



LA RAZÓN HISTÓRICA. Revista hispanoamericana de Historia de las Ideas. ISSN 1989-2659

## **Experiencias, pensamientos e interpretaciones: El Japón de Posguerra a través del cine.**

**Samir Nasif.**

*Universidad Nacional de Rosario (Argentina).*

### **Resumen**

Ya sea desde la disciplina histórica o desde una 'opinión pública' difundida en el común de la sociedad, se suele estudiar y ver a los conflictos (o desastres) bélicos como meros acontecimientos homogéneos en un tiempo y espacio determinado. Sin embargo, lejos de desarrollarse en un vacío espacio-temporal, estos hechos tan significativos de la historia política tienen como correlato los traumas sociales que se perpetúan en las sociedades que se ven afectadas por ellos. En este trabajo, lo que se pretende es dar cuenta de algunos aspectos sociales y culturales de lo que ha dejado el desenlace tan traumático de la Segunda Guerra Mundial en Japón y las temporalidades sociales que se entrelazan por dichos traumas. Intentaré dar cuenta de tal objetivo partiendo del análisis de obras cinematográficas desarrolladas en el periodo de posguerra. El artículo se compone de cuatro apartados: una introducción seguida de otros tres dedicados a tres referentes del cine japonés del siglo XX, que a partir de sus propias vivencias personales han dejado su huella de lo que fue la Segunda Guerra Mundial en sus filmes: Akira Kurosawa, Masaki Kobahashi e Ishiro Honda.

**Palabras clave:** Japón, Posguerra, Cine, experiencias y mentalidades.

### **Abstract**

Whether from the historical discipline or from a 'public opinion' widespread in the mainstream society, it is usually studied and see conflicts (or disasters) war as mere homogeneous events in a given time and space. However, far from developing into an empty space-time, these very significant events of political history have as correlative social traumas that are perpetuated in societies that are affected by them. In this paper, the aim is to account for some social and cultural aspects which has left such a traumatic outcome of World War II in Japan and social temporalities that are intertwined by such traumas. I will try to realize this objective based on the analysis of films developed in the postwar period. The article consists of four sections: an introduction followed by three dedicated to three references of Japanese cinema of the twentieth century, from their own personal experiences have left their mark of what was the World War II in his films: Akira Kurosawa, Masaki Kobahashi and Ishiro Honda.

**Key words:** Japan, Postwar, Film, experiences and mentalities.

El 6 de agosto de 1945, el bombardero estadounidense *Enola Gay* lanzaba sobre la ciudad japonesa de Hiroshima la primera bomba atómica de la historia. Tres días después volvería a caer una nueva bomba nuclear sobre otra ciudad, Nagasaki. Militarmente vencido y asediado por la Unión Soviética y los Estados Unidos, moralmente abatido, con una economía decreciente que sólo producía hambre y socialmente confundido por la inminente derrota, Japón se retira (más bien, es obligado a retirarse) de la Segunda Guerra Mundial: el 15 de agosto de 1945 el emperador Hirohito acepta la Declaración de Potsdam y anuncia a la población la rendición de su país. La radioactividad de las bombas atómicas causó interminables desmanes: destruyó las células en la anatomía de las personas, provocaba la degeneración de su núcleo y rompía sus membranas. Quienes no murieron inmediatamente o no resultaron heridos, no tardaron en enfermarse con síntomas e infecciones de diverso tipo (como anemia, pérdida de cabello, baja de glóbulos blancos, infecciones pulmonares, infecciones urinarias, infecciones en el aparato reproductor, abortos, ruptura de vasos sanguíneos, fiebre superior a 41°, malformaciones genéticas, etc).

Las secuelas de este pesar humano nunca antes conocido por la humanidad siguieron vivas por décadas en las sucesivas generaciones, *secuelas físicas* como malformaciones o enfermedades, y *secuelas morales*, selladas para siempre en la memoria colectiva, sumida en un *grito silenciado* por la presión de los nuevos tabúes y temores, apoyados a su vez por la presencia de las nuevas autoridades occidentales que ocuparon Japón y por la complicidad y sumisión de la clase dirigente de Japón. Así, el gran reto del periodo de posguerra al cual se enfrentó Japón no fue solamente reconstruir económica, política y socialmente el país sobre las ruinas de la guerra, también lo sería encontrar (o recuperar) la *identidad* nacional luego de la desazón y humillación por la derrota, el dolor colectivo por las víctimas civiles y militares y la destrucción. En este proceso de recuperación nacional fue necesaria una estrecha relación entre lo *tradicional* y lo *moderno* (occidental), ajustando viejos valores e instituciones a nuevos contextos y bruscos cambios sociales, teniendo en cuenta el fervor nacionalista que permeó gran parte de la sociedad durante la Segunda Guerra Mundial<sup>1</sup> a raíz de las sucesivas “victorias” bélicas difundidas por el ejército, y las ambiciones de extender el poder y dominio sobre diferentes puntos estratégicos propagadas desde la clase dirigente, como Manchuria (noroeste de China) y las islas Kuriles (sureste de la Unión Soviética).

