especial (*tokkō* y *kaiten*²³), el cine de vocación pacifista nos invita a reflexionar sobre las consecuencias funestas de la guerra.

¡*Feliz navidad, Sr. Lawrence!* es una de las pocas películas japonesas que abordan la situación de sus propios campos de prisioneros de guerra. Ōshima explora la construcción social del ejército y cómo se desmorona frente a la fuerza del amor. Las películas críticas del militarismo continúan fieles a las ideas “democráticas” de la Ocupación. Mientras que las revisionistas justifican la guerra y a sus actores, desde kamikazes hasta generales.

Referencias

- A.P. (12 de enero de 1982). Jiro Horikoshi, 78, dies in Tokyo; designer of Zero fighter aircraft. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/1982/01/12/obituaries/jiro-horikoshi-78-dies-in-tokyo-designer-of-zero-fighter-aircraft.html>
- Barshay, A., Boot, W., Craig, A., De Bary, B., Duus, P., Elisonas, J. y Wong, A. (2005). *Sources of Japanese Tradition: Volume 2, 1600 to 2000*. Bary W., Gluck C., & Tiedemann A. (Eds.). New York: Columbia University Press.
- Cavallaro, D. (2015). *Hayao Miyazaki's world picture*. Jefferson: McFarland & Co.
- Endo, H. (productor), Yamazaki, T. (director). (2013). *Zero eterno*. [cinta cinematográfica]. Japón: Toho Company.
- Ferro, M. (2008). *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Akal.

²³Kaiten fueron torpedos humanos suicidas. Eran elementos de la Armada Imperial. La película *Mar sin salida* (Deguchi no nai umi, 2006) de Sasabe Kiyoshi narra quiénes eran estos jóvenes.

- Gubern, R. (2014). *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama.
- Kotaki, S. (producer), Narashima, I. (director). (2011). *Rengō kantai shirei chōkan: Yamamoto Isokoru* [cinta cinematográfica]. Japón: Bandai Visual Company.
- Lee, M. (12 de abril de 2014). Film Review: 'The Eternal Zero'. *Variety*. <https://variety.com/2014/film/asia/film-review-japanese-hit-the-eternal-zero-1201155266/>
- Lenburg, J. (2012). *Hayao Miyazaki*. Japan's premier anime storyteller. Legends of animation. Nueva York: Chelsea House.
- Maruyama, M. (1969). *Thought and behaviour in Modern Japanese Politics*. Londres: Oxford University Press.
- Michitoshi T., Knauth L., y Tanaka M. (eds.) (1987). *Política y pensamiento político en Japón, 1926-1982*. México, D.F.: El Colegio de México.
- NHK (producer), Arakawa, K. (director). (2019). *10 years with Hayao Miyazaki* [serie documental de 4 episodios]. Japón: NHK World T.V. Disponible en <https://www3.nhk.or.jp/nhkworld/en/ondemand/program/video/10yearshayaomiyazaki/?type=tvEpisode&>
- Nohara, S. y Dan, G. (1983). *A6M Zero in action*. Carrollton: Squadron/Signal Publications.
- Okumiya, M., Jiro, H. y Martin, C. (2002). *Zero!* Nueva York: ibooks.
- Pfeifer, M. (2011). War criminals and kamikaze pilots as role models. The past and the present in contemporary Japanese war movies. En Tito Genova, Valiente y Hiroko, Nagai (eds.) *War memories, monuments and Media. Representations of conflicts and creation of histories of World War II* (pp. 72-100). Manila: Ateneo de Manila University.
- Richie, D. (2012). *A hundred years of Japanese film. A concise history, with a selective guide to DVDs and Videos*. Nueva York: Kodansha USA.
- Schilling, M. (11 de mayo de 2014). Flights of fancy - box office smash The Eternal Zero reopens old wounds in Japan with its take on wartime kamikaze pilots. *The Japan Times*. Recuperado de: <https://www.scmp.com/lifestyle/arts-culture/article/1508179/flights-fancy-box-office-smash-eternal-zero-reopens-old>
- Schilling, M. (20 de febrero de 2014). Debate still rages over Abe-endorsed WWII drama. *The Japan Times*. <https://www.japantimes.co.jp/culture/2014/02/20/films/debate-still-rages-over-abe-endorsed-wwii-drama/#.U40-OyhdBGU>
- Standish, I. (2006). *A new history of Japanese cinema. A century of narrative film*. Nueva York: The continuum international publishing group.
- Stegewerns, D. (2015). Establishing the genre of the revisionist war film: The Shin-Toho body of post-Occupation war films in Japan. En King-fai Tam, Timothy Y. Tsu y Sandra Wilson (eds.), *Chinese and Japanese films on the Second World War* (pp.93-106). Londres: Routledge.

- Suzuki, T. (productor), Miyazaki, Hayao (director). (2013). *El viento se levanta* [cinta animada]. Japón: Studio Ghibli.
- Thomas, J. (productor), Oshima, N. (director). (1983). *¡Feliz navidad, Sr. Lawrence!*. [cinta cinematográfica]. Francia: National Film Trustee Company.
- Van der Post, L. (2002). *The seed and the sower*. Londres: Random House.
- Wesleyan (30 de agosto, 2010). *Bruce McKenna on writing and producing "The Pacific"* [video] Youtube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=vf7a5N1-UDk>
- Yoshida, S. (1961). *The Yoshida Memoirs*, Londres: Heinemann.

La Tumba de las Luciérnagas. Luces que matan en el Japón de la Segunda Guerra Mundial

María Elena Romero Ortiz

Introducción

La tumba de las luciérnagas es una película de 1988 dirigida por Isao Takahata basada en la novela corta de Akiyuki Nosaka publicada en 1967. Se ubica temporalmente en Kobe, en los años del bombardeo estadounidense de 1945.

Con una escena conmovedoramente dramática, la película abre con la imagen de un niño muriendo a la entrada de una estación de tren. Con rostro demacrado y lleno de tristeza, el pequeño conserva a su lado una lata vieja, antes llena de dulces, que deja ver los restos de su pequeña hermana. Espíritus brillantes en forma de luciérnagas abandonan la caja mientras una voz marca la fecha de los sucesos, 21 de septiembre de 1945.

El dolor inconmensurable de dos niños en la orfandad se vuelve más trágico al ser visto a través de dibujos animados. Akiyuki Nosaka retrató en su obra una etapa de su vida transmitiendo el dolor y el remordimiento que le causaba la muerte de su hermanastra de apenas 16 meses. Igarashi Yoshikuni argumenta que “escribir, para Nosaka fue una forma de exorcismo” y que al matar a su personaje, Seita, intenta calmar su culpa por la muerte de su hermana” (Goldberg, 2009, p.40).

La Segunda Guerra Mundial marcó un hito en la historia de Japón. Los bombardeos a las ciudades japonesas destruyeron la infraestructura, mataron miles de personas y acabaron con los medios de subsistencia, mismos que aunados a las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki derrumbaron a Japón; este país se rindió para terminar con los constantes y cada vez más mortales ata-

ques. Posteriormente, Japón debía recuperarse en el marco de una ocupación económica, política y estratégica, con profundos efectos sociales.

Escribir sobre la guerra no es fácil, toda vez que implica destrucción, muerte, poder de uno sobre el otro; la guerra siempre ha sido un tema controvertido, quien decide tratar el tema en televisión, cine o cualquier otro medio de difusión, tiene que asumir la verdad de la historia o la historia verdadera, enfrentando realidades dolorosas de las experiencias vividas. Ejemplos hay muchos, *Vals con Bashir* de Ari Folman da cuenta de la masacre sufrida por los civiles libaneses o *El pan de la guerra* de Nora Twomey que retrata la situación afgana sobre el régimen talibán. No obstante, analizar el cine japonés es una tarea más compleja, genera debate, crítica y admiración. Es un cúmulo de sentimientos que impactan en la apreciación de la película. O bien se analiza como una obra filmica, por el arte y tecnología que encierra o bien por el tema que trata y el enfoque que se le da.

Así, películas como *El viento se levanta* de Studio Ghibli, se consideran provocadoras por su contenido. Esta película narra la vida de un inventor de aviones para la guerra, Horikoshi, y fue considerada una glorificación a la guerra y al imperialismo japonés. Compitió por el León de Oro en el 70° Festival de Venecia a pesar de ser polémica por mostrar el afán japonés por la fabricación de aviones para la guerra y al mismo tiempo incluir acciones de prostitución.

En el marco de las películas animadas dos han sido consideradas tremendamente dramáticas por la forma de abordar al Japón de la Segunda Guerra Mundial: *Gen el descalzo* y *La tumba de las luciérnagas*.

Aquí se hace una revisión de la obra de Nosaka y Takahata. Para su comprensión, el trabajo se ha dividido en tres apartados: el primero tiene como objetivo plantear en términos generales el cine japonés, enfatizando el anime en el contexto de la Segunda Guerra Mundial; el segundo, desarrolla algunos aspectos relevantes de la vida de Akiyuki Nosaka e Isao Takahata, así como los elementos que pretendieron transmitir en la obra; en el tercer apartado se presenta una reseña de la película recuperando dos temas:

el primero simbólico, las luciérnagas y su significado en la cultura japonesa y, el segundo, el tema de la masculinidad, analizando el peso de la figura de Seita y de su padre. Finalmente se presentan una serie de premisas a manera de conclusión.

Para darle estructura al capítulo, partimos del concepto de significado y significativo propuesto por Noël Burch (1979), que permiten entender el cine japonés desde los observadores distantes, utilizando como marco contextual el de los huérfanos de la guerra trabajado por John Dower (1999).

Japón desde el cine. La Segunda Guerra Mundial. Víctimas, traumas y representaciones

Entender a Japón desde el cine ha sido un tema polarizado, lo mismo tiene obras abrumadoramente pacifistas, con un fuerte énfasis en el sufrimiento de las víctimas de la guerra, que obras que intentan construir una narrativa positiva sobre cómo el desastre impulsa a una población heroica y noblemente sacrificada a salir adelante (Swale, 2017).

Abordar esta problemática en el cine es complejo. Autor, director, guionista unen el arte con la historiografía, acercándonos a su tiempo, a sus vivencias y a su percepción de los hechos. En este sentido, autor y director adoptan la historia a partir de dos escenarios: uno que ha sido percibido por otros, o uno real en el que vivieron y sufrieron. En ambos casos deberán acercar al público a su tiempo, al dolor o al gozo, a escenarios fantásticos o reales. En *La tumba de las luciérnagas*, encontramos que autor y director transmiten un escenario real, de su tiempo, de sus experiencias de vida, su percepción de la realidad. Nosaka y Takahata comparten experiencias en escenarios espléndidamente animados; en un cine que ha evolucionado abriendo la oportunidad de acercar al público a la historia, a las experiencias de vida y a la cultura, convirtiéndolo en una herramienta metodológica que permite mirar a través de los ojos del director realidades equidistantes, aprendiendo momentos críticos de la historia de otros.

De acuerdo a Burch (1979) existen dos conceptos fundamentales para entender el cine japonés desde fuera, por aquellos no japoneses que desean apreciar el arte cinematográfico japonés:

los conceptos de significante y significado, ambos indisociables y opuestos. Mientras el significante es el signo en su materialidad: puede ser un elemento pictórico o un conjunto de elementos, o la escritura *per se*, un sonido o un conjunto de sonidos, o el habla *per se*. El significado es el concepto (y sólo el concepto) que, denotativa o connotativamente, es significado. El significado no es el referente. Incluso una palabra tan “abstracta” como filosofía, si bien puede significar un concepto que responde a alguna definición como la “búsqueda de las causas y principios subyacentes de la realidad”, también se refiere a un aspecto de la historia humana, a un cuerpo real de textos y prácticas.

En este sentido, *La tumba de las luciérnagas* encuentra su significante en los pequeños insectos luminosos, en el ambiente de la guerra, en los escenarios rurales en que se desenvuelve la historia. Cada uno de ellos significa al contexto y a la cultura. Mientras que el significado nos refiere a la historia humana, a la historia de quien cuenta sus vivencias y de quien las interpreta cinematográficamente y también de quien las aprende o las recuerda como espectador.

Burch, sin embargo, advierte que debemos evitar la tentación de poner a Japón de nuestro lado, considerando que Japón tiene, en la mayor parte de su historia, una experiencia continua y cotidiana de diferencia lingüística absolutamente crítica que los pueblos de Europa y China podrían comprender sólo “teóricamente”, a través de lo que Burch, con base en Derrida, denomina el principio intangible del lenguaje (1979). Así, *La tumba de las luciérnagas* puede ser apreciada a partir de dos elementos importantes intangibles: a) la idea de víctimas y b) el sentido de trauma, que nos aleja en la medida que no entendamos su lenguaje o estemos lejos de su historia.

Con base en estos elementos se puede decir que mucho se ha escrito sobre Japón, su sociedad, su cultura, su economía; sin embargo, entender desde Occidente la otredad asiática en el marco de los valores equidistantes promueve un debate en torno a la representación de Japón, los japoneses y la japoneidad. El cine, como medio de representación, busca difundir esos valores, pero entenderlo y apreciarlo desde fuera, implica un reto. Apreciar el

cine japonés es complejo, en particular, cuando se trata de explicar a su sociedad, por lo tanto, es imprescindible conocer su historia, en el sentido de que los contextos significan las acciones.

La sociedad japonesa puede ser entendida a partir de una mentalidad insular y de 300 años de paz del periodo de los shogunes Tokugawa (1633-1867), el primero de ellos, Ieyasu Tokugawa, consolidó la unidad nacional e integró a Japón al mundo en una mayor escala, tanto en Oriente como en Occidente (Burch, 1979). Aun hoy, después de largos periodos de prácticas occidentales y de la presencia americana, costumbres y tradiciones de Japón siguen trascendiendo los tiempos.

La Segunda Guerra Mundial (GMII) marcó un hito en la historia de Japón. Destrucción y ocupación fueron acciones que cambiaron la percepción japonesa acerca de varios elementos, como la guerra, el mundo, los aliados, la destrucción; pero también hizo patente el sentido de resiliencia de una sociedad capaz de superponerse a las catástrofes. La Capra (2005) afirma que aunque se puede argüir que el trauma estructural (refiriéndose a los efectos de la GMII y las bombas atómicas), es, en algún sentido problemático, vinculado con sucesos particulares que entrañaron pérdidas concretas que significan acontecimientos límite; hay una gran tentación de borrar las distinciones y conferir al acontecimiento la cualidad de algo único, asumiendo un trauma que implica la identidad y que reclama modos más críticos de acomodarse a su legado y a problemas tales como la ausencia o la pérdida. Sin embargo, aun en esos contextos de guerra total, los sucesos particulares adquieren un significado especial.

La GMII marcó a Japón. La identidad única de un país rico, militarmente fuerte cambió. La ocupación estadounidense replanteó la forma de organización social, política y económica de Japón. Así, en los primeros cuarenta años del siglo XX, cuando se desarrollaron los principales modelos de representación cinematográfica de Japón, las características de la sociedad Tokugawa eran notablemente relevantes; de manera que, muchos de los rasgos específicos de la sociedad japonesa son explicables y comprensibles, no como préstamos de las artes más antiguas, sino como manifestaciones específicas de los signos básicos de la sociedad japonesa

(Burch, 1979). El nacimiento de su obra fílmica responde entonces a rasgos muy propios de Japón, cuyo distintivo más relevante es el hecho de no haber sido ocupado, escapando a la historia colonial que la mayoría de los países vivieron.

En el cine de guerra, Japón se enfocó a las cuestiones humanas, realzando el sufrimiento de quienes vivieron y padecieron la guerra. De acuerdo con Tadao Satō (1982), en este cine hay un mínimo esfuerzo por explicar por qué Japón estaba en la guerra, convierte en héroes a los inocentes, a los que enfrentaron y vivieron los efectos de la guerra, no sólo los causados por las dos grandes bombas, sino los efectos inmediatos, carencia de alimentos, falta de atención médica, etcétera. El cine de guerra de los primeros años no hace referencias directas al emperador o a las decisiones políticas inmediatas a la guerra, evitando así las críticas a las decisiones mismas de las autoridades japonesas.

Este tipo de cine florece en los primeros años de la Ocupación, propiciando una mayor politización de quienes participan en la producción cinematográfica nacional. Por ejemplo, acciones como las huelgas de los primeros años posteriores a la guerra impactaron en estudios cinematográficos como los Estudios Tohō, que se enfocaron a trabajos más de corte humanista, como *Crisantemos tardíos* de 1954, retratando a un individuo impotente que poco puede hacer ante la devastación y las carencias, el cual queda atrapado en un contexto destruido en el que cuidar y proveer a los suyos se vuelve una tarea insostenible.

Si bien es cierto que, en principio, el cine japonés se destacó por el formato de acción “alive” destacando directores como Akira Kurosawa, quien a principios de los años cincuenta del siglo XX acaparó la atención de todos, convirtiéndose en el “maestro” del cine japonés; el avance de la tecnología y la introducción de las caricaturas impulsaron al anime como una forma de transmitir historia y cultura en Japón, a partir de su propia cultura popular.

De acuerdo con Naiper (2000), el anime es una forma cultural popular que no solo muestra la influencia de las artes tradicionales japonesas como el teatro Kabuki y el grabado en madera (originalmente fenómenos culturales populares), sino que también hace uso de las tradiciones artísticas mundiales del cine y la

fotografía del siglo XX. El anime es aceptado por toda la sociedad japonesa. Los niños se divierten con Pokémon, así como los jóvenes disfrutan anime de aventuras o ciencia ficción; también los adultos jóvenes se interesan en Akira o series como *Evangelion*.

No obstante, el anime japonés no es una réplica de las caricaturas al estilo Disney, es considerado una forma de arte narrativo y no solo un estilo visual. El anime combina estructuras genéticas, temáticas y filosóficas para producir un mundo estético único con argumentos complicados que develan la cultura, la historia y la filosofía de una nación.

Desde inicios del siglo XX la industria de la animación nació como una empresa con posibilidades de tener éxito en Japón. Destacados animadores, productores y directores, como Isao Takahata, argumentan que, técnicamente hablando, el origen del anime contemporáneo puede remitirse a los pergaminos ilustrados del siglo XII o libros de bocetos, como *El libro ilustrado de Ban daï-nagon* o los *Bocetos Cómicos de Personajes de Aves y Animales*.

Así, durante la Guerra del Pacífico, el anime se convirtió en un instrumento de propaganda. El Ministerio de la Marina le pidió a Mitsuyo Seo que produjera una película de propaganda para incentivar y apoyar al ejército japonés durante la Segunda Guerra Mundial. Así, *Las águilas marinas de Momotaro* se estrenó en 1943 con una duración de 37 minutos. Posteriormente se produjo *Momotaro, dios de las olas* dirigida también por Seo con una duración de 74 minutos, convirtiéndose en el primer largometraje de anime con audio.

El gobierno de tiempos de guerra impulsó la animación de la posguerra, de hecho, la posterior aparición del anime, alentó la experimentación técnica, la formación de animadores, el acondicionamiento de los equipos, etcétera. En esa época, el desarrollo técnico, el desarrollo militar y la movilización nacional eran inseparables, y esta coyuntura histórica tuvo un profundo impacto en las formas en que los productores de anime explorarían la tecnología, particularmente las tecnologías orientadas a la destrucción.

Posteriormente, entre las décadas de 1960 y 1970, la ciencia ficción tuvo un papel relevante, enfocándose al entretenimiento de los niños. La primera serie de anime de TV en Japón, *Astro boy* de 1963, perteneció a este género. En la década de 1970, las dos

series que crearon una conciencia generalizada del anime fueron *El acorazado espacial* de 1974, y *El guerrero móvil*, conocida también como *Primer gundam*, o simplemente *Gundam* de 1979, fueron de ciencia ficción; de hecho esta influencia continúa, como ejemplo el anime mundialmente popular *Neon genesis evangelion*, dirigida por Hideaki Anno de 1995 (Miyao, 2002).

