

Guerra, cine e infancia

La niñez en el cine japonés durante la Guerra del Pacífico

Isaías López Tejeda

Liceo Mexicano Japonés A. C., México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6843-2350>

War, Childhood, and Cinema

Infancy in Japanese Cinema During the Pacific War

Recepción: 5 de octubre de 2021

Aceptación: 22 de febrero de 2022

Resumen

El presente artículo explora la relación del Estado y el cine japonés durante la Guerra del Pacífico y aborda cómo esta relación se vio reflejada en el discurso fílmico alrededor de la figura de la niñez japonesa. Para ello se analiza brevemente la historia del cine en Japón y la censura del Estado sobre la industria fílmica durante este periodo. Posteriormente se describen los cortos noticiosos oficiales, donde se muestra la vida de los niños durante la guerra, y finalmente se aborda la obra del director Hiroshi Shimizu quien, entre 1931 y 1948, realizó diversos filmes protagonizados por infantes.

Palabras clave

Cine japonés, infancia, Hiroshi Shimizu, nacionalismo, Guerra del Pacífico

Abstract

This article explores the relationship between the Japanese State and the cinema industry during the Pacific War. It is divided into four sections: the first section analyzes the historical development of the film industry in Japan, while the second section studies the systems of control and censorship that the Japanese State imposed on cinema during the Pacific War. The third section analyzes movie news, which were the result of the relationship between the cinema industry and the government, and are examples of the official position of the Japanese State regarding infants. Finally, the last section analyzes the work of director Hiroshi Shimizu who, during this time, produced a significant number of movies that explore Japanese childhood before, during, and after the war.

Keywords

Japanese cinema, childhood, Hiroshi Shimizu, nationalism, Pacific War

Estrategias de control estatal sobre el discurso cinematográfico

La industria cinematográfica japonesa tiene sus orígenes en 1896, cuando se presentó por primera vez en el país la tecnología que hacía posible los fotogramas móviles. Esta nueva invención encontró en Japón un suelo fértil en el cual desarrollarse, gracias a la fuerte tradición escénica que existía en el territorio. Así, el teatro kabuki y otros espectáculos que gozaban de gran popularidad entre la población fueron los primeros en ser reproducidos por los cineastas, lo cual facilitó la adopción del cine por la sociedad japonesa y permitió que esta industria creciera rápidamente. En consecuencia se fundaron las primeras empresas fílmicas nacionales, como la compañía Yoshizawa, la cual para el año de 1903 ya contaba con recintos exclusivos para la proyección de filmes en el barrio de Asakusa, en Tokio¹.

A partir de 1910 la industria japonesa experimentó una nueva revolución ante la influencia del cine occidental, el cual introdujo una mayor complejidad técnica y una narrativa más elaborada. Las innovaciones importadas desde el extranjero se tradujeron en películas más impactantes y en un mayor éxito comercial. La popularidad que con ello alcanzó el cine nacional facilitó la consolidación de la industria del país, como lo ejemplifica la fundación de grandes compañías como la “Greater Japan Film Machinery Manufacturing Company Limited”² que durante estos años tuvo tres estudios y 70 salas de exhibición, y la cual posteriormente llegó a dominar el mercado (fig. 1).³



Figura 1. Shōzō Makino (director), *Jiraiya, el héroe*, 1921. Colección del Archivo Nacional de Cine de Japón.

¹ Alexander R. Jacoby, *A Critical Handbook of Japanese Film Directors: From the Silent Era to the Present Day*, 31.

² Joseph Anderson y Donald Richie, *The Japanese Film: Art and Industry*, 30.

³ Donald Richie, *A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History*, 31.

El rápido desarrollo de la industria cinematográfica en el país permitió que alrededor de 1928 Japón fuera el principal productor de cine del mundo.⁴ Esto se debió en parte a que estudios como Shōchiku y Kokkatsu producían una amplia variedad de obras de gran calidad, entre las cuales se destacaron los trabajos de directores como Mikio Naruse y Yasujiro Ozu, cuyas películas alcanzaron el mercado internacional e hicieron que el mundo girara la vista hacia la producción fílmica japonesa.

Debido al gran éxito entre la población el cine fue rápidamente regulado por el Estado, especialmente al percatarse de la importancia económica de esta industria e intuir su capacidad para convertirse en un eficaz medio de propaganda. Para asegurar el control del discurso cinematográfico el gobierno japonés introdujo paulatinamente leyes que con el tiempo reglamentaron los diversos aspectos de la producción fílmica. Por ejemplo, las regulaciones de Tokio de 1917 exigían que los filmes se sometieran a un proceso de censura, mientras que las regulaciones de Hiroshima de 1920 “demandaban un resumen de la trama antes de aprobar la exhibición de cualquier película”.⁵ Este control sobre la industria se fue endureciendo con el paso del tiempo, especialmente a partir de la década de los treinta, conforme el Estado se tornaba militarista.

Tras el estallido de la guerra de quince años entre Japón y China, en 1931, la relación entre el gobierno japonés y la industria cinematográfica nacional se hizo cada vez más restrictiva. A partir de ese momento el Estado, consciente de la necesidad de controlar la opinión pública, endureció las normativas ya existentes alrededor del cine. Por esa razón, en marzo de 1934 se decretó la creación del comité para la regulación de los filmes y el 1º de octubre de 1939 se instauró la *ley del cine* (映画法, *eigahō*)⁶ la cual se convertiría en la herramienta más importante del Estado para introducir la ideología oficial en el medio fílmico.