Para tratar algunas de las problemáticas presentes en el periodo correspondiente a la posguerra en Japón, se abordarán en este artículo una serie de *vestigios* visuales contemporáneos a dicho periodo. Considero las cintas fílmicas como testimonios de un pasado, de una historia, o más bien, de historias, en donde se pueden rastrear los sentimientos influenciados por la situación de bélica y su desenlace y las experiencias

---

<sup>1</sup> Beashley, W.G., *Historia Contemporánea de Japón*. Alianza, Madrid, 1995.

que animaron la obra de tres grandes directores de cine en Japón: Akira Kurosawa, Masaki Kobayashi e Ishiro Honda. Para dicho propósito, me sirvo de sus producciones fílmicas no sólo como expresión artística, sino también como *documento histórico*, atendiendo a las **vivencias** de cada director, a sus **mentalidades**, y a sus **interpretaciones** de la realidad. Siguiendo al historiador del cine Gilles Deleuze, tanto la historia como el cine no deben desentenderse una de la otra: la forma cinematográfica es en sí misma histórica, y el cineasta es un *historiador privilegiado* porque el cine en sí mismo es archivo, objeto y sujeto de la historia. El mismo autor considera incluso que los horrores de la Segunda Guerra Mundial han creado una ruptura en el cine, considerándolo un medio excepcional de la historia<sup>2</sup> y para *hacer historia*. Bajo este punto de vista, se consideran aquí las obras cinematográficas de estos tres destacados directores como ejemplos de un *efecto realidad* que se cristalizó en cada una de sus películas a fin de ayudar al espectador, o influir en él, a la hora de interpretar las imágenes<sup>3</sup> y llevarlas a su realidad. En fin, interpretar sus películas como un comentario indirecto sobre su presente, con una capacidad enorme de hacer que el *pasado* parezca estar *presente* y de evocar tiempos pretéritos a través de significaciones dadas desde su propio tiempo, desde sus propias vivencias, darle su propia impronta o sentido a determinados acontecimientos.

**“Cada momento de los últimos cien años se agazapó en un instante”<sup>4</sup>**

### **Akira Kurosawa**

Nacido en 1910 en Tokio, es quizás el director más reconocido del cine japonés, considerado por muchos colegas un verdadero maestro e innovador del rubro, un revolucionario de la industria aclamado en todas partes del mundo, alcanzando incluso el máximo galardón de la cinematografía occidental: el primer premio *Oscar* para una película japonesa, con *Rashōmon* en 1951. El mundo descubría así una mente brillante del cine japonés que supo articular en sus películas dos grandes géneros: el drama de la vida moderna (*gendai-mono*) y el drama histórico (*ejidai-geki*), articulando en cada una de sus películas dos o más miradas o posiciones distintas en torno a un mismo suceso, mostrando los diferentes puntos de vista que se tienen sobre un mismo acontecimiento y la relación dialéctica que los une, por ejemplo, la relación pasado/presente o tradicional/moderno; este rasgo sería distintivo de muchas de sus películas. En este artículo se tomarán los casos de *Los Siete Samuráis* (1954), *Crónica de un ser vivo* (1955), *Rapsodia de Agosto* (1991) y *Sueños* (1990). Las dos primeras películas corresponden a una etapa en que la producción de Kurosawa estaba atravesada por las inmediatas consecuencias sociales que acarreó el desastre de la guerra, cargadas de

<sup>2</sup> Penzi Marco et Raffaella Cavalluzzi, *CINÉMA ET HISTOIRE*. Pensa MultiMedia Editore, 2012.

<sup>3</sup> En este punto, el historiador Peter Burke considera la película como “*iconotexto*”. En “*Visto y no visto*”. De Bolsillo, 2005.