A fines de la década de 1990, estaba claro que el anime era un importante elemento de la cultura contemporánea de Japón, consolidándose como un anime intelectualmente sofisticado, filmes como *La princesa Mononoke* de Hayao Miyazaki de 1997, estimularon el análisis académico sobre el desarrollo e influencia del anime en el mundo (Naiper, 2000). El anime atrajo la atención de la academia al contener estética, cultura e historia de Japón. Se nutre de la cultura y la sociedad y la difunde. Obras como *la tumba de las luciérnagas* retrata el ambiente, la cultura, la historia, la arquitectura y las actividades cotidianas del Japón de fin de la GMII. Asimismo, podría suponerse que el anime, con su estética, sus ambientes, personajes japoneses o europeos de ojos redondos, ha sido flexible y creativo para acceder exitosamente a Occidente.

La tumba de las luciérnagas.

Percepciones del escritor y del director

Enfrentados a su propia versión del infierno en la tierra, los escritores y artistas japoneses todavía buscan claramente significado, si no consuelo, al trabajar a través de imágenes de sufrimiento. *La tumba de las luciérnagas* intenta construir una ideología elegíaca de victimismo y pérdida que permita una identidad nacional en la que la derrota de la guerra da profundidad al alma japonesa (Naiper, 2000). La mancuerna que logran hacer Nosaka y Takahata, escritor y director del anime, sin duda son el factor que traduce la victimización de Japón durante la guerra en la película *La tumba de las luciérnagas*.

Preguntarse, ¿cómo los japoneses deberían hablar sobre su historia, llena de terrible sufrimiento? ¿Cómo resolver los efectos de la guerra de cara al nacionalismo? ¿Cómo hablar del sufrimiento de la sociedad japonesa y atribuirlo al “otro” sin incluir la responsa-

bilidad del mismo Japón en la guerra? Permite considerar a *La tumba de las luciérnagas* como un anime sociológico del sufrimiento.

Akiyuki Nosaka, escritor, cantante y comentarista, nació en 1930 en la ciudad de Kamakura. Su madre dejó su hogar cuando estaba esperando su nacimiento, posteriormente lo dejó al cuidado de su hermana, de manera que el niño creció con su tía, a la que siempre pensó como su madre. Teniendo 14 años, fue testigo de un ataque aéreo que dejó devastada la ciudad; la pobreza posterior a la guerra se llevó a su hermana por desnutrición. Estudió literatura francesa en la Universidad de Waseda y ganó fama por su novela *Los pornógrafos* de 1963. En 1967 recibió el premio Naoki, por sus obras *La tumba de las luciérnagas* y *Las algas americanas*, premio que, junto con el Akutagawa, son considerados los más importantes de literatura en Japón. En 1997 ganó el premio Eiji Yoshikawa por *Círculo concéntrico* y en 2002 ganó el premio literario Izumi Kyoka por *Bundan*. Fue activista y político, con un profundo sentido crítico de la guerra. En 2015 publicó en el diario japonés *Asahi* una serie de reflexiones sobre la guerra dirigido a los lectores jóvenes (Semblanza-Cool Japan, 2015).

En 2003, Nosaka, antes de sufrir un infarto cerebral, publicó un cuento autobiográfico titulado “Yo” es decir “Mito” traducido al japonés moderno, en esa publicación se encuentran elementos que explican el contexto en el que vivió y cómo, desde su primera infancia enfrentó la muerte. Segundo hijo de Sukeyuki Nosaka, funcionario del Departamento de Construcción de la Prefectura de Tokio, quien se convertiría en vice-gobernador de la prefectura de Niigata y de Nui Nosaka, de 33 años, quien estando embarazada de Akiyuki dejó a su familia y se mudó a Kamakura, donde nació Akiyuki. A los seis meses, lo entregó a su hermana, Aiko, quien lo crió. A los dos meses del nacimiento de Akiyuki, Nui fue encontrada muerta en su cama. Su padre hizo su vida con Emiko, una geisha retirada, con quien contrajo matrimonio tres años después (ver Cockerill, 2007). En su cuento “Yo”, Nosaka expresa:

He estado diciendo mentiras toda mi vida, desde que tengo uso de razón. Cuando era niño decía mentiras inocentes. Después de que mi casa y mi hogar desaparecieron a los catorce años, aprendí a decir mentiras simplemente para so-

brevivir. Ahora que puedo ganar lo suficiente para mantener el cuerpo y el alma juntos diciendo mentiras, no puedo distinguir las mentiras de la realidad. Las obras incluidas en este libro representan parte de mis mentiras. Mis mentiras nunca tendrán fin. (Tomado de Cockerill, 2007, p. 296)

Nosaka escribe desde su conciencia de víctima más que como una víctima de la guerra. Es un crítico del gobierno, al que acusa de iniciar una guerra y destrozar a la sociedad. También es un crítico de la sociedad japonesa, a quien acusa de carecer de compasión, una sociedad que deja morir a otros para sobrevivir. El autor de *La tumba de las luciérnagas* se ha identificado como miembro de la generación de *Las ruinas de los bombardeos incendiarios, el Mercado negro y los Fugitivos*¹. Su obra es una forma de recordarle a la gente que “La guerra no es una convulsión de la naturaleza, sino un desastre provocado por el hombre” (Cockerill, 2007, p. 299).

De acuerdo con Rosenbaum (2011) la generación *yakeato* proporciona relatos más poderosos de las condiciones y experiencias de la posguerra, de manera que Nosaka representa con precisión esos eventos a los que fue expuesto durante su infancia, pudiendo describir a los niños de dicha generación, su trauma psicológico y su abrumadora historia dolorosa.

Asimismo, Resenbaum y Claremont (2007) afirman que Nosaka ejemplifica al arquetípico escritor del *yakeato* y su agudo sentido del ingenio y la ironía. Así, un punto importante sobre el *yakeato* es la particularidad que comparte la generación sobre el espectro de la conciencia victimizada. La víctima de la guerra se ubica como un héroe en el Japón de la posguerra. La dicotomía ideológica de victimizador versus victimizado es controvertido. ¿Hasta

1 La generación, en japonés *yakeato*, identifica a quienes vivieron en las ciudades bombardeadas. Aunque, autores como Rosenbaum y Cockerill se refieren a la ciudad de Kobe en tiempos de guerra, la descripción del *yakeato* se aplicó por igual a todas las principales ciudades de Japón durante el final del conflicto de la Guerra del Pacífico. “*Yakeato* proviene literalmente de la imagen del fénix que renace de las cenizas. El niño narrador se da cuenta de que lo único que quedó en pie entre las ruinas quemadas fueron los remanentes erguidos y grotescamente quemados de postes telegráficos y hace una referencia alegórica a la posición del Japón devastado por la guerra. El mundo se da cuenta de lo pequeño e insignificante que se ve Japón en medio de las ruinas” (Rosenbaum, 2011, p. 4).

dónde Japón jugó un papel de victimizador, no solamente de víctima en la guerra?

La tumba de las luciérnagas es fuertemente autobiográfica, traslada sus experiencias a una serie de escritos que transmiten sus impresiones de haber presenciado cadáveres quemados y haber visto a muchos, incluida su hermana pequeña, morir de hambre. Con los años, se supo que fue solo un primer intento de recuperar la memoria reprimida. Nosaka ha descrito su camino dando vueltas incesantemente alrededor de un vórtice; el crítico literario Setsuji Shimizu ha comparado este círculo con el de un buitre que rodea su propia memoria (Independent, 2016).

Nosaka recuerda que aquellos que nacieron entre 1929-1931 eran demasiado mayores para ser evacuados de los centros urbanos al campo y demasiado jóvenes para ser reclutados en el servicio militar; en cambio, se convirtieron en fuerzas laborales civiles que se dedicaron a desocupar edificios, organizar centros de ayuda de emergencia y limpiar los escombros de la guerra (Stahl, 2010). Lo anterior hizo que Nosaka viviera de cerca los horrores posteriores al bombardeo, experimentara las ruinas de la ciudad y la miseria, el hambre y la enfermedad en que la sociedad estaba sumida. *La tumba de las luciérnagas* se convirtió en la catarsis de sus tristes experiencias y el medio para transmitir su experiencia de guerra, la pérdida de su hermana y la destrucción de Japón.

Isao Takahata por su parte, lleva la obra literaria a la experiencia cinematográfica animada sumando sus propias vivencias. Nació en Ise, Prefectura de Mie, en 1935, estudió literatura francesa en la Universidad de Tokio. Conoció a Hayao Miyazaki al unirse a Toei Dōga Studio en 1961. Después de décadas de dirigir y producir películas para tres compañías de producción de anime y hacer un trabajo independiente, Takahata se asoció con Miyazaki para hacer *Nausicaä del valle del viento*, 1984. Al año siguiente, los dos fundaron Studio Ghibli, que ha producido algunas de las películas animadas más populares e importantes de las últimas décadas (Clements y McCarthy, 2006).

Takahata es un impulsor y estudioso del anime, en su libro *Animación del siglo XII*, descubre características tanto “cinematográficas” como “animético” en pergaminos medievales, particu-

larmente en los famosos pergaminos de animales cómicos, *Chōjū-jinbutsu-giga emaki*. La idea de que los orígenes del anime radican en el arte clásico o medieval es importante, ya que no sólo funciona para monumentalizar el anime, sino que también produce un “encuentro con lo viejo” o un “encuentro con el tiempo insondable” en la que formas culturales antiguas, en gran parte olvidadas, reaparecen como formas contemporáneas, incluso posmodernas (Lamarre, 2009).

Admirador del trabajo de Frederick Back y Yuri Norstein, afirma que el anime es una forma de expresar emociones y sentimientos. La considera el proyecto más importante de su vida y una terrible experiencia (entrevista a Takahata por Littardi, 1993). Nosaka recuerda que, pese a tener muchos acercamientos para llevar al cine su obra, nunca tuvo en mente una adaptación animada, hasta que habló con Takahata. Compartir los traumas de la guerra los acercó.

La tumba de las luciérnagas.

Los huérfanos de la guerra

El 15 de agosto de 1945 una noticia conmocionó a Japón. ¡El emperador iba a hablar! En dos décadas transcurridas desde que ascendió al Trono del Crisantemo, el emperador Hirohito nunca había hablado directamente con sus súbditos, ahora lo hacía para declarar que Japón había perdido la guerra y que el ejército japonés volvería a su país. En un país adoctrinado para elegir la muerte antes que la derrota, perder la guerra representó una carga moral.

Ya se había debatido entre algunos líderes militares japoneses la posibilidad de rendirse. El Consejo Supremo para la Dirección de la Guerra (conocido como El “Big Six”) y el gabinete japonés se dividieron, algunos apostaban por aceptar la Declaración de Potsdam, que exigía la “rendición incondicional de todas las fuerzas armadas japonesas” insistiendo en la eliminación de la autoridad de quienes engañaron a los japoneses para embarcarse en una empresa fallida, otros declaraban que los japoneses no serían esclavizados como raza o destruidos como nación (Bourke, 2001, p.183).

Fue el propio Emperador que intervino instando a la rendición. En su mensaje habló directamente a la gente, dirigiendo-

se a ellos como “súbditos buenos y leales” (lo cual implica que no les otorgaba la calidad de ciudadanos) en los siguientes términos:

[...]Pero ahora la guerra ha durado casi cuatro años. A pesar del mejor desempeño que todos han hecho: la valentía de nuestras fuerzas militares y navales, la diligencia y asiduidad de nuestros servidores del Estado y el devoto servicio de nuestros 100.000.000 de personas, la situación de guerra no necesariamente se ha desarrollado en beneficio de Japón, las tendencias generales del mundo se han vuelto en su contra. Además, el enemigo ha comenzado a emplear una nueva y más cruel bomba, cuyo poder para hacer daño es, de hecho, incalculable, cobrando el precio de muchas vidas inocentes. De continuar luchando, resultaría en un colapso final y en la destrucción de la nación japonesa, y también conduciría a la extinción total de la civilización humana. (Declaración de Hirohito, 1945)

El emperador utilizó un lenguaje unificador, comprometiéndose con la recuperación japonesa y con la situación de ocupación. El emperador nunca habló explícitamente de “rendición” ni de “derrota”, simplemente dijo que la guerra no se había resuelto a favor de Japón; ordenó a sus súbditos “aceptar lo inaceptable y soportar lo insoportable” (Dower, 1999, p.36). El emperador asumió una postura de rendición “magnánima”. En el marco de las atrocidades causadas por las dos bombas atómicas, Japón asumía una postura salvadora, sentando las bases para la paz mundial.

Así, la GMII representó para Japón un cambio en las expectativas. La guerra total afectó a todos. Aunque las instituciones estatales y sociales promovieron ideales y actividades para recuperar la esperanza, el sentimiento de víctimas y la búsqueda de culpables avanzaron.

En la medida que las muertes masivas eran más frecuentes entre 1944-1945 debido a la intensidad de la guerra, la presencia de huérfanos de guerra se generalizó. ¿Qué se esperaba que hicieran los niños? ¿Cómo influyó la guerra en sus vidas?

Una guerra que sacrificó a muchos para obtener poco. La desconfianza y la desolación impactaron inmediatamente en los sectores más vulnerables. Los huérfanos de la guerra se volvieron una población sin casa y sin protección. Durante la ocupación alia-

da de Japón, los huérfanos errantes buscaban sobrevivir, convirtiéndose en uno de los mayores problemas. Desde abril de 1946 se investigó su condición, encontrando que tan sólo en la ciudad de Tokio el número de huérfanos encontrados por la policía en 1950 fue de 4,358 (Suzuki, 2017). Desafortunadamente, el interés inmediato se concretó a contabilizar a los huérfanos sin que mediara un programa de asistencia y protección.

En las ciudades en ruinas, los huérfanos luchaban por sobrevivir; algunos incluso se unieron a pandillas callejeras. En el contexto de la posguerra, la situación de los niños vagando y sufriendo en las calles se convirtió en algo común. Sin familia, dejaron de importar al resto de la sociedad, pocas personas se preocuparon cuando murieron, cada quien veía por su propia familia y seguridad. Viudas buscando alojamiento o comida, hombres sin empleo, y cuerpos de niños muertos en las calles se convirtieron en el escenario japonés de la posguerra.

Para los niños fue complicado, huérfanos, solos o acompañados de hermanos fueron encontrando formas de sobrevivir. “Muchos de estos niños vivían en estaciones de ferrocarril, bajo puentes o en los pasos elevados de los ferrocarriles, en ruinas abandonadas. Se las ingenieron para sobrevivir, lustrando calzado, vendiendo periódicos, robando, reciclando colillas de cigarrillos, revendiendo ilegalmente cupones de comida, mendingando. Algunos niños huérfanos que robaban bolsillos se ganaron el apodo de *charinko o, charin kids*. (Al parecer, *charin* se acuñó como una onomatopeya por el sonido de las monedas tintineando)” (Dower, 1999, p.63).

Japón buscó resignificarse; signifiante y significado se encontrarían en la cultura. En una cultura que homogenizaba a la sociedad y la hacía víctima de las decisiones de “los otros”. Sin embargo, Japón florecería en realidad sobre una base de indiferencia a los demás, de la falta de compasión hacia aquellos que no forman parte de la familia cercana, que habían quedado fuera de cualquier círculo social, un grupo al que indiscutiblemente las consecuencias de la guerra y cómo resolver sus necesidades implicarían un mayor reto. Niños huérfanos y adultos sin hogar afrontaron solos el reto de sobrevivir.

Dower (1999) cita a Jirō Osaragi, escritor del periodo Shōwa, conocido por sus novelas de ficción y respetado por su humanismo, luchó por mejores condiciones para los desplazados de la sociedad japonesa. Osagari preguntó en repetidas ocasiones por qué no se hacía algo para ayudar a estas personas desprotegidas, la respuesta inmediata generalmente fue que se carecía de los recursos económicos, pero esa respuesta, afirmó, no era sincera, concluyendo que los japoneses como personas carecían de cariño hacia los extraños, hacia los otros, y se preguntó: ¿podría ser que los japoneses fueran menos profundos que otros pueblos cuando se trataba de amar?

El anime japonés ha retratado bien las condiciones de la guerra y sus efectos en Japón. Los dos dramas de anime más famosos sobre la GMII, *Gen, el descalzo* y *La tumba de las luciérnagas*, comparten la colectividad de la memoria japonesa, así como la autobiografía individual, ambos centrados en la lucha de los niños por sobrevivir y enfrentar la responsabilidad del bienestar de otros carentes de las herramientas para resolver el caos que enfrentan. El sufrimiento personal frente a la muerte, la destrucción y la responsabilidad adquirida, se convierten en la voz colectiva del pueblo japonés. “Ambos son esencialmente dramas familiares vistos a través de los ojos de niños y, aunque hay escenas de violencia y devastación horribles (especialmente en *Gen, el descalzo*), las películas contienen muchas escenas poderosas de interacción a escala humana que están subyugadas e imbuidas de un estilo infantil, con un tono inocente” (Naiper, 2000, p.162).

A pesar de la indudable importancia de *Gen, el descalzo* (1983) como un relato del sufrimiento en tiempos de guerra, la animación que posiblemente llevó el tratamiento del largometraje con un elevado sentido estético y con un enfoque menos didáctico, fue *La tumba de las luciérnagas*. Sería difícil imaginar un relato más conmovedor y contundente de la tragedia y la crueldad de la guerra en el cine convencional. Algunos han sugerido que este anime perpetúa entre los japoneses el sentido de “víctimas” de la guerra y no de una población que estaba fervientemente dedicada a la causa militar.

La tumba de las luciérnagas narra la trágica experiencia de dos jóvenes hermanos japoneses que sobreviven al ataque aéreo que destruye su hogar y mata a sus padres hacia el final de la Segunda Guerra Mundial. Todos han llorado al ver la película o leer la obra. Provoca tristeza y debate. La tristeza que toda guerra causa por la estela de muerte que deja a su paso, tristeza por la pobreza y destrucción que causa, por la soledad que deja. Debate, por las decisiones que cada uno de los protagonistas toma a lo largo de la trama. La decisión de la tía de dejar sin protección a dos niños, la decisión de Seita de llevarse a su pequeña hermana y dejarla morir en un refugio antiaéreo. De manera que esta película "... perpetúa la narrativa maestra japonesa de posguerra sobre la victimización nacional y las preguntas retóricas sobre si el anime merece ser tomado en serio" (Stahl, 2010, p.161).

Los niños significan a la sociedad devastada de la guerra, en *Gen, el descabezado*, dos bombas atómicas son su escenario; en *La tumba de las luciérnagas*, los intensos bombardeos a la ciudad de Kobe. El significado de la guerra los hace víctimas en una sociedad que sufre los efectos de las decisiones políticas, del militarismo y de las ambiciones de dominación. De acuerdo a Naiper (2000), esta "historia de víctima" se debe, en parte, a la colaboración entre Estados Unidos y Japón bajo la Ocupación para crear la imagen de un Japón democrático de posguerra que liberaría a los japoneses de un pasado fascista y militarista ineludible; trasladando la responsabilidad de una guerra devastadora a los militares y al gobierno, así, más rápidamente se borraría la imagen de ese Japón con ambiciones expansionistas y se podría emprender la tarea de reconstrucción.

En su mayoría, el cine japonés asume al pueblo japonés como víctima, trasladando las acciones de invasión a China a principios de 1930, la ocupación de Corea y el ataque de Pearl Harbor al sufrimiento causado por la decisión externa de lanzar dos bombas atómicas. Tanto en *Gen, el descabezado*, como en *La tumba de las luciérnagas*, la historia se centra en los niños como víctimas que deben, además, asumir la responsabilidad de otros, una postura paternal en tiempos complejos. La inocencia con que los niños deciden cómo "ayudar", "salvar" y "aceptar" la muerte es conmovedora y definitivamente, el espectador, al concluir la

historia ve en el pueblo japonés una víctima de la guerra y voltear la mirada a actores externos que decidieron aniquilar a Japón.

