

Para Ángeles Hazlem Granados Amaya.

Por su fuerza, su voluntad indomable.

Con amor.

Agradecimientos.

En el folclore japonés existe un amuleto conocido como Daruma, el cual representa al fundador del budismo Zen en Japón, Bodhidharma, y tiene la peculiaridad de ayudar a cumplir los objetivos de quienes lo poseen. En lo particular, me gusta creer que dicho talismán intervino a mi favor cuando fuí aceptado en el programa de maestría del Centro de Estudios de Asia y África del Colegio de México, hace aproximadamente dos años. No obstante en la actualidad, cuando doy por concluida esta investigación, estoy convencido de que su participación fue mínima. Por el contrario, la óptima realización de este trabajo se debe, en gran parte, al apoyo de diversas personas e instituciones quienes, como un Daruma, me permitieron enfocarme en mis objetivos académicos y me dieron las herramientas para llevarlos a cabo, por lo cual les agradezco profundamente.

En primer lugar quiero agradecer al Colegio de México y al Centro de Estudios de Asia y África por haberme permitido realizar mis estudios de maestría en un ambiente académico de excelencia. En segundo lugar quisiera extender mi gratitud al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) por otorgarme una beca económica con la cual puede solventar diversos gastos a lo largo de estos dos años. De igual forma, estoy en deuda con la Fundación Japón, cuyo apoyo en la compra del pasaje aéreo fue fundamental para que pudiese realizar un viaje de investigación por el territorio Japonés en el 2018. Finalmente le doy las gracias a la Japan Student Services Organization (JASSO) por extenderme la beca de honor Monbukagakusho, para estudiantes internacionales, con la cual puede prolongar el periodo de mi estancia de investigación en Japón.

También quiero reconocer el labor de los destacados profesores del Colegio de México y en especial el de la Dra. Satomi Miura, quien me asesoró a lo largo de toda la investigación. Su dedicación y profesionalismo únicamente se ven superados por su calidad humana. De la misma forma extiendo mi gratitud al Dr. Alfredo Román Zavala y al Dr. Christopher Lundry, por sus atinadas y pertinentes correcciones.

Por último, quiero agradecer a quienes, de forma incondicional, me han brindando su apoyo a lo largo de mi desarrollo académico y personal. A mis padres y a mi hermano, por estar siempre presentes y dispuestos. A la señora Blanca Amaya González y al señor Rodolfo Granados Díaz, por recibirme en su mesa como un miembro más de su familia. A Oscar Antonio López

Hernández y María Elena Galán Arrañaga por estar siempre al pendiente de mis logros y necesidades. A mis amigos del CEEA, quienes hicieron de esta experiencia una de las más gratificantes de mi vida. Y finalmente, a Hazlem Granados Amaya, por ser un ejemplo de dedicación, paciencia, y perseverancia.

Nota sobre las transliteración.

Para realizar la traducción de los términos y nombres en japones se han seguido los lineamientos del sistema Hepburn. Por otro lado los nombres de ciudades japonesas se han mantenido de acuerdo a la traducción generalizada al español. De igual forma los nombres propios se han adaptado a la tradición del Español, es decir primero se presenta el nombre y después el apellido.

Resumen

La presente investigación aborda la representación de la niñez en la producción fílmica del director japonés Hiroshi Shimizu durante el contexto de la segunda guerra mundial. Se afirma que, en sus obras cinematográficas, el director reprodujo los discursos hegemónicos existentes en torno al papel de los infantes dentro de la sociedad japonesa. Además se sostiene que, ante dichas posturas, sus películas expresan una crítica velada a las mismas y proponen alternativa a estas. Por ello para demostrar dicha afirmación este trabajo se divide en tres capítulos.

En el primer capítulo se analiza el desarrollo y las características de dos aproximaciones ideológicas alrededor del infante, las cuales eran contemporáneas al director y estaban vigentes durante el periodo estudiado: 子供らしい子供, *kodomorashii kodomo*, (niño como tesoro) 少国民, *shōkokumin*, (pequeño súbdito).

Posteriormente el segundo capítulo aborda, en su primer apartado, el desarrollo histórico de la industria cinematográfica en Japón. Mientras que en la segunda sección se estudia los sistemas de control y censura que el Estado japonés impuso sobre el cine durante la guerra. Finalmente en la última parte se analizan los cortos noticiosos expuestos en el cine, los cuales fueron resultado de dicha relación de poder y ejemplifican la postura oficial del gobierno referente a los infantes.

Finalmente en el tercer capítulo se estudia la estructura formal del filme y se realiza la interpretación del contenido. Primero se aborda la figura del infante como un tesoro en 風の中の子供, *Kaze no naka no kodomo*, (los niños en el viento). Posteriormente se interpreta el periodo de transición expuesto en みかへりの塔, *Mikaeri no tō*, (La torre de la introspección) y finalmente se observa la crisis de la infancia señalada en 蜂の巣の子供たち, *Hachi no su no kodomotachi*, (Los niños de la colmena).

Palabras clave: Cine japonés, Infancia, Hiroshi Shimizu, Nacionalismo, Propaganda.

Abstract

This research addresses the representation of children in the film production of Japanese director Hiroshi Shimizu in the context of World War II. It is affirmed that in his cinematographic works, the director reproduced the existing hegemonic discourses around the role of the children in Japanese society. Furthermore, it is argued that, on the face of these postures, his films express veiled criticism and propose an alternative to theses. Therefore, to demonstrate this statement this work is divided into three chapters.

The first chapter analyzes the development and characteristics of two ideological approaches around the infants. Both of them were contemporary to the director and were valid during the studied period: 子供らしい子供, *kodomorashii kodomo*, (child as a treasure) 少国民, *shōkokumin*, (little nationals).

The second chapter is divided into three sections. The first section analyzes the historical development of the film industry in Japan. While the second section studies the systems of control and censorship that the Japanese State imposed on the cinema during the war. Finally, the last section analyzes the movie news, which was the result of the relationship between the cinema industry and the government, and are examples of the official position of the Japanese state regarding infants.

In the third chapter studies the formal structure of the films and interprets its content. First, the figure of the infant as a treasure is presented in the movie 風の中の子供, *Kaze no naka no kodomo*, (children in the wind). Subsequently, the transition period that is described in みかへりの塔, *Mikaeri no tō*, (The introspection tower) is interpreted. Finally, the childhood crisis is perceived in 蜂の巣の子供たち, *Hachi no su no kodomotachi*, (Children of the hive) is reviewed.

Keywords: Japanese cinema, Childhood, Hiroshi Shimizu, Nationalism, Propaganda.

Índice

Introducción	1
Capítulo I	
El fin de la niñez.	11
1 La Introducción del concepto moderno de infancia en Japón.	12
2 El niño como un tesoro y el niño como súbdito.	17
Capítulo II	
Guerra, cine e infancia.	26
1. Estrategias de control sobre el discurso cinematográfico.	26
2. Representaciones de la infancia en los cortos noticiosos cinematográficos durante la guerra.	32
3. Hiroshi Shimizu y las películas familiares frente a la censura.	38
Capítulo III	
La infancia en la obra de Hiroshi Shimizu.	43
1. 風の中の子供 . Los niños en el viento (1937)	43
1.1. La naturaleza dual de la infancia.	46
2. みかへりの塔. La torre de la introspección (1941)	51
2.1. Shimizu ante el pequeño súbdito	57
3. 蜂の巣の子供たち. Los niños de la colmena (1948)	64
3.1. Los niños y el nacimiento de un nuevo Japón.	67
Conclusion.	76
Bibliografía.	82

Introducción

En mayo de 1944 los japoneses que asistían al cine observaron en la pantalla un corto noticioso de la Nippon News. En él se mostraba a un infante que destacaba de la multitud de niños y niñas que diariamente eran participes en desfiles militares. Este niño era escoltado, mientras rendía homenaje a un santuario shintoísta, y recibía los saludos castrenses para después continuar su camino. Era el hijo del *tennō*, el emperador de Japón, el príncipe Akihito.

El heredero al trono del crisantemo se había convertido en una figura recurrente en los noticieros que marcaban el preludio de las películas familiares que estaban en boga desde 1931. Al igual que él muchos otros niños japoneses aparecían constantemente en filmes, revistas y periódicos. A estos infantes se les retrataba mientras contribuían al esfuerzo de la guerra: participaban en desfiles militares, fortalecían su cuerpo con ejercicios matinales o sacrificaban sus pocos ahorros en haras del éxito nacional. Sus acciones, como las representaban los medios, tenían el propósito de inspirar a los adultos a redoblar esfuerzos en favor de la causa nacional, e invitar a otros niños a convertirse en espléndidos súbditos del emperador.

Durante la segunda guerra mundial en Japón la imagen de la niñez¹ se convirtió en una eficaz herramienta de propaganda y adoctrinamiento, ya fuera “para fomentar la compra de bonos de guerra” (Earhart, 2015. p.15) o para manipular las emociones de los adultos. En las propaganda de los medios de comunicación se entrelazan los conceptos de infancia y guerra con sentimientos como el sacrificio y la amistad, lo cual la hacía sumamente efectiva para fomentar las posturas ideológicas del Estado.

¹ En esta investigación se utilizan como sinónimos niñez e infancia. Se considera que ambos términos pueden hacer referencia a la etapa vital representada por los medios visuales japoneses durante la guerra, la cual abarca desde los 8 hasta los 14 años.

los medios incitaban estos sentimientos a través de los libros infantiles y las revistas juveniles, los cuales al mismo tiempo que romantizaban al infante provocaban piedad y simpatía al manipular el contexto y las consecuencias de la guerra

(Frühstück, 2018, p.182)²

La figura de los infantes con la propaganda mediática, además de tener un uso práctico, presentaba un modelo idealizado de niñez. Por medio de ella el Estado imaginaba a dicha etapa vital como una donde los individuos dejaban atrás las niñerías y se convertían en espléndidos súbditos del *tennō*. “Durante la guerra se esperaba que los niños participaran de forma voluntaria en actividades de la guerra e hicieran sacrificios a la par de los adultos” (Earhart, 2015, p.15). En el discurso oficial los infantes, sin inmutarse siquiera, realizaban los trabajos más pesados en aras del éxito de la nación. Sin embargo esta postura radical alrededor de la niñez se desarrollaba de forma simultánea con una ideología precedente y opuesta., en la cual los niños eran considerados como tesoros y la infancia era un momento único en la que los individuos debían de alejarse de todas las preocupaciones de la vida adulta.

Ante la existencia de esta dualidad discursiva y la aparente ambivalencia hacia la infancia, la presente investigación aborda la transformación de dicho concepto en Japón durante una época tumultuosa: la segunda guerra sino japonesa y la segunda guerra mundial. Para ello se analizan los cambios en torno al ideal de niñez y se estudia su presentación en el cine, uno de los medios de comunicación y entretenimiento más populares durante la época. Esto se lleva a cabo a través del estudio obra del director Hiroshi Shimizu cuya producción fílmica, aunque alineada a los cánones discursivos del Estado, también presentó una alternativa y una crítica a ambas ideologías por igual: aquella que sostiene que la infancia es un tesoro y la que ve en ella únicamente el origen de espléndidos súbditos.

² Todas las traducciones son de mi autoría.

Para llevar a cabo esta investigación este apartado aborda tres elementos fundamentales los cuales se desarrollarán a continuación. En primer lugar se considera que la infancia es un constructo cultural, cuyas características e interpretaciones varían de acuerdo a la sociedad y al momento histórico en el que se desarrolla. En segundo lugar que el cine es una fuente válida para el estudio de la historia en general y en particular para el análisis de las corrientes ideológicas hegemónicas. Finalmente que la obra de Hiroshi Shimizu permite analizar su ideología en torno al significado y finalidad de la niñez en Japón durante el periodo estudiado.

El realizar esta investigación, en la cual se considera que la niñez es una categoría histórica, representó diversos retos. Entre los más importantes se encuentra la complejidad que representa el estudio de fuentes primarias producidas por los infantes, tanto en Japón como en el resto del mundo. Ya que entre los intereses inmediatos de los niños no se encuentra el documentar su paso por el mundo y aun cuando llegan a dejar evidencia de su sentir y pensar en dibujos y escritos estos documentos comparten códigos difíciles de adquirir y descifrar.

Por otro lado durante muchos años los investigadores habían ignorados los niños como entes históricos, ya que estos rara vez son los protagonistas de los grandes acontecimientos de la historia mundial. Así ante la aparente futilidad de la infancia, los historiadores y antropólogos prefirieron enfocar sus estudios en otros aspectos relacionados con ella, como la educación y la vida familiar. Por fortuna este panorama cambió a partir de 1960 con la publicación de la obra de Philippe Ariès, *L'Enfant et la Vie Familiale sous l'Ancien Régime*, traducida al español³ en el 2001 como *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*, con la cual se inauguran los estudios históricos alrededor de la infancia.

Gracias a la obra de Ariès los investigadores se percataron de la omisión que sufre el estudio de la niñez dentro de la producción académica a nivel mundial. Y ante la complejidad de utilizar fuentes producidas por los infantes los esfuerzos se han enfocado en comprender la

³ Traducido por Editorial Taurus en el 2001

forma en que la infancia ha sido imaginada por los adultos. Esto se ha llevado a cabo a través de análisis de otros documentos históricos en los que se aborda la niñez, como lo son los manuales de comportamiento, las obras pictóricas y las producciones fílmicas. Por medio de estas investigaciones los académicos se han percatado de que las ideas alrededor de la infancia se han modificado y sufrido profundas transformaciones a largo de la historia humana.

Entre las obras que destacan esta postura se encuentra, la ya mencionada, *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*. En esta investigación Philippe Ariès analizó la figura de los infantes en la producción artística europea hasta el siglo XVIII. Tras lo cual señaló que representación de la niñez sufrió paulatinos e importantes cambios, los cuales se vieron reflejados en el rol que los niños desempeñaron dentro de la vida familiar europea. Tras realizar este estudio el autor concluyó que antes del siglo XVI los infantes en esta región no eran reconocidos como individuos, ni la niñez era considerada como una etapa especial en el desarrollo humano.

La adopción de un traje especial para la infancia, que se generalizó en las clases superiores a finales del siglo XVI, marca una fecha muy importante en la formación del sentimiento de la infancia, ese sentimiento que agrupa a los niños en una sociedad separada de los adultos. (Ariès, 1975, p.87)

De igual forma el autor sostiene el concepto moderno en torno a la niñez es una idealización que surge de los movimientos intelectuales de finales siglo XVII cuando “ el interés por los niños inspira nuevos sentimientos, un nuevo afecto y acierto: el sentimiento moderno de familia” (Ariès, 1957, p.541). De esta forma a partir de ese momento se considera a la infancia como una etapa vital diferente a la vida adulta, en donde la niñez es un tesoro que debe de ser resguardado y el infante un ser único e inocente, una tabla rasa en donde se puede construir un ideal de adulto. En consecuencia es tras este punto en la historia que tanto los infantes, como

la niñez, adquieren una nueva dimensión dentro de la vida familiar. De esta forma Ariès afirma que:

La familia comienza entonces a organizarse en torno al niño, el cual sale de su antiguo anonimato y adquiere tal importancia que ya no es posible, sin una gran aflicción, perderle, reemplazarlo o reproducirlo muchas veces y conviene limitar su número para ocuparse mejor de él. (Ariès, 1973,p.12)

Para Ariès las ideas en torno a infancia no son inmutables, en cambio son maleables y se transforman con el paso de las generaciones. Esta postura de Ariès fue la base fundamental, sobre ella diversos investigadores partieron para llevar a cabo nuevos estudios alrededor de la niñez. Así la obra coordinada en 1974 por Lloyd deMause *The History of childhood*⁴ expande los principios de Ariès. En ella el autor propone que los significados alrededor de la infancia obedecen a la cultura en que los individuos se desarrollan y al tiempo en que la sociedad vive. Para demostrarlo deMause analiza la forma en que los adultos han imaginado a la infancia a la largo de la historia. Tras lo cual el autor demuestra que en diversas culturas y épocas históricas se han impuesto sobre los infantes diversos atributos psicológicos y características emocionales, con la intención de satisfacer determinadas necesidades tanto económicas como afectivas.

El niño es amado y odiado, recompensado y castigado, malo y bueno, todo al mismo tiempo [...] Pero las señales contradictorias provienen de los adultos que se esfuerzan por demostrar que el niño es a la vez muy malo (reacción proyectiva) y muy bueno (reacción de inversión). Es función del niño reducir las ansiedades apremiantes del adulto; el niño actúa como defensa del adulto. (deMause, 1982, p. 25)

De esta forma la obra de deMause sostiene que el imaginario en torno a los infantes ha cambiado a lo largo de la historia humana y que la forma en que el adulto ha idealizado a la infancia responde a sus propios intereses y necesidades. Al mismo tiempo el autor afirma que

⁴ Historia de la infancia.

mientras que el mundo adulto construye una imagen de la niñez ideal impone sobre los infantes roles y estereotipos que van en sintonía con lo que considera como el deber ser de la niñez.

Así el quehacer del historiador de la infancia se enfoca en estudiar las diversas construcciones que las sociedades han realizado en torno a la infancia. Por lo cual para llevar a cabo dicha tarea puede hacer uso de los medios de comunicación, los cuales son especialmente útiles vehículos para las ideologías hegemónicas por su capacidad propagandística y por ser una plataforma en la que diversos discursos encuentran cabida. Entre los medios más eficaces para esta tarea se encuentra el cine, el cual por su popularidad entre la población japonesa se destaca entre las expresiones culturales más útiles para estos estudios del imaginario social de esta nación.

Para explotar la producción fílmica como fuente primaria para el estudio de la infancia primero se debe superar el escepticismo que aún perdura en la académica en torno a su validez como fuente histórica y a su utilidad para el estudio de los imaginarios e ideologías. Ante este escenario investigadores como Marc Ferro afirman que el cine, como producto de su tiempo, tiende inevitablemente a ser eco de las tendencias ideológicas de la sociedad y la época en que es producido. Por ello en su obra *Historia contemporánea y cine* sostiene que:

Es evidente que los cineastas, consciente o inconscientemente, están al servicio de una causa, de una ideología determinada, de forma explícita o sin planteárselo, pero tampoco excluye que entre ellos haya resistencias y duras luchas por la defensa de sus ideas propias (Ferro, 2000, p.22).

Esta íntima relación entre el cine y las ideologías es especialmente útil cuando se realizan estudios sobre la infancia y su significado. Ya que como afirma en su obra *Infancia y cine*: los niños están en todos lados y en todas las pantallas, su ubicuidad hace del cine en una invaluable - y de hecho, potencialmente abrumadora- fuente para reflexionar sobre los historias culturales de la infancia en el siglo veinte (Vicky Lebeau, 2008, p.12) .

Lo anterior permite afirmar que la producción fílmica es una herramienta que permite vislumbrar no sólo las ideologías existentes alrededor del concepto de niñez, sino que también facilita la observación de sus transformaciones, sus puntos de encuentro y sus contradicciones. Ante esta afirmación se considera que es viable utilizar documentos cinematográficos japoneses para realizar un estudio en torno a la idea de niñez durante la guerra en dicha nación.

Para alcanzar dicho objetivo se analiza la obra del director Hiroshi Shimizu, quien entre 1924 y 1959 dirigió alrededor de “165 obras fílmicas” (Jacoby, 2008, p.273) muchas de las cuales presentaban a niños como personajes principales. Además el trabajo dirigido por Shimizu se caracteriza por abordar la experiencia vital de los niños olvidados, los marginados, abandonados y explotados que rara vez encuentran cabida en el cine de la época. El director en lugar de representar una niñez feliz e idealizada enfrenta a los espectadores a la vida de los enfermos, de los infantes problemáticos y de los violentos. Con ello encara y denuncia los aspectos menos agradables de la vida infantil japonesa durante este periodo.

