HERMENÉUTICA DE LAS RUINAS. DE LAS HUELLAS A LA SANACIÓN DEL TRAUMA COLECTIVO EN *LOS NIÑOS DE LA COLMENA* Y *EL TELÉFONO DEL VIENTO*

MIGUEL MUÑOZ-GARNICA
CORA CUENCA-NAVARRETE
ADRIÁN TARÍN-SANZ

INTRODUCCIÓN

En 1948, el director japonés Hiroshi Shimizu estrenó *Los niños de la colmena* (*Hachi no su no kodomotachi,* Hiroshi Shimizu, 1948), su primera película producida tras la Segunda Guerra Mundial. Fue un proyecto autofinanciado, sin diálogos guionizados, rodado por completo en localizaciones reales y protagonizado por un grupo de niños-actores *amateurs* (McDonald, 2006: 185). Estos interpretan a una banda de huérfanos de guerra que se dedica a vagabundear y a sobrevivir a base de pequeños hurtos, hasta que se encuentran con un soldado repatriado que los guía en un viaje a lo largo de la geografía insular. La película transcurre por un Japón devastado tras la derrota bélica, incluyendo un fragmento en Hiroshima todavía en ruinas por el bombardeo nuclear. Pero su vocación realista no acaba ahí: el elenco infantil no hizo más que interpretarse a sí mismo. Eran auténticos huérfanos de guerra, apadrinados por una casa de acogida que el propio cineasta financió tras la contienda (Drew, 15 de abril de 2004).

Hasta ese momento, Shimizu había sido uno de los directores de cabecera de Shochiku, una de las mayores productoras de la industria cinematográfica japonesa, pero para este proyecto tomó la inusual decisión de fundar una pequeña compañía y planificar su rodaje con solo tres técnicos: el director de fotografía, Saburo Furuyama; el asistente de dirección, Shinichi Sekizawa; y el exdirector Tadamoto Ōkubo, que, desempleado tras la guerra, aceptó el puesto de educador de los huérfanos. Del resto de tareas se encargaron personas que no eran profesionales del cine; por ejemplo, dos trabajadores de la estación de Atami (Tokio) fueron contratados como asistente de dirección y como el actor que asumió el papel del soldado protagonista. Los propios niños contribuyeron al rodaje no solo como intérpretes, sino transportando materiales o sujetando reflectores. Un único camión transportó a todo el equipo y

los materiales por las localizaciones de la película (Sato, 1997: 32).

Si los medios de producción fueron inauditos en su trayectoria como director, no lo fue tanto la sensibilidad que motivaba a Shimizu. Ya desde los años treinta, sus cintas habían mostrado un compromiso social:

> Sus personajes casi siempre están alienados de la normalidad social, ya sea por su situación personal (pobreza, desintegración familiar), profesión (sus hombres suelen ser artistas; sus mujeres, anfitrionas o prostitutas) o su geografía (la mayoría de sus películas están ambientadas en zonas periféricas de Japón, especialmente en la montañosa e inaccesible península de Izu). La simpatía de Shimizu por el marginado le permite mirar con escepticismo a la sociedad en la que sus personajes encajan con dificultad, si es que encajan (Jacoby, 2004).

Tampoco el «acontecimiento-viaje», como metodología de rodaje y como esqueleto narrativo, era nuevo para Shimizu. En *Mr. Thank you* (Arigatō-san, Hiroshi Shimizu, 1936), una de sus películas más recordadas, ya había ordenado su relato a partir del trayecto de un autobús que atravesaba las montañas de Izu. Aquella historia comenzaba en el punto de partida del itinerario y culminaba en su destino, asomándose entre tanto a las vidas de los pasajeros. Esta misma estructura se replica en *Los niños de la colmena*: empieza en el lugar donde se conocen los niños y el soldado, se detiene en los lugares donde ellos se detienen, y finaliza cuando alcanzan su objetivo, un hogar de acogida llamado «la torre de la introspección». Es más, con este lugar, Shimizu crea una conexión con otra de sus películas, *La torre de la introspección* (*Mikaeri no tō*, Hiroshi Shimizu, 1941), en la que ya había mostrado su preocupación por la educación y el cuidado de los niños desfavorecidos. También, como *Mr. Thank you*, *Los niños de la colmena* propone una narrativa desenfadada, con algunos episodios más sentimentales, pero en la que prevalece un esquema cercano a la comedia de aventuras y una puesta en escena más atenta al movimiento y a la relación con el espacio de su *troupe* que a explotar los dramas personales.