⁴ Jacoby, *A Critical Handbook...*, 5.

⁵ Dennis Washburn and Carole Cavanaugh, *Word and Image in Japanese Cinema*, 26. Todas las traducciones al español son propias.

⁶ Woojeong Joo, *The Cinema of Ozu Yasujiro: Histories of the Everyday*, 104.

La ley del cine de 1939 se inspiraba en la Organización de la Industria Fílmica Alemana “Nazi Spitzenorganisation der Filmwirtschaft”⁷ y “tenía la finalidad de regular todos los aspectos relacionados con la producción, distribución y exhibición del material fílmico”.⁸ En sus 26 artículos establece el papel del Estado como principal regulador de la industria. De acuerdo con Akira Shimizu⁹ por un lado se decretaba que toda compañía debía de llevar a cabo un censo, en el cual quedaban registrados quienes laboran en cada una de las películas: el personal técnico, los directores, fotógrafos y actores. Mientras que, por otro lado, también se estipulaba que el gobierno japonés tenía la facultad para expedir y retirar las licencias necesarias para la elaboración de cualquier filme nacional. Finalmente se añade que todo espacio relacionado con la industria, tanto los estudios de producción, como los teatros de exhibición, podían ser inspeccionados de manera regular. Con ello cada aspecto de la elaboración cinematográfica, desde la aprobación del guion, hasta la misma filmación, era constantemente vigilado y limitado por el gobierno japonés.

Además esta misma legislación dio facultades al Estado para controlar el contenido discursivo de las obras cinematográficas, prohibir la exhibición de películas extranjeras opuestas al régimen y decretar que todo film nacional debía de alinearse a los parámetros del gobierno. Por ello en las películas japonesas se debían introducir y alentar aspectos como la divinidad del emperador, la importancia de la familia, el espíritu de sacrificio y la necesidad de un esfuerzo colectivo. De igual forma los filmes debían alejarse de abordar temas y posturas prohibidas, por considerarse un atentado contra la casa imperial, o promover ideas opuestas a las leyes nacionales. De esta forma *la ley del cine* castiga todas las expresiones cinematográficas donde: “se obstruyan las políticas generales, los asuntos militares, las relaciones internacionales u otros intereses públicos, se corrompan los buenos principios y dañen la moral pública, se denigre la pureza del lenguaje japonés, se

⁷ Richie, *A Hundred Years of Japanese Film...*, 92.

⁸ Anderson y Richie, *The Japanese Film...*, 129.

⁹ Abé Mark Nornes y Yukio Fukushima, eds., *The Japan/America Film Wars. World War II Propaganda and Its Cultural Contexts*.

impida el desarrollo de la cultura nacional o se retrasen la adecuada preparación y ejecución de la política nacional”.¹⁰

La *ley del cine*, además de regular el proceso de producción y limitar los temas que podían ser abordados en los filmes, obligó a las empresas cinematográficas a realizar y exponer “películas culturales”, las cuales Nornes define como: “filmes que son reconocidos por el Ministerio de Educación por contribuir al cultivo del espíritu nacional o al desarrollo de las facultades intelectuales de la nación”.¹¹ Estas obras culturales tomaron la forma de cortos noticiosos y documentales, los cuales debían de ser exhibidos junto con la película principal. “De esta forma, en un programa estándar se presentaban una obra estelar, un corto cultural y un corto noticioso.”¹²

Los documentales creados bajo el discurso oficial tenían la principal tarea de educar a la población y contribuir al desarrollo del espíritu nacional “el cual indicaba el espíritu que los ciudadanos normales supuestamente debían de poseer [...]: contribuir al esfuerzo militar y sumisión absoluta a la autoridad del emperador, quien está por encima de cualquier tipo de crítica”.¹³ Por ello en estas obras se retratan diversos aspectos relacionados con el conflicto armado y el avance de las tropas en ultramar. Además, algunos documentales se enfocaron en temas como la ciencia y la vida cotidiana. Entre ellos destaca *Grabación de una maestra de guardería (Aru hobo no kiroku)*, filme dirigido por Sōya Mizuki en 1942, el cual muestra la vida cotidiana en una guardería y en una zona industrial con tomas naturalistas”.¹⁴

De igual forma, los cortos noticiosos ofrecían información sumamente variada relacionada con el avance del ejército japonés y otros aspectos de la vida cotidiana. Por ejemplo, en muchas ocasiones mostraban acontecimientos como desfiles, premiaciones y funerales, mientras que en otros momentos informa-

¹⁰ Nornes y Fukushima, eds., *The Japan/America Film Wars...*, 33.

¹¹ Nornes y Fukushima, eds., *The Japan/America Film Wars...*, 32.

¹² Nornes y Fukushima, eds., *The Japan/America Film Wars...*, 32.

¹³ Nornes y Fukushima, eds., *The Japan/America Film Wars...*, 32.