<sup>4</sup> Frase perteneciente a un diálogo de la novela japonesa “*El grito silencioso*” de Kenzaburo Oé, narrado por el personaje principal ‘Mitsu’.

sentimientos y ‘mensajes’ de superación y de lucha, en un ambiente donde prevalece la incertidumbre y la pérdida de confianza. En las otras dos películas de la década de los ’90, se observa una trama más bien autobiográfica y de experiencias de un Kurosawa ya maduro y longevo. A diferencia de Kobayashi y Honda, Kurosawa nunca vistió un uniforme militar. De todos modos es consciente de las atrocidades bélicas de su tiempo, por lo que también sus películas son claramente antibelicistas, especialmente reflejado en *Crónica de un ser vivo* y *Rapsodia de Agosto*.

En *Los Siete Samurai*, película en la que se desarrolla una historia en el Japón del periodo Tokugawa (1600-1868), época de relativa paz y aislacionismo frente al exterior, en donde la figura del samurái era más de carácter burocrático que militar, una aldea de campesinos es saqueada de manera constante por bandidos, quienes roban sus cosechas y los mantienen atemorizados y sumidos a causa de su incapacidad de defensa. Los aldeanos, cansados de la presión del bandolerismo que amenazaba sus cosechas y cotidianidad, deciden buscar ayuda en un grupo de samuráis. Kurosawa presenta aquí una imagen viva de las cualidades, virtudes, valores y técnicas del samurái. Shimura Kambei, el personaje de un jefe samurái experimentado y sabio acepta el desafío propuesto por los aldeanos y se dispone a defenderlos e instruirlos a cambio de manutención (principalmente en arroz). La relación conciliadora entre lo *nuevo* y lo *antiguo*, planteada previamente como característica de la gran obra de Kurosawa, se mantiene en este film épico: los samuráis son vistos por los campesinos como aquella figura militar de antaño y autoridad a quien deben seguir, los samuráis deben instruirlos para lograr salir adelante frente a sus dificultades, los campesinos ven como una solución recurrir a lo antiguo.

En este punto es llamativo un diálogo entre el samurái Kambei y Katushiro, uno de los aldeanos: “*Yo también fui joven. Entrénate, distínguese en la guerra. Conviértete en alguien, quizá un señor de la guerra. Pero el tiempo vuela...*”. El jefe samurái Kambei, junto con los sabios de la aldea encarnan lo *tradicional*, las enseñanzas de una generación antigua, frente a los aldeanos jóvenes expectantes de ser instruidos, en este caso, para el combate contra los bandidos y la defensa de la aldea. La *tradicción* se plasma no solo en las sabias palabras y enseñanzas de la generación antigua, sino también, para el caso samurái, está el *código bushido*, código que transmite las virtudes y valores del samurái derivadas del confucionismo y budismo, un modo de vida representado por el honor y la lealtad. Llegar a ser samurái, es decir, llegar a dominar las técnicas (como el uso de la katana) y las virtudes haciéndolos nuevos referentes para posteriores generaciones. Esta película ilustra un *tiempo pasado*, inicios del periodo Tokugawa, pero las relaciones entre los sujetos son también propias de un tiempo *presente*, la relación entre dos generaciones es lo que Kurosawa intenta resaltar, un llamado a lo antiguo, quizás para buscar allí la clave para fortalecer un pueblo japonés abatido por la desazón de la Segunda Guerra Mundial.

Así como los aldeanos de este film tienen el deseo de asimilar lo *nuevo*, puede verse la misma situación en *Rapsodia de Agosto*. Aunque se trate de otro contexto de producción, otra historia con otras intenciones y diferentes modos de autoridad e instrucción que relacionan una generación antigua con otra joven. El mismo Kurosawa manifestó su deseo de hacer una película que transmita los sentimientos que perduraron en gran parte de la población japonesa a raíz del bombardeo nuclear y los desastres de la guerra. Lo intentó con *Crónica de un ser vivo*, historia en la que un anciano aturdido por los recuerdos de la tragedia de Hiroshima y Nagasaki se obsesiona con que aquello pasaría nuevamente y Japón se vería afectado por una tragedia similar. Este personaje fue tomado por ‘loco’ por su entorno familiar, por lo que hace explícitos sus deseos de marcharse hacia Brasil por el temor a otro desastre atómico. Según el director, esta película no tuvo el éxito esperado y, a los 80 años de edad (1991), vuelve a rodar una película con la misma orientación que aquella de 1955. Esta vez la protagonista sería una anciana sobreviviente del bombardeo a Nagasaki, en el que perdió a su marido y gran parte de su familia.