Ahora bien, *Los niños de la colmena* presenta una diferencia fundamental con respecto a su filmografía anterior, y no solo por su rudimentario modo de producción. El acontecimiento histórico al que se enfrenta resulta de mayor envergadura, dado que lidia con el trauma japonés más profundo del siglo XX: unos años de belicismo que se saldaron con millones de muertes, los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki, la derrota y la destrucción del país. Ante ese contexto, Shimizu plantea dos cuestiones centrales: una, la necesidad, más intuitiva que explícita, de sacar la cámara a los espacios de ese Japón demolido y recorrerlos como manera de mirar de frente a la herida; la otra, empezar a sanar, lo que justifica la adición de una capa ficcional en forma de viaje protagonizado por dos prototipos del desarraigo nipón posbélico: el huérfano y el repatriado.

Casi 70 años después, Nobuhiro Suwa produjo *El teléfono del viento* (*Kaze no denwa*, Nobuhiro Suwa, 2020), una película que aborda el desastre colectivo más significativo de Japón en el siglo XXI —el terremoto, tsunami y accidente nuclear de Tōhoku— también por medio de una narrativa de viaje, un rodaje muy abierto a lo real y una confrontación con las ruinas. Su inspiración fue la existencia de una instalación homónima, que inicialmente se trataba de una cabina telefónica sin conexión a la red que un residente de Ōtsuchi (prefectura de Iwate) instaló en su jardín para hablar con su primo fallecido. Tras el desastre de Tōhoku —más del 10% de los habitantes de Ōtsuchi fallecieron—, su creador decidió abrir la cabina al público para que los supervivientes pudieran utilizarla como él. Según documentaron los medios japoneses, la cabina recibió miles de visitas, y el productor Eiji Izumi encargó a Suwa una película sobre el suceso. De ahí surgió la trama de *El teléfono del viento*: Haru, una adolescente que perdió a sus padres y su hermano en el tsunami, emprende un viaje desde Hiroshima a Ōtsuchi, donde una vez estuvo su hogar.

Pero Haru no viaja motivada por la existencia de la cabina —de hecho, esta aparece de manera fortuita, puesto que Suwa consideraba más fructífero que la travesía fuese errante y que solo al final se encontrase su propósito (Daichi, 10 de diciembre de 2019)—, sino por un deseo, desenterrado poco a poco, de volver a casa. Tampoco es casual que el itinerario comience en Hiroshima: el director es oriundo de allí, y ya había tratado el pasado hiriente de los bombardeos en *H Story* (2001), que narra el intento —ficticio, pero verosímil— de un equipo dirigido por el propio Suwa de rodar una adaptación de *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1959). Un intento condenado al fracaso, que el cineasta usa para hablar de la imposibilidad de recrear las ruinas de Hiroshima, para moverse en un espacio espectral entre la memoria y las huellas del trauma (Muñoz-Garnica, 2018: 8).

Aunque Suwa no vivió los bombardeos, su traza puede rastrearse en su cine y, también, en *El teléfono del viento*. No solo, como decimos, por su arranque en Hiroshima, sino porque incorpora a la cinta el testimonio de una anciana que cuenta a Haru sus recuerdos del ataque, que se produjo cuando aún era una niña —recuerdos, por cierto, que son los auténticos de la actriz que la interpreta—. Con ello, el viaje de la protagonista no conecta solo los lugares, sino las memorias de los desastres de 1945 y 2011.

