

El Colegio de México

LA RESURRECCIÓN DE LAS LUCIÉRNAGAS:
ADAPTACIÓN DEL MENSAJE IDEOLÓGICO EN LA ANIMACIÓN DE
TAKAHATA ISAO, HOTARU NO HAKA, BASADA EN LA NOVELA DE
NOSAKA AKIYUKI, DEL MISMO NOMBRE

Tesis presentada por
LUIS ANTONIO BECERRA SORIA
en conformidad con los requisitos
establecidos para recibir el grado de
MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA
JAPÓN

Centro de Estudios de Asia y África

2009

“Llorarás...”

Gracias...

A mi madre y a mi hermano, a quienes debo mi vida, mis logros, mis sueños y mis manías. Por quienes continúo y avanzo; por quienes existo y soy.

A Atziri, por su ayuda en Japón como intérprete ante Takahata Isao; por sus dulces y su alegría. A Fátima, por su apoyo y compañía; una amiga nunca dejará de serlo. A Fernando, por sus aficiones, sus pláticas y por ayudarme a confirmar que estudié lo correcto. A Itzel, por su tranquilidad y sus sonrisas; por ser mi cómplice ante la Luciérnaga. A Liliana, por su madurez y ecuanimidad. A Yunuen, por esas conversaciones de sobremesa; por ser mi amiga en las crisis y en las alegrías. A Armando y a Roberto, palabras fugadas de las letras, y, sin embargo, aún literatura. Mis amigos.

A Miura Satomi, por su apoyo y paciencia en la elaboración de esta tesis; por su entusiasmo y dedicación, como asesora y maestra.

A Gabriel Linares, por su confianza y su apoyo en esta nueva aventura.

A Virginia Meza, por esas clases inolvidables en las que el aprendizaje se mezclaba con la alegría de enseñar.

A mis profesores, quienes durante dos años buscaron abrir las puertas de la cultura, sin transgredirla.

A la Luciérnaga...

「そして、ここに書かれなかった戦争の真実を、君たちの力で自分のものにしてください」野坂昭如。

“Por ende, la verdad de la guerra que no está escrita aquí, háganla suya con su propia fuerza, por favor”. (Nosaka Akiyuki, “*Atogaki*”: 160).

Índice

Introducción	6
Capítulo 1. “Detrás de la página; el reverso de la imagen”	
Marcos históricos de la novela y la animación	17
1. Marco histórico del tema de las obras: Japón y la guerra.....	19
1.1. Los huérfanos de guerra.....	23
1.2. El racionamiento de comida.....	25
1.3. Los bombardeos estadounidenses sobre suelo japonés.....	26
2. Marco histórico de la realización de la novela: la década de los 60s	29
2.1. La literatura de la década de los 60s	33
2.2. Nosaka Akiyuki: biografía y bibliografía	35
3. Marco histórico de la realización de la animación: la década de los 80s	37
3.1. La cinematografía en la década de los 80s.....	39
3.2. Takahata Isao: Biografía y filmografía	42
4. La tumba de las luciérnagas (Hotaru no haka): Resumen de la novela	43
Capítulo 2. “ <i>Pushing fireflies</i> . Luciérnagas en el muestrario”	
Análisis de los elementos funcionales representados por las luciérnagas	52
1. Primera función: el símil lumínico	53
1.1. La novela.....	53
1.2. La animación.....	57
2. Segunda función: el símbolo temporal	60
2.1. La novela.....	60
2.2. La animación.....	63
3. Tercera función: el símbolo de la brevedad de la vida	66
3.1. La novela.....	66
3.2. La animación.....	69
4. Cuarta función: el símbolo del vínculo entre el mundo de los muertos y los vivos.....	72
4.1 La novela.....	72
4.2. La animación.....	75
5. Conclusión	81
Capítulo 3. “En busca del mensaje perdido”	
Análisis de los finales de las obras	85
1. Análisis de los finales de las obras	86
1.1. Las últimas tres escenas de la novela.....	86
1. 2. La última escena de la animación	93
2. El efecto del final en las obras y el mensaje ideológico	99
2. 1. En la novela.....	99
2. 2. En la animación.....	101

3. Conclusión.....	103
Capítulo 4. “La respuesta, amigo mío, flota surcando el tiempo”	
Relación de las décadas de producción y el mensaje ideológico de las obras	105
1. Análisis de las conclusiones parciales	106
1.1. Conservación de elementos y del tema	106
1.2. Exclusión, inclusión y cambio del mensaje ideológico	111
2. Relación del mensaje ideológico con el entorno de las obras	114
2.1. La novela y la década de los 60s.....	114
2.2. La animación y la década de los 80s.....	121
3. Conclusiones.....	127
Conclusión.....	131
Fotograma.....	141
Bibliografía.....	158

Introducción

Reason, indeed, may oft complain
 For Nature's sad reality
 And tell the suffering heart how vain
 Its cherished dreams must always be;
 And Truth may rudely trample down
 The flowers of Fancy, newly-blown:

But, thou art ever there, to bring
 The hovering vision back, and breathe
 New glories o'er the blighted spring
 And call a lovelier Life from Death,
 And whisper, with a voice divine,
 Of real worlds, as bright as thine.
 (Emily Brontë, "To Imagination": 107).¹

Desde el momento en que los hermanos Lumière, en 1895, presentaron en la ciudad de Lyon una de las primeras exposiciones cinematográficas, la industria del cine, a nivel internacional, no ha parado de mover sus engranes. Miles de historias han surgido a partir de esos últimos años del siglo antepasado, abordando prácticamente todos los temas que han existido en la humanidad. Su carácter expositivo es fácilmente comparable al de la literatura, con una mayor audiencia, quizás, en los últimos años. Sin embargo, y pese a una aparente batalla, a momentos explícita, que ha existido desde el nacimiento de la cinematografía entre sus detractores, quienes veían a la literatura como único medio narrativo que puede ser nombrado "arte", la verdad es que ambos se han acompañado de la mano en esta trayectoria que ya cumple más de cien años.

La asociación literatura-cinematografía es casi tan vieja como el cine mismo. Una de las primeras películas que explotó el intercambio de ideas, por no decir la aportación de temas e historias, fue *Le Voyage dans la Lune (El viaje a la luna)*, de 1902 (sólo siete años después de la sensacional exposición de los hermanos Lumière), dirigida por Georges Méliés, inspirada en la novela de Julio Verne, *De la tierra a la luna*. Con esta película, misma que da también origen al

¹ "La Razón, es cierto, podrá a menudo quejarse / De la triste realidad de la Naturaleza / Y decir al adolorido corazón qué tan vanos / Deberían de ser siempre sus apreciados sueños; / Y la Verdad puede ajar con crudeza / Las flores de la Fantasía, recién en vuelo: // Pero, tú estás siempre ahí, para traer / La flotante visión de regreso, y soplar / Nuevas glorias sobre la poluta fuente / Y llamar a una más amena Vida desde la Muerte, / Y susurrar, con una voz divina, sobre / Mundos verdaderos, tan brillantes como los tuyos".

uso de los efectos especiales mediante la animación, a través de la superposición de cuadros, comienza una tendencia en la cinematografía mundial dirigida hacia dos vertientes: las películas inspiradas o basadas en la literatura y la adaptación cinematográfica de una obra escrita. En el caso de la primera, las obras cinematográficas hacen referencia, ya sea de manera directa o indirecta, a una novela, un cuento o a una obra de teatro, permitiéndose ir más allá de la historia original o tomar un personaje o las características de una trama. Es un fenómeno muy parecido a la intertextualidad literaria, en donde una obra narrativa toma ciertos rasgos de otra para crear su propia versión o punto de vista. En algunos casos esto se realizaba, y se realiza, debido a la imposibilidad de adaptar la historia original, ya sea por problemas legales o por diferencias con el autor de la obra escrita.

El segundo caso, la adaptación cinematográfica, es todavía más interesante y complejo que el primero. En éste existe una directa relación entre la obra cinematográfica y la escrita, que inicia, en muchas ocasiones, desde el título que comparten ambas creaciones. Con esto, el espectador, si es que conoce de antemano la obra original, posee un juicio *a priori* de lo que ha de observar en la pantalla, con lo que, desde el primer momento, existe la posibilidad de una comparación. Luego viene el uso de los personajes principales, que han de ser los mismos (ya sea en nombre o en características) que en la obra escrita; sus actitudes y sus descripciones son trasladados del texto al movimiento a través de imágenes; lo mismo ocurre con los escenarios, con los objetos, con las fisonomías, con los cuerpos. Y, por último, la trama es abordada en la película tratando de seguir paso por paso lo narrado en la obra escrita, enfatizando el clímax para pretender el mismo desenlace.

La historia de la cinematografía, por tanto, se ha acompañado desde sus inicios por las obras literarias, para inspirar o para servir de adaptación. Dejando de lado el simple hecho de lo

redituable que puede ser este ejercicio (bajo la idea de que la aceptación de una obra conocida será igual en la obra nueva), el punto a tratar es el porqué. Basta mirar en nuestro entorno, en las carteleras de las salas de cine actuales; cada año surge una adaptación cinematográfica de una novela conocida, ya sea ésta miembro de los llamados “Best Sellers” o de los tan afamados, y canónicos, “clásicos”. Prácticamente se acompaña a la película con el nombre del autor de la obra escrita, en especial si éste es conocido. Todo con el propósito de enfatizar su conexión, y llamar la atención. Sin embargo, ¿qué es lo que motiva a un director, (olvidemos, en esta ocasión, el papel del productor), a hacer una adaptación cinematográfica de una obra escrita que es, en muchas ocasiones, tan conocida que aparentemente no necesitaría de otra “versión”? Son tantas las respuestas como motivos existe en el obrar del ser humano: la búsqueda de la fama, la perpetuación de un nombre, la ganancia, la demanda popular, etc. Pero, ¿qué ocurre con aquellos directores que ya poseen todas estas intenciones y logros, cuando éste es conocido, aunque sea de manera local, cuando no le motiva la ganancia, cuando la obra escrita no es tan conocida? Para responder a esta pregunta quizás sea necesario recordar que estas mentes tan alabadas y, textualmente y metafóricamente, visionarias, también son individuos que se enfrentaron un día a la labor gozosa de abrir un libro y extraerse del mundo entre sus páginas. Son lectores, y como tales generan una interpretación. Por ende, es esta interpretación, su forma de leer la obra escrita, la que les lleva a exponerla de la forma en la que ellos pueden hacerlo, su medio: la cinematografía.

Los estudios al respecto son numerosos, tanto de parte de la literatura como de la cinematografía. Sin embargo, la mayoría de ellos está basada en la cinematografía europea o estadounidense, haciendo a un lado la que surge en África o Asia. Por otra parte, pese a que algunos análisis se enfocan, en ocasiones, en la cinematografía de estas regiones olvidadas, o

ignoradas, esto lo realizan tomando como eje principal el así llamado mundo “Occidental”, que más que indicar una distribución geográfica, marca y enfatiza diferencias infranqueables a nivel, en esta ocasión, cultural. Así, cuando se realiza un estudio acerca de la adaptación cinematográfica en Japón, China, Corea, Egipto, Sudáfrica o Indonesia, se toman en cuenta sólo cuando la obra origen, la obra escrita, proviene de un país europeo o de Estados Unidos, dotando al análisis y a las conclusiones de un sentido demasiado cargado hacia “Occidente”, hacia la obra escrita. Por lo que dejan un vacío bastante grande, muchas veces sólo llenado por la academia local (y por ende restrictiva para el resto del mundo), en donde la pregunta clave es: ¿qué sucede cuando la obra original, la escrita, proviene del mismo país que ha dado origen a la adaptación?, además, ¿ocurre un fenómeno similar o es que acaso debe de ser tomado como un hecho extraordinario?

Por otra parte, dentro de la cinematografía mundial, sin hacer casos especiales entre “Occidente” y “Oriente”, por el momento, una de las derivaciones que ha acompañado a este movimiento artístico casi desde el inicio es la animación. Ya sea que se trate de animación cuadro por cuadro, mediante dibujos animados o acompañando a la “acción en vivo” (*Live action*), esta derivación ha estado presente y se ha desarrollado de una manera bastante trascendente en las últimas décadas. Sin embargo, y pese al éxito que las películas animadas han tenido en el mundo (por ejemplo, *Blanca Nieves y los Siete Enanos* (1937), que permitió la popularización de los largometrajes animados en Estados Unidos; o *Alice* (1988), del director checoslovaco Jan Švankmajer), y a su constante desarrollo y uso para exponer temas tan profundos como los de la cinematografía tradicional, no son tomados en cuenta con la suficiente seriedad en los análisis académicos, por considerarlas parte de la así llamada “cultura popular”. Aunado a esto, si la producción “occidental” de películas animadas es casi ignorada, la que se origina en “oriente”

prácticamente se desprecia. Esto surge a partir de una valoración llena de prejuicios, enfocada en especial hacia Japón, debido a la producción tan popularizada y victimizada (en especial por los medios de comunicación) de animación en estas regiones. En pocas palabras, se le considera poco menos que un mero entretenimiento de masas sin ningún contenido válido para ser estudiado.

Ante esto, el presente estudio busca realizar un análisis académico, en principio, de la relación que existe entre una obra literaria y su adaptación cinematográfica, cuando ambas provienen de una de estas regiones asiáticas, en este caso Japón; y, por otra parte, de un largometraje animado, utilizando los mismos métodos analíticos que se emplearían en cualquier investigación cinematográfica. La obra escrita en cuestión pertenece a Nosaka Akiyuki, creada en 1968 y que lleva por nombre *La tumba de las luciérnagas* (火垂るの墓, *Hotarunohaka*); mientras que el largometraje animado, del mismo nombre que la novela, fue dirigido por Takahata Isao, en 1988.

De esta manera, la hipótesis a demostrar en esta investigación es: la adaptación cinematográfica del director Takahata Isao de la novela de Nosaka Akiyuki es un proceso de conservación de un símil y de tres símbolos, contenidos en la obra literaria, con el propósito de realizar una adaptación “fiel”, preservando los elementos originales y el tema; sin embargo, mediante la inclusión de un solo elemento ajeno a la obra literaria, se altera el mensaje ideológico de la novela de Nosaka, evento que responde a la diferencia entre las épocas de producción de la obra escrita y la cinematográfica.

Para comprobar esta hipótesis, el objetivo general de este trabajo es el de analizar ambas obras, la literaria y la cinematográfica, mediante una comparación, señalando los elementos que se conservan (un símil y tres símbolos, todos representados por el uso de las luciérnagas) y que

conforman la preservación del tema; asimismo, de los elementos que se incluyen en la animación y que no se encuentran en la novela (fenómeno de exclusión/inclusión), que son usados para alterar el mensaje ideológico de la novela, a razón de la época de realización de la película.

Por otra parte, los objetivos particulares que han de acompañar al análisis son, en primer lugar, el uso de teorías literarias (en especial la teoría de la recepción y las posestructuralistas), de adaptación cinematográfica y cinematográficas, para demostrar, por una parte (el literario), si su empleo es posible. La novela de Nosaka será estudiada empleando estas teorías de una manera implícita, por lo que, si bien los resultados no serán incluidos en la conclusión, sí estarán presentes en todo momento, y los resultados obtenidos se demostrarán en la eficacia del análisis. Por otra parte, el estudio del largometraje será realizado empleando las teorías cinematográficas y sus métodos, esto con la intención de demostrar que es factible el análisis de la animación sin hacer distinción alguna. Al igual que en el empleo de las teorías literarias, los resultados no serán visibles en la conclusión, pero sí en el desarrollo del estudio. El segundo objetivo particular es estudiar la forma en que los sucesos sociales de dos décadas diferentes se acompañan, por una parte, de la literatura y, por la otra, de la animación.

Con el propósito de alcanzar estos, este trabajo está dividido en cuatro capítulos, cada uno de ellos con un objetivo principal. El primer capítulo, por tanto, da un marco histórico a la investigación; para lograrlo, a su vez está dividido en cuatro subcapítulos. En el primero, se presenta una pequeña reseña de los acontecimientos históricos que son abordados en ambas obras: la Segunda Guerra Mundial (misma que, debido a sus características en territorio japonés, comienza en la Segunda Guerra Sino-Japonesa, en 1937), y tres de sus elementos principales, por no decir consecuencias: los huérfanos de guerra, el racionamiento de comida y los bombardeos. El segundo subcapítulo está dedicado al marco histórico de la realización de la novela, la década

de los 60s; en éste se abordan el auge económico, sus características políticas, los movimientos estudiantiles, la contaminación y, sobre todo, los movimientos literarios; éste último permite la introducción a las peculiaridades de la literatura de esta década, así como al autor de la novela, Nosaka Akiyuki, y a su bibliografía. El tercer subcapítulo posee una construcción similar al anterior, pero presentando la cinematografía y al director Takahata Isao, junto con su filmografía. Por último, el cuarto subcapítulo es un resumen de la novela de Nosaka, indicando, sin un análisis, las partes que no se encuentran en la película. El objetivo, por ende, de este primer capítulo es crear un marco de referencia en el lector.

El segundo capítulo está dividido en cuatro subcapítulos principales y una conclusión. En cada uno de los subcapítulos se analiza un elemento diferente para realizar un estudio doble, comparativo entre la novela y la animación. En total son cuatro los elementos básicos, representados por el uso de las luciérnagas, que se estudian en cada subcapítulo: el símil lumínico (creado a partir de la comparación entre las luciérnagas y las luces de los aviones japoneses y estadounidenses, y de la armada imperial nipona), el símbolo temporal (señalado por las luciérnagas al ser insectos de la estación del verano), el símbolo de la brevedad de la vida (una unión entre la vida orgánica de las luciérnagas y de los niños), y el símbolo del vínculo entre los vivos y los muertos (creado por el folclor popular). El propósito de este capítulo, que se desarrolla en la conclusión parcial, es el de demostrar que existe una conservación de elementos de la novela en la adaptación cinematográfica, con el fin de mantener un único tema en ambas obras.

El tercer capítulo, a su vez, está dividido en dos subcapítulos y una conclusión parcial. El primer subcapítulo presenta un análisis de los finales de las obras, resaltando los puntos en los que son diferentes entre sí, usando como base el principio de exclusión/inclusión, en donde la

novela es la base y la animación el eje comparativo. Por otra parte, en el segundo subcapítulo se recapitulan las diferencias encontradas para, en principio, descubrir el efecto resolutivo que los finales tienen en la obra en su conjunto, y así extraer el mensaje ideológico de ambas obras, lo que busca demostrar que son diferentes. Por último, el propósito de este capítulo es comprobar que mediante la alteración del final de la novela se cambia de manera radical el mensaje ideológico.

El cuarto capítulo también está dividido en dos subcapítulos y una conclusión parcial. En el primero se analizan los resultados obtenidos hasta el momento, en los dos capítulos anteriores, para demostrar, por una parte, que existe una conservación de los elementos y del tema, pero no así del mensaje ideológico. Con estos dos resultados unidos, en el segundo subcapítulo se da una explicación de este fenómeno mediante la inclusión de las políticas de la memoria en las dos décadas de realización de las obras, los 60s, para la novela, y los 80s, para la animación. El objetivo de este capítulo es demostrar que ambas obras responden, ya sea por contraposición o continuidad, a una ideología social que fluía en las décadas en las que ambas obras fueron expuestas, hecho que es explicado en la conclusión parcial.

En la elaboración del presente estudio se usa una serie de instrumentos que es necesario explicar desde estos momentos. En principio, la novela es analizada en su idioma original, japonés, por lo que en el texto de este trabajo aparecen las citas capturadas en el sistema de *kana* (tanto *hiragana* como *katakana*) y de *kanji*. Estas citas, por otra parte, se encuentran entre comillas; asimismo, cuando se trate de un diálogo, según lo marque el texto original, se usan comillas cuadradas o *kagikakko* (「」), las que usuales en japonés para señalar títulos de obras, diálogos, entre otros. Además, en nota al pie de página se anexan las traducciones al español para

facilitar el seguimiento del análisis, así como algunas notas que pueden ser pertinentes en el caso de palabras que no sean conocidas en la lengua española.

Asimismo, la animación también está acompañada de algunos instrumentos de investigación. El primero de ellos es el uso de algunas citas en japonés que pertenecen a los diálogos de la película. Al igual que en el caso de la novela, se presentan en el sistema de *kana* y *kanji*, y se acompañan de una traducción al español. Éstas están capturadas usando comillas cuadradas. Asimismo, todas las traducciones del japonés al español (tanto de la novela como de la animación) han sido realizadas por el autor de la presente investigación, con el apoyo de la Dra. Miura Satomi. Por último, para apoyar el análisis y la comprensión de los objetos estudiados, principalmente imágenes, al final del presente trabajo se anexa un fotograma; por otra parte, en este estudio, en las partes en las que se habla de la animación, se ha insertado la indicación del número de la lámina que se analiza. El fotograma, por su parte, está construido siguiendo dos especificaciones: la primera de ellas es una cronología acorde a la película, para facilitar la apreciación del orden de las escenas; y, la segunda, el uso del *storyboard* original que siguió Takahata para realizar la animación, mismo que ha sido usado como referencia en las láminas, indicando la escena a la que pertenece y el número del cuadro. Finalmente, las imágenes que conforman el fotograma fueron tomadas directamente de la animación.

En el caso del uso de palabras en japonés, se ha optado por seguir el sistema de transliteración de Hepburn. Por lo que, en principio, las vocales largas han sido transliteradas con el *macron* encima de las vocales (ē, ō, ū); por otra parte, en el caso de los nombres japoneses, siguiendo este sistema, aparece primero el apellido y después el nombre de pila. Asimismo, cuando se mencionen algunas obras tanto cinematográficas como literarias, según sea pertinente, o palabras que por su trascendencia lo necesiten, se usan tres sistemas de escritura: primero se

muestra la traducción del título de la obra o de la palabra en español; después, entre paréntesis, su escritura en *kana* o *kanji*; por último, su transliteración. Finalmente, se ha optado por usar transliteraciones cuando surjan palabras provenientes del japonés (en el caso de ciudades o cosas), pese a que exista una palabra aceptada en español; por ejemplo, en lugar de “Tokio” o “quimono”, ambas ya existentes en la lengua española, se han usado “Tōkyō” o “*kimono*”; asimismo, las cursivas sólo se han empleado para los objetos, y no para los nombres propios.

El último aspecto en la elaboración de este trabajo de investigación es la traducción de las citas en inglés. Dentro del texto aparecen traducidas al español, y en nota al pie de página se encuentran en su idioma original, siempre y cuando el texto citado no haya sido traducido previamente. Esto para facilitar el seguimiento de la lectura y del análisis de este estudio. Todas las traducciones, por tanto, serán del autor de la presente investigación.

Capítulo 1

と
ア

メ

シ

ン

の

Detrás de la página; el reverso de la imagen
Marcos históricos de la novela y la animación

の

後

、

の

裏側

It was the best of times, it was the worst of times, it was the age of wisdom, it was the age of foolishness, it was the epoch of belief, it was the epoch of incredulity, it was the season of Light, it was the season of Darkness, it was the spring of hope, it was the winter of despair, we had everything before us, we had nothing before us, we were all going direct to Heaven, we were all going direct the other way (Charles Dickens, *A Tale of two cities*: 1).²

La función de este capítulo es dar un marco de referencia a la novela de Nosaka Akiyuki y a la animación de Takahata Isao. Por ende, este capítulo consta de cuatro subcapítulos, cada uno aporta un elemento para la comprensión del estudio que será realizado en los capítulos posteriores. Para tal efecto, en el primer subcapítulo se presenta el marco histórico del tema de ambas obras. Si bien la narración de la novela y de la animación sólo abarca unos cuantos meses de la Segunda Guerra Mundial y poco más de cinco semanas desde la rendición de Japón (para ser más específico, del 5 de junio al 22 de septiembre de 1945), para facilitar una mayor comprensión del ambiente que rodea a los personajes y situaciones de las obras, se ha optado por hacer una breve semblanza del periodo de guerra japonés desde la incursión en China, 1937, terminando con la rendición de Japón, 1945. Asimismo, como parte de este subcapítulo, se abordan tres características del periodo de guerra que se pueden encontrar en la novela y en la animación: los huérfanos de guerra, el racionamiento de comida y los bombardeos sobre suelo japonés.

El segundo subcapítulo está dedicado a presentar el marco histórico de la realización de la novela de Nosaka Akiyuki: la década de los años 60s. En principio, se da una breve descripción de los principales eventos ocurridos en Japón durante esta década, enfatizando la economía, la política y los movimientos sociales, así como las derivaciones que se presentaron a raíz de estas

² “Era el mejor de los tiempos, era el peor de los tiempos, era la edad del conocimiento, era la edad de la estupidez, era la época de la creencia, era la época de la incredulidad, era la temporada de la Luz, era la temporada de la Oscuridad, era la primavera de la esperanza, era el invierno de la desesperanza, teníamos todo delante de nosotros, no teníamos nada delante de nosotros, todos íbamos directo al Cielo, todos íbamos directo al otro lado”.

situaciones, como fueron la contaminación, los movimientos estudiantiles y los cambios sociales, todo esto con la intención de plantear un vínculo entre estos factores y las características de la literatura de esta década. Posteriormente se realiza un pequeño compendio de autores y de obras, buscando una trayectoria de causas y consecuencias que englobe a la novela de estudio. Por último, se presenta una pequeña biografía de Nosaka Akiyuki y su bibliografía.

El tercer subcapítulo está basado en la década de los años 80s, con el fin de construir un marco histórico a la realización de la animación de Takahata Isao. Al igual que en el subcapítulo anterior, se presenta una breve reseña de eventos ocurridos a partir de 1980 hasta 1989, con énfasis en la economía, la política y los movimientos sociales. Esta relación de eventos da pie a un análisis de la cinematografía de esta década; de nuevo, haciendo hincapié en directores y obras, para poder englobar la animación de Takahata y así crear un contexto. Por otra parte, también se añade a esta sección, concerniente a la cinematografía, un apartado dedicado a la producción de la animación cinematográfica japonesa, así como de los principios que se tuvieron para llevarla a cabo. Finalmente, para cerrar este subcapítulo, se realiza una breve biografía de Takahata Isao, y se presenta su filmografía.

En el cuarto y último subcapítulo se elabora un resumen de la novela y animación de este estudio, para que el lector pueda tener una idea de los eventos que son analizados a lo largo de este trabajo. Cabe señalar que el resumen está basado en la novela de Nosaka Akiyuki, indicando las escenas que no se encuentran en la animación.

1. Marco histórico del tema de las obras: Japón y la guerra

Años antes de que en Europa estallara la Segunda Guerra Mundial, Japón alzaba los brazos empuñando un arma. Todo comenzó, de acuerdo a algunos historiadores, con la confrontación accidental de una compañía de soldados japoneses y de una china, el 7 de julio de 1937, en

Beijing. Se cuenta que durante unas maniobras nocturnas, la compañía nipona fue atacada; entonces, la formación de entrenamiento fue disuelta, y, al reorganizarse, descubrieron que algunos soldados estaban ausentes. Pese a que fueron encontrados al poco tiempo, el Comandante Mutaguchi Renya, bajo petición del líder de la compañía atacada, mandó un batallón de refuerzos para iniciar las negociaciones con el ejército chino. Éste no llegó a tiempo, y en la madrugada del día siguiente, el ejército japonés atacó a las fuerzas locales reunidas en el templo Longwang (CFR. Nakamura, 1998: 141; Martínez Legorreta, 1991: 233).

Este hecho fue el inicio de las agresiones bélicas en contra de China. Si bien Japón no deseaba comenzar una guerra con su vecino continental, ésta era inminente, debido a que el alto mando japonés deseaba proteger a los 12,000 civiles que radicaban en ese país. Así, el 10 de julio de ese año, la guerra estalló entre ambos países, misma que permitiría a Japón apoderarse de Nankin, de Cantón y de Hangchow (CFR. Martínez Legorreta, 1991: 234).

Los éxitos obtenidos en China facilitaron la decisión del gobierno japonés de aprobar la ley de movilización general en 1938. Un año después, ante el inicio de la Segunda Guerra Mundial en Europa, el Ministro de asuntos exteriores, Arita Hachirō, propuso que Japón debía convertirse en el eje principal para construir y comandar un Nuevo Orden en Asia, y que todos los países que se encontraban en la zona del Pacífico debían participar, de una u otra manera, debido a las similitudes raciales y económicas, en este proyecto, que en sí era una excusa para comenzar las acciones militares en la zona. Sus primeras maniobras, de esta manera, estaban dirigidas a garantizar el ingreso de materia prima (como arroz, hule, carbón y estaño) al territorio japonés, mediante la ocupación de diversas naciones y territorios. El primero en caer bajo el yugo japonés fue Indochina, seguido por Siam (Tailandia), con quien se firmó un tratado de uso de suelo, a cambio de una porción de Camboya y Laos (CFR. Martínez Legorreta, 1991: 234-236).

Un año después, en 1940, Japón, en su búsqueda de obtener y construir el Nuevo Orden en Asia, firmó el Tratado Tripartito con Alemania e Italia. En 1941 Japón incursionó militarmente en Indochina, lo que provocó el malestar de Estados Unidos quien de inmediato congeló los depósitos japoneses en su territorio; Inglaterra hizo lo propio (CFR. Martínez Legorreta, 1991: 234-236).

Ese mismo año, el 5 de noviembre, Japón puso un ultimátum, de 20 días, a Estados Unidos, bajo amenaza de agresión si no se lograba un acuerdo entre ambos países. Éste último estipuló que accedía a las peticiones, pero, para ello, Japón tenía que declarar la independencia de Indochina, el retiro de las tropas de China y la firma de un tratado de no agresión con Gran Bretaña, Holanda, la Unión Soviética y Estados Unidos. El país nipón se negó rotundamente, y su respuesta fue el ataque a Pearl Harbor, en Hawaii, el 7 de diciembre, antes de que se declarara la guerra entre ambas naciones. Como resultado lógico, Gran Bretaña y Estados Unidos ingresaron en el conflicto del Pacífico (CFR. Martínez Legorreta, 1991: 237).

Pese a la declaración de guerra, Japón se sintió motivado a seguir con sus incursiones en los territorios del Pacífico, ya que creía que la armada de Estados Unidos había sido destruida. De esta manera, ocupó Hong Kong, Malaya, Singapur, Birmania, las Indias Orientales holandesas y las Filipinas. Sin embargo, su suerte se terminó en este punto. Gracias a la derrota del ejército alemán en territorio de la Unión Soviética y al avance de los aliados en Europa, Estados Unidos pudo concentrar sus fuerzas en el Pacífico. Este factor creó tensión en el gobierno japonés, quien planteó varias propuestas para lograr la paz entre Alemania y la Unión Soviética, en 1943, desde luego, todas infructuosas; así como convencer a los Estados Unidos y a la Gran Bretaña del cese al fuego, con la promesa de liberar los territorios conquistados y mantener su imperio original. No fueron escuchadas sus voces, y, en 1944, los estadounidenses tomaron Saipán e

implementaron un bloqueo económico que privara a Japón de sus recursos básicos y así poder diezmar su voluntad mediante el hambre. Por si esto fuera poco, la Unión Soviética se rehusó a renovar el tratado de no agresión, sin mencionar la consecuente derrota de Alemania (CFR. Martínez Legorreta, 1991: 238-239).

La guerra llegaba a su fin, y el único miembro de la Triple Alianza era Japón. Por ello, en julio de 1945, en la Declaración de Postdam, Estados Unidos, Gran Bretaña y la Unión Soviética pusieron sobre la mesa el asunto japonés. Su decisión era contundente: el país del sol naciente debía aceptar una serie de condiciones para que se firmara la paz, entre las que resaltan la limitación de la soberanía japonesa a, únicamente, las cuatro islas, el desarme, la repatriación de sus ejércitos desperdigados por el Pacífico, un juicio a los criminales de guerra, la destrucción de fábricas de armamento, un periodo de ocupación y su intromisión en la economía mundial. Tanto el Emperador como el consejo supremo estaban de acuerdo con estas condiciones, pero no así algunos militares. Ante esta renuencia, y antes de escuchar cualquier voz por parte de los japoneses en contra o a favor, el 6 de agosto de ese año, Estados Unidos arrojó sobre Hiroshima una “llamada de advertencia” que buscaba “convencer” a los japoneses: la bomba atómica. El Emperador se apresuró, entonces, a buscar la paz, pero el tiempo apremió y una segunda bomba estalló sobre Nagasaki, el 9 de agosto. Ante tales muestras tan convincentes, el 15 de agosto se publicó el edicto imperial que ordenaba la tan apremiada rendición, y el 2 de septiembre se firmó la paz definitiva de Japón, ante el general Douglas MacArthur, momento que inició la ocupación estadounidense durante siete años (CFR. Martínez Legorreta, 1991: 239-241).

El marco temporal de la novela de Nosaka Akiyuki y de la animación de Takahata Isao se encuentra circunscrito en los sucesos descritos con anterioridad. Sin embargo, el periodo que abarcan ambas obras sólo es una fracción de este tiempo, los últimos días de la Segunda Guerra

Mundial y algunas semanas posteriores a la rendición de Japón. A su vez, dentro de la temporalidad narrativa de la novela y de la animación, son tres los aspectos fundamentales que son abordados: los huérfanos de guerra, el racionamiento de comida y los bombardeos sobre territorio japonés.

1.1. Los huérfanos de guerra

Desde el inicio de la Segunda Guerra Sino-Japonesa hasta la derrota de Japón, “probablemente al menos 2.7 millones de militares y civiles murieron como resultado de la guerra, casi un 3 ó 4 por ciento de la población del país, de alrededor de 74 millones, en 1941. Millones más estaban heridos, enfermos o seriamente malnutridos” (Dower, 1999: 45).³ Por otra parte, miles de hogares habían sido consumidos por las llamas de los bombardeos que asolaron las ciudades más pobladas de Japón, lo que provocó, por consecuencia, la disolución de incontables familias, ya fuese por la muerte o por su separación en las huidas con el fin de salvaguardar sus vidas. El resultado de éstas fue que muchos niños se encontraron, en ocasiones de la noche a la mañana, solos entre las ruinas, sin amparo de ningún tipo. Estos fueron llamados huérfanos de guerra o niños sin hogar, quienes “por definición se convirtieron en niños ‘impropios’. Obligados a luchar por su supervivencia diaria en las calles, comenzaron a ser tratados como delincuentes incorregibles” (Dower, 1999: 62).⁴

Los números eran alarmantes, pero, quizás, comunes ante cualquier enfrentamiento bélico. De acuerdo al Ministerio de Salud y Bienestar, para julio de 1946 se contabilizaban aproximadamente 4,000 huérfanos en todo Japón, y, para febrero de 1948, el número de huérfanos y de niños sin hogar era de 153,510. De este número, 28,248 habían perdido a sus

³ “Probably at least 2.7 million servicemen and civilians died as a result of the war, roughly 3 to 4 percent of the country’s 1941 population of around 74 million. Millions more were injured, sick, or seriously malnourished”.

⁴ “By definition became ‘improper’ children. Forced to scramble for daily survival on the streets, they became treated as incorrigible delinquents”.

padres en los bombardeos, 11,351 no tenían ningún familiar o habían perdido contacto con ellos durante el proceso de repatriación, 2,640 fueron identificados como abandonados, y 81,266 habían perdido a sus padres o habían sido separados de ellos debido al caos que derivó del final de la guerra (CFR. Dover, 1999: 62-63).

Para todos estos niños la supervivencia era un factor clave, pero en lo absoluto sencillo. Convertían casi cualquier sitio en su “hogar”, y llegaron a vivir en estaciones de trenes,⁵ bajo puentes del ferrocarril o en ruinas abandonadas. Para obtener un ingreso, aunque éste fuera mínimo, limpiaban zapatos, vendían periódicos, robaban, reciclaban colillas de cigarrillos, vendían ilegalmente cupones de comida o mendigaban (CFR. Dower, 1999: 63). Asimismo, y gracias a la ocupación estadounidense, muchos de estos pequeños encontraron otra manera de mantenerse con vida, al convertirse en “intermediarios” entre las *amepan*⁶ y los soldados estadounidenses. De igual manera, y casi como resultado de este proceso, también solían intercambiar los productos que servían como “pago del servicio” de las *amepan* por dinero o productos en el mercado negro (CFR. Nosaka, 1999: 77-80).

La respuesta de las autoridades ante el número tan grande de niños huérfanos o de la calle no se hizo esperar. Sin embargo, ésta no tenía su origen en un sentimiento de apoyo local, sino que respondía a las críticas de los británicos y estadounidenses quienes se alarmaban ante este hecho por medio de sus prensas. La táctica común que implementó el gobierno japonés fue todo menos “humanitaria”, en donde

⁵ Éste era uno de los lugares, como lo refiere Nosaka en su novela, en donde se reunía una gran cantidad de niños debido a sus características básicas. En principio, era fácil tener agua potable proveniente de los bebederos, así como baños públicos. Por otra parte, no era extraño que algún viajero les diera, como limosna, parte de su comida (CFR. Nosaka, 1999: 106-107).