En el verano de 1990 le visitan sus cuatro nietos. Es llamativo como Kurosawa vuelve a presentar la relación, a la vez tensa y conciliadora, entre lo *nuevo* y lo *antiguo*: los jóvenes visten con remeras alusivas a Norteamérica (con referencias a “New York” y “Brooklyn”), sus costumbres alimenticias, comunicación y comportamiento también difieren de los de la anciana. Los niños comienzan a interesarse cada vez más por saber sobre el bombardeo a Nagasaki y sobre lo que paso con sus abuelos y parientes. Ellos nacieron con el Japón próspero de los ’80, tanto ellos como sus padres tenían asimilado los adelantos tecnológicos, el sentido capitalista de colocar en primer lugar el trabajo y el interés monetario, así como el desinterés por las tradiciones y los antepasados, etc. Es notorio como Kurosawa intenta poner en boca de aquella anciana las secuelas fijadas en la *memoria colectiva* de quienes vivieron el horror en primera persona, y su correlato en las futuras generaciones: se puede observar cuando Shinjiro, el más joven de los hermanos menciona –“*De la bomba atómica no nos han contado nada [...] suena a historias de miedo*”. Frente a esta manifestación, Kurosawa se las ingenia para hacer un llamado a la *identidad* al poner en boca de la anciana, una sobreviviente traumatizada por la tragedia nuclear, un mensaje de superación y a la vez de rechazo a todo tipo de militarización: “*los árboles quemados siguen en pie eternamente, no se pudren*”.

Pese a los rasgos *occidentales* presentes en la película, como los envases de Coca-Cola en la casa de la anciana, se ven también rasgos *tradicionales*, como los comportamientos de la abuela frente al dolor por la pérdida de su marido, orando y cantando con otro grupo de ancianas en un templo. Un elemento que no debe ser pasado por alto, es la participación del actor estadounidense Richard Gere. Quizás es por la intención de Kurosawa de dar difusión a la película y, con ello, de su mensaje. Pero la presencia del actor también da cuenta de la relación entre diferentes modos de vida, ejemplificándose en el luto: durante la ceremonia del 9 de agosto, el norteamericano se

encuentra en posición erguida, vestido con un traje en su mayoría negro, salvo la camisa blanca, mientras que las ancianas que perdieron familiares en el bombardeo se encuentran con ropajes de uso cotidiano y en cuclillas en el templo, orando frente al mensaje: “*reunámonos en el mas allá*”. Este aspecto religioso de la película tiene su correlato con la realidad de posguerra: los estadounidenses hicieron todo tipo de esfuerzos por erradicar el Sintoísmo (“religión nacional” afirmada en la Constitución Meiji de 1889) y quitarle legitimidad. Tales medidas incluyeron negar la divinidad del emperador, quien era considerado descendiente del linaje de Amateratsu (deidad solar), la educación ‘moral’ propia de tal religión ya no se daría en las escuelas, y el Estado dejaría de mantener el santuario de Yasukuni, donde descansan los *kami* (‘almas’) de 2.460.000 soldados caídos de Japón desde la Restauración Meiji de 1868 (incluidos criminales de guerra), aunque de hecho el santuario seguiría teniendo gran concurrencia, incluso en 1973 el Partido Liberal Demócrata lanza una propuesta de patronazgo estatal. Al igual que en *Crónica de un ser vivo*, la anciana protagonista parece perder el juicio un día de fuerte tormenta en Nagasaki y cree estar reviviendo el desastre de aquel 9 de agosto de 1945. Otra constante en la obra de Kurosawa: la miseria y el dolor de la situación de posguerra se forjan como una *segunda piel* en la sociedad japonesa de aquel periodo.

Otro film de la década de los '90, con tinte más bien autobiográfico, es *Sueños*. Una película compuesta por ocho relatos distintos en los que se reflejan aspectos de los pensamientos, miedos, y reflexiones del director. En estos relatos resulta constante la figura del *niño*, quizás representando la inmadurez, la falta de experiencia e incluso la *esperanza*. En otros relatos, en cambio, está presente más bien la ‘pesadilla’, como en la escena en que un oficial del ejército japonés transita por un camino desolado al regresar de la guerra, y se encuentra con un soldado con el rostro azul: era un soldado muerto en combate. Luego, el oficial ve marchar a su pelotón completo, lo que genera en él sentimientos de *culpabilidad* por dejarlos morir en la guerra. Es para destacar el relato en el que se narra un nuevo desastre nuclear, esta vez de una central cerca del Monte Fuji, tiñendo nuevamente el cielo de un traumático color rojizo, que provoca una nueva ola de desesperación y traumas en la población. Es importante esta escena ya que, lamentablemente, en 2011 volvió a presentarse un nuevo desastre nuclear en Japón, en la central nuclear de Fukushima.