Como sucede en *Los niños de la colmena*, la metodología de rodaje de Suwa estuvo basada en una apertura a lo real de clara raíz baziniana. Esto es, planteando una forma de hacer cine en la que las imágenes conservan la huella de lo real —en virtud de su base fotográfica y de la *objetividad* propia del dispositivo— y aspiran a respetar «el sentido de la ambigüedad de lo real» (Bazin, 2008: 136). Su argumento fue tomando forma progresivamente, el guion se tuvo en cuenta solo como guía general y en la mayoría de los casos los actores improvisaron sus líneas. Así, el monólogo final de Haru no estuvo preparado: se decidió que la actriz lo improvisara al entrar en la cabina por primera vez (Wakata, 20 de enero de 2020). Aunque la película contó con actores profesionales —la estrella emergente Serena Motola, junto a veteranos como Hidetoshi Nishijima, Tomokazu Miura y Toshiyuki Nishida—, también incorporó intérpretes que no hicieron más que contar sus historias personales.

De esta manera, el tratamiento de los traumas nacionales, la narrativa del viaje como curación y la metodología de improvisación y apertura a lo real, nos sirven para trabar una conexión manifiesta entre *Los niños de la colmena* y *El teléfono del viento*. De hecho, el propio Nobuhiro Suwa alimenta esta conexión: hay un texto suyo dedicado a la película de Shimizu. En él, la considera no solo una docuficción sobre huérfanos de guerra sino una cristalización del ideal de filmar la infancia. Y añade: «¿No es casualidad que esta cristalización, que Hiroshi Shimizu hizo de manera aislada, se propagara al mismo tiempo en Italia, y más tarde en Francia e Irán, resonando con el espíritu de un nuevo cine que se ha prolongado hasta nosotros?» (Suwa, 2018: 73).

Esto es, Suwa lanza la idea de que Shimizu en Japón —a la vez que el neorrealismo italiano, pero sin pretender imitarlo— plantó el germen del cine de la modernidad. Considera esta modernidad como una sucesión de movimientos continuadores —la Nouvelle Vague francesa, el nuevo cine iraní— en los que él mismo se inscribe. La ya mencionada *H Story*, por ejemplo, está planteada como un diálogo con *Hiroshima mon amour*, del mismo modo que su película *Un couple parfait* (2005) es un ejercicio de intertextualidad con uno de los tótems de la modernidad: *Viaggio in Italia* (1954) de Roberto Rossellini (Muñoz-Garnica, 2018). Así consideradas, tanto *Los niños de la colmena* como *El teléfono del viento* se inscriben en la modernidad como fenómeno transversal a tiempos y nacionalidades. E incluso replican lo que Serge Daney consideraba el nacimiento de este cine: las ruinas. Las de las ciudades devastadas por la Segunda Guerra Mundial, que a su vez dejaron «las ruinas de un cine aniquilado y descalificado, fundamentado en

LAS RUINAS SON ESPACIOS REALES QUE ACTÚAN COMO TESTIMONIOS DOCUMENTALES DEL TRAUMA E INSTRUMENTOS PARA SANARLO

el rechazo a la falsedad, la puesta en escena, el decorado» (Daney, 1983: 172).

Otro elemento que asienta el diálogo entre ambas películas es el desarrollo argumental de una dinámica paternofilial entre víctimas del desastre: es lo que ocurre entre el soldado y los huérfanos, o entre Haru y Morio, un personaje que termina por convertirse en compañero de viaje y protector, y que también perdió a su mujer y su hija en el tsunami. Pero, sobre todo, nuestro interés radica en la manera en la que ambas cintas concentran estas cuestiones en las ruinas: espacios reales que actúan, a la vez, como testimonios documentales del trauma, lugares donde confrontarlo e instrumentos para sanarlo. Para ello, las dos películas despliegan unas estrategias formales que analizaremos y que nos permitirán expandir el diálogo que establecen. Pero antes, esclareceremos los conceptos en los que se cimenta este trabajo, y abordaremos un fenómeno de la historia japonesa: la manera en la que, social y políticamente, se ha promovido una suerte de amnesia colectiva hacia el pasado traumático, lo que convierte a estos films en ejercicios de resistencia.