Mientras *Gen, el descalzo*, es un anime impactante, cuyas escenas desgarradoras sobre los efectos inmediatos a las bombas atómicas son enormemente conmovedoras, *La tumba de las luciérnagas* es particularmente estremecedora en su trama y estéticamente delicada.

Una serie de reacciones y sentimientos mueven al público que mira la película. "Tales reacciones divergentes y complejas al extraordinario anime de Takahata plantean preguntas críticas sobre cuán preocupados se acercan los observadores externos, se involucran, comprenden y responden a las representaciones artísticas de experiencias específicas de trauma histórico y victimización" (Stahl, 2010, p.162). ¿Cómo entender desde fuera, desde lejos, el papel de víctimas en los filmes japoneses? Los símbolos de la película ubicados en los personajes y en los escenarios son reflejo de los eventos traumáticos de la guerra vividos por autor y director; mismos que no podrían ser atendidos y entendidos por quienes no vivieron la guerra. Escribir la obra e interpretarla es consecuencia del entendimiento mutuo y de compartir experiencias traumáticas.

Nosaka, en su cuento, representa a un alter ego que está poseído por el pasado de manera tan abrumadora que no puede evitar experimentarlo de nuevo y representarlo compulsivamente en el presente; imagina un alter ego que vuelve a los traumas del pasado para recrear su experiencia de maneras alternativas; al hacer esto, Nosaka da pasos simbólicos constructivos para trabajar y superar su agobiante pasado (Stahl, 2010).

La obra de Nosaka es una catarsis para recuperar su experiencia y transmitirla. Takahata comparte la experiencia traumática, sólo así, en conjunto, pueden llevarla a la pantalla. La experiencia compartida se entrelaza en el uso de las luciérnagas como símbolos significativos de la sociedad japonesa. Las luciérnagas, en su misticismo de lo efímero, representan las almas de los que se han ido. Takahata da sentido al dolor de Nosaka en el uso de las tenues luces que utiliza para caracterizar a las luciérnagas. El anime utiliza dichas luces, lo mismo para alumbrar un cielo bombardeado

que una oscura cueva o los campos del Japón rural. Así, la película recupera ese duelo por lo perdido, por lo que la muerte significa y el sentimiento de víctima. El esfuerzo de Takahata va al límite al incorporar la voz de una parlante del dialecto de *Kansai* o *kin-ki* que se habla en la región de *Kansai*, para interpretar el papel de Setsuko y darle un especial significado a la película animada.

El filme se desarrolla entre dolor y muerte, no hay momentos de tregua y reconciliación. El cuerpo debilitado de Seita muriendo de hambre en la estación de Sannomiya; recargado en un pilar destruido, deja ver un rostro demacrado y las piernas estiradas, se observan pies que pasan y avanzan sin mirar, sin notar a un niño que ya ha perdido todo. En esta primera escena, el paisaje, el niño y esos pies que avanzan combinan elementos culturales e históricos que Nosaka recupera en su obra. La muerte de niños que buscaron refugio en la estación de Sannomiya, huérfanos desamparados por todos; el pilar derruido por los embates de la guerra retrata el deterioro de la infraestructura japonesa provocado por la guerra, y la indolencia de la sociedad japonesa en esos pies que caminan, sin detenerse, sin compadecer. Esta primera escena está vinculada al deterioro, la regresión, la inmovilidad y la muerte de la hermana de Nosaka.

Nosaka, quizá, sintió la culpa de sobrevivir a su hermana (cuyo nombre a veces aparece como Keiko y a veces como Reiko) Nosaka se pregunta, ¿por qué no murió igual que otros tantos niños? El japonés que siente la culpa de sobrevivir inspiró en gran medida su obra, al mirarse en Seita deja fluir la culpa de no haber muerto como tantos otros niños, es también una cuestión de honor en la sociedad japonesa. Sobrevivir, a veces significa ser débil o no cumplir hasta el final con honor.

Sobreviviente de la guerra, Nosaka proyecta en Seita su amor fraternal, la ternura y preocupación por su hermana. Takahata retrató fielmente estos sentimientos en Seita, quien dedicará todos sus esfuerzos a proteger a Setsuko. Su amor estará presente siempre, al arrullarla por la noche, cuando tiene miedo, al atrapar luciérnagas para iluminar la cueva en la que se refugian después de escapar de las actitudes egoístas de la tía. Las luciérnagas iluminarán efímeramente el espacio, sus pequeños cuerpos iner-

tes serán enterrados delicadamente por Setsuko a la mañana siguiente. Seita volcará toda su ternura en su hermana, la preocupación por alimentarla lo llevará a robar verdura y fruta en los sembradíos aledaños, la limpiará y consolará cuando, Setsuko llena de ronchas y picaduras de insectos está deteriorándose. A menudo, quien observa el deterioro gradual de la hermana, juzgará las decisiones de Seita, ¿por qué siendo tan pequeño y sin medios decide llevarse a su hermana? Tal vez la tía, a pesar de su egoísmo la hubiese protegido mejor.

Seita en la orfandad deberá asimilar la figura ausente de su padre, quien “aún” combate en altamar como miembro de la armada japonesa. La muerte de su madre, quien tras los constantes bombardeos cae abatida se convertirá en la primera perdida para Seita. Verla dramáticamente destrozada y finalmente muerta obligará al niño a asumir la responsabilidad de su hermana. Su primera decisión es proteger a su hermana, proveerle casa y alimento. Así, una vez que reúne las pocas pertenencias que quedan en su casa corre a la casa de su tía. La tía, quien acoge en un primer momento a los niños, revela su desinterés e insensibilidad.

A pesar de que Seita recupera el arroz escondido por su familia durante la guerra, y lo entrega a su tía, en un esfuerzo por congraciarse con ella y contribuir con la manutención de su hermana; la tía, en una reacción egoísta tomará la mejor parte de la comida para ella y su familia, asumiendo que son ellos quienes trabajan y mantienen la casa. Los niños recibirán maltrato, alimento racionado y constantes muestras de enfado por su presencia. El mínimo llanto de Sutsuko exaspera a la tía y los obliga a callar. En este momento especial del filme, las muestras de irresponsabilidad, indiferencia y egoísmo de la tía son especialmente visibles. Cuando Seita decide abandonar la casa de la tía, ella sólo preguntará a dónde planean ir, los niños aun sin un destino ni una ruta fijada recibirán como respuesta una forzada sonrisa y un simple “... cuídense”. La tía representa aquí a esa sociedad japonesa que Jirō Osaragi califica de egoísta e incapaz de amar.

Seita, testigo del maltrato de la tía hacia Setsuko, decide irse y guarecerse en un refugio antibombas. Esa cueva a la orilla del estanque en la que Seita y Setsuko viven momentos memorables, de

alegría, de tristeza, de abandono, de aprendizaje y de muerte, servirá de telón de fondo para comprender finalmente que su esfuerzo para evitar el sufrimiento de la pequeña Setsuko es inútil. Setsuko vive y disfruta su infancia, lo mismo juega que baila a la orilla del estanque; sin embargo, su deterioro es vertiginoso. La responsabilidad de Seita sobre la vida y bienestar de su hermana lo llena de tristeza, sabe de su fragilidad y llora por su soledad. A todo ello se suma la noticia de que Japón se ha rendido; la flota naval ha sido vencida, el Emperador lo ha comunicado a sus súbditos, Seita sabe entonces que su padre no volverá.

Están solos y las pocas pertenencias con las que dejaron la casa de su tía, llegan a su fin, no hay más que intercambiar por comida. Seita tendrá que robar de las huertas locales, pero nunca será suficiente. Seita vivirá día a día el sentimiento de pérdida e impotencia por no poder detener el desenlace más doloroso. El deterioro gradual de su hermana y su consecuente muerte, marcan su deterioro total. Con el cuerpo de Setsuko sobre sus rodillas, Seita sabrá que todo terminó. Entre las chispas de la hoguera donde arde el cuerpo inerte de Setsuko y la luz de las luciérnagas, la muerte se convierte en el signo del filme.

El refugio antiaéreo enmarca la engañosamente idílica felicidad rural que se opaca al descubrir que la realidad de su tiempo no puede eludirse y el hambre es su destino ineludible. Seita y Setsuko ya no son capaces de desafiar los horrores de su historia, desprovistos de los medios para seguir un mundo, que aun para los adultos, es insufrible, sucumbirán ante sus circunstancias. El debate entre la vanidad y la inocencia del esfuerzo de Seita para proteger a Setsuko llevará finalmente al colapso de los protagonistas de este conmovedor anime. Así, la película mantiene permanentemente un halo trágico, sin esperanzas de un final feliz, retratando a las víctimas y a los despojos que la guerra dejó.

A la mañana siguiente de la muerte de Setsuko, Seita recoge las escasas cenizas y pequeños huesos de su hermana y los guarda en la lata de dulces, esa lata que una vez guardo los dulces que le dieron alegría a la pequeña y que también resguardaron algunas luciérnagas. La lata será la tumba de Setsuko y Seita la llevará con él hasta el final. En sus últimos momentos, derrumbado en

la estación del tren, Seita soltará finalmente la pequeña lata que será pateada por un empleado insensible; al abrirse, luces brillantes, como las emitidas por las luciérnagas salen de la lata y suben al cielo, uniendo las almas de los pequeños.

a) *Las luciérnagas*

Las luciérnagas son un símbolo especial de la cultura japonesa. Su significado en la obra tiene que ver con la vida, con la muerte, con la guerra y con las almas de los difuntos. En Japón, las luciérnagas han sido insectos místicos. Desde la era Heian (794-1185) se disfrutaban excursiones nocturnas al campo para observar luciérnagas. Para los japoneses, la luciérnaga era un símbolo de vida y muerte, el símbolo del verano; incluida en numerosos cuentos y poemas. En la primera obra más representativa de la narrativa japonesa, *La novela de genji*, las luciérnagas tienen un lugar especial. Aparecen también en leyendas simbolizando los espíritus de los guerreros caídos; se dice que eran los espíritus de los guerreros muertos en la monumental batalla del siglo XII entre los clanes Minamoto y Taira. En el grabado No.14 de la serie de *Hironobu "Dogi Taikoki"* se aprecian luciérnagas liberadas de cajas que representan los espíritus de los guerreros Taira y Minamoto de la famosa batalla de *Dan-no-ura* de 1185 (The Walters Art Museum, 2020).

En consecuencia, las dos especies de luciérnagas más conocidas en Japón llevan el nombre de Genji y Heike, representando a los clanes Minamoto y Taira. También, las luciérnagas representan el Japón rural, ese que aún se conserva, pero que fue arrasado durante la guerra. No es de extrañar que las luciérnagas sean tan amadas en Japón. Hay eventos de observación de luciérnagas y sociedades dedicadas a su estudio. Los estudiantes de secundaria cantan "Resplandor de una luciérnaga", una especie de himno en su ceremonia de graduación; en la letra se relata cómo los estudiantes ultradiligentes trabajan incansablemente a la luz de la luciérnaga, apagando, como las luciérnagas, su luz hasta el amanecer (Japan Times, 2013).

El título mismo del anime introduce al espectador a la relevancia de estos insectos en la trama. Las luciérnagas alumbran momentos importantes de los niños. Sentados, afuera de la casa de la tía, escuchan el graznido de las ranas y miran las pequeñas luces

de las luciérnagas que revolotean en el arroyo. Evocan las noches de verano, húmedas y llenas de verdor; esas noches tranquilas que la guerra borró, y a su vez retratan a una sociedad que se superpone a las más grandes catástrofes.

Stahl afirma que Nosaka fija en las luciérnagas esos primeros pasos tentativos para conmemorar simbólicamente a su hermana muerta. Tales esfuerzos conmemorativos son aparentemente difíciles de llevar a cabo en ausencia de la apertura psíquica y emocional que son parte integral del trabajo de duelo, pero que, a través de estos insectos, permiten al menos expresarlo (2010). Las luciérnagas están, entonces, ligadas metafóricamente a la hermana pequeña, en la que se funde la larga tradición simbólica de los insectos en la cultura japonesa. Las luciérnagas iluminan la corta vida de la hermana y reflejan un Japón que se evapora, que cumple un ciclo con una pequeña luz que se desvanece.

Takahata y Nosaka utilizan la imagen de las luciérnagas como un recordatorio natural persistente de esta historia en todas sus facetas. Las luciérnagas son un símbolo multivalente, que significa la muerte de los niños y sus espíritus; el fuego que arrasó las ciudades; soldados japoneses y maquinaria de guerra; pero también representan la esperanza de la regeneración de la vida a través de la naturaleza, algo puro y no tocado por el dolor y la guerra (Golberg, 2009).

b) El significado de la masculinidad en La Tumba de las Luciérnagas

El anime de guerra en Japón retrata la presencia/ausencia masculina, como un elemento fundamental para entender la orfandad como resultado de la guerra. Tanto en *Gen, el descalzo*, como en *La tumba de las luciérnagas* hay una doble mirada de la figura del hombre. En la primera, el papá de Gen aparece como un hombre crítico del sistema, trabajador y protector, preocupado por llevar a casa lo necesario para alimentar a su familia, especialmente a su esposa embarazada. Ante la enorme tragedia que viven y la inminente muerte del hombre de la casa, delega en su hijo, Gen, la responsabilidad de cuidar a su madre. En adelante, Gen buscará los medios para alimentar y proteger a su madre. Entonces la responsabi-

lidad del hombre recaerá en el niño, pero será la masculinidad la que asuma el rol de protector.

Gen, en su inocencia enfrentará las consecuencias de la guerra y, sobreponiéndose al trauma caminará entre cadáveres para encontrar comida. En su camino mostrará la voluntad de ayudar a otras víctimas, significando el concepto de esfuerzo y humanidad. La figura del hombre se trasmuta en la fragilidad de un niño, en su inocencia, pero también en la fuerza de continuar, de ayudar y de salvar a su madre y a la pequeña hermana recién nacida, Tomoko (Esperanza), ante la ausencia del padre.

En *La tumba de las luciérnagas*, el padre de Seita “aparece” ausente. Como miembro de la fuerza naval japonesa, la guerra lo mantiene en altamar. Será un hombre al servicio de la nación, entregando su vida por defenderla. La ausente figura paterna, que sólo se conoce a través de una fotografía que Seita encuentra en su casa, es causa de profunda tristeza en el niño. Recordará su figura uniformada, el orgullo de ser el hijo de un hombre que sirve a la nación. El padre representa la esperanza de la compañía y la protección. Seita añora, parado frente al mar, el regreso de su padre. Piensa, él volverá y no estarán más solos ni hambrientos. Sin embargo, al igual que en *Gen, el descalzo*, el papá de Seita no volverá para allanar su camino y protegerlos. Seita escucha en las noticias que Japón fue derrotado en el Pacífico y los barcos hundidos sufriendo grandes pérdidas. El golpe que Seita recibe al escuchar la noticia de que Japón se ha rendido, lo hará madurar y perder la inocencia para enfrentar la responsabilidad de cuidar a su hermana.

En ambos casos, los niños intentan sostenerse, mantener la conexión humana frente a las fuerzas externas abrumadoras que rodean sus vidas. En ambos animes, la figura paterna, aunque ausente, es fuerte y tiene un sentido de protección; sin embargo, la masculinidad se fortalecerá en la figura de los niños, en esa responsabilidad que deben asumir y las decisiones de vida que deberán tomar a pesar de su poca edad. Es entonces una masculinidad tierna y frágil. Seita es un niño cariñoso y sensible (en una escena conmovedora, mientras él y Setsuko esperan informes sobre el estado de su madre, gravemente quemada, Seita

hace piruetas para distraer a la infeliz Setsuko), aun se divierten, aun son inocentes, aun son niños.

En *La tumba de las luciérnagas*, el padre de Seita es etéreo y está ausente, solo vive en su recuerdo. La “fuerza” masculina descansa en los niños en una cultura japonesa con un estado desmasculinizado, abrumado por la “ternura” y la “fuerza” femenina. En el anime, la falta de una presencia masculina, paterna, se explica por el contexto mismo de la guerra donde, los hombres ausentes por las actividades militares, o por perder la vida en los bombardeos, simbolizan también la pérdida de una figura paterna nacional, el debilitamiento de la figura del emperador. El emperador fue símbolo de identidad de la nación japonesa, de cohesión y fuerza moral para enfrentar la guerra. Las palabras del emperador Hirohito, pronunciadas el 14 de agosto de 1945 aceptando la rendición, marcaron un parteaguas en la historia de Japón. La rendición japonesa abrió la puerta a la ocupación estadounidense, cambiando el sentido y la fuerza de la figura del emperador.

Conclusiones

El cine de guerra ha glorificado a las víctimas de la catástrofe japonesa. La superación de la crisis y el profundo dolor causado reflejan una sociedad resiliente, en constante recuperación a pesar de su pasado. Entender cómo esto se ha trasladado al cine implica la necesidad de acercarse a la historia de Japón, a sus valores y a su cultura. La equidistancia cultural es un reto para ver, entender y analizar el cine japonés. Darle sentido al significativo a través de su significado implica atención a los detalles, conocimiento del contexto y de los factores sociales, económicos y políticos que rodean al significado mismo.

De manera que *La tumba de las luciérnagas* sitúa su significado en la tragedia vivida en el período inmediato al fin de la Segunda Guerra Mundial, el sentimiento de víctimas y la superación de la derrota. Mientras que brinda al espectador el sentido significativo en la figura de las luciérnagas, lo efímero de su luz y la representación del alma, así como la dureza de las chispas producto de los bombardeos.

La tumba de las luciérnagas ha sido analizada por autores como Rosenbaum, Stahl, Naiper, entre otros, destacando los elementos que permiten apreciar la trágica inevitabilidad de la muerte. Muchas frases se han utilizado para calificar este filme: “gráficamente poderoso” o “visceralmente inquietante”, aun así, la combinación de la obra de Nosaka y la espléndida adaptación de Takahata muestran una realidad de dolor personificada en dos víctimas frágiles y desprovistas de protección que no se hubiese logrado sin las experiencias de vida compartidas del escritor y del director.

La película no transmite un sentido de esperanza, sobre la cual se construya un final feliz. De principio a fin, Takahata niega al espectador toda esperanza de redención. Las secuencias son muestra de dolor. Desde la apertura hasta el cierre, la figura de un niño con rostro demacrado retrata el dolor y la miseria humana, figuras que avanzan a su lado, indolentes ante la muerte de un huérfano más. En la trama, una niña, cuya sonrisa se apaga lentamente por el hambre y el desamparo, transmite el sufrimiento de las víctimas de la guerra. Los que quedaron sin familia y sin protección y para los que no hubo un sistema de apoyo.

La película retrata a una sociedad devastada, que emerge de la guerra con el símbolo de unidad desgastado. El emperador se ha rendido, la moral está dañada en un país en donde el honor es el valor supremo, en donde la muerte tiene más sentido que la pérdida. También refleja esa indolencia por el otro, la búsqueda del bienestar en el primer círculo familiar, pero la falta de piedad para con el que sufre y no es familia. De manera que este magistral anime también nos acerca a una sociedad dura, apática, ensimismada en sus problemas, que no atiende la situación de los niños que quedaron sin amparo por la guerra y que se vuelven vagabundos desclasados. A nadie le importará si mueren, porque pocos se enterarán de que existen.

Así, como lo afirma Takahata, *La tumba de las luciérnagas* no es una película contra la guerra, como muchas otras, pero sin duda es una descripción sombría de la condición material y social en la que se encontraba Japón al final de su última Gran Guerra.