En el último relato de la película el protagonista es un viajero. Llega a una aldea en busca de agua, por lo que intenta localizar un molino, a lo que un anciano que se encontraba en el lugar le explica que las personas de allí decidieron renunciar a la contaminación que produce la tecnología moderna y optaron por regresar a lo *tradicional*, donde todo era benévolo. Al final se observa un cortejo fúnebre un tanto particular: en vez de llantos y penas se ve a las personas celebrando con alegría. ¿Podría tratarse de una alusión hecha por Kurosawa a una *mejor forma de morir*, marcando el



final correcto para una vida dichosa sin influjos terribles de conflictos bélicos, violencia armada o desastres nucleares?

“¿Qué es el hombre?”<sup>5</sup>

### Masaki Kobayashi

En febrero de 1916, en Hokkaido, nace el director pacifista y humanista Masaki Kobayashi. Su obra cinematográfica está profundamente marcada por sus experiencias durante la Segunda Guerra Mundial: el Ejército Imperial Japonés lo recluta, pero se niega a combatir o a ser promovido a ningún rango mayor que soldado. Durante su desafortunado reclutamiento es enviado al frente de Manchuria, región en conflicto con China. En 1931 las fuerzas armadas japonesas invaden Manchuria, y ello sería un giro decisivo en los desenlaces posteriores de la historia de Japón. Dicha ocupación constituiría un estimulante para la economía japonesa durante la Guerra, en donde la producción de acero pasaba de 1 millón de toneladas en 1932 a 2 millones de toneladas en 1936<sup>6</sup>. Esto se ve perfectamente reflejado en la conmovedora película *La Condición Humana I: No hay amor más grande* (1959), en donde el protagonista principal, Kaji, personaje con profunda compasión ante el sufrimiento humano, es enviado a trabajar, en 1943, a las minas de acero y carbón de Loh oh Liung en Manchuria, en donde espera poder poner a prueba su teoría de que si los trabajadores son tratados más humanamente, y se les atiende con bondad y más comodidades los resultados llevarían a una productividad más prospera porque trabajarían con más ánimo. Si bien es una clara referencia a la *experiencia de vida* de Kobayashi y a una realidad que se dio durante ese periodo, que es la atrocidad con la que se trataba a los prisioneros de guerra y se los explotaba, es también un claro reflejo de la *mentalidad* del director, un militante pacifista, e incluso trasladaría a aquel pasado *imaginado* de *La Condición Humana* rasgos del Japón de su presente, en donde se puede observar la ambición por racionalizar la producción y obtener más ganancias al menor costo posible.

El pasado que se intenta construir en la película esta permeado por un proceso en el que la nación se dirigía hacia unos objetivos colectivistas con propósitos defensivos, orientándose ideológicamente hacia el interior, hacia sus dogmas tradicionales a fin de alcanzar un consenso total. Un aparato estatal que se apoyaba en el Sintoísmo como vehículo para llegar a las masas, a las generaciones jóvenes, y a la población en general a través de distintos medios (santuarios, educación moral, etc). El Sinto dio al patriotismo japonés un especial matiz de misticismo y de introversión cultural<sup>7</sup>. Pese a ello, en la película se observa como Kaji es compasivo con los prisioneros de guerra chinos y coreanos, a los que trata con condolencia a pesar de que ellos desconfíen de él

<sup>5</sup> Diálogo perteneciente a una escena de la película *La condición humana I: No hay amor más grande* (1959), dicha pregunta es formulada a partir de una discusión entre Kaji (protagonista principal) y otro capataz de la minera en la que trabajan.