¹⁴ Nornes y Fukushima, eds., *The Japan/America Film Wars...*, 34.

ban del desarrollo de la guerra y la situación de las colonias de ultramar bajo el gobierno japonés. Así, entre los “temas más cotidianos representados por estos noticiarios se encontraban los deportes, las incursiones militares, los niños, festivales y animales por igual”.¹⁵

Para reafirmar el control del Estado sobre el discurso cinematográfico, un año después de la promulgación de la ley del cine, en 1940, “se consolidó la Oficina de Información Pública (*Jōhōkyōku*)”.¹⁶ Este nuevo organismo tuvo como principal objetivo dirigir de forma activa el contenido de la propaganda dentro de los filmes y vigilar que las obras cinematográficas reflejaran adecuadamente los temas y valores oficiales. El resultado de estas regulaciones es conocido como filmes de la política nacional. Dichas películas “debían de mostrar la belleza del sistema familiar tradicional, enfatizar en el espíritu de sacrificio completo a la nación y reflejar adecuadamente la filosofía nacional”.¹⁷

A través de las actividades de la Oficina de Información Pública, en conjunto con la ley del cine, quedaron estrictamente regulados tanto la producción cinematográfica como el contenido de las obras fílmicas. Así, toda película producida a partir de 1940 debía de seguir los estrictos lineamientos del Estado a nivel administrativo y a nivel discursivo. En este sentido la legislación japonesa cumplía un doble propósito: “Por un lado reprime toda forma de individualismo y libertad, mientras que, por el otro lado indicaba cuáles eran los temas que era permitido abordar”.¹⁸

Además de la estricta legislación en torno a la producción fílmica el Estado japonés encontró formas más sutiles de imponer su discurso a las compañías cinematográficas y evitar, en la manera de lo posible, cualquier actitud contestataria. Una de estas medidas fue mantener “el control sobre el

¹⁵ Abé Mark Nornes, *Japanese Documentary Film: the Meiji Era through Hiroshima*, 67.

¹⁶ Anderson y Richie, *The Japanese Film...*, 129.

¹⁷ Richie, *A Hundred Years of Japanese Film...*, 100.

¹⁸ María Roberta Novielli, *Floating Worlds: A Short History of Japanese Animation*, 29.

suministro de las materias primas necesarias para llevar a cabo la producción de obras fílmicas”.¹⁹

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

Dentro del discurso oficial que el Estado japonés reprodujo a gran escala, uno de los elementos más destacados fue la figura del infante. Por ello, al dominar la industria fílmica, el gobierno puso especial interés en representar a la infancia de la forma que le pareció más adecuada, acorde con los nuevos valores que pretendía introducir dentro de la población.

La infancia en los cortos noticiosos

Desde 1939 hasta 1945 quienes acudieron al cine pudieron observar diversos productos fílmicos que seguían los cánones discursivos impuestos por la ley del cine y representaban a la infancia de acuerdo al concepto de *pequeños súbditos* (少国民, *shōkokumin*), la postura oficial del Estado japonés alrededor de la niñez. Dicho postulado fue usado por primera vez por el Estado en los *Principios cardinales del ente nacional* (國體の本義, *Kokutai no hongī*). En este documento se señalaron las bases de una nueva moral nacional. En primer lugar se determinaba que el individuo debía anteponer los intereses generales a los particulares y, en segundo lugar, que el Estado debía entenderse como una gran familia, con el emperador

¹⁹ Richie, *A Hundred Years of Japanese Film...*, 97.

como padre y los súbditos como sus hijos. Estos dos aspectos significaron un rotundo cambio discursivo alrededor de la niñez japonesa.

Hasta ese entonces tanto la sociedad como el gobierno se habían suscrito a la postura occidental del *niño como tesoro* (子供らしい子供, *kodomorashii kodomo*), la cual consideraba que la infancia era una etapa preciosa, cuando los infantes debían de ser protegidos y todas sus necesidades satisfechas para garantizar así su adecuado desarrollo individual y familiar. Sin embargo, para el gobierno japonés de 1939 las necesidades de ningún individuo podían estar por encima del Estado, por lo cual los infantes debían de convertirse en uno más de los súbditos del emperador y ser el ejemplo perfecto del sacrificio y esfuerzo colectivo:

Bajo la Ordenanza de la Escuela de la Nación (*Kokumin gakkō rei*), los infantes en edad escolar debían de participar junto a los adultos en eventos masivos, rezar en santuarios imperiales y en despedidas para los soldados. De igual forma ellos debían de realizar servicio comunitario, como escribir cartas al frente o trabajar activamente en las granjas. Las escuelas existían con el sólo propósito de entrenar a la juventud para defender el imperio, promover el culto al emperador y servir a la nación.²⁰

El *Shōkokumin*, la propuesta oficial del Estado, facilitó al gobierno japonés el uso ideológico de los infantes como ejemplos de buenos súbditos, quienes superan los impulsos individualistas y participaban activamente en el esfuerzo nacional. Dicha postura rápidamente fue llevada a las grandes pantallas de Tokio gracias al control que el Estado mantenía sobre la industria cinematográfica. Esto se hace especialmente evidente por medio de los cortos noticiosos de la cadena *Noticias Nipón* (日本ニュース, *nippon news*).

²⁰ Sabine Frühstück, *Child's Play: Multi-Sensory Histories of Children and Childhood in Japan*, 163.