”Constantemente las experiencias de los niños de Shimizu reflejaban en un microcosmo las actitudes de la sociedad como un todo; así la marginación de los niños chinos en *Olvida el amor por ahora* (*Koi mo wasurete*, 1937) y los niños minusválidos en *La escuela shiinomi* (*Shiinomi gakuen*, 1955) fueron comentarios implícitos que denunciaban el extendido prejuicio contra los grupos minoritarios en la sociedad japonesa” (Jacoby, 2008,p.268).

Así para analizar la infancia durante la guerra la presente investigación estudia tres películas de Hiroshi Shimizu, las cuales fueron realizadas antes, durante e inmediatamente después el desarrollo de la segunda guerra sino-japonesa y la segunda guerra mundial: *風の中の子供* (*Kaze no naka no kodomo*), traducida al español como *Los niños en el viento* (1937), *みかへの塔* (*Mikaeri no tō*)(1941), *La torre de la introspección* y *蜂の巣の子供たち* (*Hachi no*

su no kodomotachi), *Los niños de la colmena* (1948). Estas obras, además de haber sido producidas alrededor de momentos clave del conflicto militar, abordan experiencias infantiles ajenas al modelo de infancia idealizado por el Estado: aquella sufrida por los niños que habitan un reformatorio y la de los huérfanos de la guerra. Todo lo anterior hace de la obra de Shimizu un valioso documento para el estudio de la infancia japonesa y la ideología alrededor de ella.

De esta forma el cine y en especial la obra de Hiroshi Shimizu permite detectar aspectos del imaginario colectivo en torno a la infancia y las construcciones sociales y culturales que giraron en torno a la niñez en Japón durante la guerra. Sin embargo, para llevar a cabo el análisis de estos documentos fílmicos es necesario conocer el contexto cultural en el cual surgen y estudiar su estructura formal interna. Para ello es especialmente útil la metodología propuesta por Pierre Sorlin, en su obra *Sociología del cine: La apertura para la historia de mañana* (1992).

En su obra Sorlin propone realizar de manera simultánea un análisis contextual y un estudio formal del documento cinematográfico lo cual permite revelar aquellas connotaciones ideológicas que escapan a una lectura regular del texto. Para el autor el análisis contextual es especialmente importante ya que sostiene que existe “una especie de vaivén entre el cine y la sociedad: la sociedad impone un cuadro, es un peso que abrumba a los realizadores; sin embargo, los cineastas no tratan de copiar esta realidad: la trasponen, le dan una visión de perspectiva que revela sus mecanismos y aclara sus trasfondos” (Sorlin, 1992,p.41)

De igual forma Sorlin pone especial interés en promover el estudio técnico y formal del documento, cuya importancia Marc Ferro ya había percibido: “Un procedimiento que aparentemente se usa para expresar la duración, o cualquier otra figura (de estilo) que sugiere un desplazamiento en el espacio etc., pueden revelar, a espaldas del cineasta, aspectos ideológicos y sociales de los cuales él no tenía conciencia, o incluso que creía haber rechazado” (Ferro,2000,p.24). De esta forma por medio del estudio contextual del documento fílmico y

del análisis de sus elementos formales es factible que el investigador logre percibir los elementos discursivos que se encuentran inmersos dentro las obras fílmicas estudiadas.

Por todo lo anterior el método propuesto para el análisis cinematográfico es la siguiente. De acuerdo con la obra de Pierre Sorlin para realizar el análisis formal del filme la obra se debe de deconstruir en planos, escenas y subconjuntos⁵. Los planos son las unidades mínimas de significado que conforman la obra y se caracterizan por representar una acción específica por medio de elementos técnicos determinados, como el encuadre o el enfoque. Por su parte las escenas son conjuntos de planos que comparten un mismo escenario y tiempo. Finalmente los subconjuntos son agrupaciones mayores de diversos planos cuya duración es determinada por los cortes, disolvencia al negro, utilizados por el cineasta para representar un salto temporal o un cambio de locación dentro de la narrativa.

De esta forma el film *風の中の子供*, (*Kaze no naka no kodomo*), Los niños en el viento (1937), tiene una duración de una hora con veintiséis minutos. En ella podemos contar 262 planos, los cuales pueden identificarse por las transiciones a negros que se encuentran dentro del filme. Estos a su vez son agrupados para su análisis en veinte subconjuntos.

La reorganización de la obra fílmica en subconjuntos nos permite determinar dos elementos narrativos. Primero aquellos que conforman el relato. Los cuales son todos aquellos acontecimientos y decisiones que hacen que la historia progrese. De igual forma, tras delimitar los conjuntos que abordan el relato, podemos identificar los que forman la ficción. Estos son los aspectos narrativos que no son indispensables para que la historia avance, pero que desarrollan alrededor de esta un amplio discurso de carácter social y cultural. Es en este elemento en donde se hacen evidentes las relaciones de poder entre los personajes, su interacción con el ambiente y su rol en la sociedad. De esta manera por medio del estudio y la

⁵ Tanto las definiciones como la metodología son detalladas a lo largo de la obra de Pierre Sorlin: *Sociología del cine apertura para la historia del mañana*, Fondo de Cultura Económica (1985).

comparación de los subconjuntos que forman la ficción podemos comprender los modelos socioculturales vigentes durante la producción y las expresiones ideológicas del autor.

Finalmente un tercer elemento discursivo del lenguaje fílmico analizado en esta investigación son los puntos de fijación. Los cuales son fenómenos, alusiones y elementos iconográficos internos al filme que, sin representar un discurso directo, expresan una significante evidente por su continua repetición. En el caso de la obra de Shimizu los elementos de fijación relacionados con el cambio y la transformación se hacen presentes por medio de puentes, trenes y en menor medida los cuerpos de agua.

La comparación de estos elementos discursivos, relato, ficción y puntos de fijación, entre varias obras dentro de una muestra, como es el caso de esta investigación, nos permite percibir la continuidad y evolución del discurso cinematográfico de una obra fílmica. Al enfrentar este discurso con su contexto histórico podemos apreciar la posición de la obra cinematográfica frente a los discursos hegemónicos de la época.

En esta investigación la metodología anteriormente señalada será aplicada a las obras cinematográficas dirigidas por Hiroshi Shimizu, la intención será percibir el discurso de la obra del cineasta en torno a la infancia japonesa y compararlo con otras aproximaciones contemporáneas a la época: el niño siendo niño y el niño como súbdito. Para ello en primer lugar se realizará un breve recuento de la trama de las películas estudiadas para después continuar con el análisis de los discursos alrededor de la infancia expresados en la ficción fílmica

Capítulo I

El fin de la niñez.

Transformación del concepto de infancia en Japón.

El concepto de infancia es un constructo cultural. Como tal puede ser estudiado por medio del análisis de las prácticas y discursos que existen en torno a los infantes en una sociedad y época determinadas. En el caso de Japón las instituciones construidas alrededor de la comunidad infantil y los valores que el Estado proyectó sobre la misma sufrieron grandes transformaciones en dos momentos históricos: la restauración Meiji (1868), en donde se introdujo el concepto occidental de niñez, y la era Showa (1926), cuando el militarismo modificó profundamente la relación entre el adulto y el infante.

Durante el periodo Meiji el concepto tradicional de infancia, el cual anteponía el estatus y la jerarquía social a los intereses de los niños, se vio enfrentado a las nuevas ideas europeas. Estas entendían a dicha etapa vital como un periodo radicalmente diferente a la vida adulta, en donde el individuo era frágil y tenía necesidades especiales, las cuales debían de ser atendidas por los adultos. En Japón, en consecuencia de la adopción de dicho concepto, la idea de infancia experimentó una profunda transformación en favor del buen desarrollo y bienestar de los niños. En consecuencia se desarrollaron instituciones y leyes para su protección, como la obligatoriedad de la educación básica para todos los niños en 1879 y la prohibición del trabajo de menores de 15 años en 1926.

Por su parte, durante la era Showa, la idea de niñez nuevamente experimentó importantes cambios. Primero, de 1926 a 1930, se idealiza y se transforma en un elemento de estatus para la clase media japonesa. Esto puede observarse a gracias al amplio mercado creado alrededor de la niñez y la maternidad como: productos editoriales, lúdicos y educativos, los

cuales tenían la intención de garantizar el pleno desarrollo de los infantes. En este contexto tanto la legislación Japonesa, como las prácticas sociales, reforzaron e hicieron tácita la separación entre el mundo adulto y el infantil.

Posteriormente, a partir de 1940, la imagen inocente de la infancia se utilizó para humanizar las acciones bélicas japonesas y al mismo tiempo se le convirtió en un ejemplo de súbdito ejemplar, quien participaba activamente en las actividades de la guerra del pacífico.

En el presente capítulo se pretende demostrar que, a lo largo de la historia moderna de la niñez en Japón, esta ha sido marcada por una contradicción palpable. Por un lado tras la restauración Meiji se comprende a la infancia como una etapa de individualismo, mientras que desde 1940 se forzar sobre ella una interpretación en donde los niños deben de expresar la fortaleza del Estado. Como resultado de esta ambivalencia durante la guerra del pacífico (1941-1945) la sociedad japonesa mantenía en torno a la infancia un discurso que, por un lado, utilizaba la imagen de una infancia inocente e idealizada y al mismo tiempo proyectaba sobre ella una imagen anti individualista, en donde los niños adquieren responsabilidades y actitudes del mundo adulto.

1 La Introducción del concepto moderno de infancia en Japón.

En el mundo anterior a la restauración Meiji el concepto Japonés de niñez era muy diferente a la idea que se tiene en la actualidad. De acuerdo con Hideo Kuroda entre el siglo doce y el dieciséis en Japón los niños no eran considerados, ontológicamente, como personas (hito). Ya que dentro de las cuatro categorías que dirigían el mundo ellos pertenecían a una diferente (warawa). (Frühstück,2018, p.22). En consecuencia el infante era, por tener poco tiempo en este mundo, un ser que aún carecía de una esencia humana:

Durante mucho del siglo XVII y el XVIII, se consideraba que los infantes y los fetos habitaban una categoría ontológica diferente que a la de los seres humanos [...] los

recién nacidos tenían muy poca vida humana, no tenían el estatus de seres humanos y no poseían el poder de las almas más maduras. (Drixler, 2013, p.51)

De esta forma el estatus de los infantes era menor, en comparación con el de los adultos, quienes ya eran considerados seres humanos. Por ejemplo para la secta de la tierra pura los infantes menores de 5 años no eran diferentes que los animales. “ Bashō, quién era capaz de sentir empatía por un pulpo encerrado o un crisantemo floreciendo en la nieve, veía a los niños como algo más que una mera evocación de la evanescencia” (Drixler, 2013, p.55). Por esta razón Drixler sostiene que dentro de la sociedad japonesa únicamente era bien visto que la muerte de niños mayores de 7 años produjera el luto de los padres .

Esta idea de no-humanidad alrededor de la niñez se mantuvo viva en Japón hasta la apertura del país al mundo occidental y el triunfo la Restauración Meiji en 1868. Tras estos acontecimientos se motivó una revolución cultural y política que trajo consigo la introducción de nuevas ideas del europeas. Las cuales afectaron profundamente la idea en torno a la infancia y el papel que tradicionalmente el gobierno y la sociedad habían mantenido alrededor de ella.

Durante el intercambio de pensamiento producido durante la era Meiji, se introdujeron al país las obras de diversos autores europeos, entre los que destacó Jean Jacques Rousseau. Sus obras más importantes fueron traducidas al Japonés en 1877 por Toku Hattori (Takeda, 1987, p.1) y con ello se introdujo en la nación una nueva ideología alrededor de la niñez. En su obra titulada *Émile, ou De l'éducation, Emilio o sobre la educación*, el autor sostenía que el infante, a diferencia del prejuicio medieval, “era un símbolo de inocencia, pureza y perfección, que debía de ser protegido de la corrupción mientras se desarrollaba” (Sattaur,2011, p5).

Bajo la influencia de estas ideas, junto con las de otros pensadores europeos, como John Locke, en Japón se empezó a considerar a la niñez como una etapa diferente a la vida adulta en donde, si bien su fragilidad era palpable, los menores eran inocentes por naturaleza podía ser

fácilmente educados y así moldear su carácter para el bien de la sociedad. Dicho pensamiento es el concepto moderno de infancia.

Bajo el pensamiento europeo muchos intelectuales japoneses adoptaron dicho concepto de niñez. Por ejemplo, Ueki Emori aseguraba que los niños debían ser considerados como individuos y no como meras entidades al servicio de sus padres (como se cita en Frühstück, 2017, p. 185). Mientras que Shuhei Mitsukuri señaló que:

la mente de los niños era clara y su carácter era puro. Todo lo que toca sus ojos y oídos, sea bueno o malo, deja una profunda impresión que no puede ser borrada hasta el día de la muerte. Esta etapa provee una gran oportunidad para disciplinar su naturaleza y entrenar su desarrollo. Ellos se convertirán en seres virtuosos, siempre y cuando los métodos de enseñanza sean los adecuados.

(Platt, 2005, p.975).

A la par que los intelectuales japoneses adoptaron del concepto moderno de la infancia también lo hizo el Estado Meiji. Como reflejo de esta nueva convicción en el país se empezó a construir toda una nueva estructura legal e institucional en torno a la protección niñez. Primero, en 1872 se instauró la obligatoriedad de educación básica y posteriormente se llevaron a cabo reformas legales para proteger a los niños del abuso laboral y los peligros de la vida adulta.

La educación universal representó, además, importantes cambios para la vida infantil japonesa. Ya que con la educación formal formaliza la separación entre mundo de los menores del mundo adulto. Ya que, como señala Philippe Ariès, el tener niños en las aulas los aleja de las labores productivas, pertenecientes al mundo de los mayores y al mismo tiempo resalta la convicción de que los infantes requieren un sistema especial, que esté adecuado a sus capacidades y necesidades particulares.

La idea de una educación infantil no era un concepto nuevo para la sociedad japonesa. Ya que desde finales del Shogunato Tokugawa ya existían instituciones privadas para la educación de las élites locales. Por ello entre 1830 y 1868 existían más de treinta mil escuelas privadas en el territorio (Platt, 2005, p.967). Sin embargo la educación universal fue la gran aportación de la restauración Meiji. El código fundamental de la educación, decretado en 1872 , hizo obligatoria la educación primaria para toda la población infantil, la cual debía de ser pagada por los padres e impartirse sin distinción de estatus social o sexo. Con ello se abrían las puertas para que la idea la niñez, acorde con el pensamiento europeo, fuese asimilada por una gran parte de la población y no únicamente por las elites tradicionales.

El decreto de 1872 estipula la creación de diversos tipos de institutos, lo que garantizaran el acceso a la educación de toda la población, desde primaras para pobres hasta preprimaria para niños menos de seis años. Además creaba las bases para un sistema educativo dirigido por el Estado. En su capítulo uno señalaba que el Ministerio de Educación tomaba las riendas de la educación científica y moral de los ciudadanos. Mientras que en capítulo 14 decretaba los métodos de dirección y comunicación que las escuelas, públicas y privadas, tendrían que mantener con los organismos centrales. El alcance de este modelo educativo fue tal que “para finales del siglo XIX más del 90% de la población tenía escolaridad primaria” (Tanaka,2016,p.46).

La adopción de esta ideología por el Estado Meiji obedecía, además, a una apremiante necesidad del gobierno por construir un Estado fuerte. El gobierno japonés necesitaba generar una cohesión entre los habitantes del territorio y que ciudadanos se identificaran con el nuevo proyecto nacional, participaran de forma activa y compartieran los nuevos valores oficiales. Para ello, apoyados por el contexto intelectual internacional, el gobierno japonés enfocó sus esfuerzos en fomentar la educación básica entre la creciente masa urbana. De esta forma, a través del control educativo, se llevó a cabo la formación de ciudadanos útiles para el Estado.

Con el decreto de la educación universal se creó una red que ligó a todas las escuelas con una institución Estatal. Así al integrar al niño dentro de una estructura gubernamental se podría aprovechar su potencial y garantizar la lealtad de los futuros ciudadanos. Al mismo tiempo, con la institucionalización de la educación básica, se abrió la puerta para que la infancia dejase de ser considerada como un tema de carácter personal y familiar. En su lugar la niñez fue vista como un tema abierto al escrutinio y la preocupación pública (Platt, 2005, p. 974).

Así se inauguró una etapa en la historia japonesa en la que tanto el Estado, como la Sociedad, discutieron abiertamente diversos temas relacionados con el desarrollo infantil y la finalidad de la niñez dentro del universo nacional. Entre los aspectos más importantes que se debatieron fue el papel que desempeñaba niño dentro del proceso productivo, ya que su participación en la industria, aunque era limitada no era del todo prohibida. Este debate fue especialmente importante durante las primeras décadas del siglo XX, cuando en plena industrialización, el Estado creó instituciones y leyes con la finalidad de garantizar la seguridad infantil y alejar a los niños del sector industrial.

Tras la declaración de la educación universal el trabajo infantil se había ido reduciendo paulatinamente, primero en el sector agrícola y posteriormente en la industrial. De esta manera en 1911, cuando la primera acta industrial prohibió el empleo de infantes en las fábricas, el 93% de los niños entre seis y trece años ya estaban inscritos en la escuela. En consecuencia en 1916 solamente una mínima parte de la industria se vio afectada por la prohibición del empleo de menores de 12 años (Cunningham and Viazso, 1995, p. 74).

En el aspecto social el Estado japonés también se preocupó para garantizar la protección de los menores. Por ejemplo, desde 1900 se crearon instituciones como los orfanatos, los cuales para el año de 1930 percibían alrededor del 60% del presupuesto del Ministerio del Hogar. (Platt, 2005, p. 979). Mientras que la legislación en favor del bienestar

infantil también avanzaba, siendo en 1933 cuando se postuló el Acta para prevenir el abuso infantil (Frühstück, 2017,p.5).

Como se ha podido observar en Japón, durante sus primeras décadas como Estado moderno, ya se entendía a la infancia como una etapa de formación del individuo que estaba marcada por su fragilidad. En consecuencia de esta ideología el Estado había creado alrededor de ella una estructura institucional y legal para su protección y adecuado desarrollo.

Una consecuencia más de esta ideología en torno a la niñez fue la transformación en la relación del mundo adulto y el de los infantes. La nueva dinámica, que caracterizó la década de los años veinte y treinta, se destacó por una revalorización en el papel que jugaba la niñez dentro de las estructuras sociales, familiares y Estatales. De esta forma se puede observar que existía una doble imagen de la infancia. Por una parte el Estado veía en los niños el futuro nacional. Por el otro lado se proyectaba sobre la infancia las aspiraciones de movilidad social de una gran parte de la sociedad que anhelaba alcanzar el ideal de la clase media .

Dicho pensamiento colocaba a los infantes en el centro de un discurso político y social, el cual sería reforzado por el de los intelectuales y los medios de comunicación. Estos afirmaban que el éxito familiar y nacional únicamente sería posible si los padres dedicaban todos sus recursos y esfuerzos a la crianza de “ estudiantes ideales” , quienes se convirtieron en “ la figura heroica de la sociedad, ya que “Cualquiera podía convertirse en un estudiante superior” (Jones, 2010,p.174).

2 El niño como un tesoro y el niño como súbdito.

Tras la restauración Meiji la eliminación de las clases sociales tradicionales había abierto la oportunidad para una movilidad social entre las masas campesinas y urbanas. Ahora la genealogía de los individuos no limitaba el panorama económico ni el progreso social que se

podía alcanzar. La herramienta del éxito era, en este escenario, el trabajo duro y la preparación académica que cada uno de los japoneses podía adquirir.

La versión de [la movilidad social] de Taishō era populista e incluyente. Los referentes de clase media ahora conjuran imágenes de una sociedad dinámica, donde la movilidad social era algo cotidiano y aquellos que trabajaban más duro eran los candidatos más propensos a alcanzar los sueños de avance social. (Jones, 2010, p.174)

En la sociedad este pensamiento tuvo como consecuencia el surgimiento de imágenes idealizadas de diversos miembros de la familia, sobre los cuales se colocaban las esperanza de movilidad social. En este sentido se destaca la figura del yūtōsēi (el estudiante superior), niños modelo quienes, por medio de esfuerzo, logran alcanzar el éxito académico y con ello garantizar un buen futuro económico y una mejor calidad de vida. De esta forma el infante se colocaba como un importante peldaño para alcanzar la anhelada, e idealizada, clase media.