TRAUMA, CINE Y OCULTACIÓN DEL DOLOR

De entre las respuestas que el organismo puede producir para aliviar el shock generado por un evento traumático, el investigador Dominick LaCapra destaca dos: el *acting out* y el *working through*. En la primera, el pasado es performativamente regenerado o revivido como si estuviera totalmente presente, en lugar de representado en la memoria; así, el retorno de lo reprimido nos acecha (Yoneyama, 1999: 31; LaCapra, 2001: 70). En la segunda, se intenta ganar distancia crítica sobre el problema y distinguir entre el pasado, el presente y el futuro. Ambas categorías recuerdan a los tipos de memoria que distinguió Tzvetan Todorov (1996) en su ya clásico *Los abusos de la memoria*: por un lado, la «literal», que convierte en insuperable el acontecimiento recordado, desembocando en un sometimiento del presente al pasado; y por otro, la «ejemplar», que permite construir, a partir del recuerdo, un principio de acción para el presente.

Las conceptualizaciones de LaCapra y Todorov —*working through* y memoria ejemplar— permiten entender el trauma de manera colectiva; así, las conductas y (des)afectos particulares de las personas que fueron vulneradas se van articulando pública y políticamente. De este modo, el trauma actúa entre los miembros de una colectividad y «deja señales indelebles en su conciencia de grupo, marcando sus recuerdos para siempre y cambiando su identidad futura de manera fundamental e irrevocable» (Alexander, 2012: 6). Esta es la razón por la que la potencia del duelo, herramienta básica de gestión de lo traumático, radica en su naturaleza compartida, en la exposición del dolor al mundo —«socialización de la repetición-compulsión»— para buscar consuelo y «volver a asumir la vida social y renovarla» (LaCapra, 2001: 61).

Como parte de esta «renovación de la vida social», ese regresar desde el trauma a una vida reparada, la conceptualización multidireccional de la memoria (Rothberg, 2009) puede convertirse en una gran aliada. Así, frente a un modelo de memorias aisladas o subordinadas, es oportuno ponerlas a conversar, entrelazarlas para que se influyan y generen solidaridades inesperadas entre las distintas comunidades que han sufrido sucesos catastróficos, incluso en momentos distantes en el tiempo. Tan distantes —y, como hemos visto, dialogantes— como los sucesos traumáticos que abordan *Los niños de la colmena* y *El teléfono del viento*.[1]

Si, como indica Caruth (1995), una persona traumatizada está «poseída» por una imagen o un evento, podríamos decir que Japón es una nación

«poseída» que ha articulado su narrativa de superación desde el encumbramiento del grupo-país, para que esta actúe como escudo reflectante ante las acusaciones incómodas que puedan verterse. Los relatos de superación y progreso imparable, en la medida en que suponen un refuerzo del estatus moral colectivo (Wohl y Branscombe, 2008; Shibata, 2021: 108), también animan a las sociedades a mirar hacia otro lado, e inauguran «una facticidad», en términos de Reyes-Mate (2013), que discrimina, oculta y fuerza al olvido. No en vano, Volpato y Licata (2010: 7) argumentan que la amnesia colectiva y el olvido son fenómenos comunes en los procesos de construcción de identidades nacionales. De este modo, «mantener silencio puede ser más útil que rediseñar el pasado cuando se trata de modelar el futuro» (Evans, 2003: 9).

Así, «la realidad no es facticidad, lo que está ahí. También forma parte de la realidad lo que no es, lo que quiso ser y no pudo, lo que quedó frustrado» (López, Seiz y Gurpegui, 2008: 103). El progreso —o su apariencia— no desconoce esa parte oculta que encierra en sí, de manera que la construcción de una facticidad «lleva consigo materiales de desechos o ruinas que no forman parte de la realidad conseguida» (Reyes-Mate, 2003: 27), pero que están ahí.