Como ya se mencionó, la exhibición de materiales culturales acorde a la postura oficial era obligatoria, por lo cual existe una amplia variedad de estos documentos pertenecientes a la cadena *Noticias Nipón*, que abarcan desde 1938 hasta 1945. En estos cortometrajes, localizados en la biblioteca del Museo Conmemorativo Nacional de Showa, en Tokio, se pueden identificar tres formas fundamentales con las que esta cadena noticiosa representaba a la infancia: primero como parte del mundo militar, al mostrar a los infantes ataviados como soldados, después como un ejemplo de esfuerzo colectivo, al presentar a los niños y niñas cooperando en la producción para la guerra y finalmente como muestra de la fuerza del Estado, por medio de la exhibición de eventos deportivos masivos en los que niños y niñas participaban.

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

En la primera de estas representaciones niños y niñas participan en diversos eventos militares ataviados como soldados y marineros. En este sentido los medios cinematográficos hicieron uso de las ideas adjudicadas al *niño como tesoro* con la intención de integrar al infante al mundo militarizado y, al mismo tiempo, desdibujar la violencia inherente a la guerra.

Para alcanzar dicho objetivo desde julio de 1940 hasta agosto de 1944, en los cortos de *Noticias Nipón* se muestra a los infantes participando en actividades relacionadas con la guerra. Por ejemplo, en un documento fechado en octubre de 1940 se aprecia a diversos niños fabricando aviones de papel, los cuales posteriormente presentan vestidos como reclutas en un desfile. Por otro lado, en julio de 1944 se aborda la historia de diez huérfanos de la guerra, quienes estudiaban para ser soldados en la escuela militar de Hiroshima. De igual forma, en agosto de ese año aparecen imágenes de un

patio escolar donde los menores jugaban a la guerra. Allí la cámara muestra que estos menores manipulan diversos instrumentos, con los cuales simulan conducir la aeronave y disparar al enemigo. Esta actividad, aun cuando podría parecer al espectador una mera acción lúdica, es representada por el cine como un entrenamiento serio para los niños.

En los cortos noticiosos expuestos durante el conflicto militar se presentaba a los infantes como soldados y, con ello, discursivamente se busca unir la infancia y la guerra, ya que así, al ser representada por medio de la inocencia de la niñez, la milicia adquiere una parte de las características ideológicas adjudicada tradicionalmente a los niños. Por medio de estas imágenes se recordaba a la audiencia que justo como los súbditos más pequeños del emperador “crecerían para convertirse en soldados, [éstos] a su vez alguna vez habían sido niños igual que ellos”.²¹

Dentro de estos cortos noticiosos otra representación cotidiana de la infancia fue como un ejemplo del esfuerzo y del abandono del individualismo. Para ello los medios cinematográficos hicieron uso de los elementos discursivos referentes al *pequeño súbdito*: la disciplina y el sacrificio. Dentro de este tipo de representación se muestra a los infantes fuera del espacio académico o familiar y, en su lugar, como parte de diversas actividades productivas. Así, pues, en el cine reprodujeron imágenes donde los niños, los súbditos más pequeños del emperador, abandonan las comodidades de su vida infantil para, en su lugar, participar activamente en diversas tareas que tenían la finalidad de fortalecer a la nación.

Un ejemplo de esta postura se puede observar en el corto fechado el 18 de junio de 1940. En él, un grupo mixto de niños menores de diez años trabajaban arduamente en Wakayama arando el campo. De igual forma, en julio de aquel año se mostró a diversas niñas que en lugar de jugar con muñecas las fabricaban para enviarlas al frente, y se exhibieron imágenes de infantes aprendiendo a arreglar y utilizar las redes de pesca. En ese mismo

²¹ Frühstück, *Child's Play...*, 193.

sentido, el 1º de abril de 1941 las películas mostraban a diversos menores de 12 años quienes cultivaban la tierra, para posteriormente llevar sus productos al mercado y así cooperar con sus ganancias al esfuerzo de la guerra. Finalmente, el 21 de septiembre de 1944, los filmes muestran a niños evacuados de las grandes ciudades, quienes, al tiempo que estudian, trabajan y participan en actividades agrícolas.

Además de los casos mencionados anteriormente, en el cine se puede apreciar otro uso de la figura del *pequeño súbdito*: como símil de la fuerza física del propio Estado. Esto se hizo al mostrar a los infantes participando en actividades deportivas grupales y sometidos a la disciplina física. Por ejemplo, en julio de 1940 los cortos *Noticias Nipón* muestran que en Manchuria diversos niños practicaban artes marciales. Posteriormente, el día 20 de diciembre de aquel año, se muestra cómo cientos de niños pequeños realizan ejercicios al aire libre de manera grupal. De igual forma, este discurso se puede percibir en el noticiero del 6 de marzo de 1941, ya que en dicho día *Noticias Nipón* se refiere a los niños de manera directa con el término *shōkokumin* al mostrar a menores haciendo calistenia, escalando cuerdas, saltando y marchando. Así, para fortalecer el discurso del Estado, los cortos noticiosos presentaban a los infantes realizando ejercicios marciales a la par de las acciones militares. Por ejemplo, el día 14 de octubre de 1942, inmediatamente después de informar sobre el avance militar de Japón, se mostraba a los espectadores a un grupo de niños practicando kendo.

