

Las memorias de la guerra en el cine *Anime*

por Liliana Navarro Ibarra y Leandro Zieminski*

liliana.navarro.ibarra@gmail.com

leandrozk84@hotmail.com

Introducción

Las experiencias bélicas son sucesos traumáticos para las sociedades que deben atravesarlas. Indudablemente Japón es un caso paradigmático de ello, dado que en el contexto de la Segunda Guerra Mundial el país sufrió graves sucesos: las grandes incursiones incendiarias sobre sus ciudades, la muerte de millones de personas y el holocausto nuclear. Por otra parte, los cimientos políticos, militares y civiles de esta sociedad oriental se vieron profundamente trastocados tras la derrota a causa de la ocupación norteamericana (1945-1952), generando un clima de incertidumbre y frustración en la población.

Tales sucesos han dejado un profundo trauma en la sociedad nipona, que se ha manifestado de sobremanera en su producción cinematográfica. Varias películas han referido a los efectos y consecuencias que la última gran contienda mundial ha tenido en Japón. Por su parte, el cine de animación o *anime* ha producido cuatro obras que expresan fehacientemente estos pesares, tanto por su enfoque narrativo como por el planteo ideológico que sustentan: *Hadashi no Gen (Hiroshima)*, Masaki Mori - 1983),

* Liliana Navarro Ibarra es Profesora de Enseñanza Media y Superior en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Miembro del proyecto «Las huellas del exilio en el Paraguay del siglo XX», en FFyLL-UBA. Participa en «Plan de relevamiento para la explotación turística del patrimonio hispánico-guaraní en el corredor turístico del río Uruguay», de la Universidad del Salvador y Consejo Federal de Inversiones. Entre sus publicaciones «Entre espejos y demonios. Aproximación a la cultura japonesa post II Guerra Mundial» (2009) y «Cine de animación japonés ¿Un diálogo entre el miedo y la incertidumbre?» (2011), ambos en co-autoría con Leandro Zieminski. Leandro Zieminski es estudiante avanzado de la carrera de Historia en Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Miembro del proyecto investigación UBACyT « Familia, Pobreza y Política Social en la Argentina. 1825-1955.». Ha publicado varios artículos, entre los cuales destacan «Entre espejos y demonios. Aproximación a la cultura japonesa post II Guerra Mundial» (2009) y «Cine de animación japonés ¿Un diálogo entre el miedo y la incertidumbre?» (2011), ambos en co-autoría con Liliana Navarro.

Hadashi no Gen 2 (Hiroshima 2, Akio Sakai y Toshio Hirata - 1986), Hotaru no haka (La tumba de las luciérnagas, Isao Takahata - 1988) y Torani no Totoro (Mi vecino Totoro, Hayao Miyazaki - 1988), cada una con un enfoque narrativo sobre la reconstrucción del pasado que deja al descubierto las preocupaciones sociales inherentes al momento histórico en que fueron estrenadas.

Desde enfoques recreativos a miradas más críticas y desgarradoras abocadas a denunciar una y otra vez la irracionalidad de la contienda bélica, nuestro objetivo consiste en contraponer estos largometrajes en función del estudio socio-histórico de la posguerra japonesa enfatizando la década de 1980, período en el que fueron producidas tales películas.

Breve reseña de cada película

Nº 1

Título original: *Hadashi no Gen*

Título: *Hiroshima / Barefoot Gen*

Año: 1983

País: Japón

Duración: 85 minutos

Director: Masaki Mori

Guión: Keiji Nakazawa

Productora: GEN Productions

Nº 2

Título original: *Hadashi no Gen 2*

Título: *Hiroshima 2 / Barefoot Gen 2*

Año: 1986

País: Japón

Duración: 85 minutos

Director: Akio Sakai, Toshio Hirata

Guión: Hideo Takayashiki (Cómico: Keiji Nakazawa)

Productora: Madhouse Studios / GEN Productions

Nº 3

Título original: *Hotaru no haka*

Título: *La tumba de las luciérnagas / Grave of the fireflies*

Año: 1988

País: Japón

Duración: 93 minutos

Director: Isao Takahata

Guión: Isao Takahata (Novela: Akiyuki Nosaka)

Productora: Studio Ghibli

Nº 4

Título original: *Tonari no Totoro*

Título: *Mi vecino Totoro / My Neighbor Totoro*

Año: 1988

País: Japón

Duración: 86 minutos

Director: Hayao Miyazaki

Guión: Hayao Miyazaki

Productora: Studio Ghibli

Japón en la década de 1980: entre el orgullo y la autocrítica

El despegue y comercialización del cine de animación japonés en 1980 coincidió con la cristalización de las grandes transformaciones sociales y económicas que atravesaba el país desde los años de la inmediata posguerra.