⁶ Contracción de *Amerika* y *panpan*. En sí prostitutas japonesas cuyos “clientes” eran los soldados estadounidenses, casi de manera exclusiva.

a los niños sin hogar comúnmente se les acorralaba y subía en camiones como ganado, sin lugar a dudas una metáfora apropiada. La policía o los oficiales de la ciudad directamente involucrados en estos acorralamientos a menudo contaban en voz alta a los niños no en la manera en que los seres humanos son enumerados en japonés (una persona, dos personas, y así), sino en el vocabulario empleado para contar animales (un animal, dos animales, y así) (Dower, 1999: 63).⁷

Pese a las “buenas” intenciones del gobierno japonés, el problema de los niños de la calle no encontró una solución concreta y satisfactoria sino hasta muchos años después.

1.2. El racionamiento de comida

Debido a que Japón había comenzado sus acciones bélicas en el Pacífico algunos años antes de la Segunda Guerra Mundial, una de las estrategias básicas que implementó el gobierno fue el racionamiento de comida. Sin embargo, no fue sino hasta 1944, justo después de la declaración de guerra entre Estados Unidos y Japón, cuando el racionamiento en la nación nipona se transformó de una simple estrategia militar en un problema de hambruna. Surgieron, entonces, nuevas clases de robos en los sembradíos, que la policía nombró “ladrones de vegetales” o “vándalos del campo”. Como consecuencia, por ejemplo, la prefectura de Ōsaka anunció que el 46% de los crímenes de origen económico en su región estaba motivado por la comida (CFR. Dower, 1999: 90).

El vaivén del racionamiento de comida en Japón fue un proceso con crestas y valles. Antes de 1937 la cantidad de productos básicos comestibles (como arroz, trigo, granos de soya, papas, azúcar, etc.) por cabeza era el adecuado para la alimentación; si a este hecho se le considera como un 100%, el punto más alto se alcanzó en 1938, 103%, como consecuencia de los éxitos del ejército nipón en el Pacífico. No obstante, a partir de este año el porcentaje fue

⁷ “Homeless children were commonly rounded up and loaded on trucks like cattle –by no means a strained metaphor. Police or city officials directly engaged in these roundups often counted the children aloud not in the way that human beings are counted in Japanese (*hitori*, *futari*, and so on), but rather in a vocabulary used for counting animals (*ippiki*, *nihiki*, and so on)”.

decreciendo, de un 78% en 1939-45 a un 56% en el 46 (CFR. Nakamura, 1998: 244). Debido al problema de abastecimiento durante los años bélicos, muchos de los recursos eran destinados al ejército, dejando a los civiles en situaciones precarias, incluso a aquellos que trabajaban en las fábricas de armamentos, lo que tuvo como consecuencia que “para julio, los índices de ausencia en las mayores ciudades era del 40% o más, indicando el problema de los alimentos como el factor más importante” (Dower, 1999: 91).⁸

Sin embargo, no todo era consecuencia de las maniobras japonesas, sino un plan elaborado, y fríamente calculado, por parte del ejército estadounidense. Por orden de la capital de Estados Unidos, todo buque carguero que tenía como destino las costas japonesas debía de ser hundido de inmediato, sin ningún miramiento. Y esto era un gran problema para el pueblo japonés, debido a que antes de Pearl Harbor se importaban de Corea, Formosa y China cerca del 31% del consumo local de arroz, el 92% de su azúcar, el 58% de su frijol de soya, y el 45% de su sal. Esta operación era conocida como “estrangulación económica” (CFR. Dower, 1999: 91). Asimismo, para alentar a los japoneses a aceptar la rendición, se ideó una estrategia conjunta a la anterior, que tenía como objetivo “privarlos de los fertilizantes al estallar sus platas de nitrógeno, y destruir sus campos de arroz con el defoliante químico TN-8” (Schaffer, 1985: 139).⁹ El éxito de estas maniobras fue claro: para noviembre de 1945, 733 personas habían muerto de hambre en Kōbe, Kyōto, Ōsaka, Nagoya y Yokohama (CFR. Dower, 1999: 93).

1.3. Los bombardeos estadounidenses sobre suelo japonés

A diferencia de los bombardeos que se utilizaron en la Segunda Guerra Mundial sobre suelo europeo, las bombas que emplearon los Estados Unidos en contra de las ciudades japonesas

⁸ “By July, absentee rates in major cities stood at 40 percent or more, with the food problem being cited as a major contributing factor”.

⁹ “To deprive them of fertilizer by blowing up their nitrogen plants, and to destroy their rice crop with the chemical defoliant TN-8”.

tuvieron una característica fundamental: eran incendiarias. Esta estrategia tuvo su origen en las aulas de las instituciones militares estadounidenses, en 1939, cuando, en medio de un curso acerca de operaciones aéreas, el Mayor C. E. Thomas propuso que sería más conveniente amedrentar el espíritu japonés de lucha, antes que destruir sus ciudades por completo, y que la manera más idónea de hacer esto era a través del fuego. Esta propuesta no estaba del todo fuera de lugar, debido a que “el terremoto e incendio de 1923 habían demostrado la ‘temible destrucción’ que las bombas incendiarias podían infligir en las ciudades de Japón” (Schaffer, 1985: 108),¹⁰ situación que demostró el terrible poder psicológico que este tipo de sucesos tenía sobre los ciudadanos.

De inmediato, el comité de Investigación de la Defensa Nacional de los Estados Unidos, un año después, decidió tomar en curso las lecciones del Mayor y escuchar sus sugerencias. Así se creó la sección de armas incendiarias, cuyo miembro, The Standard Oil Group, desarrolló la bomba M-69, que esparcía napalm desde la cola. Ante el éxito de su desarrollo y la guerra que ahora mantenía con Japón, el comité encargado de estas operaciones comenzó a tomar en cuenta la utilidad de esta bomba sobre suelo nipón, en especial desde el punto de vista psicológico, ya que un ataque de este tipo podría con facilidad producir “un poderoso estímulo para el pánico en Japón” (Schaffer, 1985: 118).¹¹ Con todas las posibilidades sobre la mesa, en junio de 1944 se estableció el Comité Cooperativo Incendiario (*CFR*. Schaffer, 1985: 108-112).

Una vez que los materiales y las estrategias habían sido diseñados, sólo restaba ponerlos en práctica, por lo que, a finales de ese mismo año, la Fuerza Aérea 22 lanzó un ataque con aviones B-29 sobre la ciudad de Tōkyō. Fue tal el éxito de esta operación que se repitió el 4 y 25

¹⁰ “The earthquake and fire of 1923 had demonstrated the ‘fearful destruction’ incendiary bombs could inflict on Japan’s cities”.

¹¹ “A powerful incitement to panic in Japan”.

de febrero, sobre distintas ciudades de Japón, alcanzando un logro de 27,970 edificios destruidos sólo en la ciudad capital (*CFR. Schaffer, 1985: 121-128*).

Los resultados no se hicieron esperar, mismos que se transformaron del sufrimiento humano en meros números, los que representan las características de una sociedad que si bien estaba lista para enfrentar incendios ocasionales, no así para los intencionales a gran escala. La realidad era que, por ejemplo, en Tōkyō sólo existían 8,100 bomberos profesionales, insuficientes para apagar las devoradoras llamas. Esto provocó que las ciudades principales experimentaran una evacuación en masa, y, en marzo de 1945, cerca de 1.7 millones de habitantes habían evacuado Tōkyō, dejando sólo 5 millones en la capital japonesa. La razón de este abandono de la ciudad capital era más que sencilla: la supervivencia. Sólo en ese mes, en el mayor ataque registrado a esta ciudad, 87,793 personas perdieron la vida, 40,918 resultaron heridas, y cerca de 1,008,005 perdieron sus hogares. Grandes números que confirmaban, para los Estados Unidos, un gran éxito (*CFR. Schaffer, 1985: 129-132*).

Pero los ataques no cesaron, al contrario, se volvieron frecuentes y hasta esperados por una población que ante el susurro de los motores de los atacantes sólo corría a los refugios para salvaguardar su vida, a cambio de sus posesiones. Durante el mes de abril, el 13 y el 15, miles de toneladas de bombas incendiarias fueron arrojadas en las secciones al norte de Tōkyō y en las áreas localizadas sobre la Bahía de Tōkyō. Hecho que se repitió al cabo de un mes durante cuatro días consecutivos (23, 24, 25 y 26) dejando a la ciudad devastada en la mayoría de sus regiones. Lo mismo sucedió con las ciudades principales de Japón, como Nagoya, Ōsaka, Kōbe y Yokohama. Finalmente, estos ataques estadounidenses de proporciones dantescas se detuvieron sólo para preparar, ante la historia, los estallidos de dos bombas nucleares, que lograrían poner fin a la contienda de una vez y para siempre (*CFR. Schaffer, 1985: 137, 147-148*).

2. Marco histórico de la realización de la novela: la década de los 60s

Si con un único término se tuviese que definir a la década de los 60s, seguramente el más factible, ante la mayoría de los críticos, sería el de crecimiento económico. Sin embargo, y a pesar de que muchos han querido adornar este suceso como un efecto de tintes “milagrosos”, la realidad es distinta, ya que no fue más que un plan diseñado y ejercido desde los años cincuenta. Como prueba basta un botón: hacia mediados de la década de los 50s, la tasa de crecimiento era de 8.5%, misma que aumentó a un 12.1% para finales de los 60s. Este incremento no fue una consecuencia aislada de una causa, sino que tuvo muchas, entre las que se encuentran el alto consumo de productos manufacturados por la sociedad japonesa, las mejoras de las condiciones de trabajo en las industrias y en los sindicatos, el aumento de la importación de tecnología y de su desarrollo local, la introducción de procesos de refinamiento de materiales (para su uso en la industria del petróleo, automotriz y electrónico), y su expansión en el comercio mundial (CFR. Lozoya, 1991: 270-271).

El gobierno, en nombre del Primer Ministro, Ikeda Hayato, en 1960, tuvo una parte más que esencial, por no decir ejemplar, en este crecimiento económico. Su primera acción fue la de establecer una meta en el ingreso nacional, mismo que debía ser duplicado en diez años. Por otra parte, y para apoyar lo anterior, propuso el plan “la política de las dos Chinas”, cuya piedra angular era el comercio con Taipéi y Beijing. Sobra decir que sus estrategias fueron correctas y que en ningún momento el ingreso nacional estuvo abajo del 10%. Por otra parte, y como resultado, se logró incrementar la producción de electrodomésticos y de tecnologías del campo. Este éxito se convirtió en la posibilidad de la exportación (CFR. Lozoya, 1991: 272-273).

Para enfatizar ante el mundo que Japón era ahora un país diametralmente distinto a la sombra de la destrucción que dos décadas antes circulaba por los periódicos y noticieros, se

celebraron los Juegos Olímpicos de Tōkyō en 1964. Una celebración de paz que sólo fue sacudida por los experimentos nucleares de China en Lob Nor y por la participación creciente de Estados Unidos en Vietnam (CFR. Lozoya, 1991: 273-274).

La floreciente económica y *status quo* que disfrutó Japón se vieron reflejados en el aumento de la población en las ciudades, de un 45.5% en 1955 a un 58% una década después. Esto derivó en la creación de grandes metrópolis, como Tōkyō, Ōsaka y Nagoya, y en el decremento de la población del campo, la que emigraba a las ciudades para mejorar sus condiciones de vida. Factor que a su vez provocó un incremento en el precio de la vivienda y en el número de automóviles, alterando, lógicamente, la fisonomía de las ciudades, con la construcción de rascacielos, trenes subterráneos y vías más amplias (CFR. Lozoya, 1991: 275-276).

Los cambios, a la vez, no se hicieron esperar en la sociedad de estas ciudades, en donde “tanto el estilo de vida como las actitudes cambiaron rápidamente, originando nuevos problemas” (Nakamura, 1988: 391),¹² o situaciones, siendo tres los más importantes y con mayor trascendencia: la contaminación, los movimientos estudiantiles y la popularización de otras formas de cultura.

El caso de la contaminación tiene su origen en el aumento indiscriminado del apoyo y del mejoramiento de la producción industrial. Las fábricas, ante el incesante marcar de los relojes que se transformaban en productos, vertían sus desperdicios en los ríos, sin pasar por alto las altas humaredas que eran escupidas al aire por las chimeneas industriales. Todo se mantenía en silencio hasta que una voz rompió con la fantasía del progreso sin daños, y ésta vino de un pueblo llamado Minamata, en Kyūshū, hacia 1953. En esta población surgió una extraña y misteriosa

¹² “Both lifestyles and attitudes changed swiftly, giving rise to new problems”.

pandemia que asolaba a sus moradores. Los científicos atraídos por el clamor popular pronto descubrieron que el origen de esta enfermedad era un elemento natural: el mercurio. Este hecho se repitió años después con características similares en la bahía de Ise, en Yokkaichi, en Niigata y Kawasaki. Pero no fue sino hasta 1963 y 1964 cuando encontraron al culpable: la contaminación industrial; su descubrimiento inició una nueva lucha (*CFR*. Nakamura, 1988: 392-393).

El gobierno, ante las presiones de los habitantes de las regiones infectadas, decidió poner manos en el asunto, y en el año de 1966, el Ministerio de Salud y Bienestar promulgó la Ley Básica de Medidas Preventivas de la Contaminación, que indicaba a las industrias que ellas eran las que debían hacerse responsables de sus desperdicios. Sin embargo, ésta no fue aprobada hasta un año después, y mucho menos respetada por las industrias, bajo la excusa de no “lastimar” al sector económico, hasta 1970 (*CFR*. Nakamura, 1988: 393).

Los movimientos estudiantiles en Japón fueron el resultado de una serie de causas de distintos tonos y características. Una de éstas era los pensamientos políticos de los estudiantes que rechazaban de manera contundente el Tratado de Seguridad, que tan “amablemente” había aceptado firmar Japón, ante las peticiones de Estados Unidos. Otra radicaba en el hecho de que “a pesar de los costos, los padres deseaban que sus hijos asistieran a la universidad. En la vibrante economía de los 60s, las empresas estaban ansiosas de obtener a todos los graduados que los colegios pudiesen arrojar, por lo que la educación de un niño era ampliamente considerada una inversión para el futuro” (Nakamura, 1988: 391),¹³ lo que tuvo como resultado un incremento en el número de las universidades que buscaban satisfacer la demanda de los estudiantes, y, por ende, de las empresas. Sin embargo, ante este hecho, los estudiantes comenzaron a manifestarse en

¹³ “Despite the expense, parents wanted their children to attend university. In the vibrant economy of the 1960s, business were eager to snap up all the graduates the colleges could turn out, so a child’s education was widely regarded as an investment for the future”.

contra de esta “producción en masa” de cerebros, o, mejor dicho, de mano de obra para las empresas (CFR. Nakamura, 1988: 395).

Las molestias hacia el sistema educativo pronto alcanzaron su punto más alto en 1968, en la Universidad de Tōkyō. El detonante, fue una queja por parte de los internos del Departamento de Medicina, ante el gran número de los aceptados. Como una línea de pólvora, el fuego se esparció por todo el campus, pero la verdadera llamarada inició cuando la policía, con uso de violencia, trató de “calmar” los eventos. La respuesta de los estudiantes ante las provocaciones se vertió en la toma de todos los departamentos universitarios durante el periodo inter-semestral. Al comenzar las clases, regresaron las instalaciones; pero un conflicto derivado de grupos opuestos de activistas universitarios (en una pelea con uso de palos y tubos) provocó un llamado por parte de las autoridades universitarias para controlar la agitación. Al no llegar la esperada calma, el 18 de enero de 1969, la policía antimotines reingresó a la universidad para desalojar la sala Yasuda, corazón del movimiento, con gases lacrimógenos (CFR. Nakamura, 1988: 395-396; McCormack, 1973: 555).

El último cambio en la sociedad japonesa fue el incremento de otros recursos culturales de expresión. Dentro de la diversa gama de formas que tomó este movimiento, dos pueden ser señaladas como factores claves: el *manga*¹⁴ y la literatura, al menos en su popularización. En el primer caso, el *manga* si bien desde décadas anteriores era usado como un medio de expresión ideológica, no fue sino hasta estos años cuando su distribución, casi alcanzando todos los sectores sociales, logró un posicionamiento en la cultura japonesa. Por ejemplo, en una encuesta, de 1963, se descubrió que era posible leer cien libros o *manga* al mes mediante el préstamo en librerías. Como consecuencia lógica, y usando un patrón conocido de la economía, el aumento de la

¹⁴ Comúnmente llamado “comic japonés”.

demanda impulsó su correspondiente en la oferta. Se necesitaban más escritores y más *mangaka*¹⁵ que en años anteriores, siendo, de estos últimos, el más representativo Tsuge Yoshiharu. Este artista del *manga* plasmaba en sus obras una oposición, en forma de mofa, al culto a la ciencia y, por consecuencia, a la ocupación estadounidense, y cuya “expresión de esta reacción constituyó su principal atracción hacia la juventud de los 60s y 70s. Él se convirtió en un símbolo de la cultura juvenil y de la contracultura” (Tsurumi, 1987: 41).¹⁶ En el segundo caso, fueron precisamente esta contracultura y este sentimiento de oposición los que caracterizaron a la literatura japonesa de esta década.

2.1. La literatura de la década de los 60s

La literatura que se desarrolló durante la década de los 60s tenía como principal característica, e inclusive propósito, abordar el tema de la guerra o de las consecuencias que ésta tuvo sobre la sociedad japonesa de estos años. Gracias a los cambios económicos y generacionales, a dos décadas de concluido el enfrentamiento bélico, pocos veían este suceso como un factor desagradable o íntimo; en su mayoría, la población japonesa, impulsada por las nuevas generaciones, comenzó a ver en la guerra un obstáculo que debió ser superado para obtener como resultado el éxito que experimentaban. Esta postura no era compartida por todos, en especial por algunos escritores, quienes relataron sus experiencias, tanto en el pasado como en su presente, para confrontar esas posturas de un bienestar y desarrollo originadas de una tragedia humana.

Por esta razón, la literatura produjo narraciones frescas y a momentos, si bien dotadas de una estética semejante a la de la preguerra, cruda y llena de atrocidades y conflictos individuales que se experimentaban en el Japón moderno. Su motivo estaba impulsado por la creencia de que

¹⁵ Persona encargada de crear *manga*.

¹⁶ “Expression of this reaction constituted his principal attraction to youth in the 1960s and 1970s. He became a symbol of youth culture and also of counter-culture”.

“el conocimiento del presente involucra un conocimiento del relativismo de los valores culturales; y para dar una verdadera descripción de uno mismo, y del presente, el autor debe aceptar la realidad de la pérdida de absolutos que conlleva la discontinuidad cultural” (Washburne, 1991: 266).¹⁷ Las voces que representaron este movimiento, muchas de las cuales habían alcanzado su esplendor durante esta década, intentaban llegar a oídos de las nuevas generaciones, y contarles una historia que chocaba abruptamente con su realidad. No obstante, no era una labor fácil, sobre todo porque a su alrededor flotaba un sentimiento nacido de “la derrota y la ocupación [que] fueron heridas para la mentalidad nacional que, al separar violentamente el presente del pasado, crearon un tipo de amnesia cultural”, ante lo que “el estallido de la actividad literaria en la década inmediata a la posguerra reflejó un gran sentido intensificado de discontinuidad, un sentido de pérdida del pasado y de memoria cultural” (Washburne, 1991: 321),¹⁸ mismo que intentaban combatir.

La aparición de nombres que surgieron, o se consagraron, en esta época no se hizo esperar, y pronto formaron toda una línea de temas representados por sus obras. Entre los más característicos se encuentran: Akimoto Matsuyo, *Una investigación acerca de la señora Scab* (*Kasabuta Shikibu Kō*, 1969); Amino Kiku, *Atesora cada momento, porque nunca ocurrirá de nuevo* (*Ichigo ichie*, 1969); Ariyoshi Sawako, *La esposa Hanaoka Seishū* (*Hanaoka Seishū no tsuma* de 1966); Fujieda Shizuo, *Cerebro de aire* (*Kūki atama*, 1967); Fukunaga Takehiko, *Río en el olvido* (*Bōkyaku no kawa*, 1964); Funahashi Seiichi, *Una mirada distante de una mujer*

¹⁷ “The awareness of the present involves an awareness of the relativism of cultural values; and to give a true account of himself, and of the present, the author must come to terms with the reality of the loss of absolutes that attends cultural discontinuity”.

¹⁸ “The defeat and occupation were wounds to the national psyche that, by violently separating the present from the past, created a kind of cultural amnesia [...] the burst of literary activity in the immediate postwar decade reflected a greatly heightened sense of discontinuity, a sense of the loss of the past and of cultural memory”.

(*Aru onna no enkei*, 1961); Hotta Yoshie, *Desde el fondo de un mar susurrante (Uminari no soko kara*, 1960); Inoue Mitsuharu, *La multitud en el suelo (Chi no mure*, 1963); entre otros.

Sumados a este pequeño grupo, en comparación a los que surgieron en esta década en su totalidad, tres autores y tres de sus libros pueden crear un marco de referencia a este tipo de literatura: Abe Kōbō, Ōe Kenzaburō y Nosaka Akiyuki. Cada uno de ellos presentó en sus obras un cúmulo de ideas que de una u otra manera mostraban la realidad que vivían, muy lejana de las fantasías idílicas que revoloteaban entre sus congéneres. Así, el primero de ellos, Abe, en su novela *La mujer de arena (Suna no Onna*, 1962), arroja al mundo las consecuencias del acelerado crecimiento económico que se irguió sobre los poblados campesinos, inclusive, cambiando de manera abrupta su *modus vivendi* para adaptarse, a como diera lugar, a la modernidad. O en el caso de Ōe, con *Una cuestión personal (Kojintekina Taiken*, 1964), quien muestra a un personaje, Bird, ente urbano, que desea salir de su ambiente para explorar las regiones de África, y cuyo deseo se ve cortado por el nacimiento de su hijo, víctima de un tumor cerebral, el que se convierte en el origen de, tanto, una introspección que sale de las páginas para afrontar la vida del propio autor, como una crítica al uso de la energía atómica para la creación de armas de destrucción masiva. O, por último, Nosaka, cuyos relatos acerca de la guerra y la posguerra muestran lo equivocado que puede resultar el pensamiento de una psique sanada por el tiempo y la prosperidad.

2.2. Nosaka Akiyuki: biografía y bibliografía

Nosaka Akiyuki vio la luz por primera vez en 1930, en Kamakura, hijo de Nosaka Sukeyuki, quien fuera subgobernador de Niigata. Unos años después de su nacimiento, Nosaka fue trasladado a Kōbe, tras la muerte de su madre, para vivir con sus tíos. Al estallar la Segunda

Guerra Mundial, y con los subsecuentes bombardeos, perdió a su tío, mientras que su tía quedó paralítica. La tragedia sacudió una vez más a Nosaka cuando, al terminar la guerra, una de sus hermanas adoptivas feneció de inanición; este hecho persiguió tanto al escritor que viviría con este recuerdo por mucho tiempo.

Dos años después de terminar la guerra, Nosaka regresó al seno paterno; sin embargo, no estuvo mucho tiempo en este lugar, y en 1950 se matriculó en la Universidad de Waseda en Tōkyō, para estudiar Literatura Francesa, carrera que no terminó, pues abandonó los estudios un año antes de graduarse. Volvió a la casa de su padre y comenzó a ayudarlo en sus campañas políticas, al mismo tiempo que hacía meditación Zen. Hacia 1955 regresó a Tōkyō para escribir anuncios para la televisión.

Su debut en la literatura inició en la década de los 60s, mientras que se convertía en un cantante popular, con relativo éxito, y combinaba estas actividades con la política, postulándose para la Dieta, puesto que perdería en ese momento. En 1967 ganó el premio Naoki de literatura. Y en 1973, ante una segunda postulación, ganó un puesto en la Dieta (CFR. Hibbett, 1977: 435-436). Finalmente, en el año 2003, Nosaka sufrió un ataque apoplético, del que se ha recuperado poco a poco, y, sin embargo, del que todavía hoy sufre las consecuencias. Actualmente, escribe una columna en el periódico Mainichi Shinbun.

Entre sus obras más conocidas se encuentran *Los pornógrafos* (*Erogotoshitachi*, 1966), altamente criticada por su contenido erótico; *Algas americanas* (*Amerika hijiki*, 1967), obra que se basa en el choque entre los Estados Unidos y el Japón durante la ocupación, y sus repercusiones en su actualidad; *La tumba de las luciérnagas* (*Hotaru no haka*, 1968), pieza considerada una expiación de sus sentimientos de culpa por la pérdida de su hermana; y *Los*

amotinados (Sōdōshitachi, 1971), basada en los movimientos estudiantiles de 1969. Asimismo, Nosaka escribió una serie de cuentos infantiles (CFR. Hibbett, 1977: 435-436).

3. Marco histórico de la realización de la animación: la década de los 80s

Si la década de los 60s puede ser calificada como “milagrosa”, la de los 80s no fue más que un reflejo que comenzaba a alejarse y a distorsionarse. En principio, el mundo empezó a presionar al otrora protegido, símbolo de la paz, Japón para que se inmiscuyera más en la problemática mundial, tanto así que tuvo que unirse a la Liga de Naciones que boicotearon las olimpiadas de Moscú, en 1980. Por si esto fuera poco, las políticas que impedían el ingreso de armas nucleares (conocidas como los tres principios antinucleares: no fabricar, no introducir y no permitir el tráfico de armas nucleares por territorio japonés) se puso en tela de juicio ante un accidente por demás relevante: en 1981, la fragata *Nisshō Maru* colapsó al chocar con el submarino nuclear estadounidense *George Washington* a casi cien kilómetros del puerto de Kagoshima. Factor que provocó un estallido de críticas en la prensa japonesa y de responsabilidades en el gobierno (CFR. Lozoya, 1991: 292-293).

Los temas económicos y de defensa en Japón también fueron puntos señalados como críticos en el mundo. Estados Unidos exigía al país nipón una inversión mayor al 1% para la protección de Asia. Por otra parte, la gran apertura que disfrutó Japón en el mundo comercial provocó, con su fuente en Estados Unidos, diversas manifestaciones en contra, argumentando una “invasión” injustificada de productos japoneses (CFR. Lozoya, 1991: 293).

En cuestiones de responsabilidad durante la Segunda Guerra Mundial, diversos países de Asia se volcaron sobre Japón para exigir veracidad acerca de lo ocurrido. Las dos Coreas y China, ante las alteraciones a los libros de texto japoneses (que minimizaban la participación nipona en

el Pacífico), reclamaron una revisión histórica. Por su parte, Singapur y Malasia alertaron que este hecho era consecuencia de una remilitarización japonesa. Los libros de texto no fueron revisados hasta 1985 (*CFR*. Lozoya, 1991: 293).

La problemática no era menor en el interior del país. En principio, debido a la crisis del petróleo, la delincuencia juvenil y el robo a bancos mediante las computadoras se convirtieron en un conflicto a solucionar. Paradójicamente, entre la nueva generación, ajena a la guerra, y ante el recuerdo todavía presente de una economía estable, se entregaron al consumo de productos hedonistas. La prensa comenzó a enfocarse en los conflictos juveniles, y publicaba, con cierta frecuencia, artículos en donde se describía la violencia hacia los maestros de escuela o hacia sus mismos congéneres, hostigándolos en exceso hasta, en ocasiones, llevarlos al suicidio. Por otra parte, la esperanza de vida de la población había aumentado de una manera considerable, por lo que, en primer lugar, auguraba una inversión de la pirámide poblacional, y, en segundo, surgieron cambios en el sistema laboral de por vida (*CFR*. Lozoya, 1991: 293-294).

Pese a todo lo anterior, sí aparecieron ciertos logros en el Japón de esta década, principalmente impulsados por un personaje: el primer ministro Nakasone Yasuhiro. Una de sus grandes contribuciones fue de orden económico, al permitir una nueva cotización del yen, la que necesitaba un cambio, opinión expresada por el mundo comercial, debido a su desequilibrio en comparación al resto, a consecuencia de los planes de apoyo a Japón de posguerra. Sin embargo, este plan ya no era necesario, y servía más a los intereses internos del país nipón que a los del mundo. Por ello, en 1985, se ajustó la tasa de cambio del yen de 240 yenes por dólar a sólo 216, y, posteriormente, a 206. El resultado fue lógico: Japón y su sociedad tuvo la posibilidad de adquirir gran número de productos (desde electrodomésticos hasta terrenos y construcciones) y viajar a otras partes del mundo (*CFR*. Lozoya, 1991: 295-297).

Los diversos campos culturales también se apoyaron en esta afluencia económica, y les permitió generar una gran producción de obras de todo tipo, para todo público y abordando diferentes temas. El campo de la cinematografía no fue la excepción, junto con un agregado que acompañaba a esta floreciente industria: la animación.

3.1. La cinematografía en la década de los 80s

Mientras los engranajes de la cinematografía mundial seguían su constante movimiento, mismo que no se había detenido desde el principio del siglo, el cine japonés miraba a occidente para emular sus mecanismos. Uno de estos dio a las pantallas de Japón un nuevo enfoque narrativo, conocido como modernista, que se basaba en los siguientes principios: “acronológica, arbitrariamente episódica, sin causalidad, dialéctica, anti-mítica y anti-sicológica, metahistórica” (Desser, 1988: 17),¹⁹ y una carencia casi absoluta de la violencia. Bajo estas características, surgieron miradas como la de Oguri Kōhei, quien empleó en sus películas (ejemplo de éstas es *Río fangoso* (*Doro no Kawa*, 1981)) viejos modos de filmación, como el blanco y negro, así como un tamaño de pantalla estándar, para realizar enfoques realistas, en donde sus personajes interactúan en una sociedad moderna, mediante el uso de cualidades poéticas (CFR. Komatsu, 1996: 720).

Por su parte, el director Morita Yoshimitsu, en su película *Juego de familia* (*Kazoku gēmu*, 1983), usa como tema principal a la familia tradicional, dando a sus tramas tonos irónicos, basadas, un poco, en los dramas televisivos. A la vez, bajo este tópico, surgen figuras como la del Dir. Sōmai Shinji y su película *El club del tifón* (*Taifū kurabu*, 1985) y la del Dir. Negishi Kichitarō, con *Una familia inestable* (*Uho hho tankentai*, 1987), para quienes existía una belleza en la vida cotidiana (CFR. Komatsu, 1996: 720).

¹⁹“Achronological, arbitrarily episodic, acausal, dialectical, anti-mythic and anti-psychological, metahistorical”.

En contraste, casi diametral, el uso de la guerra, en cualquiera de sus múltiples ejemplos históricos, fue también un tema de representación en la cinematografía japonesa. Prueba de esto es Hara Kazuo y su documental *El ejército desnudo del emperador marcha* (*Yuki yukite shingun*, 1987), el que “cuenta de un hombre determinado a encontrar qué sucedió con muchos de sus compañeros de guerra, asesinados por los comandantes después del conflicto” (Richie, 1990: 82).²⁰ Debido a su tema, esta película se convirtió en el centro de atención, por no decir de molestia, para muchas personas, a causa de la manera casi brutal en la que los hechos mostrados cuentan lo ocurrido en la guerra. La controversia alcanzó tal punto que estuvo a punto de ser censurada (CFR. Richie, 1990: 82).

Por su parte, Kurosawa Akira, conocido internacionalmente por sus técnicas cinematográficas y por sus temas, contribuyó con su interpretación/adaptación de la obra de William Shakespeare, *King Lear*, conocida como *Ran*, en 1985. El director situó esta película en la época de “las guerras civiles, [en donde] la inestabilidad política, y los patrones endémicos de ambición y traición que fueron comunes a aquel periodo son usados para ofrecer un comentario en lo que Kurosawa ahora percibe como lo eterno de los impulsos humanos hacia la violencia y la autodestrucción” (Prince, 1991: 284).²¹ Aunque la trama se aleja por muchos años de la guerra inmediata que experimentó Japón, el posicionamiento de la crítica a la guerra genérica aparece como un discurso en contra de la ambición.

Otra de las características que acompañó a la cinematografía japonesa de esta década fue el uso del *manga* como fuente de inspiración para realizar largometrajes animados. Esta

²⁰ “Tells of a man determined to find out what happened to several of his wartime comrades, killed by the commanders after the war”.

²¹ “The civil wars, the political instability, and the endemic patterns of ambition and betrayal that typified that period are used to offer a commentary on what Kurosawa now perceives as the timelessness of human impulses toward violence and self-destruction”.

característica surgió a consecuencia de que muchas compañías, en la década de los 80s, “habían dependido del *manga* como la fuente de sus historias” debido a que “al adaptar las historias del *manga* impresas en revistas semanales, una cierta medida de los ingresos de taquilla está asegurada debido a la ya presente popularidad de las historias y de los personajes” (Komatsu, 1996: 721).²² La unión del éxito, y popularidad, de un *manga* y su adaptación a la pantalla grande se convirtió, pronto, en un negocio productivo y creciente. El público seguía la película porque ya existía un precedente en el *manga*, y ansiaba ver transformado el papel, las imágenes inmóviles, en historias nuevas o basadas en tomos determinados. Esto, a su vez, generó la posibilidad de cubrir un mercado mucho más amplio, de llegar a un número importante de espectadores, porque estas “películas que eran realizadas para un mayor espectro del público, a la vez que películas para niños, eran consideradas un objeto de inversión segura para los estudios” (Komatsu, 1996: 721).²³ Este espectro del público se basaba en el hecho de que “interesantemente, el *manga* y las ilustraciones continuaron teniendo una posición entre la generación que creció con ellos desde los 60s” (Iwamoto, 1999: 63),²⁴ lo que se transformó en un negocio redituable, con un auditorio que estaba conformado tanto por adultos como por niños, lo que hacía posible crear largometrajes animados inspirados en *manga* viejos y nuevos. Por así decirlo, la mesa estaba servida, las sillas colocadas, a la espera, únicamente, del festín, mismo que fue preparado por grandes directores como Miyazaki Hayao, Ōtomo Katsuhiro o Takahata Isao.

²² “Had depended on manga as their story sources”, debido a que “by adapting the story of manga printed in weekly magazines, a certain measure of box-office profit is assured because of the already tremendous popularity of the story-line and characters”.

²³ “Films that are made for a broad spectrum of the public, as well as films for children, are considered secure profitable subjects for the studios”.

²⁴ “Interestingly, manga comics and illustrations continue to have a hold on the generation that grew up with them since the 1960s”.

3.2. Takahata Isao: Biografía y filmografía

Takahata Isao llegó al mundo el 29 de octubre de 1935, en Ujiyamada, ahora Ise, en la prefectura de Mie. A los 24 años ingresó en la Universidad de Tōkyō, para estudiar Literatura francesa. Ese mismo año se unió a la compañía de animación Tōei Dōga, en donde conocería a Miyazaki Hayao, quien sería considerado, a partir de ese momento, su discípulo. Al tiempo se le permitió crear su primera película animada, misma que fue un fracaso económico, mas no así en su producción. Como consecuencia, Miyazaki y Takahata abandonaron este estudio para trabajar en conjunto.

Para 1971, los dos directores ingresaron en la compañía A Production (hoy conocida como Shin-ei Animation Co.), en donde dirigieron siete episodios de la serie animada para televisión “Lupin III”; asimismo, este mismo año, tomaron la producción y realización de otra serie televisiva llamada “Heidi, la niña de los Alpes”. Fue tanto el éxito obtenido por ésta, que el estudio Zuiyō Eizō (hoy Nippon Animation), los invitó a participar en sus producciones.

No durarían mucho en este lugar. Miyazaki, gracias al éxito obtenido por su película animada, *Nausicaä del valle del viento* (*Kaze no Tani no Naushika*, 1984), ofreció a Takahata la posibilidad de fundar una nueva compañía en donde ambos tuviesen una mayor libertad artística, misma que a la postre ostentaría el nombre de Estudio Ghibli. Lugar en donde ambos directores siguen creando hasta la fecha largometrajes animados que, a partir de la década de los 90s, han alcanzado fama mundial.