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

Las escenas de ejercicios coordinados parecen haber sido obligatorias en los documentales japoneses desde 1930 hasta el fin de la

Guerra del Pacífico [...]. En ellos se involucran literalmente cientos de participantes, todos esos cuerpos anónimos moviéndose en sincronía expresan visualmente el control de la nación sobre sus habitantes, y junto con el desfile militar constituía otra representación de la unión de los japoneses, la cual trascendía la dureza del discurso público.²²

Por esta razón, el utilizar la figura de la infancia permitió al gobierno japonés extender su control ideológico a otras latitudes, ya que ello le facilitaba incluir dentro del discurso de control a otras naciones. Por ejemplo, el día 17 de julio de 1942, en una escena de estos cortos noticiosos se muestra a un grupo de niños del sureste asiático realizando *radio calistenia* (ラジオ体操, *rajiō taisō*) para, inmediatamente después, enfocar la bandera japonesa, la cual ondea orgullosa sobre ese grupo de individuos. Asimismo, el día 28 del mismo mes se muestra una concentración masiva de infantes filipinos, quienes igualmente realizan los ejercicios impuestos por el gobierno japonés.

El uso que los cortos cinematográficos dieron a la figura de la niñez también fue implementado en obras cinematográficas más elaboradas, las cuales igualmente siguieron los lineamientos oficiales y utilizaron a la figura infantil con fines propagandísticos. En estas películas la figura del *niño como tesoro* se combina con la del *pequeño súbdito* ya que en ellas los personajes infantiles muestran ante la cámara en mismo grado su inocencia y su sentido del deber. En este contexto una de las películas que más se destacan por su uso de la infancia es la obra *Momotarō. Dios de las Olas* (桃太郎 海の神兵, *Momotarō Umi No Shinpei*), la cual se estrenó en “abril de 1945 y fue dirigida por Mitsuyo Seo”.²³

En dicha obra, dirigida por igual a niños y a adultos, se reinterpreta la leyenda de Momotarō, el niño durazno del folclore japonés, quien ahora es presentado como un héroe militar que lucha por la liberación de una isla fabulosa, la cual ha caído en manos de los temibles demonios oni, que

²² Nornes, *Japanese Documentary Film...*, 90.

²³ Novielli, *Floating Worlds...*, 33.

representan en esta fábula a las potencias europeas. La película se divide en tres episodios, siendo el primero de ellos el que utiliza activamente la figura de los infantes para apelar al sentimiento humano de la guerra.

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

Tras un pequeño periodo de calma y de contemplación, la película se centra en el diálogo del mono que, al ser recibido por todos los niños de la zona, procede a narrar las maravillas de pertenecer a la fuerza militar de la nación japonesa. Sus hazañas como piloto de guerra despiertan la admiración de todos los niños y en especial la de su hermano menor, quien toma la gorra de su hermano y marcha frente al río imaginándose miembro del ejército japonés. Sin embargo, un fuerte viento le arranca la cachucha que cae y es arrastrada por la corriente. Ante ello el pequeño mono intenta desesperado alcanzarla, sin éxito, ya que poco después cae al agua. Al percatarse de esta situación de peligro, el mono hermano mayor y todos los demás animales cooperan para rescatar al pequeño, quien finalmente logra sobrevivir gracias al valor del perro, otro miembro de la milicia imperial.

La película *Momotarō*... utiliza durante todo su desarrollo las aproximaciones a la infancia ya antes mencionadas. Por un lado hace uso del *niño como tesoro* para resaltar el valor de los militares y su papel como miembros de la familia japonesa. Mientras que, al mismo tiempo, se muestra el sacrificio de la niñez al describirla como una parte activa de las fuerzas militares japonesas. De esta forma *Momotarō*..., al igual que los cortos noticiosos, reproduce

la postura oficial del gobierno japonés en torno a la infancia y la comunica a la audiencia durante los años más críticos de la guerra.

A pesar del estricto control y la asfixiante censura que sufrió la industria cinematográfica durante la guerra, muchos directores lograron encontrar estrategias que les permitieron expresar de forma velada su forma de pensar. Una de ellas fue realizar obras aparentemente inocuas, que por su temática o por las características físicas de sus protagonistas eran toleradas por el Estado. Éste fue el caso de las *películas familiares* (小市民映画, *shōshimin-eiga*) y de aquéllas donde los personajes principales eran infantes. Irónicamente estos filmes eran considerados tan inocentes como los individuos representados por los mismos, por lo cual en muchos casos no despertaron las sospechas de los censores gubernamentales. Entre estas obras cinematográficas se destacan las dirigidas por Hiroshi Shimizu, quien utilizó la libertad que le otorgaba la cinematografía de la vida cotidiana para comentar la postura del Estado ante la infancia.