En las décadas del '70 y '80 Japón se convirtió en una de las grandes potencias industriales del mundo gracias al acelerado desarrollo económico generado a partir del

proyecto de *ingreso doble y modernización industrial*, medidas que fueron implementadas luego de haber finalizado la ocupación norteamericana en 1952 (Yukio, 2000: 314-315).

Para 1980 era uno de los principales exportadores de bienes de consumo y encabezaba la lista de países con mayor expectativa de vida en el continente asiático, no obstante, la calidad de vida del pueblo japonés no creció a la par de la prosperidad económica del país. Aunque la nueva cultura del materialismo y el derroche –instalada en la sociedad desde la década del sesenta– obligaba a los sectores medios a sacrificar una buena parte de su salario para satisfacer el consumo conspicuo, el rezago social entorpecía la calidad de vida: *“los trabajadores reciben una bonificación de sólo dos semanas de descanso por veinte años de servicio; un viejo de 75 años tiene que esperar cinco años más para entrar en un asilo público”* (Yukio, 2000: 321). El crecimiento demográfico y la contracción de la población en los grandes centros urbanos contribuyeron al alza estrepitosa de los precios de los terrenos, alcanzando estos valores exorbitantes. La acelerada expansión fabril aceleró la contaminación ambiental en amplias regiones japonesas¹, dando lugar al fenómeno conocido localmente como «el daño público».

No sólo la industria creció de manera estrepitosa, también aumentó la actividad



nuclear mediante la construcción de varias centrales atómicas. A fines de la década del '80 Japón contaba en su haber con un total de 31 reactores nucleares, convirtiéndose para la época en la segunda nación con mayor cantidad de centrales atómicas del mundo, por detrás de Estados Unidos. Ello fue posible gracias a que se empleaba solo el 60% del tiempo requerido para la

construcción de las centrales norteamericanas, no obstante esa disminución del tiempo requerido se traducía en un ahorro de costos. Es por ello que desde finales de la

década de 1970 las centrales nucleares japonesas eran más baratas que las occidentales, funcionando al 90% de su capacidad.

Estas características de la producción nuclear nipona –resultantes de la falta de previsión de los funcionarios públicos participantes– generaron una serie de accidentes y fugas radioactivas entre 1970 y 1990. El más importante de esos accidentes ocurrió en la central atómica de Tsuruga en el mes de marzo de 1981, cuando cuatro fugas radiactivas afectaron a un total de 278 personas. A partir de ese momento el pueblo japonés comenzó a mirar con resquemor sus propias centrales y la catástrofe atómica volvió a sobrevolar en el imaginario social, sobre todo luego del accidente nuclear ocurrido en Chernobyl en 1986. El fantasma de Hiroshima regresaba, ya no como una amenaza externa que hiciera peligrar el futuro de Japón, sino como un monstruo que ellos mismos habían gestado bajo la forma de reactores nucleares que no brindaban todas las garantías de seguridad necesarias.

A los temores por un desastre nuclear se sumaron problemas sociales y económicos concretos. En pocos años, la engañosa prosperidad económica había convertido a los japoneses en «animales económicos» que anhelaban abundancia y, al mismo tiempo, rechazaban la herencia de su patrimonio tradicional. Esta situación generaba cierto pesimismo e incertidumbre dentro de la sociedad, una característica que se acentuó a fines de la década de 1980 a causa del desplome financiero. Los precios de las propiedades y el crecimiento de las acciones habían generado una burbuja financiera que terminó de estallar hacia 1987, momento en el cual muchas fábricas cerraron –debido a las restricciones de los créditos bancarios– y miles de trabajadores quedaron en la calle. Era la peor crisis que padecían los japoneses desde los tiempos de la inmediata posguerra.