La filmografía de Takahata Isao es extensa y muy variada. Su primera participación fue en 1961 con *El pequeño guerrero* (*Anju to Zushiōmaru*). Un año después participó en *La interesante historia de la civilización, la historia del hierro* (*Tanoshii Bunmeishi Tetsu Monogatari*) y en *El examen de la gran serpiente hacia el príncipe malcriado* (*Wanpaku Ōji no*

Orochi Taiji). Sin embargo, su primer trabajo como director fue en la película *Hols: Príncipe del sol* (*Taiyō no Ōji - Horusu no Daibōken*, 1968), cargo que seguiría desempeñando por el resto de su vida. Cuatro años después surge *Panda! Go, Panda!* (*Panda Kopanda*). Ya inmerso en la década de los 80s, Takahata participó en una serie de películas como *Chie, el niño* (*Jarinko Chie*, 1981), *Gauche, el chelista* (*Sero-hiki no Gōshu*, 1982), *El pequeño Nemo* (*Nimo*, 1983), *Nausicaä del valle del viento* (*Kaze no Tani no Naushika*, 1984), *Laputa, Castillo en el cielo* (*Tenkū no Shiro Rapyuta*), *La tumba de las luciérnagas* (*Hotaru no haka*, 1988), película que obtendría un galardón especial en los Premios de Animación de Kōbe, y *Kiki, Servicio de entregas* (*Majo no Takkyūbin*, 1989). Sin embargo, a partir de los comienzos de la década de los 90s, su incesante participación en la animación japonesa se detuvo poco a poco, dirigiendo sólo cuatro películas hasta la fecha: *Sólo ayer* (*Omoide Poro Poro*, 1991), *Pon poko* (*Heisei Tanuki Gassen Pon Poko*, 1994), *Mis vecinos los Yamada* (*Hōhokekyo Tonari no Yamada-kun*, 1999) y *Días de invierno* (*Fuyu no Hi*, 2003).

4. La tumba de las luciérnagas (*Hotaru no haka*): Resumen de la novela

La novela comienza en la estación de Sannomiya, Kōbe, en sus interiores, en donde los usuarios siguen el transcurso de sus vidas intentando crear, de nuevo, una cotidianidad; el grupo de personas está compuesto por estudiantes, trabajadores de la estación, hombres y mujeres que venden sus ropas o accesorios, incluso comida, por un poco de dinero, y por miembros del mercado negro. En medio del barullo y del ajetreo, otro tipo de personajes surge de entre el vaivén de la gente debido a su inmovilidad: los niños huérfanos de la guerra, quienes, en la búsqueda de un refugio, han encontrado en la estación comida y agua, así como servicios sanitarios, para extender sus vidas. De entre todos, un pequeño, de catorce años, sobresale por su

extrema debilidad y la enfermedad que carcome su vida. Antes de saber su nombre, sus pensamientos pueden ser escuchados; clama por su mamá y por saber el día que le rodea. Con la llegada de su muerte, su nombre también es revelado: Seita.

El día, que tanto preguntara en sus pensamientos Seita, es el 21 de septiembre de 1945; apenas un día antes se había aprobado la Ley General de Protección a los Huérfanos de Guerra. Un empleado de la estación se acerca al cuerpo del niño; le inspecciona para saber si está vivo, y luego hurga en sus ropas para extraer, asombrado, de ellas una lata de dulces oxidada y llena de polvo. Ante los frustrados intentos por abrirla, arroja la única pertenencia de Seita a un descampado; al caer al piso, en medio de un grupo de luciérnagas que revolotean espantadas, ésta se abre para revelar su contenido: unos pequeños huesos y un puñado de cenizas. Al igual que la lata de dulces, los restos pertenecieron a la hermana, de cuatro años, de Seita, Setsuko, quien murió, al igual que éste, de inanición, en una lejana cueva de Manchitani, Nishinomiya, el veintidós de agosto del mismo año.

Todo había comenzado el 5 de junio, en Kōbe, cuando trescientos B-29, pertenecientes a la fuerza aérea estadounidense, arrojó su cargamento incendiario sobre cinco barrios de esta ciudad: Fukiai, Ikuta, Nada, Suma y Higashi-Kōbe. En medio del ataque y del caos provocado por las sirenas, cuyos gritos buscan la supervivencia, Seita, junto con su hermana y su madre, intenta esconder provisiones en un brasero de porcelana, para luego esconderlo en una excavación del patio. Al terminar, ordena a su madre que busque refugio, mientras que sujeta a su hermana sobre su espalda; corre hacia el exterior de la casa, pero se detiene un instante, pues ha olvidado cargar con la fotografía de su padre, miembro de la armada imperial. En las afueras de su hogar sólo le aguardan las llamas que se levantan hacia el cielo alimentadas por las posesiones de los vecinos; protegiendo a su hermana del fuego y de la huída de la gente, Seita se apresura

para alcanzar el refugio, mismo que se encuentra a las orillas del río, en donde, al llegar, espera a que el ataque cese.

Sólo una vez que el silencio ha cubierto el espacio, Seita se aventura a salir de su refugio; el espectáculo que observa no tiene igual en sus recuerdos: la ciudad es irreconocible; pocos edificios se han conservado en pie; alrededor se escuchan, primero, los murmullos que aparecen después de una tragedia, para, posteriormente, convertirse en gritos de desesperación; sobre la calle, algunos heridos tratan de encontrar consuelo en las palabras de sus amigos o conocidos. Seita sólo puede pensar en su madre, y, con una vaga añoranza, en su padre, quien, él considera, podrá vengarse de los atacantes. Sin más contemplaciones, carga de nuevo con su hermana y corre al lugar de reunión: el colegio, que, de acuerdo a un hombre uniformado que no cesa de repetir su llamado, es el lugar en donde se encuentran los heridos y los que han perdido, en la confusión, a sus parientes.

El colegio que otrora sirviera para instruir a las nuevas generaciones, se ha convertido, ante la necesidad, en un hospital improvisado. Familiares y amigos se agolpan en los patios frontales para saber el paradero de sus seres queridos. Seita no halla a su madre entre el tumulto, pero sí a una vecina quien le indica que ésta se encuentra en el interior. Sin más, deja al cuidado de la interlocutora a su pequeña hermana y entra. Los salones se encuentran repletos de hileras de personas heridas o muertas, vendajes sucios, cubetas de sangre y medicinas. Ante Seita aparece un doctor que lo llama por su nombre, a la par que le muestra un anillo que él reconoce por pertenecer a su madre. Mientras que ambos caminan en dirección al lugar en donde reposa la mamá de Seita, el doctor le dice que ella ha sido gravemente herida y que su cuerpo está prácticamente cubierto por quemaduras, lo que puede comprobar el niño al llegar ante su madre. Ella agoniza. Sin poder hacer nada, Seita sale del colegio; en el patio, su hermana corre hacia él;

le pregunta sobre su mamá, y el niño calla para no alarmarla; luego le dice que esa noche dormirán en la escuela, pero que al día siguiente se dirigirán a la casa de un pariente en Nishinomiya, ciudad en donde, agrega Seita, su madre ha sido llevada.

Al llegar la mañana, el pequeño pide a los doctores el traslado de su madre al hospital, pero, debido a su estado, esto es imposible. Horas más tarde, ella muere. Seita lleva a su hermana a la casa de sus parientes, una pequeña familia conformada por dos hijos, un varón y una niña, la madre de estos (viuda), y un huésped, empleado de la aduana de Kōbe. Ese mismo día, antes de que caiga la noche, Seita regresa al colegio para recoger los restos de su madre, quien había sido incinerada junto con otras personas.²⁵ Entonces regresa a la casa, esconde la caja con las cenizas de su madre, y, ante las preguntas de Setsuko, él guarda silencio. La viuda le da un segundo recibimiento, mientras que, señalando un bulto de ropa, le dice que las prendas de su madre, con un dejo de envidia en la voz, han llegado, a la vez que critica la fortuna de los familiares de un militar.

Al día siguiente, Seita regresa a la ciudad que fuera su hogar. Entre los escombros logra hallar la comida que guardó durante el ataque, misma que entrega a la viuda, quien, entre ademanes de alegría, enfatiza, de nuevo, el privilegio de la familia. Esa noche, Seita y Setsuko salen a dar un pequeño paseo; en el camino encuentran un grupo de luciérnagas que titilan en su vuelo; a modo de juego, comienzan a perseguirlas, atrapándolas entre sus manos; ante la rudeza infantil de la niña, una luciérnaga muere entre sus manos.

²⁵ En la animación de Takahata no se muestra el momento en que los niños llegan a la casa de la viuda; en su lugar, sólo se observa la incineración de la madre y a Seita con la caja de las cenizas mientras que viaja en el tren. Hay una pequeña escena intermedia, misma en la que aparecen los espíritus de los niños, que funciona como un lazo narrativo. Posteriormente, aparece Seita en la entrada de la casa de la viuda, en donde Setsuko le recibe con alegría. Asimismo, pese a que en la novela se narra la presencia de un hijo varón de la viuda, en la animación éste no aparece.

Cuando la mañana llega, Seita, antes que nada, envía un telegrama a su padre para informarle de los sucesos que han sacudido a su familia; nunca habrá respuesta.²⁶ Luego acude al banco para comprobar los ahorros familiares: siete mil yenes, una pequeña fortuna. La noticia del monto de los ahorros provoca en la viuda orgullo, alegando que a su marido le otorgaron más por su retiro.

Conforme el tiempo avanza, los alimentos escasean, tanto los que entregó Seita como las raciones que recibe la viuda. Debido a esto, la tía decide dar a su familia, y a su huésped, más comida que a los dos niños, a quienes sólo sirve el caldo de los platillos que prepara.

Un día, para entretener a su hermana, Seita le propone ir a la playa. Su caminata por la arena poco a poco lo lleva al pasado, cuando junto con sus padres disfrutaba las tardes del verano comiendo pasteles y tomando bebidas dulces; sin embargo, estos amenos recuerdos pronto terminan al descubrir a su alrededor escenas ajenas a su pasado, pero frecuentes en su presente: aviones de guerra encallados, barcas en desuso lejanas al mar, un anciano y un niño recolectado sal de mar y el cadáver de un hombre oculto, e ignorado, detrás de unos barcos. En medio de su paseo, la alarma antiaérea les obliga a regresar a la casa de la viuda, no sin antes observar, a lo lejos, un ataque en contra de la ciudad de Ōsaka, y las muestras de afecto que otorga una mujer joven a su madre, quien ha pasado una temporada en el campo.

La comida escasea, y la viuda propone a Seita la venta de los *kimono* de su madre, los que pueden ser cambiados en el campo por alimento; Seita, no obstante el apego que tiene hacia esas ropas, accede.²⁷ La viuda no tarda mucho en regresar con algunos sacos de arroz, de donde

²⁶ Tampoco, en la animación, aparece la escena de Seita enviando el telegrama a su padre, pero sí se menciona mediante un diálogo con la viuda.

²⁷ En esta escena, Setsuko despierta y se sujeta a las ropas de su madre; Seita se ve obligado a apartar a su hermana mientras que la viuda desaparece con los *kimono*. Ella queda llorando y Seita, entonces, recuerda los días al lado de su madre.

desprende una pequeña porción para los niños. Un alivio momentáneo, pues pronto ésta se agota, lo que provoca que la viuda vuelva a implementar sus viejas acciones, restringiendo la comida a los dos niños, para mantener a su prole, pese a que ese arroz que niega se obtuvo con el trueque de las ropas. Seita se queja, pero sus palabras no son escuchadas por la viuda, quien sólo propone la partida de los niños ante la inconformidad. El pequeño decide, entonces, a partir de ese día preparar sus propios alimentos, por lo que compra unos cuantos enseres en el mercado de la comunidad. La independencia de los niños provoca una respuesta negativa en la viuda, quien les prohíbe el uso del baño y otros servicios; la consecuencia no se hace esperar: los niños comienzan a cubrirse de ronchas y piquetes de parásitos, ante los que el combate de las pequeñas manos es insuficiente. Los vecinos, por su parte, sólo escuchan las críticas de la viuda, y se quejan de la presencia de los niños, tachándola de ingrata y molesta, y claman por la participación de Seita en la brigada en contra del fuego; mas Seita, temeroso por sus experiencias con este elemento, se niega.²⁸

El seis de julio, mientras que la ciudad de Akashi es bombardeada, los niños, refugiados en una cueva al lado de un lago, deciden que su vida en la casa de la tía es ya insoportable, pero no tienen otro lugar para habitar. La tensión y el recuerdo de su madre provocan en Setsuko una angustia que se manifiesta durante las noches en forma de un llanto incontrolable. Los gritos de la niña sólo se comparan con las quejas de la viuda, quien apela a la paz y al sueño de los habitantes de la casa. La solución de Seita es llevar a su pequeña hermana sobre la espalda para dar paseos nocturnos. Esto no calma a la viuda. Finalmente, Seita decide abandonar la casa y ocupar la cueva en donde otrora se refugiaron. Compran algunos artículos básicos y se marchan para siempre.

²⁸ La prohibición del baño no aparece en la animación. De la misma manera, quedó fuera de la película el acuerdo de la tía y de los vecinos quejosos por los huérfanos.

Durante la primera noche en la cueva, misma que ha sido acondicionada, Seita, rodeado por la oscuridad, abraza a su hermana, pero, ante la fuerza de la acción afectiva, Setsuko se queja, alegando que le duele.²⁹ El rechazo se une al desvelo del niño, y propone a su hermana salir para dar un paseo. Cientos de luciérnagas alumbran el escenario nocturno, y el recuerdo de la primera recolección ilumina los pensamientos de Seita, quien, en primera instancia, compara el resplandor titilante con el de un solitario avión japonés que surca el cielo, y, a la vez, sugiere hacerlo de nuevo para dar luz al interior del refugio. La recolección tiene como fruto un espectáculo de luces capturadas en el mosquitero; tal es el juego lumínico que en la mente de Seita la imagen de una revista naval, en donde estuvo su padre, hace ya bastante tiempo, aparece delineada por los puntos de luz, mientras que entona una marcha militar; los recuerdos felices pronto se entrecruzan con los tristes, y, de la misma manera, los barcos y los fuegos artificiales se transforman, súbitamente, en aviones enemigos, en balas disparadas desde el espacio y desde la tierra.

Por la mañana, ni una sola de las luciérnagas está con vida. Sus cuerpos, en el exterior, son enterrados por la pequeña niña, quien, ante las preguntas de su hermano, sólo contesta que prepara una tumba, una similar a la que fue usada para guardar los restos de su madre. Seita se sorprende al descubrir que su secreto, tan fielmente guardado, ha sido descubierto, por la tía, de acuerdo a la niña. El llanto fluye, en medio de la tristeza en forma de alivio, de los ojos del niño.

Con el transcurso de los días, la comida decrece, a pesar de los intentos de Seita por vender las ropas que aún posee de su madre. Al mismo tiempo, sus cuerpos, en especial el de Setsuko, son invadidos por diversos parásitos que mellan su salud. Ya ni siquiera la recolección nocturna y diurna de caracoles y otros productos comestibles del lago logran satisfacer su hambre,

²⁹ La escena del abrazo de Seita, en la animación, no aparece en esta parte, sino mucho después, cuando han recolectado las luciérnagas y Seita se recuesta exhausto al lado de su hermana.

por lo que Seita, en una decisión desesperada, opta por acudir a los campos y robar los sembradíos. La noche del treintauno de julio, en medio de un ataque aéreo, Seita es sorprendido hurtando batatas por unos campesinos que se refugiaban en una trinchera cercana. Después de golpearlo a placer, lo entregan a la policía; sólo recibe un sermón, lo que provoca la furia de los campesinos, pero, temerosos de la autoridad, callan y se machan. A las afueras de la estación, Setsuko espera paciente a su hermano; al ver los golpes, le pregunta si necesita ir al hospital.

Entrado agosto, Seita comienza a aventurarse cada vez más, hasta el punto de entrar, en medio de los ataques, en las casas abandonadas, cuyos dueños se han refugiado para salvaguardar sus vidas; toma todo objeto que pueda ser intercambiado, en especial prendas, como los *kimono*. Sus motivos surgen de la enfermedad de su hermana, misma que poco a poco la va consumiendo. La lleva a un doctor, quien sólo le recomienda una mejor alimentación, ante la insistencia de Seita por algún medicamento. Esto provoca en Seita una nueva evocación de su pasado, cuando podía comer, junto con su hermana, cuanto alimento se le antojara.

Con el paso del tiempo, Setsuko se debilita cada vez más; su pequeño cuerpo ahora se muestra lívido y carente de fuerza, hasta el punto de no poder levantarse más. Seita le pide que recuerde sus platillos favoritos, lo que lleva a la niña a jugar con piedras como si éstas se trataran de alimento, e insiste a su hermano que coma lo preparado. La atención que dedica Seita hacia su hermana se incrementa a raíz de un sentimiento de abandono; Japón ha decidido rendirse y la armada, orgullo japonés, ha sido destruida totalmente, factor que también marca la posible muerte de su padre. Saca del banco los ahorros familiares para brindar a su hermana un festín; sin embargo, es demasiado tarde. Al mediodía del veintidós de agosto Seita encuentra a su hermana muerta. Pasa la noche entera abrazado al cuerpo demacrado y consumido de Setsuko, mientras que en el exterior una tormenta representa su sufrimiento.

Por la mañana Seita acude al ayuntamiento para pedir la incineración de su hermana, pero, debido a la cantidad de muertos, se la niegan. Sólo le dan un saco de carbón. En la cima de un monte, el pequeño mete a la niña en una canasta de mimbre, previamente comprada, junto con todas sus posesiones.³⁰ Al encender los carbones, sólo le queda esperar a que el breve cuerpo se consuma en su totalidad. La noche le rodea a la par que el fuego se extingue; la oscuridad le impide recoger las cenizas, por lo que se sienta a esperar el amanecer. Mientras tanto, un grupo de luciérnagas aparece, mas Seita ya no intenta tomarlas; en su lugar, sólo pide a su hermana que las acompañe y con ellas suba al cielo.

Con el primer brillo de la aurora, Seita introduce las cenizas y los pequeños huesos en la lata de dulces. Regresa, entonces, al pueblo, justo a la casa de la viuda; pero, detrás de ésta, en el fondo de una trinchera, descubre algunas prendas de su madre, quizás arrojadas ahí. No tiene intención de volver al refugio, sólo toma el camino hasta que llega a la estación de trenes, en donde, un mes después, también él morirá.

Seita, en su anonimato, es incinerado junto con otros huérfanos desconocidos y sus restos, en un conjunto indivisible, colocados en el templo de Nunobiki.³¹

³⁰ Las escenas del ayuntamiento y del carbón no aparecen en la animación. En su lugar, en la película se muestran recuerdos, a las afueras del refugio, de momentos en los que la niña jugaba cuando tenía salud, mientras que una melodía los envuelve.

³¹ Este último fragmento no aparece en la animación de Takahata, por lo que es exclusivo de la novela.

Capítulo 2

蛍
の
機

Pushing fireflies. Luciérnagas en el muestrario

Análisis de los elementos funcionales representados por las luciérnagas

分

シ
ン

イ
ア

フ
イ
。

本
の
中
の
蛍

En la altura contrasta su brillantez
 Con esos fuegos fatuos tan rastreros
 Que hacen teatro de espectros en la noche
 Y nos llenan de miedo.

No es verde de esperanza el mal color
 De la pobre luciérnaga extraviada.

Su vuelo dice adiós a todo aquello
 Que acaba de morir en este instante.
 (José Emilio Pacheco, “Incomunicable”).

El propósito de este capítulo es analizar la función de las luciérnagas en la novela de Nosaka Akiyuki y en la animación de Takahata Isao. Para realizarlo, se estudian cuatro funciones de las luciérnagas en ambas obras: como símil lumínico, símbolo temporal (la estación del verano), símbolo de la brevedad de la vida, y símbolo del espíritu de los muertos. Cada uno de estos análisis se realiza, en principio, en la novela de Nosaka (utilizando citas extraídas directamente del texto original, en japonés, cada una de ellas con su traducción al español en el pie de página), para, posteriormente, hacer lo mismo en la animación de Takahata (en donde se usan imágenes obtenidas de la animación, localizadas al final de este trabajo de investigación). Al terminar cada uno de los análisis, mismos que se encuentran colocados en pares, los datos obtenidos son comparados en la conclusión de este capítulo, con el fin de comprobar que, a través de estos elementos, el tema de la novela ha sido adaptado sin cambios en la animación.

1. Primera función: el símil lumínico

1.1. La novela

La palabra “luciérnaga” (蛍, “*hotaru*”), que se encuentra mencionada a lo largo de la novela en distintas ocasiones, cuenta con diferentes usos. En principio, al tratarse de una palabra que se

utiliza en la obra desde el título mismo,³² el escritor indica al lector que las luciérnagas serán un elemento que debe seguir con precaución y atención, debido a sus diferentes usos que habrá en la obra.

Así, la aparición de la palabra “luciérnaga” (“*hotaru*”) en la novela de Nosaka tiene como función crear un símil lumínico entre el resplandor de las luciérnagas y el de los aviones estadounidenses, y los barcos de guerra japoneses. Esta función comienza en la escena del refugio cuando Seita y Setsuko pasan su primera noche en ese lugar. Después de haber cenado, ambos niños salen del sitio para hacer sus necesidades junto al lago; en esos momentos, un escuadrón de aviones japoneses cruza el cielo nocturno sobre sus cabezas, cuyo resplandor se describe como azul y rojo. Al verlos, Seita los señala a su hermana y le dice: “「あれ特攻やで」” (Nosaka, 2007: 143);³³ las palabras de Seita, mezcladas con orgullo y admiración, en parte proveniente del oficio de su padre (un almirante de la flota naval) y en parte por la posibilidad de un ataque a las fuerzas agresoras que fueron las causantes de la muerte de su madre, no son recibidas con el mismo énfasis por su hermana, quien sólo dice “ふーん” (Nosaka, 2007: 143),³⁴ expresión que el narrador define de esta manera: “意味わからぬながら節子うなずき” (Nosaka,

³² En la novela, la palabra “luciérnaga” tiene dos distintas formas de escribirse en *kanji*. La primera de ellas aparece en el título de la novela, *La tumba de las luciérnagas* (火垂るの墓, *Hotarunohaka*), en donde “*hotaru*” se encuentra escrito con los *kanji* de “fuego” (火, *hi*) y el de “colgar” (垂れる, *tareru*), formando algo así como “el fuego que cuelga”; sin embargo, su lectura compuesta es “*hotaru*” (luciérnaga), y se trata de un uso antiguo. La segunda es con un solo *kanji*, 蛍 (*hotaru*), y su uso es predominante en el interior de la novela. Asimismo, éste forma parte del uso cotidiano de la palabra en la educación escolar japonesa, por lo que su empleo es común. La razón de esta diferencia en el uso de los caracteres puede explicarse como una separación entre lo pasado y lo presente, sirviéndose del primero en el título para indicar que la novela aborda un tema de años anteriores; mientras que usa el segundo a lo largo del texto para facilitar su lectura.

³³ “¡Ésas son las unidades especiales de ataque!”. Estas unidades de ataque que aparecen en la novela son las conocidas como *kamikaze*, cuya función era la de realizar un único vuelo, el de ida, debido a que su misión era la de estrellarse en contra de los barcos enemigos.

³⁴ “¡Ah!”.

2007: 143).³⁵ La indiferencia de su hermana señala la falta de relación entre lo observado y el significado que se encuentra en la cabeza de Seita. No obstante, Setsuko añade: “「蛍みたいやね」” (Nosaka, 2007: 143),³⁶ hecho que de inmediato permite la creación del símil entre el resplandor de las luciérnagas y el de los aviones japoneses, mediante el uso de “みたい”, “como”. Sin embargo, este símil es el comienzo de una serie de paralelismos lumínicos que ha de desarrollarse a lo largo de las escenas posteriores. Al momento, debido a que se trata de una comparación entre las luces de los aviones japoneses y de las luciérnagas, puede decirse que se trata de una benigna, sin agresión alguna hacia los niños. Es por esta situación, y como parte de un juego, que los niños recolectan las luciérnagas para introducirlas al refugio e iluminar la oscuridad con ellas.

La recolección de las luciérnagas da pie a la segunda fase de la serie de comparaciones generada a partir del símil anterior. Mientras que los dos niños se encuentran contemplando las luciérnagas y sus resplandores, en la mente de Seita otro tipo de símil comienza. En esta ocasión es referente a su pasado, durante una revista naval en la que él estuvo presente para celebrar la gloria de la armada japonesa, misma en la que el padre de los niños figuró como capitán de uno de los barcos: “蛍の光の列は、やがて昭和十年十月の観艦式、六甲山の中腹に船の形をした大イルミネーションが飾られ” (Nosaka, 2007: 143).³⁷ De esta manera, la luz de las luciérnagas es comparada con las luces de los fuegos artificiales, de las lámparas de los barcos y de los adornos lumínicos que engalanaron la revista naval. Sus recuerdos lo llevan a un momento de su vida en el que la felicidad era absoluta al lado de su madre y de su padre. Al igual que en el

³⁵ “Aunque no sabía el significado de aquello, Setsuko asintió”.

³⁶ ““Parecen luciérnagas, ¿verdad?””.

³⁷ “Los resplandores de las luciérnagas en hilera... y, de pronto, la revista naval de la Armada Imperial en octubre del año diez de Shōwa, cuando grandes iluminaciones decoraron la ladera del monte Rökkō con la figura de un barco de guerra”.

símil anterior, el de los aviones japoneses, éste alcanza dimensiones benignas; se trata de una forma en la que puede liberarse de las presiones que siente en esos momentos, en su realidad, como único protector de su hermana, en una realidad en la que su madre ya no existe, en la que desconoce el paradero de su padre, en la que, por así decirlo, se encuentran solos.

No obstante, es precisamente este símil, en un ejemplo de contrastes iniciado por una serie de ideas concatenadas, el que convierte lo benigno en lo maligno. Conforme Seita sigue observando las luciérnagas, las imágenes de la revista naval se convierten, poco a poco, en otras diametralmente diferentes, pero, en origen, asociadas: el ataque de los aviones estadounidenses sobre suelo japonés: “敵機来襲ババババババ、蛍の光を敵の曳光弾になぞらえ、そや、三月十七日の夜の空襲の時みた高射機関砲の曳光弾は、蛍みたいにふわっと空にすわれていて、あれで当るのやろか” (Nosaka, 2007: 144).³⁸ Mediante estas palabras, el narrador convierte la paz y tranquilidad que otrora diesen los resplandores de las luciérnagas en la imagen de un ataque enemigo. Las luciérnagas que conformasen en unos momentos anteriores las luces de los barcos, ahora se transforman en las luces de los aviones enemigos, y, más aún, en los mismos aviones. Por ello Seita intenta atacarlos imitando el sonido de una metralla, mientras que dispara en contra de esos resplandores en un intento desesperado por alejarlos. Sin embargo, la voz narrativa da un tono pesimista a la acción; mediante el uso de una pregunta retórica, que a momentos tiene como respuesta una negativa contundente ante el fracaso de protección durante los ataques aéreos, las luces de las luciérnagas se convierten, de nuevo, mediante un símil, en un factor negativo, dañino para los niños, en especial para Seita. Pero no es el único símil que puede ser identificado en este fragmento; las luces de las luciérnagas también se transforman en las

³⁸ “¡Ataque aéreo enemigo!... tatatatata, comparó los resplandores de las luciérnagas con las balas del enemigo, sí, como la vez del ataque aéreo de la noche del diecisiete de marzo, cuando las balas de las baterías antiaéreas se elevaban oscilando, como luciérnagas, para ser consumidas en el cielo, ¿ahí podrían dar en el blanco?”

balas antiaéreas que son disparadas al cielo para impactar a los aviones; pero, de nuevo, sin éxito. Es la imagen de la esperanza que es proyectada al cielo para afectar, en un último intento, aquello que es dañino, mas no logra alcanzar su objetivo, tal como aquellas balas no lo hicieron. Lo dañino, si bien en un instante trata de convertirse en benigno, no lo logra.

El símil generado en este apartado de la novela se convierte en una serie de paralelismos, de comparaciones lumínicas, que en un principio, y ante la voz inocente de la pequeña, no tiene más que un rasgo benigno, que es enfatizado por los sueños, recuerdos, de Seita, para alejarse por unos instantes de su realidad, y situarse en los años en los que era feliz. Sin embargo, es este mismo paralelismo, es este mismo símil, el que lo transporta a su presente, a su realidad, y, no sólo eso, sino que le permite generar un pequeño dejo de esperanza que se pierde en el espacio en forma de balas.

1.2. La animación

Este mismo símil se encuentra en la animación de Takahata, aunque su construcción es un poco diferente. En principio, las luces de las luciérnagas, representadas por un punto de luz que oscila entre el verde y el amarillo, aparecen desde el inicio de la película, cuando un empleado de la estación de trenes arroja la lata al baldío (*Vid.* lámina 9).³⁹ Esta imagen de las luciérnagas crea un referente en la mente del espectador, mismo que será utilizado después en la animación para crear el primer símil lumínico: la comparación entre las luces de las luciérnagas y las de los proyectiles incendiarios durante el ataque a Kōbe (*Vid.* lámina 26). Sin embargo, este símil no se encuentra

³⁹ En la animación de Takahata, las luciérnagas son representadas de dos maneras: la primera de ellas, y más frecuente, es mediante un punto de luz que revuela en distintas partes de la pantalla de manera aleatoria. Asimismo, en esta representación, existen dos tipos distintos de luciérnagas, que varían dependiendo de su uso en la animación: las que poseen un color verde-amarillo (pertenecientes a la realidad) (*Vid.* lámina 9), y las que se muestran en color carmesí (que acompañan las escenas en las que los niños aparecen como espíritus) (*Vid.* lámina 11). La segunda forma de representación de las luciérnagas, y menos frecuente, es mediante el uso de un gran *close-up*, en donde las luciérnagas, ya sea en conjunto o de manera individual, ocupan casi toda la pantalla (*Vid.* lámina 88). A diferencia de la representación anterior, ésta no se utiliza en las escenas en las que los niños aparecen en forma de espíritu.

del todo desarrollado, debido a la lejanía de las imágenes; pero, sí contribuye a crear un referente. Asimismo, éste es maligno ya que se asocia al incendio de la ciudad y a la posterior muerte de la madre de los niños.

El complemento, e inicio de la posibilidad concreta de crear un símil lumínico, aparece en la escena en que los niños, ya en el refugio, salen a hacer sus necesidades durante la noche. En ésta, en principio, se muestra el cielo y la copa de dos árboles rodeándolo. Justo en ese momento, dos luces resplandecen siguiendo un camino recto, pertenecientes a un avión de las fuerzas especiales japonesas, mientras que, en sentido contrario, otra luz, en movimientos indeterminados, vuela en colores verdes y amarillos: una luciérnaga (*Vid.* lámina 76). Al poner las dos luces juntas, en el espectador se crea la posibilidad de generar un símil comparando ambos resplandores; sin embargo, al igual que en la novela, es la voz de Setsuko la que permite la concretización de éste: 「蛍みたいやね」 (Takahata, 2009).⁴⁰ De esta manera, y mediante la voz de la niña, que a lo largo de la novela y de la animación toma el papel de la inocencia, el primer símil, por así decirlo, concreto se genera y se le otorga, en contraste al anterior (al de los ataques estadounidenses), un atributo benigno. Por esta situación, y siguiendo la línea de la novela de Nosaka, los niños deciden recolectar las luciérnagas para utilizarlas en sus juegos, y así poder pasar un rato de diversión (*Vid.* láminas 77-87).

A la par de la novela, la recolección de las luciérnagas produce el tercer eslabón de la cadena formada por el símil lumínico. Tumbados en el piso, los niños observan el revoloteo de las luciérnagas. Al hacerlo, mientras que el vaivén de las luces verdes y amarillas les rodean, Seita le dice a su hermana: 「兄ちゃんな、節子の生まれる前、観艦式見たことあったんや。」; a lo que Setsuko responde: 「観艦式？」, y Seita agrega: 「そや、お父ちゃん、巡洋

⁴⁰ “‘Parecen luciérnagas, ¿verdad?’”.

艦摩耶に乗ってな、連合艦隊せいぞろいやで」 (Takahata, 2009).⁴¹ Justo después de haber pronunciado estas palabras, la cámara se enfoca en Seita cuya mirada se encuentra todavía sobre las luciérnagas. Después, sonríe, y la cámara cambia para situarse en el punto observado.⁴² Las luciérnagas, mientras que siguen su vuelo, poco a poco son reemplazadas por una formación establecida de luces en movimiento. Poco a poco, las líneas conformadas por puntos lumínicos toman la forma de un barco, y, así, los recuerdos de Seita aparecen en pantalla, para mostrar la revista naval, la armada imperial, la banda que busca alegrar el evento y al público que grita de júbilo ante el poder militar de Japón; todo esto rodea al padre de los niños (*Vid.* láminas 91-100). Este símil que ha sido creado a partir de las luces de las luciérnagas es exclusivo de Seita, y se complementa con la presencia, en forma de recuerdos, de las imágenes de la revista naval. Asimismo, éste produce alegría y satisfacción en el niño, por lo que se trata de un símil benigno.

Sin embargo, al igual que en la novela, la generación de este símil benigno se tergiversa en una línea de relaciones hasta conformar uno maligno. Seita, inmerso en sus recuerdos, y siguiendo el compás de aquella canción militar que se escuchase durante la revista del barco de su padre, comienza a cantar y a mover los brazos con el patrón de la marcha: 「守るも攻むるも黒鉄の浮かべる城ぞ頼みなる」 (Takahata, 2009).⁴³ Sin previo aviso, justo terminada esta oración, su canto se interrumpe, y de un salto su espalda se endereza para permanecer sentado, y dice: 「敵機来襲 バババババババババ バババババババババ バババババババババ」 (Takahata,

⁴¹ “‘Antes de que tú nacieras, Setsuko, yo vi una revista naval’. ‘¿Una revista naval?’. ‘Así es. Papá estaba a bordo del crucero *Maya*, que estaba en formación con la flota’”.

⁴² El movimiento de cámara sirve como énfasis del recuerdo. Al situarse sobre el rostro de Seita y mostrar su sonrisa, se indica que las escenas que han de continuar pertenecen a los recuerdos del pequeño, y solamente a él. Por ello, a partir de este momento los siguientes eslabones del símil que han de aparecer son exclusivos del niño, dejando a un lado la inocencia creada por Setsuko.

⁴³ Ésta es una canción militar llamada “Marcha del barco militar” (軍艦マーチ, *gunkanmāchi*) y su traducción es: “Poderosa fortaleza flotando en los mares, defendiendo nuestro hogar de invasores cercanos y lejanos”.

2009),⁴⁴ al mismo tiempo con sus brazos simula que sostiene un rifle o una metralleta y dispara en patrones indeterminados, como si atacase enemigos que se encuentran más allá de la mirada de la cámara. Sin embargo, ésta cambia su punto de vista para enfocar a lo que Seita disparaba: las luciérnagas, que siguen revoloteando como si no sucediera nada en lo absoluto. Ante esto, Seita baja los brazos y se recuesta; al hacerlo, pronuncia: 「お父ちゃん、どこで戦争してはんねんやろな」 (Takahata, 2009) (*Vid.* láminas 101-105).⁴⁵ En esta escena, al contrario de la novela, no existe un narrador que complete el sentimiento de Seita; sin embargo, mediante las palabras del niño, se alcanza un nivel similar al creado por la voz narrativa en la obra escrita. Las luciérnagas, que formasen en un momento dado las luces de los barcos, y así permitir el recuerdo (lo benigno) de Seita, se convierten pronto en la imagen, en un símil, de los aviones enemigos, mientras que Seita toma el papel de defensor. Hasta este punto, el símil lumínico posee características dañinas en el momento en el que toma la representación de los aviones enemigos; sin embargo, al combatirlos Seita, la esperanza de una defensa o de un contraataque también se encuentra presente. Pero, al igual que en la novela, esta esperanza queda incompleta, debido, en especial, a las palabras de Seita, que no son más que una pregunta inconclusa, que lo lleva a situarse en su realidad.

2. Segunda función: el símbolo temporal

2.1. La novela

Un segundo uso de la palabra “luciérnaga” (“*hotaru*”) es crear un símbolo que refiere a la estación del año en la que la mayor parte de los eventos tendrá lugar: el verano. Si bien a lo largo de la novela el autor da al lector diferentes indicios del marco temporal de la obra, así como del

⁴⁴ “Ataque enemigo”. Lo que sigue es una onomatopeya de los disparos de un arma, en este caso, una metralleta.

⁴⁵ “¿Dónde estará peleando mi papá?”.

espacial, mediante el empleo de fechas exactas, existe una diferencia entre el uso de éstas y el uso de las luciérnagas. En principio, las fechas son utilizadas para indicar al lector el momento exacto en el que los eventos, en la historia de Japón, ocurren. Indicando, por ende, como inicio el “昭和二十年九月二十一日の深夜で” (Nosaka, 2007: 110),⁴⁶ y, como final el “昭和二十年九月二十二日午後” (Nosaka, 2007: 157).⁴⁷ Sin embargo, aunque estas fechas señalan, en cuanto a temporalidad lineal, el comienzo y la conclusión del marco temporal de la obra, debido a la misma estructura narrativa, que es elíptica y analéptica,⁴⁸ éstas sólo señalan las consecuencias de los hechos, mismos que se desarrollan en un marco temporal narrativo anterior al señalado por el autor al principio de la novela. Es entonces, debido a la narración elíptica, que las fechas adquieren importancia, pues son éstas las que indicarán en qué momento del pasado se encuentra el lector. Así, las fechas tienen como principal rol el de señalar al lector el momento temporal, exacto, junto con la carga histórica de Japón, en el que los personajes se encuentran situados.