Ante estas dinámicas de ocultación del dolor, sin embargo, la memoria puede rebelarse e impregnar la práctica fílmica, para dar lugar a vías de acceso al pasado diferentes a las institucionalizadas. Pues, lo que quedó arrumbado en los márgenes de la historia es parte de la realidad, aunque no lo sea de la «facticidad» (Reyes-Mate, 2013: 59).

Por ende, *Los niños de la colmena* y *El teléfono del viento* se convierten en socios insurrectos de las víctimas, aunque en dos niveles distintos y profundamente relacionados.

En el primero, observamos que Hiroshi Shimizu y Nobuhiro Suwa rechazan mostrar una «facticidad» que no integre el sufrimiento colectivo causado por la Segunda Guerra Mundial y el desastre de Tōhoku. Ellos, parte a su vez de esa sociedad traumatizada, toman posición desde los márgenes de la industria cinematográfica —como hemos señalado, Shimizu llegó a renunciar a su posición privilegiada en Shochiku— para dirigir su mirada a las ruinas. Ambos buscan la sanación a través de la pulsión de viaje de los protagonistas, esa que comanda a los niños, apadrinados por el soldado, a la «torre de la introspección», y a Haru hacia el teléfono del viento. Y, si el primer nivel parte de esta dimensión sociopolítica, de una toma de posición y un deseo de sanación por parte de los cineastas, el segundo responde a cuestiones ético-estéticas: las dos películas ofrecen al espectador, a través de un uso concreto y consciente de recursos cinematográficos, la posibilidad de desplegar una hermenéutica de las ruinas que le lleve a la comprensión compleja de los afectos traumatizados de las víctimas que desfilan por la pantalla. Ante la desesperación de Haru, que lamenta, durante su periplo, que todo el mundo pasee «como si no hubiera pasado nada», el cine se activa como mediador entre el pasado traumático y el presente herido para concretar esas dinámicas de resistencia ante el olvido colectivo y el silencio institucionalizado.

ENTRE LA MEMORIA SELECTIVA Y LA AMNESIA: LAS RUINAS COMO TESTIGO

El trauma, como elemento patológico, no queda definido por el acontecimiento que lo causa, sino por cómo lo reelaboramos y transmitimos (Caruth, 1995). Así, nos interesa destacar su naturaleza discursiva, y, en concreto, su materialización a través del medio cinematográfico desde el rechazo a la estetización de sus consecuencias y desde el respeto hacia las víctimas.

Como expusimos, *Los niños de la colmena* vio la luz en 1948, solo tres años después de los bombardeos en Hiroshima y Nagasaki, cuando Japón se encontraba bajo ocupación estadounidense. Ese mismo año culminaron los llamados Juicios de Tokio, una serie de procesos judiciales contra los criminales de guerra japoneses que fueron «consi-

derados como una expiación obligada e impuesta a un Japón derrotado; el fiel cumplimiento de ese deber se consideraba una de las pocas maneras en que Japón se ganaría de nuevo la aceptación de la comunidad internacional» (Tomoki, 2020: 17). Grandes núcleos urbanos, como Tokio, Osaka e Hiroshima, se habían visto reducidos a escombros, y el desconcierto económico y político aumentaba debido a la baja producción y a una inflación al alza (Teranishi, 1994: 139).

Así, tras la guerra predominó en la sociedad nipona un fuerte sentimiento de injusticia, que se conjugaba con la certeza de haber salido del conflicto como víctimas (Kaoru, 2020: 8). Como bien señala Sebastian Conrad, no podemos comprender la articulación de la memoria de posguerra en Japón sin atender a la presencia norteamericana en el territorio. Tanto aquello que podía recordarse, como lo que debía olvidarse, había sido previamente estructurado por la potencia «aliada», que permeaba cualquier posible interpretación del pasado:

> El espacio enunciativo para las interpretaciones del pasado se vio delimitado por la institución de la censura. Los objetos en torno a los que se articulaba la conmemoración nacional fueron sujetos a medidas restrictivas por parte de las fuerzas de ocupación. En Japón, la cobertura de las explosiones atómicas quedó en gran medida en suspenso, y se prohibió la fotografía documental. No sería hasta 1952, con el fin de la ocupación, cuando se publicaron en los principales periódicos imágenes de la catástrofe (Conrad, 2003: 88).