Referencias

- Bourke, J. (2001). *The Second World War A People's History*. Londres: Oxford University Press.
- Burch, N. (1979). *To the distant observer. Form and meaning in the Japanese cinema*. Revisado y editado por Annette Michelson. Estados Unidos: University of California Press/Berkeley y Los Angeles.
- Cavallaro, D. (2010). *Anime and the Art of Adaptation Eight Famous Works from Page to Screen*. Carolina del Norte, Estados Unidos: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Clements, J. y McCarthy, H. (2006). *The Anime Encyclopedia*, Revised and Expanded Edition, Berkeley, CA: Stonebridge Press.
- Cockerill, H. (2007). Laughter and Tears: The Complex Narratives of Showa *Gesaku* Writer Nosaka Akiyuki. *Japanese Studies*, 27(3), 295-303. Disponible en <http://dx.doi.org/10.1080/10371390701685088>
- Dower, J. W. (1999). Embracing defeat. Japan in the wake of World War II. Nueva York: Norton & Co.
- Declaración de Hirohito (1945). Emperor Hirohito, Accepting the Potsdam Declaration, Radio Broadcast. Transmitted by Domei and Recorded by the Federal Communications Commission, 14 August 1945. Disponible en <https://www.mtholyoke.edu/acad/intrel/hirohito.htm>
- Entrevista a Takahata por Littardi, Cedric (1993). An Interview with Isao Takahata para *AnimeLand* (a French anime fanzine), No. 6 (julio - agosto, 1992) pp. 27-29, traducción del francés al inglés de Ken Elescor (octubre de 1993). Disponible en http://www.nausicaa.net/miyazaki/interviews/t_corbeil.html
- Goldberg, W. (2009). Transcending the victim's history: Takahara Isao's Grave of the Fireflies. *Mechademia* 4, 39-52.
- Independent (2016). Akiyuki Nosaka: Author who recalled the fire-bombing of Japanese cities in his best-known work, Grave of the Fireflies. En Obituaries del Independent. Disponible en: <https://www.independent.co.uk/news/obituaries/akiyuki-nosaka-author-who-recalled-the-fire-bombing-of-japanese-cities-in-his-best-known-work-grave-a6868616.html>
- Japan Times (2013). Casting a little light on fireflies. Disponible en <https://www.japantimes.co.jp/news/2013/04/14/national/science-health/casting-a-little-light-on-fireflies/>
- LaCAPRA, D. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lamarre, T. (2009). *The Anime Machine A Media Theory of Animation*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Minamida, M. (2000). *Kindai animeshigairon*, en *Nijuseikianimetaizen*. Tokio: Futabasha citado por Naiper, Susan J. (2000).

- Miyao, D. (2002). Before anime: animation and the Pure Film Movement in pre-war Japan. *Japan Forum*, 14(2), 191-209. Disponible en <http://dx.doi.org/10.1080/09555800220136356>
- Naiper, S. J. (2000). *Anime from akeira to Prencess Mononoke. Experiencing contemporary Japanese animation*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Rosenbaum, R. (2011). Legacies of the Asia-Pacific War The yakeato (the burnt-out ruins) generation. En Rosenbaum, Roman y Claremont, Yasuko (eds.) *Legacies of the Asia-Pacific War. The yakeato generation* (pp. 3-23). Nueva York: Routledge. Disponible en https://www.academia.edu/37021274/Introduction_Legacies_of_the_Asia_Pacific_War_The_Yakeato_the_burnt_out_ruins_Generation
- Rosenbaum, R. y Claremont, Y. (2007). Yakeato: An Introduction. *Japanese Studies*, 27(3), 279-280. DOI: 10.1080/10371390701685054
- Sato, T. (1982). *Currents in Japanese cinema: essays*. Tokio: Kodansha International.
- Semblanza-Cool Japan (2015). *Akiyuki Nosaka, semblanza y último adiós*. Disponible en <https://cooljapan.es/akiyuki-nosaka-semblanza-y-ultimo-adios/>
- Stahl, D. C. (2010). Victimization and “response-ability”: remembering, representing, and working through trauma in *Grave of the Fireflies*. En Stahl, David y Williams, Mark (Eds.) *Imag(in)ing the War in Japan Representing and Responding to Trauma in Postwar Literature and Film* (pp.161-202). Liden/Boston: Brill.
- Suzuki, W. (2017). Sacred or Profane? Representing War Orphans in the Post-war Occupation of Japan: Ishikawa Jun's “The Jesus of the Ruins”. *Japan Studies Association Journal*, 15(1), 127-144.
- Swale, A. (2017). *Memory and forgetting: examining the treatment of traumatic historical memory in Grave of the Fireflies and The Wind Rises*, Japan Forum. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1080/09555803.2017.1321570>
- The Walters Art Museum (2020). Print number 14 in Hironobu's series “Dogi Taikoki. Disponible en <https://art.thewalters.org/detail/38703/dogi-taikoki/>
- Yomota, I. (2014). *What is Japanese cinema? a history*. Nueva York: Columbia University Press.

Las dos Coreas en conflicto: un acercamiento familiar y contextual desde la película *La hermandad de la guerra*

José Óscar Ávila Juárez

Introducción

Este estudio aborda las problemáticas familiares que atraviesan las dos Coreas tanto del Norte, como del Sur, desde la perspectiva de la película *La hermandad de la guerra*. El 25 de junio de 1950 estallaría el conflicto bélico entre las dos naciones, sumergiéndolas en un proceso de enfrentamiento social que las desgastaría hasta el fin de la misma, el 27 de julio de 1953. La guerra derivó situaciones que alteraron para siempre las relaciones familiares de los participantes en la conflagración. Ubicados en ambos lados, las familias y sus componentes se toparon con juegos ideológicos y políticos que incentivaron más las barreras de la separación al calor de los combates.

En el caso del filme, dos hermanos son obligados a participar en el conflicto, a pesar de que este hecho significó la separación y posterior desintegración de su familia. Los protagonistas, sin saber de las posiciones ideológicas que abanderaron los capitalistas y comunistas en el contexto de la Guerra Fría, poco a poco se fueron involucrando en ambos bandos debido a lo caótico que fue la contienda. Su práctica bélica redundó en una separación familiar y en el constructo de un odio ideológico entre ellos, mismo que luego se diseminó al enterarse de su parentesco en plena batalla. Sin embargo, su hermandad se vio quebrantada al fallecer el

hermano mayor en la guerra. Después de 50 años, y en medio de las negociaciones por acercar a las dos Coreas, el hermano menor encuentra a su pariente caído en la batalla, y al hacerlo, cae en una profunda reflexión sobre su hermandad truncada por la guerra. Al final, el recuerdo representó evocar su vida familiar y la historia de la Guerra de Corea, un conflicto que desgarró la sociedad coreana.

Antecedentes históricos

En pleno conflicto contra los japoneses durante la Segunda Guerra Mundial, los aliados deliberaron sobre el destino de Corea al término de la guerra. Los líderes de Estados Unidos y la Unión Soviética conversaron en Yalta (4-11 de febrero de 1945) sobre las acciones para administrar el territorio coreano a la salida de Japón. Sin embargo, las acciones bélicas cambiaron el panorama al precipitarse la rendición japonesa y la llegada de los soviéticos a la península (Holcombe, 2016).¹ Luego del arribo de estos últimos a suelo coreano el 9 de agosto de 1945, los Estados Unidos, el 12 de ese mes propusieron a la Unión Soviética dividir la península en dos partes delimitadas por el paralelo 38; mientras que los soviéticos ocuparon el Norte industrial, los estadounidenses el Sur, el más habitado (López, 2009). El 8 de septiembre llegaron los estadounidenses a Corea en medio de una situación conflictiva entre los dos bandos coreanos. La partición de Corea se dio en medio del debate horizontal por el liderazgo mundial entre Estados Unidos y la Unión Soviética, ambas naciones amparadas por su base social capitalista y comunista, respectivamente. Asimismo, por el propio debate vertical al interior de la península coreana, donde tampoco los grupos en pugna se pusieron de acuerdo al vencer a Japón.

La ocupación tensó a la población en general, pues un gobierno extranjero dictó sus acciones. Mientras tanto, Estados Unidos estableció un gobierno militar en el Sur en vías de conformar uno civil, compuesto por fuerzas surcoreanas. Lo importante fue seleccionar una administración anticomunista, previendo un futuro conflicto con el Norte apoyado por la Unión Soviética. Por su

1 A los acuerdos celebrados en Potsdam, Alemania, entre el 17 de julio y el 2 de agosto de 1945, prosiguieron los puntos de acuerdo entre Estados Unidos y la Unión Soviética para formar un gobierno provisional en Corea.

parte, los soviéticos no impusieron una administración y sólo operaron política y financieramente para conservar su influencia comunista en el Norte (López, 2009).

Entre 1945 y 1948, la sociedad coreana recibió apoyo internacional, mismo que la dividió para siempre. El odio ideológico en Corea se construyó tomando en cuenta sobre todo los intereses de las dos superpotencias en el área. Los acontecimientos posteriores a la guerra, tanto en Europa como en Asia, así como la Revolución China, determinaron los derroteros de la península coreana. La Organización de las Naciones Unidas (ONU), bajo el amparo de Estados Unidos, avaló una elección democrática en la parte sur del paralelo 38, y con esta acción, se cerró la unificación. El país americano, previendo su lucha contra los comunistas en todo el mundo, rechazó la unificación coreana y el 15 de agosto de 1948 fue proclamada la República de Corea. Razón que incitó a los soviéticos a promover el 9 de septiembre la fundación de la República Democrática de Corea (Fontana, 2017).

A pesar de los esfuerzos y la resolución tomada por las partes, nadie estuvo conforme con el resultado. La partición de Alemania en dos, la Federal, el 8 de mayo de 1949, y la Democrática el 7 de octubre de ese año, junto con el ascenso de China comunista el 1 de octubre del mismo año, confirmaron la apuesta de Estados Unidos y la Unión Soviética con respecto a la península coreana: división en dos partes.

En estas condiciones, el 25 de junio de 1950 estalló la guerra de Corea. Sin embargo, antes del lanzamiento bélico, entre marzo y abril de 1949, el dirigente norcoreano, Kim Il-sung, visitó Moscú para charlar con Joseph Stalin sobre las necesidades de Corea del Norte, y una de ellas, fue la invasión al Sur. Al final, las hostilidades serían provocadas por la necesidad de dinamizar la economía del país comunista, misma que los dos años anteriores no había sido capaz de funcionar plenamente (Pike, 2011). Cuando Corea del Norte cruzó el paralelo 38, sus oponentes no estuvieron preparados para el asalto. La inteligencia estadounidense tampoco estuvo al tanto del paso norcoreano. En la misma posición se encontraron la Unión Soviética y China, al menos, eso lo aparentaron al enterarse del inicio de la contienda.

El 27 de junio, el presidente estadounidense, Henry Truman, ordenó a la fuerza aérea y la armada el apoyo total a Corea del Sur, y también solicitó a los miembros del Consejo de Seguridad de la ONU, un pronunciamiento y acción contra Corea del Norte (Pike, 2011). Para el 30 de junio, Truman solicitó la 24ª División de la armada estadounidense apostada en Japón, para repeler el ataque norcoreano que en pocos días neutralizó el 40% de la armada surcoreana. A pesar del apoyo, en tres semanas cayó casi más de la mitad de Corea del Sur (Holcombe, 2016). El 4 de agosto, la 8ª Armada entró al sureste de la península por Pusan, y allí se diseñó un perímetro de avanzada compuesto por 95 000 tropas estadounidenses y 45 000 surcoreanas, quienes defendieron el área y contuvieron al ejército del Norte, que el 31 de agosto fue derrotado y obligado a retirarse. La estocada final se llevó a cabo el 15 de septiembre, cuando la 25ª División atacó Incheon y reorientó la guerra (Pike, 2011). En el ocaso del mes de septiembre, las fuerzas del Norte fueron replegadas hasta el paralelo 38. Para el 30 de ese mes, los surcoreanos traspasaron el paralelo del lado norteño; el 7 de octubre lo hicieron los estadounidenses mediante su Primera Caballería; el 19 cayó Pyongyang, y el 26 de ese mes se encontraron cerca del río Yalu, límite entre Corea del Norte y China (Holcombe, 2016).

Esta última acción fue clave para la dirección de la guerra, ya que la abrumadora presencia del ejército de la ONU, dirigido por Estados Unidos y Corea del Sur, provocó la entrada del ejército chino en apoyo de los norcoreanos. De antemano, los estadounidenses consideraron nula la posibilidad de que los chinos se involucraran en la guerra coreana; sin embargo, al traspasarse la frontera demarcada por el río Yalu, activaron un nuevo estado de alerta con otro enemigo. A partir de este momento, las cosas cambiaron en el derrotero de la guerra. El 16 de octubre, las tropas chinas cruzaron el río Yalu rumbo a Corea del Norte (Holcombe, 2016). Más adelante, el 1 de noviembre se detectaron tropas chinas en suelo norcoreano. Después la Agencia Central de Inteligencia (CIA) ubicó 40 000 tropas chinas en Corea del Norte. En medio de los rumores, cerca de 130 000 efectivos chinos se encontraron a la espera entre la frontera chino-coreana (Pike, 2011). El teatro de guerra se

magnificó con la entrada de los chinos en la contienda, creándose un equilibrio entre los bandos en disputa. Los combates entre chinos y aliados se dieron con mayor fuerza a partir del 24 de noviembre de 1950, mediante la operación “En casa en Navidad”, la que concluyó mal para los aliados, pues el 27 de ese mes, los chinos los repelieron, haciéndolos retroceder 80 kilómetros. Para el 4 de enero de 1951, cayó de nueva cuenta Seúl (Holcombe, 2016).

El 27 de marzo de 1951, miles de tropas chinas cruzaron el paralelo 38 e inmediatamente se dieron enfrentamientos, tanto en tierra como en el aire. Esto provocó lentitud en el avance de ambos lados. Mientras tanto, Truman deliberó sobre el liderazgo de Douglas MacArthur en el ejército estadounidense en Asia y la posible entrada de la Unión Soviética a la guerra de Corea, previendo un conflicto global. El 11 de abril, el general MacArthur fue removido de la jefatura. En mayo, las tropas chinas al mando del general Peng atacaron Seúl en una fiera batalla, determinada por la victoria de las tropas aliadas al mando del general Matthew Ridgway, las que obligaron a los chinos a cruzar el paralelo 38 (Pike, 2011).

Más adelante, el 1 de julio de 1951, iniciaron las conversaciones para una posible paz bajo los auspicios de la ONU. Los diálogos fueron interrumpidos por las propias estrategias de contención de ambos lados. Las amenazas mutuas mantuvieron en zozobra el fin de la guerra y, tras 20 meses de negociaciones, se logró un cese al fuego. El 27 de julio de 1953 se firmó un armisticio entre las partes involucradas, por lo que 22 604 prisioneros del Sur fueron enviados a países neutrales y 12 773 regresaron al Norte (Pike, 2011). La mayoría de los coreanos prefirieron quedarse en el Sur bajo la tutela de Estados Unidos.

Dentro de los saldos por la guerra de Corea tenemos los derivados de los combates. Se estima que 1.5 millones de personas murieron por parte de Corea del Norte y China; Corea del Sur perdió 415 000 y tuvo 429 000 heridos; Estados Unidos reportó 33 629 muertos y 100 000 heridos; el combinado británico, canadienses, australianos y neozelandeses confirmó 1 263 personas fallecidas en el conflicto; y otro contingente compuesto por Turquía, Bélgica, Colombia, Etiopía, Francia, Grecia, Holanda, Filipinas y Tailandia, tuvo 1 800 decesos, de los cuales la mitad correspondió a Turquía (Pike, 2011).

Lo que marcó a la población coreana para siempre fue el cambio de vida que tuvieron que concretar por las circunstancias de la guerra. Una buena parte sufrió los estragos de los terribles combates mientras duró el conflicto, por ende, quedaron en estado de inanición, enfermos o exhaustos. Al término de la guerra siguió otro asunto complicado para la sociedad coreana de ambos lados, al quedar en medio de la Guerra Fría y, por ende, del enfrentamiento entre Estados Unidos y la Unión Soviética. El apoyo militar y económico del país americano a Corea del Sur pareció volverlos a la vida, sin embargo, esta ayuda los marcó para siempre desde una perspectiva ideológica. Los estadounidenses se posesionaron en el área y contuvieron las agresiones de sus rivales.

Al término de la guerra cayó un telón de acero entre ambas naciones coreanas. Después de varios enfrentamientos bélicos arropados por el manto ideológico de la Guerra Fría, en la década de los ochenta se abrió una puerta al final del túnel. En 1989, el presidente de Corea del Sur, Roh Tae Woo, presentó una iniciativa para establecer una comunidad nacional coreana con representación equitativa de ambas partes. A finales de este año se celebraron reuniones entre los primeros ministros de las dos Coreas y se avanzó a un acercamiento con el visto bueno de Kim Il-sung, líder norcoreano (Fernández y Borque, 2013). En 1991 se firmó un *Acuerdo de reconciliación, no agresión, intercambio y cooperación* que auguró posibilidades de entendimiento. Sin embargo, en 1994 el arribo al poder de Kim Jong-il en Corea del Norte volvió a detener el acercamiento. Las negociaciones se reactivaron en 1997 en plena crisis alimentaria de los norteños.

Con el beneplácito de Kim Jong-il por el Norte y Kim Young Sam por el Sur, en diciembre de ese año se llevó a cabo la primera reunión de conciliación en Ginebra con el apoyo de China y Estados Unidos. Una segunda se realizó en el mismo lugar en marzo de 1998, aunque en esta ocasión no hubo acuerdos por las posturas encontradas. A pesar de esta negativa, siguieron los intercambios que redundaron en apoyos mutuos de índole económico, los que se sellaron con la visita del presidente de la Hyunday, Chung Ju-yung, a Corea del Norte (Fernández y Borque, 2013). La política de reconciliación *Sunshine*, impulsada por Kim Dae-jung de Co-

rea del Sur dio sus frutos en junio de 2000, cuando el mandatario sureño pudo reunirse en Pyongyang con su homólogo del Norte, Kim Jong-il. Lo anterior, alentó las posibilidades de una reconciliación con miras a una pretendida reunificación; sin embargo, la llegada de George Bush a la presidencia de Estados Unidos en enero de 2001, supuso un estancamiento en las negociaciones entre ambas Coreas por la intromisión estadounidense (Fernández y Borque, 2013). Un obstáculo que no impidió de nueva cuenta negociaciones, pues en diciembre de 2002, ascendió a la presidencia del Sur Roh Moo-hyun quien, partidario de su antecesor, volvió a encender las velas de la reconciliación en la península coreana. Aunque su entusiasmo se tornó menor por el programa nuclear de Corea del Norte, y la posición tajante de Estados Unidos de impedir la proliferación de armas nucleares del Norte. Este último aspecto estaría siempre presente en el futuro de las negociaciones entre ambas Coreas.

Por otro lado, las infranqueables ideologías de ambas Coreas parecen ser el principal obstáculo para una posible reconciliación y unificación. Al cumplirse 50 años de separación en el 2003, hubo nuevos esfuerzos por acercarse, pero no se logró mucho ante la reticencia de las dos Coreas de abonar por la unión. En este caso, al acercamiento de las miles de familias, las que fueron separadas y resistieron el debate ideológico en la sombra.

Bajo el tenor de la unión familiar, en la década de los noventa, hubo pautas para reunir a las familias, pero la intransigencia de la política volvió a cerrar la puerta inmediatamente. El nuevo milenio trajo esperanza por la buena disposición de los mandatarios de Corea del Sur de negociar con su par de Corea del Norte, por lo que se aprovechó el aniversario del cese de las hostilidades en 2003, para realizar una película sobre la división de las familias coreanas a causa de la guerra. En este sentido, hay que apuntar que, desde la perspectiva de las tradiciones coreanas, la familia es lo más importante para la unidad social, significa un vehículo de identidad inalterable. Al separarse las familias con la guerra, la sociedad coreana se partió en dos tintes coloreados por la ideología. Escenario que será aprovechado por Kang Je-kyu para presentar una película de reconciliación y de crítica a la guerra.