Por ello la educación de los infantes era vista como la herramienta indispensable para alcanzar las aspiraciones sociales y garantizar el éxito familiar. Para asegurar un mejor futuro los padres, con mayor capacidad adquisitiva, se procuraron por obtener un conocimiento especializado en torno a la crianza infantil. Para lo cual hicieron uso de diversas revistas y publicaciones especializadas en el estudio de la maternidad, el hogar y la niñez como “ El niño ilustrado y el compañero de los niños” (Platt, 2005, p.979).

Las revistas consultadas por los padres formaban parte de una creciente industria enfocada en la niñez. La cual desde 1900 se había empezado a desarrollar a través de exhibiciones en tiendas departamentales, como la de 1926, en torno a los juguetes, en a tienda departamental Matsuya, en Tokio “ a la cual atendieron más de 20,000 espectadores” (Jones, 2010, p. 270). Este tipo de exposiciones eran usualmente patrocinadas por casas editoriales, como la Dōbunkan, lo cual explica el surgimiento de revistas especializadas en temáticas

familiares y la popularidad la temática infantil, en la cual se consideraba al niño como “ la esencia de lo anti-adulto, un bastión lleno de energía, creatividad, sensibilidad emocional, intacto por la mano corrupta de la civilización, y hogar del estado primordial de la humanidad” (Jones, 2010,p. 292)

Además en estas exhibiciones se vendían diversos productos que pretendían garantizar la felicidad del infante, la cual se había convertido en una cuestión económica y de estatus. Para alcanzar dicho objetivo los padres consumían una gran cantidad de productos diseñados para satisfacer las necesidades de los menores, como juguetes y espacios diseñados especialmente para los niños “con la finalidad de respetar el mundo único de los niños y propagar su inocencia”(Frühstück ,2017, p.85). De esta forma, la niñez ahora no solo eran considerada como una etapa diferente a la adulta, sino que además era apreciada como un glorioso tesoro, irrepetible y prometedor.

Bajo esta corriente de pensamiento se fortaleció la idea de que el niño debía tener una vida apartada del mundo adulto, enfocada en la educación y en los espacios lúdicos. Este discurso se materializó bajo el concepto del *kodomorashii kodomo* (niño siendo niño)⁶. Dicha visión, originada alrededor de 1930, pugnaba por llevar a cabo la absoluta satisfacción de las necesidades afectivas y de esparcimiento de los infantes. Se consideraba que esa era la única manera de garantizar el pleno desarrollo de los menores y preservar su naturaleza inocente. Sin embargo conforme la modernización y urbanización crecía, también lo hizo las ansias militaristas del Estado japonés. El avance del poder militar transformaría nuevamente el significado de la infancia en la vida nacional japonesa.

La carrera colonialista de Japón transformó en muy pocos años la realidad de dicho país. Desde 1931 a 1945 el sector militar japonés expandió su poder e influencia hasta abarcar

⁶ En esta investigación también se utiliza el término “ el niño como tesoro” para referirse al *kodomorashii kodomo*.

todos los aspectos de la vida política, económica y civil. Con ello el discurso nacionalista y totalitario desplazó al pensamiento liberal dominante en diversas instituciones civiles y en las expresiones de la vida cotidiana. Uno de los aspectos marcados por dicho cambio fue la transformación ideológica en torno al concepto de infancia en Japón.

En 1937 la publicación del *Kokutai no hongī* (Principios Cardinales del Ente Nacional) señaló las bases de una nueva moral nacional. En este documento se estipulaban dos aspectos que cambiaron radicalmente la aproximación japonesa hacia la niñez. En primer lugar se estipulaba que individuo debía anteponer los intereses generales a los particulares y, en segundo lugar, se señalaba que el Estado debía de ser entendido como una gran familia, con el emperador como padre y los súbditos como hijos. Estos dos aspectos significaron un cambio de paradigma para la niñez japonesa.

El primer elemento, la eliminación del individualismo en aras del bien colectivo, entraba directamente en conflicto con el concepto del niño como tesoro, el *kodomorashii kodomo*. Ya que estipulaba que, desde ese momento, las necesidades del Estado eran la prioridad de la política gubernamental. De igual forma el esfuerzo y sacrificio sustituyeron discursivamente a las actividad lúdica y al individualismo, elementos que había sido la base de la ideología alrededor de la infancia.

Bajo la Ordenanza de la Escuela de la nación (*Kokumin gakkō rei*), los infantes en edad escolar debían de participar junto a los adultos en eventos masivos, rezar en santuarios imperiales y en despedidas para los soldados. De igual forma ellos debían de realizar servicio comunitario, como escribir cartas al frente o trabajar activamente en las granjas. Las escuelas existían con el solo propósito de entrenar a la juventud para defender a la nación, promover el culto al emperador y servir a la nación. (Frühstück, 2018, p. 163)

Por otra parte, en los Principios Cardinales del Ente Nacional, se hacía un símil entre el Estado y la familia. Con lo cual, ideológicamente, se convertía a los infantes en uno más de los súbditos del emperador. Con lo cual se desdibujó nuevamente la división entre la infancia y la vida adulta. Dicha separación se hizo cada vez más difusa conforme la guerra se recrudeció.

Esta nueva ideología alrededor de la niñez fue fortalecida a partir del primero de marzo de 1941, cuando se publicó el *Edicto del Tennō sobre la Escuela de la Nación*. En este documento la escuela primaria se transforma en “Escuela de la nación (*Kokumin gakkō*)” (Tanaka, 2016, p.251). Lo cual refleja el avance del totalitarismo bajo la hegemonía del sector militar. Como consecuencia de este cambio el término *shōkokumin* (pequeños súbditos) “empezó a reemplazar el de ‘niño’ en el discurso oficial” (Piel, 2016, p. 362)⁷

La propuesta oficial del Estado, *shōkokumin*, facilitó al gobierno japonés el uso ideológico de los infantes como ejemplos de buenos súbditos, quienes superan los impulsos individualistas y participaban activamente en el esfuerzo nacional. Dicha palabra era una forma aparentemente inocua de referirse a los niños. Sin embargo “Los pequeños súbditos mantenían las fábricas de municiones operativas y patrullaban el cielo en busca de aeronaves enemigas. Cientos de estos pequeños se hicieron pilotos junior, marinos junior y soldados junior” (Earhart, 2015, p.492)

Esta interpretación oficial del concepto de niñez se introdujo a la sociedad en 1940 cuando el gobierno tomó el control directo del currículum educativo. Con ello se intensificó su carácter nacionalista y procedió a la creación de instituciones oficiales que pretendían guiar el desarrollo de la niñez en beneficio de la nación, como lo fue la *Nihon shōkokumin Bunka Kyōkai* (Asociación Cultural de los Pequeños Súbditos). Samuel Yamashita menciona que las

⁷ En el original se utiliza ‘little national’ o ‘little countryman’ (*shōkokumin*). Sin embargo por su carga ideológica he considerado que “pequeños súbditos” es una traducción más adecuada.

autoridades japonesas querían hacer de los infantes espléndidos súbditos “rippana shōkokumin” . Por lo cual el programa se enfoca en alcanzar dicho objetivo por medio de:

- 1- los libros de texto oficiales que comunicaban de manera eficaz el discurso promovido por el Ministerio de Educación durante la guerra, en especial aquellos pertenecientes a la cuarta y quinta edición de *Ética Nacional*
- 2- La instrucción física y las clases al aire libre que preparaban a los niños para la “batalla final”
- 3- La vigilancia continua por parte de los profesores de los infantes, su comportamiento, moral y salud.

(Yamashita, 2016,p.61)

La reinterpretación de la infancia como un reflejo del súbdito ideal tuvo consecuencia muy importantes en torno al uso de la imagen infantil. Ya que el Estado japonés hizo uso de la figura de los niños para humanizar el conflicto bélico. De esta forma en revistas y en escenas cinematográficas los niños, concebidos como inocentes, eran representados junto a soldados Japoneses, quienes dentro de la narrativa visual adquieren las características infantiles y eran reinterpretados como hermanos sustitutos, padres o salvadores.

Los niños (y la infancia) se empezaron a usar como figuras que hacían que la guerra pareciera inevitable, natural e intrínsecamente humana [...] Se mezclaban ambas imágenes y así se ligaban niños y soldados para crear y perpetuar ese mensaje. En las publicaciones, los niños representaban la humanidad, la inherente necesidad e inevitabilidad de la guerra [...] transmutaban la guerra en una estética y retórica: no destrucción, sino rescate, no violencia sino paz, no caos, sino un reconfortante orden (Frühstück, 2017, p. 183).

Con el manejo de la imagen infantil el Estado pretendía darle cierta legitimidad a sus esfuerzos por crear la Esfera de Coprosperidad de la Gran Asia Oriental. Por ello otra práctica común era la creación de “embajadas infantiles en Manchuko” (Frühstück,2017,p.121), y la representación pictórica de las naciones asiáticas como infantes, en ambas aproximaciones Japón tomaba su lugar dentro del nuevo orden mundial como un hermano mayor frente al resto de la comunidad internacional.

Posteriormente, conforme el conflicto armado se fue recrudeciendo, los niños participaron junto con los adultos en el esfuerzo de guerra, se esperaba que ellos también tomarán acciones y realizaran sacrificios a la par de sus padres, con la intención de inspirar a los adultos a redoblar sus esfuerzos por el bien de la nación (Earhart, 2015, p.190). Los niños participaban activamente por medio de enviar al frente cartas para el confort de los soldados, paquetes y dibujos donde los alentaban a seguir adelante. Esta actividad se fue haciendo cada vez más activa conforme la guerra era perdida y el gobierno japonés desgastaba sus fuerzas militares y económicas.

En el año de 1944 la infancia japonesa sufrió una nueva transformación cuando, tras los diversos bombardeos a comunidades civiles, el Estado tomó la decisión de llevar a cabo una evacuación de los niños en gran escala. Durante esta movilización cerca de “1,303,200 niños” (Yamashita, 2016. p.90) salieron de sus casas para buscar refugio en comunidades agrícolas, templos o en instalaciones adecuadas para ellos. En sus nuevas residencias la rutina diaria de los niños fue el escenario ideal para poner en práctica la ideología más radical en torno al pequeño súbdito.

Existen diversos testimonios que abordan la vida de los infantes evacuados. Todos ellos tenían una rutina diaria que se enfocó en el ejercicio físico, en el entrenamiento militar y en

rituales de respeto al emperador y a la nación. Al entrenar a los niños, física y mentalmente, el Estado pretendía convertirlos en un súbdito ejemplar.

Una de estas prácticas era “el entrenamiento para la vida” (*ransei*), lo cual tenía la intención de desarrollar el espíritu y la fuerza física, por medio de la disciplina física y psicológica. Además uno de sus objetivos era prepararlos para la batalla final en contra de los enemigos, por ello:

Practicaban lanzando pelotas como si fueran granadas de manos contra los objetivos que representaban la cabeza de los enemigos, entrenaban con espadas de madera, golpeando y pateando al adversario hasta su muerte (Johnson, 2016, p.323).

Las transformaciones del período imperialista japonés llevaron al desgaste de la división entre el mundo adulto y el infantil. Sin embargo, irónicamente, sus raíces se encuentran dentro del concepto moderno de infancia el cual señala la inocencia y la capacidad de moldear la esencia del niño. Por ello, al reproducir este discurso mediáticamente, se perpetúan las características de dicho pensamiento.

A lo largo del presente capítulo se puede observar las transformaciones en torno a concepción de infancia dentro de un periodo convulso de la historia japonesa. En la cual, sin embargo, muchos aspectos modernos del discurso en torno a la niñez no desaparecieron, al contrario, se mantuvieron bajo nuevas perspectivas. La idea de niñez es flexible y muta constantemente para adaptarse a los deseos y necesidades de muchas de las familias japonesas como del Estado.

La introducción del concepto moderno de infancia en Meiji llevó a que el interés en torno al desarrollo infantil se colocará en el infante, contrario a la postura tradicional, en donde el interés familiar se sobrepone al de los individuos. Sin embargo aun cuando los niños eran considerados como tesoros, la finalidad de la infancia era construir buenos ciudadanos para el

beneficio del estatus familiar y su desarrollo. Posteriormente la finalidad de la infancia era convertirse en súbdito espléndido, aunque acorde con la idea occidental de una niñez inocente.

De esta forma ambas aproximaciones a la niñez, tanto el *kodomorashii kodomo* como el *shōkokumin* provenían del concepto moderno occidental. La primera se enfocó en la felicidad infantil y establecer una separación entre ella y la vida adulta. Esta fue utilizada para buscar el beneficio del individuo, su felicidad, su éxito profesional y la movilidad social de la familia. Por el otro lado la postura oficial, el *shōkokumin* despojó a la niñez de su esencia individualista, para hacer uso de los infantes en beneficio del Estado. De esta forma se usó la imagen de la niñez como ejemplo de los valores imperialistas, para humanizar la guerra y para invitar a la participación activa de toda la ciudadanía en el esfuerzo militar. Por todo ello, en Japón, a pesar de las transformaciones ideológicas en torno a la infancia, esta siempre ha tenido como una finalidad fundamental, convertir al individuo en un espléndido hijo, estudiante o súbdito en beneficio de las necesidades de terceros.

Capítulo II

Guerra, cine e infancia.

Control e ideología alrededor de la representación infantil en el cine japonés.

El presente capítulo explora diversos aspectos de la relación del cine japonés y el Estado durante la guerra y la forma en que la infancia fue representada por la industria cinematográfica como resultado de las políticas gubernamentales. Para ello en el primer apartado titulado *Estrategias de control sobre el discurso cinematográfico*, se hace un recuento breve de la historia del cine japonés y se estudia la relación de poder que existía entre el Estado y la industria fílmica durante la guerra. Posteriormente, en el segundo apartado, que lleva por nombre: *Representaciones de la infancia en los cortos noticiosos cinematográficos durante la guerra*, se analizan las expresiones cinematográficas alrededor de la niñez resultado del control del gobierno sobre las el cine. Finalmente en el tercer apartado, *Hiroshi Shimizu y las películas familiares frente a la censura*, se aborda el papel de las películas familiares como un medio de expresión en el cual se podía evitar la censura del Estado.

1. Estrategias de control sobre el discurso cinematográfico.

La industria cinematográfica japonesa tiene sus orígenes en 1896, cuando se presentó por primera vez en el país la tecnología que hacía posible los fotogramas móviles. Esta nueva invención encontró en Japón un suelo fértil en el cual desarrollarse gracias a la fuerte tradición escénica que existía en el territorio. El teatro kabuki y otros espectáculos que gozaban de gran popularidad entre la población fueron los primeros reproducidos por los cineastas, lo cual facilitó la adopción del cine por la sociedad japonesa y permitió que la industria creciera rápidamente. En consecuencia se fundaron las primeras empresas fílmicas nacionales, como la

Yoshizawa company, la cual para el año de 1903 ya contaba con auditorios exclusivos para la presentación de films en asakusa, Tokio (Phillips, 2008, p.31).

Posteriormente a partir de 1910 la industria japonesa experimentó una nueva revolución ante la influencia del cine occidental, el cual introdujo una mayor complejidad técnica y una narrativa más elaborada. Las innovaciones importadas desde el extranjero se tradujeron en películas más impactantes y en un mayor éxito comercial. La popularidad que con ello alcanzó el cine nacional facilitó la consolidación de la industria nacional, como lo ejemplifica la fundación de grandes compañías como la “Greater Japan Film Machinery Manufacturing Company Limited” (Richie, 2010, p.30) que durante estos años tuvo tres estudios y 70 salas de exhibición y posteriormente llegó a dominar el mercado. (Richie, 2012, p.31)

El rápido desarrollo de la industria fílmica en el país permitió que alrededor de 1928 Japón fuese el principal productor de cine del mundo (Phillips, 2008, p.5). Esto se debió en parte a que empresas como Shōchiku Estudios y Kokkatsu producían una amplia variedad de obras de gran calidad, entre las cuales se destacaron los trabajos de directores como Mikio Naruse y Yasujirō Ozu, cuyas obras alcanzaron el mercado internacional e hicieron que el mundo pusiera sus ojos en la producción fílmica japonesa.

Por su éxito entre la población el cine fue regulado por el Estado desde sus inicios, especialmente al percatarse de su importancia económica y su capacidad para convertirse en un eficaz medio de propaganda. Para asegurar el control del discurso cinematográfico el gobierno japonés introdujo paulatinamente leyes que reglamentaron los diversos aspectos de la producción fílmica. Por ejemplo las regulaciones de Tokio, de 1917, exigían que los filmes se sometieran a un proceso de censura, mientras que las regulaciones de Hiroshima de 1920, “demandaban un resumen de la trama antes de aprobar la exhibición de cualquier película (Washburn,2010, p.26). Este control sobre la industria cinematográfica se fue endureciendo

con el paso del tiempo, especialmente a partir de la década de los treinta, conforme el Estado se tornaba al militarismo.

Tras el estallido de la guerra de quince años entre Japón y China, en 1931, la relación entre el gobierno japonés y la industria cinematográfica nacional se hizo cada vez más restrictiva. A partir de ese momento el Estado, consciente de la necesidad de controlar a la opinión pública, endureció las normativas ya existentes alrededor del cine. En marzo de 1934 se decretó la creación del comité para el control de los filmes y el primero de octubre de 1939 se instauró la *eigahō* “ley del cine”(Joo, 2018, p.104), su herramienta más importante para introducir su ideología en los medios fílmicos.

La ley del cine de 1939 fue inspirada por la Organización de la Industria Fílmica Alemana “Nazi Spitzenorganisation der Filmwirtschaft” (Richie,2012,p.92) y “tenía la finalidad de regular todos los aspectos relacionados a la producción, distribución y exhibición del material fílmico” (Anderson, 2010, p.129). La implementación de esta normativa permitió al gobierno controlar tanto la elaboración de material cinematográfico como su contenido, al regular los diversos aspectos del proceso de producción y las temáticas abordadas en las obras realizadas en el país.

En sus 26 artículos la ley de 1939 establece el papel del Estado como principal regulador de la industria fílmica. De acuerdo con Akira Shimizu (Nornes, 2010) por un lado se estipulaba que toda compañía debía de llevar a cabo un censo, en donde se registraban quienes laboran en cada una de las películas, incluyendo al personal técnico, los directores, fotógrafos y actores. Por otro lado se decretaba que el gobierno japonés tenía la facultad para expedir y retirar licencias para la elaboración de este tipo de obras. Mientras que, al mismo tiempo, se estipulaba que los estudios de producción, como los teatros de exhibición, podían ser inspeccionados de manera habitual. Con ello cada uno de los pasos en la elaboración de filmes,

desde la aprobación del guión hasta el momento de grabación, era constantemente vigilados y limitados.

Además esta misma legislación le daba facultades al Estado para controlar el contenido discursivo de las obras cinematográficas. Para ello en primer lugar se prohibió la exhibición de películas extranjeras y en segundo lugar se decretó que todas las obras fílmicas debían de alinearse a los parámetros del gobierno. Por lo tanto las películas debían de introducir aspectos como la divinidad del emperador, la importancia de la familia, el espíritu de sacrificio y la necesidad de un esfuerzo colectivo. De igual forma los filmes debían de alejarse de temas y posturas prohibidas, por considerarse en contra de la casa imperial o promover ideas contrarias a las leyes nacionales. De esta forma se castigan todas las expresiones cinematográfica que:

1. Obstruyan las políticas generales, los asuntos militares, las relaciones internacionales u otros intereses públicos.
2. Corrompan los buenos principios y dañen la moral pública.
3. Demigrar la pureza del lenguaje japonés.
4. Impidan el desarrollo de la cultura nacional.
5. Retrasen la adecuada preparación y ejecución de la política nacional.