No así sucede con la segunda marca temporal, que es el símbolo de las luciérnagas. Su uso está directamente relacionado con una cuestión estética, más que funcional, como serían las fechas exactas. Este efecto está directamente relacionado con el uso de las luciérnagas como símbolo estacionario, en este caso el verano, en la literatura japonesa. La palabra “luciérnaga” (“*hotaru*”) forma parte del *saijiki* (歳時記) o glosario de palabras que denotan una estación, y

⁴⁶ “En la madrugada del veintiuno de septiembre del año veinte de Shōwa”. Correspondiente a la fecha de la muerte de Seita.

⁴⁷ “En la tarde del veintidós de septiembre del año veinte de Shōwa”. Fecha en la que Seita fue incinerado.

⁴⁸ La novela de Nosaka es tanto elíptica como analéptica. Se trata de una narración elíptica porque en diferentes partes de la novela se dan grandes saltos en el tiempo, lo que da la impresión de una narración acelerada, sin que se expliquen los sucesos que han ocurrido en ese lapso perdido de tiempo. Por otra parte, también es analéptica debido a que al comienzo de la obra escrita se da una narración, la muerte de Seita, que ha de ser interrumpida para contar los sucesos, en retrospectiva, que llevaron a ese fin, mismo que ha de ser completado con el final de la novela (CFR. Pimentel, 2008: 44-45, 49-55).

que son utilizadas en la redacción de *haiku* (俳句),⁴⁹ por ejemplo, o el *renga* (連歌),⁵⁰ sin olvidar la prosa, y cuya función principal es crear una imagen contenida en el conocimiento popular para generar una idea adjunta a la del poema o prosa en conjunto, y así adquirir un efecto estético y referencial. Así, el uso de las luciérnagas en la novela, como símbolo, como parte del *saijiki*, es el de indicar que los eventos se desarrollan en verano, agregando, a la vez, una función estética.

En la novela existen dos ejemplos del uso de la luciérnaga como símbolo de la estación. El primero de ellos aparece cuando Seita y Setsuko, después de llegar a la casa de su tía, deciden dar un paseo en la noche: “夜に入ると、すぐそばの貯水池の食用蛙が、ブオンブオンと鳴き、そこから流れ出る豊かな流れの、両側におい繁る草の、葉末に一つずつ平家蛍が点滅し、手をさしのべればそのまま指の中に光が移り” (Nosaka, 2007: 130).⁵¹ En esta escena, las luciérnagas aparecen por segunda vez referidas en el texto; sin embargo, es la primera ocasión en que lo hacen en la narración de los eventos que llevaron a los personajes a la consecuencia de su aventura, su pasado. Mediante esta presentación de las luciérnagas, la voz narrativa indica que los sucesos ocurrieron en verano; pero, a la vez, agrega un efecto estético a sus acciones,

⁴⁹ Poema japonés compuesto de diecisiete sílabas distribuidas en tres versos.

⁵⁰ Poema japonés que puede estar estructurado en varios versos, cuya característica principal es que son concatenados.

⁵¹ “Al llegar la noche, las ranas croaban desde un estanque cercano, desde ambos lados del caudaloso río que fluía desde su origen entre la espesa hierba, titilaban luciérnagas posadas en sendas hojas, que al acercar las manos a ellas, la luz brillaba entre los dedos”. El término usado para luciérnaga en este extracto de la novela es 平家蛍 (*heikebotaru*), y se trata de una especie endémica de Japón, cuya clasificación es *Luciola lateralis*. Asimismo, existe otro tipo de luciérnaga, también endémica, llamada 源氏蛍 (*genjibotaru*), *Luciola cruciata*. Ambas habitan en lugares cercanos a los ríos, y si bien la primera es poco más chica que la segunda, en realidad, las dos pueden ser traducidas como “luciérnagas”. En la novela, la mención a un tipo en particular de estas luciérnagas radica en la zona en que se desarrolla la trama, Nishinomiya (en donde se encuentra la casa de la viuda; ciudad cercana a Kōbe), lo que aporta un sentido de regionalismo a la lectura. Por otra parte, hay un hecho curioso en cuanto al nombre de estas dos especies: durante el periodo Heian, en el año de 1185, ocurrió una batalla conocida como Dannoura, por el lugar en donde sucedió, una playa. En ésta se enfrentaron principalmente la familia de los Minamoto (también conocida como Genji (源氏)) y la familia de los Taira (o Heike (平家)). La primera fue la vencedora, pero esta batalla quedó en la historia japonesa como un hecho de tintes legendarios (dando pie a algunos mitos alrededor de la zona en donde sucedió) y literarios (en donde los más representativos son, por una parte, *Los cuentos de Genji* (源氏物語, *Genjimonogatari*) y el cuento “La historia de Miminashi-Hōichi”, de la novela de Lafcadio Hearn, *Kwaidan*).

presentando un ambiente de calma y tranquilidad, en directo contraste con lo ocurrido escenas antes (la muerte de la madre).

La segunda ocasión en que las luciérnagas aparecen se desarrolla poco después de que la tía de los niños discute con Seita acerca de su inactividad y renuencia a apoyar a la familia con el trabajo que atañe a los jóvenes de su edad; ante esto, Seita sale a la calle: “ピシヤリと襖をしめ、その剣幕にますます泣きじゃくる節子を連れ、夜道にでると、あいかわらずの蛍で” (Nosaka, 2007: 140).⁵² De igual manera, y debido al uso de “あいかわらずの蛍で”⁵³, el empleo de las luciérnagas remarca la estación en la que ocurre este evento. Sigue siendo verano, y, sin embargo, el ambiente ha cambiado. Se crea un contraste directo entre el recorrido nocturno de la escena antes descrita con lo que ocurre en estos momentos. La tensión entre la familia huésped y los invitados ha crecido, a la par de que Setsuko se muestra intranquila debido a la pérdida de su madre. Este contraste entre las situaciones es enfatizado con el uso de las luciérnagas como símbolo de la estación, ya que al tratarse de la misma, un indicio del transcurso de unos cuantos días, se logra como efecto, además de estético, la creación de una disonancia en la situación de los niños.

2.2. *La animación*

La animación de Takahata también utiliza a las luciérnagas como símbolo de la estación del verano. Sin embargo, su empleo adquiere otra característica gracias al uso de las fechas en esta obra. Si bien en la novela de Nosaka éstas aparecen constantemente, en la animación de Takahata no sucede así. En la película sólo se menciona una fecha a lo largo de toda la historia: 「昭和二

⁵² “[Seita] azotó la puerta con violencia, lo que hizo llorar a Setsuko con mayor fuerza, y salió con la niña a la calle nocturna entre las luciérnagas como siempre”.

⁵³ “Entre las luciérnagas como siempre”.

十年九月二十一日夜」 (Takahata, 2009),⁵⁴ misma que es pronunciada por Seita al inicio de la animación.⁵⁵ La función de esta única fecha es la de situar a la narración en un marco histórico: unas cuantas semanas después de la rendición de Japón en la Segunda Guerra Mundial. Por esta razón, las marcas temporales tienen una gran importancia en la obra de Takahata, pues son éstas las que indicarán al espectador en qué momento están ocurriendo los eventos.

Así, las luciérnagas en la animación de Takahata, a la par de ser símbolo de la estación del verano, cumplen también con la función de dar una cronología lineal a los eventos que ocurren a lo largo de la historia. Esto se logra gracias, en parte, al mismo efecto que tiene la palabra “luciérnaga” (*hotaru*) en la novela de Nosaka, aunque, cabe señalar, de manera derivada por no decir referencial. Si en la novela la relación entre la palabra “*hotaru*” y su pertenencia al *saijiki* era directa, en la animación es indirecta. Al no tratarse de una palabra que contiene una pertenencia a un sistema simbólico preestablecido por la literatura, la animación se vale de la imagen de la luciérnaga como medio para lograr el mismo efecto, debido a que “el material de la novela son las palabras, el material de una película son las imágenes” (Gimferrer, 2000: 54). Se crea una cadena, entonces, de relaciones que tiene su origen en la pertenencia de la palabra “*hotaru*” al *saijiki*, y del conocimiento popular que se ha logrado gracias a esta relación. Una vez

⁵⁴ “La noche veintiuno de septiembre del año 20 de Shōwa”.

⁵⁵ En la novela, las fechas son anunciadas por el narrador, y no por algún personaje. Este hecho crea una diferencia entre ambas obras. Si bien en la novela se encuentra un narrador heterodiegético (en tercera persona) y omnisciente (capaz de entrar a los pensamientos de los personajes), en la animación se pueden localizar tres tipos de uso de cámara. El primero es la visión objetiva, que está definida como “la visión del espectador, que es como un testigo del drama. La cámara no toma partido alguno. Se limita a registrar lo que ve” (Romero Pérez, 1967: 56); la segunda es la visión subjetiva, “la cámara expresa el punto de vista de uno o varios personajes. Ya deja de desempeñar el papel de testigo. Se convierte en actor. Obliga al espectador a adoptar la visión de los protagonistas. Los envuelve en su aventura” (Romero Pérez, 1967: 57); y la tercera es la visión expresiva o en donde el espectador puede “apreciar las expresiones a que da lugar el gozo profundo, la decepción, la ira o la tristeza” (Romero Pérez, 1967: 57). Estos tres usos de cámara, o visiones, toman el papel del narrador en la obra de Takahata, acompañándose de, en algunas ocasiones, como lo sería ésta, de Seita, quien es empleado como presentador de su situación y de los eventos que ocurrirán.

establecido el primer eslabón, *hotaru-saijiki*, la imagen de las luciérnagas le sucede. Al presentar en la animación, a falta de la palabra escrita, la imagen de las luciérnagas, la obra se vale de la relación que establezca el espectador entre imagen y palabra, o, por extensión, de la palabra “*hotaru*” y la imagen de las luciérnagas. Así, la carga que contiene la palabra “*hotaru*” puede ser transmitida a la imagen de la luciérnaga, y en conjunto a las luciérnagas y al símbolo de la estación del verano.

Una vez que se establece esta unión, el uso de las luciérnagas, de su imagen, como símbolo de la estación puede ser activado y utilizado en la animación de Takahata. Al igual que en la novela de Nosaka, la animación de Takahata presenta dos ocasiones en las que las luciérnagas son empleadas como símbolo de la estación del verano. La primera, en directa relación con la novela, ocurre cuando Seita y Setsuko deciden dar un paseo en la noche (*Vid.* láminas 38-52). Takahata adapta las características presentadas en la novela con los elementos que puede utilizar en la cinematografía. Alrededor de los niños croan las ranas, mientras que el río corre junto a ellos, y las luciérnagas titilan, como puntos verdes y amarillos, a su alrededor. La escena muestra la calma y la tranquilidad descritas en la novela, logrando adaptar el efecto estético contenido en la novela. La segunda ocasión en que aparecen las luciérnagas con este mismo símbolo, en un directo paralelismo a la novela, ocurre cuando Setsuko llora y Seita trata de tranquilizarla, después de que él ha peleado con la tía (*Vid.* láminas 65-69). Al igual que en la escena anterior, los elementos descritos en la obra literaria son adaptados para presentarse de manera cinematográfica. Las luciérnagas aparecen alrededor de los niños, volando con calma e indiferencia a las ansiedades de los pequeños. El contraste de las dos escenas en las que aparecen las luciérnagas como símbolo de la estación de verano se logra gracias a su presencia y al hecho de que no sólo señalan la temporalidad de los eventos, así como su cercanía, sino que crea una

inmediata contraposición entre el ambiente emocional que generan ambos fragmentos. La alegría y la tristeza de los niños, rodeados por las luciérnagas, son la base para este contraste de situaciones.

3. Tercera función: el símbolo de la brevedad de la vida

3.1. La novela

El tercer uso de las luciérnagas como símbolo en la novela de Nosaka Akiyuki es el de la brevedad de la vida. En sí, a lo largo de la obra escrita sólo hay dos menciones directas de la relación entre la vida de los niños y la de las luciérnagas. Sin embargo, en un contexto general, la novela emplea este símbolo de manera constante. En principio, al utilizar a las luciérnagas desde el título de la obra, se hace uso de un sistema de referencias en el lector dentro de su ambiente cultural. Las luciérnagas, como se ha visto, simbolizan la estación del verano únicamente, y esto es debido a que su tiempo vital, en estado adulto, es de apenas unas cuantas semanas. Por esta razón, las luciérnagas simbolizan, dentro de toda una gama de referentes, la brevedad de la vida. Al posicionar en la novela a las luciérnagas, este contexto se activa para el lector. Asimismo, las luciérnagas en la novela siempre aparecen rodeando, de una u otra manera, a los niños; por otra parte, desde el principio de la obra se muestra la muerte de Seita, de catorce años, y se indica que su hermana, Setsuko, de cuatro, ha muerto. Al unir ambos factores se logra una asociación, con lo que, de cierta manera, los atributos de las luciérnagas se unen a los de los niños, al menos en cuanto a su vida y la brevedad de ésta.

Para complementar esta asociación, y hacerla concreta, en la novela aparecen dos escenas en donde se logra alcanzar este compartir de características. La primera de ellas ocurre posterior a la escena de la recolección de las luciérnagas, en sí, a la mañana siguiente: “朝になると、蛍の

半分は死んで落ち、節子はその死骸を壕の入口に埋めた” (Nosaka, 2007: 144).⁵⁶ Mediante esta imagen, la voz narrativa comienza a construir la concretización del símbolo de las luciérnagas como brevedad de la vida; pero, no sólo esto, sino que también particulariza la asociación de atributos, en cuanto a existencia temporal, centrándose en Setsuko. Al ser ella la que entierra a las luciérnagas, y, en sí, al ser la novela una reseña de la vida y muerte de la pequeña, la voz narrativa pone en el mismo lugar a ambos seres; sin embargo, por el momento, sólo se trata de una especie de antelación de los resultados, de la conclusión, misma que ya conoce el lector. Es Setsuko quien entierra a las luciérnagas, quien, en su inocencia, permite la personificación, al darles un entierro “social”, de las luciérnagas, y, de esta manera, generar la posibilidad de extender los atributos simbólicos de estos a la pequeña.

La segunda escena que refuerza el símbolo de la brevedad de la vida atribuida a las luciérnagas se encuentra al final de la novela, cuando Setsuko ha muerto y su hermano la ha incinerado. La voz narrativa presenta al niño sentado al lado del lugar en donde reposan las cenizas de su hermana a la espera del amanecer, para poder recogerlas y llevarlas consigo. Mediante un juego entre el narrador omnisciente y en tercer persona, la voz narrativa no sólo describe lo que ocurre, sino que también relata lo que acontece en la mente de Seita: “周囲はおびただしい蛍のむれ、だがもう清太は手にとることもせず、これやったら節子さびしいやろ、蛍がついてるもんなあ、上ってり下ったりついと横へ走ったり、もうじき蛍もおらんようになるけど、蛍と一緒に天国へいき” (Nosaka, 2007: 144).⁵⁷ La cadena que ha formado el narrador a lo largo de la historia, desde el mismo título, hasta el empleo de las

⁵⁶ “Al amanecer, la mitad de las luciérnagas yacía muerta, Setsuko enterró sus cuerpos en la entrada del refugio”.

⁵⁷ “A su alrededor había un grupo de numerosas luciérnagas, sin embargo, Seita ya no intentó tomarlas en sus manos, tal vez con ellas Setsuko ya no se sentirá sola, las luciérnagas la acompañarán, subiendo, bajando y repentinamente andando de un lado al otro, pronto también ellas desaparecerán, junto con las luciérnagas, Setsuko, ve al cielo”.

luciérnagas como referentes temporales, tiene su último eslabón en estas palabras. La relación entre las luciérnagas y la vida de los niños, en especial la de Setsuko, se concretiza al hacer una similitud entre la niña y las luces de los insectos. En principio, esta relación se logra debido a que el narrador describe el movimiento de las luciérnagas como si se tratase del juego de un niño que ante la libertad y la felicidad del momento sólo va y viene sin dirección concreta. Por otra parte, también se menciona que ellas han de ser las compañeras de Setsuko, por lo que ella nunca más se sentirá sola. Mediante esta mención, momentánea, se logra un paralelismo entre la niña y las luciérnagas. Sin embargo, la parte más importante de la narración en cuanto al uso de las luciérnagas como un símbolo de la vida efímera de los niños, de Setsuko, en este caso, se logra mediante el símil que hace la voz narrativa: “pronto también ellas desaparecerán” (もうじき蛍もおらんようになる); esta línea, aunque breve, sirve como cierre y concretización del significado empleado del símbolo utilizado por la voz narrativa. En principio, mediante la frase adverbial, “pronto”, (もうじき), se genera la idea de brevedad, pero no sólo de una brevedad a secas, sino de la vida misma; por otra parte, mediante el adverbio “también”, (も), se crea la similitud, y por tanto pieza fundamental y conclusiva, del símbolo que se ha utilizado. Previo a estas líneas, la voz narrativa había empleado una cadena de significados que dotan a la palabra “luciérnaga” del significado simbólico de la brevedad de la vida; sin embargo, éste había sido sólo atribuido de manera explícita para referirse a las luciérnagas, y si bien de manera implícita a los niños, no es sino hasta este momento cuando el valor simbólico de las luciérnagas se une a la niña explícitamente, alcanzando la fase terminal del enlace de significados que se había desarrollado hasta el momento.

3.2. La animación

En la animación de Takahata, el símbolo de las luciérnagas como brevedad de la vida también se encuentra presente, y posee como base las mismas características que en la novela. En principio, la animación, al hacer uso del símbolo de la estación del verano, emplea la referencia biológica, en cuanto al periodo de vida de las luciérnagas. Asimismo, desde el mismo título de la película, *La tumba de las luciérnagas* (火垂るの墓, *Hotarunohaka*), se presenta al espectador la posibilidad de asociar la trama de la animación, la muerte de los niños, con las luciérnagas, misma que es desarrollada a lo largo de la obra.

La primera asociación que aparece en la película se presenta desde el inicio de la misma, justo cuando aparece Seita, primero en su forma de espíritu, para posteriormente presentarlo en su forma real momentos antes de morir. Con esto, al espectador se le da el primer elemento que ha de formar el símbolo, la muerte de Seita. Posteriormente, en la última parte de esta escena, se muestra un grupo de luciérnagas rodeando la lata de dulces que contiene los huesos de Setsuko (*Vid.* láminas 1-8). Mediante esta imagen, los dos últimos elementos de la asociación, que ha de permitir el desarrollo del símbolo, son mostrados: las luciérnagas y la muerte de la niña. Sin embargo, pese a que la historia de la película, y de la novela, es la muerte de los niños, y pese a que en esta misma escena aparece Seita, el posicionamiento simultáneo de la pequeña y de los insectos en la pantalla crea la posibilidad de otorgar el símbolo de las luciérnagas como brevedad de la vida en directa relación con Setsuko, más que con Seita.⁵⁸

⁵⁸ La animación, al contrario de la novela, crea una diferencia en la participación de los personajes. Mientras que en la novela existe una voz narrativa que sirve de eje a la historia (aunque a momentos oscile entre una voz heterodiegética (un narrador fuera de la narración; presencial) y una homodiegética (Seita)), en la animación, desde el principio, cuando Seita anuncia la fecha de su muerte, y a lo largo de ella, en diferentes escenas en donde aparece en forma de espíritu (lo que crea la posibilidad de ser él el narrador, o al menos guía del espectador), la historia se centra en Seita como eje, por lo que su participación en la película es, en parte, narrativa. Sin embargo, Setsuko, en la animación, adquiere una mayor importancia que en la novela. En principio, la mayoría de las pequeñas alteraciones

La segunda asociación es más concreta y permite no sólo facilitar la generación, por no decir la complementación, del símbolo, sino asociar de una manera más directa a Setsuko con las luciérnagas. En la escena posterior a la recolección de las luciérnagas en el refugio, justo después de que han sido liberadas, y antes del recuerdo de Seita, aparecen dos imágenes breves cuyo papel en la formación del símbolo es fundamental. La primera de ellas es un gran *close-up* a una de las luciérnagas posada sobre el mosquitero; su luz, verde y amarilla, parpadea incesantemente, lo que representa su vida (*Vid.* lámina 88). La segunda es otro gran *close-up* de una luciérnaga, pero, en esta ocasión, sobre la muñeca de Setsuko (*Vid.* lámina 89). Dejando de lado, por el momento, la primera imagen, la segunda es esencial para el desarrollo del símbolo, y, en especial, para la asociación de éste con la niña. Al encontrarse posada la luciérnaga sobre la muñeca una serie de fenómenos ocurre. En principio, los dos elementos principales en la generación del símbolo se encuentran unidos en una misma imagen. Por un lado se encuentra la luciérnaga y su campo semántico, en donde se halla el de la brevedad de la vida. Por el otro, la muñeca, cuyo campo semántico es todavía más extenso debido a las asociaciones que han sido desarrollados a lo largo de la animación. Esto ocurre porque en diferentes escenas de la animación Setsuko ha sido enfocada junto a la muñeca, desde el momento mismo del bombardeo de Kōbe, hasta su llegada a la casa de la tía. Por así decirlo, se ha construido un elemento asociado, y hasta cierto punto de reemplazo, entre la muñeca y la niña. Por esta causa, al poner en la misma imagen a la muñeca y a la luciérnaga, el campo semántico del insecto se pone en paralelo con el campo de la muñeca, o, por efectos de reemplazo, con el de la niña. Como consecuencia, se facilita el

narrativas de la animación se centran en la figura de Setsuko, más que en la de Seita; asimismo, el énfasis en la película hacia demostrar una fortaleza en la niña, que a momentos es mayor que la del niño, es algo que no aparece en la novela. Por último, estas escenas, así como la de la muñeca y la luciérnaga, señalan una relación más profunda entre el símbolo de la brevedad de la vida y la misma existencia orgánica de la pequeña. Todo esto tiene un efecto en la animación (mas no un cambio en el mensaje ideológico) de tintes sentimentales. El espectador, mediante estas pequeñas estrategias, puede llegar a sentirse mucho más atraído, empáticamente, hacia Setsuko que hacia Seita.

compartir elementos de los campos semánticos, primordialmente la brevedad de la vida. Esto es posible, en principio, por el referente que posee el espectador con respecto a las luciérnagas y su tiempo vital, y, en segundo, debido que, *a priori*, se conoce que Setsuko morirá.

Para complementar la primera imagen, el gran *close-up* de la luciérnaga posada sobre el mosquitero, al final de esta escena se muestra un caso similar. De nuevo es un gran *close-up* mostrando a la misma luciérnaga en la misma posición; sin embargo, en esta ocasión el resplandor de ésta poco a poco desaparece, hasta que lo hace del todo; luego, cae sólo sostenida por una pata que ha quedado aferrada a uno de los hilos del mosquitero, hasta que su derrumbe se hace inminente (*Vid.* láminas 106-107). Aunque estas dos imágenes se encuentran separadas por una serie de sucesos, incluido el recuerdo de Seita, el contraste entre ambas es posible. El efecto es posicionar en el mismo nivel, en cuanto a imagen, la vida y la muerte de la luciérnaga. Esto apoya la construcción, y la refuerza, de la generación del símbolo de la brevedad de la vida, en directa asociación con la de los niños. Esto es debido a que, en principio, se utiliza el conocimiento *a priori* del espectador; éste sabe que los niños han de morir, ya que se le ha anunciado desde el inicio de la película, por ello, al ver a la luciérnaga con vida, en la primera imagen, y muerta, en la segunda, la relación, entre su conocimiento con respecto a la muerte de los niños y la imagen que está presenciando, aparece. Y esta relación crea la sustitución de significados, de elementos, hasta provocar que la vida misma de los niños esté simbolizada por la de las luciérnagas.

Por último, en la escena final de la animación, correspondiente a la incineración de Setsuko en la novela, cuando Seita se encuentra al lado del lugar en donde su hermana ha sido consumida por las llamas, no existe un efecto semejante, o siquiera parecido, al que se muestra en la obra escrita. Las palabras antes analizadas en el apartado anterior, las que anuncian la relación

entre Setsuko y las luciérnagas, han desaparecido de la animación. Sin embargo, al contrario de la novela en donde es explícito, en la película se desarrolla de manera implícita mediante el uso de las imágenes. En ésta, Seita aparece en un *close-up*, mientras que come; la luz que envuelve la escena cambia para adquirir un color carmesí, es entonces cuando la voz de su hermana se escucha en el fondo, y él alza la mirada. Entonces la figura de Setsuko se muestra, en forma de espíritu, en otro plano (*Vid.* láminas 108-115). Mediante este uso de las luciérnagas como símbolo del espíritu de los muertos (explicado en el siguiente apartado), en la animación se sustituyen las palabras de la voz narrativa en la novela. Ante el espectador, y gracias a la construcción del símbolo de la brevedad de la vida en las escenas anteriores, la relación entre Setsuko y las luciérnagas es definitiva.

4. Cuarta función: el símbolo del vínculo entre el mundo de los muertos y los vivos

4.1 La novela

El último símbolo a analizar en este capítulo es el de las luciérnagas y el espíritu de los muertos. Al igual que los anteriores, éste se basa en el conocimiento popular, y, más allá, en su folclor. Este símbolo se apoya en la creencia de que las luciérnagas sirven como vínculo entre el mundo de los vivos y de los muertos. Asimismo, este símbolo ha sido expresado de diferentes maneras a lo largo de la literatura japonesa, llegando a adquirir el significado del espíritu de una persona viva, ante la tristeza o la conmoción, como en el caso del poema de Izumi Shikibu, del periodo Heian.⁵⁹

⁵⁹ Durante una entrevista realizada al director Takahata Isao, en Tōkyō, Japón, durante el verano del año 2008, éste dio como uno de los ejemplos del uso de este símbolo el siguiente poema, señalando que, si bien no es parte de su inspiración directa, sí forma parte del conocimiento popular y del mundo literario.

もの思へば沢の螢もわが身より
あくがれ出づる魂 [たま] かとぞ見る⁶⁰

Monoomoeba sawano hotarumo wagamiyori
Akugare izurutama katozomiru.

En el caso de la novela de Nosaka, el simbolismo de las luciérnagas alcanza un nivel mucho más directo con la tradición. No se tratan de almas en pena (al menos no en la concepción cristiana, como podría ser interpretado), sino de los espíritus de los niños, cuyo lazo de unión con el mundo de los vivos son las luciérnagas.

En la obra escrita, las luciérnagas sólo aparecen dos veces como símbolo del espíritu de los muertos, y, en ambas, se sirve plenamente de la interpretación, y complementación, del lector, debido a que la voz narrativa hace uso de ellas a un nivel implícito. La primera vez que esto sucede es al principio de la novela, justo cuando Seita ha muerto y un empleado de la estación arroja la lata de dulces al baldío. Al caer, ésta se abre y revela su contenido: “白い粉がこぼれ、ちいさい骨のかけらが三つころげ” (Nosaka, 2007: 111).⁶¹ Posteriormente, la voz narrativa indica que los huesos y las cenizas pertenecen a la hermana muerta de Seita, Setsuko, quien murió, al igual que su hermano, debido a la inanición. Al momento en que la lata se abre en el campo, la voz narrativa señala que este movimiento espantó a “草に宿っていた螢おどろいて二、三十あわただしく点滅しながらとびかい、やがて静まる” (Nosaka, 2007: 111).⁶² Sin más explicaciones al respecto, el narrador continúa con la descripción de la hermana y los huesos contenidos en la lata de dulces. Sin embargo, el posible significado simbólico poco a poco se va convirtiendo en un entramado de referentes y símbolos que se despegan del símbolo original

⁶⁰ “Lamentándose, parece como si las luciérnagas en el río fueran mis propias almas, anhelando fuera de mi propia carne”.

⁶¹ “Se esparció un polvo blanco, tres fragmentos de pequeños huesos salieron rodando”.

⁶² “Sorprendidas, veinte o treinta luciérnagas que vivían en el pasto revolotearon por doquier apresuradamente parpadeando sus luces, para poco a poco apaciguarse”.

planteado en la primera aparición de las luciérnagas. No obstante, no desaparece del todo, en cuanto la relación de este símbolo con las luciérnagas ha sido de antemano establecida. Asimismo, en esta primera parte, las luciérnagas, aunque de una manera referencial, implícita, bajo la idea de ellas como portadoras o vínculos de los espíritus, representan los espíritus de Seita y Setsuko; del primero porque la aparición de las luciérnagas se desarrolla justo después del momento en que el niño exhala su último aliento; de la segunda, porque son los huesos y cenizas de la niña los que salen de la lata de dulces.

La segunda ocasión en que aparecen las luciérnagas con este símbolo ocurre en las últimas páginas del libro, momento del que se ha hablado con anterioridad, Setsuko muere y es incinerada por su hermano; entonces él se recuesta al lado de la fosa en donde la pira se ha extinguido y las luciérnagas aparecen revoloteando por doquier: “周囲はおびただしい蛍のむれ、だがもう清太は手にとることもせず、これやったら節子さびしないやろ、蛍がついてるもんなあ、上ったり下ったりついと横へ走ったり、もうじき蛍もおらんようになるけど、蛍と一緒に天国へいき” (Nosaka, 2007: 144).⁶³ Las luciérnagas surgen y Seita, junto con la voz narrativa, en un proceso de pensamientos y narración que puede ser casi indiferenciable, les otorga un significado que se relaciona directamente con el simbolismo utilizado, pero, ahora, de manera más explícita. La voz narrativa no sólo hace uso de las luciérnagas para establecer un paralelismo entre la niña y ellas, como ya se ha discutido, sino que usa este paralelismo para establecer otra relación: las luciérnagas son el medio por el que Setsuko podrá llegar al cielo. Ante estas palabras, las luciérnagas adquieren el papel de ser portadoras de los espíritus y, a la vez, vínculos entre los

⁶³ “A su alrededor había un grupo de numerosas luciérnagas, sin embargo, Seita ya no intentó tomarlas en sus manos, tal vez con ellas Setsuko ya no se sentirá sola, las luciérnagas la acompañarán, subiendo, bajando y repentinamente andando de un lado al otro, pronto también ellas desaparecerán, junto con las luciérnagas, Setsuko, ve al cielo”.

seres vivos y los muertos. Así, el símbolo otorgado a las luciérnagas es revelado del todo, con lo que la lectura del primer episodio queda del todo decodificado.

4.2. *La animación*

En la animación de Takahata Isao, la base de este símbolo está construida con los mismos referentes utilizados en la novela (el conocimiento literario y folclórico); sin embargo, su uso es totalmente distinto, aunque su significado se mantiene. La representación cinematográfica de la obra escrita utiliza el símbolo del vínculo entre el mundo de los muertos y de los vivos como un medio narrativo. Para lograr este efecto, el símbolo que en la novela se elaboraba de manera implícita, en la animación se convierte en explícito mediante la presentación de un cambio de colores en las escenas en las que se ha de recurrir a este medio. Por esta razón en la animación existen dos dimensiones, por así llamarlas, que se interpolan a lo largo de la duración de la obra cinematográfica. La primera de ellas es la dimensión cromática, en donde se da un seguimiento cronológico a la trama, y en donde el avance del tiempo es representado mediante el cambio de escenarios, de vestuarios,⁶⁴ y el deterioro del semblante de los personajes.⁶⁵ La segunda es la dimensión carmesí, cuyas principales características son el cambio de colores en las luces que envuelven los escenarios (adquiriendo una coloración carmesí, tanto en los objetos que envuelven

⁶⁴ A lo largo de la animación las ropas de los personajes principales, Seita y Setsuko, son las mismas: Seita utiliza un uniforme escolar del periodo de la guerra, una gorra, una mochila y una cantimplora (ambas a los costados con los lazos cruzando su pecho), y, debajo de la parte superior del uniforme una camiseta; Setsuko, una caperuza de color azul, con líneas blancas, una pañalera de la misma tela y unas sandalias japonesas (*getas*). Sin embargo, en diferentes escenas aparecen sin alguna prenda, como es a la hora de dormir o del baño, o, en el caso del niño, sin la parte superior de su uniforme.

⁶⁵ El deterioro del semblante de los niños, parte esencial para indicar el paso del tiempo, es mostrado en la animación mediante el adelgazamiento de las mejillas y del cuerpo, manchas en la piel, cicatrices (principalmente en la espalda de Setsuko), y rasgaduras en la ropa.

a los niños, como en ellos mismos), la duplicación de personajes,⁶⁶ y la preservación intacta de los ropajes de estos. Al realizar esto, en principio, en la animación se hace explícito el símbolo de las luciérnagas como vínculo entre los espíritus de los muertos y el mundo de los vivos. Asimismo, para contribuir a este fenómeno, en cada ocasión en la que los espíritus de los niños aparecen, estos se encuentran rodeados (algunas veces sólo separados por unos cuantos segundos en imagen) de luciérnagas (*Vid.* lámina 15). Por otra parte, para asociar el efecto del cambio de color en la escena, y así permitir la concretización de este símbolo, las luciérnagas también cambian de color. Cuando éstas se encuentran en la dimensión cromática, su luz es verde y amarilla, mientras que cuando pertenecen a la dimensión carmesí, adquieren este color (*Vid.* láminas 9-10).⁶⁷

El volver explícito el símbolo de las luciérnagas también tiene como efecto el colocarlo en más escenas que en la novela de Nosaka. Mientras que en ésta el uso de las luciérnagas bajo este símbolo estaba limitado a dos escenas, en la animación de Takahata su empleo se extiende a muchas otras partes. Esto es debido a la segunda utilización de las luciérnagas y, por ende, de la creación de dos dimensiones: la narración. La primera ocasión que esto ocurre es al inicio de la película, cuando la pantalla muestra a Seita en la dimensión carmesí, rodeado de diferentes tonos de este color. En ese momento, su voz anuncia “「昭和二十年九月二十一日夜。ぼくは死んだ」 (Takahata: 2009)⁶⁸, y mira a un niño sentado, recargado sobre un pilar de la estación. Al

⁶⁶ Son pocas las ocasiones en donde aparece en la pantalla la imagen duplicada de los niños, misma que está caracterizada por dos planos: uno representa al personaje en la dimensión cromática, mientras que el otro al mismo en la dimensión carmesí, solamente separados por el color que los envuelve.

⁶⁷ La elección del uso de “dimensión cromática” y “dimensión carmesí” responde a la necesidad de diferenciar, con el propósito de su análisis, el fenómeno cinematográfico que deriva de la aparición de los espíritus de los niños en la animación. Así, se usará “cromático” para indicar, por así decirlo, los eventos y las características que se desarrollan en el mundo de los vivos, en donde las imágenes aparecen ilustradas por una amplia gama de colores. En cambio, se empleará “carmesí” cuando en escena aparezcan los espíritus de los niños, que en la animación ocurre envolviendo todo el cuadro, o parte de ella, en diferentes tonos de este color.

⁶⁸ “La noche veintiuno de septiembre del año 20 de Shōwa, yo morí”.

hacer un paneo a la derecha, que concluye en un *close-up* a su rostro, la similitud indica que se trata del mismo niño (*Vid.* láminas 1-7).⁶⁹ La función de esta escena es la de presentar el marco temporal de la animación, así como indicar la muerte de Seita. En este caso, la función narrativa de la dimensión carmesí es la de introducir al espectador en un momento determinado, que contiene una carga histórica para él, y la de presentar *a priori* la muerte de los niños.

El segundo empleo narrativo no se encuentra muy lejos de esta escena, y corresponde a la aparición de las luciérnagas por primera vez en la historia. En la escena que ya se ha estudiado anteriormente, la lata de dulces que contiene las cenizas de Setsuko es arrojada al baldío; a su alrededor surge un grupo de luciérnagas, para, posteriormente, cambiar su color y permitir la introducción de la asociación luciérnagas-espíritus-dimensión carmesí. Aparecen los dos espíritus de Seita y Setsuko, envueltos en este color; luego abandonan el escenario para permitir la entrada de los títulos de inicio de la animación. Su función narrativa comienza justo en este momento, debido a que la siguiente escena muestra a los niños abordando un tren, mismo que ha de partir de la estación. En su interior, rodeados por luciérnagas, los niños se encuentran sentados mientras que el tren avanza, hasta que, llegado el momento, miran por la ventana para observar el ataque aéreo, con bombas incendiarias, sobre la ciudad de Kōbe (*Vid.* láminas 8-25). Esta pequeña escena en la dimensión carmesí funciona como un conector entre la muerte de Seita y el inicio de los eventos que han de concluir con la muerte del niño. En la novela no se explica este trayecto, y simplemente mediante un silencio narrativo se logra el cambio de tiempo y de lugar. En la animación sucede lo contrario; el silencio narrativo en la obra escrita es substituido por la escena

⁶⁹ Ésta es una de las pocas ocasiones en donde la dimensión carmesí no se encuentra relacionada mediante el posicionamiento en cámara de las luciérnagas y el espíritu de los niños; sin embargo, al rodear la escena con este color, se logra, *a priori*, establecer una referencia que ha de ser construida en su totalidad en la primera aparición de las luciérnagas.

del tren, con la ayuda de la dimensión carmesí. Así, el segundo uso narrativo de este símbolo es el de lograr el cambio del espacio y del tiempo de las escenas.⁷⁰

Un segundo ejemplo de este uso narrativo ocurre algunas escenas adelante, cuando la madre de Seita ha muerto, y éste recoge las cenizas para llevarlas a la casa de su tía. Para estos momentos, en la novela, el traslado de los dos niños de la escuela hospital a la casa del pariente se realiza mediante una explicación de la voz narrativa; sin embargo, en la animación esto es diferente. Existe un salto en los sucesos lineales: no se muestra la llegada de los niños en la dimensión cromática, y sólo se observa a Seita viajando en tren con las cenizas de su madre y su llegada a la casa del pariente en donde Setsuko se encuentra. Sin embargo, sí hay un indicio de este cambio de espacio físico, y se realiza mediante la dimensión carmesí. En la misma escena en la que Seita lleva las cenizas de su madre, se encuentran los dos niños representados en la dimensión carmesí. A la llegada del tren, sólo esta representación de los niños desciende, y se encamina a la casa de la tía. Pero no entran, sólo se quedan en una colina observando la llegada de Seita en la dimensión cromática (*Vid.* láminas 27-37). La función narrativa es muy similar a la anterior: realizar el cambio del espacio temporal y del físico, a la vez que lleva, textualmente, al espectador a este nuevo escenario.