En el plano internacional, los logros económicos japoneses se hallaban en estrecha relación con una situación de paz sumamente «beneficiosa», sustentada por las directrices norteamericanas impartidas en la región a raíz de la Guerra Fría. Es por ello que el fin de esta contienda condujo a la revisión de la relación bilateral existente entre Japón y Estados Unidos, así como al análisis global de la responsabilidad japonesa en tanto nación poderosa y tecnológicamente avanzada (Fisch, 2000: 50).

Los distintos planteos condujeron a la discusión sobre la actuación japonesa en la Segunda Guerra Mundial, en tanto última participación militar nipona significativa. Sin importar cuán «rehabilitada» se mostrase esta sociedad oriental, parecía incapaz de superar los traumas generados por la guerra. En ese contexto es posible identificar dos situaciones claramente delineadas y ciertamente contrapuestas: por un lado, las reiteradas descripciones negativas sobre la guerra conjugaron un continuo y evidente discurso tendiente a exponer las fallas políticas e ideológicas que condujeron a la derrota nacional; por el otro, se asiste a la difusión de una firme ideología pacifista entre la población. En la arena internacional, Japón se mostró ambivalente al momento de reconocer públicamente su accionar como potencia imperial en Asia durante la guerra, lo cual era demandado por muchas naciones asiáticas como contrapartida de su cooperación económica. Por su parte, tanto Estados Unidos como las potencias europeas hallaron conveniente mantener y reproducir una memoria «selectiva» sobre la historia bélica japonesa, enfatizando su participación militar cuando el crecimiento económico nipón representaba una amenaza a sus intereses y soslayando la misma cuando las discusiones viraban hacia la necesidad de una mayor participación japonesa en las Naciones Unidas. A causa de los bruscos cambios atravesados en el plano económico y a la vacilación respecto del posicionamiento político dentro y fuera de Japón, hacia fines de la década de 1980 el país se hallaba más o menos paralizado.

Medios masivos: el cine *anime* como espejo y reflejo

¿Cómo se reconstruye el sentir nacional de un pueblo azotado por la derrota bélica, la desolación material y la humillación moral? En el clima de posguerra la gente intentó rehacer la vida comunitaria, volver a reorganizarse como pueblo, y en ese marco primero el *manga* (cómic) y luego el *anime* jugaron un rol muy importante. La sociedad japonesa ya no deseaba escuchar los discursos referidos a la política, el emperador, Estados Unidos, Corea, los chinos o el comunismo; en una palabra, ya no deseaba hablar de la guerra. Necesitaba entretenerse, entonces el *manga* –medio masivo de gran consumo desde fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX– deja de ser un cómic

meramente político y/o propagandístico para ser de entretenimiento, adoptando los distintos tipos y géneros con los que se lo conoce en la actualidad².

Tal posicionamiento refleja los primeros indicios de la crisis de los valores japoneses tradicionales, dado que la rendición incondicional del país en 1945 no sólo implicó el desconcierto inmediato del pueblo –que había sido educado en un ambiente de exagerada propaganda bélica y valores hipernacionalistas– sino que mellaba los principios básicos que habían configurado la mentalidad social nipona de los últimos siglos: el liderazgo de tipo *samurai*, la lealtad política por sobre la lealtad personal o familiar, la militante sensibilidad en relación con el honor nacional, entre otros.

La negación de la guerra –vinculada a la crisis de los valores tradicionales– encontró su contrapartida en sectores de la sociedad japonesa que necesitaban expresar su situación, sus vivencias, su posicionamiento político e ideológico de cara al conflicto bélico y sus repercusiones posteriores. Estos grupos recurrieron al *manga* y posteriormente al *anime*, transformando su contenido en pos de expresar y explicitar sus vivencias, establecer un punto de comprensión y reflexión para hechos totalmente inexplicables y, más aún, encontrar responsables de las traumáticas experiencias vividas... no solo fuera de las fronteras sino, más importante todavía, dentro de los propios límites, desafiando la visión histórica establecida, legitimada y, por ende, también excluyente y silente.