La hermandad de la guerra

El filme *La hermandad de la guerra* (*Tae guk-gi-The Brotherhood of war*), dirigido por Kang Je-kyu fue estrenado en 2004 en Corea del Sur, siendo una de las cintas más taquilleras a pesar del tema tratado en cuestión: la separación del territorio de la Península Coreana en Norte y Sur. Precisamente, la presentación de la película tiene que ver con la conmemoración del 50 aniversario de la división, fecha simbólica para ambas sociedades por lo que atravesaron en el camino, sobre todo por el dolor que significó ver separadas a las familias por cuestiones ideológicas.

El director

Kang Je-kyu nació el 23 de diciembre en Masan, Provincia de Gyeongsang, Corea del Sur. Después de graduarse de la Universidad ChungAng, Kang realizó su primer largometraje en 1990 titulado *Well, Let's Look at the Sky Sometimes*. Enseguida, en 1991, dirigió *Who Saw the Dragon's Claws*, por el cual recibió un premio en el Festival de Cine Juvenil de Corea y en los Premios del Escenario de Corea en 1991 (People Pill, s.f.). Más adelante, en 1994, siguió con *Days of Roses* y *Rules of the Game* (People Pill, s.f.). La carrera de Kang se vio estancada ese último año hasta 1999, cuando lanzó *Shiri*, un filme de suspenso e intriga que involucra a varios agentes secretos de las dos Coreas, quienes se enfrascan en una lucha por la división de la península coreana (Korean Film, 2019). Esta película fue la primera en presentar escenas de acción al estilo Hollywood de gran presupuesto realizada en Corea del Sur, lo que le significó romper récords de taquilla, y fue parcialmente responsable de la expansión de las películas coreanas al exterior. Lo anterior la convirtió en una película "Blockbusters" (taquillera) surcoreana, cuya fórmula arrojó los siguientes elementos: presentó un periodo histórico de alto valor para los coreanos del Sur; abordó una historia política nacional como un tema principal; y empleó valores universales como la familia, la amistad, el amor y la humanidad (Lee, 2010).

La cinta *Shiri* fue muy importante para Kang Je-kyu, quien a la par de mostrar una interesante película de acción, exhibió un guion que retrató la tensión entre las dos Coreas, un tema sensible para el auditorio de Corea del Sur. El público lo animó a sumergir-

se en la búsqueda de una propuesta compatible con la terrible realidad de la separación de las familias coreanas a causa de la guerra. De esta forma, en 2004 presentó *La hermandad de la guerra*, una película proyectada para conmemorar el 50 aniversario del término de la guerra entre las dos Coreas. Aprovechando la conmemoración y la política de acercamiento impulsada por el gobierno de Roh Moo-hyun, el director Kang presenta un drama de dos hermanos obligados a participar en el conflicto bélico nacional, lo que significó el enfrentamiento ideológico y el rompimiento de la familia. La sensibilidad cinematográfica tuvo mucho eco en el público de Corea del Sur, a tal grado que la película volvió a batir los registros de taquilla, al ser vista por más de diez millones de personas sólo en suelo nacional (Lee, 2010).

La carrera cinematográfica de Kang Je-kyu fue otra después de las cintas relacionadas a la guerra de Corea y la división de la península. Su trabajo lo catapultó a ser un cineasta reconocido a nivel internacional. Luego de un paréntesis de siete años, en 2011, Kang presentó la película *My Way*, una propuesta ambientada durante la Segunda Guerra Mundial con un elenco pan-asiático repleto de estrellas y el presupuesto más alto hasta la fecha para una película surcoreana (News KBS, 2011). En la actualidad es uno de los directores más influyentes en el ambiente cinematográfico de Corea del Sur.

Impacto de la película

La hermandad de la guerra, estrenada en febrero de 2004 en Corea del Sur, fue una cinta que puede marcar un antes y después dentro de la cinematografía coreana, sobre todo porque rompió récords de taquilla y refrendó la primacía de filmes “Blockbusters” del director Kang Je-kyu. Su aporte permitió un *boom* cinematográfico en Corea del Sur y abrió el mercado nacional al exterior. El impacto se evidenció por la inversión (14.7 billones de won, 14 millones de dólares) y el número de espectadores (11.7 millones, uno de cada cinco coreanos vio la cinta). Asimismo, se emplearon 25 mil extras, 20 mil uniformes militares y 18 locaciones para la filmación (Limb, 2015). El día su estreno se proyectaron 430 copias en toda la nación, un récord en suelo surcoreano (Kim, 2010).

El cineasta Kang, siguiendo de alguna manera la fórmula de *Shiri*, buscó impactar al público con una propuesta cargada de una alta dosis de dramatismo representada por los hermanos Lee Jintae y Lee Jin-seok, en medio de una guerra civil. En contra parte de la primera cinta, donde la división de las dos Coreas se maneja por intrigas, emociones y violencia en un terreno de espionaje y contraespionaje; ahora, se presenta el inicio de la separación de ambos territorios teniendo como telón la misma acción, pero en este caso, de los dos hermanos. Al final, los parientes representan la división ideológica al interior de la península coreana. De esta forma, el director presenta un tema exageradamente emocional construyendo un relato familiar en torno a la guerra. No contento con ver el enfrentamiento bélico, también orquesta un seguimiento de fricción entre los dos hermanos, ambos manipulados por el conflicto (Lee, 2006).

Una de las cuestiones que integró el director Kang Je-kyu e influyó en el interés de los surcoreanos en ver la película, fue la representación de la guerra en varios escenarios al calor del nuevo milenio. Más allá de averiguar los pasos de un posible acercamiento entre ambas Coreas, Kang intentó mostrar a las nuevas generaciones los horrores de un conflicto que separó a las dos naciones. Procuró actualizar la guerra con el significado de la misma, con los hechos en armas que separaron familias, comunidades y la nación entera; y, sobre todo, con la creación de una rivalidad entre dos países en medio de la atmósfera ideológica de la Guerra Fría, que sumió al planeta en un enfrentamiento entre la ideología capitalista contra la socialista (Lee, 2006).

La propuesta fílmica muestra el transcurso de la guerra a través de una familia, donde sobresalen dos hermanos, los que en distintos frentes se ven enfrascados en el dilema moral del conflicto, en el entendimiento sobre el camino ideológico y en el debate acerca de la vida y la muerte. A través de las vicisitudes bélicas de los parientes se va delineando la guerra en sus diversas etapas, incluyendo la incursión en el conflicto de estadounidenses y chinos. Por lo mismo, la película sirve para concientizar a los surcoreanos sobre la guerra, permitiendo a los jóvenes entenderla y explicar su realidad por medio de los horrores y sufrimientos causados

por los hechos violentos (Helgeson, 2019). Dentro de la perspectiva mundial, la cinta *La hermandad de la guerra* es una opción cinematográfica que interpreta la guerra de Corea de una forma por demás directa, con una actualización de las repercusiones en el tiempo. Más que nada, la película de Kang Je-kyu es una propuesta histórica educativa para los estudiantes de cualquier universidad del mundo (Lee, 2006), los que ambientados en la era de las tecnologías de la información, podrán tener una visión directa de la Guerra de Corea.

El filme representó para los surcoreanos y para el mundo en general, la oportunidad de visualizar un conflicto complejo y repleto de emociones, tanto de los dos protagonistas, como de los otros participantes. La crudeza de la guerra en medio del enfrentamiento ideológico también mostró la cara sensible de la sociedad coreana. Por último, la división de la familia Lee en dos países y en dos ideologías, ayudó a entender la situación de las miles de familias que tuvieron que separarse por la guerra. Por lo mismo, dicha conciencia histórica incidió para replantear un acercamiento con posibilidades de reconciliación.

Trama de *La hermandad de la guerra*

La película se sitúa durante la Guerra de Corea, suceso acaecido entre 1950 y 1953, en plena Guerra Fría. Este último episodio derivado del desenlace de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Al concluir el conflicto en la península coreana en 1953, inició un periodo de alta tensión entre las dos coreas, mismo que se prolongó hasta 1991, lapso en que se dio fin al comunismo soviético. Sin embargo, a pesar de la reducción de las tensiones, se mantuvo una política de diferencias ideológicas muy relevante. Durante la última década del siglo XX, los cambios políticos y económicos en el área, ayudaron a contener los enfrentamientos y a proyectar una posible reconciliación. El mismo camino que se buscó al inicio del nuevo milenio. Sin embargo, la ideología política se convirtió en un obstáculo insalvable.

En este contexto de búsqueda de distensión entre las dos Coreas, apareció *La hermandad de la guerra* en 2004. Para lo anterior, el director Kang Je-kyu ubica su filme en el conflicto ideoló-

gico entre ambas naciones, y guía este enfrentamiento con la división familiar de los hermanos Lee, Jin-tae y Jin-seok, los que se ven contrastados por su alistamiento a la fuerza en los ejércitos beligerantes.

Su disputa en la guerra y su unidad familiar puesta a prueba en distintas ocasiones por los hechos en armas, rinden homenaje a las miles de familias que fueron destrozadas por el conflicto. El filme se constituye en una esperanza de reconciliación entre las dos coreas, y en una concientización ampliada de la historia para exigir condiciones de acercamiento con sus pares del Norte. Se proyecta la película en medio de un acercamiento político y económico auspiciado por parte de Corea del Sur. Este es el motivo del director Kang de mostrar una representación cinematográfica de la cruda separación que tuvieron las familias al estallar la guerra civil coreana.

Por ende, en la primera escena de *La hermandad de la guerra*, en 2003 (año del 50 aniversario de la conclusión del conflicto), unos arqueólogos encuentran restos de combatientes durante la guerra. Por algunas evidencias encontradas en los cadáveres, el gobierno solicita a los posibles familiares reconocer los restos y dar fe de su parentesco. Según la lista oficial, uno de los muertos es Lee Jin-seok, pues una pluma encontrada en un cadáver tenía su nombre, así que se comunican con su familia para cerciorarse del hallazgo. Sin embargo, Jin-seok se encontraba vivo, por lo que al recibir la noticia, este decidiría ir al lugar para ver si los restos le pertenecían a su hermano Jin-tae. Antes de partir, Jin-seok duda sobre los restos encontrados, toma su medicina, ve la foto de la familia, ve unos zapatos, y en el ambiente aflora una música melancólica. A partir de este momento, la representación cinematográfica regresa a Daegu en julio de 1950, cuando en medio de la felicidad idealizada de la familia compuesta por los dos hermanos, su madre y Young Shin, la novia de Jin-tae, se desata la guerra entre las dos Coreas.

Al pueblo llegan las tropas del Sur y reclutan a los jóvenes. Jin-tae decide reclutarse y le pide a Jin-seok cuidar a su madre y novia. Sin embargo, su hermano menor también es obligado a unirse al ejército del Sur. En vista de lo anterior, el hermano ma-

yor tratará de proteger a Jin-seok, buscando su licencia para regresar a casa y cuidar a la familia. Aquí empieza el drama de la película, los pormenores de los dos hermanos Lee en los distintos enfrentamientos encarnizados entre el Sur y el Norte. Su accionar en la guerra es una muestra de la tensión que provocará el mismo acontecimiento al interior de la sociedad coreana. Por conducto de los hermanos, el director Kang Je-kyu muestra el conflicto en sus partes más importantes, les da voz a ellos y sus pares para hablar de los férreos y decisivos combates. El cineasta, antes de representar a los hermanos en la guerra, estudia el acontecimiento, lo entiende y lo proyecta cinematográficamente. Abierto el conflicto por la parte norteña el 25 de junio de 1950, pronto se presenta una contraofensiva sureña apoyada por Estados Unidos. Las acciones de armas ocasionan un contexto complicado para todos los habitantes de la península de Corea, pues se ven confrontados hermanos y conocidos por una guerra dirigida por líderes coreanos, pero incentivada por potencias extranjeras.

Para septiembre de 1950, las tropas del Sur, apoyadas fuertemente por sus aliados de la ONU, contuvieron e hicieron retroceder al ejército del Norte. En el filme se presentan algunos de los combates de los dos frentes: Río Naddong, Incheon y Seúl. Debido a la entrega y fiereza en los combates por parte de Jin-tae, el hermano mayor, este se convierte en héroe nacional. Su osadía responde a su necesidad de convertirse en líder e influir en los altos mandos sureños y solicitar el regreso a casa de su hermano Jin-seok para que cuide a su mamá y novia.

En una escena que recrea una pausa después de haber peleado una batalla, el cineasta Kang Je-kyu hace hablar a los protagonistas sobre los propósitos del conflicto. Al hacerlo, presenta el dilema moral de la guerra, y lo hace con la intención de que los espectadores opinen acerca de las causas de la misma. Para sazonar más el tema, representa la dureza de los enfrentamientos y señala los colores de odio entre los combatientes de ambos bandos. Por instantes guía al espectador con la evocación de los escenarios de la contraofensiva del Sur, apoyada por los estadounidenses, misma que se adentra en el territorio del Norte: Monte Bacdku y Piongyang. Magnifica la escena con aviones estadounidenses bombar-

deando al enemigo y saliendo victoriosos. Luego, el director Kang promueve otra crítica a la guerra civil coreana con un mensaje de uno de los participantes del Sur: “para que sirven las medallas si la gente muere”. Este discurso devela el posicionamiento del cineasta con relación al manejo ideológico de la guerra. Alienta la lucha encarnizada entre los coreanos para despertar más conciencia del acontecimiento.

En este caso, el principal símbolo cinematográfico que presenta Kang Je-kyu es el odio que crece entre los hermanos por los juegos de guerra, manifiesto cuando en noviembre de 1950, en plena ofensiva de las tropas del Sur al Norte con la participación de la ONU, Jin-tae y Jin-seok se sienten contrariados por la entrada de miles soldados chinos para apoyar a los norteños. En esta escena, los sureños encuentran una aldea masacrada, y ahí capturan a un amigo del pueblo que había sido reclutado por el ejército del Norte. Jin-tae, con un odio desmedido, lo ve y lo quiere matar solo por ser norteño, pero Jin-seok lo impide al reconocer al amigo. Más adelante, en medio de otro combate, matan al jefe de Jin-tae, quien encolerizado ejecuta al conocido del pueblo, acción que enfurece a Jin-seok, que reprende a su hermano por matar salvajemente sin sentido. Este hecho produce el rompimiento entre los hermanos.

En esta escena, Jin-seok regresa al pueblo para ver a su mamá y cuando se cruza con su cuñada, Young Shin, esta es arrestada por auxiliar a los norteños, cuando estos últimos habían ocupado el lugar. Al ver la violencia contra ella, trata de defenderla, pero lo apresan por oponerse a la detención. Mientras esto ocurre, por su parte, Jin-tae también llega al pueblo y le cuentan lo sucedido con su hermano y novia. Sigue otra escena dramática cuando fusilan a la novia del hermano mayor, y en el momento de caer abatida por las balas se desprende un pañuelo que le había regalado Jin-tae. Este acto simbólico se complementa cuando Jin-seok, testigo de la acción contra su cuñada, la trata de defender, a lo que ella le susurra que no podía morir por sus hermanos menores. El drama y sentimiento se elevan cuando aparece una música triste de fondo que acompaña el momento en que se avienta el cadáver de la novia a una fosa común. Jin-seok es confinado a una celda y se ve atrapado en un incendio intencional para eliminarlo. Mien-

tras tanto, llega Jin-tae y mata al oficial que enciende el fuego. Entra en shock al considerar que su hermano menor había muerto por el incendio. En este trance estaba cuando llegan los combatientes nortños y se lo llevan.

A partir de este momento, Jin-tae se convierte en soldado del Norte, y nuevamente experimenta el manejo ideológico de luchar por la causa nacional. Por su parte, conforme avanza la guerra, se vuelve una máquina de matar para vengarse de los que mataron a su hermano. Al frente de la Unidad Bandera se convierte en un héroe de los comunistas. Esta acción es otro aporte del director Kang Je-kyu, quien presenta el odio de Jin-tae como desmedido y justificado, sólo por la muerte de Jin-seok. Presenta a Jin-tae sin esperanza, convertido en alguien que cambia de bando para asesinar sin mucho aspaviento.

Al avanzar la trama se vuelven a cruzar los hermanos. En julio de 1951, Jin-seok aparece en un hospital y se enoja con Jin-tae, porque le avisan que él se había unido al bando enemigo, este sin saber que su hermano mayor se había pasado al lado contrario, al pensar su muerte en el suceso del incendio. Kang, decidido a convencer al espectador de la problemática entre los dos hermanos, presenta a Jin-seok recordando una carta a su mamá, en su emoción evoca escenas de cuando eran felices en la aldea antes de la guerra. Para ambientar la escena, el director Kang inserta música nostálgica para ilustrar el momento.

Jin-seok va al paralelo 38 para encontrar a Jin-tae. Sin embargo, en medio de los fieros combates, el hermano menor es apresado por la Unidad Bandera encabezada por su hermano mayor. Luego, el cineasta Kang Je-kyu intensifica el momento con un ataque aéreo por parte de Estados Unidos, circundan ataques en tierra por todos lados. Las escenas aéreas son tomadas desde un avión y representan a cabalidad una realidad bélica.

Como preámbulo del final, Kang presenta más luchas encarnizadas entre los combatientes de ambos lados. Pero, una es la más significativa, cuando los hermanos se encuentran. En duro combate, Jin-seok trata de convencer a Jin-tae de su parentesco. La adrenalina hace que el hermano mayor trate de matar al menor a consecuencia de un odio ideológico irracional. Para argumentar

lo anterior, el cineasta Kang presenta a Jin-tae como un individuo fuera de sí, quien busca aniquilar afanosamente al enemigo. Luego de varios encontronazos, Jin-seok logra convencer a Jin-tae de la hermandad. Se abrazan y logran perdonarse.

En medio de la batalla, el hermano menor le dice al mayor que regresen al pueblo, pero las balas se interponen. Jin-tae, otra vez en su papel de mayor, le dice a Jin-seok que regrese con su mamá, y le promete alcanzarlo para obsequiarle una pluma que había comprado para su ingreso a la universidad. Este último acto representa el símbolo de unión de los hermanos, la oportunidad de reencontrarse y vivir felizmente en el pueblo al lado de su madre. Sin embargo, esto no ocurre así, pues el director Kang Je-kyu quiso impactar más a los espectadores con la muerte de Jin-tae en combate, en el lugar donde 50 años después lo van a encontrar con la pluma del reencuentro de la hermandad de la guerra. Lo anterior es presentado por el cineasta Kang en el regreso al 2003, cuando un equipo de arqueólogos del Sur encuentra varios cadáveres de combatientes, entre ellos, el de Jin-tae.

Por su parte, Jin-seok observa y reconoce un cadáver singular, el de su hermano mayor, al encontrar la pluma prometida entre sus pertenencias. Esto es aprovechado por Kang Je-kyu, quien sensibiliza la escena cuando Jin-seok emite el siguiente comentario: “prometiste que regresarías a terminar los zapatos, llevó 50 años esperándote, no debía dejarte en ese momento”. Para completar el drama, Kang regresa al pasado y muestra a Jin-tae haciendo los zapatos para Jin-seok, en el diálogo, el primero le dice al segundo que se los entregaría para su estancia en la universidad. Después, en otra secuencia del pasado, al término de la guerra, Jin-seok regresa al pueblo a encontrarse con su madre y los hermanos de la novia de Jin-tae. Inmediatamente, el director Kang regresa al futuro para darle cierre al drama bélico.

Al final, Jin-tae muere en la guerra desatando tristeza en Jin-seok, pero también entre los espectadores de la película. Fallece sin ideología fija sobre el conflicto, su accionar principal siempre fue su familia. El encuentro final de Jin-seok con Jin-tae reafirma el punto de vista pacifista del director Kang Je-kyu acerca de la guerra civil coreana. El reencuentro de los hermanos Lee después

de 50 años manifiesta el dolor de las familias coreanas afectadas por la guerra. Al calor de los acercamientos entre ambas Coreas en el nuevo milenio, Kang quiso sensibilizar a los espectadores de Corea del Sur sobre la conflagración, y al mismo tiempo, les dio la esperanza de una hermandad truncada por la guerra.