La tercera función narrativa de este símbolo, en esencia, es muy cercano al anterior, debido a que también se trata de un cambio en el espacio cronológico y físico de la narración; sin embargo, sus características son diferentes. La escena muestra a Setsuko llorando por las ropas de su madre, que la tía venderá para adquirir arroz; mientras que Seita, en la dimensión cromática, la sujeta, la cámara cambia su posición en el escenario para mostrar la parte exterior de la

⁷⁰ En teoría cinematográfica, este efecto es conocido, en parte, como retorno total, y está definido como “comienza por el fin y después toma la narración desde el origen de los acontecimientos” (Romero Pérez, 1967: 74). Aunque, cabe señalar, la animación difiere, en este hecho, en algunos elementos, como es el presentar una escena que sirve de conexión entre el presente y el pasado.

habitación, en donde aparece el niño en la dimensión carmesí. Rodeado de diversas tonalidades, escucha el llanto de su hermana, al no poder soportar más, se tapa los oídos, mientras que la cámara hace un *close-up* a su rostro. En ese momento a su alrededor comienzan a caer pétalos de *sakura* (flor de cerezo). Poco a poco el rostro de Seita se desvanece para mostrar una arboleda rodeando un sendero; en éste se encuentran tres personas: el padre de Seita, su madre y su hermana, mientras que esperan a que sea tomada una fotografía. Llega Seita y posa para la cámara junto con su padre. La escena termina y todos sonrían, y aparece Setsuko abrazada a las piernas de su madre esbozando una sonrisa, a la vez que nuevos pétalos cubren la escena; estos pétalos son substituidos por granos de arroz en su caída (*Vid.* láminas 53-64).⁷¹ A la vez que la presencia de la dimensión carmesí, de Seita como espíritu, funciona como un elemento narrativo que une el presente con el pasado (muy parecido a la primera función), y que se encarga de llevar al espectador a otro espacio temporal y físico (la segunda función), el verdadero efecto que se logra mediante este uso narrativo es el de contrastar, mediante dos tiempos y dos espacios, la tristeza de Setsuko y su alegría. En sí, se trata de un efecto narrativo (que también se encuentra en la novela, pero sin el uso del símbolo) que busca crear un contraste emotivo, y así incrementar la tragedia de la muerte de los niños y su situación en el periodo de la guerra.

Este mismo uso del símbolo para crear un efecto emotivo, a la vez que narrativo, se encuentra una segunda ocasión en la animación. Conforme la película avanza, y la situación de los niños en la casa de la tía empeora, aparece una escena en donde Seita carga a Setsuko sobre su espalda para dar un paseo nocturno, debido a que ésta no logra dormir y su llanto despierta a los habitantes de la casa. Mientras que Seita lleva a su hermana, rodeados de un grupo de

⁷¹ Esta escena consta de varios montajes. El primero de ellos es el montaje de retorno al pasado, el que “responde a una necesidad psicológica” (Romero Pérez, 1967: 73). El segundo es el montaje por antítesis, que es descrita como la proyección de “una imagen y enseguida otra de naturaleza enteramente contraria” (Romero Pérez, 1967: 77).

luciérnagas, la alarma antiaérea suena, y en ese instante, Seita y Setsuko en la dimensión cromática son sustituidos por sus espíritus en la dimensión carmesí, alterando, para lograr este efecto, el color del ambiente y las ropas de los niños. El niño corre para escapar hasta que sube a una colina y se detiene, su mirada, misma que es seguida por la cámara, enfoca un refugio junto a un lago, en donde se encuentran los dos niños en la dimensión cromática (*Vid.* láminas 65-75). Esta escena, en principio, tiene la segunda función narrativa del símbolo, ya que permite hacer un cambio de espacio físico y cronológico, a la vez que sirve como presentación del último escenario en donde las acciones han de ocurrir. En segundo lugar, también es utilizado para crear un contraste de escenas con fines emotivos. Capítulos antes de esta escena, aparece otra en donde los niños salen de casa de la tía para dar un paseo nocturno. Al contrario de la anterior, en ésta hay risas por parte de los dos niños, y juegan con las luciérnagas mientras que sus pasos los llevan a dar un recorrido de reconocimiento por el lugar (*Vid.* láminas 38-52). Si bien se encuentran cronológicamente lejos ambas escenas, la similitud de los escenarios y, hasta cierto punto, de las acciones permiten su contraste. Mientras que en la primera se muestra felicidad, en la segunda tristeza, y esto es debido al trato que reciben en la casa huésped; de nuevo, el efecto emotivo es permitir, en parte, la resolución de los niños de abandonar el hogar adoptivo, y, en segundo, contribuir a la atmósfera trágica de su desventura.

La cuarta y última función narrativa del símbolo se encuentra al final de la animación. Si bien está cercana al uso del símbolo de las luciérnagas como vínculo entre las dos dimensiones, propuesto en la novela, no es del todo explícito, como podría suponerse. Aunque aparece el espíritu de Setsuko rodeada de luciérnagas, casi como lo propone la voz narrativa en la obra escrita, también lo hace el de Seita. Ambos espíritus, en la dimensión carmesí, se encuentran sentados en una banca, Setsuko duerme, y el niño mira al espectador (*Vid.* láminas 108-121). Con

estas acciones concluye la animación y los títulos de salida aparecen. En sí, más que tratarse del todo de una representación explícita (como lo ha sido en gran parte el uso de este símbolo), misma que aparece unos cuantos segundos, este símbolo posee fundamentalmente una función narrativa: permitir una conclusión. Si bien en la novela de Nosaka, la narración termina dando un giro a la historia y describiendo la incineración de Seita, en la animación esto último no aparece. Se dan por entendido los sucesos que han de ocurrir posteriores a la muerte de Setsuko, y en vez de acompañar a Seita en su camino hacia la estación de trenes, y algunos eventos intermedios, la animación termina en la dimensión carmesí. De esta manera, gracias al conocimiento *a priori* del espectador y al inicio de la película, se indica que Seita ha de morir, tal como lo hizo su hermana. Sin más imágenes, sin más escenas.

5. Conclusión

El símil lumínico de las luciérnagas se encuentra presente en ambas obras. Asimismo, en las dos este símil adquiere un nivel, en principio, benigno, al ser comparados los brillos de las luciérnagas con las luces de los aviones japoneses y de los barcos, para luego transformarse en uno dañino al equipararse a las luces de los aviones estadounidenses. Sin embargo, hay algunas diferencias entre ambas obras. En la animación la posibilidad de crear un símil entre las luces de las luciérnagas y las de los aviones enemigos aparece desde el principio de la obra, mientras que en la novela no sucede así. En ésta, el comienzo de la posibilidad del símil no se muestra sino hasta las escenas del refugio. El efecto de esta pequeña alteración, si no se toma en cuenta la lejanía, en la animación, entre las imágenes de las luciérnagas y las de los bombardeos, es una cadena en el símil que comienza en un nivel negativo, dañino, formando la siguiente estructura: dañino (el bombardeo)-benigno (los aviones japoneses)-benigno (la armada japonesa)-dañino (los

aviones estadounidenses). Asimismo, en la animación la esperanza de Seita queda inconclusa mediante la pregunta que realiza; cuando en la novela, la misma esperanza se resuelve mediante el uso de la pregunta retórica lanzada por la voz narrativa, que al agregar un momento histórico exacto, esta pregunta adquiere una forma negativa.

La interpretación del director Takahata Isao utiliza a las luciérnagas como símbolo de la estación del verano de la misma forma en que lo hace Nosaka Akiyuki. En ambos casos, las luciérnagas son empleadas en dos escenas para enfatizar un contraste en el ambiente emotivo, mismo que es logrado por la presencia de éstas como medio conector entre ambos sucesos (creando parecidos; énfasis en la igualdad de escenas y en la diferencia de las emociones) y como indicador del tiempo que ha transcurrido entre ambos eventos (señalando que sólo han pasado unos cuantos días).

Sin embargo, la animación de Takahata tiene un énfasis mayor en el uso de las luciérnagas como símbolo de la estación del verano. Nosaka utiliza fechas como marcas temporales para señalar el inicio de la narración lineal y el inicio de la narración elíptica, con lo que facilita una mayor comprensión en el lector de su posición cronológica en los eventos, y hace uso de las luciérnagas más como un efecto estético que funcional; mientras que Takahata, al sólo presentar una fecha, marca el avance del tiempo y el marco temporal de los eventos mediante la presentación de la imagen de las luciérnagas. Su presencia a lo largo de la animación indica al espectador que todos los eventos en el montaje normal ocurren durante un periodo de tiempo delimitado por el verano, con lo que el empleo de las luciérnagas, más que ser meramente estético, es funcional.

El símbolo de las luciérnagas como la brevedad de la vida se encuentra presente en las dos obras. Sin embargo, si bien su base es la misma (el conocimiento cultural del receptor) su

construcción es diferente. En la novela, la asociación entre Setsuko y las luciérnagas se logra mediante el uso de una construcción de escenas que van de lo implícito (el entierro de las luciérnagas) a lo explícito (las palabras que enuncia la voz narrativa); cuando en la animación es al revés: de lo explícito (las luciérnagas y la muñeca) a lo implícito (las imágenes del espíritu de la niña). No obstante, esta inversión entre la película y la novela se debe a efectos mismos de la adaptación cinematográfica, y, pese a esto, no afecta de manera contundente el valor simbólico de las luciérnagas.

El símbolo de las luciérnagas como vínculo entre el mundo de los espíritus y de los vivos aparece en las dos obras, casi, sin cambios. Si bien en la novela se emplea de manera implícita, apoyándose más en el conocimiento popular, en la animación se realiza de manera explícita, debido, fundamentalmente, a la adaptación del texto a imágenes, y, en segundo, al efecto narrativo que ha de poseer a lo largo de ésta. En sí, el uso del símbolo en la animación adquiere un papel mucho más representativo que en la novela, al menos a nivel de la estructura. Éste sirve como una introducción al espacio temporal de la historia, la Segunda Guerra Mundial, y a los hechos que han de ocurrir: la muerte de los niños; a la vez, funciona como un elemento que permite al espectador desplazarse de un espacio temporal y físico a otro, con lo que se omiten los silencios narrativos de la novela (de nuevo, efecto de la adaptación); en tercer lugar, es utilizado para contrastar ambientes emocionales, gracias al cambio de espacio y tiempo, y así crear un efecto emotivo; y, por último, se usa para dar una conclusión a la animación sin recurrir a más imágenes y escenas, y acelerar, sin alterar la trama, el final de la historia.

La presencia de cada uno de estos elementos de la novela, como se ha visto, se mantiene casi intacta en la adaptación cinematográfica. Los cambios que pueden ser observados responden únicamente a efectos de posicionar el texto en la imagen, por lo que en general no pueden ser

llamados alteraciones drásticas. Y si bien el último símbolo es el que experimenta más diferencias, éstas son exclusivas de su uso como elemento narrativo, y no del contenido. De esta manera, al encontrarse cada uno de estos elementos, en este juego de las luciérnagas y sus funciones, el tema central de la novela queda intacto en la animación. El tema del que se habla es la muerte de los niños en la guerra, mismo que es adaptado por Takahata sin sufrir cambio alguno, y esto lo logra, en parte, al conservar la presencia de las luciérnagas, y sus respectivas funciones, en su obra. La vitalidad de estas funciones radica en que sirven de complementos, tanto culturales como utilitarios, sin omitir lo estético, al tema de las obras. Ya sea como símil lumínico, permitiendo el contraste de situaciones entre la vida de los niños en su realidad con respecto a su pasado, o para crear seguridad o peligro; ya sea como símbolo temporal, delimitando su vida a unas cuantas semanas, acorde a la longevidad de las mismas luciérnagas, y así crear un efecto emotivo en el receptor; ya sea como símbolo de la brevedad de la vida, acompañando de cerca al anterior, y permitiendo la asociación entre la vida de Setsuko (que a momentos parece ser el personaje central y generador de emociones) y la vida de las luciérnagas; ya sea como símbolo del espíritu de los muertos, y así dar un efecto estético y cultural, en la novela, o narrativo y emotivo, en la animación; todos, en conjunto, refuerzan el tema, y si bien no lo constituyen, en esencia, sí forman parte de él.

Capítulo 3

われ
た
メ
セ

を

En busca del mensaje perdido
Análisis de los finales de las obras

め
て

の

分

Una vez leída la última página, el libro estaba acabado. Había que frenar la loca carrera de los ojos y de la voz que los seguía en silencio, deteniéndose únicamente para volver a tomar aliento con un profundo suspiro. [...]; aquellas personas por las que habíamos temblado de emoción y sollozado, no volveríamos a verlas, no volveríamos a saber ya nada de ellas (Marcel Proust, *Sobre la lectura*: 24-25).

En este capítulo se presentan los finales de la novela de Nosaka Akiyuki y de la animación de Takahata Isao, con el propósito de hacer un análisis de sus características. Ambos finales son diferentes entre sí, por lo que la primera es estudiada como base de comparación, mientras que la segunda, como un fenómeno interpretativo de exclusión y de inclusión. El propósito de este análisis es el de demostrar que a través de este fenómeno se altera, en principio, el efecto emotivo, empático, de la obra en su conjunto, y, por ende, el mensaje ideológico.

1. Análisis de los finales de las obras

1.1. Las últimas tres escenas de la novela

En la obra de Nosaka Akiyuki, la narración, que comienza, estrictamente, con la presencia de Seita en la estación de trenes y su posterior muerte, forma un círculo, para terminar en el momento posterior al inicio, correspondiente a su incineración. Sin embargo, con el propósito de crear un punto de origen para este análisis comparativo, se ha elegido la escena de la incineración de Setsuko, misma que ha sido estudiada en el capítulo anterior. Es decir, Seita se sienta a un lado de la pira ardiente hasta que las llamas dejen de brotar y el amanecer aparezca, todo para recolectar las cenizas y los huesos de su hermana. Mientras tanto, él observa a las luciérnagas revolotear por el sitio mientras que imagina que su hermana se encuentra a su lado y le pide que vaya con ellas.

Después de este evento, mismo que, hasta cierto punto, concluye con la narración de los eventos presentados por la voz narrativa al inicio de la novela (primero la muerte de Seita y, posteriormente, el anuncio de la muerte de Setsuko), el relato continúa, en principio, con esta misma escena, luego, en la misma temporalidad, con una segunda escena, y, finalmente, completando la narración elíptica, con los eventos posteriores a la muerte de Seita. En sí, son tres partes las que constituyen la conclusión de los eventos narrados a partir de la incineración de la hermana de Seita.

La primera de ellas corresponde a la escena de la incineración de Setsuko, posterior al “diálogo” con las luciérnagas. En ésta, la voz narrativa anuncia: “暁に眼ざめ、白い骨、それはローセキのかけらの如く細かくくだけていたが、集めて山を降り” (Nosaka, 2007: 156).⁷² Básicamente esta parte concluye con la narración de esta escena, permitiendo, en principio, al lector saber qué hace Seita con los huesos de su hermana, hecho que ya conocía desde el principio de la novela al narrar que los restos de la pequeña se encontraban en la lata. Asimismo, cabe señalar que la voz narrativa no indica que Seita los haya colocado en la lata; sin embargo, esto no afecta en ningún momento al relato, en cuanto a su continuidad. En segundo lugar, este fragmento de la escena contribuye a crear un efecto emotivo en el lector, mismo que está enfocado en Seita, quien, a partir de este momento, constituye el elemento base de la narración, como antes lo fuera Setsuko. Este efecto emotivo está construido a partir de un sentimiento de esperanza contrastada. Es decir, al recolectar Seita los huesos de su hermana en la lata de dulces, éste intenta, por una parte, mantener un lazo de unión con Setsuko a partir de un elemento que pertenecía y alegraba a la niña; por la otra, la posibilidad de darle sepultura en un

⁷² “Se despertó al amanecer, y después de recolectar los blancos huesos, separados en pequeños fragmentos, como si fueran talco, descendió de la montaña”.

momento posterior, con lo que existe la esperanza de mantenerse con vida.⁷³ Sin embargo, la fuerza del efecto emotivo, de la esperanza, recae precisamente en su contraste. La voz narrativa, desde un principio, ha establecido que la lata con los restos de la niña han de estar con Seita hasta el momento de su muerte; no obstante, también indica que estos han de terminar arrojados en un baldío sin que nadie se percate de su existencia. Ante esto, se crea un contraste, con tintes irónicos, de la esperanza de Seita y de su futuro. Si bien él forma parte del origen de la base emotiva, mediante sus intenciones, el peso recae en el futuro de los restos de la niña.

La segunda parte de los eventos que concluyen con la narración está constituida por una escena perteneciente a la misma temporalidad que la anterior. Una vez que Seita baja de la montaña con los restos de su hermana, la voz narrativa indica que “未亡人の家の裏の露天の防空壕の中に、多分、清太の忘れたのを捨てたのだろう、水につかって母の長じゅばん腰ひもがまるまっていたから、拾い上げ、ひっかついで、そのまま壕にはもどらなかった” (Nosaka, 2007: 156-157).⁷⁴ Esta escena señala los eventos intermedios entre la incineración de Setsuko y la llegada a la estación de trenes en donde Seita muere. Sin embargo, también cuenta con otras funciones. En principio, al igual que la anterior, constituye una explicación para los sucesos que ocurren en la escena de inicio, en la estación de trenes, y explica cómo Seita ha adquirido las ropas que intenta vender en el mercado negro; en la escena con la que abre la novela, la voz narrativa indica la forma en la que Seita puede sobrevivir durante los días

⁷³ Este evento es un paralelismo de la acción de Setsuko por enterrar a las luciérnagas en la escena del refugio. Así como ella ha intentado mantener los rituales fúnebres, al dar una extensión humana a las luciérnagas (en una irrealidad inocente), Seita hace lo propio, en una realidad social.

⁷⁴ “Detrás de la casa de la viuda, dentro de una trinchera antiaérea, estaban el *koshihimo* y el *juban*, mojados y hechos un ovillo, del kimono de su madre que había olvidado y que habían sido, tal vez, arrojados ahí; Seita los recogió; cargó con ellos y nunca regresó al refugio.” El *koshihimo* es un cordón que se ata a la cintura de la mujer o del hombre sobre el *kimono* para mantenerlo en su lugar antes de colocar el *obi* (una tira de tela que rodea la cintura sobre el *kimono*). Mientras que el *juban* es una especie de ropa interior que se usa debajo del *kimono* y que forma parte de este atuendo.

anteriores a su muerte y los posteriores a su llegada a la estación. Entre estos eventos se encuentran el porqué de haber elegido la estación (la afluencia de agua, los baños y la comida que dan los usuarios), y la forma en la que canjea los vestidos de su madre por comida en el mercado negro por un tiempo hasta que estos se acaban y muere de inanición. La explicación de cómo ha conseguido las piezas del *kimono* de su madre hasta cierto punto es necesaria para la concordancia de la narración, en especial porque hasta este punto narrado la existencia de las ropas de su madre no habían sido señaladas en posesión de Seita;⁷⁵ no obstante, no es su principal función.

En sí, esta escena constituye un refuerzo del efecto emotivo, para lograr el final esperado, de la desgracia de los niños. En principio, el regreso de Seita a la casa de la viuda, de la tía, señala un intento por volver a la seguridad que sentía, y que negó, bajo el resguardo de esta parte lejana de la familia. También se trata de una señal de madurez, derivada del entendimiento de lo que puede suceder cuando se reacciona bajo un instinto infantil: la muerte, enmarcada en la de su hermana. De nuevo, es una señal de que Seita tiene esperanza de sobrevivir y de que sus acciones están dirigidas hacia este propósito, inclusive si se anteponen, como en este caso, al orgullo que sentía como hijo de un alto militar, mismo que ha sido doblegado por la muerte de su familia entera. No obstante, esta esperanza es convertida en ironía, para enfatizar su desgracia, al encontrar las ropas de su madre.

La voz narrativa construye esta ironía a partir de una serie de elementos. Primero se encuentra el descubrimiento de las ropas de su madre, de unas piezas de su *kimono* que no pudieron ser vendidas por la viuda, y que ahora yacen en el piso. Asimismo, el lugar del

⁷⁵ Seita, si bien al salir de la casa de la viuda lleva consigo algunas prendas de su madre, la mayoría de éstas son canjeadas por arroz durante los primeros días en el refugio; las que no pudo vender se quedaron en este lugar, al no regresar el niño. La concordancia radica en este punto, precisamente.

encuentro es clave; éste es una trinchera cuya función es la de servir como refugio antiaéreo, como un lugar que brinda supervivencia y esperanza. La ironía alcanza su máximo al reunir los dos elementos: por un lado, las intenciones de Seita por renunciar a su orgullo en búsqueda de mantener su vida, y, por el otro, la trinchera que tanto representa la supervivencia del pueblo, y, tal vez, de la viuda misma, como el rompimiento del sentir del niño. En segundo lugar, la forma en la que aparecen las prendas: están mojadas y hechas un ovillo. Ambas cualidades crean la posibilidad de formar una imagen de olvido, de desecho, como si su utilidad, que tanto apreciara Seita y Setsuko por representar a su madre, hubiese acabado del todo. Sin embargo, la voz narrativa, quizás siguiendo la ironía del momento, no acierta a concretar una realidad, sino sólo lo deja en una posibilidad, al indicar que “捨てたのだらう” (Nosaka, 2007: 157).⁷⁶ La voz narrativa no intenta dar un hecho concreto, ni una intención firme por parte de la viuda y de su acción. Tal vez la arrojó ahí por accidente, tal vez para mantener cierto comfort mientras que esperaba a que los ataques cesaran, tal vez lo hizo a propósito, en realidad, poco importa, ya que la consecuencia es clara, misma que indica la voz narrativa.

Seita toma las ropas de su madre, carga con ellas y se marcha del lugar. Nunca vuelve al refugio. Estas acciones señalan la consecuencia del hallazgo en la trinchera: la esperanza de encontrar un resguardo con sus parientes ha desaparecido; ya nada tiene que hacer en ese lugar. El sitio en donde habitó con la viuda, el que consideraba un remanso de esperanza, se ha tergiversado hasta tener tintes de rechazo. A la vez, el refugio, una extensión de la fantasía y de la seguridad, ahora es simplemente el lugar en donde su hermana murió, una señal fidedigna de que la inocencia ha concluido.

⁷⁶ “Tal vez, arrojados ahí”.

La última parte de la conclusión de la novela está formada por una escena fuera del marco temporal que ha sido construido a lo largo de la narración, debido a que se desarrolla un día después de la muerte de Seita. En ésta, la voz narrativa relata que “昭和二十年九月二十二日午後、三宮駅構内で野垂れ死にした清太は、他に二、三十はあった浮浪児の死体と共に、布引の上の寺で荼毘に付され、骨は無縁仏として納骨堂へおさめられた” (Nosaka, 2007: 157).⁷⁷ En principio, el empleo de una fecha es crucial para la narración, sobre todo porque, al ser una narración elíptica, en donde los saltos en el tiempo narrado no son explicados por eventos intermedios (cabe señalar que no se indica el traslado de Seita a la estación), es necesario ubicar al lector en un espacio y un tiempo. El espacio es claro, la estación de trenes Sannomiya, y la fecha, el 22 de septiembre de 1945 (año 20 de Shōwa). Esto lleva al lector a cambiar de posición, junto con Seita, de la casa de la viuda al lugar en donde ha muerto al principio de la narración. Esto lo realiza con otro propósito: dar un punto final tanto a la novela como al efecto emotivo de la misma. Si bien el tema de la novela es la muerte de los niños, misma que concluye con la muerte de Setsuko, estrictamente hablando, la necesidad de incluir esta última escena recae en dar una descripción del fin de los restos de Seita; pero, no sólo de él, sino de otros niños en condiciones similares: “二、三十はあった浮浪児の死体” (Nosaka, 2007: 157).⁷⁸ La voz narrativa no da un número determinado, simplemente anuncia que están los cuerpos de veinte o treinta niños huérfanos, vagabundos, y es precisamente esta falta de un número exacto lo que incrementa el efecto emotivo, ya que al no presentar algo concreto, se genera lo indeterminado.

⁷⁷ “La tarde del veintidós de septiembre del año veinte de Shōwa, Seita, quien había muerto sin nombre, olvidado, en los terrenos de la estación Sannomiya, fue incinerado en el templo ubicado arriba de la montaña Nunobiki junto con los cuerpos de otros veinte o treinta huérfanos, y sus huesos, los de un desconocido, colocados en un osario”.

⁷⁸ “Los cuerpos de otros veinte o treinta huérfanos”.

Aunado a lo anterior, la incineración del cuerpo de Seita, junto con los de los otros niños, también contribuye al efecto emotivo. El hecho de que los restos de Seita sean incinerados crea un paralelismo entre los restos de Setsuko y los del niño, en especial por su cercanía. Sin embargo, este paralelismo se construye a partir de una ironía que oscila entre las dos situaciones. Por una parte, se encuentra la muerte de Setsuko y su incineración, misma que se realiza con la presencia de un familiar, de Seita, con lo que se asegura que el cuerpo posea un nombre y una identidad; paralelo a esto, se encuentra el cadáver de Seita, el que es incinerado en conjunto sin que exista alguien que lo reconozca o que pueda indicar su procedencia u origen. Por otra parte, las cenizas de Setsuko son, al final (o al principio), arrojadas a un baldío, olvidadas ahí e ignoradas, sin posibilidad de un “descanso” social, o su colocación en un cementerio o templo; inversamente, las cenizas de Seita, si bien desconocidas, son colocadas en un osario, en un templo, con lo que sí se logra un “descanso” social. La ironía, y que en gran parte contribuye a la formación del efecto emotivo, es la forma incompleta de la disposición de ambos restos: mientras que Setsuko es reconocida, sus cenizas son arrojadas a la nada; a la vez, las cenizas de Seita son colocadas en un templo, pero sin reconocimiento alguno.

Por último, para apoyar este efecto, al utilizar la voz narrativa un complemento que califica a los restos de Seita, se contribuye a formar una atmósfera y un juicio a lo anterior. La voz narrativa une el sustantivo “huesos” (骨, *hone*) con la frase adjetival “(difuntos) desconocidos” (無縁仏, *muenbotoke*).⁷⁹ Este factor se conecta a una oración subordinada que aparece líneas antes, cuando se describe la muerte de Seita: “quien había muerto sin nombre” (野

⁷⁹ La palabra “*muenbotoke*” significa una persona muerta sin ningún pariente vivo que pueda rezar por su espíritu. La elección de la palabra “desconocidos” en mi traducción responde a la necesidad de hacer el texto un poco más claro y directo.

垂れ死にした, *notarejinishita*).⁸⁰ Tanto la frase adjetival como la oración subordinada se mezclan para contribuir a la creación del efecto emotivo, empatía, mismo que está concentrado en Seita, y, más aún, en los niños en general. Esto es debido a que en esta escena, y en especial al unir a Seita con los otros veinte o treinta niños vagabundos en la misma situación, poco a poco la voz narrativa ha cambiado el punto de interés de lo individual a lo colectivo. La focalización que estaba concentrada en Setsuko a lo largo de la historia cambió en la última escena, tras su muerte, para localizarse en Seita, y, al ser éste mezclado con los otros cuerpos, por último, el interés se permuta para mirar a los niños huérfanos y vagabundos víctimas de la guerra.

1. 2. La última escena de la animación

En la animación de Takahata Isao, el final de la obra cinematográfica es diferente al de la novela. Si bien la adaptación del director lleva el transcurso de la historia con una fidelidad bastante cercana a la novela, conservando los elementos más representativos, como han sido los símbolos de las luciérnagas y su simil lumínico, sin olvidar el tema, Takahata agrega una escena final que no se encuentra en la obra de Nosaka. Siguiendo la narración de la obra escrita, la animación, tras la muerte de Setsuko, muestra a Seita sentado a un lado de la pira en donde su hermana ha sido incinerada, mientras que la luz del día se va desvaneciendo para dar pie al atardecer, y, posteriormente, a la noche. En la pantalla se observa al niño en un plano general, conformado, en su parte central, por el fuego que poco a poco se va consumiendo, conforme transcurre el tiempo. Luego la cámara cambia su posición para mostrar a un grupo de luciérnagas que vuela con el cielo nocturno en el fondo. Un nuevo cambio de cámara enfoca en un primer plano a Seita

⁸⁰ “*Notarejinishita*” tiene como acepción principal: “morir como un perro (abandonado)” o morir en el camino. Por otra parte, en la traducción al español de la novela, realizada por J. Porta y J. Matsūra, ésta aparece como “que había muerto como un perro abandonado”. Mi decisión por traducirla como “quien había muerto sin nombre” responde a que considero que tanto “*muenbotoke*” como “*notarejinishita*” se relacionan en el texto para conformar un imaginario alrededor de la muerte de Seita.

recostado sobre el pasto mientras que mira al cielo (*Vid.* láminas 108-111). Esta escena es la adaptación en imagen de la parte en la novela en donde Seita le pide a Setsuko que vaya con las luciérnagas. Sin embargo, como ya se ha analizado en el capítulo anterior, las palabras que aparecen en el libro no son completamente adaptadas, con lo que su simbolismo se pierde parcialmente para construir otro tipo de imagen. En esta ocasión, mediante el uso de la visión subjetiva (la que muestra lo que observa el personaje, forzando al espectador a entrar a la escena) y de la objetiva (en donde el espectador no es más que un testigo) se logra una cercanía al símbolo antes mencionado, al menos en equiparación de acciones. No obstante, la alteración del símbolo permite la creación de la última escena de la animación, y así enfatizar el mensaje ideológico, antes que el símbolo.

Este cambio del símbolo, en su uso de una manera explícita, como ha sido a lo largo de la animación, permite la inclusión de la última parte de esta escena. En ésta, Seita, tal como lo describe la novela, aparece sentado, en un primer plano, con los remanentes de la pira en el fondo, en donde sólo quedán las cenizas al rojo vivo, mientras que come un pedazo de alimento, con la mirada localizada en un punto ajeno a la vista del espectador. En ese momento, la voz de Setsuko se escucha en el fondo: 「兄ちゃん」,⁸¹ y el niño alza la mirada mientras que el color de la escena cambia, gradualmente, para adaptarse a la dimensión carmesí que había sido utilizada para hacer explícito el símbolo del espíritu de los muertos.⁸² Como parte de este cambio, el alimento que sostenía Seita se transforma en la lata de dulces que ha aparecido a lo largo de la

⁸¹ “Hermano”.

⁸² Ésta es la segunda ocasión en la que una dimensión es intercambiada por la otra afectando directamente a los personajes. La primera vez que esto ocurre es en la escena en la que Seita saca a pasear a Setsuko porque ésta no deja de llorar tras un conflicto con la viuda. Al igual que en aquella ocasión, en ésta las ropas del Seita de la dimensión cromática poco a poco se intercambian por las del Seita de la dimensión carmesí. Su camiseta, roída y sucia, cambia por su uniforme escolar; a la par, su rostro macilento retorna a su forma original. Esta estrategia narrativa permite al espectador trasladarse de una situación a otra, o, como en el ejemplo que se está analizando, de un escenario a otro, sin otros recursos que la alteración directa del personaje. Siendo, como se ha mencionado anteriormente, Seita la piedra angular, por no decir guía, de esta narración.

animación.⁸³ A la vez, el lugar en donde otrora estuviese la pira de incineración desaparece para mostrar sólo una extensión de pasto.

Al terminar el cambio de la dimensión cromática a la carmesí, este color domina la pantalla. Entonces, Seita, quien había iniciado el movimiento a lo largo de la permutación, mira al frente, mientras que un conjunto de luciérnagas lo rodea. La visión objetiva se conserva a lo largo de esta serie de cuadros, y permite al espectador, mediante un cambio de cámara, mostrar lo que Seita observa, pero sin abandonar su posición como testigo. Entonces, en pantalla, con el niño en primer plano, se muestra a Setsuko en el fondo, de pie, rodeada por un tono más claro del color que envuelve el escenario. Rodeada de luciérnagas, ella corre hacia su hermano, quien permanece inmóvil.⁸⁴ Un nuevo cambio en la posición de la cámara permite ver a los dos niños de frente; Seita se encuentra sentado en una banca, mientras que su hermana intenta subir a ésta. Una vez que lo logra, Seita le entrega la lata de dulces, que ella toma con gusto esbozando una sonrisa. Luego, mientras que sus piernas juegan en el aire, haciendo un vaivén, su hermano le dice: 「もう遅いからお休み」,⁸⁵ y ella asiente, reclinándose sobre el regazo de Seita en donde duerme. Una vez que sus ojos se han cerrado, Seita, quien momentos antes contemplara a su hermana, mueve la cabeza hasta fijar su mirada en el espectador. Su rostro es serio. La cámara cambia de nuevo para hacer un *close-up* al rostro dormido de la pequeña niña, quien sostiene

⁸³ Takahata, en una entrevista realizada para la versión estadounidense de la animación, mencionó que él, a diferencia de Nosaka, había decidido hacer énfasis en la lata de dulces como un punto de unión entre los dos niños; por esta razón, a lo largo de la película aparecen numerosas escenas en donde la lata, en especial en la dimensión carmesí, forma parte de la interacción entre los dos hermanos. Como resultado de este énfasis, la lata se transforma en un objeto que adquiere un simbolismo de unión fraternal.

⁸⁴ Esta serie de cuadros es parte de la interpretación cinematográfica del símbolo de las luciérnagas como el vínculo entre los espíritus de los muertos y los vivos que aparece en la novela. Asimismo, cabe señalar que si bien éstas rodean al principio a Seita, en los cuadros posteriores, los que muestran a la niña, las luciérnagas envuelven exclusivamente a Setsuko. Éste es un juego en la imagen que lleva al espectador a fijarse casi únicamente en la niña, más que en su hermano, con lo que, de nuevo, la asociación entre Setsuko y las luciérnagas se mantiene en una unión bidireccional.

⁸⁵ “Ya es tarde, descansa”.

debajo de su brazo la lata de dulces. Finalmente, la cámara hace un último cambio de posición, creando un plano en general, en donde, en principio, los niños son el punto central, mientras que en el fondo, las luces de una ciudad surgen detrás de la montaña, dejando ver las figuras de algunos edificios no pertenecientes al marco temporal de la animación. Asimismo, la ciudad se revela poco a poco, mientras que la cámara se mueve hacia arriba, creando un contraste de luces y colores entre el carmesí que envuelve a los niños y los destellos de luz que rodean a la ciudad (*Vid. láminas 112-123*).

Mediante la inclusión de esta última escena, la animación de Takahata se separa de la novela en cuanto al efecto emotivo. Si bien en la obra escrita, el final lograba que de un caso en particular se alcanzara el general, en la obra cinematográfica este último eslabón no aparece. Es más, la conclusión de la película sigue centrándose casi exclusivamente en la tragedia de los niños; pero, no sólo esto, sino que mitiga en cierta forma el efecto emotivo de empatía que se encontraba en la novela. En principio, este mitigamiento del efecto emotivo es algo que se construye desde el principio mismo de la animación; en la novela de Nosaka, todo comienza relatando la forma en la que Seita y los demás niños a su alrededor tratan de subsistir mediante el robo, mendigando comida o intercambiando productos en el mercado negro; asimismo, la voz narrativa se centra en Seita para describir sus últimos días y sus intentos por mantenerse con vida. Al contrario, en la animación sólo aparece Seita sentado junto a uno de los pilares de la estación mientras que agoniza, para posteriormente presentar su muerte. Aunque éste es un mero recurso de adaptación, mismo que se relaciona de cerca con el tiempo disponible en pantalla, sí logra tener un efecto al unirse al final de la película. En éste, como se ha visto, Seita no se dirige a la estación, y si bien se da por sentado que esto ha de ocurrir, la anulación de los segmentos de la novela en donde se describe su intento por regresar a la casa de la viuda y el descubrimiento de

las ropas de su madre tienen como consecuencia la pérdida del efecto emotivo que recae directamente en Seita. En su lugar, al terminar la obra con la muerte de Setsuko, este efecto se centra en exclusiva en la pequeña. Por así decirlo, mientras que la obra escrita logra una empatía con Seita, la obra cinematográfica lo hace con Setsuko.