(Nornes, 1994, p.33).

Además de regular el proceso de producción y limitar los temas que podían ser abordados en los filmes la ley del cine hizo obligatorio que las empresas cinematográficas realizaran y expusieran “películas culturales”, las cuales Nornes define como: “filmes que son reconocidos por el Ministerio de Educación por contribuir al cultivo del espíritu nacional o al desarrollo de las facultades intelectuales de la nación” (Nornes, 1994, p.32). Estas obras culturales tomaron la forma de cortos noticiosos y documentales, los cuales debían de ser exhibidos antes de la película principal. “De esta forma en un programa estándar se presentaban una obra estelar, un corto cultural y un corto noticioso” (Nornes, 1994, p.32).

Los documentales creados bajo el discurso oficial tenían la principal tarea de educar a la población y contribuir al desarrollo del espíritu nacional “ el cual indicaba el espíritu que los ciudadanos normales supuestamente debían de poseer [...] Contribuir al esfuerzo militar y sumisión absoluta a la autoridad del emperador, quien está por encima de cualquier tipo de crítica” (Nornes, 1994,p.32).

Por ello en estas obras se retrataban diversos aspectos relacionados con el conflicto armado y el avance de las tropas en ultramar. Además algunos documentales se enfocaron en temas como la ciencia y la vida cotidiana. Entre estas se destaca obras “ *Aru hobo no kiroku* (Grabación de una maestra de guardería), filme dirigido por Sōya Mizuki, en 1942, el cual muestra la vida cotidiana en una guardería y en una zona industrial con tomas naturalistas” (Nornes, 1994,p.34).

De igual forma los cortos noticiosos ofrecían información sumamente variada, relacionada con el avance militar y otros aspectos de la vida cotidiana. Por ejemplo en muchas ocasiones mostraban acontecimientos como desfiles, premiaciones y funerales. Mientras que en otros momentos informaban del desarrollo de la guerra y la situación de las colonias de ultramar bajo el gobierno japonés. Así entre “los temas más cotidianos representados por estos noticiarios se encontraban los deportes, las incursiones militares, los niños, festivales y animales por igual” (Nornes, 2003, p.67).

Para reafirmar el control del Estado sobre el discurso cinematográfico un año después de la promulgación ley del cine, “en 1940, se consolidó la oficina de información pública” (*Jōhōkyōku*) (Anderson, 2010, p.129). Este nuevo organismo tuvo como principal objetivo dirigir de forma activa el contenido de la propaganda dentro de los filmes y vigilar que las obras cinematográficas reflejaran adecuadamente los temas y valores oficiales.

El género cinematográfico resultado de estas regulaciones en conjunto es conocido como filmes de la política nacional. Dichos filmes “ debían de mostrar la belleza del sistema

familiar tradicional, mostrar un espíritu de sacrificio completo a la nación, y reflejar adecuadamente la “ filosofía nacional”.(Richie, 2012, p.100).

A través de las actividades de la oficina de información pública, en conjunto con la ley del cine, quedaban estrictamente regulados tanto la producción cinematográfica como el contenido de las obras fílmicas. Así toda película producida a partir de 1940 debida de seguir los estrictos lineamientos del Estado a nivel administrativo y a nivel discursivo. En este sentido la legislación japonesa cumplía un doble proposito: “ Por un lado reprime toda forma de individualismo y libertad, mientras que, por el otro lado, indicaba cuales eran los temas que podrían ser permitidos” (Novielli, 2018, p.29).

Además de la estricta legislación en torno a la producción fílmica el Estado encontró formas más sutiles de imponer su discurso a las compañías cinematográficas y evitar, en la manera de lo posible, cualquier actitud contestataria. Una de estas medidas fue mantener “el control sobre el suministro de las materias primas necesarias para llevar a cabo la producción de obras fílmicas” (Richie, 2012, p.97).

Otra medida muy importante fue obligar a las diversas empresas cinematográficas a unificarse en tres grandes conglomerados: Nikkatsu, Shinkō y Daito. Estas tres nuevas empresas debían de producir dos películas al mes, las cuales deberían de seguir íntegramente los criterios establecidos por el gobierno como filmes culturales. A Través de las regulaciones legales, del control sobre los suministros y la unificación de las diversas compañías cinematográficas, el gobierno tuvo absoluto control sobre el medio fílmico. Lo cual le permitió llevar a cabo una campaña mediática a gran escala tanto en el interior del país como en el exterior.

Dentro del discurso oficial del Estado japonés uno de los elementos más destacados fue la figura del infante. Por ello, al dominar a la industria fílmica, el gobierno puso especial

interés en representar a la infancia de una forma adecuada, acorde con los nuevos valores que pretendía introducir dentro de la población.

2. Representaciones de la infancia en los cortos noticiosos cinematográficos durante la guerra.

Desde 1939 hasta 1945 quienes acudieron al cine pudieron observar diversos productos fílmicos que seguían los cánones discursivos impuestos por la ley del cine y representaban a la infancia de acuerdo al concepto de “pequeños súbditos”. Entre las producciones que más se apegaron a dicha postura se destacan los cortos noticiosos, realizados por la agencia Nippon News. Como ya se mencionó su exhibición era obligatoria, por lo cual existe una amplia variedad de estos documentos que abarcan desde 1938 hasta 1945. En estos cortometrajes se pueden identificar tres formas fundamentales de representación de la infancia. Primero como parte del mundo militar, al mostrar a los infantes ataviados como militares. Después como un ejemplo de esfuerzo colectivo, al presentar a los niños y niñas cooperando en la producción para la guerra y finalmente como muestra de la fuerza del Estado, por medio de la exhibición de eventos deportivos masivos, en donde los menores participaba en.

En estas representaciones, irónicamente, se entrelazan las dos concepciones de la infancia presentes durante el periodo estudiado. Por un lado se hace uso de los elementos adjudicados al “niño como tesoro”, la inocencia y vulnerabilidad, para impregnar de dichos sentimientos a la guerra y a los militares. En segundo lugar se utilizan a los “pequeños súbditos” como ejemplos de sacrificio y abnegación, con la finalidad de inspirar a los adultos y provocar en ellos una respuesta positiva al conflicto militar.

En la primera de estas representaciones niños y niñas participan en diversos eventos militares ataviados como soldados y marineros. En este sentido los medios cinematográficos

hicieron uso de las ideas adjudicadas al “ niño como tesoro” con la intención de integrar al infante al mundo militarizado y al mismo tiempo desdibujar la violencia inherente a la guerra.

Para alcanzar dicho objetivo desde julio de 1940, hasta agosto de 1944, en el cine aparecieron diversos cortos noticiosos. En estos se mostraba a los infantes participando en actividades relacionadas con la guerra. Por ejemplo, un documento fechado en octubre de 1940, muestra a diversos niños fabricando aviones de papel, los cuales posteriormente presentan vestidos como reclutas en un desfile. Por otro lado en julio de 1944 se aborda la historia de diez huérfanos de la guerra, quienes estudiaban para ser soldados en la escuela militar de Hiroshima. De igual forma en agosto de ese año, en el cine aparecieron imágenes de un patio escolar, en donde los menores jugaban a la guerra. Allí la cámara muestra que estos menores manipulan diversos instrumentos, con los cuales simulan conducir la aeronave y disparar al enemigo. Esta actividad, aun cuando era podría parecer al espectador una mera acción lúdica, es representada por el cine un entrenamiento serio para los niños.

En los cortos noticiosos expuestos durante el conflicto militar se presentaba a los infantes como soldados y con ello discursivamente se busca unir la infancia y la guerra. Ya que así , al ser representada con la inocencia, la milicia adquiere una parte de las características ideológicas adjudicada tradicionalmente a la niñez. Por medio de estas imágenes se le recordaba a la audiencia que justo como los niños “ crecerían para convertirse en soldados, [estos] a su vez alguna vez habían sido niños igual que ellos. ” (Früstück, 2017, p.193).

Dentro de estos cortos noticiosos otra representación cotidiana de la infancia fue como un ejemplo del esfuerzo y del abandono del individualismo. Para ello los medios cinematográficos hicieron uso de los elementos discursivos referentes “al pequeño súbdito”: la disciplina y el sacrificio. Dentro de este tipo de representación se muestra a los infantes fuera del espacio académico o familiar y en su lugar como parte de diversas actividades productivas. En consecuencia a esta postura en el cine reprodujeron imágenes donde los niños, los súbditos

más pequeños del emperador, abandonan las comodidades de su vida infantil para, en su lugar, participar activamente en diversas tareas, que tenían la finalidad de fortalecer a la nación.

Un ejemplo de esta postura se puede observar en el corto fechado el 18 de junio de 1940. En el cual un grupo mixto de niños, menores de diez años, trabajaban arduamente en Wakayama arando el campo. De igual forma en posteriormente, en julio, el cinematógrafo mostró a diversas niñas que en lugar de jugar con muñecas las fabricaban para enviarlas al frente. Otro ejemplo de esta postura se dió ese mismo mes, cuando se exhibieron imágenes de infantes aprendiendo a arreglar y utilizar las redes de pesca. En ese mismo sentido el primero de abril de 1941 las películas mostraron a diversos menores de 12 años cultivaban la tierra, quienes posteriormente llevaban sus los productos al mercado para finalmente cooperar con sus ganancias al esfuerzo de la guerra. Finalmente en 1944 , el 21 de septiembre, los filmes muestran a niños evacuados quienes, al mismo tiempo que estudian, trabajan y participan en actividades agrícolas.

Finalmente, además de los casos mencionados anteriormente , en el cine se puede apreciar otro uso de la figura del “ pequeño súbdito”, como un símil de la fuerza física del propio Estado. Esto se logra por medio de mostrar a los infantes participando en actividades deportivas grupales, sometidos a la disciplina física. Por ejemplo, en julio de 1940, los filmes muestran que en Manchuria diversos niños practicaban artes marciales. Posteriormente, el día veinte de diciembre, se muestra como cientos de niños pequeños realizan ejercicios al aire de manera grupal. De igual este discurso se puede percibir en el noticiero del día seis de marzo de 1941. Ya que en él los medios fílmicos se refieren a los niños con el término shōkokumin (少国民) de manera directa y al hacerlo se muestra a menores de doce años haciendo calistenia, escalando cuerdas, saltando y marchando. De igual forma, para fortalecer el discurso del Estado, se presentaba a los infantes realizando ejercicios marciales a la par de las acciones

militares. Por ejemplo, el día 14 de octubre de 1942 inmediatamente después de reproducir diversas noticias sobre el avance militar de japon en tierras continentales aparecían ante los espectadores a un grupo de niños practicando kendo⁸.

En este sentido se hace evidente que la disciplina y fuerza física de los menores se convierte en una alegoría del poder de la los súbditos del emperador, de su disciplina y de su compromiso ante las acciones bélicas. De igual forma, la fuerza expuesta por los infantes trasciende los límites corpóreos de estos y las fronteras nacionales. Puesto que como menciona Abe Nornes, la muestra de poder tenía como finalidad demostrar el yugo japonés sobre su pueblo y sus colonias:

Las escenas de ejercicios coordinados parecen haber sido obligatorias en los documentales japoneses desde 1930 hasta el fin de la guerra del pacífico[...] En ellos se involucran literalmente cientos de participantes, todos esos cuerpos anónimos moviéndose en sincronía, expresan visualmente el control de la nación sobre sus habitantes, junto con el desfile militar constituía otra representación de la unión de los japoneses, la cual trascendía la dureza del discurso público. (Nornes, 2003, p.90)

De igual forma utilizar la figura de la infancia le permitió al gobierno japonés extender su control ideológico a otras latitudes. Ya que ello le facilitaba incluir dentro del discurso de control a otras naciones. Por ejemplo, el día 17 de julio de 1942 en una escena de estos cortos noticiosos se muestra a un grupo de niños del sureste asiático realizando *rajio taisō*⁹ para inmediatamente después enfoca la bandera japonesa, la cual ondea orgullosa sobre ese grupo de individuos. De igual forma el día 28 del mismo mes se muestra una concentración masiva de infantes filipinos, quienes igualmente realizan los ejercicios impuestos por el gobierno japonés.

⁸ Arte marcial japonés que utiliza espadas de bambú.

⁹ Ejercicios de calistenia homologados y masivos dirigidos por un programa de radio a escala nacional.

El uso que los cortos cinematográficos hicieron de la figura la niñez también fueron implementados en obras cinematográficas más elaboradas. Las cuales igualmente siguieron los lineamientos oficiales y utilizaron a la figura infantil con fines propagandísticos. En estas obras la figura de “niño como tesoro” se perpetúa y se combina con la del “pequeño súbdito” ya que en ellas los personajes infantiles ven subrayados de igual manera su inocencia y su sentido del deber . En este contexto una de las película que más se destacan por su uso de la niñez es la obra titulada *Momotarō Umi No Shinpei* (Momotaro Dios de las Olas) ,la cual fue estrenada en “Abril de 1945 y fue dirigida por Mitsuyo Seo” (Novielli, 2018,p. 33) .

En dicha obra, dirigida por igual a niños y a adultos, se reinterpreta la leyenda de momotaro, el niño melocotón del folklore japonés, quien ahora es presentado como un héroe militar que lucha por la “liberación” de una isla fabulosa, la cual ha caído en manos de los *oni*, demonios japonés, que representan a las potencias europeas. La película se divide en tres episodios, siendo el primero de ellos el que utiliza activamente la figura de los infantes para apelar por el sentimiento humano de la guerra.

La primera parte tiene su desarrollo en el hogar de los personajes principales; el mono, el oso, el perro y el faisán, regresan a su hogar vistiendo orgullosos el uniforme de la marina japonesa. Tras hacer una reverencia ante un altar sintoísta estos se dividen para llegar a sus respectivos hogares y pasar unos momentos contemplando la tranquilidad y la pacífica vida japonesa. De esta manera nos percatamos de la relativa juventud de los personajes: el perro vive con sus padres campesinos, que el mono debe de cuidar de su hermano menor, que el oso aún tiene juguetes con los que interactúa, mientras que el faisán tiene crías que lo esperan hambriento.

Tras un pequeño periodo de calma y de contemplación la película se centra en el diálogo del mono que, al ser recibido por todos los niños de la zona, procede a narrar las maravillas de pertenecer a la fuerza militar de la nación japonesa. Sus hazañas como piloto de guerra

despierta la admiración de todos los niños y en especial la de su hermano menor, quien toma la gorra militar de su hermano y marcha frente al río, imaginando parte de la milicia japonesa. Sin embargo, un fuerte viento hace que la gorra caiga y sea arrastrada por la corriente, tras lo cual el pequeño mono intenta alcanzarla, sin éxito, ya que también cae dentro del agua. Ante esta situación de peligro el mono y todos los demás animales cooperan para rescatar al pequeño, quien finalmente logra sobrevivir gracias al valor del perro, otro miembro de la milicia.

La película Momotarō utiliza durante todo su desarrollo las aproximaciones a la infancia ya antes mencionadas. Por un lado hace uso del niño como tesoro para resaltar el valor de los militares y su papel como miembros de la familia japonesa. Mientras que, al mismo tiempo, se muestra el sacrificio de la niñez al describirla como una parte activa de las fuerzas militares japonesas. De esta forma Momotaro, al igual que los cortos noticiosos, reproduce la postura oficial del gobierno japonés en torno a la infancia y la comunica a la audiencia japonesa en los años más críticos de la guerra. Dicho fenómeno fue posible gracias a la estricta legislación alrededor del cine que le permitió al Estado garantizar su dominio sobre esta industria desde 1939.

Por fortuna a pesar del estricto control y la asfixiante censura que sufrió la industria cinematográfica durante la guerra, muchos directores lograron encontrar estrategias que les permitieron expresar su forma de pensar. Una de ellas fue realizar obras aparentemente inocuas, que por su temática o por las características físicas de sus protagonistas eran toleradas por el Estado. Este fue el caso de las películas familiares y de aquellas donde los personajes principales eran infantes. Irónicamente estas películas eran consideradas tan inocentes como los personajes representados por las mismas. Entre estas películas se destaca la obra de Hiroshi Shimizu, quien utilizó la libertad que le otorgaban la cinematografía de la vida cotidiana para comentar la postura del Estado ante la infancia.

3. Hiroshi Shimizu y las películas familiares frente a la censura.

La obra de Hiroshi Shimizu (1903-1966) se desarrolla dentro del género cinematográfico conocido como *shōshimin-eiga*, el cual en los años treinta era uno de los más populares dentro del mercado japonés. En estas obras generalmente se aborda la vida cotidiana de la clase media japonesa, la cual se caracterizaba por tener educación superior y laboraban en sectores ajenos al agrícola. En estos filmes se describen las diversas dificultades que enfrentan las familias japonesas para mejorar su posición económica y social por medio del esfuerzo diario. En palabras de Woojeong estos filmes muestran la “ vida de la familia de clase media, fundada en el trabajo del patriarca asalariado, que persigue la vida materialista de la modernidad de los años veinte y treinta, mientras que al mismo tiempo sufre el temor al fracaso y busca cualquier posibilidad para evadir su vida cotidiana” (Woojeong, 2018, p. 103).

Uno de los directores más representativos de este género fue Yasujirō Ozu quien a lo largo de su trayectoria llevó a cabo diversas obras que se pueden catalogar dentro de el género *Shōshimin*. Una de sus películas más representativas fue *父ありき*, *Chichi ariki* (Había un padre) de 1942. En dicho largometraje el director explora la relación de un padre y su hijo pequeño frente a la necesidad de superación que se impone sobre la sociedad japonesa. Durante la obra podemos observar que ambos protagonistas viven separados. Esto se debe a que el padre , quien es un humilde profesor, decide enviar a su hijo a una importante escuela en la ciudad, con la finalidad de que este reciba la mejor educación posible. A lo largo del filme se puede observar que ambos personajes anhelan la compañía y el cariño del otro, sin embargo el éxito económico y personal únicamente puede ser alcanzado cuando sacrifican sus deseos personales en aras de un bien mayor. Dicho objetivo se cumple, para ambos cuando el padre es reconocido por todos sus exalumnos y cuando el hijo obtiene un buen puesto y una buena esposa gracias a las relaciones de su padre y a la educación adquirida en sus años de separación.

La anterior obra de Ozu ejemplifica la forma en que muchas de las películas del género *shōshimin* crearon una visión idealizada de la clase media. En *Había un padre* se pueden observar dos ideas fundamentales. La primera es que por medio de la educación y el esfuerzo se podía adquirir la movilidad social. La segunda es que antes de nuestras necesidades particulares se debe imponer el deber con los otros. Estas dos premisas se desarrollan en un contexto en donde la movilidad social era raramente alcanza y en donde el Estado exigía a sus miembros que participaran activamente en el esfuerzo modernizador.

Al presentar estas ideas de modernidad y de esfuerzo como garante del progreso al público las *shōshimin-eiga* tuvieron una gran acogida, especialmente por quienes anhelaban alcanzar la estabilidad y aspiraban a poseer la vida representada en estas películas.

El humor (de estas películas) debía de ser positivo y alegre, mientras que los temas articulaban humanismo que proveía a las audiencias de un a visión cálida y esperanzadora de la vida [...] El encanto de las *shōshimin eiga*, sin embargo, no estaba únicamente confinado al sector social clase mediero urbano, al que originalmente estaba dirigido. Incluso en las regiones rurales, estas películas, vendían más que otro tipo de géneros. Esto demuestra que funcionaban como una especie de voyerismo cinematográfico para las audiencias que no pertenecían a la clase media, quienes deseaban “ olvidar los problemas cotidianos” al consumir “ la imagen más progresista y chic” de los pequeño-burgueses urbanos (Woojeong, 2015,p.104)

La popularidad que alcanzaron las películas familiares hizo que muchos directores dedicaran todos sus esfuerzos para la creación de filmes de este género. Además los cineastas encontraron estrategias que, al ser aplicadas a las *shōshimin-eiga*, les permitían escapar de la asfixiante censura del Estado. Una de ellas fue llevar a cabo adaptaciones de obras literarias, ya que de acuerdo con Anderson dichos largometrajes “ no tenía ninguna responsabilidad sobre la ideología contenida en los trabajos originales” (Richie, 2012,p. 94). De esta forma los cineastas

optaron por realizar películas que surgían de novelas ya existentes, lo cual les otorgaba una mayor libertad discursiva. Una de estas obra fué *風の中の子供*, *los niños en el viento*, película dirigida por Hiroshi Shimizu en 1937, la cual fue a su vez adaptada de una obra literaria del mismo nombre y que, como se verá más adelante, hace una crítica velada tanto a la figura del niño como tesoro como al incipiente pequeño súbdito.