<sup>6</sup> Bianco, L. *Asia Contemporánea*. Editorial Siglo XXI. 1992

<sup>7</sup> Hall, J.W., “*El imperio Japonés*”. Siglo XXI, 1968.

por ser japonés (exclama Chao, un prisionero chino –“*los japoneses no nos consideran humanos*”). En la película, el personaje principal es negado a contraer matrimonio con su amada por el miedo de ser reclutado por el Ejército (¿miedo y rencor compartido por Kobayashi en su momento?), pero afortunadamente (y sólo por un tiempo) la minera que lo contrata le garantiza la exención al servicio militar, lo que le permite llevar a su amada a vivir con él en la mina. El diálogo que se presenta al arribar, en el que un capataz le pregunta a la mujer “¿*Qué la hizo venir a este agujero?*”, es una manifestación del pensamiento de Kobayashi de rescatar lo humano, lo que vale la pena frente a ese oscuro y deprimente contexto bélico: el *amor*. Allí el director plasma su mensaje de superación, en esos sentimientos tan humanos que desea rescatar de una situación tan calamitosa.

Al llegar a la mina, Kaji revoluciona los tratos hacia los trabajadores con su teoría. Por supuesto, hay quien se le opone, como el personaje Okazaki, quien mantiene una discusión con Kaji sobre cómo tratar a los empleados para llegar a una producción elevada y en aumento. El director de la mina se repliega ante la teoría de Kaji y le responde –“*Nuestra empresa se basa en la explotación de Chinos*”. Más allá del aspecto inhumano con el que son tratados los prisioneros de guerra obligados a trabajar en la mina a cambio de subsistencia y la lucha constante de Kaji para que se los trate humanamente, pueden verse otros aspectos de aquel pasado bélico reflejados en la película, y también aspectos del presente en el que se rodó el film. Un ejemplo de gran debate fueron las llamadas “mujeres de servicio”, mujeres chinas presentes en la mina (y en bases militares) para satisfacer a los trabajadores y “motivarlos”. En la realidad japonesa de posguerra, esto no sería desmentido, más bien se intentó justificar el hecho argumentando que dichas mujeres estaban en esos lugares porque querían, porque eran prostitutas. Kobayashi le da un rostro ‘humano’ en vez de cosificarlas en el estereotipo de “la prostituta” y relata en la película la historia de amor entre una de ellas y un prisionero Chino que, por el amor que había nacido entre ellos, éste no decide fugarse de la mina junto a otros reclusos chinos cuando tuvo la posibilidad. Otro profundo mensaje del director: frente al más terrible escenario, el *amor* es lo que nos mantiene a los humanos en la esperanza.

Y por parte del *presente* trasladado a aquel contexto pretérito construido en la película, se ve como los empleados se ven coaccionados a gastar inmediatamente su salario en cigarrillos de tabaco y mujeres. Lo que los “ata” a seguir trabajando constantemente para mantenerse. Un repudio encubierto quizás del director hacia la nueva sociedad de consumo implantada en Japón a partir del “milagro japonés”.

Las minas de carbón en la película (y en la realidad) tenían su importancia fundamental para la guerra. La empresa tenía un fuerte vínculo con el ejército. En ello se ve el sentido patriótico de dar todo por la empresa, claro que los que trabajaban eran en su mayoría prisioneros de guerra chinos, pero ese “dar todo” incluía el trato bestial por



parte de los capataces y supervisores japoneses, que asesinaban incluso en aras de aumentar la producción. Contra esta motivación ‘patriótica’ y contra esos tratos son a los que Kaji se va a enfrentar, sin éxito, porque durante las escenas finales de la película se ve como nuestro personaje cae reclutado para el Ejército, traicionado por su empresa. Pero su paso por las fuerzas armadas estaría también marcado por su fuerte humanismo y bondad frente a los escenarios más oscuros, ya que para Kaji “*un hombre siempre encuentra compañía donde quiera que esté*”.

La historia de vida de Masaki Kobayashi no se limita a Manchuria: en 1944 es trasladado a las islas sureñas Ryukyu y vivió en primera persona el sangriento fin de la guerra, siendo capturado por el ejército estadounidense y pasando un año en un campo de detención de Okinawa, base militar norteamericana. Estas nefastas experiencias le permitieron al director plasmar sus sentimientos en una película de 1953: *El cuarto enrejado*. Basada en diarios de criminales de guerra de poca monta y con tintes más pesimistas que su posterior producción cinematográfica.

No obstante, frente al mensaje esperanzador de *La Condición Humana*, Kobayashi tiene películas con orientaciones más pesimistas en torno a la concepción que tiene del hombre. Un ejemplo es la película *Harakiri (Seppu-ku)* (1962) en la que deja entrever los sentimientos más oscuros a los que podría llegar el ser humano en pos de salvar su honor, por ejemplo, llegar a un sangriento suicidio o cometer atrocidades en nombre del Emperador.