Asimismo, la anulación del final de la novela, y de la empatía con Seita, tiene otro resultado: la imposibilidad de crear un traslado de lo particular a lo general. En la obra de Nosaka, la voz narrativa describe la forma en la que Seita y otros tantos niños son incinerados en el anonimato, con lo que se transforma el caso de Seita en el caso de los huérfanos de guerra. Esto no ocurre en la animación de Takahata, debido a que al concluir la narración con el encuentro de los dos hermanos en la dimensión carmesí, la historia se queda en lo individual, en la situación que vivió Setsuko, al ser ella el personaje en el que recae la empatía.⁸⁶

Asimismo, hay otro elemento que diferencia ambas obras, más allá de la inclusión del final en la animación o la anulación de la última parte de la novela: la ciudad que se observa al fondo en los cuadros de salida. La escena en donde los hermanos se reúnen por, digamos, última vez está conformada por una serie de mecanismos que actúan juntos y que, de alguna manera, tiene como función enfatizar el sentimiento de empatía y, sobre todo, de reconocimiento por parte del espectador. En principio, la imagen en la que Setsuko se recuesta sobre el regazo de su hermano para dormir tranquila sirve como la conclusión de la historia concentrada en Setsuko como el personaje empático, como el personaje que provoca el efecto emotivo. Asimismo, el simple hecho de descansar bajo la protección de su hermano, quien a lo largo de la historia se

⁸⁶ En la misma entrevista realizada a Takahata en la versión estadounidense de la animación, éste declaró que su propósito era centrarse exclusivamente en el caso de los niños, para que los espectadores lograran una empatía con ellos, mediante el ejemplo de sus vivencias durante la guerra. Por otra parte, en otra entrevista que realicé al director en Japón en el verano del año 2008, él afirmó lo mismo; su intención al colocar a los dos niños era la de convencer a las nuevas generaciones que la guerra conlleva muerte y hambruna, y que esto estaba reflejado en la situación de los hermanos.

había comportado de una manera infantil y hasta egoísta, forma un vínculo con la novela en la escena en la que regresa a la casa de la viuda, buscando resguardo, a costo de su propio orgullo. En sí, es una muestra de madurez y de crecimiento. Sin embargo, al pertenecer esta acción a la dimensión carmesí, este fenómeno no pertenece a la trama en sí, como sería en la novela, sino a la creación de un efecto en conjunto, mismo que se acompaña por el siguiente cuadro, en donde Seita mira al espectador.

Al mirar Seita al espectador se genera un vínculo entre los dos, entre el personaje, junto con su historia, y el receptor, a quien está dirigida la obra. Es un momento fugaz, pero efectivo en el sentido de que en ese instante se logra una conexión entre mensaje y espectador. En donde el mensaje es la historia de los niños en sí, y el receptor el auditorio. Poco a poco, y mediante la inserción de esta escena en la dimensión carmesí, se forma un efecto que por sí mismo es un mensaje, una exposición de hechos para ser aprendidos y recibidos, para conformar una experiencia que ya no pertenece al espectador.⁸⁷

El tercer elemento del efecto mensaje-experiencia es la presencia de la ciudad en el fondo. Ésta es una imagen anacrónica, si se toma como base el marco temporal de la historia (la década de los 40s), pero perteneciente a la actualidad de la película. Así, la ciudad es contemporánea, ajena totalmente al tiempo en el que la narración está incrustada. Sin embargo, esta ciudad no pertenece a la dimensión carmesí, en donde están posicionados los niños, sino a la dimensión cromática, y esto se puede observar por la diferencia de colores que envuelven los dos planos. En el primero se encuentran los niños (la dimensión carmesí); en el segundo, la ciudad (la dimensión cromática). No obstante, el anacronismo de la ciudad y la diferencia entre las dimensiones no

⁸⁷ En las dos entrevistas realizadas a Takahata, la de la versión estadounidense de la animación y la realizada en Japón, el director aseguró que si bien la película buscaba alcanzar un público en general, su principal objetivo eran los niños, quienes se encontraban a dos generaciones de la guerra y que no habían experimentado los sufrimientos que ocurrieron durante el periodo bélico.

genera un rompimiento en la situación, sino, muy al contrario, lo complementa. Como se analizó en el capítulo anterior, el símbolo de las luciérnagas como vínculo entre el mundo de los vivos y el de los espíritus era un medio narrativo que podía ser utilizado para cambiar de espacio temporal y físico. Este caso no es la excepción. Se emplea el símbolo como medio narrativo de la misma manera en que ha sido utilizado a lo largo de la animación; no obstante, en esta escena se emplea para trasladar a los personajes, y junto con ellos al receptor, a otro espacio temporal: la época contemporánea a la película y al espectador. La función de este fenómeno está acompañado de la imagen anterior cuando Seita mira al espectador, creando un lazo entre ellos, mismo que es apoyado por la aparición de la ciudad. Es decir, el efecto que se crea es el de dar un mensaje, el de vincular el pasado con el presente.

2. El efecto del final en las obras y el mensaje ideológico

2. 1. En la novela

El final de la novela de Nosaka, como se ha visto, funciona como una resolución a los conflictos que han vivido los personajes de la obra, Seita y Setsuko, y para enfatizar el efecto emotivo de la narración. Las tres escenas que conforman este final contribuyen a crear un traslado de la figura central empática de Setsuko a Seita, mediante la ironía dual del descanso de los restos y su reconocimiento, y el intento fallido, la esperanza, de mantenerse con vida, al regresar a la casa de la tía. Este traslado de la figura central emotiva de Setsuko a Seita tiene como función posicionar, por último, la empatía en los niños huérfanos que son incinerados junto a los restos del mayor de los hermanos, y así transformar lo individual en lo colectivo.

Debido a esto, el mensaje que transmite la novela es el de, mediante este traslado de la figura empática, mostrar las situaciones que ocurrieron durante los años de la guerra, mediante el sufrimiento de Seita y Setsuko. Es decir, que la guerra no fue buena ni provechosa en ningún

factor, sino sólo una situación que derivó en dolor, angustia, hambre y la pérdida de vidas humanas; pero, sobre todo, en la pérdida de la inocencia infantil, que puede ser extendida a la de una nación, debido a que “Nosaka emplea el tema literario de la repetición para representar el trauma de la derrota de Japón” (Igarashi, 2000: 164).⁸⁸ Para Nosaka la guerra no debe de ser considerada un medio para lograr un objetivo.

Por otra parte, la novela también presenta un mensaje para las futuras generaciones. En un principio para aquéllas que nacieron después de la Segunda Guerra Mundial y que no vivieron, ni experimentaron, el sufrimiento que generó el conflicto bélico. Son precisamente a estas generaciones a quienes él dedica las palabras del epílogo de su novela: “君たちの生まれる前、戦争があった。たくさんの人が死んだ” (Nosaka, 2007: 158).⁸⁹ En principio, estas líneas indican el grupo al que está dirigida la obra escrita: los niños o aquellos de la generación de posguerra. Nosaka continúa: “だが今、戦争を迎え入れつつある。いつ戦争に巻き込まれてもおかしくない状態なのだ” (Nosaka, 2007: 158).⁹⁰ Esto en realidad es una exposición de propósitos y de argumentos, y el mensaje es claro: la guerra no es un juego, ni la anterior ni las próximas, y por esta razón agrega: “君たちに同じ思いをさせたくない” (Nosaka, 2007: 159),⁹¹ y lo complementa al decir: “この本を読んで、戦争を考えて下さい” (Nosaka, 2007: 159).⁹² En conjunto, el mensaje de la novela de Nosaka es directo: la guerra es un problema más que una solución o el

⁸⁸ “Nosaka [... deploys] the literary theme of repetition as a means with which to re-present the trauma of Japan’s defeat”. Una de las interpretaciones de esta novela dice que “al mismo tiempo, la historia es también un intento de contener sus experiencias del pasado a salvo en un lugar separado por el tiempo; la historia se convierte en un instrumento literario con el que escapa de los recuerdos dolorosos del pasado” (“At the same time, the story is also an attempt to contain his past experiences safely in a separate temporal location; the story becomes a literary device with which to escape the haunting memories of the past”) (Igarashi, 2000: 176-177), debido a que el mismo Nosaka pasó por una situación semejante. De esta manera, la novela se convierte tanto en un testimonio, como en una expiación de su pasado, y de la pérdida de su hermana pequeña.

⁸⁹ “Antes de que ustedes nacieran, hubo una guerra. Muchas personas murieron”.

⁹⁰ “Sin embargo, ahora, hay una aceptación para entrar a la guerra. No es de extrañarse que se nos involucre en una en cualquier momento”.

⁹¹ “No quiero que tengan la misma experiencia como la que tuvimos”.

⁹² “Después de leer este libro, piensen acerca de la guerra, por favor”.

principio de algo benéfico; por ello no hay que apoyarla. Asimismo, hay que recordarla, pero únicamente como lo que fue: una gran pérdida de vidas humanas.

2. 2. En la animación

El final de la animación de Takahata crea un efecto en el conjunto de la obra parecido al de la novela, y, sin embargo, altera de manera contundente el mensaje ideológico original. En principio, la escena final de la película no actúa como una resolución de los conflictos que se presentaron al inicio de la historia; al contrario de la novela, la obra animada cierra la narración utilizando la dimensión carmesí, lo que impide, hasta cierto punto, al espectador asociar los hechos que presencia al final y los que miró al principio. Asimismo, no hay una muestra de madurez en Seita, más allá del hecho de permitir que Setsuko se recueste sobre su regazo; pero, al pertenecer ésta a la dimensión carmesí, no alcanza un efecto en la obra en su conjunto, como se presenta en la novela.

Por otra parte, el punto más importante de la novela, y que aporta el final de ésta, es el traslado de lo individual a lo colectivo. En la obra escrita, la voz narrativa focaliza el efecto emotivo, empático, en Setsuko, al ser ésta el eje en el que giran los acontecimientos; sin embargo, tras su muerte, y tras la escena del regreso a la casa de la viuda, este efecto emotivo cambia su posición para localizarse, ahora, en Seita, quien, posteriormente, en la incineración en grupo, se perderá en el conjunto para colocar la empatía en los niños huérfanos de la guerra. En cambio, en la animación esto no ocurre así. Tras la muerte de Setsuko, la historia termina, con lo que se impide el traslado empático de Setsuko a Seita y de éste a la colectividad. En sí, la trama en la animación gira en todo momento en torno a la niña, con lo que la empatía permanece sólo en ella. Al contrario de la novela, la animación trata un hecho individual, en vez de uno colectivo.

Por último, la imagen de una ciudad japonesa contemporánea a la realización de la película, la década de 1980, no sólo altera el efecto de la animación en su conjunto, sino que cambia radicalmente el mensaje ideológico de la obra original. Esta alteración del mensaje de la novela comienza cuando Seita mira al espectador, o a algún punto dentro de una posición que no pertenece al conjunto que muestra la pantalla. Mediante este movimiento, se crea un vínculo entre personaje, con la carga creada a lo largo de la historia que presenta la animación, y el espectador. Este vínculo, por su parte, rompe con la asociación que tiene el espectador con la historia presenciada; se le obliga a formar parte de ella, como si el personaje, como si Seita, lo invitara a participar. Mediante una sola mirada, sin gestos, sin palabras, se construye un diálogo en silencio, en donde el emisor, Seita, habla directamente al receptor, el espectador, y en donde el mensaje es la historia que él experimentó en sí. La siguiente imagen que aparece en la animación es la de la ciudad sirviendo de fondo a los dos niños sentados en la banca, encima de una colina. Al colocar ambas imágenes juntas, separadas únicamente por la diferencia entre las dimensiones cromática y carmesí, se enfatiza lo obtenido mediante la mirada de Seita al espectador; pero, no sólo esto, sino que también se alcanza la resolución del mensaje ideológico de la animación: la guerra existió y no debe de ser ignorada, ya que todavía se encuentra, de una u otra manera, en el presente de Japón; asimismo, para alcanzar la posición en la que ahora se encuentra el país, debieron de existir muchos sacrificios, incluyendo la muerte de muchas personas y la destrucción de muchas ciudades.⁹³

⁹³ En una entrevista realizada a Tsugata Nobuyuki, historiador de animación, en Japón el verano del año 2008, él mencionó que el mensaje ideológico de la obra de Takahata era el de indicar que el desarrollo de Japón se logró a través de la guerra, y del sacrificio humano, idea que en la actualidad ya no existe entre el pueblo japonés.

3. Conclusión

El final de la novela de Nosaka está constituida por tres escenas que contribuyen a crear un efecto emotivo en el conjunto de la obra, así como un mensaje ideológico. El resultado de estas escenas es la transferencia de la empatía que reside en Setsuko, al ser el personaje base a lo largo de la narración, para posarse en Seita, en sus intentos por salvaguardar su vida (mediante la búsqueda de la confirmación de su madurez) y luego en los huérfanos de guerra, al ser Seita incluido en ellos. De esta manera se consigue que la tragedia individual, con los dos niños como eje principal, se convierta en una general, en donde el eje es un grupo determinado de víctimas de la guerra, pero sin nombres particulares; niños desconocidos que sufrieron los estragos del conflicto bélico. Asimismo, mediante esta transferencia del efecto emotivo, se construye el mensaje ideológico de la novela, al presentar, exclusivamente, sin conexiones recíprocas entre lector y suceso narrado, la tragedia de los niños durante la Segunda Guerra Mundial; así, el mensaje es la exposición de una experiencia para servir de aprendizaje e impedir la repetición de estos eventos en las generaciones futuras.

Por su parte, la animación, al excluir las últimas escenas de la novela (basándose en una conexión lógica entre los eventos del principio y del final), y mediante la inclusión de una nueva (desarrollada en la dimensión carmesí), altera de manera contundente el efecto emotivo presente en la novela de Nosaka, y agrega otra; y, por ende, hace lo propio con el mensaje ideológico. De esta manera, el efecto emotivo de la animación se conserva exclusivamente en Setsuko, con lo que la narración se conserva en lo individual, en lugar de en lo colectivo. Por lo tanto, la historia animada reside en las experiencias de los dos niños y sus aventuras y desventuras en búsqueda de la supervivencia, misma que no logra ser alcanzada. Por otra parte, y a razón de lo anterior, el mensaje ideológico cambia mediante el uso de un vínculo entre espectador y situación, creado

por el personaje de Seita, con lo que se pretende crear una enseñanza en el receptor, intercambiando su papel de mero testigo a participante de los hechos. Este mensaje ideológico pretende mostrar los efectos de la guerra, todo para que el olvido de las futuras generaciones no llegue a superar los acontecimientos que yacen en su historia, mismo que en parte imita al de la novela; sin embargo, también se indica que el presente, el desarrollo de Japón, es el resultado de los eventos del pasado, y que sólo se pudieron lograr gracias al sacrificio humano, con lo que éste adquiere tintes utilitarios. En sí, el mensaje ideológico de la animación busca en el espectador generar el recuerdo, y, mediante éste, una especie de valoración de lo sucedido, sin que esto implique un ansia de repetición.

Capítulo 4

の

年

と
イ

オ
ロ

La respuesta, amigo mío, flota surcando el tiempo

Relación de las décadas de producción y el mensaje ideológico de las obras

メ

セ

の
関

よ、

え
は

時

を

ん

で

や

っ

て

くる

In short, the period was so far like the present period, that some of its noisiest authorities insisted on its being received, for good or for evil, in the superlative degree of comparison only. (Charles Dickens, *A Tale of Two Cities*: 1).⁹⁴

El presente capítulo está formado por dos subcapítulos. En el primero de ellos (dividido a su vez en dos) se retoman las conclusiones parciales de los capítulos 2 y 3, con el propósito de analizarlas y retomar sus puntos claves: en principio, la creación y énfasis del tema, de la novela y de la animación, a través de los elementos representados por las luciérnagas (un símil y tres símbolos); en segundo lugar, el efecto del final de la novela (constituido por tres escenas) en la obra en su conjunto, y el efecto, en la animación, de la exclusión/inclusión de la última escena.

El segundo subcapítulo está dedicado a la presentación de las características del manejo de la memoria durante las décadas de los 60s, en el caso de la novela, y de los 80s, en el de la animación. De esta manera, junto con los datos obtenidos en el subcapítulo anterior, se analiza la relación entre las políticas de la memoria y la preservación de un tema, como es el de la Segunda Guerra Mundial, y la creación, y cambio, del mensaje ideológico para adaptarse a estas políticas.

1. Análisis de las conclusiones parciales

1.1. Conservación de elementos y del tema

La interpretación animada de Takahata Isao, en 1988, de la novela de Nosaka Akiyuki, escrita en 1968, toma los elementos básicos de la obra escrita con el propósito de conservar el tema que ésta aborda: la muerte de dos niños, Seita y Setsuko, durante los últimos días de la Segunda Guerra Mundial, y algunos después. En el presente trabajo se analizaron cuatro elementos relacionados con el uso de las luciérnagas en la novela y su posicionamiento en la animación, con el propósito de demostrar que estos se encontraban casi sin alteración en la obra cinematográfica. Estos

⁹⁴ “En pocas palabras, el periodo era tan parecido al presente que algunas de sus más ruidosas autoridades insistían en que fuera recibido, para bien o para mal, sólo en el grado superlativo de la comparación”.

elementos fueron un símil lumínico (cuando se crea una similitud entre las luces de las luciérnagas y las de los aviones estadounidenses y japoneses, así como las de la armada nipona) y tres símbolos, el temporal (cuando las luciérnagas eran utilizadas para referir una época concreta, en ambas obras el verano), la brevedad de la vida (creando una relación entre la vida orgánica de las luciérnagas y la de los niños, en especial Setsuko), y el vínculo entre el mundo de los muertos y los vivos (en donde las luciérnagas aparecen para unir ambos mundos).

Cada uno de estos elementos fue analizado primero en la novela para extraer su función en la obra, y, posteriormente, comparado con su uso en la animación. Salvo contadas excepciones, en su mayoría basadas en el traslado de la palabra a la imagen (base misma de toda interpretación cinematográfica de una obra escrita), se descubrió que estos elementos aparecían de manera directa en la animación. Asimismo, se pudo comprobar, en especial en el caso del símbolo del vínculo entre el mundo de los muertos y los vivos (en donde éste alcanzaba un papel narrativo), que el uso de estos elementos, en la animación, era explotado de una manera más explícita, y en ocasiones funcional, que en la novela.

Este traslado casi directo de las luciérnagas y sus funciones de la novela a la animación obedece a un principio básico en la relación entre obra y receptor (llámese a éste lector o espectador) que es utilizado en ambas obras: crear un vínculo entre situación narrada (la obra) y el destinatario, en especial con su historia, en conjunto, y así facilitar la recepción del tema de las obras. Esta relación comienza con el posicionamiento de la palabra “luciérnaga” (火垂る, “hotaru”) en el mismo título de la novela y de la animación, *La tumba de las luciérnagas*, (火垂るの墓, *Hotarunohaka*), mismo que crea un precedente en el receptor, quien a lo largo de la lectura o de la película, mediante el uso insistente de la palabra “luciérnaga(s)” (蛍, “hotaru”),

en la primera, o de la imagen correspondiente a este insecto, en la segunda, refuerza su atención en este elemento. De esta manera, se permite el desenvolvimiento de los diferentes significados que tienen las luciérnagas en ambas obras, y, sobre todo, el poder centrar en ellas otro tipo de cualidades que son necesarias para el desarrollo de la trama y de su vínculo con el receptor.

Las luciérnagas en las obras de Nosaka y de Takahata no sólo poseen cualidades utilitarias o estéticas, sino que poco a poco crean un lazo emotivo entre la historia y el receptor: empatía. A la vez, este lazo emotivo es generado a partir de, precisamente, estas cualidades utilitarias y estéticas. Los cuatro elementos que se encuentran en las luciérnagas, cada uno actuando en su función, permiten en el receptor la generación de una empatía que oscila entre el niño, en la novela, y la niña, en la película. Así, el símil lumínico permite conocer los sueños de Seita y comparar su realidad con su pasado, y, mediante el contraste, apoyar el acercamiento a sus emociones, siendo éstas, principalmente, el miedo y la esperanza. En cambio, el símbolo temporal crea directamente un periodo de tiempo delimitado que no sólo atañe a las luciérnagas, sino también a los niños, al considerar que el tiempo narrado, unos cuantos meses, es la línea de vida de los pequeños. Por otra parte, el símbolo de la brevedad de la vida, cercanamente relacionado al anterior, crea una cadena de relaciones, por no decir un entrecruzamiento de campos semánticos, entre los niños y las luciérnagas, en donde el atributo intercambiado es la escasa vida que los niños disfrutaban en el periodo de guerra; pero, no sólo esto, a diferencia del símbolo temporal, el cual se centra en un tiempo delimitado por la narración (que igual puede ser comparado a la vida de las luciérnagas), este símbolo relaciona la vida de los niños en su conjunto con la de las luciérnagas, mismo que se apoya en las edades de los pequeños (cuatro años para Setsuko, y catorce para Seita).

Por último, el símbolo del vínculo entre el mundo de los muertos y los vivos crea otro tipo de empatía que va más allá de una simple función estética, en la novela, o funcional, en la animación. Se trata de un diálogo compuesto a través de varios eslabones que oscilan entre el receptor y el creador. El primero aporta su conocimiento folclórico para darle valía al símbolo y permitir su operación en las obras; mientras que el segundo da la posibilidad de crear esta aportación, y, por otra parte, intentar alterarlo mediante su unión con el título mismo de la obra. En el folclor popular japonés, las luciérnagas son la representación del espíritu de los muertos que deambulan por la tierra de los vivos durante un breve periodo de tiempo, debido a que tienen una función que cumplir o un lazo que los mantiene lejos del descanso.⁹⁵ Este valor simbólico tiene dos funciones en las obras, en especial en la de Nosaka; en principio, si bien corresponde directamente a los niños, su esencia recae en Setsuko, más que en Seita, y la interpretación del espíritu que no puede encontrar un descanso se activa.⁹⁶ La segunda función es todavía más complicada, ya que si bien se basa en las acciones de la novela y en el uso de las luciérnagas como vínculo entre los dos mundos, se extiende hasta el mismo título de la obra, apoyándose fuertemente en el tema. En ésta, el papel de las luciérnagas y su símbolo son ocupados por el tema en general (la muerte de los niños a causa de la guerra) y se complementan, y resuelven, con el título mismo de la obra, *La tumba de las luciérnagas*. De esta manera, mediante la extensión de la simbología de las luciérnagas (el espíritu sin descanso) en el tema de la novela se adquiere la posibilidad de crear la interpretación de que es éste el que no ha adquirido un descanso; es

⁹⁵ En entrevista con el director Takahata en el verano del año 2008, éste comentó, precisamente, que los espíritus de los muertos que se encuentran en un punto intermedio entre el descanso y el mundo de los muertos están en esta condición porque tienen asuntos pendientes que cumplir. Asimismo, agregó que esta interpretación fue la que usó Nosaka en su novela y, por lo tanto, la que él mismo empleó en su animación.

⁹⁶ Aunque al final de la obra de Nosaka, Seita le dice a Setsuko que vaya con las luciérnagas al cielo, es decir, que encuentre el descanso, la aparición de éstas en las primeras escenas de la obra, las que corresponden al tiempo posterior a la incineración de la niña, crean una contradicción entre los deseos del hermano mayor y la presencia de las luciérnagas, mismas que es explotada por Takahata en su animación, creando una imagen en la que Setsuko acude por su hermano, su asunto pendiente.

decir, que la muerte de ambos niños a causa de la guerra y sus connotaciones siguen rondando el mundo de los vivos. Si a éste se le suma el título mismo de las obras se consigue otra interpretación más: la necesidad de darle un descanso a este tema, mas no olvidarlo.⁹⁷ Enterrar a las luciérnagas (en la cadena de relaciones, el mismo tema de la novela) es una forma de darles un descanso; al mismo tiempo, la tumba, más que ser una forma de olvido, es una manera de erigir un lugar para el recuerdo. En pocas palabras, la tumba de las luciérnagas se convierte en una extensión del mensaje ideológico que indica que la guerra no debe de ser olvidada, pero sí es necesario darle un descanso.

La presencia de los elementos representados por las luciérnagas en ambas obras es la manera en que se construye el tema; pero no sólo esto, sino que le dota de una posibilidad de establecer una relación entre obra y receptor, siendo la principal la emotiva, la empatía. En la novela estos elementos aparecen de manera principalmente estética, convirtiendo a la obra en su conjunto en una exposición de ideas, terminantes en un mensaje ideológico. Al contrario, la animación utiliza estos mismos elementos de una manera funcional que surge de lo estético, todo para convertir las palabras en imágenes y llenar los espacios vacíos que la novela posee. Sin embargo, conserva también la propiedad de convertir estos elementos en una exposición de ideas, con el fin de lograr un mensaje ideológico. No obstante, salvo estas diferencias, nacidas del mismo proceso de adaptación cinematográfica, en ambas obras los elementos cumplen con su función esencial, que es, en la novela, crear un tema, y, en la animación, mantenerlo y presentarlo.

⁹⁷ Algunas de las interpretaciones de la obra de Nosaka, como la de Igarashi, indican que la novela y su tema están directamente relacionados con la vida del autor, debido a que éste perdió una hermana durante el conflicto bélico, a causa de un proceso de supervivencia en donde Nosaka se vio forzado a elegir entre su vida y la de su hermana. Asimismo, se sugiere que la novela es una forma de expiar su tristeza y arrepentimiento.

1.2. Exclusión, inclusión y cambio del mensaje ideológico

Si bien los elementos basados en las luciérnagas y el tema se preservan en ambas obras, no sucede lo mismo con el mensaje ideológico. Cada una de las obras presenta un mensaje diferente, y aunque aparentemente son parecidos en sus bases, no lo son en su contexto. Este cambio en el mensaje ideológico se lleva a cabo por un proceso de exclusión e inclusión, radicado en la animación de Takahata.

La novela de Nosaka, pieza origen, presenta un final a la trama que sirve, por una parte, como lazo entre el inicio de la historia y su conclusión, así como la posibilidad, por otra parte, de convertir un caso particular en uno general, en donde la situación de dos niños, Seita y Setsuko, se transforma en la de los huérfanos de la guerra. Por otra parte, este traslado se facilita debido al posicionamiento del efecto emotivo, empático, de Setsuko a Seita, y de éste al conjunto de niños. Sin olvidar la construcción de dos ironías, en donde la primera radica en la conjunción Seita-Setsuko, y la segunda en exclusiva en el niño. Este final consta de tres escenas, las primeras dos pertenecientes al espacio temporal narrado, y la tercera, a una continuación que excede el tiempo del inicio de la obra.

El caso de la animación es distinto, en principio porque se excluye, quizás por razones de adaptación y tiempo en pantalla, las tres últimas escenas del final de la novela, y, por consiguiente, se incluye un final alterno. Éste consta de sólo una escena, “continuación” a la incineración de Setsuko en la montaña, desarrollada en la dimensión carmesí. La inclusión de esta escena provoca la anulación de los elementos logrados en la novela a través de las últimas tres escenas; es decir, en primer lugar no hay un traslado de lo particular a lo general, con lo que la trama sólo se centra en los niños, alcanzando tintes meramente anecdóticos; en segundo lugar, no hay cambio, por ende, en la figura eje empática, provocando que Setsuko posea este papel a lo

largo de la historia; por último, no se consigue una conexión explícita entre el principio de la obra y su final, lo que causa que el desarrollo de los eventos quede en el espectador de manera *a priori*. Asimismo, la inclusión de esta última escena, actuando de manera independiente a las de la novela, crea otro tipo de elementos que generan y apoyan el mensaje ideológico. Estos se basan, principalmente, en la construcción de una relación entre obra y espectador, mediante el uso de uno de los personajes, Seita, y la conexión entre dos imágenes colocadas en el mismo momento en pantalla. En el primer caso, esta relación inicia con la presencia de Seita mirando a un punto definido de la pantalla, que es ocupado por el espectador, en su papel de testigo. A través de este movimiento, se crea un lazo entre personaje y receptor, que se extiende más allá del rol que ha sido construido a lo largo de la historia, en donde el personaje es sólo un participante, y el espectador, un testigo. Esta extensión provoca que el personaje, Seita, contenga, en su imagen, todo el entorno que ha sido desarrollado a lo largo de la historia; en sí, él es ahora la trama en su conjunto. Por su parte, el espectador también sufre una transformación, en donde ahora representará su entorno histórico, no tanto como individuo, en lo particular, sino como sociedad, en lo general. Se logra, así, una equiparación de entornos, con intención de convertir lo disímil (la historia animada) en su opuesto, en una realidad que existió en el pasado, en la historia de la sociedad japonesa: la Segunda Guerra Mundial.

En el segundo caso, la relación entre espectador y trama se elabora a partir de la conexión entre dos imágenes, una perteneciente al marco temporal de la animación, la década de los 40s, y otra anacrónica, una ciudad de los 80s, posiblemente. Esta conexión enfatiza la creada entre personaje y espectador, al juntar, en el mismo cuadro, los dos ambientes, por así decirlo, de los ahora participantes en la animación. El primer ambiente pertenece a Seita y Setsuko, junto con su historia, con sus desventuras, mientras que el otro, al espectador. De nuevo, al mezclar a ambos

se logra una participación más activa del receptor en la obra animada, y más aún, se da forma al mensaje ideológico. Éste se origina de una cadena de ideas, de vínculos formados en esta escena y en estas imágenes; en principio, mediante la mirada de Seita se indica que la historia de los niños es la historia del receptor, del espectador, aunque, es necesario añadir, no en su papel de individuo, sino en el social, en el histórico. Luego, a través de la imagen de la ciudad, se agrega un apartado, en donde se extiende lo anterior: no sólo es la historia del espectador, sino que también se encuentra en su realidad, en su cotidianidad, vertido en el esplendor de una ciudad contemporánea, que, por extensión, también en el esplendor (llámese económico, cultural o tecnológico) de la sociedad. Así, el mensaje se completa: Japón pudo alcanzar sus logros a través de los fallos, y la derrota, de Japón en la Segunda Guerra Mundial y de las pérdidas, sacrificios humanos, y, sin embargo, ésta no debe de ser olvidada.

Este mensaje ideológico no se encuentra en la novela de Nosaka, al menos, no en su totalidad, debido a que, en principio, no existe tal conexión entre lector y personaje, y, en especial, un vínculo entre lo contemporáneo a la obra y el contexto mismo de ésta. El marco temporal de la novela no excede los límites que ésta plantea. Se origina, desarrolla y concluye durante el periodo de la Segunda Guerra Mundial y unas semanas después. Su propósito es presentar las atrocidades que ocurrieron durante esos años; y, si bien lo hace de una manera estética, esto no impide que se trate de una narración cruda. Debido a esto, no se elabora una comparación con el entorno del lector, ni a favor, ni en contra, y, por lo tanto, no lo recrimina, ni lo apoya. Por otra parte, aunque coincide con el mensaje de la animación en la parte que indica que la guerra no debe de ser olvidada, sí se contrapone en el punto de insinuar que la realidad del lector es una consecuencia de la guerra, al menos para bien. En sí, la obra muestra una oposición rotunda al conflicto bélico, remarcando que sólo existieron víctimas y no beneficiarios de ésta. Una época en la que la

supervivencia se tenía que lograr a través de muchos factores, que no siempre eran propicios, y que, mucho menos, aseguraban el éxito.

2. Relación del mensaje ideológico con el entorno de las obras

La conservación que realiza la animación de los elementos representados por las luciérnagas y del tema que se encontraban en la novela se realiza porque, al igual que en la obra escrita, el mensaje ideológico que presenta tiene su base en los estragos de la guerra. En sí, el tema es el fundamento del mensaje, y, más allá de su alteración, con respecto al de la novela, pieza clave en su relación con las décadas en las que las obras fueron escritas o producidas. De esta manera, la guerra es la piedra angular en la que se mueven, y surgen, ambos mensajes ideológicos; sin embargo, la forma en la que ésta era vista en cada una de las dos épocas es distinta entre sí, debido a un factor social e histórico conocido como representación de la memoria colectiva y sus usos.

2.1. La novela y la década de los 60s

Durante la década en la que fue escrita la novela de Nosaka, Japón experimentaba, como se pudo observar en el primer capítulo, grandes cambios a nivel social, cultural y económico. Estos cambios produjeron una reacción, en principio, en el mundo literario, el que tomó el papel de la restauración de la memoria que en esos momentos parecía oscilar entre lo que había ocurrido y lo que se decía que había pasado. Así, ocurrió un fenómeno de choque entre el factor llamado amnesia cultural y la literatura de la posguerra; en la primera “la amnesia cultural sugiere que una sociedad, en su totalidad, ha olvidado, de alguna manera, su pasado, aunque es imposible

determinar precisamente lo que ha perdido, y en qué grado” (Washburne, 1991: 321);⁹⁸ ante esta indeterminación surgieron diversos tipos de respuesta, tanto del gobierno (sin pasar por alto la educación) como de los sectores culturales, centrándose en los literarios. Estos, como contra-reacción, se colocaron en “el problema de la memoria, y la importancia de la memoria narrada se convierte en el central en varias obras de la posguerra [...]. La imagen es útil en cuanto ella da un sentido del malestar que el Japón de posguerra experimentó” (Washburne, 1991: 322).⁹⁹ La cuestión en el problema de la memoria que experimentó Japón durante la década de los 60s radica principalmente en la manera en la que este hecho era observado por el pueblo en general, apoyado, en parte, por las estrategias gubernamentales que apoyaban el rápido crecimiento económico y por el cambio generacional.

Una de las estrategias principales por parte del pueblo japonés para esta “tergiversación” de los hechos históricos, localizado esencialmente no en olvidar, sino en cambiar la postura, fue el surgimiento de una especie de nacionalismo histórico. Éste estaba acompañado, en parte, por una depreciación de la época de la guerra, conocido como Taishō, y un regreso a la época anterior a ésta, como fue el periodo Meiji, conocido como los años de la restauración.¹⁰⁰ Esto fue en gran parte impulsado por los medios, quienes “hicieron uso de otra metáfora histórica para celebrar este año [1968], que fue también el centenario de la Restauración Meiji, al nombrar esta época

⁹⁸ “Cultural amnesia suggest that a society at large has somehow forgotten its past, though again precisely what has been lost, and to what degree, is impossible to determine”.

⁹⁹ “The problem of memory, and the importance of memory narrating, becomes a central one in a number of postwar works [...]. Second, the image is useful in that it gives a sense of the malaise that postwar Japan experienced”.

¹⁰⁰ El periodo Meiji fue una época en la que Japón sufrió una serie de cambios drásticos en diversas partes de su composición. La economía, la política, la tecnología, el sistema de gobierno y sus relaciones con el exterior se vieron impulsados rápidamente. Esta serie de cambios tuvieron como consecuencia el advenimiento de una potencia enfocada principalmente en lo militar, y que generó un sentimiento expansionista con miras al Pacífico y a Asia continental; como ejemplo surgen las guerras Sino-japonesas y las ruso-japonesas.

como Shōwa Genroku” (Igarashi, 2000: 165).¹⁰¹ La relación, entonces, que se estableció entre los años 80s y el periodo Meiji era claro, debido a que ambas fueron épocas de crecimiento económico y de cambios a nivel social.

Por otra parte, los medios también contribuyeron a crear otro aspecto de la guerra y su relación con los años 80s. A través de programas televisados que se centraban en las experiencias de guerra, una cara diferente de ésta comenzó a surgir y a expandirse: la guerra como un medio para lograr el éxito, “ejemplificado por los héroes y heroínas de los ‘dramas’ del deporte, las penurias y el hambre de la guerra fueron necesarios para el éxito del Japón contemporáneo: la nostalgia hacia el pasado, en retrospectiva, redimió el encuentro de Japón con la pérdida de la guerra transformándola en una experiencia llena de significado” (Igarashi, 2000: 166).¹⁰² De esta manera, las memorias de guerra y las experiencias de los participantes se convirtieron en un discurso que planteaba que la guerra, si bien terrible y trágica, había dejado frutos benéficos para el desarrollo de Japón. Se convirtieron en ejemplos en donde la supervivencia era la clave para el éxito, y que éste no podía llegar sin un reto, sin una confrontación, mismo que fue ocupado por la guerra.