Esta breve introducción nos permite apreciar el rol de obras como *Hiroshima* (Masaki Mori, 1983) e *Hiroshima 2* (Akio Sakai y Toshio Hirata, 1986). Ambas películas se originaron a partir del manga *Hiroshima (Hadashi no Gen* –“Gen descalzo”– en el original), con guión y dibujo de Keiji Nakazawa. Se comenzó a publicar inicialmente en Japón en 1973 en las páginas de la revista semanal *Shonen Jump*, aunque a lo largo de los años la publicación de la obra fue rotando por diversas revistas. Indudablemente puede ser considerada como una de las primeras obras de denuncia antibelicista, ya que constituye una exposición sublime y desgarradora no sólo de lo que la guerra y la caída de las bombas atómicas implicó para Japón, sino también, una radiografía crítica y magistral de las miserias del propio pueblo nipón. El protagonista es Gen Nakaoka – personificación de Nakazawa– un niño de seis años, testigo involuntario de la

detonación de la bomba de Hiroshima. El nudo del *manga* está lejos de los discursos legitimantes y mucho más cerca de la verdad, de las víctimas, de los miles de afectados, del drama del individuo. A pesar de todo ello el autor no se detiene ante el duro recuerdo de sus propias experiencias sino que profundiza en las causas y lanza una dura crítica contra el Imperio Japonés y contra el régimen militarista que gobernó Japón durante los años de guerra con un significativo apoyo popular.

La trascendencia internacional de *Hiroshima* fue notable, no sólo por el mensaje antibelicista que encerraba, sino también por el empeño del propio autor y una serie de colaboradores por, en palabras del propio Nakazawa, “*transmitir al mundo entero las penurias causadas por la bomba atómica*”. Para tal fin se creó en 1976 el *Proyecto Gen*, manifiesto pacifista en el que trabajaron voluntarios japoneses y norteamericanos, con el fin de traducir la obra al inglés y poder distribuirla en Estados Unidos y Europa. Así, entre finales de los ‘70 y primeros ‘80, *Hiroshima* se publicó en inglés, alemán e incluso esperanto, siendo uno de los primeros *mangas* en ser traducido y editado fuera de Japón (y especialmente en Estados Unidos, gracias a la edición americana –titulada *Barefoot Gen*– de New Society Publishers), aunque no gozó de una gran distribución.

De este modo y concebidas como conjunto, las películas *Hiroshima* (Masaki Mori, 1983) e *Hiroshima 2* (Akio Sakai y Toshio Hirata, 1986) son el corolario del *Proyecto Gen*, una puesta audiovisual que recrea un pasado colectivo signado por la guerra y la detonación de las bombas nucleares. Ambos filmes son un manifiesto contra la guerra, tal como se puede apreciar en una de las escenas de *Hiroshima* (Masaki Mori, 1983) (FIGURA 01) en que la Sra. Nakaoka –con Tomoko, su hija recién nacida, en brazos– asevera: “*Cariño, mira bien a tu alrededor, esta es la guerra que mató a tu padre y también a tus hermanos. Recuérdalo y no olvides nunca*”. A su vez, es este personaje quien sostiene una de las actitudes más críticas respecto al accionar del gobierno japonés durante el conflicto bélico:

GEN NAKAOKA –*Señor, ¿qué le pasa, por qué esta llorando?*

HOMBRE –*El Emperador acaba de anunciar que hemos perdido la guerra. Toda esta masacre ha sido inútil. Japón se ha rendido.*

SRA. NAKAOKA –¿Y por qué, por qué no se rindió antes?!

Por su parte, las tendencias pacifistas surgidas entre distintos sectores sociales japoneses durante la posguerra (y consolidadas durante la década de 1980) encuentran su lugar en *Hiroshima 2*, sobre todo en los discursos de los adultos, como el caso del maestro de escuela que sostiene: “*La guerra destruyó Japón por todas partes. Hiroshima fue bombardeada por Pika*³. *Millones de personas sufrieron y murieron. En su memoria, nunca lucharemos otra vez en una guerra y no levantaremos más las armas. Mantendremos esta Constitución cueste lo que cueste.*”

Independientemente de la repercusión que ambas películas han tenido en su país de origen, nuestra posición nos lleva a aseverar que si estas obras fueron difundidas en Norteamérica, ello fue posible porque el mensaje político presente en *Hiroshima* (Masaki Mori, 1983) apunta principalmente al propio accionar gubernamental japonés antes que a la participación estadounidense en la Segunda Guerra Mundial, mientras que en *Hiroshima 2* (Akio Sakai y Toshio Hirata, 1986) se esgrimen críticas al accionar norteamericano en función del Período de Ocupación, pero no cómo responsable directo del desastre nuclear causado en 1945. Tal como mencionamos anteriormente, dado que Estados Unidos mantuvo durante décadas una posición ambivalente respecto al discurso histórico referente a Japón, tanto *Hiroshima* como su secuela deben ser entendidas a partir de ese contexto de estrategias geopolíticas.