Conclusiones

La guerra de Corea fue un acontecimiento lamentable para la sociedad coreana en su conjunto. Tanto Corea del Sur como Corea del Norte, tuvieron numerosas pérdidas durante las batallas y experimentaron diversos cambios sociales luego del conflicto. Una de las secuelas más lamentable fue la separación de las familias coreanas. A esta situación se añadió la tensión permanente provocada por la Guerra Fría, un “juego” ideológico de Estados Unidos con la Unión Soviética, que enfrentó sistemáticamente a las dos Coreas y traumó a la población. Con la caída de bloque socialista inició otra fase de encontronazos en la península coreana, mismo que en el 2003 mantuvo en zozobra a los habitantes. Sin embargo, a 50 años de distancia, los mismos procesos políticos de ambos países abrieron una posibilidad de reconciliación, aprovechada por el cineasta Kang Je-kyu, quien filma *La hermandad de la guerra*, obra que conmemora 50 años de culminación de la guerra civil coreana.

La propuesta filmica de Kang busca, en un primer momento, mostrar la permanente tensión que persiste entre las dos Coreas, y en segundo momento, representar la división familiar que provocó la guerra. Para ambos propósitos recurre a la historia del conflicto bélico, y lo hace por conducto de la familia Lee, compuesta por Jin-tae y Jin-seok, su madre y la novia de Jin-tae, es obligada a separarse y vivir lamentables sucesos que empiezan con la muerte de la novia y concluyen con el hallazgo del cadáver de Jin-tae en el 2003. Al describir e interpretar la acción bélica de los hermanos Lee, el director comunica a las nuevas generaciones el desarrollo de la guerra y las sensibiliza para lograr un acercamiento que evite más sufrimiento al interior de las familias coreanas.

La propuesta de Kang es una crítica velada a la guerra civil y sus resultados: la separación de miles de familias. Se acerca a los espectadores por medio de escenas de la guerra, donde los prota-

gonistas son los hermanos. Por ende, configura un drama para incidir en las emociones del público. Los enfrentamientos entre Jin-seok y Jin-tae al calor del conflicto, desnudan las batallas y las situaciones cotidianas de los combatientes. La familia Lee guía las acciones de la guerra, las etapas y desenlaces de los enfrentamientos. Por medio de los hermanos se aprecia un color más nítido de la guerra. Jin-seok y Jin-tae son enfrentados para entender la guerra y la separación de las familias por la acción bélica. Siguiendo el recurso cinematográfico del drama, el director saca a la superficie el lado emocional de la familia y la proyecta al espectador. Evoca el tiempo pasado y lo significa al presente por lo siguiente: unir lazos familiares, ponderar valores identitarios y esclarecer un acontecimiento.

Como fin último, *La hermandad de la guerra* es una clara intención de sensibilizar a la sociedad coreana con respecto a la guerra. Ubica los escenarios de la misma, recrea combates con alta dosis de drama y construye la fuerza de los hermanos Lee para mover en el espectador un horizonte humanitario, y al mismo tiempo, de hermandad entre los habitantes de las dos Coreas. El hecho de que la película se haya convertido en la más taquillera en el año de su estreno y que haya sido vista por millones de coreanos, habla del interés que despertó en la sociedad surcoreana. La convocatoria significó una denuncia contra la tensión política-ideológica creada por la guerra y que padece toda la población de la península Coreana.

Referencias

- Fernández, C. R. y Borque, E. (2013). *El conflicto de Corea*. Madrid, España: Instituto de Estudios Internacionales y Europeos "Francisco de Vitoria", Universidad Carlos III de Madrid.
- Fontana, J. (2017). *El siglo de la revolución. Una historia del mundo desde 1914*. Barcelona, España: Crítica.
- Helgeson, C. (2019). South Korean film delivers nuanced portrait of war. *The Johns Hopkins News-Letter*. Consultado 22 de abril de 2020. Disponible en <https://www.jhunewsletter.com/article/2019/05/south-korean-film-delivers-nuanced-portrait-of-war>
- Holcombe, C. (2016). *Una historia de Asia Oriental. De los orígenes de la civilización al siglo XXI*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Kang Je-kyu. (s.f.). *People Pill*. Consultado el 20 de octubre de 2019. Disponible en <https://peoplepill.com/people/kang-je-gyu/>.
- Kang, Je-kyu. (2011). I Devoted My Passion to 'My Way'. *News KBS*. Consultado el 22 de octubre de 2019. Disponible en https://web.archive.org/web/20140407083157/http://english.kbs.co.kr/news/entertainment_news_view.html?No=8016
- Kang, Je-kyu. (2015). *Korean Film Biz Zone*. Consultado el 18 de octubre de 2019. Disponible en <https://www.koreanfilm.or.kr/eng/films/index/peopleView.jsp?peopleCd=10000854>.
- Kim, J. (2010). A tale of two brothers 'Taegukgi'. *The Korea Herald*. Consultado el 19 de febrero de 2020. Disponible en <http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20050113000040>.
- Lee, J. (2006). Film review: Tae Guk Gi: The Brotherhood of war (Taegukgi Hwinalrimyeo). *News and Reviews*. Consultado el 15 de marzo de 2020. Disponible en http://thekeep.eiu.edu/history_fac/55.
- Lee, Nikki J. Y. y Stringer, J. (2010). Korean Blockbusters: yesterday, today and tomorrow. En Daniel Martin y Mark Morris (Eds.) *Discovering Korean Cinema* (pp. 57-69). London, United Kingdom: The Korean Cultural Centre UK.
- Limb, Jae-un. (2015). Korean film via stamps-TaeGukGi: Brotherhood of War. *Korea net, News Focus, Culture*. Consultado el 17 febrero de 2020. Disponible en <http://www.korea.net/NewsFocus/Culture/view?articleId=125826>.
- López, J.F., Romero, A., Escalona, A. y León, J. L. (2009). El rompecabezas coreano de la Posguerra: legado colonial, liberación, división y guerra (1945-1953). En José Luis León Manríquez (coord.) *Historia mínima de Corea* (pp.117-146). México: El Colegio de México.
- Pike, F. (2011). *Empires at War. A short history of modern Asia since World War II*. New York, United States: I. B. Tauris.

Películas

- Kang, Je-kyu. (2004). *La hermandad de la guerra (Tae guk-gi-The Brotherhood of war)*. Kang Je-kyu Films.

Independencia y genocidio en el Sureste de Asia: dos obras cinematográficas

Maricela Mireya Reyes López

Introducción

En relación a la Segunda Guerra Mundial se conoce poco el papel que desempeñaron algunos países de la región del Sureste de Asia y del resultado generado de las ideologías socialistas, comunistas y capitalistas que definieron el proceso de construcción de nuevos Estados. Uno de los peores resultados, lastimoso en algunos lugares, fue el genocidio. A excepción de la Guerra de Vietnam, excesivamente contada mediante filmes, el tema del genocidio sucedido en Camboya y en Indonesia no es plasmado en material cinematográfico por lo menos hasta una década después de ocurrido.

El contexto histórico de las películas *Los gritos del silencio* (Camboya, 1984) y *El año en que vivimos en peligro* (Indonesia, 1982) se ubica en el periodo posterior de la independencia y con las consecuencias dejadas por el largo periodo colonial¹, desestabilidad política, económica y social.

1 Camboya fue protectorado francés durante las dos últimas décadas del siglo XIX hasta la ocupación japonesa en 1945. Después de la Segunda Guerra Mundial, Francia regresa para retomarla y logra convertirla en un Estado autónomo. En 1953, Camboya proclamó su independencia, reconocida por la Conferencia de Ginebra al año siguiente. Indonesia fue controlada comercialmente por los neerlandeses desde el siglo XVII. Durante todo el siglo XIX se extendieron dominando varias de las islas que conforman el archipiélago indonesio. En 1945 fue proclamada la independencia.

Consideraciones históricas de la industria del cine en el Sureste de Asia

La industria del cine que se ha producido en la región del Sureste de Asia es interesante por sus diversas situaciones históricas. Con el proceso de independencia (inició más o menos en los años cuarenta y finalizó con el reconocimiento de las independencias de Camboya por parte de Francia en 1954, y de Indonesia por parte de Países Bajos en 1949), la región quedó debilitada y los gobiernos en turno emplearon recursos para cubrir necesidades urgentes, por lo que la industria del cine no fue prioritaria.

Camboya e Indonesia son países con muchos problemas socioeconómicos y, por tanto, sociedades muy sufridas; además, en su momento, eran economías de lento desarrollo cuando iniciaron sus procesos de independencia. Estas características, aunadas a lo exótico que era la región lejana de Occidente, atrajeron la atención mundial por la labor de periodistas internacionales que cubrían esos sucesos. Varios de ellos compartieron experiencias que vivieron en Camboya y en Indonesia, cuyas historias después se llevaron al cine.

Se pueden destacar algunos momentos históricos del cine en el Sureste de Asia. La industria cinematográfica camboyana tuvo su auge en los años cincuenta, cuando el entonces rey Sihanouk apoyó la producción de documentales y películas; él mismo escribió, financió y produjo algunas de ellas. La industria fue destruida totalmente bajo el régimen del Khmer Rouge, hasta el punto de desaparecer no sólo películas, estudios de cine e incipientes empresas de cine, sino, lamentablemente, hasta cineastas y gente dedicada a esta actividad. La industria cinematográfica indonesia es más remota e inició a principios del siglo XX, aunque fue producida por colonizadores holandeses. Después, la industria se detuvo debido a la ocupación japonesa durante la Segunda Guerra Mundial y fue después de la independencia que el gobierno se encargó de reanimarla. Lo hizo con fines políticos, sobre todo para realzar el nacionalismo y reconstruir a la nación.

Otro país de la región como Tailandia, es el pionero no solo en el desarrollo de la industria cinematográfica, sino particular-

mente del documental, con la visita que realizó el rey Chulalongkorn a Europa en 1895, la cual se filmó y se llevó al reino de Siam en el último quinquenio del siglo XIX. Posteriormente, la industria lanzó la primera película tailandesa en 1927. La no conquista europea en Tailandia dejó que la industria se desarrollara con cierto potencial que demostró décadas después.

En Filipinas, la industria del cine también inició a finales del siglo XIX y se dice que fue de las primeras en la región asiática. En 1919 la primera película de cine mudo y de producción filipina se atribuye a José Nepomuceno, *Dalangan Bukid* (*Country Maiden* en inglés). Filipinas tiene una historia de producción cinematográfica que se caracteriza por las diferentes épocas de dominación histórica: con España, a finales del siglo XIX fueron llevados a Filipinas cortometrajes en español, y los filipinos pronto se adaptaron a disfrutarlos. Con Estados Unidos, se introdujo el cine hollywoodense, y con la ocupación japonesa, los japoneses aprovecharon el cine filipino para difundir el ideario de *Asia para los asiáticos*. Después, la era de Marcos (1965-1986) marcó un cambio en la industria del cine más limitada y censurada, pero también más importante para la industria con proyección internacional. En este periodo de dictadura surgieron directores como Catalino Brocka (Lino Brocka) e Ishmael Bernal.

El cine vietnamita, por su parte, no es tan remoto como los otros. A principio del siglo XX los franceses produjeron en Vietnam documentales y hasta después de la Primera Guerra Mundial algunas compañías privadas francesas produjeron cine mudo. Entre los años veinte y cuarenta, sólo unas tres o cuatro compañías vietnamitas de cine lograron producir algunas películas interesantes. Como ejemplos la Compañía de Cine Hurong Ky que produjo un documental sobre el funeral del rey Khai Dinh y la ceremonia de coronación del sucesor, Bao Dai; la Asia Film Group, que produjo *Fiel al amor* (1937), *La canción triunfal* (1940) y *El miedo de Toet a los fantasmas* (1940); y el Grupo de Cine de Vietnam que produjo *Un anocheecer en el río Mekong*. (MUBI, s.f.)

Después de 1945, los cineastas vietnamitas produjeron principalmente cine bélico o sobre los afamados héroes de la época, como *La batalla de Moc Hoa* (1948), *La batalla de Dong Khe*

(1950), *La victoria del Noroeste* (1952), *Viet Nam en el camino de la victoria* (1953) y *Dien Bien Phu* (1954).

En cuanto a los demás países, Myanmar y Laos, la industria de cine es la menor desarrollada, y hoy existen algunas contribuciones del extranjero con empresas incipientes nacionales que lidian contra las condiciones económicas o culturales. Para Malasia y Singapur, la industria del cine estuvo vinculada a las empresas indias en los años treinta, destacando la Motilal Chemical Company de Bombay que produjo cintas románticas basadas en la cultura persa. Durante la ocupación japonesa, el cine malayo fue controlado por japoneses que produjeron cine relacionado con eventos históricos de la ocupación y sus bondades. Hasta antes que Malasia y Singapur fueran estados independientes, las producciones japonesas giraron en torno a mostrar los recursos naturales y culto de estas tierras, por ejemplo, en *Southern winds II* (de una serie de cuatro, 1942), *Tiger of Malay* (1942) y *Singapore all-out attack* (1943).

Consideraciones conceptuales

Es necesario aclarar primero una diferencia aproximada del cine popular o comercial y del cine de arte. Aunque ambos son parte del llamado séptimo arte, prevalece la idea general de que el cineasta que hace cine popular persigue regularmente un incentivo económico, mientras que el cineasta de arte no. No queremos incluir aquí una discusión crítica del significado del cine de arte, puesto que es un tema complejo discutido desde Ricciotto Canudo (1879-1923), o Rudolf Arheim, y otros autores más contemporáneos.

Una mención que Márquez (2014) relaciona del arte con la literatura, la retoma del pensamiento de Georg Lukacs, quien “estudia al arte desde la literatura, como una estructura coherente de principio a fin –con conexiones sólidas entre la historia, los personajes y los elementos que encierran a la obra, que al final revelarán el mensaje implícito de la misma–, que representa la realidad con un fin diferente al de la ciencia, es decir, contar la realidad a través de una imagen y no explicarla en relaciones de causa y efecto” (<https://zoomf7.net/2014/06/30/por-que-el-cine-es-un-arte/>).

El cine de arte en el Sureste de Asia cuenta ya con cineastas importantes a nivel internacional, toda vez que sus películas se ex-

hiben en festivales internacionales, como sucedió en el Southeast Asian Film Festival (1992). En este sentido, coincidimos con el pensamiento de Aumont que retoma Castillo (2007) “el cineasta que se tiene por artista, piensa su arte en términos artísticos: cine por el cine, cine para decir el mundo” (Castillo, 2007, p.93). No hay que perder de vista que el desarrollo de la cinematografía en esta región ha dado frutos con la producción de material más serio sin fines de lucro.

Otra consideración conceptual es lo documental, porque casi siempre la película *Los gritos del silencio* sobre el genocidio en Camboya, se discute si es o no un documental y esto puede confundir; mientras que la película *El año en que vivimos en peligro*, sobre el golpe de Estado de 1965 en Indonesia, se percibe como una película histórica.

Uno de los pioneros en explicar el concepto de documental es Grierson (On Documentary, 1966), para quien el documental es el “tratamiento creativo de la realidad” y descansa en tres fundamentos orientadores: (1) el documental es una “nueva y vital forma artística” que puede “retratar la escena viva y la historia viva”; (2) los personajes y escenas tomadas de la realidad ofrecen mejores posibilidades para la interpretación del mundo moderno; y (3) los materiales extraídos del mundo permiten reflejar la esencia de la realidad, captando gestos espontáneos y realzando movimientos (citado en Bienvenido, 2002, p.78). La película histórica *Los gritos del silencio* muestra escenas reales o hechos reales, por ejemplo, las del aeropuerto en la capital de Camboya, atiborrado de personas tratando de conseguir vuelos para salir del país (se sabe que trataban de volar a Bangkok y Saigón), o las migraciones en grupos muy numerosos que caminaban de la capital hacia otras partes del país. No obstante, aunque no es un retrato de la escena viva, las tomas son muy reales.

Desde otra perspectiva, Bill Nichols (2001) sostiene que en el documental participativo se necesita contar con la presencia de testigos, académicos, o personas directamente involucradas, que asienta en el encuentro del realizador con el sujeto-objeto del filme. Hay el supuesto de que el individuo filmado participa con la práctica de su representación y concede a un personaje específico

con cualidades del autor-persona que interactúa con una realidad determinada (2001, citado en Lloga Lloga, 2020). El resultado es que el personaje se posiciona en el mundo histórico e imprime el matiz de veracidad en la película. En la película *Los gritos del silencio* no hay participación de personas involucradas directamente y aunque la película (también en Indonesia) está basada en un libro testimonial y en hechos reales pareciera que, en la trama, los personajes sí fueran testigos participativos porque reflejan sentimientos que salen de la pantalla. De hecho, si pudiéramos decir que los personajes específicos son los periodistas protagonistas, éstos no son reales, pero de alguna manera el espectador se solidariza con ellos en, por ejemplo, sentir la injusticia.

Por su parte, Paul Rotha (2010) refirió que: “La esencia del método documental radica en su dramatización del material real. El mejor material para el propósito documental es naturalmente, y no artificialmente, un constructo” (p.14). Es claro que el genocidio es dramático en sí mismo, y en el caso de *Los gritos del silencio*, el espectador puede sentir el dolor de ese drama durante toda la película. Se considera que esta película contiene una dramatización profunda, auxiliada por escenografías en terrenos de países del Sudeste Asiático.

Respecto a la película *El año en que vivimos en peligro*, la idea de Rotha (2010) de que el documental tiene similitud con el noticiario, se ejemplifica en la película con los momentos en que se emite por radio información que sucedía en 1965 en Indonesia. Rotha (2010) añade que el documental y el noticiario son confundidos por la industria de manera natural, porque lidian con material real cada uno a su manera. Pero allí termina la similitud. Su abordaje e interpretación de ese material es ampliamente diferente. La esencia del método documental radica en su dramatización del material real (Campo, 2015). Aunque la película carece de imágenes reales, contiene información verdadera como el derrocamiento del primer presidente de Indonesia, el general Sukarno y la crisis política y económica que padeció la sociedad.

Con un argumento más específico, la película *Los gritos del silencio* sirve de herramienta para comprender la historia de Camboya y el genocidio que padeció. De los seis modelos que Bill Ni-

chols (2013) proporciona para categorizar el cine documental, tres podemos retomar para tratar de vincularlos con la película histórica, a saber: la categoría del documental participativo; la del documental expresivo; y la del documental reflexivo.

Para el modo participativo, Nichols (2013) sugiere que la limitante del documental es ceder el control y el punto de vista de los demás y perder independencia de juicio. El cineasta se relaciona directamente con los sujetos, los personajes y así se adquiere el conocimiento porque se retoma lo que la gente dice, hace y actúa. El conocimiento se puede adquirir también mediante entrevistas y otros encuentros. En *Los gritos del silencio* no hay una relación directa entre el director y los personajes, sólo se puede decir que el director hizo uso del libro basado en hechos reales.

El investigador, por su parte, realiza un estudio de campo, “participa en la vida de los demás, obtiene una impresión corporal... y después reflexiona en esta experiencia, utilizando, para hacerlo, los métodos de la antropología o la sociología. ‘Estar ahí’ requiere de la participación; ‘estar ahí’ permite la observación”. (Nichols, 2013, p.208). “El documental participativo puede subrayar el encuentro real, vivido entre documentalista y sujeto” (Nichols, 2013, p.211). En la película de *Los gritos del silencio*, el director no reúne los requisitos del que tiene la vivencia, experiencia corporal y se convierte en investigador en el campo de estudio. Lo más cercano es considerar al personaje del fotógrafo-traductor que ayuda a los periodistas a hacer su trabajo, porque vivió varios años el terror del Khmer Rouge, pero no hay una participación directa.