Pocos directores de su generación fueron tocados tan de cerca por las vivencias de la guerra y eso dejaría una profunda huella en su obra cinematográfica. Una huella al alcance de las futuras generaciones que permita ponerse en la piel de Kobayashi y del pueblo japonés en su conjunto a través de sus personajes.

**“Atún contaminado, lluvia ácida... ¡y ahora *Godzilla!*”<sup>8</sup>**

### **Ishiro Honda**

Honda es el tercero de los directores de cine abordados en el informe. Se trata del padre del famoso monstruo *Godzilla*. Nació en 1911 en Yamagata, estudió artes en la Universidad de Nippon y trabajó para la empresa Tōhō (al igual que Kurosawa). Este gran director marcaría un hito en la ciencia ficción con sus variadas películas, en este caso se tratará una que fue fundamental en el abordaje de la sociedad japonesa de posguerra: *Gojira* (1954). La experiencia de vida de Ishiro Honda sería muy influyente a la hora de elaborar sus producciones cinematográficas, al igual que Kobayashi y muchos otros iconos de la cultura japonesa: sirvió a la milicia durante más de 8 años, durante una misión fue retenido en China más de un año, tiempo en el que vivió de

---

<sup>8</sup> Diálogo de la película *Gojira* (1954), dirigida por Ishiro Honda. Escena en el interior de un tren, donde una joven japonesa exclama dicha frase tras leer en el periódico sobre el temible monstruo que acecha el archipiélago.

cerca los horrores bélicos más inhumanos. Al volver a Japón quedó tremendamente marcado por los desastres nucleares de Hiroshima y Nagasaki y por la ocupación norteamericana en su país.

Desde el desastre consecuente de la Segunda Guerra Mundial, y el posterior ‘desarme’ plasmado en el famoso artículo 9 de la Constitución de 1947<sup>9</sup>, Japón se convertiría en dependiente militar del vencedor del Pacífico: Estados Unidos. En dicha constitución, no solo se hacía hincapié en la abolición de todo tipo de fuerzas armadas, sino que incluía toda una remodelación de la sociedad, simplificada en las primeras palabras de la misma: en la Constitución Meiji la primera palabra era “*El emperador*”, en tanto que en la nueva Constitución de Posguerra se iniciaba con la frase “*el pueblo Japonés*”, quitando legitimidad política y simbólica a las autoridades de antaño. De esta manera, se explica como la cuestión nuclear, el papel del militarismo occidental y el lugar de la ciencia, ocupen con frecuencia papeles centrales en la cultura japonesa, sirviendo de hilo conductor para la reflexión de los japoneses sobre su nación. Tal es el caso de la película *Gojira*. El largometraje sería la primera de una larga serie de 29 películas en torno al famoso monstruo (siendo la última estrenada en 2014), y no es casualidad el año de producción y estreno de la primera de ellas: el 1º de Mayo de 1954, tan solo 9 años después del bombardeo a Hiroshima y Nagasaki, Estados Unidos llevó a cabo un ensayo nuclear en el atolón de Bikini, situado en el Pacífico Sur. Según estimaciones, 90 personas murieron y 190 resultaron afectadas por la radioactividad<sup>10</sup>. El film bien podría ser una clara referencia de Honda al verdadero ‘monstruo’ que atemoriza al archipiélago japonés desde el océano pacífico: Estados Unidos.

Godzilla emerge desde las profundidades del pacífico, en las escenas siguientes a la aparición del monstruo, se observan buques pesqueros japonesas hundidos y devorados por éste. Es de considerar esta escena, ya que algunos meses antes del rodaje, una embarcación pesquera japonesa había sido contaminada después del ensayo estadounidense en Bikini. Las aldeas costeñas saben que se trata de un monstruo legendario que se alimenta del *temor* y al que se debe respetar. Pese a los modernos esfuerzos bélicos y tecnológicos dispuestos para acabar con el monstruo radioactivo, éstos resultan vanos. El monstruo devora todo a su paso, arrasa con la metrópoli sembrando el pánico.