El cine anime y las nuevas reivindicaciones sociales

La tumba de las luciérnagas (Isao Takahata, 1988) y *Mi vecino Totoro* (Hayao Miyazaki, 1988) son exponentes del talentoso y reconocido *Studio Ghibli*. Este estudio se fundó en 1985, de la mano de Hayao Miyazaki junto a su colega Isao Takahata (director de series clásicas del estudio de animación *Toei*, como *Heidi* y *Marco*). Desde que iniciaron su trayectoria conjunta bajo el sello de Ghibli, sus películas han capturado la atención no solo del público japonés sino también del occidental, a la vez que –en el plano internacional– son de las más reputadas por la crítica y respetadas en el sector.

Por citar un caso, *El viaje de Chihiro* (Hayao Miyazaki, 2001) ha sido la primera película de animación japonesa en ganar un premio Oscar y el Oso de Oro en el Festival Internacional de Cine de Berlín.

La tumba de las luciérnagas (dirigida por Isao Takahata, 1988) nació como parte de un proyecto dual que pretendía mostrar explícitamente los avatares y el sinsentido de la Segunda Guerra Mundial junto con *Mi vecino Totoro* (Hayao Miyazaki, 1988), una película de temática más infantil y optimista que trata sobre la posguerra en Japón.

El argumento de *La tumba de las luciérnagas* (Isao Takahata, 1988) se ubica en los meses previos al fin de la Segunda Guerra Mundial, cuando Seita y su hermana menor, Setsuko, resultan víctimas del hambre y de la desnutrición en un Japón totalmente devastado por las bombas de los aliados. El espíritu del joven Seita narra en forma de flash-back las penurias que tanto él como su hermana tuvieron que padecer: desde la muerte de su madre después de un bombardeo, pasando por el despotismo de sus tíos y por la posterior huida de los dos hermanos en busca de una libertad perdida que solo podrán hallar finalmente con la muerte. El enfoque narrativo de esta película se aproxima al de *Hiroshima* (Masaki Mori, 1983) en tanto ambas retratan los momentos previos al fin de la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias inmediatas, no obstante la atmósfera en la que se desarrolla *La tumba de las luciérnagas* (Isao Takahata, 1988) es mucho más opresiva, lúgubre, desprovista de cualquier nota esperanzadora. Mientras que la muerte de la pequeña Tomoko en *Hiroshima* (Masaki Mori, 1983) cierra un ciclo de tristeza que se ve equilibrado por la fuerza y el optimismo de Gen y su compañero Ryuta, la muerte de Setsuko marca un punto de no retorno que lleva finalmente a la muerte de Seita, su hermano y último exponente de una familia lacerada por la guerra.

Por su parte, *Mi vecino Totoro* (Hayao Miyazaki, 1988) es un retrato de la vida rural japonesa en los años cincuenta. Trata sobre un profesor universitario que se traslada junto a sus dos hijas (Mei y Satsuki) a una casa cerca de un bosque mientras su mujer se recupera de tuberculosis en un sanatorio rural. Sus hijas descubren la existencia de los "duendecillos de polvo", de este modo aprenden que hay seres –como los espíritus del bosque– que solo aquellas personas de corazón puro pueden ver. Mei,

de cuatro años de edad, resulta fascinada al encontrar dos pequeños espíritus y se determina a encontrar al rey del bosque, Totoro. Es un largometraje ameno, tanto por su narrativa como por la estética empleada: líneas armónicas y colores luminosos que dan vida a personajes –tanto humanos como míticos– inmersos en acogedores paisajes rurales. A través de un argumento que rescata el acervo folclórico local (frente al quiebre de las tradiciones culturales ocurrido a partir del Período de Ocupación) y enfatiza la preservación del patrimonio natural es posible apreciar las señales de movimientos sociales propios de la década de 1980, como el *ecologismo*, asumido por Hayao Miyazaki como postura personal.