El otro modo de documental que argumenta la realidad histórica en Nichols, es el modo expresivo. En éste, el conocimiento de la historia es encarnado, emotivo y ubicado. El conocimiento se aprende del encuentro directo, de la experiencia, más que de otras fuentes o de expertos o de libros. “La expresión se basa... en la tradición de la actuación... se introduce un involucramiento emocional en una situación o rol. Los documentales expresivos traen a un primer plano las intensidades emocionales de la experiencia y el conocimiento” (Nichols, 2013, p.230-231). Nuevamente, no siendo las películas en cuestión documentales, de cierta forma, en términos de emotividad, traspasan la pantalla para dejar al espectador

casi convencido de que lo que ve es real y ello le provoca emociones. Las escenas de la muerte, sobre todo cuando se ve que no se hace diferencias en edad, y las escenas de la extrema pobreza social, imprimen sentimientos dolorosos que introducen al espectador en la trama.

Por último, se retoma el modo de documental reflexivo que se centra en el transcurso de la relación entre el director y el espectador. “En lugar de ver al mundo a través de documentales que están más allá de ellos, los documentales reflexivos nos piden ver al documental tal y como es: una creación o representación” (Nichols, 2013, p. 221). Más que presentar la realidad, Nichols se refiere a que el documental reflexivo provoca concientizar al espectador de la situación que ve y le motiva a hacer una reflexión. En este sentido, sin ser documentales, las películas referidas hacen que el espectador reflexione sobre la condición humana de lo que ve.

Parece que cuando se trata de documentales, es más fácil para el espectador confiar en la realidad o en la veracidad de lo que ve, idea que se retoma de Raack (1983), un historiador que produjo documentales y dice que “el cine es un medio más apropiado para la historia que lo que es la palabra escrita” (1983, mencionado en Rosenstone, 2005). “La Historia escrita tradicional, es demasiado lineal y estrecha para recrear toda la complejidad del mundo multidimensional que habitamos los humanos” (Rosenstone, 2005, p.95). Posiblemente, entender el genocidio camboyano se complementa o se facilita mediante la película por algunas razones: 1) porque, al menos para occidente, y en particular para América Latina, la historia de Camboya (y del resto de países del Sureste de Asia) no fue tan conocida en el momento en que sucedía, o tal vez fue indiferente por lo que *Los gritos del silencio* ofreció información de ese hecho contemporáneo vergonzoso; 2) porque la escasa literatura se escribía básicamente en inglés o francés, pero no en español. Uno puede suponer que con la difusión de estas películas se pudo haber motivado el estudiar o conocer más sobre la región.

Aunque las dos películas referidas son comerciales, pues han ganado premios hollywoodenses como los Oscars, también las ha reconocido el cine de arte como el Premio Cesar y BAFTA para *Los gritos del silencio*, o nominaciones en festivales de cine de

arte como el de Cannes y el del Instituto de Cine Australiano para *El año en que vivimos en peligro*; además, son herramientas para ampliar el conocimiento de la historia en el Sureste de Asia. No son documentales en los términos tratados por Nichols, pero son filmes con suficiente información verídica que fortalece el conocimiento.

Genocidio en Camboya tratado en *Los gritos del silencio* y aspectos a considerar

La película *Los gritos del silencio* narra lo que un periodista del *New York Times* atestiguó durante la guerra civil camboyana en la década de los setenta. Primero narra la guerra civil y después el genocidio cometido por el Pol Pot, y sus atrocidades de tortura y crueldad.

En torno al genocidio en Camboya (1975 a 1979) sería difícil entender, desde el punto de vista histórico, por qué sucedió, cómo es que se mantuvo por varios años tanto un régimen genocida como un genocidio casi oculto y sin respuesta de la comunidad internacional; años en que, sin redes sociales ni medios tecnológicos, obtener información de los hechos hubiera resultado una tarea ardua y atrasada. La historia indica que, en 1975, la capital Phnom Penh fue tomada por los comunistas y aislada del resto del país. La apariencia de las personas que tomaron la capital (y Battambang) impactó a los ciudadanos camboyanos por silenciosos, vestidos en color negro, fuertemente armados y la mayoría muy jóvenes. Ordenaron salir de sus hogares, llevar consigo identificación porque serían movilizados hacia el área rural y les dieron 24 horas de plazo para hacerlo (Chandler, Roff, y Small, 1987). Este pasaje histórico se encuentra documentado y está expuesto en la película exactamente como se narra, por lo que la historia puede ser ayudada por este film para facilitar su comprensión. El libro *In Search of Southeast Asia*, escrito por al menos seis historiadores, contiene más hechos replicados en las dos películas en cuestión.

Por otro lado, y como subraya Rosenstone, algunos académicos afirman que la imagen de una escena contiene no sólo más información que una descripción escrita de la misma escena, sino también que la información es más detallada y específica. *Los gritos del silencio* tiene varias escenas que ofrecen datos históricos a

detalle, por ejemplo, sobre el proceso de lavado de cerebro que practicó el Khmer Rouge en la población infantil y juvenil. La población joven es vulnerable a manipulación y ésta tiene más efecto para cambiar sus ideas. Khmer Rouge inculcó el marxismo leninismo como una ideología radical para controlar a su antojo y asegurar sus objetivos de que la población se sujetara a la subordinación total.

En la película camboyana se menciona varias veces la palabra Angkar, que es el eje de la práctica de Pol Pot de sometimiento. Significa la organización, una estructura que ordena la sociedad. Angkar es, figurativamente, madre, padre a quienes le deben todo. Angkar es la autoridad y todos le obedecen. Lo interesante es que, al repetirse varias veces, el espectador memoriza la palabra con su significado al combinarlo con las imágenes del contexto.

A nuestro juicio, hay una escena muy clara que se complementa al leer la historia y mirar la película, es la marcha migratoria forzada de la ciudad al campo, una evacuación de la capital para vivir en el campo. Y es que lo más común son las movilizaciones del campo a la ciudad, de quienes buscan el bienestar económico o social de las familias. El espectador conoce el motivo que orilló a llevar a cabo las migraciones. En el área rural se pudo tener un mayor control de la población y se aprovechó el ambiente de incertidumbre y la confusión. Se entiende también que se trata de una migración local, interna, y que no es una movilidad fronteriza entre países vecinos de Camboya.

Aspectos a resaltar en *Los gritos del silencio*:

vestimenta, apoyo de estudio y películas posteriores

Vestimenta. La vestimenta, particularmente negra, que visten campesinos y soldados en *Los gritos del silencio* tiene un rasgo del entorno que se vivía en el país, pues la ausencia de color en las prendas es parte del ideario del gobierno. La población camboyana fue obligada a teñir sus ropas de negro y a usar la krama (Kroma khmer, rebozo). La krama es un símbolo del país, ya que forman parte de la historia de Camboya y del patrimonio transmitido a las nuevas generaciones. De acuerdo con Sorlin (2005), la vestimenta que aparece en una película no necesariamente revela un

rasgo contextual y añade que una vestimenta no aclara el significado. Sin embargo, la vestimenta negra en el caso camboyano, es impuesta por el Khmer Rouge a toda la población con un significado específico de evitar expresiones y sentimientos.

Las películas como herramienta para fortalecer el estudio

Los gritos del silencio es una película histórica que ha servido como herramienta para comprender mejor la historia de Camboya de los años setenta. Ha sido útil en licenciaturas relacionadas con las relaciones internacionales, el derecho internacional, o materias como Historia Contemporánea, que abordan el tema del genocidio. Como ya se mencionó, en los ochenta y noventa, la poca literatura en español en América Latina sobre el Sureste de Asia y los genocidios en la región, eran poco estudiados; por ello, ambas películas pueden ser útiles para conocer o completar una idea más aproximada a la realidad de un hecho histórico. Sorlin (2005) afirma que “el cine unificaba a los públicos más heterogéneos, que pertenecían a generaciones diferentes, haciéndolos partícipes del mismo objeto” (p. 13) y la información que ofrecen las películas puede contribuir para homogeneizar ese conocimiento.

A diferencia del documental, Sorlin (2005) menciona un cine de inspiración hollywoodense donde en el centro de la narración hay personajes que el espectador no tendrá ningún problema en reconocer. En la película *El año en que vivimos en peligro* justamente los protagonistas y tema central de la obra son el romance de una pareja que se desarrolla en el contexto del golpe de Estado en Indonesia. La película histórica camboyana puede tener una dosis hollywoodense también, sobre todo cuando en medio de bombardeos salen bien librados los periodistas protagonistas.

Entrado el siglo XX la producción de películas sobre el tema del genocidio camboyano empezó a proliferar, no siendo documentales, sino cine histórico, y su contenido ha sido muy apegado a la historia de Camboya. Dos películas son *Primero ellos mataron a mi padre* (*First they killed my father*) y *La imagen perdida* (*The missing picture*), según su traducción generalizada, que complementan

tan la explicación de algunos hechos históricos. Por ejemplo, en la primera se explica que las migraciones fueron realizadas con engaños al decirle a los pobladores que corrían peligro porque el gobierno de Estados Unidos iba a bombardear la capital. Ese bombardeo fue verdadero (Operación Menú por parte de EE.UU. y Vietnam del Sur), pero fue aprovechado como pretexto para movilizar a la población. Además, se consiguió despertar el rencor contra Estados Unidos (ver ficha técnica en el anexo). La segunda película es *La imagen perdida*, considerada documental, narra el genocidio, pero desde una perspectiva personal, la del productor que logró escapar de ser masacrado, mas no su familia. Evoca recuerdos que él tiene de su niñez y da vida a imágenes de barro como personajes.

Por último, un elemento considerado como fuente para argumentar la seriedad de las dos películas en cuestión, es el que destaca el historiador Peter Burke (2005) acerca del uso de la imagen en tanto “testigo ocular”. El testigo ocular es pintar lo que se ve de manera tan verídica como sea posible, según los criterios imperantes de testimonio y prueba, y vincula el término con unos cuadros pintados por Vittore Carpaccio, enamorado de la pintura que plasma detalles. En el caso de *Los gritos del silencio*, el artista camboyano Vann Nath, perpetuó el terror y drama del genocidio durante su captura, su obra fue retomada en películas posteriores por directores como Rithy Panh.

Genocidio indonesio:

El año en que vivimos en peligro

El genocidio indonesio es menos tratado en el cine de los ochenta. Indonesia se independizó de Holanda en 1945, pero el territorio fue ocupado por los japoneses de 1941 a 1945. Aunque dejaron intacta la administración pública holandesa, los japoneses gobernaron mediante las élites poderosas, como los *priyayi*, y mantuvieron el totalitarismo. La ocupación fue más fuerte en Java, donde los japoneses prepararon militarmente a las élites nacionalistas musulmanas y seculares que iban a fortalecer la causa japonesa (Chandler, Roff y Small, 1987). Los japoneses prepararon milicias juveniles y crearon organizaciones especiales como Los Defensores de la Patria, PETA. Con PETA construyeron fuerzas militares bien entre-

nadas. En 1945, cuando Japón se rindió, Sukarno y Hatta proclamaron la República de Indonesia, fungiendo como presidente el primero y vicepresidente el segundo. No obstante, los holandeses mantuvieron la idea de reconquistar “sus territorios” y el escenario volvió a ser cruento (Chandler, Roff y Small, 1987).

Este antecedente lo encontramos en libros de historia y es el antes del golpe de Estado en Indonesia que refiere la película *El año en que vivimos en peligro*. No se trata de un documental que coincida con los modos aportados por Bill Nichols, sino que es una película histórica basada en una novela, pero a su vez, basada en un testimonio. La novela fue escrita por Cristopher J. Koch, quien se inspiró en la experiencia que su hermano, Philip Koch, periodista australiano que documentó los acontecimientos sucedidos en Indonesia a mediados de los años sesenta, cuando se encontraba cubriendo las noticias. Se dice que el título de la película y novela, originalmente *El año en que vivimos peligrosamente*, fue retomado de la frase que el mismo Sukarno pronunció en un discurso en 1964 para conmemorar la independencia del país y se refiere a la división entre musulmanes, comunistas y nacionalistas que Sukarno veía venir como peligrosa en medio de una situación política difícil.

La película menciona la participación de los actores internacionales que disputan las ideologías en la Guerra Fría: China, Estados Unidos y Rusia. En el caso de China, el interés por la defensa de sus nacionales que sufrieron en carne propia la persecución comunista; de Estados Unidos, el apoyo del gobierno a Suharto para detener el avance comunista en Indonesia; y de Rusia, como representante del bloque comunista, la simpatía con el Partido Comunista Indonesio, el cual había que detener.

Igual que el filme sobre Camboya, *El año en que vivimos en peligro* tiene sus películas complementarias producidas a finales del siglo XX y en lo que va el siglo XXI, mismas que se consideran en los festivales internacionales de cine de arte. Estas son: *El acto de matar* (*The act of killing*) de Joshua Oppenheimer, y *La mirada del silencio* (*The look of silence*) también de Oppenheimer. La primera explica las formas en que fueron masacradas miles de personas sospechosas de ser peligrosas para el gobierno de Sukarno.

Estas películas tratan directamente el genocidio en Indonesia posterior al golpe de Estado a Sukarno. La protagonizan los militares y paramilitares que llevaron a cabo la persecución de comunistas indonesios asesinados. Las críticas van desde ser una película testimonial del lado de los ejecutores y no de las víctimas, hasta de ser grotesca y sanguinaria cuyos detalles de asesinatos no tienen sentido. Son testimonios y casi confesiones. La segunda película, *La mirada del silencio*, es la contraparte y narra el sentir de los ejecutores del genocidio cuando son entrevistados por una persona que perdió a su hermano y representa el sentir del pueblo sufrido.

A diferencia de *El año en que vivimos en peligro*, estas dos películas complementarias están categorizadas como documentales históricos. Los genocidios camboyano e indonesio son hechos contemporáneos y están más expuestos a la comprobación de la verdad. Sin embrago, "las películas que se desarrollan en un pasado relativamente reciente suelen ser más exactas desde el punto de vista histórico" (Burke, 2005, p. 204).

Aspectos a resaltar en *El año en que vivimos en peligro*: Wayang Kulit

Wayang Kulit proviene del javanés *Wayang* que significa sombra y *Kulit*, piel (cuero). *Wayang Kulit* son marionetas planas hechas de cuero utilizadas para representar historias míticas de teatro. Es una expresión artística de narración milenaria en Indonesia e India. La técnica es proyectar en una pared las sombras reflejadas por las marionetas en cuero. Quienes las manipulan, deben tener la vista fija en la sombra y estar atentos a los movimientos de los títeres y los objetos que se utilizan como parte de una producción. En general, el titiritero (*dalang*, considerado como un oficio superior, significativo y relevante que está ligado a lo espiritual) debe dominar posiciones para actuar de perfil o de frente; conocer las distancias respecto al foco de luz, mientras más cerca, la imagen se agranda; así como crear sombras en colaboración con otros titiriteros en un mismo escenario (López y Lacruz, 2007).

Cando surgió el *Wayang Kulit*, entre los años 800 y 1500 d.C., dentro del periodo Indo-budista, sus historias trataban sobre

sucesos acontecidos en ese periodo y el mismo *dalang* (titiritero) realizaba una imitación del lenguaje poético que fue representado dentro de sus mismas creaciones, pero sobre todo fue su impacto de los héroes del *Wayang*, que (Castillo, 2007) representaba bastante el pensar y el comportamiento de la vida de un indonesio. Entre los relatos se combinaron el pensamiento local y la cosmovisión que enseñaban, principalmente a los jóvenes, cómo debían y cuál tenía que ser su posición ante una o varias situaciones.

En *El año en que vivimos en peligro*, deben rescatarse las escenas relacionadas con el *Wayang Kulit*, porque son clave para entender la historia de Indonesia. La siguiente transcripción del diálogo entre el fotógrafo y el periodista da cuenta de que el teatro puede aclarar las situaciones que vivió la sociedad indonesia. El fotógrafo y periodista australianos mantienen un diálogo en que, después de revisar algunas fotografías tomadas por el primero, se observa la extrema pobreza de la población, las limitadas carencias de alimentación, habitación y salud; el fotógrafo enfatiza que esa es justamente la realidad en Jakarta y que es eso lo que el periodista debiera reportar. También enfatiza que no intenta exhibir las fotografías, sino reflexionar y hablar su contenido. El periodista contesta que el público no quiere oír de esos problemas.

Aquí inicia la escena *Wayang Kulit*, donde el fotógrafo le subraya al periodista que si quiere entender a Java tiene que entender el *Wayang Kulit*, el sagrado teatro de sombras, dice. Con sus títeres hace una representación improvisada y explica que el personaje principal “el títere, es el sacerdote, por eso lo llaman Sukarno..., el gran sacerdote equilibra la izquierda con la derecha..., sus sombras son almas y la pantalla es el cielo... Mira las sombras, no los títeres (le dice)... la derecha está en constante lucha con la izquierda...las fuerzas de luz y oscuridad en interminable equilibrio” (Wir, 1982). El fotógrafo termina, antes de ser interrumpido por el periodista diciendo que “en occidente queremos respuestas para todo, todo es correcto o incorrecto, bueno o malo, pero en el *Wayang* no existe una conclusión final...” (Wir, 1982).

¿Qué es lo que tienen estas películas que las hace ser consideradas como herramientas para facilitar la comprensión de la historia?

Los gritos del Silencio retrata la historia de episodios que pueden leerse en libros de texto en colegios o universidades nacionales y extranjeras; además, los estudiosos del Sureste asiático encuentran útil conocer esa historia oscura. Como dice Sorlin (2005), el cine unificó a los públicos heterogéneos en ideas y conceptos, las características del genocidio y las consecuencias para llevarlo a cabo, como migración forzada o evacuación de la capital; lavado de cerebros, revolución popular, etcétera, unificaron y fortalecieron la información de quienes vieron la película.

Por su parte, *El año en que vivimos en peligro* logró identificarse como película histórica seria al coincidir con la información develada años después. En 2017 el gobierno de Estado Unidos desclasificó información confidencial de documentos de su embajada en Yakarta de los años 1964 a 1968, que evidencia la aceptación de Estados Unidos con la persecución comunista. En 2017, la película fue reconocida por ser más objetiva y verídica, que cuando se estrenó a mediados de los ochenta. El Tribunal Internacional de la Haya reconoció en 2016 que el genocidio de Indonesia era uno de los mayores del siglo XX.

Puede afirmarse que los productores de ambas películas son excepcionales. Los guiones se basan en novelas que recrean testimonios. Son películas similares cuyos protagonistas periodistas hacen su trabajo en dos países del Sureste de Asia, en una época post independencia. Si bien no son documentales propiamente, se acude a ellas con la idea de ampliar el panorama de lo sucedido de una forma objetiva y real.

Curiosidades

Aunque originalmente *El año en que vivimos en peligro* iba a ser filmada en Yakarta, el permiso fue denegado y la mayor parte de la película fue rodada en Filipinas, pero las amenazas de muerte contra el productor Weir y el actor Mel Gibson por parte de musulmanes que creían que la película sería anti-islam, obligaron a la pro-

ducción a trasladarse a Australia. Gibson minimizó las amenazas de muerte diciendo: “No fue tan malo, asumí que cuando hay tantas amenazas de muerte, debe significar que nada va a suceder realmente. Si quieren matarnos, ¿por qué enviar una nota?” (Libros envenenados, 2018).