A través de Godzilla, Ishiro Honda estaría recordando a sus compatriotas que su país sigue siendo vulnerable y que la destrucción de Tokio por Godzilla debía marcar un nuevo inicio para el país, totalmente liberado del monstruo (¿y de los estadounidenses?). En la película se observa como la solución al problema del monstruo es fruto de una investigación llevada a cabo por un científico japonés: el doctor

---

<sup>9</sup> “El pueblo japonés renuncia para siempre a la guerra como derecho soberano de la nación [...] nunca serán mantenidas fuerzas de tierra, mar y aire, así como otros potenciales de guerra”.

<sup>10</sup> Takahasi, T., “La historia velada” en *Japón: el eterno resurgir. Le Monde diplomatique* (2015).

Serizawa. Explicito llamado de Honda hacia la sociedad japonesa de que era posible *elegir y forjar su propio camino*, proyectarse hacia un futuro en el que los japoneses controlen su propio presente y futuro, dando ellos mismos la solución a los traumas suscitados por la situación bélica de mediados del siglo XX.

Resulta llamativa una escena en la que se representa una de las aldeas costeñas en donde se manifiestan los primeros impactos del monstruo radioactivo, allí se observa el diálogo entre la *generación joven* y la *generación antigua*, esa dialéctica presente también en la obra de Kurosawa, y presente, por supuesto, en la sociedad japonesa de posguerra. En dicha escena, el joven incita al anciano a considerar a Godzilla como parte del pasado, exclamando – “*¡si todos siguen pensando así, serán víctimas de Godzilla!*” – el anciano, sabio, le replica - “*¿Usted que sabe del pasado?*”-. A mi entender se trata del diálogo entre una generación devastada por la experiencia de la guerra, y una generación joven permeada por el occidentalismo creciente, una generación que nació en el Japón próspero y que no está afectada en su conciencia colectiva por los mismos traumas que su generación precedente, esta joven generación y esa vocación occidental de la misma, no terminan de afianzarse debido a la tensión generada con la tradición simbólica y legitimadora de Japón.

También resulta interesante la escena en donde las autoridades de Tokio intentan ocultar los informes científicos sobre Godzilla, advirtiéndole al Doctor Serizawa los problemas que conllevaría tal difusión. Podría tratarse quizás de una denuncia encubierta de Honda a los dirigentes políticos de Japón de posguerra, que no se atreven a denunciar el desastre nuclear y aceptan la explicación de Truman, de que apeló a las bombas atómicas para dar por finalizada la guerra. Pero, ¿Por qué Hiroshima y no el palacio imperial? ¿Por qué Nagasaki y no Tokio? Quizás a los Estados Unidos le convenía conservar la estructura política de Japón en vistas de llevar a cabo una negociación rápida para sus posteriores estrategias económicas de mercado mundial y, durante la Guerra Fría, serviría Japón para el asentamiento de bases militares y abastecimiento (por ejemplo en Okinawa, al sur de Japón, aún cuenta con presencia estadounidense), una manera de tener presencia firme en Asia frente a la lucha contra el comunismo. La ocupación estadounidense y sus consecuentes reformas (agrarias, educativas, parlamentarias, constitucionales, políticas, etc) orientadas a occidentalizar y democratizar Japón, obligando a dejar atrás viejas creencias con raíces Sintoístas como la divinidad del Emperador (las cuales en este caso no tuvieron éxito, ya que dichas tradiciones siguen aún vigentes arraigadas con mucha fuerza en la sociedad), influyó a través de diferentes medios para acelerar el olvido, y el gobierno japonés colaboraría en ello<sup>11</sup>. En este punto retomo lo que mencioné en la introducción, aquella referencia a los “gritos silenciados” del pueblo japonés.

---

<sup>11</sup> Hall, J.W., “*El imperio Japonés*”. Siglo XXI, 1968.

Para concluir este informe sobre la situación social de Japón en la posguerra, tomando la obra cinematográfica de tres directores consagrados como Kurosawa, Kobayashi y Honda, me parece provechoso citar un párrafo de una emotiva entrevista realizada a Akira Kurosawa por Gabriel García Márquez, en la que el cineasta expone:

La bomba constituye el punto de partida de la Guerra Fría y de la carrera armamentista, y marcó el principio del proceso de creación y utilización de la energía nuclear. La felicidad no será nunca posible con ese origen [...] dejemos de usar elementos que siguen hirviendo por centenares de miles de años; el ser humano será más humano cuando tenga conciencia de que hay aspectos de la realidad que no puede manejar...<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Entrevista a Akira Kurosawa para la Revista "Proceso", realizada en Tokio en 1990 por G. García Márquez.