Dicho largometraje refleja una corriente relativamente popular de los años treinta en donde, además de las adaptaciones literarias, los cineastas se hacían de otra estrategia más para escapar de la censura, la cual fue llevar a cabo filmes donde se abordaba la vida infantil. Esto se debía a que, como Donald Richie afirma “ incluso la censura más férrea tiende a ver dichos filmes como inocentes, igual que los actores que aparecen en ellos. Dichas obras rara vez eran censuradas y eran notablemente realistas” (Richie, 2012, p. 95). Entre las obras más famosas de este tipo se encuentra el trabajo de director anteriormente mencionado, Hiroshi Shimizu, quien fue uno de los cineastas más prolíficos de la época, aunque, también, fue uno de los menos conocidos en occidente.

Hiroshi Shimizu fue contemporáneo a Yasujirō Ozu y durante su carrera llevó a cabo más de 160 películas, desde 1924 hasta 1959. Por su temática muchas de estas obras pueden ser catalogadas dentro de las *shōshimin-eiga*, ya que abordaban la vida cotidiana de una clase media idealizada, con un toque de melodrama, de buen humor y encanto. Shimizu es particularmente reconocido por especializarse en películas los protagonistas principales son los niños y donde el argumento principal gira alrededor de las experiencias vitales de estos, lo cual era una característica peculiar dentro de la cinematografía de la época.

Además, la importancia de la obra de Shimizu radica en que aborda una infancia alejada del idealismo de la época y por el contrario se centra en la vida de los niños marginados , abandonados y problemáticos. Por ejemplo en *信子*, (*Nobuko*) de 1940 y *みかへりの塔* (*la torre de la introspección*) de 1941, se aborda la vida de los orfanatos y las escuelas para niños

difíciles. De igual forma en *しいのみ学園* (*La escuela Shiinomi*), de 1955 se critica el abandono que sufren los niños enfermos de polio, mientras que en *次郎物語* (*El cuento de Jirō*) de 1955 se analizan los sentimientos de los niños alejados de sus padres.

Finalmente, los filmes dirigidos por Shimizu nos permiten apreciar las transformaciones que sufrió el concepto de infancia en Japón, ya que sus obras fueron realizadas a lo largo de tres décadas en las cuales la infancia y la situación de los niños dentro de la sociedad japonesa cambiaron de forma radical. Las películas de este director atestiguan como los infantes pasaron de ser la figura central de las familias japonesas a convertirse en una herramienta discursiva del Estado militarista. Dicha transformación puede ser observada al comparar obras como *風の中の子供* (*Los niños en el viento*) de 1937 y *子供の四季* (*Las cuatro estaciones de los niños*) de 1939, en las cuales se representa a una infancia despreocupada, con filmes como *みかへりの塔* (*Los niños de la colmena*) y *みかへりの塔* (*La torre de la introspección*), en la cual se puede ver cómo los infantes experimentan en carne propia la disciplina del Estado y las consecuencias de la guerra.

Shimizu era un autor que, aun cuando realizaba su obra dentro de los lineamientos del Estado, era a la vez muy crítico tanto de las convenciones sociales como la postura oficial. De esta manera de acuerdo con palabras de Alexander Jacoby, el director usaba el melodrama romántico como un vehículo para examinar los problemas de una nación que se debatía entre las ideas tradicionalistas y las occidentales, el liberalismo y el tradicionalismo. Esta postura crítica del director continuó en la posguerra con obras producidas de forma independiente como lo fueron la ya mencionada *los niños de la colmena* y *Los niños del gran buda* de 1952. “En estas obras el director aborda la situación de los huérfanos de la guerra, el cual fue un

problema que afectó profundamente al director, por lo cual apoyó económicamente a diversos infantes y participó en la fundación de un orfanato”. (Jacoby, 2008, S/N)

Para Alexander Jacoby una de las herramientas del director para mostraba su postura ante la sociedad era por medio de su técnica narrativa, ya que “Al filmar largas escenas con tomas panorámicas, con una técnica improvisada que le brinda gran libertad a los actores, el prefería mostrar las cosas en lugar de contarlas, con ello sus preocupaciones políticas fueron fundadas en su empatía por los sentimientos particulares y preocupación por la realidad social” (Jacoby, 2008, S/N)

De esta forma Hiroshi Shimizu levantó su voz en un contexto histórico en donde el Estado tenía firmemente controlado a los medios de comunicación y utilizaba a la infancia como una herramienta discursiva, la cual le permitía manipular a los espectadores en beneficio del proyecto imperialista japonés. El director hizo uso de diversas herramientas para hacer frente a los lineamientos impuestos por el gobierno. Por un lado utilizó a las adaptaciones de obras literarias para criticar a la sociedad y, de igual forma, hizo uso del género de las películas familiares y de las obras infantiles para llevar de manera segura su postura ante el público. Sus películas alrededor de la infancia japonesa muestran las transformaciones del concepto de niñez en japon, durante el periodo de la guerra. Además en dichos largometrajes se puede apreciar el comentario social del director, frente a la situación de la niñez, una sector de la población que era igualmente idealizado y utilizado tanto por el Estado como por los miembros de la familia japonesa. Para entender mejor esta afirmación, en el siguiente capítulo se analizarán tres obras representativas del director: *los niños dentro del viento*, *la torre de las introspeccion* y *los niños de la colmena*. Cada una de estas obras se realizó antes, durante y después de la guerra del pacífico.

Capítulo III

La infancia en la obra de Hiroshi Shimizu.

En este capítulo se analizan tres obras dirigidas por Hiroshi Shimizu durante 1937, 1941 y 1948. La finalidad es interpretar en estas obras el discurso cinematográfico en torno al uso ideológico de la infancia japonesa durante la guerra. En especial se estudia las transformaciones que experimentó dicho discurso fílmico conforme la influencia del concepto del niño siendo niño, *kodomorashii kodomo* (子供らしい子供) y el niño como súbdito, *shōkokumin* (少国民), se vieron enfrentadas ante la guerra. Para realizar dicho objetivo en primer lugar se hace un breve recuento del aparato metodológico que permite el estudio del cine como fuente para la historia. En segundo lugar se realiza el análisis cinematográfico de las obras antes señaladas y en tercer lugar se discute el discurso fílmico frente a su momento histórico.

1. 風の中の子供. *Los niños en el viento* (1937)

En *Los niños en el viento* se aborda la historia de Sampei, un niño menor de diez años quien vive con sus padres y su hermano mayor Zenta. La vida de estos dos menores gira alrededor de pasar el tiempo con los demás niños del vecindario, estudiar y competir por la aprobación familiar. Sampei en especial no es un buen estudiante, no consigue obtener notas sobresalientes, como su hermano mayor, porque dedica demasiado tiempo al juego y muy poco al estudio, lo que provoca que sea constantemente reprimido. La tranquilidad familiar, sin embargo, un día

se ve agitada cuando el padre de los hermanos es injustamente acusado de fraude en la compañía en la que trabaja y en consecuencia es llevado preso.

Tras el arresto de su padre Sampei es obligado de vivir con un tío lejano, mientras que Zenta debe de trabajar para aliviar la carga que representa la ausencia de la figura paterna. Sin embargo el hijo menor no deja de meterse en problemas, ya que siempre trata de regresar a casa, por lo cual tras múltiples incidentes es devuelto a su hogar, en donde promete cooperar en las tareas diarias y conseguir un empleo. Sin embargo, a pesar del esfuerzo de todos los miembros de la familia, la precaria situación no se puede resolver. Este escenario se mantiene hasta que el hijo mayor encuentra un documento que exonera a su padre y este es liberado, con lo cual se restaura el equilibrio y la felicidad en la vida de ambos hermanos.

Subconjuntos que forman la película:

- I. Sampei y sus amigos regresan de la escuela a bordo de una carreta. En casa lo reprenden por sus bajas calificaciones.
- II. Tras realizar su lectura Sampei convoca a los niños del vecindario, van al río. Kintaro no quiere desnudarse, lo persiguen. En casa los padres discuten el comportamiento de su hijo menor.
- III. Sampei y Zenta discuten. El hermano mayor es designado para llevarle la comida al padre.
- IV. Kintaro ya no quiere jugar con Sampei, se burla y le dice que su padre va a ser arrestado. Pelean e interviene Zenta. Le preguntan a su madre si es verdad lo que dice Kintaro.
- V. Los padres discuten la situación mientras los niños duermen.
- VI. Sampei lleva la comida a su padre. Despiden al padre y el hijo menor trata de consolarlo

- VII. En casa los padres discuten el acontecimiento. Los hijos juegan con su padre. Afuera Sampei confronta a Kintaro y lo persigue. En un puente encuentra a un individuo, que resulta ser un detective, lo lleva a su casa. El padre es arrestado.
- VIII. Sampei, su hermano y su madre esperan al padre en el portal de la casa.
- IX. En casa Sampei y su hermano escuchan como Kintaro convoca a los niños del vecindario. Zenta trata de reunir a sus amigos pero es ignorado. Los dos hermanos simulan a una competencia de natación en la sala. La madre va a la comisaría.
- X. El tío llega a casa para llevarse a Sampei al campo.
- XI. La madre y Zenta se despiden de Sampei.
- XII. Los tíos discuten la estadía de Sampei. Este sube a un árbol para ver su casa. Alarmado el tío lo amenazan con devolverlo a casa de su madre si no se comporta.
- XIII. Su primo llora frente a sus padres y acusa a Sampei de haberlo golpeado. En el río sampei flota sobre una bañera, el tío alarmado trata de rescatarlo.
- XIV. Castigan a Sampei y no lo dejan jugar con los niños. Mientras tanto Zenta juega solo en su casa.
- XV. Sampei se mete al río a buscar monstruos, desaparece. Toda la comunidad lo busca. El está en el circo donde habla con un niño malabarista y pregunta si van a ir al pueblo de su madre.
- XVI. Sampei es devuelto a la casa de su madre. Los hermanos prometen ayudar en los labores domésticos.
- XVII. Los hermanos estropean el arroz, la familia come junta y feliz.
- XVIII. Sampei espera con su madre en el Hospital en busca de empleo. Sin embargo es demasiado pequeño para cuidar de los perros. Su madre desconsolada le pide que se porte bien, para que sea aceptado de nuevo por sus tíos, este acepta.
- XIX. Zenta encuentra el diario de su padre con documentos que lo exoneran.

- XX. El padre regresa a casa, juega con sus hijos.
- XXI. Sampei afuera convoca a los niños del vecindario entre ellos a Kintaro. Ven pasar el circo el que pretendía huir.

Por medio de esta separación de la obra en subconjuntos podemos observar que únicamente en IV, VI, VII, X, XVI y XIX son parte del relato, ya que permiten que la historia avance: El padre es acusado, Sampei se va con su tío, regresa y exonera a su padre. En consecuencia el resto de los subconjuntos son parte de la ficción. Es en estos donde el comentario social del director en torno a la naturaleza de la infancia se hace evidente y en donde se establece su principal discurso: la infancia es un periodo vital en donde la fuerza natural y la civilidad coexisten dentro del individuo; esta dualidad debe de ser respetada y dirigida para asegurar la felicidad de los infantes. Esta interpretación tiene su principal exponente en esta obra y continuará desarrollándose a lo largo de la obra fílmica del director, por lo que a continuación será analizada a detalle.

En *los niño en el viento* la naturaleza dual de la infancia y las consecuencias del equilibrio son expresados a través de toda la obra en diversos momentos. El primero se desarrolla desde el subconjunto I hasta el VIII, mientras que las consecuencias del desequilibrio se abarcan del X al XX.

1.1. La naturaleza dual de la infancia.

En la obra analizada la dualidad de la infancia se ejemplifica a través del rol que representan los dos hermanos Sampei y Zenta quienes por su edad y carácter expresan dos estadios de la niñez. El menor se encuentra más propenso al aspecto salvaje y el segundo, de edad más avanzada, tiende a estar más apegado al mundo civilizado. Al vivir dentro de un hogar, ir a la

escuela y divertirse en las afueras del pueblo los niños representados experimentan un equilibrio entre los dos aspectos de la infancia, lo cual permite que ambos sean felices dentro de un ambiente en el que estas expresiones coexisten sin presentar una oposición contundente.

La existencia de un discurso cinematográfico que sostiene la naturaleza dual de la niñez se hace evidente de forma tácita en primer lugar a través de los diálogos que los adultos sostienen en torno a este mismo tema. Por un lado las figuras maternas, tanto la madre como la tía, abogan por una infancia disciplinada y enfocada en el estudio, mientras las figuras paternas, el padre y el tío, justifican el carácter salvaje de la niñez, al argumentar que únicamente en la infancia se puede llevar una vida despreocupada y que las actitudes rebeldes son reflejo de una vida equilibrada.

Por otra parte la naturaleza dual se reafirma de forma más sutil por medio de diversos elementos dentro del film. Por ejemplo la existencia de dos categorías, civilidad y naturaleza, se encuentran expresadas en el subconjunto I, en un diálogo entre ambos infantes donde Zenta afirma que el mejor personaje literario es Robinson Crusoe, el hombre civilizado que trata de domesticar un ambiente salvaje, mientras que Sampei por su parte sostiene que Tarzán, el hombre mitad bestia y mitad ser humano, es un ser superior que incluso participará en las próximas olimpiadas. A partir de ese momento ambos personajes fílmicos realizarán actos y tienen actitudes que los identificaran como parte del mundo natural en el caso de Sampei y del civilizado como lo es el caso de Zenta.

Sampei se identifica con Tarzán y el mundo natural desde los mismos inicios de la película. En los subconjuntos II y XXI convoca a los niños del vecindario por medio del llamado característico del hombre-bestia y a lo largo de la película encuentra sus medios de esparcimiento en los aspectos naturales: escala en árboles en IX, XII y juega en ríos en II, XIII y XV. Posteriormente es desplazado a una montaña cercana, llena de aves, pájaros y ríos, en el Subconjunto XII. Por su parte a Zenta, quien recibe mucho menos atención por parte del

director, se le presenta constantemente dentro del mundo civilizado, en torno a los lugares interiores, la escuela y el hogar, en donde se integra mucho mejor que Sampei. Para estos dos hermanos el equilibrio entre el mundo natural y el civilizado se mantiene gracias a la existencia paralela de tres aspectos fundamentales representados dentro del film: las actividades lúdicas en el exterior, el estudio y la dirección de los adultos.

Durante la primera parte del filme el estudio y el juego son elementos cotidianos compartidos por ambos hermanos, Sampei lee las aventuras de Momotarō y Zenta pesca con sus amigos en el subconjunto V. Por su parte el último aspecto, la dirección de los adultos, es puesto en evidencia por medio de escenas en donde los infantes no participan activamente. De esta forma en el subconjunto I, escena 6 (7:05 -8:00), los padres discuten las calificaciones de Sampei y su actitud rebelde mientras este duerme, a su vez que en el subconjunto V, escena 1 (14:36 -15:58) y en el conjunto XII, escena 6 (49:04-50:07) , las figuras paternas exponen los acontecimientos y el futuro de Sampei sin que este se dé por enterado. De esta manera se crea una separación tácita entre el mundo del adulto, en donde se discuten los acontecimientos recientes con la intención de proteger a los infantes y la realidad que experimentan los niños, en donde estos sufren las consecuencias de las desgracias sin que existencia de una explicación por parte de los mayores.

De esta forma la felicidad infantil se asegura al respetar la dualidad de esta por medio de un equilibrio entre el estudio, el juego y la dirección de los padres. Sin embargo esta armonía puede llegar a romperse por situaciones externas y en consecuencia estos tres aspectos fundamentales desaparecen o se deforman. En este film el desequilibrio es causado por el arresto del padre, en el subconjunto VII, escena 3 (28:24- 31:18) provoca que Sampei y Zenta sean empujados a extremos opuestos de la naturaleza infantil y en consecuencia los tres aspectos antes mencionados sufran en una profunda transformación.

En primer lugar y de forma más notoria el estudio desaparece de la vida de ambos hermanos ya que posterior a su separación a ninguno de los dos se les ve visto estudiando nuevamente. De igual forma la dirección paterna es muy limitada, siendo especialmente notorio en la escena 4 (18:45-21:41) del subconjunto VI, en donde el padre no establece ningún tipo de diálogo con su hijo, a pesar de que este fue testigo de su despido y humillación pública.

Por otra parte otro elemento que se modifica completamente es el aspecto lúdico y su significado. En un principio, cuando la vida de los infantes está a punto de cambiar de forma radical, el juego se convierte en un elemento melancólico, el cual hace evidente la inminente ruptura de la armonía, como se ejemplifica en dos momentos dentro de la película: cuando los niños juegan con su padre antes de que este sea arrestado, en el subconjunto VII, escena 1 (23:45-26:16) y cuando simulan nadar dentro de la sala del hogar, ante el repudio de sus ex compañeros de juego, en el subconjunto IX, escena 4 (38:12- 41:47). Posteriormente la actividad lúdica nuevamente sufre una transformación ya que deja de ser un aspecto de esparcimiento y se torna para Sampei en una forma de resistencia ante su abandono en la casa de su tío y para Zenta en la evidencia su soledad, como se demuestra en el conjunto XIV, escena 2 (57:32-1:00:18), cuando este último simula jugar a las escondidillas con su hermano ausente y, al percatarse de su situación, llora en una casa vacía.

Por otra parte la ruptura del equilibrio natural tiene otra consecuencia para ambos hermanos, que estos enfrenten la hostilidad y el aislamiento. El rechazo social se hace evidente en el filme por medio del uso de las puertas y el cierre de estas, como metáfora de la separación entre ellos y la comunidad. Para los niños este desprendimiento tiene como consecuencia que Sampei, quien era el líder de los niños del vecindario, pierda su posición frente a otro niño, Kintarō, mientras que Zenta es desplazado por sus tres compañeros cuando la noticia de la desgracia familiar se esparce en entre la gente.

Para restaurar el equilibrio roto se llevan a cabo dos experimentos que, sin embargo, no respetan las necesidades de los infantes. Por un lado Sampei al ser llevado a un pueblo vecino se le priva de la dirección paterna y del estudio, por lo cual es incapaz de tomar una actitud civilizada y dedica todo su tiempo a realizar actividades en el exterior que lo ponen en aparente peligro, lo cual provoca fricciones con quienes lo recibieron.

Por otro lado, de vuelta en hogar, Sampei se compromete tener un buen comportamiento, a ayudar en las tareas del hogar y a buscar un empleo, sin embargo, al no poder tener una actividad lúdica por sus nuevas obligaciones, la felicidad tampoco es alcanzada. Estas dos aproximaciones fallan al no reconocer las necesidades internas de Sampei, quien requiere tanto las actividades lúdicas en el exterior como el estudio y la dirección paterna. Por ello la única forma en el que la armonía necesaria pueda ser restaurada plenamente es por medio de reconocer la naturaleza dual de la infancia y garantizar su continuidad. Lo cual dentro del filme se obtiene únicamente tras el regreso del padre, con lo cual Sampei puede abrazar de nuevo tanto el mundo natural como el civilizado, ambos aspectos fundamentales de la infancia.