Varios cineastas estaban interesados en comprar los derechos de la novela de Christopher Koch, pero Peter Weir fue quien lo logró. Koch escribió un primer borrador, pero Weir no estaba contento con él, y varios guionistas realizaron modificaciones. Koch más tarde volvió a trabajar en algunas escenas, y aunque nunca habló con Peter Weir, afirmó que el guion final fue “55% Weir y 45% Koch. La Corporación Australiana de Cine (SAFC, por sus siglas en inglés) respaldó originalmente la película y la distribución internacional correría a cargo de la MGM (Metro-Goldwyn-Mayer). Sin embargo, la SAFC se retiró y finalmente la MGM proporcionó el presupuesto final. Fue la película australiana y una de las primeras coproducciones entre Australia y un estudio de Hollywood. Fue prohibida en Indonesia hasta 1999 por el exdictador Suharto, con el argumento de ser una representación gráfica de la tumultuosa y sangrienta ascensión al poder en los años sesenta que él rechazó.

Conclusiones

Las dos películas se basaron en la novela escrita. *Los gritos del silencio* se basó en un artículo testimonial publicado por un periodista. Él escribió la historia de su compañero fotógrafo, de nacionalidad camboyana, cuando trabajaron juntos. El fotógrafo no pudo escapar de la tragedia sino hasta cuatro años después, cuando logró cruzar la frontera con Tailandia. Por su parte, *El año en que vivimos en peligro* se basó en la novela de Koch.

Ambas películas sirven de herramienta para fortalecer el aprendizaje y muchos profesores las consideran como herramientas complementarias para comprender la historia, y mediante las imágenes, fijar contextos históricos. Por eso, es frecuente encontrar en planes de estudio estas películas como materiales de apoyo.

La exhibición del cine asiático en México, pese a no ser el estilo de cine comercial que comúnmente se exhibe, principal-

mente de Hollywood, es cada vez más difundido y reconocido, debido a su diverso contenido (historias de la vida cotidiana, dibujos animados, artes marciales, terror e historias que incluyen contexto histórico tangencialmente para ubicar en tiempo la trama principal), que nos muestran las culturas de la región de Asia. Una oportunidad para difundir los estudios del Sureste de Asia es promover entre los estudiantes este tipo de películas documentales e históricas. Los jóvenes se acercan cada vez más a la historia de Asia Pacífico mediante películas en diferentes espacios especializados como los ciclos de cine asiático.

Los jóvenes demandan cada vez más películas asiáticas como las japonesas o coreanas. Un hito del cine de Asia es la película surcoreana *Parásitos*, que ganó la Palma de Oro y fue la primera película de habla no inglesa en ganar el Oscar en la categoría de Mejor Película y la cual tuvo distribución nacional en México. Esto nos muestra la importancia de la difusión y producción del cine asiático, pero debemos notar que las películas de la región del Sudeste de Asia no han recibido mucha difusión en nuestro país; de hecho, las dos principales que hemos mencionado anteriormente, se conocieron mucho tiempo después de su estreno en otras regiones del mundo.

Referencias

- Bienvenido, L. (2002). La divulgación científica a través del género documental. *Mediática*, 69-84. Obtenido de <http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/183015/Leon%2cDivulgacio%cc%81nCientDocumental.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. (T. d. Lozoya, Trad.) España: Cultura Libre.
- Campo, J. (2015). Cine documental: tratamiento creativo (y político) de la realidad. *Cine Documental*, 1-28. Obtenido de <https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/46146/CONICET.pdf?sequence=5&isAllowed=y>
- Castillo, G. (2007). Comentarios al humanismo. *Revista de Comunicación* (6), 89-98.
- Chandler, D., Roff, W., y Small, J. R. (1987). *In Search of Southeast Asia: A Modern History*. (D. J. Steinberg, Ed.) Honolulu: University of Hawaii Press.
- Libros envenenados*. (enero de 2018). Obtenido de <http://librosenvenenados.blogspot.com/2018/01/el-ano-que-vivimos-peligrosamente-year.html>

- Lloga, S. C. (2020). Los modos del cine documental. Análisis de tres modelos. *AISTHESIS* (67). Obtenido de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0718-71812020000100075&script=sci_arttext
- López, V. y Lacruz, C. (2007). El teatro de sombras en la Educación Física. *researchgate.net*, 113-119. Obtenido de Tandem: https://www.researchgate.net/profile/Inma_Canales-Lacruz/publication/297717333_El_teatro_de_sombras_en_la_educacion_fisica/links/56e1629c08aec09a8bbec4ba/El-teatro-de-sombras-en-la-educacion-fisica.pdf
- Márquez, R. (30 de junio de 2014). *ZoomF7*. Recuperado el diciembre de 2020, de <https://zoomf7.net/2014/06/30/por-que-el-cine-es-un-arte/>
- MUBI. (s.f.). *MUBI*. Obtenido de <https://mubi.com/es>
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. Ciudad Universitaria, Coahuacán: UNAM.
- Rosenstone, R. (2005). La historia en imágenes, la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla. *Revista Istor* (20), 91-108. Obtenido de http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier5.pdf
- Rotha, P. (2010). Algunos principios del documental. *Revista Cine Documental*, 2, 1-16. Obtenido de http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/rotha_algunos%20principios_n2.pdf
- Sorlin, P. (2005). El cine, reto para el historiador. *Revista Istor*, No. 20, 11-35.
- Wir, P. (Dirección). (1982). *The Year of Living Dangerously* [Película].

Fichas técnicas de las películas

Camboya

Título original: *The Killing Fields* (Los gritos del silencio)

Dirección: Roland Joffé

Producción: Iain Smith y David Puttnam

Intérpretes: Sam Waterston, Haing S. Ngor, John Malkovich, Julian Sands, Craig T. Nelson, Spalding Gray, Bill Paterson, Patrick Malahide y Athol Fugard

Guion: Bruce Robinson

País y año: Camboya, 1984

Título original: *First They Killed my Father* (Primero mataron a mi padre)

Dirección: Angelina Jolie

Producción: Angelina Jolie, Rithy Panh y Ted Sarandos

Intérpretes: Sreymoch Sareum, Kompheak Phoeung, Socheta Sveng y Sreyneang Oun

Guion: Angelina Jolie, Loung Ung y Steven Knight

País y año: Camboya, 2017

MARICELA MIREYA REYES LÓPEZ

Título original: *The Missing Picture* (La imagen perdida)

Dirección: Rithy Panh

Producción: Catherine Dussart

Intérpretes: Jean-Baptiste Phou y Randal Douc

Guion: Rithy Panh y Christophe Bataille

País y año: Camboya, 2013

Indonesia

Título original: *The Year of Living Dangerously* (El año en que vivimos en peligro)

Dirección: Peter Weir

Producción: James McElroy, Joe Constantino, Mark Egerton, Murray Francis,
Tim Sanders y John Hollands

Intérpretes: Mel Gibson, Sigourney Weaver y Linda Hunt

Guion: C. J. Koch y Peter Weir

País y año: Indonesia, 1982

Título original: *The Act of Killing* (El acto de matar)

Dirección: Joshua Oppenheimer

Producción: Signe Byrge Sørensen, Werner Herzog, Errol Morris, Andre Sin-
ger y Joram Tèn Brink

Intérpretes: Anwar Congo, Herman Koto y Syamsul Arifin

Guion: Joshua Oppenheimer

País y año: Indonesia, 2012

Título original: *The Look of Silence* (La mirada del silencio)

Dirección: Joshua Oppenheimer

Producción: Signe Byrge Sørensen y Werner Herzog

Intérpretes: Adi Rukun, M.Y. Basrun y Amir Hasan

Guion: Joshua Oppenheimer

País y año: Indonesia, 2014

Conclusiones generales

Los trabajos aquí presentados son el primer paso hacia una serie de volúmenes sobre un conjunto de temáticas identificables en las selecciones de obras filmicas durante las trece ediciones del ciclo de cine “Sociedad y cultura en Asia: Una mirada desde el cine contemporáneo”, en el que se han proyectado 137 películas, lo que da un total aproximado de 300 horas de cine, más de 3,000 asistentes y 22 profesores reseñistas de la facultades de Economía, Ciencias Políticas y Sociales, Comercio Exterior, Administración y Contabilidad, Letras y Comunicación, Turismo y Gastronomía, Mercadotecnia y del propio CUEICP-CEAPEC. Proyectándose obras filmicas de directores que abarcan la contemporaneidad reciente de Japón, China, India, Corea del Sur, Rusia, Taiwán, Camboya, Singapur, Estados Unidos, Tailandia, Indonesia, entre otros países.

Debemos dejar escritos, pues son parte de esta historia, los nombres de los profesores reseñistas, ya que sus aportaciones y conocimientos sobre los países de la Cuenca del Pacífico han contribuido para que este ciclo de cine sea único en su tipo y alcance, ellos son: José Ernesto Rangel Delgado, María Elena Romero Ortiz, Su Jin Lim, Juan González García, Fernando Alfonso Rivas Mira, Saúl Martínez González, Mayrén Polanco Gaytán, Emma Mendoza Martínez, Nuchnudee Chaisatit, Maricela Mireya Reyes López, José Manuel Orozco Plascencia, Jürgen Haberleithner, Martha Loaiza Becerra, Francisco Javier Haro Navejas, Azucena Capistrán, Noé López Alvarado, Cristina Tapia Muro, Omar Alejandro Pérez Cruz, Jorge Ricardo Vásquez Sánchez, Ihován Pineda Lara y Mónica Ramos Flores.

Así pues, por el largo y constante esfuerzo que se ha hecho, por los mismos números presentados arriba y como una estrategia ante la pandemia provocada por la COVID19, se decidió

iniciar con este proyecto de libros, siendo éste el primero bajo el título y eje temático de *Cine bélico en Asia*, y el cual comprende siete capítulos de siete profesores que, en su momento, participaron como reseñistas de películas que ahora se convierten en capítulos de libro.

Es importante acotar la relevancia que tiene escribir sobre cine asiático en México, ya que es uno de los productos culturales de mayor consumo. Si bien es cierto que el género más popular es el *anime*, el cine que aborda tópicos socio-históricos es muy popular. Podemos asumir que esto está vinculado al hecho de que en los últimos años las obras de directores de cine de China, Japón y la República de Corea han sido premiados en los principales festivales. Ponemos de ejemplo los casos de Hou Hsiao-Hsien, Hirokazu Koreeda y Bong Joon-ho. El éxito garantiza la distribución, venta y exhibición. La disponibilidad de las obras permite su adquisición legal y su proyección sin ánimo de lucro en circuitos académicos.

Si bien es cierto que, comenzamos este proyecto para difundir el conocimiento sobre las sociedades y culturas de Asia, advertimos la necesidad de investigar con cierto rigor los contextos de las obras para comentar con nuestro público o resolver con solvencia sus cuestionamientos. Así, los comentarios críticos nos condujeron de manera directa a una exploración de las teorías sobre cine y los enfoques del mismo como recurso pedagógico. El cine se ha estudiado, especialmente el mexicano ha servido para entender la realidad de los momentos en que se produjo. Pero el cine de Asia se ha abordado sólo en tiempos recientes como tema de investigación desde las disciplinas de la historia y las relaciones internacionales.

Consideramos que dicho esfuerzo pertenece a esta ola pionera de las investigaciones en ciencias sociales, usando al cine como evidencia y fuente en México. El Centro Universitario de Estudios e Investigaciones de la Cuenca del Pacífico-Centro de Estudios APEC de la Universidad de Colima, se subió a esta ola desde hace trece años. Es un proyecto conjunto de visión, talento y servicio, que ha requerido convicción por parte de todos los involucrados. Es parte de la “pertinencia que transforma” nuestro entor-

no inmediato y nos permite, al mismo tiempo, generar nuevas líneas de investigación para vincularnos con otros colegas e instituciones que al igual que nosotros están convencidos de la importancia y validez del cine para explicar y entender las realidades cambiantes de los países asiáticos en el siglo XXI.

Autores(as)

Ihovan Pineda Lara

Poeta, ensayista y profesor. Maestro en literatura hispanoamericana por la Universidad de Colima. Autor de los libros *Estarnos queriendo y pasado mañana* (2008), *De cómo las cosas han cambiado* (2011), *Principios de incertidumbre* (2015) y *Bitácora de recuperación* (2017). Fue distinguido por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en 2013-2014 con la beca Jóvenes Escritores. Ha publicado a nivel nacional e internacional en revistas de México, Estados Unidos, Colombia, Perú, Chile, Venezuela, Francia y España. Ha sido antologado en libros como el *Anuario de Poesía Mexicana 2004* del Fondo de Cultura Económica y *Locos de los 70's* de Fides Ediciones. En 2016 fue integrado en la *Enciclopedia de la Literatura en México* de la Fundación para las Letras Mexicanas del Gobierno de México y en 2018 al *Catálogo Biobibliográfico de la Literatura en México*. Actualmente es colaborador del Centro Universitario de Estudios e Investigaciones sobre la Cuenca del Pacífico, como coordinador de comunicación social y vinculación, así como coordinador editorial de la revista *PORTES* del mismo centro. Este año será publicado por PuertAbierta Editores su libro *Por las calles de L.A.*

José Ernesto Rangel Delgado

Doctor en economía de países en desarrollo: Asia, África y América Latina, por la Academia de Ciencias de Rusia (1991). Es profesor investigador de la Universidad de Colima desde 1994 y director del Centro Universitario de Estudios e Investigaciones sobre la Cuenca del Pacífico-Centro de Estudios APEC (2001-2021) de la misma institución educativa. Asimismo, es coordinador general del Seminario Interinstitucional de Investigaciones sobre Rusia: "Antonio

Dueñas Pulido" (2017-a la fecha); coordinador de la Comisión de Relaciones Internacionales del Consorcio Mexicano de Centros de Estudios de APEC (2020-2021); miembro del Comité Ejecutivo del *Pacific Circle Consortium* (2018-2021). Pertenece al Programa de Desarrollo de Personal Docente de la Secretaría de Educación Pública de México (PRODEP) y al Sistema Nacional de Investigadores (S.N.I., nivel I).

Francisco Javier Haro Navejas

Miembro del S.N.I., nivel II. Ha ofrecido cursos sobre varios tópicos relacionados con China en El Colegio de México y en la Universidad Autónoma de Barcelona. Algunos de sus trabajos son *Fugu y cinetización de las relaciones sociales en el cine de Ang Lee*; *El cine de guerra como construcción identitaria china*; *Chinese & Indian Latin America Entry:resurrecting Old-model Relationships*; *China in the Central America and Caribbean Zone*; *La dimensión institucional en la relación ANSEA y OCS*; *The People's Republic of China in Central America and the Caribbean: Reshaping the región*; *Beijing frente a las 'minorías nacionales': la fe grande y las fes pequeñas*; *La identidad como eje del conflicto Beijing-Taipei*. Además, *Three Amigos & A Non-Regional Player: China As A Challenge Inside And Outside N.A.F.T.A.'S*; *Rectificación de los nombres y antropología de las relaciones internacionales en la República Popular China*. Su libro más reciente es *Cooperación internacional para el desarrollo y su futuro incierto: Teoría, actores, cambios y límites*. Adscrito a la Facultad de Economía, Universidad de Colima.

Martha Loaiza Becerra

Egresada de la licenciatura en historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL). Realizó su posgrado en Estudios de Asia y África, especialidad Japón en el Centro de Estudios de Asia y África de El Colegio de México. Actualmente, es profesora de tiempo completo en la Facultad de Economía de la Universidad de Colima y realiza diversas tareas relacionadas con la investigación en el Centro Universitario de Estudios

e Investigaciones sobre la Cuenca del Pacífico (CUEICP). Desde el 29 de mayo de 2018 es Coordinadora Nacional de la Asociación Latinoamericana de Estudios de Asia y África- ALADAA en México.

María Elena Romero Ortiz

Doctora en ciencias políticas y sociales con énfasis en relaciones internacionales por la UNAM. Desde 1992 es profesora investigadora de la Universidad de Colima, adscrita a la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Su línea de investigación se orienta al estudio de la cooperación internacional para el desarrollo, revisa particularmente el caso de Japón. Sobre el tema ha escrito artículos, capítulos de libro y libros. Sus publicaciones más recientes son: *La participación de la sociedad civil en la cooperación internacional de cara a un desarrollo con calidad. Experiencias mexicanas*, en conjunto con Cristina Tapia y Karla Valverde, publicado por la UNAM en 2018; los artículos *De las seguridades japonesas. Un enfoque crítico de la cooperación internacional japonesa para el desarrollo*, publicado en 2018 por la revista *CIDOB d'Afers Internacionals*, y el de *Hikikomori. Las voces silenciosas de la sociedad japonesa*, publicado por la revista *México y la Cuenca del Pacífico* en 2019; así como el capítulo del libro *La cooperación y el desarrollo en APEC: entre los compromisos internacionales y los intereses regionales*, publicado por la UNAM en 2020. Actualmente es nivel I en el Sistema Nacional de Investigadores.

José Óscar Ávila Juárez

Licenciado en Historia por la Universidad Autónoma de Nuevo León, maestro en Historia por El Colegio de Michoacán, A.C. y Doctor en Ciencias Sociales por El Colegio de Jalisco, A.C. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel I. Actualmente es profesor investigador de la Universidad Autónoma de Querétaro, donde también coordina la maestría en Estudios Históricos de la Facultad de Filosofía. Sus líneas de investigación son: Historia de la empresa; Historia empresarial; Historia de la industria; Historia del acero en México; Historia y Cine; e Historia y Música.

Maricela Mireya Reyes López

Doctora en Estudios de Asia y África con especialidad en el Sureste de Asia por El Colegio de México. Realizó estudios de maestría en la Universidad de Colima. Es Licenciada en Relaciones Internacionales por la Universidad Femenina de México. Llevó a cabo su investigación doctoral en Vietnam (en la Universidad de Can Tho) y en Phnom Penh, Camboya. Fue becaria por parte de la Embajada de Tailandia para realizar investigación de campo en áreas rurales de ese país. Es profesora de tiempo completo en la Universidad de Colima, donde imparte clases en la Facultad de Economía y en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Es coordinadora del doctorado en relaciones transpacíficas de la Universidad de Colima. Está adscrita al Centro Universitario de Estudios e Investigaciones sobre la Cuenca del Pacífico (CUEICP). Su línea de investigación es Historia y Sociedad en el Sureste de Asia. Sus temas de investigación son: Historia contemporánea del Sureste de Asia; Pobreza Rural (especialmente Vietnam); Regionalismo y la Asociación de Naciones del Sureste Asiático, (ASEAN, siglas en inglés) y Microcrédito Rural en el Sureste de Asia.

Cine bélico en Asia, coordinado por Martha Loaiza Becerra, José Ernesto Rangel Delgado, Ihovan Pineda Lara, fue editado en la Dirección General de Publicaciones de la Universidad de Colima, avenida Universidad 333, Colima, Colima, México, <http://www.ucol.mx>. La edición digital se terminó en octubre de 2021. En la composición tipográfica se utilizó la familia ITC Veljovic Book. Programa Editorial: Daniel Peláez Carmona. Gestión administrativa: Inés Sandoval Venegas. Corrección: Eréndira Cortés. Diseño de portada: Guillermo Campanur. Cuidado de la edición: Eréndira Cortés.

Esta obra presenta diferentes visiones sobre las guerras del siglo XX. El cine es el recurso que permite revisar los hechos desde un enfoque multidisciplinario. Los autores ofrecen lecturas sobre la Gran Guerra Patria, la Guerra del Pacífico o la Segunda Guerra sino-japonesa que superan el límite teórico-conceptual de la denominada "Segunda Guerra Mundial".

Cine bélico en Asia contribuye a la difusión del conocimiento sobre Camboya, China, Indonesia, Japón, la República de Corea y Rusia. Es importante acotar que las obras fílmicas seleccionadas formaron parte de la cartelera del ciclo de cine Sociedad y Cultura en Asia: una mirada desde el cine contemporáneo, un evento anual comentado por profesores investigadores asociados al Centro Universitario de Estudios e Investigaciones sobre la Cuenca del Pacífico durante los últimos trece años.

ISBN: 978-607-8814-04-6



UNIVERSIDAD DE COLIMA