A la par, los medios y la popularización de las historias de guerra tuvieron otro efecto relacionado de manera más clara a la amnesia cultural: la guerra sólo había afectado a Japón, dejando de lado los sucesos de la Guerra del Pacífico y los daños provocados durante los años expansionistas, debido a que “los relatos de las experiencias de guerra que circulaban en Japón concernían casi exclusivamente al sufrimiento y a la hambruna de sólo los japoneses, a menudo

¹⁰¹ “Use of another historical metaphor to celebrate this year [1968], which was also the centennial of the Meiji Restoration, by labeling the time the Shōwa Genroku”.

¹⁰² “As illustrated by the heroes and heroines of sports dramas, the hardship and starvation of the war were necessary for the success of today’s Japan: nostalgia toward the past retrospectively rescued Japan’s encounter with wartime loss as a meaningful experience”.

dejando de lado la violencia que Japón infligió en las naciones asiáticas durante la Guerra del Pacífico” (Igarashi, 2000: 166).¹⁰³ Esto generó, por consecuencia lógica, una afluencia de historias que se concentraban en lo sucedido en Japón, o, en raras ocasiones, en las experiencias de los japoneses en territorios extranjeros, siempre conservando una mira concéntrica, en donde Japón había sido el afectado y no el responsable.

El tercer factor de la amnesia cultural fue el cambio de generación. Después de la Segunda Guerra Mundial, sucedió en Japón el llamado primer “Baby Boom”, que se distinguió por un rápido incremento de la población a causa del regreso de los soldados y el periodo de estabilidad de posguerra. Para los años 60s, los que habían nacido durante este fenómeno experimentaron un Japón diferente al de sus padres. En principio, gracias a las intenciones de Estados Unidos por convertir a Japón en un país capitalista, para confrontar al socialismo que crecía en Asia continental, se apoyó el intercambio de estudiantes japoneses para que realizaran investigaciones o aprendieran en distintas universidades del mundo. Por otra parte, la estabilización de la economía permitió que la nueva generación no sufriese privaciones de ningún tipo. En sí, su entorno se encontraba muy distante al de la guerra, como si ésta se tratase de un recuerdo ajeno. Por estas causas comenzaron a ocurrir diferentes choques ideológicos entre la nueva generación y la de la guerra, mismos que se reflejaron en los medios. Por ejemplo, “en una discusión en la estación NHK TV, transmitida en agosto 1969, algunos estudiantes universitarios rechazaron, tercamente, la primicia *a priori* de los participantes más viejos, quienes tenían experiencias de primera mano acerca de la guerra y creían que éstas debían ser compartidas por

¹⁰³ “The accounts of war experiences circulating within Japan were almost exclusively concerned with the suffering and starvation of the Japanese alone, often leaving out the violence that Japan inflicted on the Asian nations during the Asia Pacific War”.

las nuevas generaciones” (Igarashi, 2000: 166).¹⁰⁴ El origen de esta divergencia radicaba en la manera en la que la guerra era observada por ambos lados. Por una parte, “los participantes que sobrevivieron los años bélicos enfatizaban la importancia de sus experiencias para entender la sociedad japonesa contemporánea” (Igarashi, 2000: 166),¹⁰⁵ quienes apoyaban el hecho de que Japón y las nuevas generaciones debían no sólo entender lo que había sucedido en la guerra, sino que, de alguna manera, tenían que agradecerlo, para así poder comprender y apreciar el presente. Sin embargo, “al parecer, estos estudiantes no tenían una posición teórica clara desde la cual articular sus objeciones, y, sin embargo, reaccionaban con un simple ‘no’ a la representación nostálgica de la experiencia de guerra, denunciando la práctica” (Igarashi, 2000: 166);¹⁰⁶ en sí, la negativa por parte de los estudiantes, estrato perteneciente a la nueva generación, se basaba más en un sentir, que en un discurso con un antecedente teórico. Lo que ellos debatían no era tanto la guerra o su existencia, sino la manera en la que ésta era manejada por las generaciones anteriores y su relación con el presente. Para ellos, la guerra era un hecho independiente y aislado de su realidad, que no debía ser utilizado, debido quizás a su forma dramática, para explicar la existencia de un éxito en el ámbito social y económico. Por ende, lo que ellos protestaban, y quizás no entendían, era el sufrimiento experimentado por las anteriores generaciones, las que habían vivido el conflicto bélico. Para ellos lo que contaba era el presente, sin vínculo con el pasado.

La literatura también tomó una postura al respecto; sin embargo, ésta no apoyaba ni un lado ni el otro. En sí, su posición al respecto estaba basado en “un deseo por regresar a la pérdida

¹⁰⁴ “In an NHK TV discussion broadcast in August 1969, some college students stubbornly rejected the unspoken premise of the older participants, who had firsthand experiences of the war and believed their experiences should be shared by the younger generation”.

¹⁰⁵ “The participants who survived the war years emphasized the significance of their experiences in understanding contemporary Japanese society”.

¹⁰⁶ “These students did not appear to have a clear theoretical position from which to articulate their objections, yet they reacted with a clear ‘no’ to a nostalgic representation of war experience, denouncing the practice”.

original, la que era enfrentada por el movimiento narrativo anterior: la articulación de la experiencia de guerra podía tener lugar sólo en forma de repetición, atrapada entre las necesidades contradictorias de recordar y olvidar las experiencias traumáticas” (Igarashi, 2000: 167).¹⁰⁷ Para autores como Nosaka, la narrativa se convirtió en un medio para expresar el sufrimiento experimentado, no para explicar un presente exitoso, en donde la guerra era un factor determinante, sino para relatar lo ocurrido, y, así, de igual manera expiar el sufrimiento y denunciar un hecho que se esfumaba en la amnesia cultural: un Japón que no lograba olvidar ni superar la guerra.

La narrativa de la década de los 60s también adquirió otra peculiaridad derivada de este intento de expresar el sufrimiento de la guerra: el manejo del tema. Algunas de las obras literarias de esta época se basan en que “las penurias y hambrunas sufridas por los japoneses durante e inmediatamente después de la guerra se convirtieron en parte de la narrativa que todos sabían tiene un final feliz” (Igarashi, 2000: 165).¹⁰⁸ Hay una alteración de la narrativa en donde el final es feliz y clama la supervivencia exitosa como un resultado obvio. Se enfatizan, a la vez, los problemas sufridos durante los años de la guerra, y las experiencias que los seres humanos, representados por los personajes de las obras, tuvieron. Asimismo, el final se convierte en una exposición de causas y consecuencias, en donde las primeras no son superables, al menos no como se argumenta en los medios, sino dejan marcas en la vida diaria de los individuos. Estas obras presentan un problema que, si bien puede superarse en cuestión concreta, no así en su papel abstracto, anímico.

¹⁰⁷ “A desire to return to the original loss [which] was countered by the forward movement of the narrative: articulation of the war experience could take place only in the form of repetition, trapped between the contradictory needs to remember and to forget the traumatic experiences”.

¹⁰⁸ “The hardship and starvation suffered by Japanese people during and immediately after the war became an integral part of the narrative that everyone knew has a happy ending”.

El caso de Nosaka es un ejemplo de este tipo de narrativa, en donde sus personajes enfrentan conflictos propios de la guerra, como es el hambre o la destrucción, y si bien pueden superarlos, no lo harán de manera absoluta. Dos de las novelas que escribió Nosaka durante los años 60s muestran este conflicto. La primera de ellas, *Algas americanas*, 1967, (アメリカひじき, *amerikahijiki*), presenta a Toshio, hombre de mediana edad, como personaje principal, un sobreviviente de la guerra y de los siete años de ocupación. Esta obra, contada en dos tiempos (la primera se desarrolla en los años 60s, mientras que la segunda, en el periodo bélico y en los siete años posteriores), confronta al individuo con su actualidad, en un choque en donde los factores claves son la derrota de Japón (y sus causas y consecuencias: el hambre, la destrucción y los mensajes militaristas de la guerra) y la subsecuente ocupación estadounidense (junto con la sensación de sometimiento, de vergüenza, de burla y, hasta cierto punto, de admiración). El mensaje que expresa la obra a través de esta confrontación es directo: Japón no se ha recuperado mentalmente de la derrota, ni, por supuesto, de la guerra.

La segunda novela es *La tumba de las luciérnagas*, 1968, (火垂るの墓, *Hotarunohaka*). En ésta, Nosaka recrea, a través de la mirada de dos niños, la situación que se vivía durante la guerra, centrándose en el hambre, la desesperación, la muerte y, sobre todo, el olvido y el recuerdo. La crítica que plantea es quizás más depurada e implícita que en su anterior novela; de hecho, en algunas ocasiones aparece en forma de una presentación de eventos, más que de una exposición de ideas. Sin embargo, al igual que en *Algas americanas*, el mensaje se contrapone a los intentos de la sociedad y de la memoria que durante su década lo rodeaban. Esta obra es la manera de decir a su mundo, a su cultura, a su presente, que Japón no debe olvidar los eventos que ocurrieron durante la guerra; pero, a la vez, esto no significa que su recuerdo deba de ser práctico, utilitario, para promover, o explicar, un desarrollo económico o una apertura política al

mundo. Muy por el contrario; la memoria debe de ser un vehículo para aprender de los errores, para corregir las acciones, para prever futuras confrontaciones y, sobre todo, para encontrar el alivio, en lugar de esconderlo; debido a que Nosaka “buscó nadar en contra de la corriente de su sociedad, la que vehementemente abandonó las memorias de la guerra en la búsqueda de la riqueza material. Incapaz de encontrar una resolución a sus relaciones con el pasado, comenzó a vociferar en contra de las tácticas empleadas por otros para exorcizar las memorias de guerra de la sociedad” (Igarashi, 2000: 168).¹⁰⁹

La narrativa de Nosaka, junto con la de otros autores de esta misma década, se convierte en un medio para exponer una idea, un mensaje individual. Y éste surge en la raíz de uno colectivo, pero no para apoyarlo, sino para contrarrestarlo, para declararse en contra de una memoria que se sujeta en, y provoca, el olvido, para explicar el presente como una fortuna del pasado.

2.2. La animación y la década de los 80s

Al igual que la década de los 60s, la de los 80s fue una época de cambios a nivel social, cultural, económico y generacional. La guerra ya era parte de un pasado remoto, que seguía dando de qué hablar a través de los medios masivos de comunicación. Pero estos, junto con la literatura, el cine, la animación y el *manga*, comenzaban a alejarse cada vez más de la idea básica de la Segunda Guerra Mundial, al menos como hecho concreto, y actuaban en la periferia, mostrando características derivadas del conflicto bélico.

Asimismo, la memoria tuvo un papel importante en esta década, especialmente a nivel social, repercutiendo en el cultural. A raíz del crecimiento económico, que para estos momentos

¹⁰⁹ “Sought to swim against the tide of [his] society, which eagerly abandoned memories of the war in pursuit of material wealth. Unable to find any resolution to [his] relations with the past, [he] began speaking out against the tactics deployed by others to exorcise war memories from society”.

comenzaba a estancarse, la tecnología alcanzó un nivel privilegiado dentro del núcleo japonés, con miras, siempre, al exterior. Para facilitar este desarrollo, como se vio en el capítulo 1, Japón impulsó una serie de estrategias entre sus universidades y las del resto del mundo, para apoyar el intercambio de estudiantes y de investigadores. Entre los países huésped se encontraba Alemania. La similitud entre ambas naciones en cuanto a avance económico y tecnológico de posguerra derivó en un acercamiento que poco a poco se transformó en una empatía de responsabilidad.

Durante la década de los 80s, a nivel global, las políticas de la memoria se convirtieron en un fenómeno de cultura pública. Impulsadas, por una parte, por la sociedad, y, por la otra, por las diversas manifestaciones artísticas, estas políticas comenzaron a expandirse entre los países “victimarios” de la guerra, en ocasiones sin precisar una en especial, y los “víctimas” de estos conflictos. Por ejemplo, los movimientos artísticos, que acompañaron estas políticas de memoria, comenzaron a centrarse en temas como el Holocausto provocado por los Nazis, y resentido por el pueblo judío. Las naciones, de esta manera, que habían sufrido durante las diversas guerras, pedían explicaciones a los países agresores, y estos, por su parte, en muchas ocasiones ofrecían respuestas o disculpas, dependiendo de su participación, y de sus propias políticas. Japón, por su parte, al ver la situación que comenzaba a sacudir al mundo cultural, participó de una manera en particular: “las reconsideraciones japonesas de la posguerra en relación con el pasado del tiempo de guerra estuvieron guiadas, de manera creciente, por comparaciones” (Seraphim, 2006: 263).¹¹⁰ La comparación que buscaba Japón se basaba en la responsabilidad de sus acciones durante la Segunda Guerra Mundial.

En sí, la situación de la política de memoria en cuanto a la responsabilidad de Japón en la Segunda Guerra Mundial no era un asunto de reciente invención en la política exterior japonesa.

¹¹⁰ “Japanese reassessments of the postwar in relation to the wartime past were increasingly guided by comparisons”.

Durante las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, los países víctimas del expansionismo japonés habían pedido al gobierno nipón un reconocimiento, por no decir disculpas, por las muertes que las invasiones causaron, así como por las muertes en suelo japonés de trabajadores extranjeros, que habían sido extraídos de sus naciones para conformar una mano de obra barata.

Sin embargo, no fue sino hasta esta década cuando, a raíz de los acontecimientos mundiales en cuanto a la política de memoria, Japón, impulsado por las presiones de los países asiáticos, comenzó a considerar el tema. Si bien no hubo una respuesta por parte del gobierno japonés contundente, sí la hubo por parte del pueblo y de la consciencia social: la comparación. Esto fue debido a que “el discurso público dentro de Japón miró a Alemania (Occidental) en un intento por definir y calificar lo que estaba políticamente y conceptualmente en juego” (Seraphim, 2006: 263).¹¹¹ En sí, la respuesta que esperaba, y pretendía, dar el pueblo japonés se basaba en los discursos de culpa que mantenía el gobierno alemán; es decir, aceptar ser el origen de los daños, y dar una disculpa a los pueblos afectados. Sin embargo, esta actitud, si bien impulsada y comentada por el debate público, no alcanzó una respuesta definitiva.

En cambio, una de las respuestas que fue generada en el ámbito cultural japonés, en especial la cinematografía y la animación, fue la de mostrar el daño que había recibido Japón durante la Segunda Guerra Mundial, en lugar de apoyar la política de memoria mundial. En el caso de la cinematografía, como se pudo observar en el primer capítulo, ésta se centró más en los hechos de la vida cotidiana, y en la relación del individuo con el presente. Asimismo, en el caso de las películas de guerra, éstas se enfocaban en las tragedias experimentadas por los participantes en las confrontaciones bélicas, exponiendo, como en el caso de Hara Kazuo, el

¹¹¹ “[The] public discourse within Japan looked to (West) Germany in an effort to define and qualify what was politically and conceptually at stake”.

sufrimiento humano, criticando directamente al gobierno militar, pero sin hacer ningún espaviento hacia el exterior; o como el caso de Kurosawa Akira, quien si bien critica la guerra, lo hace de una manera interna, recalcando las atrocidades que se derivan de estas situaciones.

La animación, en este caso los largometrajes, también tuvo una participación activa en la postura japonesa ante las políticas de memoria. Entre los diversos temas que fueron desarrollados durante esta década en Japón por los directores de animación, dos de ellos destacan por su cercanía con el debate público ante la postura de la nación nipona frente a la guerra: los estragos de un conflicto bélico, en general, y la Segunda Guerra Mundial, de manera explícita.

En el primer caso, las películas animadas japonesas, muchas de ellas basadas en publicaciones periódicas, *manga*, mostraban elementos relacionados a la guerra en general, y, de manera más implícita, en relación con lo sucedido durante la Segunda Guerra Mundial. Entre los temas que se abordaban en estas animaciones se encuentran la bomba atómica, misma que en muchas ocasiones era descontextualizada del pasado japonés, para colocarla en territorios inexistentes o épocas anacrónicas; y los estragos de la guerra, como es la destrucción de civilizaciones enteras o la contaminación. Algunos ejemplos de animación, en forma de largometraje, que contienen estos temas son *AKIRA* (1988), *Nausicaä del valle del viento* (風の谷のナウシカ, *Kazenotaninonaushika*, 1984), y *Laputa: Castillo en el cielo* (天空の城ラピュタ, *Tenkūnoshirorapyuta*, 1986).

En el caso de la primera, *AKIRA*, dirigida por Otomo Katsuhiro, y basada en el *manga* del mismo nombre, ésta se desarrolla en un mundo futurista apocalíptico, en donde la civilización ha entrado en un estado de decadencia y anarquía. Más allá de las escenas de una ciudad contemporánea destruida, lo que llama la atención es la última parte, en donde todo es destruido por una explosión cuyas características son semejantes a las de la bomba atómica, formando,

incluso, el conocido hongo nuclear. Por su parte, *Nausicaä del valle del viento*, también basada en un *manga*, y llevada a la pantalla por Miyazaki Hayao, también toma como base un ambiente futurista, aunque, en este caso, con tintes más anacrónicos, en donde el mundo ha sido destruido por las ambiciones de poder del ser humano mediante el uso de armas cada vez más poderosas. Del mismo director, *Laputa: Castillo en el cielo*, basada en un capítulo de *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift, aborda el tema de la destrucción de una civilización mediante el uso de las armas y la ambición, todo posicionado en un mundo anacrónico. Estas tres películas abordan el tema de la guerra de una manera directa, relacionada, indirectamente, con los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial. Cada una es una crítica a las confrontaciones bélicas, en general, y, de manera particular, a las ansias de poder y al uso de armas de destrucción masiva, lo que se transforma en una directa oposición al uso de las bombas nucleares.

En el segundo caso, las películas cuyo tema directo es la Segunda Guerra Mundial, las animaciones abordan de manera más contundente el conflicto bélico. Sus imágenes y sus temas se centran en situaciones que ocurren durante o a finales de la guerra. Asimismo, siguen a un personaje o personajes centrales, para enfatizar el sufrimiento humano, el caos y la destrucción de las ciudades. Entre las películas que se realizaron con este tema, dos pueden ser señaladas como principales: *Barefoot Gen* (はだしのゲン, *Hadashinogen*, 1983, 1986) y *La tumba de las luciérnagas* (火垂るの墓, *Hotarunohaka*, 1988).

La primera película, *Barefoot Gen*, se desarrolla durante los últimos días de la Segunda Guerra Mundial, en la ciudad de Hiroshima. En esta animación lo más relevante es la crítica al uso de la bomba atómica y los estragos que ésta causó en la ciudad; asimismo, enfatiza el sufrimiento humano experimentado por el estallido de la bomba y por la radiación emanada de ésta. Sin embargo, el mensaje no es sólo el de exponer lo ocurrido a partir del impacto de este

tipo de arma de destrucción masiva, sino la misma reconstrucción y la esperanza. El mensaje de la película es que si bien hay destrucción, todo comienza de nuevo, y con esas bases se debe seguir avanzando.

La segunda película, que ha sido uno de los objetos de análisis de este trabajo, también se desarrolla durante la Segunda Guerra Mundial, y su propósito es el de enfatizar el sufrimiento humano; aunque, al contrario de *Barefoot Gen*, los personajes involucrados no sobreviven. No obstante, el mensaje es el mismo: todo comienza de nuevo y se debe tener esperanza, por lo que no hay que detenerse, ya que el tiempo no paró, y como prueba se encuentran las nuevas ciudades y las nuevas generaciones.

En ambos casos de animación, cuyo tema central es la guerra y sus estragos, se pueden observar ciertas similitudes y relaciones cercanas al pensamiento cultural que envolvía al mundo en cuanto al uso de la memoria, y, en especial, al de la culpa. En principio, se puede observar un amplio uso del conflicto bélico, ya sea perteneciente al pasado japonés o al anacrónico/ficticio, para exponer la necesidad de oponerse a la guerra en todas sus características. En sí, se tratan de discursos pacifistas, en cualquiera de sus expresiones. En algunos casos se aborda de manera explícita el pasado histórico de Japón, durante la Segunda Guerra Mundial, en donde se enfatiza el sufrimiento del individuo en el momento de confrontar el hambre, la destrucción o la pérdida de un familiar. En otros, mediante el uso de lo anacrónico/ficticio, también se presenta el sentir humano. En ambas situaciones, la esperanza y la posibilidad de un mejor futuro se encuentran presentes. Al respecto, la cuestión de la memoria se aborda, se explora y se presenta al espectador.

No así ocurre con el tema de la responsabilidad, mismo que queda difuso en las animaciones presentadas. En las anacrónicas/ficticias la responsabilidad queda muy lejos en el pasado; la destrucción de las ciudades y/o de las civilizaciones se narra de tal forma que no se

conoce al que provocó la guerra; sólo se muestran los resultados y las ansias de los participantes de enmendar los errores, de construir un futuro. De igual manera, en las animaciones que abordan el tema de la Segunda Guerra Mundial, tampoco es fácil encontrar un responsable, aunque se conozca, históricamente, su faz y su bandera. En estas animaciones, el culpable de arrojar la bomba nuclear o de incendiar las ciudades es reconocido por la Historia, pero ahí reside su presencia; en las películas aparece de manera anónima/explicita; nunca se le hace responsable, ni se le pide una explicación, ni una disculpa; de hecho, su presencia, a través de sus acciones, es tomada como una mera excusa para iniciar el conflicto, el cual es la base de la supervivencia. Por lo que el papel de la “víctima” queda explícitamente olvidado, al no haber “victimario”.

Asimismo, la discusión en el debate público, como se ha visto, impulsado por la política de Asia, que señalaba a Japón como “victimario”, también es olvidada, por no decir negada. Ninguna de estas animaciones muestra a un Japón creador de conflictos, que hostiga a las naciones a su alrededor con el fin de obtener un propósito. En sí, las historias son locales, únicamente abordando el sufrimiento de los japoneses (ya sea en representación directa o mediante alteraciones para adaptarse a un anacronismo/ficción) ante una fuerza extraña, ajena y lejana. Es Japón contando la historia de Japón, siguiendo los estatutos generados por los mismos libros de texto, en donde la Segunda Guerra Mundial sólo observó a un país nipón en su persecución de la supervivencia.

3. Conclusiones

El proceso de adaptación cinematográfica que realizó Takahata Isao de la novela de Nosaka Akiyuki estuvo conformado por dos principales pasos: preservación y exclusión/inclusión. En el primer caso, se conservaron los elementos que giraban en torno a las luciérnagas (un símil y tres

símbolos) para canalizar los efectos artístico y emotivo de la novela a la película; si bien en algunos elementos existió un cambio en el efecto, por ejemplo de lo estético a lo práctico, esto se debió a la interpretación de la palabra y su conversión a la imagen, sin olvidar los procesos de transformación de la narrativa literaria a la cinematográfica. A través de la obtención de los efectos estéticos y emotivos, con énfasis en este último, se logró la conservación del elemento esencial en la adaptación cinematográfica: el tema. La necesidad de preservar el tema de la novela en la animación, de manera intacta, tiene sus bases en el marco temporal de la obra escrita, la Segunda Guerra Mundial, misma que debía ser abordado en la película.

En el segundo, la exclusión/inclusión, la animación de Takahata no presenta el final de la novela (constituido por tres escenas), eliminándolo en todo el proceso de su elaboración. Al mismo tiempo, la animación opta por incluir otra escena en lugar de las tres excluidas. Esto genera, por no decir que fue impulsado por, un cambio en el mensaje ideológico. Mientras que en la novela de Nosaka el mensaje expresa que la guerra no debe de ser olvidada y que no funciona como el principio de un desarrollo, en cualquiera de sus rublos, sino que es únicamente una situación de pena y sufrimiento; en la animación el mensaje ideológico, si bien parecido en esencia, propone que la guerra no debe de ser olvidada por las nuevas generaciones, y que si bien produjo sufrimiento y destrucción, hay esperanza, misma que derivó en el presente y en el auge de Japón (la guerra como un medio).

Este cambio en el mensaje ideológico responde, en parte, a la interpretación que se hizo de la novela de Nosaka, pero, principalmente, motivado por las características del entorno. En sí, ambas obras son reacciones a la ideología que fluía en las décadas de su realización; asimismo, ambas pueden ser consideradas contra-reacciones al uso de la memoria colectiva y a las políticas que en ésta se impulsaban; y ambas acompañaban a las expresiones literarias, en un caso, y

cinematográficas, en el otro. Así, el mensaje de ambas obras se adapta (inclusive para negarlo) al pensamiento que fluía en sus alrededores. En el caso de Nosaka, su reacción, o contra-reacción, contesta a los intentos de conservar la memoria de la Segunda Guerra Mundial como una forma de explicar el presente, su presente, y así demostrar que el éxito individual, o grupal, puede ser obtenido, casi únicamente, a través de una confrontación, de un problema; se opone a la idea de que el “héroe”, el “exitoso”, sólo lo es al salir adelante de un conflicto, en este caso, la guerra. Para Nosaka, alguien que experimentó las atrocidades derivadas de la Segunda Guerra Mundial, de esos conflictos bélicos sólo se obtiene una cosa: desgracia (en forma de muerte, soledad, infelicidad o traumas). Al mismo tiempo, Takahata hace lo propio con las ideas de su década. En principio, siguiendo los lineamientos propuestos por la cinematografía de su entorno, se opone, o quizás sólo no toma en cuenta, al uso de la memoria como un reducto de “víctimas” y “victimarios”; a la vez, apoya los intentos de mantener en la memoria los recuerdos de los años de la guerra, y su sufrimiento, con aras de mantener la paz, y de hacer saber a las nuevas generaciones que el conflicto existió y, sobre todo, que no debe repetirse. Sin embargo, e irónicamente, este intento de contrarrestar las ideologías de su entorno, especialmente las políticas de la memoria cultural (factor “víctima/victimario”) y de apoyar las políticas locales en cuanto a una guerra netamente interna, lo llevan a presentar un mensaje ideológico opuesto al de Nosaka, en especial con respecto a la funcionalidad de la guerra, en donde el factor clave es la esperanza.

Mientras que el autor de la novela indica que en la guerra no hay esperanza, sino sólo crueldad y desamparo, Takahata propone lo contrario: hay esperanza, y ésa es la base de la recuperación de un país. La guerra es una experiencia, parece decir, que sirve para templar el

carácter, y si bien los niños no lo lograron, por ser un caso individual, la colectividad logró hacerlo, y el resultado se observa en las ciudades contemporáneas.

En sí, la interpretación de Takahata de la novela de Nosaka es un ejemplo de adaptación, en donde un tema es conservado para mostrar una situación histórica, y apoyar un mensaje ideológico, que corresponde directamente a las líneas de pensamiento de dos épocas distintas, lo que da como resultado dos mensajes distintos, y, podría decirse, opuestos.

Conclusión

“[...] that which we are, we are;
 One equal temper of heroic hearts,
 Made weak by time and fate, but strong in will
 To strive, to seek, to find, and not to yield”
 (Alfred (Lord) Tennyson, “Ulysses”).¹¹²

Toda interpretación es una charla única entre un individuo y una obra, sea ésta un poema, una novela, un cuadro o una sinfonía. Sin embargo, un ambiente conformado por miles de voces rodea esta charla, en ocasiones sin que los participantes lo sepan. Las voces son numerosas; cada una de ellas está cargada de una idea, de un motivo o de un escenario; cada una de ellas deja emitir su opinión, como si ésta fuese la verdad absoluta de una realidad relativa; cada una de ellas pertenece a un individuo o a un grupo o a una colectividad, con personalidades y cualidades tan distintos entre sí, y en ocasiones tan parecidos, que claman con violencia (a veces el silencio también lo es) su punto de vista al oído que desea escucharlas. Pero sólo una de ellas será entendida o aceptada por el receptor, quien le permitirá acompañarle en su viaje, tan fantástico y peligroso como el de Jasón, en esa aventura que conformará su interpretación. Es entonces cuando un tercer participante aparece en escena; este nuevo compañero será el medio, las aguas, por las cuales ha de transitar el Argos, hasta encontrar su destino. Mientras tanto, susurrará palabras al oído del lector, espectador o auditorio; todas llenas de significado para entender y decodificar la obra que se presenta ante él. Así, el destino, el vellocino, la interpretación será el tapiz final.

En muchas ocasiones este tapiz se muestra silencioso; a modo de pensamientos e imágenes queda acompañado sólo por otros semejantes en la mente de su creador. Sin embargo, cuando el lector, espectador u auditorio toma este pensamiento, este tapiz, y lo moldea hasta dotarle de una voz, el silencio se rompe conformando, en numerosas situaciones, una obra por sí

¹¹² “Eso que somos, somos; / Un temple único de corazones heroicos, / Debilitado por el tiempo y el sino, pero fuerte en la voluntad / Para esforzarse, buscar, hallar, y no ceder”.

mismo. Sin embargo, ésta no es un viaje de regreso a casa; el Argos surca de nuevo los mares sin Jasón sobre sus maderos, pues en su lugar un nuevo capitán ha de buscar, acompañado por otra voz, la creación de un entramado de hilos que puedan ser ordenados hasta conformar un tapiz nuevo y diferente.

A lo largo de este trabajo fueron analizadas dos obras con el mismo nombre, pero creadas en décadas distintas: la novela de Nosaka Akiyuki, *La tumba de las luciérnagas* (火垂るの墓, *Hotarunohaka*), escrita en 1968; y la animación de Takahata Isao, realizada en 1988. Para llevar a cabo este análisis, se dividió la investigación en tres partes distintas, pero relacionadas entre sí.

La primera de ellas tuvo como propósito demostrar que la interpretación cinematográfica de Takahata contenía cuatro elementos básicos, representados por la presencia de las luciérnagas, que se encontraban en la novela de Nosaka: un símil lumínico y tres símbolos: el temporal (el que señalaba la época en la que transcurrían los eventos de la historia), el de la brevedad de la vida (marcado por una interacción entre la vida orgánica de las luciérnagas y la de los niños (con énfasis en Setsuko)), y el del vínculo entre el mundo de los vivos y el de los muertos (elemento que se basa, principalmente, en el folclor popular japonés). Cada uno de estos elementos, que fue estudiado primero en la novela, aparece en la animación con pequeñas alteraciones, impulsadas en su mayoría por la adaptación del texto escrito a la imagen. El motivo de esta persecución de luciérnagas y sus elementos representados fue demostrar que a través de estos se enfatizaba, por una parte, el tema de la novela (al dotarle de un efecto emotivo: empatía), mientras que, a través de su preservación, se lograba el posicionamiento de, precisamente, este efecto, para apoyar la exposición del tema de la novela, pero, en este caso, en la animación. Es decir, el tema de la novela es el mismo que el de la película (la muerte de dos niños a causa de la guerra, la Segunda Guerra Mundial).

Para realizar la segunda parte del análisis de las obras se tomaron exclusivamente sus finales. La novela de Nosaka presenta una conclusión totalmente distinta a la interpretación de Takahata. En principio, la primera consta de tres escenas a partir del momento de la incineración de Setsuko: la recopilación de los restos de la niña y el descenso de la montaña, el regreso a la casa de la viuda y, por último, la incineración de Seita junto con otros niños y su posterior descanso en un templo. En cambio, la animación sólo presenta una sola escena a partir de la incineración de la niña: la aparición de los hermanos en la dimensión carmesí encima de la misma montaña. A partir de esta diferencia, se analizó el efecto que cada final tenía en la obra en conjunto. En el caso de la novela, el efecto que se logra mediante estas tres escenas son, en primer lugar, un sentido de ironía dual (formado por la muerte y descanso de los restos de los dos niños, que en directa relación son opuestos en cada uno de sus puntos (Seita logra el descanso en un templo, pero su identidad es desconocida en el momento de su muerte; Setsuko no logra el descanso porque sus restos son arrojados al descampado, pero su identidad sí existe en su muerte)), la posibilidad de madurez por parte de Seita (al darse cuenta de que su salvación no se logrará en solitario, y que, sin embargo, le es negada), y un traslado del personaje emotivo de lo individual a lo colectivo (Setsuko-Seita-los niños huérfanos). De todos estos efectos el más importante es el último, pues mediante este traslado la historia de la novela pasa de lo individual, la historia de Seita y Setsuko, a lo colectivo, la historia de los niños huérfanos.

En el caso de la animación, y mediante un proceso de exclusión/inclusión, los efectos generados en la novela desaparecen totalmente, para ser intercambiados por unos nuevos, mismos que se generan a partir de la última escena. Los efectos encontrados son: la preservación de lo individual (sólo se trata de la aventura de Seita y Setsuko), y una conexión entre obra/historia y

espectador/Historia (que no es tanto una prolongación de lo individual a lo colectivo, cuando un recordatorio del pasado).

Una vez analizados los finales de la novela y de la animación, y extraídos los efectos que estos tienen en el conjunto de las obras, el siguiente paso fue hallar sus mensajes ideológicos. Estos se originaban no sólo en la trama en sí, sino que estaban contruidos a partir de los finales de las obras. Sin embargo, al ser estos diferentes, la animación presenta un mensaje ideológico que es casi diametralmente opuesto al de la novela. El proceso de exclusión/inclusión que se lleva a cabo en la película tiene como resultado la alteración del mensaje ideológico de la obra escrita. De esta manera, el mensaje de la novela es: la guerra no debe repetirse, ya que es origen de tristeza, hambre y muerte; asimismo, *no existe un principio ni es una prueba que debe superarse para alcanzar el éxito*, sólo se trata de un hecho atroz. Sin embargo, la animación, mediante su final, expone sólo un punto en común y uno opuesto, y es éste el fundamental: la guerra es un factor terrible y no debe de ser repetida; *sin embargo, el hombre pudo superarla, ya que hubo esperanza, y los éxitos que tenemos hoy en día son el resultado de esas pérdidas humanas, y, más aún, de los que pudieron enfrentarlas y obtener su supervivencia*.

Una vez obtenidos los resultados de estos dos análisis, los que demuestran que existe una preservación temática pero un cambio ideológico, el tercero buscó dar una explicación a este fenómeno, origen de la interpretación cinematográfica. Para llevar a cabo esto, se presentaron las características ideológicas, tomando como piedra angular las políticas de memoria, pertenecientes a las décadas de realización de ambas obras. En el caso de la novela, mediante el estudio del uso de la memoria en la década de los 60s, se encontró que la obra y su mensaje ideológico eran una contra-postura, misma que se oponía a los intentos de preservar la memoria de la guerra, la Segunda Guerra Mundial, con el propósito de explicar, mediante la superación de conflictos, el

éxito económico, social y cultural que Japón y su sociedad intentaban exponer como una verdad absoluta. Hecho que colocaba a las atrocidades de la guerra como un mero obstáculo que superar. Sin embargo, veinte años después, la película de Takahata se enfrentaba a otra mentalidad, misma que se basaba en las responsabilidades de la guerra, en donde el punto álgido giraba en torno a Japón, quien, a través de su sociedad y sus expositores culturales, deseaba crear una mirada concéntrica en donde Japón se había enfrentado a un conflicto y había salido avante. Por ello el mensaje ideológico de su película es diferente, ya que intenta demostrar, por una parte, que Japón sufrió una guerra, que hubo víctimas locales, y que esto no debe dejarse a la ligera; y, por la otra, que las acciones individuales no son suficientes para enfrentar con éxito un conflicto, sino que se necesita de una mayoría, actuando en conjunto para salvar cualquier problema y superarlo; y que no hay mejores ejemplos, en el caso del conflicto, como lo fue la guerra, y, en el caso del éxito, el Japón de sus años.

Por ende, la interpretación de Takahata de la novela de Nosaka puede ser discutida a partir de dos puntos: la preservación temática y la exclusión/inclusión del mensaje ideológico. En el primer caso, la exposición de ideas necesitaba una base, misma que está ocupada por el tema. Debido a las políticas de memoria que abundaban en la década de los 80s, las que giraban alrededor de la Segunda Guerra Mundial, una presentación de un mensaje ideológico que respondiese a estas políticas también necesitaba de un tema relacionado directamente con sus motivos. Por ello, la animación conserva, en principio, los elementos representados por las luciérnagas, ya que estos son los que enfatizan (desde un punto de vista estético, funcional y emotivo) el tema, segundo punto de preservación. Al conservar el tema de la novela, la animación se entremezclaba directamente con las políticas de la memoria y sus usos; de esta manera, entró en el ojo del huracán, y acompañó a su discurso y a sus ideas con la base de la

discusión. Una vez preservado el tema, la animación utilizó esta piedra angular para exponer el mensaje ideológico, mismo que se contrapone a los discursos de Japón como “victimario”, y acompaña a los de una nación “víctima” (pero, en sí, sin serlo, ante el énfasis del conflicto como prueba para el éxito), pero, irónicamente, también surgió una contraposición al mensaje de la novela, y apoyó al ideario de un progreso generado a partir de un obstáculo. Si bien no minimiza la guerra, ya que también se opone a ella, sí la reduce a un mero objeto a superar, como se exponía en la década de los 60s.