Como se ha podido observar el filme *Los niños en el viento* expresa claramente que la infancia es un periodo caracterizado por una dualidad interna, entre la la naturaleza y el mundo civilizado, la cual se enfrenta al cambio constante proveniente del exterior. De esta manera la esencia misma de la infancia consiste en un pugna entre el control y la libertad, la cual debe de ser guiada por medio de tres directrices: el juego, el estudio y la dirección paterna. Así la felicidad infantil es el principal resultado del reconocimiento de la naturaleza dual y de una guía adecuada por parte de los adultos.

Shimizu sostiene que, cuando este equilibrio se rompe y el infante se ve forzado a ser parte enteramente del mundo natural o del mundo civilizado, el sufrimiento se hace evidente. En conclusión para el director un niño feliz es aquel que vive la dualidad, es formado con disciplina pero se le permite expresar su esencia natural con libertad.

2. *みかへりの塔. La torre de la introspección (1941)*

Esta obra es la más larga de los filmes analizados, ya que tiene una duración de una hora con cincuenta y dos minutos. Su producción y temática se desarrolla en un momento de la historia japonesa cuando el programa militarista nacional se encuentra en su punto más álgido, en 1941. En consecuencia a dicha política armamentista el siete¹⁰ de diciembre de ese año estalla el enfrentamiento armado entre los Estados Unidos de América y Japón, tras el ataque a pearl harbor por parte del ejército japonés.

Por ser esta obra producida y expuesta durante el año crítico de 1941 gran parte de su contenido obedece a las directrices discursivas que el Estado japonés impulso tanto a la producción cinematográfica como a la educación infantil, las cuales ya han sido abordadas en capítulos anteriores. En especial *La torre de la introspección* refleja con claridad el programa educativo enfocado en la formación de pequeños súbditos y en el uso de los infantes como un elementos de propaganda emocional. Sin embargo dentro de esta narrativa se encuentra inmerso un discurso que de forma sutil expone y critica a la propuesta oficial como una que produce homogeneidad estéril.

El argumento de esta obra fílmica es relativamente simple, aborda la vida diaria dentro de una escuela para niños problemáticos. En dicha institución los infantes reciben educación, valores y formación técnica. El colegio, aun cuando no tiene un nombre en específico, se identifica gracias a una gran torre del reloj que invita a la reflexión y guía de todo aquel que ingresa al campus.

¹⁰ ocho de diciembre de 1941 en la historiografía japonesa.

La película puede dividirse en dos actos. En el primero se sigue la vida de cuatro protagonistas, una niña y tres niños, quienes con muchos esfuerzos se acoplan a la vida dentro del internado. Los protagonistas son: Tamiko una niña caprichosa, de aproximadamente doce años, quien tiene problemas de conducta y dificultad para el aprendizaje. Nobu, de diez años, quien desprecia a su madrastra, a pesar de los esfuerzos de esta por conectar con él. Yoshio, un infante violento de aproximadamente 12 años y Masao quien, aunque es tranquilo, falta a clases y siempre tiene la cabeza en las nubes. Estos cuatro niños constantemente tienen conflictos con otros compañeros de clase, tratan de escapar y desobedecen las normas del colegio. Sin embargo, poco a poco, por medio de una mezcla de disciplina y cariño, aprenden a apreciar a sus profesores y a esforzarse por superar su condición social.

El segundo acto se lleva a cabo poco después de que los tres protagonistas experimentan un cambio de actitud positivo y decidan obedecer a sus profesores. En este momento los habitantes del colegio debe de enfrentar la escasez de agua, predicha a lo largo de la primera parte de la película. Ante la sequía todos los habitantes de la escuela, maestros y niños por igual, se ven forzados a participar en la tarea de llevar el preciado líquido desde el río cercano hasta las instalaciones educativas.

Ante el gran problema que enfrenta la escuela, la primera solución es que los niños trasladen diariamente agua a los hogares por medio de cubetas, aproximación que es ineficaz e insuficiente. La segunda opción es que los estudiantes construyan un canal, que lleve el líquido vital del río cercano al colegio, con lo cual se resolverá la situación de manera permanente. El realizar ambas tareas es un arduo trabajo, en el cual los infantes deben de esforzarse al máximo. Por ejemplo para realizar la obra hidráulica los varones trabajan con picos y palas, mientras las niñas lavan la ropa, llevan la comida y cuidan a los enfermos. En la obra se muestra como el sacrificio y solidaridad es recompensado cuando logran completar la afanosa tarea. De esa forma, tras demostrar su compromiso con la comunidad los niños se gradúan y dejan atrás el

colegio. Con sus últimas palabras los protagonistas expresan estar convencidos de que, a pesar de las adversidades, los conocimientos adquiridos y el carácter desarrollado les ayudarán a servir a la sociedad.

Subconjuntos:

- I. El director de la escuela explica a un grupo de madres la estructura de la escuela y las actividades que se llevan a cabo en la institución, tanto a nivel educativo como en formación técnica.
- II. Tamiko es aceptada en la escuela. A regañadientes se somete a un examen médico y es llevada a las habitaciones para niñas, donde observa una confrontación entre dos de sus compañeras hasta que interviene la “ madre” encargada de ese grupo.
- III. En clase Tamiko muestra su enojo al ser colocada en un grado inferior por lo que sale de la clase, ante esto Naoko le dice al profesor que Tamiko no obedece las órdenes. Yoshio roba comida y se pelea con otro estudiante, después muerde a una maestra que trata de separarlos. Tamiko también roba algo de comida.
- IV. Un profesor “ el padre” reprende a Yoshio y lo hace reflexionar sobre sus acciones. Tras esto Yoshio pide perdón.
- V. Yoshio moja la cama. Tamiko entra a la habitación descalza y con los pies sucios. Masao lo ofrece arañas a Tamiko. La maestra limpia el desorden dejado por la niña. Naoko (otra niña) le roba los zapatos a Tamiko. Llega la madre de Nobu y le entrega un amuleto con su cabello.
- VI. Los niños trabajan en el campo, Yoshio trata de quitarle el amuleto a Masao, ante esto un tercer niño trata de proteger a Masao, por lo cual pelea con Yoshio. Varios profesores tratan de separar a los dos infantes lo cual provoca un caos aún mayor. Yoshio nuevamente es castigado.

- VII. Un maestro y una maestra, como figuras paternas, nuevamente hablas con Yoshio. Este se disculpa con el infante con quien peleó y al final todos ríen.
- VIII. Tamiko trata de escapar con otros dos niños, los demás estudiantes dan la voz de alarma. Es reprendida fuertemente.
- IX. Se pasa revista a los niños, a los materiales de campo, a las herramientas para la costura. Los niños son pesados. Tamiko confronta a Naoko sobre sus zapatos, todas las niñas observan atentas.
- X. El padre de Tamiko pretende llevársela a casa, sin embargo el director lo hace cambiar de opinión, al señalar que para que Tamiko cambie es necesaria la disciplina. Tras esto el padre se marcha sin despedirse de su hija, quien llora con la maleta ya preparada. En su enojo se confronta con la maestra, quien la abofetea y se arrepiente inmediatamente.
- XI. Un niño anónimo roba camisetas e invita a Tamiko y a Masao a escapar, pero ellos se niegan. Los dos niños restantes son capturados al poco tiempo.
- XII. Regañan a Tamiko y Masao.
- XIII. Llega la madrastra de Nobu, quien prefiere trabajar a ver a la mujer, después escapa. Todos los hombres salen a buscarlo. Nobu se encuentra con Yoshio y piensan escapar juntos, sin embargo al escuchar las campanas de la escuela deciden regresar.
- XIV. Regañan a ambos niños y le entregan a Nobu el regalo de su madrastra.
- XV. De noche la maestra cuida a los niños dormidos, los abanica y consuela. Llega el maestro y hablan sobre la responsabilidad de guiarlos para convertirlos en buenos seres humanos.
- XVI. En el salón de clases Tamiko se mete en problemas nuevamente. Masao, al descansar sobre un árbol, observa como Naoko esconde los zapatos de Tamiko, por lo que la confronta. La maestra se da cuenta de lo sucedido y regaña a Naoko, después le

devuelve los zapatos a Tamiko. Después tanto niños como las niñas están juntos en la toma de agua, contentos con los zapatos recuperados.

- XVII. Regañan a Naoko. Llega de visita un ex alumno, un hombre joven, quien juega en los columpios mientras ve pasar el tren.
- XVIII. El joven enseña habla con un maestro y le cuenta que tiene necesidad de un hogar.
- XIX. Nobu está herido por lo que llaman a su madrastra.
- XX. Nobu se encuentra en la enfermería su madrastra lo cuida, junto con los profesores.
- XXI. Los niños se percatan de la falta de agua. Los profesores discuten la situación
- XXII. Padres, profesores y directivos discuten en una reunión la situación. Se plantea llevar a los niños al río, para que carguen agua y puedan nadar.
- XXIII. En el río los niños nadan, mientras los adultos observan desde lejos, las cubetas están en el borde, listas para ser llenadas.
- XXIV. Los niños cargan las cubetas, pasa el tren. Un equipo tiene sus cubetas agujereadas, por lo que deciden robarle a otros niños sus cubetas mientras están distraídos. Estalla una pelea que es controlado por los adultos.
- XXV. Cada vez hace más calor, los hombres discuten la situación. Toman la decisión de construir un canal que llevará el agua desde el río a la escuela.
- XXVI. Los niños trabajan sin descanso cavando tierra con los picos y palas. Hombres y niños de todas las edades comparten en el trabajo manual, mientras las niñas les llevan agua, lavan ropa , Tamiko es atenta y presta para la ayuda. Los infantes de forma ordenada se forman para recibir su ración de agua para después regresar al trabajo. Unos pocos descansan hasta que el profesor les llama la atención.
- XXVII. El plan avanza. Los niños están agotados. Se muestra como uno de ellos cae rendido y es llevado en brazos a la enfermería. Las niñas llevan comida, cada vez es más difícil

controlar a los infantes hambrientos. Tres de ellos tratan de escapar, uno es interceptado por el joven y luchan, al final regresan avergonzados.

- XXVIII. Los adultos discuten los avances.
- XXIX. La obra continúa aún de noche. En la enfermería las maestras y las niñas cuidan a los niños agotados. Uno de ellos en cuanto se siente mejor regresa al trabajo. Las maestras lloran. Niños logran mover una gran roca y gritando “banzai”¹¹.
- XXX. Los niños llevan el mensaje que de el agua ya corre en dirección a la escuela. Niños y niñas juegan en el nuevo río.
- XXXI. En la torre de la introspección los personajes principales, Tamiko, Nobu, Yoshio y Masao hacen el juramento de ser personas útiles para sus familias y para la sociedad, mientras tocan la campana. padres, madres y maestros se sienten emocionados y lloran ante las palabras de sus hijos.

Esta película fue una de las apuestas más grandes del Hiroshi Shimizu. En ella participaron más de 200 personas, entre adultos e infantes, y fue filmada en locaciones al aire libre en Osaka. Dentro de este material fílmico se encuentran interconectados dos argumentos. El primero inicia con la introducción de Tamiko, en el subconjunto II, y expresa el proceso de asimilación por el que pasan los diversos personajes infantiles. Este arco argumental termina en el subconjunto XII, con la decisión de Tamiko de no escapar de la escuela. El segundo se desarrolla a partir del subconjunto XXII, y se desarrolla alrededor de la falta de agua y el proceso para solucionarla. En ambos argumentos se pueden identificar diversos elementos relacionados con la postura oficial del Estado frente a la educación infantil y la censura cinematográfica impuesta a partir de 1931 con la ley del cine.

¹¹ Es una expresión que denota alegría por lo cual puede traducirse como “viva”. También se utiliza para desearle al emperador una larga vida, por lo cual puede significar “que viva diez mil años”.

Sin embargo es la primera mitad de la obra en donde se desarrolla la propuesta del cineasta alrededor del papel del Estado y la familia para el desarrollo de la niñez. Mientras en que en la segunda mitad del film el discurso fílmico contrasta radicalmente con la primera parte, ya que se enmudece a los protagonistas y en su lugar la comunidad anónima adquiere voz y relevancia dentro de la trama.

2.1. Shimizu ante el pequeño súbdito

A primera vista *La torre de la introspección* se presenta como una película abiertamente propagandística. Puesto que se narra la transformación directa del niño como tesoro a un pequeño súbdito. Por ello los infantes que ingresan a la institución educativa son representados como niños mimados y privilegiados quienes gracias al trabajo de los profesores y al sistema educativo oficial se convierten en miembros útiles para la sociedad y participan en el esfuerzo colectivo por el bienestar nacional, ejemplificado en la obra hidráulica antes mencionada.

Dicha postura oficial se percibe abiertamente desde las primeras escenas de la obra cuando la película muestra la influencia del sistema educativo nacionalista implementado durante la guerra y también durante todo el segundo acto de la obra, cuando incluso los niños más pequeños participan con picos y palas en la construcción del canal. Sin embargo el análisis minucioso del filme permite apreciar que, a pesar de verse limitada por la censura de la época, este largometraje realiza una crítica velada a la postura oficial.

En *La torre de la introspección* se cuestiona al pequeño súbdito. Se hace en primer lugar al presentar ante el espectador una infancia muy alejada del discurso oficial, que valora la disciplina y el sacrificio de los niños japoneses. En cambio los niños representados en esta obra fílmica se encuentran al el otro extremo del espectro. Por ejemplo Tamiko es señalada como salvaje, desobediente y egoísta. De la misma forma que a Yoshio se le cataloga como

mentiroso, flojo y violento. En esta obra se presenta al espectador una niñez libre de la idealización oficial, en donde los personajes son, intrínsecamente, humanos.

Presentar este tipo de niñez, en un ambiente nacional saturado del discurso oficial y bajo la mirada vigilante del Estado sobre la producción cinematográfica solamente era posible a través de señalar a estos infantes como el punto de partida para el cambio entre el niño como tesoro y el niño como súbdito. Al hacerlo el director puede mostrar una infancia más apegada a su postura anterior a la guerra.

Los infantes representados en el filme, aún cuando expresan un comportamiento natural y acorde a su experiencia vital, no podían ser percibidos por el público como la norma. Por ello dentro del filme se justifica el comportamiento egoísta de los personajes como consecuencia del abandono por parte de sus padres. En el caso de Tamiko, aun cuando su familia es de altos recursos, su madre ha muerto y su padre estaba demasiado ocupado para prestarle atención, subconjunto II, escena dos (8:38- 11:21). En cuanto a Masao su padre es alcohólico, subconjunto V, escena siete (31:18- 33:25). Yoshio, por su parte, es el niño más problemático por haber perdido a su progenitor y por tener una madre pobre e incapaz de cuidarlo, subconjunto XXXI. Con estas herramientas argumentales se muestra que los infantes son caóticos por una razón en particular, una familia rota incapaz de responder a sus necesidades.

Con esta afirmación la obra parece seguir los lineamientos oficiales. Ya que sostiene que, para lograr transformar a los infantes en buenos miembros de la sociedad, se debía en primer lugar generar instituciones que los dirigirán por medio de la disciplina y la educación técnica. Sin embargo bajo dicho argumento existe uno mucho más sutil. En esta obra fílmica se señala que es indispensable subsanar, ante todo, las carencias emocionales de estos individuos. Lo cual únicamente es posible cuando se establecen diálogos de familiaridad entre los adultos y los niños y cuando los primeros reconocen la individualidad de los segundos.

Para alcanzar dicho objetivo en primera instancia la obra de Shimizu aparentemente ve como una vía válida el programa educativo oficial. Ya que la película inicia mostrando la estricta rutina diaria de los infantes. Esta incluye actividades como la limpieza de los hogares, la preparación de comida, el entrenamiento físico y el agradecimiento al emperador, subconjunto I. Sin embargo, dentro de esta obra fílmica dichos elementos son circundantes a las fuerzas que producen el cambio, las figura paternas. Las cuales deben de ser guiadas por valores como, la disciplina, la justicia y la empatía. Estos valores son expresados de forma independiente al contexto educativo y no se ligan con las actividades del programa oficial del Estado.

El primer elemento, la disciplina, se lleva a cabo en contextos ajenos al salón de clases, en espacios íntimos como las habitaciones de los estudiantes del internado. Únicamente se desarrollan en la escuela en el subconjunto III escena 1 (13:54- 15:21). Donde Tamiko expresa su inconformidad por encontrarse cursando nuevamente la primaria. Ante lo cual sus compañeras de clase se quejan por su actitud caprichosa:

- Naoko: !Es tan egoísta¡, !Desobedece a su madre¹², no hace las tareas, no come¡
- Profesor: Ya veo. Como tú al principio.
- (Todos asienten)

Contrario a lo que se podría esperar la mayor parte de la disciplina es llevada a cabo en espacios íntimos y por cuestiones ajenas al comportamiento dentro del salón de clases, por ejemplo por actitudes rebeldes, peleas en las afueras y por intentos de huida. Las correcciones se introducen a través del diálogo diario entre los infantes y los adultos. El cual puede ser apreciado en el subconjunto IV, escena 1 (21:27-23:53), y que se reproduce nuevamente en los subconjuntos IV, VII, XII, XIV,XVII. En dicha conversación los adultos encargados de

¹² Dentro de esta película los niños, por vivir dentro de un iterando, llaman madre y padre a los profesores que están encargados de vivir con ellos.

cuidar a los infantes les preguntan a estos cuáles han sido sus fechorías durante día, posteriormente los cuestion sobre sus debilidades y finalmente les hacen recordar sus fortalezas:

- Profesor: ¿Dime qué han hecho hoy?
- Niño: Me escabullí del taller y eché una siesta
- P: Nobuichi, me prometiste que no volvería a ocurrir, ¿ verdad?. ¿Cuales son tus puntos débiles?
- N: Robo comida, me aburro en el trabajo, mojo la cama.
- p: ¿tus fortalezas?
- N: Soy bueno cosiendo y hablo con vivacidad.
- P: Debes mantener el ritmo, sino perderás tus destrezas. ¿Entiendes?
- N: Sí, entiendo.

Este acercamiento a la disciplina se enfoca principalmente en el uso de la razón y la calma por parte de los profesores y no recae en los castigos físicos. Sin embargo estos llegan a presentarse dentro de la narrativa. En *La torre de la introspección* existen dos escenas de violencia física en contra de los infantes, una en cada acto del filme. Ambas son abordadas de forma similar son intrínsecamente opuestas en sus causas y significado.

El primer acontecimiento se desarrollan en el subconjunto X en la escena 3 (50:32-52:22). En ella Tamiko es nuevamente abandonada por su padre, lo que provoca su desconsuelo. Ante la desazón de la niña la profesora encargada de su bienestar, trata de consolarla sin éxito. En su frustración Tamiko la culpa de su situación y le reclama el ser tratarla como una esclava. Ante esto su maestra pierde la paciencia y la abofetea, ante lo cual la niña queda sin palabras.

Tras abofetear a una de sus estudiantes la profesora Sakata, se encuentra arrepentida y piensa dejar la escuela. Sin embargo, es cuestionada por otro profesor, que le recuerda que,

aun con todas sus debilidades, las figuras paternas son fundamentales para la transformación de los infantes.

- Sakata: Creo que debería marcharme
- Profesor: ¿Está harta de este trabajo?
- S: No soy lo suficientemente buena para actuar.... como su madre.
- p: ¿Porque le ha pegado?, ¿ese es el motivo?. No debería, no somos dioses, hacemos lo que podemos para convertir a estos niños en gente normal.

Aunque criticada la violencia ejercida en el caso de Tamiko sirve como una puerta de entrada para un cambio de actitud de la infante, sin embargo no es el principal elemento de transformación, aunque si se convierte en un punto de inflexión para los dos personajes femeninos principales. La transformación de Tamiko se lleva a cabo por medio de una subtrama dentro del primer episodio de la película. En el se lleva a cabo el robo de los zapatos de Tamiko por Naoko.