Ambas películas oscilan desde las miradas más crudas a las escenas más recreativas, sin olvidar el trasfondo ideológico de ambos directores: la pérdida de la inocencia, los prejuicios de un progreso mal encaminado, el amor por la naturaleza, el interés por la cultura japonesa, la nostalgia por el pasado. No solo (re)construyen un relato histórico de lo acontecido durante la década de 1940 –sumamente crítico en el caso de *La tumba de las luciérnagas* (Isao Takahata, 1988)– sino que manifiestan vividamente las ansiedades propias de la década de 1980, como lo son la preocupación ecologista, la expansión de las tendencias pacifistas y el quiebre de las tradiciones culturales. Tal como se ha mencionado anteriormente, estas cuestiones se pueden apreciar claramente en *Mi vecino Totoro* (Hayao Miyazaki, 1988), película en la cual los mitos y tradiciones folclóricas se conjugan con un mensaje pro-ecologista en clara respuesta al «daño público» resultante de la acelerada expansión fabril.

Conclusiones

Tal como sostiene Alison Landsberg, el cine –y las manifestaciones audiovisuales en general– proporcionan a los individuos la oportunidad grupal de disfrutar de una relación experimental con un pasado cultural colectivo que ellos pudieron o no haber vivido (Landsberg, 1995: 178). En ese sentido, el cine de animación o *anime* a través de películas como *Hiroshima* (Masaki Mori, 1983), *Hiroshima 2* (Akio Sakai y Toshio Hirata, 1986), *La tumba de las luciérnagas* (Isao

Takahata, 1988) y *Mi vecino Totoro* (Hayao Miyazaki, 1988) ha configurado distintos relatos referidos a un mismo pasado colectivo, en los cuales los enfoques narrativos dejan traslucir las propias inquietudes sociales e históricas del contexto en que estos largometrajes fueron estrenados.

Bibliografía

Libros y artículos

- Fisch, Michael. "Nation, War, and Japan's Future in the Science Fiction "Anime" Film "Patlabor II"" en *Science Fiction Studies*, Vol. 27, Nº 1 (Mar., 2000), pp. 49-68.
- Gravett, Paul (2004). *Manga: Sixty Years of Japanese Comics*. New York: Harper Design International.
- Hall, John Whitney [1968] (2002). *El imperio japonés*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Landsberg, Alison (1995). "Prosthetic Memory: Total Recall and Blade Runner". In Featherstone, Mike and Burrows, Roger (eds.). *Cyberspace, Cyberbodies, Cyberpunk*. Londres: SAGE.
- *La tumba de las luciérnagas - Edición Deluxe 20 Aniversario*. Jonu Media, 2008.
- Torrero, Antonio. "El final de la burbuja especulativa y la crisis económica de Japón" en *Ekonomiaz*, Nº 48, 3º Cuatrimestre, 2001, pp. 92-127.
- Yukio, Kaibara (2000). *Historia de Japón*. México: FCE.

Páginas web

- <http://www.guiadelcomic.com/comics/hiroshima.htm> (24-IV-2008)
- <http://www.lavanguardia.es/internacional/20110317/54129422489/andreyev-en-la-industria-nuclear-no-hay-organismos-independientes.html> (2011)
- <http://observadorglobal.com/antecedentes-de-accidentes-nucleares-en-el-mundo-n17973.html> (12-III-2011)

- <http://www.studiohibli-aurum.com/> (15-VII-2011)

¹ Japón es uno de los países con mayores índices de liberación de CO₂ a causa de su intensa actividad industrial.

² Como introducción al *manga*, sus orígenes y transformaciones a través del tiempo, se recomienda la lectura de la obra de Paul Gravett, uno de los exponentes más notables de los últimos años (ver referencia en el apartado bibliográfico).

³ *Pika-Don* es el sonido que hace la bomba al explotar. *Pika* es el diminutivo que los japoneses utilizaron para referirse a la bomba y a los acontecimientos ocurridos después de la detonación de *Little Boy*, nombre con que los norteamericanos bautizaron a la bomba atómica lanzada sobre Hiroshima.