La infancia en las películas familiares

El género cinematográfico conocido como *shōshimin-eiga* fue uno de los más populares dentro del mercado japonés durante los años treinta. En estas obras generalmente se aborda la vida cotidiana de la clase media japonesa, la cual se caracterizaba por tener educación superior y laborar en sectores ajenos al agrícola. En estos filmes se describen las diversas dificultades que enfrentan las familias japonesas para mejorar su posición económica y social por medio del esfuerzo diario. En palabras de Woojeong Joo estos filmes muestran la “vida de la familia de clase media, fundada en el trabajo del patriarca asalariado, que persigue la vida materialista de la modernidad de los años veinte y treinta, mientras que al mismo tiempo sufre el temor al fracaso y busca cualquier posibilidad para evadirse de su vida cotidiana”.²⁴

²⁴ Joo, *The Cinema of Ozu Yasujirō...*, 103

Uno de los directores más representativos de este género fue Yasujiro Ozu, quien a lo largo de su trayectoria llevó a cabo diversas obras que se pueden catalogar dentro del género *shōshimin*. Una de sus películas más representativas fue *Había un padre* (父ありき, *Chichi ariki*), de 1942. En dicho largometraje el director explora la relación de un padre y su hijo pequeño frente a la necesidad de superación que se impone sobre la sociedad japonesa. Durante la obra podemos observar que ambos protagonistas viven separados. Esto se debe a que el padre, quien es un humilde profesor, decide enviar a su hijo a una importante escuela en la ciudad, con la finalidad de que éste reciba la mejor educación posible.

A lo largo del filme se puede observar que ambos personajes anhelan la compañía y el cariño del otro; sin embargo, el éxito económico y personal únicamente puede ser alcanzado cuando sacrifican sus deseos personales en aras de un bien mayor. Dicho objetivo se cumple, para ambos, cuando el padre es reconocido por todos sus exalumnos y cuando el hijo obtiene un buen puesto y una buena esposa gracias a las relaciones de su padre y a la educación adquirida en sus años de separación.

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

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

El humor [de estas películas] debía de ser positivo y alegre, mientras que los temas articulaban un humanismo que proveía a las audiencias de una visión cálida y esperanzadora de la vida [...]. El encanto de las *shōshimin-eiga*, sin embargo, no estaba únicamente confinado al sector social clase mediero urbano, al que originalmente estaba dirigido. Incluso en las regiones rurales, estas películas vendían más que otro tipo de géneros. Esto demuestra que funcionaban como una especie de voyerismo cinematográfico para las audiencias que no pertenecían a la clase media, quienes deseaban “olvidar los problemas cotidianos” al consumir “la imagen más progresista y distinguida” de los pequeño-burgueses urbanos.²⁵

La popularidad que alcanzaron las películas familiares hizo que muchos directores dedicaran todos sus esfuerzos a la creación de filmes de este género. Además, los cineastas encontraron estrategias que, al ser aplicadas a las *shōshimin-eiga*, les permitían escapar de la asfixiante censura del Estado. Una de ellas fue llevar a cabo adaptaciones de obras literarias, ya que de acuerdo con Anderson dichos largometrajes “no tenían ninguna responsabilidad sobre la ideología contenida en los trabajos originales”.²⁶ De esta forma, los cineastas optaron por realizar películas que surgían de novelas ya existentes, lo cual les otorgaba una mayor libertad discursiva. Una de estas obras fue *Niños en el viento* (風の中の子供, *Kaze no naka no kodomo*), película dirigida por Hiroshi Shimizu en 1937, la cual fue a su vez adaptada de una obra literaria del mismo nombre.

En *Niños en el viento* se aborda la historia de Sampei, un pequeño menor de diez años que vive con sus padres y su hermano mayor, Zenta. La vida de estos dos infantes gira alrededor de pasar el tiempo con los demás niños del vecindario, estudiar y competir por la aprobación familiar. Sampei, en especial, no es un buen estudiante, no consigue obtener notas sobresalientes como su hermano mayor, porque dedica demasiado tiempo al

²⁵ Joo, *The Cinema of Ozu Yasujiro...*, 104.

²⁶ Richie, *A Hundred Years of Japanese Film...*, 94.

juego y muy poco al estudio, lo que provoca que sea constantemente reprendido. Sin embargo la tranquilidad de sus días se ve convulsionada cuando el padre de los hermanos es injustamente acusado de fraude en la compañía en la que trabaja y, en consecuencia, es llevado preso.

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

Niños en el viento refleja una corriente relativamente popular de los años treinta donde, además de las adaptaciones literarias, los cineastas apelaban a la estrategia de rodar filmes donde se abordaba la vida infantil para evadir la censura estatal. Esto se debía a que, como Donald Richie afirma “incluso la censura más férrea tiende a ver dichos filmes como inocentes, igual que los actores que aparecen en ellos. Dichas obras rara vez eran censuradas y eran notablemente realistas”.²⁷ Entre las películas más famosas de este tipo se encuentra la obra de Shimizu, quien fue uno de los cineastas más prolíficos de la época aunque, también, es uno de los menos conocidos en Occidente.

Hiroshi Shimizu fue contemporáneo de Yasujirō Ozu y durante su carrera filmó más de 160 películas, desde 1924 hasta 1959. Por su temática muchas de estas obras pueden ser catalogadas dentro de las *shōshimin-eiga*, ya que abordaban la vida cotidiana de una clase media idealizada, con un toque de melodrama, de buen humor y encanto. Shimizu es particularmente

²⁷ Richie, *A Hundred Years of Japanese Film...*, 95.

reconocido por especializarse en películas donde los protagonistas son los niños y donde el argumento principal gira alrededor de las experiencias vitales de ellos, lo cual era una característica peculiar dentro de la cinematografía de la época.