Dichos zapatos son nuevos, a diferencia de los zapatos de sus demás compañeras. Por lo que expresan la diferencia económica entre Tamiko y el resto de las niñas que conviven con ella dentro del colegio. Ante la actitud rebelde y presuntuosa de la protagonista Naoko sustrae sus zapatos por un largo tiempo. Para resolver esta situación la profesora Sakata le presta los suyos, aunque la niña los rechaza y en lugar de utilizarlos camina descalza por todo el instituto. Esta situación no termina hasta que Nobuichi descubre a Naoko y esta es obligada a disculparse y castigada.

La decisión de tamiko de no abandonar la escuela se da solamente después de que ha sido abofeteada por la profesora, pero también cuando se ha hecho justicia y logra recuperar sus zapatos robados. Dicha combinación de factores logran hacer que la niña cambie de parecer sobre la institución a la que pertenece y sobre la actitud que hasta entonces ha mantenido. Dicha

transformación se extiende al resto de los personajes problemáticos de la película quienes igualmente deciden desistir en sus intentos de escape.

A través del caso de Tamiko y sus zapatos Shimizu señala que para alcanzar un cambio de actitud es necesario mostrar un genuino interés por los infantes, de forma que los adultos y en particular las instituciones deben de sustituir y reforzar el sentido de familiaridad. La importancia de la figura familiar para la transformación del infante se demuestra en el subconjunto XV, cuando de noche los profesores cuida a Nobuichi, quien tiene fiebre. En cama los abanicaban y le brindan consuelo.

Sin embargo existe un segundo momento de violencia en contra de un infante, la cual se desarrolla en el segundo acto de la obra. En el subconjunto XXVII, escena 2 (1:33:18-1:51:12). En ella se explica que la construcción del canal ha tomado más tiempo de lo pensado y que muchos estudiantes se encuentran enfermos, agotados y hartos del esfuerzo físico. En este contexto uno de los menores, ya entrado en años, trata de escapar. Sin embargo es interceptado por un adulto anónimo, quien lo golpea y le llama la atención.

La violencia expresada en esta segmento diferente del acontecimiento ocurrido en la primera mitad del filme, con Tamiko, y expresa un profundo cambio dentro de la narrativa fílmica ya que este momento carece de intimidad y de consecuencias palpables. En primer lugar los personajes implicados se pierden en el anonimato. Únicamente podemos suponer que, como afirma el director del instituto, el joven que pretende escapar es uno de tantos escapitas recurrentes.

Dicha aproximación alejada de los personajes e indiferente a los impulsos particulares se empieza a desarrollar tras el fin del primer arco de la película. Es durante la segunda mitad, cuando la escuela enfrenta la escasez de agua, que los personajes principales desaparecen frente a la colectividad del colegio, de esa forma tanto Tamiko como los demás protagonistas

infantiles dejan de ser el foco de la obra fílmica para ser únicamente un miembro más del esfuerzo colectivo que representa la construcción del canal.

La indiferencia ante los individuos puede ser percibida al observar la forma en que el director desarrolla la escena de la construcción del canal. El subconjunto XXVI el *close up* se enfoca en los cuerpos de los infantes trabajando, en las palas, los picos, la multitud de infantes que se esfuerzas físicamente por alcanzar un objetivo. Sin embargo si se compara con el subconjunto X cuando Tamiko es abofeteada, encontramos que esta escena carece de enfoques directos a las caras, no se reconoce a ninguno de los participantes. De esta forma, uno de los principales elementos de dramatismo es dirigido a la colectividad, donde el individuo desaparece.

De igual forma, durante todo el proceso de construcción del canal los infantes carecen de diálogos o de opiniones. En contraste únicamente los adultos tienen voz, por lo cual pueden disponer del trabajo de los infantes sin ningún tipo de límite. El silencio de los personajes infantiles, que hasta entonces habían sido el principal elemento narrativo, parece demostrar que el director da un paso atrás ante la propuesta oficial. En la segunda mitad de la obra lo que se observa es el ápice de las instituciones Estatales y del pequeño súbdito y de su auto sacrificio, sin embargo ante esto los infantes de Shimizu enmudecen y se pierden entre la multitud.

De esta forma a través de *La torre de la introspección* podemos apreciar el comentario fílmico del director ante el desarrollo de una política nacionalista alrededor de la educación. Para el director las instituciones educativas tienen la obligación de ofrecer a los infantes la dirección y las herramientas para formarse como buenos ciudadanos, sin embargo es únicamente a través de un diálogo personal entre los individuos infantiles y los adultos y por medio de la satisfacción de las necesidades emocionales de estos, que los niños pueden alcanzar un estadio de equilibrio. De lo contrario ante un esfuerzo apabullante la infancia únicamente enmudece y se repliega a la uniformidad.

3. 蜂の巣の子供たち. *Los niños de la colmena* (1948)

Esta obra fue estrenada pocos años después de la rendición japonesa ante las fuerzas americanas. En ella la trama se desarrolla en un contexto histórico bien definido y reproduce problemáticas sociales existentes durante la realización de la película. Por un lado se encuentra la repatriación de los soldados japoneses, que habían sido capturados durante el conflicto militar. Mientras que, por el otro lado, se describe la precaria situación de los niños huérfanos que habitaban las estaciones de trenes. De acuerdo con el censo de 1948 aproximadamente “123, 511 infantes de entre siete y diez años se encontraban en dicha situación límite” (Brasor, 2018, N/P). Ambos fenómenos son expuestos en *Los niños de la colmena*, sin embargo la película pone especial interés en el tema de los infantes abandonados.

La película de Shimizu sigue las andanzas de un grupo de cinco huérfanos, quienes vulnerables y mal alimentados deambulaba por las calles. Estos menores habitan una de tantas estaciones de trenes y sobreviven pidiendo comida y en ocasiones cometiendo crímenes. Sus actos delictivos son impulsados por un hombre mayor quien se aprovecha de ellos y que, por faltarle una pierna, también mendigaba para sobrevivir.

Esta situación termina cuando conocen a un soldado repatriado a quien deciden acompañar en su búsqueda de trabajo. El soldado anónimo es huérfano, al igual que grupo de niños, por lo cual decide llevar consigo a los infantes al orfanato en donde creció. Dicho colegio es conocido por su gran torre, siendo esta la institución ficticia descrita en el filme *La torre de la introspección*.

Durante su viaje el grupo visita diversas localidades del país, entre las que se encuentra Hiroshima, con lo cual el filme muestra la devastación provocada por la guerra. Además a

través de las experiencias de los personajes se perciben y denuncian los graves problemas sociales presentes tras el fin de la bomba atómica: la muerte, el hambre, el desempleo y la prostitución. A pesar de vivir en un entorno difícil los infantes se mantienen íntegros en su decisión de ganarse la vida honestamente. Gracias a dicha determinación con el tiempo logran llegar al internado que fungirá como su nuevo hogar.

Subconjuntos:

- I. Un grupo de niños se encuentran a un soldado repatriado de China en la estación de tren de Shimonoseki. El militar les otorga una ración completa de pan a cada uno de ellos, la cual la entregan a un adulto manco que la revende. El soldado también es huérfano, pero no por la guerra, sino que fue abandonado. Les habla de la película *La torre de la introspección* y afirma haber crecido en dicha escuela. Se introduce el personaje de Yumiko, una joven cuyo hogar y familia han desaparecido. Posteriormente se escucha el aviso de que el gobierno está haciendo una redada contra los vagabundos, por lo que todos escapan y se dispersan.
- II. En el camino Shin y otro niño se encuentran solos. Tratan de evitar las vías del tren ya que allí los pueden capturar. Se encuentran con el hombre sin pierna y con soldado quien les ofrece trabajo como leñadores. Hablan de la situación de los infantes tras la guerra y la devastación de las ciudades, los infantes provienen de todos los rincones del país. Al llegar al destino tanto el hombre sin pierna como muchos de los niños escapan para no tener que trabajar. El ejemplo del soldado hace que Shin y unos pocos infantes regresen y cumplan con sus obligaciones. Por el trabajo se les dan camotes hervidos, Shin se queja de la poca paga pero el soldado afirma que es mejor por ser resultado de un trabajo honesto.
- III. Cerca de las vías del tren Yoshibō, un infante del grupo del soldado, llama a su madre cuando ve el mar. Shin explica que ella murió en el viaje de regreso a Japón, pero que

el niño aún cree que vive. Se encuentran con el grupo del hombre sin pierna y Shin convence a algunos de los beneficios de tener un trabajo honesto. El tren separa al hombre sin pierna de los niños. Tres mujeres desprecian a los infantes por ser vagabundos. Los infantes empujan una carreta. Un par de niños se preguntan por qué están haciendo eso. Se encuentran con Yumiko y Yoshibō se va con ella. El resto de los niños le ruegan al soldado llevarlos con él y permitirles trabajar.

- IV. Los niños y el soldado trabajan en una mina de sal. Algunos niños se cansan y deciden escapar. El soldado los ve y los ignora hasta que Shin le menciona que no tienen adonde ir, tras lo cual va tras ellos. Los encuentra en una escuela cercana donde desde la ventana observa la clase. Uno de ellos trata de hacer las operaciones matemáticas en la tierra.
- V. El soldado le compra una libreta al niño anterior, en ella escribe que quiere estudiar en “ la torre de la introspección”. En el río lavan ropa y el soldado descubre que los niños han estado fumando, los invita a entregar la cajetilla. Ante su negatividad los reprime por fumar y mentir. Posteriormente llegan a un acuerdo donde ni él ni ellos van a volver a fumar. Ante esto el infante que se había retraído del grupo confiesa y tira la cajetilla al río.
- VI. En un puente otros niños les avisan que están cazando a vagabundos. Ellos afirman que no lo son, que son buenos trabajadores y les dan un poco de comida. En un campo encuentran a otros niños jugando baseball, pero estos están uniformados y los rechazan por su ropa andrajosa. Siguen trabajando.
- VII. Llegan a Hiroshima. Allí se encuentran con Yoshibō y con Yumiko quien nuevamente está a la deriva sin un lugar fijo a donde ir. Sin embargo tiene recursos para comprarle a Yoshibō ropa nueva y compartir con los huérfanos naranjas. Ella y el soldado conversas sobre los infantes y la necesidad de darles educación y amor, por ello plena llevarlos a su antigua escuela. La mujer y Yoshibō se separan.

- VIII. En un barco Yoshibō llama a su madre. Los demás niños se burlan de él por haber sido rico. Ante esto el soldado detiene las burlas.
- IX. Tanto los niños como el soldado trabajan cortando árboles. Yoshibō está enfermo sus compañeros le llevan leche y lo atienden. El quiere ver el mar, por lo cual les pide que lo lleven cargando hasta la cima de la montaña. Un niño acepta a cambio de tomarse la leche destinada para el enfermo. Tras un gran esfuerzo llegan hasta la cima, en donde Yoshibō muere.
- X. En la habitación todos lloran a Yoshibō. Tenía diez años, era hijo de repatriados, su madre murió en el viaje de regreso a Japón.
- XI. En la tumba de Yoshibō los infantes se disculpan por burlarse de él.
- XII. En Tokio ven tiendas departamentales y se encuentran con el hombre sin pierna quien se aprovecha de Yumiko y la forzó a prostituirse. Esta escapa con los niños y el soldado enfrenta al hombre.
- XIII. A lo lejos se puede ver una escuela, los niños, Yumiko y el soldado son recibidos con alegría por los estudiantes del colegio. A lo lejos el hombre sin pierna los sigue, los niños lo invitan a unirseles y el también es aceptado en el instituto con una gran torre que invita a la reflexión.

3.1. Los niños y el nacimiento de un nuevo Japón.

Los niños de la colmena es diferente las anteriores obras analizadas en diversos puntos. Por un lado en esta película Shimizu además de ser el director participa como escritor y productor. Al mismo tiempo, a diferencia de las dos obras anteriores, este film fue llevado a cabo de forma independiente, sin apoyo del gobierno ni de ninguna casa productora. Finalmente el elemento

más sobresaliente es que a nivel argumental en este film las decisiones de los infantes tienen consecuencias directas sobre el desarrollo de la trama.

En este sentido esta película destaca porque en ella los niños están plenamente conscientes de la situación en la que viven, ante lo cual toman decisiones con la finalidad de transformar su realidad. Esta cualidad se contrapone a otras películas del mismo director, en donde los niños únicamente viven las situaciones cotidianas, sin que sus elecciones tengan un peso directo en el desarrollo de la trama.

La importancia de los niños es tal que de sus decisiones son el catalizador que hace que el relato avance. Ya que es a partir de que Shin, uno de los huérfanos, decide acompañar al soldado y trabajar en lugar de mendigar, en subconjunto II, que la historia puede desarrollarse. En ella los infantes son guiados por el militar a lo largo de todo Japón en búsqueda de trabajo y de un nuevo hogar, el cual es alcanzado finalmente en el subconjunto XIII.

El primer tema que aborda la cinta es la necesidad de un cambio de pensamiento a nivel social en un país devastado por la guerra. De acuerdo con Andrew Gordon tras el fin del conflicto militar la nación japonesa tuvo que enfrentar una severa crisis social y alimentaria. El autor señala que tanto el alcoholismo como el contrabando y el acaparamiento de alimentos eran prácticas cotidianas junto con la existencia de un prolífero mercado negro que, aunque era ilegal, fue tolerado por las autoridades.

Como resultado de la carestía de alimentos y el alto precio de estos en el mercado negro una profunda hambruna azotó a la población japonesa. De acuerdo con Andrew Gordon se considera que en los años inmediatos a la guerra murieron millones de personas por inanición, siendo especialmente vulnerables los infantes:

El peso y la altura de los niños de primaria se había reducido para 1948. Era común que los diarios expusieron escenas trágicas de jóvenes demacrados con estómagos

inflados siendo analizados por los oficiales del ministerio del hogar. (Gordon, 2013, p.228)

Ante este escenario a decisión de los niños de la colmena de abandonar la vida ilícita cobra una gran importancia como ejemplo de moralidad ante las adversidades. Por ello dicha elección se repite y fortalece a lo largo de la obra en diversos puntos, siendo los más representativos los subconjuntos IV, VI. En ellos los infantes son tentados por otros huérfanos a dejar el camino del trabajo honrado, sin embargo estos se niegan alegando que los frutos de una labor digna son siempre mejores. Con cada uno de esos momentos, tanto la determinación de los infantes por lograr la transformación de su realidad, como el mensaje de la obra se ven reafirmados.

Para fortalecer este discurso a lo largo de obra se invitan continuamente a la población japonesa a elegir un modo de vida digno, a pesar de las adversidades que experimentan en ese momento. Para lo cual se hace uso directamente de los infantes, quienes en ocasiones, de manera directa, proponen un cambio de pensamiento a los diversos personajes. Dicha postura lo ejemplifican los subconjuntos III, IV, cuando el grupo de niños, que siguen al soldado, invita a otros huérfanos a abandonar la vida vagabunda y en su lugar participar en el trabajo diario. Otro ejemplo es el caso del hombre sin pierna, quien a pesar del abuso ocasionado a los menores, es aceptado por ellos en el Subconjunto XIII y es invitado al colegio que será el nuevo hogar. Este mismo tipo de invitación se le ofrece a Yumiko, una mujer quien, ante los ojos de los infantes, siente vergüenza y decide abandonar la prostitución para también asistir al orfanato con ellos, en el subconjunto XIII.

Además la obra fílmica aborda directamente el tema del mercado negro y del trabajo ilícito, a los cuales crítica. Para llevarlo a cabo hace uso de la figura del soldado anónimo, quien decide laborar honestamente y se contrapone con el hombre sin pierna, quien vive de la mentira y de explotar a otros. De esta forma en el subconjunto I observamos cómo el hombre mayor revende el pan que los infantes mendigan, mientras que el soldado se niega a participar

en el mercado negro, a pesar de que así se puede ganar buen dinero. Dicha determinación se puede observar primero en el subconjunto II, escena 3 (19:25 - 20:50), cuando defiende el trabajo honesto ante los infantes, a pesar de que la única paga son camotes hervidos y después en el subconjunto IV, escena 2 (27:29-28:18) cuando se lleva a cabo el siguiente diálogo con un granjero:

Soldado: Busco un empleo permanente.

Granjero: Hay muchos trabajos. Compra pescado a bajo precio y véndelo a precios altos. Puedes hacer dinero fácil de esa manera.

S: No quiero ser como el mercado negro.

G: Entonces ve a las minas de sal. Siempre buscan mano de obra.

Ante la cruda realidad de la posguerra la obra de Shimizu propone un cambio de mentalidad y también da esperanza a la sociedad al asegurar que la transformación y la renovación son posibles. Para lograr comunicar dicho mensaje nuevamente hace uso de los personajes infantiles como ejemplo. Ya que en la obra estos experimentan un profundo cambio, puesto que inician su participación en la obra siendo vagabundos y a lo largo de la misma se transforman en niños trabajadores y honestos.

Al igual que en los infantes el soldado anónimo inicia la narrativa como un militar repatriado, sin embargo decide abandonar esa identidad para en su lugar convertirse en un obrero. Su determinación y la de los niños por transformar su lugar en el mundo y cómo son percibidos por la sociedad se destaca en el subconjunto VII, en la escena 1 (50:19-58:24) , cuando el soldado afirma: “ ellos ya no son vagabundos, ni yo soldado”. De igual forma el ejemplo y la nueva actitud de los niños hacen que otros personajes tomen la decisión de abandonar sus acciones ilegales, para en su lugar abrazar la vida honrada, como lo es el caso de Yumiko y el hombre sin pierna.

Durante la obra los infantes son los primeros que logran interiorizar dicho cambio de actitud ante la adversidad y logran convertirlo en un escudo para defenderse de un medio ambiente hostil que los rodea. Esto se destaca en subconjunto VI , cuando se les advierte que el gobierno está cazando vagabundos a lo que Shin contesta: “ Buscan mendigos, pero nosotros somos trabajadores, unos buenos”, con lo cual queda claro que ellos mismos no se consideran como vagabundos aun cuando la sociedad los continúe percibiendo de esa forma.

Para los infantes la interiorización del cambio se convierte en una necesidad ante el desprecio social que enfrentan los infantes durante el filme. Ya que a pesar de que han elegido elegir el camino del trabajo honrado, dicha elección no parece tener un impacto directo, ni inmediato, en las interacciones con otros individuos, quienes aún los rechazan tanto por su apariencia física como por su situación precaria.

Es precisamente el problema de los infantes huérfanos el cual se convierte en el segundo gran tema de la película y su argumento principal. Ya que en esta obra no se oculta el tamaño ,ni la crudeza, del problema que representa los niños huérfanos, y nos informa de sus necesidades y su situación a través del comportamiento de diversos infantes.

Por medio de Shin se menciona la gran cantidad de niños en situación de calle: “la guerra ha hecho miles de huérfanos, Tokio está lleno de ellos, también alrededor de la estación de Osaka” (subconjunto II en la escena 2 (13:35- 17:17). De igual manera al presentarse los diversos miembros de la pandilla explican sus diversos orígenes, de dónde vienen y lo mucho que han pasado. De esta forma en el subconjunto II se señala que algunos de estos niños estuvieron en un refugio en Hiroshima, otros viajaron desde Kanazawa, mientras otros provienen de Osaka.

De igual forma lo largo del filme en múltiples ocasiones se muestra el desprecio social que experimentan estos infantes y el papel negativo que desempeña el gobierno ya que en muchas ocasiones se menciona que el Estado persigue vagabundos. Mientras que el repudio

social puede ser apreciado dos casos concretos. El primero se desarrolla en el subconjunto III, escena 3 (25:40- 27:11) cuando, a pesar de ver a los niños ayudando a un campesino a mover su carreta, unas mujeres desprecian a los infantes por mendigar. El segundo caso se lleva a cabo en el subconjunto VI, escena 2(46:50- 48:27) en donde un grupo de niños bien vestidos corren despavoridos ante el acercamiento de los niños huérfanos, quienes solo intentaban jugar con ellos al baseball. Ante este último caso se refuerza la necesidad de generar una defensa emocional ante el repudio de la sociedad, por ello el soldado otorga una esperanza a los infantes, deben de ser honrados y trabajan duro para que la sociedad no los juzgue mal:

Shin: Corrieron por que son débiles

Niño: No tenían oportunidad

Soldado: Ellos no son débiles, sólo tienen miedo. Sean decentes y así no les temerán.