La creación de una obra, cualquiera que esta sea, es un entrecruzamiento de muchos factores, en donde el individuo, el escritor, el director, el pintor, etc., participa de manera muchas más activa que sólo presentar una historia o proponer un tema. Este individuo forma parte, a su vez, de un entramado de situaciones, ideas, pensamientos, actitudes, y/o convicciones que radican en su ambiente, llámese sociedad, país, grupo artístico o, inclusive, familia. En el momento en el que él/ella toma un instrumento para realizar una obra, todos y cada uno de los factores que le rodean adquieren una voz que grita, susurra o murmura para ser tomada en cuenta en el objeto que está a punto de surgir. No todas ellas han de estar presentes en el momento de la elaboración, ni, mucho menos, en el resultado. Pero las que logran superar todos los obstáculos de elección, y que se encuentran inmersos en la obra finalizada, son las que moldean la silueta de su ideología. En ocasiones, quizás bastante numerosas, esta ideología se construye a partir de una contrapostura, de una crítica que intenta mostrar las falsedades de la época que la ha visto nacer. Se convierte la obra en un clamor, como es en el caso de Nosaka, cuyo motivo surge a partir de una memoria que se opone de manera rotunda a la que prevalece, construida y moldeada en su sociedad. A las voces que claman que todo ha encontrado una solución provechosa y benéfica a partir de un conflicto destructivo, él responde con un “no” contundente. La guerra es sólo motivo

de tristeza y no una aventura, como aquellas épicas en donde el héroe se enfrenta al dragón o a la bestia para salir avante y cubierto de gloria.

Sin embargo, conforme el tiempo transcurre y las ideologías cambian, surgen nuevas posibilidades a partir de nuevos ambientes. Bastaron dos décadas para que el mensaje que intentara exponer Nosaka en su novela fuera del todo alterado. Y, no obstante, no hay un culpable a quien señalar y victimizar. Es simplemente el resultado del cambio de los mismos procesos que moldearon la creación de la obra, y que ahora se sumergen y envuelven a otro individuo (por no decir miles, tantos como aquellos ojos que se posaron en la novela y siguieron las líneas, una detrás de la otra con interés). La interpretación en sí, con un parecido muy cercano a la creación, también se basa en el ambiente que rodea al individuo que se acerca a la obra. En él/ella, casi como sucedió con el creador, un millar de voces comienzan a surgir, cada una con su explicación a las palabras, cada una con su manera única de decodificar el significado de la obra; y, al igual que en el surgimiento de la obra, una de ellas saldrá exitosa y dará una forma a la interpretación. No con esto se desea otorgar a este fenómeno una explicación que sea el resultado del paso del tiempo, pues esto puede ocurrir desde el mismo momento en que la imprenta termina su labor y una mirada, un lector, descubre el texto; sin embargo, sí fue el paso del tiempo el que generó la creación de una interpretación que por sí misma es una obra: la adaptación cinematográfica de la novela.

La creación de una obra que a su vez está inspirada en otra necesita de diferentes tipos de instrumentos para darle forma a su interpretación, en especial cuando ambas no pertenecen al mismo género. Una adaptación es verter la interpretación, ese silencioso personaje que habita en la mente resultado del proceso de haber estado en contacto con una obra, en un objeto concreto, en este caso la cinematografía. Las palabras, entonces, se convierten en imágenes, en colores, en

formas, en siluetas, en cuerpos, etc., todas pertenecientes a un microcosmos abstracto que resurge en lo concreto. Los vacíos que habitan en la obra escrita son ocupados, en la película, por situaciones, escenas u objetos. Las alusiones también necesitan un lugar en la imagen, una concretización. Y todo esto es el producto de la interpretación de un individuo inmerso, a su vez, en un ambiente, en un conjunto de ideas, de pensamientos, de políticas, de sociedad, de esas numerosas voces de entre las que sólo unas cuantas han de salir adelante y resultarán plasmadas en la obra final. Pero, no todo lo que fue interpretado o imaginado por el individuo podrá tener un lugar en la obra final, pues muchas, ante la misma imposibilidad que surge de la diferencia de géneros artísticos (no toda imagen imaginada podrá tener una imagen concreta), se perderán y no serán presenciadas. Pero, de éstas no es necesario hablar por el momento.

Sin embargo, la interpretación no es sólo un cúmulo de imágenes imaginarias, sino también tiene, como acompañante fiel, una ideología, una manera de entender el mensaje ideológico que se encontraba presente en la obra original. No se le altera por traición, aunque, a momentos, esto resulte en una ironía, sino porque así es apr(h)endido. Por esta razón, el individuo, el que interpreta, quiere llevar a su obra lo que él/ella piensa es el mensaje ideológico que ha extraído en su lectura, y otorgarlo a los que la presencien; inclusive, es capaz de decir que el mensaje que intenta brindar es exactamente el mismo que tenía el creador de la obra original. Y, de alguna manera, así es, en un puro ejemplo del relativismo que surge de la interpretación. Sin embargo, pese a las posibles aseveraciones que pueda presumir el interpretador, el mensaje que ha extraído y que ahora ostenta e imprime en su obra es único en directa relación con el original. Por ello buscará transmitirlo en su adaptación, inclusive llegando a alterar (por no decir que excluir/incluir), de alguna manera, algunas partes de la obra escrita. Agregará una escena nueva a costo de quitar una semejante o parecida que habitaba en la novela. Pero, aun así, no se

trata de una traición al original, porque pretenderá mantenerse fiel, en todo lo posible, a lo que él entiende como verdadero, a lo interpretado.

Finalmente, ¿se podría hablar o discutir acerca de una fidelidad? La respuesta es simple: no, precisamente porque esto implicaría no una adaptación, sino un posicionamiento uno a uno que buscase, con éxito, repetir la obra original, sin el proceso, tal vez sencillo, de la interpretación. Como ser humano, como individuo, lo eterno no existe; la variabilidad de pensamiento es, posiblemente, la única constante que puede habitar la mente humana, ya no digamos la social. El traslado mecánico de una obra a otra es una irrealidad que no atañe al individuo. Todo ha de ser interpretado, y en este quehacer del pensamiento se conjuntan todas las características que hacen del ser humano un individuo inmerso en una colectividad. Por ello, una obra, pongamos una novela, será leída de mil (por numerar, por espacio, lo infinito) formas diferentes, y en cada una de ellas, las que dan origen a la interpretación, existirán otras tantas disimilitudes. La peculiaridad que tiene la adaptación es que es expuesta, por sí misma, como una obra, basada, sí, pero independiente. ¿Qué tanto afecta nuestro entorno en nuestra interpretación, y, más allá, en la adaptación? Lo mismo que nos construye como individuos es lo que diferencia nuestra forma de ver, leer y sentir un objeto que desde el principio fue diseñado para ser interpretado.

ア

メ

Fotograma

の

マ

Una mística flor, técnica y fría,
Que el pomo de colores, semillero
De seres planos que el dibujo alienta,
Si bien terrestre, de un trasmundo viene.

Hace millares de años que la garra
Audaz del hombre, por desentrañarlo,
Pintó paredes y mordió las piedras
Hasta lograr un árbol que camina.

Mira el pequeño ser en blanco y negro
Que te calca, tú eres otro calco
De un modelo mayor e indefinido:

Un alma tiene que es la tuya misma,
La pobre tuya misma persiguiendo
Trenes de viento y puerto de papeles.
(Alfonsina Storni, "Dibujos animados": 148).



Lámina 1.
Escena 1; cartón 1.



Lámina 2.
Escena 1; cartón 2.



Lámina 3.
Escena 1; cartón 2.



Lámina 4.
Escena 1; cartón 3.



Lámina 5.
Escena 1; cartón 3.



Lámina 6.
Escena 1; cartón 4.



Lámina 7.
Escena 1; cartón 5.



Lámina 8.
Escena 1; cartón 17.



Lámina 9.
Escena 1; cartón 18.



Lámina 10.
Escena 1; cartón 18.



Lámina 11.
Escena 1; cartón 19.



Lámina 12.
Escena 1; cartón 19.



Lámina 13.
Escena 1; cartón 20.



Lámina 14.
Escena 1; cartón 21.



Lámina 15.
Escena 1; cartón 23.



Lámina 16.
Escena 1; cartón 25.



Lámina 17.
Escena 1; cartón 25.

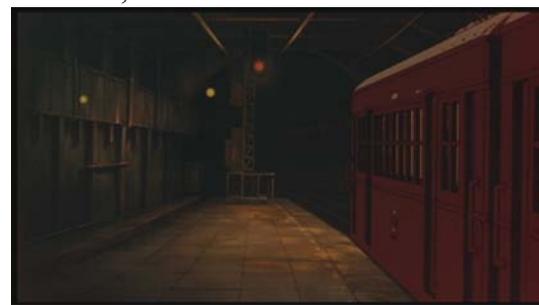


Lámina 18.
Escena 1; cartón 26.



Lámina 19.
Escena 1; cartón 27.



Lámina 20.
Escena 1; cartón 28.



Lámina 21.
Escena 1; cartón 29.



Lámina 22.
Escena 1; cartón 31.



Lámina 23.
Escena 1; cartón 33.



Lámina 24.
Escena 1; cartón 34.

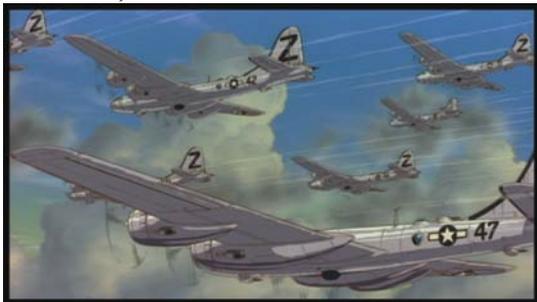


Lámina 25.
Escena 1; cartón 36.

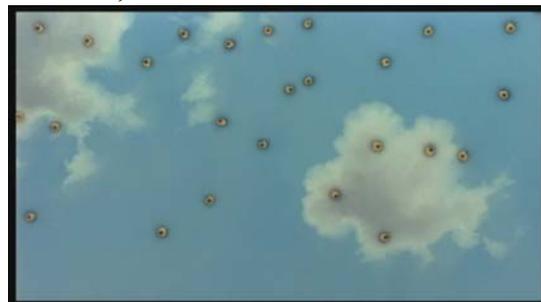


Lámina 26.
Escena 1; cartón 58.



Lámina 27.
Escena 2; cartón 93.



Lámina 28.
Escena 2; cartón 93.



Lámina 29.
Escena 2; cartón 93.



Lámina 30.
Escena 2; cartón 94.



Lámina 31.
Escena 2; cartón 94.



Lámina 32.
Escena 2; cartón 95.



Lámina 33.
Escena 2; cartón 97.



Lámina 34.
Escena 2; cartón 98.



Lámina 35.
Escena 2; cartón 98.



Lámina 36.
Escena 2; cartón 99.

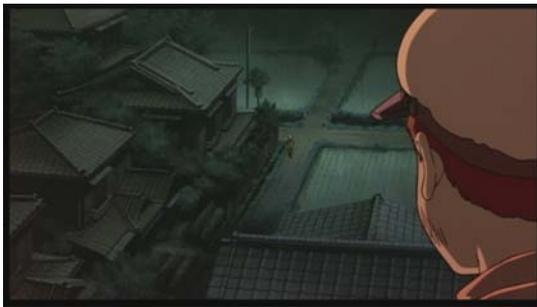


Lámina 37.
Escena 2; cartón 100.



Lámina 38.
Escena 3; cartón 40.



Lámina 39.
Escena 3; cartón 40.



Lámina 40.
Escena 3; cartón 40.



Lámina 41.
Escena 3; cartón 40.



Lámina 42.
Escena 3; cartón 41.



Lámina 43.
Escena 3; cartón 41.



Lámina 44.
Escena 3; cartón 42.



Lámina 45.
Escena 3; cartón 42.



Lámina 46.
Escena 3; cartón 42.



Lámina 47.
Escena 3; cartón 42.



Lámina 48.
Escena 3; cartón 46.



Lámina 49.
Escena 3; cartón 47.



Lámina 50.
Escena 3; cartón 47.



Lámina 51.
Escena 3; cartón 48.



Lámina 52.
Escena 3; cartón 49.



Lámina 53.
Escena 4; cartón 10.



Lámina 54.
Escena 4; cartón 11.



Lámina 55.
Escena 4; cartón 12.



Lámina 56.
Escena 4; cartón 12.



Lámina 57.
Escena 4; cartón 12.



Lámina 58.
Escena 4; cartón 13.



Lámina 59.
Escena 4; cartón 14.



Lámina 60.
Escena 4; cartón 14.



Lámina 61.
Escena 4; cartón 15.



Lámina 62.
Escena 4; cartón 15.



Lámina 63.
Escena 4; cartón 16.



Lámina 64.
Escena 4; cartón 17.



Lámina 65.
Escena 4; cartón 96.



Lámina 66.
Escena 4; cartón 96.



Lámina 67.
Escena 4; cartón 97.



Lámina 68.
Escena 4; cartón 97.



Lámina 69.
Escena 4; cartón 97.



Lámina 70.
Escena 4; cartón 97.



Lámina 71.
Escena 4; cartón 98.



Lámina 72.
Escena 4; cartón 99.



Lámina 73.
Escena 4; cartón 99.



Lámina 74.
Escena 4; cartón 100.



Lámina 75.
Escena 4; cartón 100.



Lámina 76.
Escena 5; cartón 28.



Lámina 77.
Escena 5; cartón 29.



Lámina 78.
Escena 5; cartón 30.



Lámina 79.
Escena 5; cartón 31.



Lámina 80.
Escena 5; cartón 32.



Lámina 81.
Escena 5; cartón 33.



Lámina 82.
Escena 5; cartón 33.



Lámina 83.
Escena 5; cartón 36.



Lámina 84.
Escena 5; cartón 36.



Lámina 85.
Escena 5; cartón 37.



Lámina 86.
Escena 5; cartón 38.



Lámina 87.
Escena 5; cartón 39.



Lámina 88.
Escena 5; cartón 40.



Lámina 89.
Escena 5; cartón 41.



Lámina 90.
Escena 5; cartón 42.



Lámina 91.
Escena 5; cartón 43.



Lámina 92.
Escena 5; cartón 44.



Lámina 93.
Escena 5; cartón 45.



Lámina 94.
Escena 5; cartón 46.



Lámina 95.
Escena 5; cartón 46.



Lámina 96.
Escena 5; cartón 46.

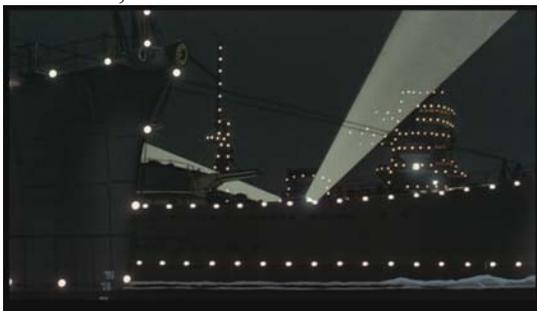


Lámina 97.
Escena 5; cartón 48.



Lámina 98.
Escena 5; cartón 50.



Lámina 99.
Escena 5; cartón 51.



Lámina 100.
Escena 5; cartón 53.



Lámina 101.
Escena 5; cartón 54.



Lámina 102.
Escena 5; cartón 54.



Lámina 103.
Escena 5; cartón 54.



Lámina 104.
Escena 5; cartón 55.

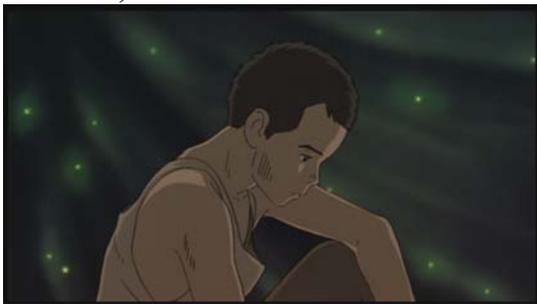


Lámina 105.
Escena 5; cartón 56.



Lámina 106.
Escena 5; cartón 63.

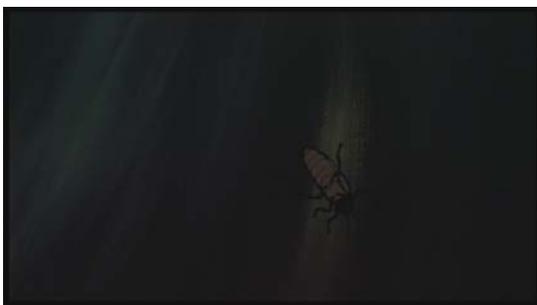


Lámina 107.
Escena 5; cartón 63.



Lámina 108.
Escena 6; cartón 153.



Lámina 109.
Escena 6; cartón 153.



Lámina 110.
Escena 6; cartón 154.



Lámina 111.
Escena 6; cartón 155.



Lámina 112.
Escena 6; cartón 157.



Lámina 113.
Escena 6; cartón 157.



Lámina 114.
Escena 6; cartón 157.



Lámina 115.
Escena 6; cartón 158.



Lámina 116.
Escena 6; cartón 158.



Lámina 117.
Escena 6; cartón 159.



Lámina 118.
Escena 6; cartón 159.



Lámina 119.
Escena 6; cartón 159.



Lámina 120.
Escena 6; cartón 159.



Lámina 121.
Escena 6; cartón 159.

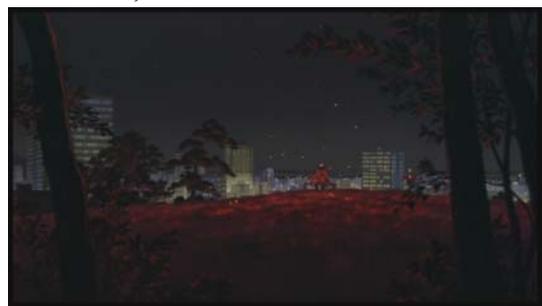


Lámina 122.
Escena 6; cartón 160.



Lámina 123.
Escena 6; cartón 160.

Bibliografía directa

DESEER, David. 1988. "Night and Fog in Japan. Ideology and Narrativity". *Eros plus Massacre. And Introduction to the Japanese New Wave Cinema*. Indianapolis: Indiana University Press. 13-38.

DOWER, John W. 1999. "Chapter 1. Shattered Lives". *Embracing Defeat. Japan in the Wake of World War II*. NY: Norton & Co.. 33-64.

_____. "Chapter 3. *Kyodatsu*: Exhaustion and Despair". *Embracing Defeat. Japan in the Wake of World War II*. NY: Norton & Co.. 87-120.

GIMFERRER, Pere. 2000. "De la novela al cine". *Cine y literatura*. Barcelona: Six Parral. 51-87.

HIBBETT, Howard. 1977. "Nosaka Akiyuki". *Cotemporary Japanese Literature. An Anthology of Fiction, Film, and Other Writing Since 1945*. NY: Alfred A. Knoff. 435-436.

IGARASHI, Yoshikuni. 2000. "Re-presenting Trauma in Late-1960s Japan". *Bodies of Memory. Narratives of War in Postwar Japanese Culture, 1945-1970*. Princeton: Princeton University Press. 164-198.

IWAMOTO, Kenji. 1999. "Cinema". *About Japan. Series 11*. Japón: Foreign Press Center. 51-65.

KOMATSU, Hiroshi. 1996. "The Modernization of Japanese Film". *The Oxford History of World Cinema*. Ed. Geoffrey Nowell-Smith. Oxford: Oxford University Press. 715-721.

LOZOYA, Jorge Alberto y Kerber, Víctor. 1991. "El Japón contemporáneo: de la devastación a la opulencia". *Japón, su tierra e historia*. México: El Colegio de México. 243-302.

MARTÍNEZ LEGORRETA, Omar. 1991. "De la modernización a la guerra". *Japón, su tierra e historia*. México: El Colegio de México. 241.

MCCORMACK, Gavan. 1973. "The Student Left in Japan". *Postwar Japan. 1945 to the Present*. Ed. Jon Livingston, Joe Moore y Felicia Oldfather. NY: Pantheon Books. 552-556.

NAKAMURA, Takafusa. 1988. "The Ascendancy of the Military". *A History of Shōwa Japan, 1926-1989*. Trad. Edwin Whenmouth. Tokyo: Tokyo University Press. 141-202.

_____. "The Pacific War". *A History of Shōwa Japan, 1926-1989*. Trad. Edwin Whenmouth. Tokyo: Tokyo University Press. 203-255.

_____. "Transformation Through Growth". *A History of Shōwa Japan, 1926-1989*. Trad. Edwin Whenmouth. Tokyo: Tokyo University Press. 367-421.

- NOSAKA, Akiyuki. 1999. "Algas americanas". *La tumba de las luciérnagas. Las algas americanas*. Trad. L. Porta y J. Matsūra. Barcelona: El Acantilado. 63-142.
- _____. "La tumba de las luciérnagas". *La tumba de las luciérnagas. Las algas americanas*. Trad. L. Porta y J. Matsūra. Barcelona: El Acantilado. 7-61.
- _____. 2006. "Atogaki". *Hotarunohaka*. Japón: Popurasha. 158-160.
- _____. *Hotarunohaka*. Japón: Popurasha. 105-157.
- PIMENTEL, Luz Aurora. 2008. "Mundo narrado II: La dimensión temporal del relato". *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI. 42-58.
- PRINCE, Stephen. 1991. "The Late Films". *The Cinema of Akira Kurosawa. The Warrior's Camera*. Princeton: Princeton University Press. 251-291.
- RICHIE, Donald. 1990. "From the 1960s to the 1980s". *Japanese Cinema. An Introduction*. Oxford: Oxford University Press. 64-85.
- ROMERO PÉREZ, J. 1967. "Gramática cinematográfica". *Técnica y estética cinematográficas. Iniciación al cine*. México: Textos Universitarios. 34-89.
- SERAPHIM, Franziska. 2006. "The Politics of Apology". *War Memory and Social Politics in Japan, 1945-2005*. Cambridge: Harvard University Asia Center. 261-286.
- _____. "War Memories and Generational Change: Refashioning Special Interests". *War Memory and Social Politics in Japan, 1945-2005*. Cambridge: Harvard University Asia Center. 159-188.
- SHAFFER, Ronald. 1985. "The Bombing of Japan: From Tokyo to Nagasaki". *Wings of Judgment. American Bombing in World War II*. Oxford: Oxford University Press. 128-148.
- _____. "The Bombing of Japan: Preparing for the Fire Raids". *Wings of Judgment. American Bombing in World War II*. Oxford: Oxford University Press. 107-127.
- TSURUMI, Shunsuke. 1987. "Comics in Postwar Japan". *A Cultural History of postwar Japan. 1945-1980*. NY: KPI. 28-45.
- WASHBURN, Dennis Charles. 1991. "Narrative Relativism and Cultural Amnesia". *Discontinuity and the Dilemma of the Modern in Japanese Literature*. Michigan: UMI. 264-344.

Bibliografía indirecta y de referencia

BARCK, Karlheinz. 2001. "Subjetivizaciones relativistas de la obra". *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Ed. Dietrich Rall. Trad. Sandra Franco, et. alt. México: UNAM. 165-170.

BARTHES, Roland. 2001. "El problema de la significación en el cine". *La Torre Eiffel*. Trad. Enrique Folch González. Barcelona: Paidós. 27-34.

_____ "En el cinematógrafo". *La Torre Eiffel*. Trad. Enrique Folch González. Barcelona: Paidós. 13-14.

_____ "Las 'unidades traumáticas' en el cine. Principios de investigación". *La Torre Eiffel*. Trad. Enrique Folch González. Barcelona: Paidós. 35-46.

_____ "Visualización y lenguaje". *La Torre Eiffel*. Trad. Enrique Folch González. Barcelona: Paidós. 87-94.

CHATMAN, Seymour. 1990. "In Defense of the Implied Author" *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press. 74-89.

_____ "The 'Rhetoric' of 'Fiction'" *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press. 184-204.

_____ "The Cinematic Narrator" *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press. 124-138.

_____ "The Implied Author at Work" *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press. 90-108.

_____ "The Literary Narrator" *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press. 109-123.

_____ "What is Description in the Cinema?" *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press. 38-55.

DICKENS, Charles. 1997. *A Tale of Two Cities*. London: Signet Classic. 367.

EAGLETON, Terry. 2004. "El postestructuralismo". *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE. 155-181.

_____ "Fenomenología, hermenéutica, teoría de la recepción". *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE. 73-113.

- FOUCAULT, Michel. 1991. "What is an Author?". *Rethinking Popular Culture. Contemporary Perspectives in Cultural Studies*. Ed. Chandra Mukerji y Michael Schudson. California: University of California Press. 446-464.
- GADAMER, Hans-Georg. 2001. "Fundamentos para una teoría de la experiencia". *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Ed. Dietrich Rall. Trad. Sandra Franco, et. alt. México: UNAM. 19-30.
- GIMFERRER, Pere. 2000. "Lenguaje literario y lenguaje cinematográfico". *Cine y literatura*. Barcelona: Six Parral. 9-50.
- GLUCK, Carol. 1993. "The Past in the Present". *Postwar Japan as History*. Ed. Andrew Gordon. California: University of California Press. 64-95.
- HEARN, Lafcadio. 2007. *Kwaidan. Cuentos fantásticos del Japón*. Trad. Pablo Inestal. Madrid: Alianza Editorial. 170.
- HIBBETT, Howard. 1977. "Abe Kōbō". *Cotemporary Japanese Literature. An Anthology of Fiction, Film, and Other Writing Since 1945*. NY: Alfred A. Knoff. 53-54.
- _____ "Ōe Kenzaburō". *Cotemporary Japanese Literature. An Anthology of Fiction, Film, and Other Writing Since 1945*. NY: Alfred A. Knoff. 412-413.
- IGARASHI, Yoshikuni. 2000. "Re-presenting Trauma in Late-1960s Japan". *Bodies of Memories. Narratives of War in Postwar Japanese Culture, 1945-1970*. Princeton: Princeton University Press. 164-198.
- INGARDEN, Román. 2001. "Concretización y reconstrucción". *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Ed. Dietrich Rall. Trad. Sandra Franco, et. alt. México: UNAM. 31-54.
- ISER, Wolfgang. 2001. "El acto de la lectura: consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético". *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Ed. Dietrich Rall. Trad. Sandra Franco, et. alt. México: UNAM. 121-144.
- IVY, Marilyn. 1993. "Formations of Mass Culture". *Postwar Japan as History*. Ed. Andrew Gordon. California: University of California Press. 239-258.
- JAUSS, Hans Robert. 1982. "History of Art and Pragmatic History". *Toward an Aesthetic of Reception*. Trad. Timothy Bahti. Minnesota: University of Minnesota Press. 46-75.
- _____ "Literary History as a Challenge to Literary Theory". *Toward an Aesthetic of Reception*. Trad. Timothy Bahti. Minnesota: University of Minnesota Press. 3-45.

_____. 2001. “Experiencia estética y hermenéutica literaria”. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Ed. Dietrich Rall. Trad. Sandra Franco, et. alt. México: UNAM. 73-88.

KELLY, William W. 1993. “Finding a Place in Metropolitan Japan. Ideologies, Institutions, and Everyday Life”. *Postwar Japan as History*. Ed. Andrew Gordon. California: University of California Press. 189-238.

KRACAUER, Siegfried. 1997. “Basic Concepts”. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press. 27-40.

_____. “Inherent Affinities”. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press. 60-74.

_____. “Interlude: Film and Novel”. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press. 232-244.

_____. “The Establishment of Physical Existence”. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press. 28-59.

_____. “The Spectator”. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press. 157-172.

KUSANAGI, Satoshi. 2003. *Amerikadenihonnoanimewa, dōmiraretekitaka?* Japón: Asahi Shimbun. 331.

MARTIN, Marcel. 1982. “La crítica de cine como expresión e instrumento de cultura”. *Cine, literatura, sociedad*. La Habana: Letras Cubanas. 157-165.

MOLL, Nora. 2002. “Imágenes del ‘otro’. La literatura y los estudios interculturales”. *Introducción a la literatura comparada*. Ed. Armando Gnisci. Trad. Luigi Giuliani. Barcelona: Crítica. 347-390.

NAKAMURA, Takafusa. 1988. “An Economic Superpower Faces New Responsibilities”. *A History of Shōwa Japan, 1926-1989*. Trad. Edwin Whenmouth. Tokyo: Tokyo University Press. 423-483.

PANTINI, Emilia. 2002. “La literatura y las demás artes”. *Introducción a la literatura comparada*. Ed. Armando Gnisci. Trad. Luigi Giuliani. Barcelona: Crítica. 215-240.

PIMENTEL, Luz Aurora. 2008. “Mundo narrado I: La dimensión espacial del relato”. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI. 25-41.

_____. “Mundo narrado II: La dimensión temporal del relato”. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI. 42-58.

_____. “Narrador I: Formas de enunciación narrativa”. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI. 134-146.

_____. “Narrador II: Niveles narrativos y temporalidad de la narración”. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI. 147-162.

PROUST, Marcel. 2002. *Sobre la lectura*. Trad. Manuel Arranz. Valencia: Pre-textos. 68.

RADWAY, Janice. 1991. “Interpretive Communities and Variable Literacies: The Function of Romance Reading”. *Rethinking Popular Culture. Contemporary Perspectives in Cultural Studies*. Ed. Chandra Mukerji y Michael Schudson. California: University of California Press. 465-486.

STORNI, Alfonsina. 1999. “Dibujos animados”. *Poemas*. México: Editores Mexicanos Unidos. 148.

TAKAHATA, Isao. 2001. *Hotarunohaka. Stajiojiburi econte zenjū 4*. Japón: Studio Ghibli. 513.

TAKEO, Okuno. 1972. “Introduction”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970*. Tokyo: Tokyo University Press. xv-lv.

TENNYSON, Alfred (Lord). 2002. “Ulysses”. *Victorian Poetry*. Ed. Valentine Cunningham y Duncan Wu. Cornwall: Blackwell. 23-24.

THOMPSON, John B. 1998. “Comunicación y contexto social”. *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Trad. Jordi Colobrans Delgado. Barcelona: Paidós. 25-68.

_____. “El arraigo de la tradición”. *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Trad. Jordi Colobrans Delgado. Barcelona: Paidós. 237-268.

_____. “Los media y el desarrollo de las sociedades modernas”. *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Trad. Jordi Colobrans Delgado. Barcelona: Paidós. 69-114.

TSUNERARI, Fukuda, *et alt.* 1972. “Akimoto Matsuyo”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970*. Tokyo: Tokyo University Press. 8-12.

_____. “Amino Kiku”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970*. Tokyo: Tokyo University Press. 12-16.

_____. “Amino Kiku”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970*. Tokyo: Tokyo University Press. 12-16.

_____. “Ariyoshi Sawako”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970*. Tokyo: Tokyo University Press. 16-20.

_____. “Fujieda Shizuo”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970*. Tokyo: Tokyo University Press. 29-32.

_____. “Fukunaga Takehiko”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970*. Tokyo: Tokyo University Press. 40-44.

_____. “Funabashi Seiichi”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970*. Tokyo: Tokyo University Press. 44-48.

_____. “Hotta Yoshie”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970*. Tokyo: Tokyo University Press. 51-55.

_____. “Inoue Mitsuharu”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970*. Tokyo: Tokyo University Press. 62-67.

_____. “Itō Hitoshi”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970*. Tokyo: Tokyo University Press. 81-85.

_____. “Kinoshita Junji”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970*. Tokyo: Tokyo University Press. 95-99.

_____. “Kita Morio”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970*. Tokyo: Tokyo University Press. 99-103.

_____. “Kō Haruto”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970*. Tokyo: Tokyo University Press. 107-111.

_____. “Kōno Taeko”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970*. Tokyo: Tokyo University Press. 115-119.

_____. “Kurahashi Yumiko”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970*. Tokyo: Tokyo University Press. 119-123.

_____. “Maruoka Akira”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970*. Tokyo: Tokyo University Press. 123-126.

_____. “Maruya Saiichi”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970*. Tokyo: Tokyo University Press. 126-130.

_____. “Miura Shumon”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970*. Tokyo: Tokyo University Press. 138-142.

_____. “Miura Tetsurō”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970*. Tokyo: Tokyo University Press. 142-145.

_____. “Mori Mari”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970.* Tokyo: Tokyo University Press. 145-148.

_____. “Nagai Tatsuo”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970.* Tokyo: Tokyo University Press. 153-157.

_____. “Nakamura Mitsuo”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970.* Tokyo: Tokyo University Press. 157-162.

_____. “Nakamura Shinichirō”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970.* Tokyo: Tokyo University Press. 162-165.

_____. “Nakayama Gishū”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970.* Tokyo: Tokyo University Press. 169-173.

_____. “Niwa Fumio”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970.* Tokyo: Tokyo University Press. 173-177.

_____. “Nogami Yaeko”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970.* Tokyo: Tokyo University Press. 177-181.

_____. “Noma Hiroshi”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970.* Tokyo: Tokyo University Press. 181-185.

_____. “Ōhara Tomie”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970.* Tokyo: Tokyo University Press. 189-193.

_____. “Ozaki Kazuo”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970.* Tokyo: Tokyo University Press. 197-200.

_____. “Sata Ineko”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970.* Tokyo: Tokyo University Press. 200-204.

_____. “Satō Haruo”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970.* Tokyo: Tokyo University Press. 204-207.

_____. “Satomi Ton”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970.* Tokyo: Tokyo University Press. 207-212.

_____. “Setouchi Harumi”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970.* Tokyo: Tokyo University Press. 212-216.

_____. “Shimao Toshio”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970.* Tokyo: Tokyo University Press. 220-223.

_____. “Shōn Junzō”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970*. Tokyo: Tokyo University Press. 223-227.

_____. “Takahashi Kazumi”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970*. Tokyo: Tokyo University Press. 231-235.

_____. “Takami Jun”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970*. Tokyo: Tokyo University Press. 235-240.

_____. “Tonomura Shigeru”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970*. Tokyo: Tokyo University Press. 252-257.

_____. “Umezaki Haruo”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970*. Tokyo: Tokyo University Press. 257-260.

_____. “Yamakawa Masao”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970*. Tokyo: Tokyo University Press. 264-266.

_____. “Yashiro Seiichi”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970*. Tokyo: Tokyo University Press. 266-270.

_____. “Yoshiyuki Junnosuke”. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopses of Major Works. 1965-1970*. Tokyo: Tokyo University Press. 273-278.

TSURUMI, Shunsuke. 1980. “Comunicación masiva y artes marginales”. *Ideología y literatura en el Japón moderno*. México: El Colegio de México. 97-110.

_____. “La literatura de la guerra”. *Ideología y literatura en el Japón moderno*. México: El Colegio de México. 59-70.

_____. “La novela personal”. *Ideología y literatura en el Japón moderno*. México: El Colegio de México. 11-16.

WEINRICH, Harald. 2001. “Para una historia literaria del lector”. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Ed. Dietrich Rall. Trad. Sandra Franco, et. alt. México: UNAM. 199-210.

YAMAMOTO, Kenkichi. 1983. *Saikinhaikusaijiki. Natsu*. Japón: bunjunkobon. 410.

Artículos electrónicos

“Nosaka Akiyuki (野坂昭如)”. *Wikipedia.jp*. 24 de junio de 2009. <<http://ja.wikipedia.org/wiki/野坂昭如>>

“Nosaka Akiyuki”. *Wikipedia*. 24 de junio de 2009. <http://en.wikipedia.org/wiki/Akiyuki_Nosaka>

“Profile”. *Nosaka Akiyuki*. 30 de junio de 2009. <<http://nosakaakiyuki.com/docs/profile.html>>

“Takahata Isao (高畑勲)”. *Wikipedia.jp*. 28 de junio de 2009. <<http://ja.wikipedia.org/wiki/高畑勲>>

“Takahata Isao”. *Wikipedia*. 28 de junio de 2009. <http://en.wikipedia.org/wiki/Isao_Takahata>

Medios audiovisuales

MIYAZAKI, Hayao, Dir. 2002. “The Birth Story of Studio Ghibli Featurette”. *Nausicä, of the Valley of the Wind*. DVD. USA: Studio Ghibli (Disney Home Entertainment). 117 mins.

SHINZAKI, Mamoru y HIRATA, Toshio, Dir. 2006. *Barefoot Gen*. DVD. USA: Geneon. 170mins.

TAKAHATA, Isao, Dir. 2009. “Interview, Rogert Ebert”. *Hotarunohaka*. Disco 2. DVD. Japón: Studio Ghibli. 12 mins.

_____ “Interview, Takahata Isao”. *Hotarunohaka*. Disco 1. DVD. Japón: Studio Ghibli. 12 mins.

_____ “Interview, Takahata Isao”. *Hotarunohaka*. Disco 2. DVD. Japón: Studio Ghibli. 18 mins.

_____ *Hotarunohaka*. Disco 1. DVD. Japón: Studio Ghibli. 88 mins.