Además, la importancia de la obra de Shimizu radica en que aborda una infancia alejada del idealismo de su tiempo y, por el contrario, se centra en la vida de los niños marginados, abandonados y problemáticos. Por ejemplo, en *La torre de la introspección* (みかへりの塔, *Mikaheri no tou*), de 1941, se aborda la vida de los orfanatos y las escuelas para niños difíciles. Esta obra tiene una duración de una hora con cincuenta y dos minutos. Su producción y temática se desarrollan cuando el programa militarista nacional se encuentra en su punto más álgido, por ello gran parte de su contenido obedece a las directrices discursivas que el Estado japonés impuso tanto a la producción cinematográfica como a la educación infantil, las cuales ya han sido abordadas anteriormente.

La torre de la introspección refleja con especial claridad el programa educativo enfocado en la formación de *pequeños súbditos* y en el uso de los infantes como un elemento de propaganda emocional. Sin embargo, dentro de esta narrativa se encuentra inmerso un discurso que de forma sutil expone y critica la propuesta oficial como una que produce homogeneidad estéril.

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

La película puede dividirse en dos actos. En el primero se sigue la vida de cuatro protagonistas, una niña y tres niños, quienes con muchos esfuerzos se acoplan a la vida dentro del internado. Los protagonistas son: Tamiko, una niña caprichosa de aproximadamente 12 años, quien tiene problemas

de conducta y dificultad para el aprendizaje; Nobu, de diez años, quien desprecia a su madrastra, a pesar de los esfuerzos de ésta por conectar con él; Yoshio, un infante violento de aproximadamente 12 años; y Masao, quien, aunque de temperamento tranquilo, continuamente falta a clases y parece siempre tener la cabeza en las nubes. Estos cuatro niños constantemente tienen conflictos con otros compañeros de clase, tratan de escaparse del internado y desobedecen las normas del colegio. Sin embargo, poco a poco, por medio de una mezcla de disciplina y cariño, aprenden a apreciar a sus profesores y a esforzarse por superar su desfavorecida condición social.

El segundo acto se lleva a cabo poco después de que los tres protagonistas experimentan un cambio de actitud y deciden obedecer a sus profesores. En este momento los habitantes del internado deben enfrentar la escasez de agua, predicha a lo largo de la primera parte de la película. Ante la sequía todos los habitantes de la escuela, maestros y niños por igual, participan en la tarea de llevar el preciado líquido desde el río cercano hasta las instalaciones educativas. Para ello los estudiantes construyen un canal, con el cual se resolverá la situación de manera permanente. El realizar esta tarea es un arduo trabajo, en el cual los infantes deben esforzarse al máximo. Por ejemplo, para realizar la obra hidráulica los varones trabajan con picos y palas, mientras las niñas lavan ropa, acarrean comida y cuidan a los enfermos. En la obra se muestra cómo el sacrificio y solidaridad son recompensados cuando logran completar la afanosa empresa. De esa forma, tras demostrar su compromiso con la comunidad los niños se gradúan y dejan atrás el internado. Con sus últimas palabras los protagonistas expresan estar convencidos de que, a pesar de las adversidades, los conocimientos adquiridos y el carácter forjado ayudarán a servir a la sociedad como es debido.

De igual forma, en *Nobuko* (信子), de 1940, y en *La escuela Shinomi* (しいのみ学園, *Shiinomi gakuen*), de 1955, Shimizu critica el abandono que sufren los niños huérfanos, los problemáticos y aquellos que enferman de polio, mientras que en *La historia de Jirō* (次郎物語, *Jirō monogatari*), también de

1955, el cineasta aborda los sentimientos de los niños alejados de sus padres.

Así, los filmes dirigidos por Shimizu nos permiten apreciar las transformaciones que sufrió el concepto de infancia en Japón, ya que sus obras fueron realizadas a lo largo de un periodo en el cual la infancia y la situación de los niños dentro de la sociedad japonesa cambiaron de forma radical. Las películas de este director atestiguan cómo los infantes japoneses pasaron de ser la figura central de las familias a convertirse en una herramienta discursiva del Estado militarista.

Dicha transformación puede ser observada particularmente al comparar obras como la mencionada *Niños en el viento* (1937) y *Las cuatro estaciones de los niños* (子供の四季, *Kodomo no shiki*), de 1939, en las cuales se representa a una infancia despreocupada, protegida por la familia e incluso mimada por ella, frente a filmes como *La torre de la introspección* (1941) y *Los niños del paraíso* (蜂の巣の子供たち, *Hachi no su no kodomotachi*), de 1948. En esta última se puede ver cómo los infantes experimentan en carne propia las carencias de la guerra, la disciplina del Estado, la orfandad y las secuelas de la violencia.

Los niños del paraíso fue estrenada pocos años después de la rendición japonesa ante las fuerzas estadounidenses. En este filme la trama se desarrolla en un contexto histórico bien definido y reproduce problemáticas sociales existentes durante la realización de la película. Por un lado se encuentra la repatriación de los soldados japoneses que habían sido capturados durante el conflicto militar, mientras que, por el otro lado, se describe la precaria situación de los niños huérfanos que habitaban las estaciones de trenes. Ambos fenómenos son expuestos en la película que sigue las andanzas de un grupo de cinco huérfanos quienes, vulnerables y mal alimentados, deambulaban por las calles. Estos menores habitan una de tantas estaciones de trenes y sobreviven pidiendo comida y, en ocasiones, cometiendo crímenes. Sus actos delictivos son impulsados por un hombre

mayor quien se aprovecha de ellos y que, por faltarle una pierna, también mendigaba para sobrevivir.