Además la obra aborda una de los problemas más apremiantes por solucionar tras la guerra, la imperativa necesidad de que los niños reciban cariño. Para ello hace uso de Yoshibō, quien es uno de tantos infantes provenientes de todo el territorio nacional y se presenta como un pequeño niño de diez años, quien al igual que sus otros compañeros es huérfano.

Sin embargo Yoshibō se destaca por ser es el único personaje cuya muerte de sus padres, en especial de su progenitora, se hace explícita. El fallecimiento de su madre ,al hundirse el barco en el cual regresaban al país, es el punto de partida en el cual se muestra la necesidad de amor materno de este infante. Afecto que se hace evidente cada vez que ve el mar, ya que corre hasta la orilla y grita en búsqueda de su madre, pues siente que aún está viva. Esta situación que ocurre por primera vez en el Subconjunto III y se repite en el VIII.

La profunda necesidad que tiene Yoshibō de un lazo afectivo lo lleva a que, aún estando enfermo y debilitado por la desnutrición, trate de escalar una montaña para ver el mar y así llamar a su madre. Sin embargo dicho esfuerzo que provoca su muerte, en el Subconjunto IX.

Con ello es el único personaje infantil en la obra de Shimizu a través del cual se aborda la muerte infantil consecuencia de la guerra.

Para aliviar las necesidades afectivas de Yoshibō, durante la obra se proponen dos alternativas, ambas sin éxito, por la precariedad de la situación en la que viven. En primer lugar por el soldado lo conforta al tomarlo de la mano en el Subconjunto III y procura servir de ejemplo y ofrecerle un empleo digno. Posteriormente Yumiko lo adopta por un tiempo y lo trata como una madre, a partir del subconjunto III hasta el VII. Sin embargo, ambas aproximaciones provienen de individuos que, aun con que con buenas intenciones, carecen de las habilidades otorgarle un verdadero hogar. Por ello en el subconjunto VII se da el siguiente diálogo entre el soldado y la joven :

Darle comida a estos niños no está bien, ellos quieren algo más de nosotros, amor. Hay trabajo, lo que ellos de verdad necesitan es un maestro .

Además de la necesidad de cariño *Los niños de la colmena* señala otras necesidades importantes que tienen estos infantes, las cuales va más lejos que satisfacer su apetito. Junto a Shin y Yoshibō existe otro personaje que, aun cuando no es dotado de nombre, protagoniza dos momentos importantes dentro de la trama que señalan necesidades a cubrir por la sociedad japonesa.

El primer acontecimiento se da poco después de que los niños traten de escapar de la mina de sal, en el subconjunto IV, escena 2(37:51- 39:55) cuando encuentran al grupo en una escuela cercana observando la clase de aritmética desde la ventana. Allí el soldado encuentra a este niño anónimo tratando de hacer ecuaciones en la tierra, sin embargo ante su incapacidad para responder los problemas más simples el infante menciona que siempre le desagradó asistir a la escuela. Ante esta situación el soldado le compra un cuaderno, en donde el infante puede practicar sus matemáticas y en donde escribe, “ trabajaré más duro, ya quiero estudiar en la torre de la introspección”.

El segundo momento se lleva a cabo a la mitad de la película, en el subconjunto V. En él los infantes se encuentran en un río cercano donde lavan su ropa. Allí el soldado se da cuenta de que los niños están fumando y los reprime por ello. Sin embargo sostiene que si admiten su culpa no habrá represalias y los invita a que admitan quien de todos ellos lo ha hecho. Ante el silencio de los menores el soldado los critica no por el hecho de fumar, sino por ser mentirosos. Es únicamente tras esta crítica que el infante anónimo decide confesar su culpa y lanzar los cigarrillos al agua.

A través de estos tres infantes, Shin, Yoshibō y el niño anónimo, *Los niños de la colmena* aborda aquellas necesidades que considera primordiales para el bienestar de la sociedad infantil tras la guerra: Los infantes requieren figuras adultas que sean ejemplos de honradez, necesitan ser educados tanto en aspectos morales como académicos, y ante todo es indispensable proporcionarles un hogar seguro, donde se les otorgue el amor que ansían.

Al hacer esta crítica la obra también subraya la existencia de una profunda inequidad en la realidad infantil. Por un lado se encuentran los niños de la colmena, una enorme cantidad de infantes anónimos, quienes viven al día, son discriminados y se encuentran en una situación en la cual el Estado y la sociedad les han dado la espalda. Por el otro lado se encuentran menores que pueden ir a la escuela, costear un uniforme completo para jugar baseball y vivir con sus padres. El abismo que separa a ambas experiencias infantiles es un elemento primordial dentro de esta obra, al igual que la expresión de transformación, expresada a través del tren, que se presenta en los subconjuntos III,IV,VI, primero separando a los niños del hombre sin pierna y a la vida ilegal y después dándoles la bienvenida a la torre de la introspección.

Dicha institución imaginaria se convierte en la principal herramienta para el discurso de la obra, a través de ella establece que la prioridad principal es restablecer el sistema educativo y llevarlos a los que menos posibilidades tienen. Nuevamente la obra sostiene que

es únicamente a través de la educación y del amor paternal que los niños pueden cambiar verdaderamente su realidad.

Ese es precisamente el tema de esta película, la transformación de Japón y los japoneses ante la devastación de la guerra. La importancia del trabajo y la esterilidad de una vida decadente, pero ante todo la necesidad del amor para facilitar dicha transformación. De esta forma el director utiliza a los infantes como una fuerza moral que al mismo tiempo trata de dirigir a los espectadores a un comportamiento honrado denuncia los males que sufre la infancia tanto por la guerra como por el descuido e indiferencia de la sociedad. En esta obra no existen instituciones ni individuos que decidan por los niños, ni que los fuercen a seguir uno u otro camino. Es precisamente ese abandono ante el cual los infantes deben de elegir voluntariamente el camino del trabajo y la honradez.

A través de mostrar la fuerte resolución de los infantes la obra fílmica utiliza a la niñez como ejemplo y como crítica social. Su comportamiento muestra la guía moral para la creación de un nuevo ciudadano y a través de sus relaciones con otros individuos se muestra la profunda desigualdad social, junto con la precaria situación de la niñez japonesa tras la guerra. De igual forma, a través de la niñez se presenta la esperanza de un cambio positivo y la capacidad para transformar la realidad. En este sentido el papel de la infancia cobra una importancia capital como catalizador de la reflexión y como receptor del deseo de cambio.

Conclusion.

La frontera de la infancia.

En 1948 los japoneses que asistieron a la presentación de *Los niños de la colmena* se encontraron con que, segundos antes de que aparecieran el título y los créditos de la película, un mensaje en la pantalla pedía su atención. En él se podía leer lo siguiente: この映画の子どもたちにお心当りの方はありませんか (¿Reconoce usted a estos niños?). De esa forma, la película, la cual abordaba el tema de los huérfanos de la guerra y en donde actuaban niños sin hogar, hacía un llamado por todo lo alto para que los espectadores abandonaran su pasividad y ayudaran a estos infantes a recuperar su hogar. Lo anterior demuestra la responsabilidad social que Hiroshi Shimizu y su profunda preocupación por el futuro de la infancia en Japón. Estos dos elementos no son expresados únicamente en esta película, sino que, como se ha observado, pueden ser rastreados a lo largo de la obra del director.

En el Japón representado por obras de Shimizu se puede apreciar los profundos cambios que experimentó la nación japonesa entre 1930 y 1950. Así, las primeras obras del director muestran las convicciones de una nación que, pocos años después de experimentar una

profunda crisis económica, se convirtió en una de las principales potencias económicas a nivel regional. De igual forma en los posteriores filmes estudiados en esta investigación se puede apreciar el ímpetu y la desesperación de una sociedad que vivió igualmente el auge imperialista y la devastación de la guerra.

Estos grandes cambios tuvieron importantes repercusiones tanto a nivel nacional y como en el ámbito de ideas que le daban forma a la realidad social. En este sentido uno de estos aspectos que se vieron transformados fue la ideología que la sociedad y el Estado mantenían alrededor del papel de la niñez. Así durante desarrollo económico, tras la crisis, se desarrolla una postura que considera a los niños como tesoros, posteriormente, ante el ascenso del imperialismo, los infantes eran vistos como herramientas para la expansión del imperio. Finalmente tras el fin de la guerra muchos menores de edad fueron olvidados en medio de la desesperanza producida tras la violencia.

Este escenario ideológico puede verse representado en las obras de Hiroshi Shimizu. Así la primera película analizada en este trabajo, *Los niños dentro del viento*, refleja el periodo de desarrollo económico posterior a la crisis económica global, cuando Japón se recuperaba de una profunda carencia monetaria y los japoneses ponían sus esperanzas en el futuro aparentemente próspero.

En dicho film se puede percibir las ideas de la época, en donde se consideraba que el esfuerzo particular y la preparación académica eran las claves para la movilidad social. De igual forma en la película se refleja cómo dicha ideología afectó a la infancia. Ya que durante en ese periodo se consideraba que un infante feliz y bien educado era un símbolo del poder adquisitivo familiar y, al mismo tiempo, era una garantía para el posterior éxito económico de los padres. Por ello la infancia era considerada como tesoro, como un periodo en la vida de los infantes que debe de estar separado del mundo adulto, en el cual el juego, la individualidad y la libertad debían de garantizarse para así asegurar el buen desarrollo de los niños japoneses.

Ante esta ideología *Los niños dentro del viento* muestra cómo la vida de una familia se desestabiliza cuando el padre es apresado y los hijos pequeños deben de tomar las responsabilidades de los adultos. Sin embargo en esta obra el director no sigue al pie de la letra la postura del niño como tesoro, sino que en el filme se sostiene la necesidad de una infancia equilibrada entre el mundo del juego y el de las responsabilidades del hogar.

Posteriormente la segunda obra titulada *La torre de la introspección*, se coloca cronológicamente en los años posteriores al ascenso del sector militar japonés, cuando la desesperación y el descontento permitieron que los impulsos imperialistas impusieran sus intereses sobre el destino nacional. Con ello la idea que la sociedad japonesa tenía sobre la infancia y el papel que esta debía de desempeñar dentro de la comunidad se reinterpreto. Por ello los infantes del imperio no eran considerados como tesoros, por el contrario, eran pensados por el Estado como individuos que, a pesar de su debilidad física y emocional, estaban dispuestos a sacrificarse en nombre del engrandecimiento del país.

Ante la censura del Estado y la omnipresencia del discurso hegemónico el comentario que hace *La torre de la introspección* frente a la situación de los infantes se muestra como uno más sutil. Ya que, aun cuando en esta obra se perciben las ideas oficiales, como el esfuerzo infantil y el trabajo colectivo, en ella también se lleva a cabo una crítica a esta ideología, la cual consideraba a los niños como ejemplos del perfecto súbdito. Para ello en este largometraje se subraya la naturaleza desafiante de la niñez y se aboga por mantener su individualidad y que su voz no sea silenciada, ni por los adultos, ni por las políticas Estatales, las cuales ignoran la esencia de la infancia por considerarla como una herramienta para la guerra y la expansión imperial.

Finalmente *Los niños de la colmena* se desarrolla en una temporalidad inmediata al fin de la guerra, en donde, en un país devastado por el conflicto bélico, los sectores más desprotegidos de la sociedad eran ignorados y tratados injustamente. En dicha obra se describe

la situación de los niños que se volvieron huérfanos tras el conflicto bélico y quienes ,al ser también abandonados por la sociedad japonesa, en muchos casos vivían mendigando en las cercanías de las estaciones de trenes.

Sin embargo, a pesar de la precaria situación que vivían muchos niños y niñas japoneses, el cineasta no los utilizar para generar un sentimiento de lástima, por el contrario, en esta obra Shimizu hace de estos niños la principal fuerza motora del cambio. Ya que para en este filme la infancia cumple una doble función. Por un lado es la esperanza de una sociedad desgarrada y agotada, pero, por el otro lado, también denuncia los principales defectos de la sociedad japonesa. Así la niñez representada en esta película elige por sí misma cambiar su realidad. De esta merna los protagonistas se convierten en trabajadores y dejan la vida ociosa atrás. Pero también viven en carne propia la muerte, el desprecio y la indiferencia del resto de la población.

Como se ha podido observar en cada una de las películas analizadas en esta investigación se pueden percibir los diversos cambios experimentados por la sociedad japonesa por medio de los personajes principales. Los infantes se transforman, pasan de ser niños mimados a los hombres de la casa, de ser rebeldes a ser ejemplo de cooperación, de ser olvidados a ser amados. Estas transformaciones se hacen tangibles a lo largo de la narrativa, con las experiencias que los niños deben de afrontar, con sus pérdidas y con la superación de los diversos obstáculos que la vida les impone. Por ello la obra de Shimizu es una alegoría a las transformaciones nacionales, los infantes de sus películas son Japón, su sufrimiento, realidad y esperanza. De igual forma la infancia es la fuerza del cambio y también quienes más lo sufre.

Para que su postura quede clara las obras del director también subrayan estas transformaciones por medio del uso de marcadores visuales. Ríos, puentes y trenes, los cuales se convierten en fronteras físicas que, en los filmes, dividen el mundo adulto del infantil, el de

las buenas conciencias de el de las malas, lo viejo de lo nuevo. Al cruzarlas, o ser cruzados por ellas, los protagonistas experimentan un cambio poderosa, que determina su nuevo papel dentro del mundo. Para Shimizu cuando los infantes cruzan estas fronteras es con la intención de mejorar su condición de vida, dejar las malas experiencias atrás y ser un ejemplo para quienes los rodean.

De esta forma el tren de *La torre de la introspección* marca una división entre el caos y el orden, entre una vida sin futuro y la posibilidad de cambiar el destino a través de la educación y el esfuerzo colectivo. Esta misma analogía es utilizada por el director en *Los niños de la colmena* en donde constantemente las vías férreas señalan la transición de los infantes de una vida vagabunda a un mundo más digno.

Por todo lo anterior podemos concluir que en sus obras Hiroshi Shimizu se puede observar las transformaciones del concepto de infancia en Japón antes, durante y después de la segunda guerra mundial y que, a través del análisis de su filmografía, es posible percibir el comentario sutil que dicho director desarrollo alrededor de la situación de la infancia durante dicha temporalidad. Tras lo cual se puede afirmar que, mientras que el Estado japonés consideraba a la niñez como una herramienta, para Shimizu era algo más que un tesoro, era un ejemplo y una oportunidad para crear un mejor futuro.

Fichas cinematografica.

Título Original: 風の中の子供

Título traducido: Los niños en el viento.

Dirigida por: Hiroshi Simizu

Con: Reikichi Kawamura, Reikichi Kawamura, Mitsuko Yoshikawa,
Masao Hayama, Takeshi Sakamoto, Fumiko Okamura.

Duración: 86 min

País de Origen: Japón

Idioma: Japones

Año: 1937

Título Original: みかへりの塔

Título traducido: La torre de la introspección.

Dirigida por: Hiroshi Simizu

Con: Shu Ryuci, Kuniko Miyake

Duración: 111 min.

País de Origen: Japón

Idioma: Japones

Año: 1941

Título Original: 蜂の巣の子供たち

Título traducido: Los niños de la colmena.
Dirigida por: Hiroshi Simizu
Con: Shunsaku Shimamura, Natuski Masako, Gosho Shoichi
Duración: 86 min.
País de Origen: Jappón
Idioma: Japones
Año: 1948

Bibliografía.

- Ariès, P. (2001). *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*. Taurus.
- Anderson, Joseph L., and Donald Richie. *The Japanese Film: Art and Industry*. Princeton University Press, 2010.
- Brasor, P. (n.d.). Japanese media begins to break war orphan taboo. Retrieved from <https://www.japantimes.co.jp/news/2018/08/25/national/media-national/japanese-media-begins-break-war-orphan-taboo/>
- Burns, S.(2014) Gender in the Arena of the Courts: The prosecution of Abortion and Infanticide in Early Meiji japan, in Burns, S. L., & Brooks, B. J (Ed) (2014). *Gender and law in the Japanese imperium*. University of Hawai‘i Press.
- Cunningham, H. (2001). *Child labour in historical perspective: 1800-1985 ; case studies from Europe, Japan and Colombia ;*. UNICEF.
- Drixler, F. F. (2013). *Mabiki: Infanticide and population growth in eastern Japan, 1660-1940*. University of California Press.
- Earhart, D. C. (2015). *Certain victory: Images of World War II in the Japanese media*. Routledge.
- (Porath, 2017) In, Frühstück, S., & Walthall, A (Ed). (2018). *Child's play: Multi-sensory histories of children and childhood in Japan*. University of California

Press.(pp. 17-40)

Ferro, M. (2000). *Historia contemporánea y cine*. Ariel.

Frühstück, S. (2017). *Playing War: Children and the paradoxes of modern militarism in japan*. University of California Press.

Frühstück, S., & Walthall, A. (2018). *Child's play: Multi-sensory histories of children and childhood in Japan*. University of California Press.

Jacoby, A. (2008). *A critical handbook of Japanese film directors: From the silent era to the present day*. Stone Bridge Press, Kindle edition.

Johnson, G. S. (2016, 09). Life in Retreat: Japan's Wartime School Evacuation in Practice. *Japanese Studies*, 36(3), 319-337. doi:10.1080/10371397.2016.1253002

Jones, M. (2010). *Children as Treasures: Childhood and the Middle Class in Early Twentieth Century Japan*. Cambridge (Massachusetts); London: Harvard University Asia Center.

Joo, W. (2018). *The cinema of Ozu Yasujiro: Histories of the everyday*. Edinburgh University Press.

Lebeau, V. (2008). *Childhood and cinema*. Reaktion.

Mause, L. D. (1994). *Historia de la infancia*. Alianza Editorial.

Nornes, Abe Mark. *Japanese Documentary Film: the Meiji Era through Hiroshima*. University of Minnesota Press, 2003.

Nornes, M. *The Japan, America Film Wars: World War II Propaganda and Its Cultural Contexts*. Harwood Acad. Publ., 1994.

Novielli, M. *Floating Worlds: a Short History of Japanese Animation*. CRC Press, Taylor & Francis Group, 2018.

Richie, D, and Paul, S. *A Hundred Years of Japanese Film A Concise History, with a Selective Guide to DVDs and Videos*. Kodansha America, Inc, 2012.

- Piel, L. H. (2016, 09). Japanese Adolescents and the Wartime Labor Service, 1941–45: Service or Exploitation? *Japanese Studies*, 36(3), 361-381.
- Platt, B. (2005, 06). Japanese Childhood, Modern Childhood: The Nation-State, the School, and 19th-Century Globalization. *Journal of Social History*, 38(4), 965-985.
doi:10.1353/jsh.2005.0073
- Sattaur, J. (2011). *Perceptions of Childhood in the Victorian Fin-de-Siècle*. Cambridge Scholars Publishing.
- Sorlin, P. (1992). *Sociología del cine: La apertura para la historia de mañana*. Fondo de Cultura Económica.
- Stringer, J and Alastair Phillips. *Japanese Cinema: Texts and Contexts*. Routledge, 2008.
- Tanaka, M. (2016). *Historia documental de la educación moderna en Japón*. El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África.
- Takeda, K. (1987, 11). The Introduction of French Romanticism to Japan (1868–1923). *Romance Quarterly*, 34(4), 455-470. doi:10.1080/08831157.1987.11000486
- Washburn, D., and Carole, C. *Word and Image in Japanese Cinema*. Cambridge Univ. Press, 2010.
- Yamashita, S. H. (2017). *Daily life in wartime japan, 1940 - 1945*. University Press Of Kansas.