Esta situación termina cuando conocen a un soldado repatriado a quien deciden acompañar en su búsqueda de trabajo. El soldado anónimo es huérfano, al igual que el grupo de niños, por lo cual decide llevar consigo a los infantes al orfanato donde creció. Dicho colegio es conocido por su gran torre, siendo ésta la institución ficticia descrita años antes por el cineasta en el filme *La torre de la introspección* (1941).

Durante su viaje el grupo visita diversas localidades del país, entre las que se encuentra Hiroshima, con lo cual el filme muestra la devastación provocada por la guerra. Además, a través de las experiencias de los personajes se perciben y denuncian los graves problemas sociales presentes tras el estallido de la bomba atómica: muerte, hambruna, desempleo y prostitución. A pesar de vivir en un entorno hostil los infantes, ahora bajo la tutela del soldado expatriado, se mantienen íntegros en su nueva decisión de ganarse la vida honestamente. Gracias a dicha determinación, con el tiempo logran llegar al internado que fungirá como su nuevo hogar.

Como se ha podido apreciar, a pesar de que Hiroshi Shimizu realizaba su obra dentro de los lineamientos del Estado, era a la vez muy crítico tanto de las convenciones sociales como de la postura oficial. Sus protagonistas son rebeldes ante las ideologías oficiales. No son niños tesoros ni súbditos dispuestos al sacrificio: por el contrario, Shimizu retrata infantes que son nobles y egoístas, cariñosos a la vez que groseros, independientes y al tiempo ávidos de protección. De esta manera, siguiendo las palabras de Alexander Jacoby, el director usaba el melodrama romántico como un vehículo para examinar los problemas de una nación que se debatía entre las ideas tradicionalistas y las occidentales, el liberalismo y el tradicionalismo.

Para Alexander Jacoby una de las herramientas del director para mostrar su postura ante la sociedad era por medio de su técnica narrativa, ya que “al filmar largas escenas con tomas panorámicas, con una técnica

improvisada que le brinda gran libertad a los actores, él prefería mostrar las cosas en lugar de contarlas, con ello sus preocupaciones políticas fueron fundadas en su empatía por los sentimientos particulares y preocupación por la realidad social”.²⁸

Con su obra, Hiroshi Shimizu levantó la voz en un contexto histórico donde el Estado tenía firmemente controlada a la industria filmica nacional y utilizaba a la infancia como una herramienta discursiva, lo cual le permitía manipular a los espectadores en beneficio del proyecto imperialista japonés. En dicho clima de censura, Shimizu echó mano de las películas familiares y de las obras infantiles para deslizar de manera segura su postura ante el público. Sus películas sobre la infancia japonesa muestran las transformaciones del concepto de niñez en Japón y en dichos cortometrajes se puede apreciar su comentario social frente a la situación de la niñez, un sector de la población muchas veces olvidado por los historiadores del cine.

Bibliografía

- Anderson, Joseph y Donald Richie. *The Japanese Film: Art and Industry*. Princeton: Princeton University Press, 2010.
- Ariès, Philippe. *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*. Ciudad de México: Taurus, 2001.
- Frühstück, Sabine. *Child's Play: Multi-Sensory Histories of Children and Childhood in Japan*. Oakland: University of California Press, 2017.
- Jacoby, Alexander R. *A Critical Handbook of Japanese Film Directors: From the Silent Era to the Present Day*. Nueva York: Stone Bridge Press, 2008. Libro electrónico.
- Joo, Woojeong. *The Cinema of Ozu Yasujiro: Histories of the Everyday*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.
- Nornes, Abé Mark. *Japanese Documentary Film: the Meiji Era through Hiroshima*. London: University of Minnesota Press, 2003.
- Nornes, Abé Mark y Yukio Fukushima, eds. *The Japan/America Film Wars*.

²⁸ Jacoby, A *Critical Handbook...*

World War II Propaganda and Its Cultural Contexts. Langhorne: Harwood Academic Publishers, 1994.

Novielli, María Roberta. *Floating Worlds: A Short History of Japanese Animation*. Florida: CRC Press, 2018.

Richie, Donald. *A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History*. Nueva York: Kodansha International, 2012.

Washburn, Dennis y Carole Cavanaugh. *Word and Image in Japanese Cinema*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Sitios de interés

Archivo Nacional de Cine De Japón (NFAJ): <https://www.nfaj.go.jp/english/>
Archivo Digital del NFAJ. <https://www.nfaj.go.jp/onlineservice/digital-gallery/>
Historia del cine japonés por Shochiku cinema (en japonés). <https://www.shochiku.co.jp/cinema/history/archive/shochiku-history1>

Filmografía de Hiroshi Shimizu. https://www.imdb.com/name/nm0793646/?ref=fn_al_nm_1

Museo Memorial de la Era Showa. <https://www.showakan.go.jp>



Isaías López Tejeda

Licenciado en historia por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y egresado de la Maestría en Estudios de Asia y África, con especialidad en Japón, por el Colegio de México. Desde 2019 imparte la clase de Cultura Japonesa en el Liceo Mexicano Japonés A. C. y desde 2020 es miembro del Seminario Permanente de Investigación de Arte y Cultura México – Japón (Cenidiap). Sus líneas de investigación son la infancia, el cine, los medios de comunicación y los discursos nacionalistas.