La narrativa de posguerra pergeñada por Estados Unidos durante la ocupación había dotado a Japón de distintos roles: el de agresor, como causante de la guerra; el de víctima, como damnificada del bombardeo atómico; y el de perdedor, tras su capitulación (Kaoru, 2020). De los tres, el estratégicamente potenciado por Washington —y, convenientemente, aceptado por Tokio— fue el segundo (McCormack, 2014): a nivel discursivo, los delitos cometidos por Japón durante la guerra quedaban «desactivados» al situarlos junto a la barbarie que dejó tras de sí el bombardeo atómico. Habiendo exonerado la comunidad internacional al país nipón, era el turno de Estados Unidos de potenciar una narrativa heroica y «malmenorista» que permitiera justificar el asesinato de cientos de miles de personas.

De esta manera, a la construcción discursiva de la «facticidad» nacional japonesa, se tendió a incorporar la herida sufrida antes que la infligida. Según Dower (1999: 14), esa preocupación por su propia miseria, que llevó a gran parte de los japoneses a ignorar el sufrimiento que habían causado a otros, ayuda a iluminar las formas en que la autopercepción como víctima influye en las identidades que los pueblos construyen para ellos mismos.

Siguiendo a Evans (2003: 9), los japoneses mostraron al mundo que se habían reconciliado con su pasado al abandonar el militarismo y el autoritarismo, y al abrazar un «pacifismo positivo» (McCormack, 2014: 73) que convivió con una «amnesia histórica» respecto a los crímenes de guerra (Dower, 1999: 14).

Sin embargo, no sería justo para las películas que analizamos adoptar ese concepto —amnesia histórica— en términos absolutos como la base epistémica sobre la que se sustenta este texto. Ambas realidades pueden convivir: por un lado, la revisión de la historia nacional durante las décadas sucesivas a la guerra desembocó en la minimización u omisión de atrocidades cometidas por ellos, los «derrotados», y en la celebración y «memorialización» de las vidas perdidas (Inuzuka, 2013); por otro, según mantiene Orr, nunca llegó a darse una amnesia total, sino intermitente y parcial: «Siempre han existido voces de conciencia, al igual que siempre ha habido casos de descuido del pasado agresivo de Japón. Más que centrarse únicamente en esta amnesia, también es necesario rastrear el recuerdo selectivo de las agresiones» (Orr, 2001: 173). Por tanto, puede que sea más conveniente referirnos a estos procesos y patrones —socia-

les e institucionales— de recuerdo y olvido como la puesta en práctica de una memoria selectiva —una facticidad, al fin y al cabo—, no tanto de una amnesia colectiva.

En cualquier caso, el olvido consciente de los crímenes cometidos por Japón durante la primera mitad del siglo pasado constituye un peldaño más en el camino hacia nuestro razonamiento principal y la base de nuestro análisis: después de la Segunda Guerra Mundial, se fraguó una distorsión que afectó al proceso de construcción de la memoria y que continúa permeando la elaboración discursiva de sucesos catastróficos en el Japón actual. El discurso distorsionado es ambivalente y complejo, pues al tiempo que eleva la legitimidad de la víctima, tiende a ignorar la potencia de la ruina, siendo dos elementos intrínsecamente unidos. Al fin y al cabo, la ruina recuerda una responsabilidad que puede fragmentar el relato victimizante.

El periodo de posguerra trajo consigo el silencio impuesto por el ejército estadounidense, y la inauguración del «Milagro económico japonés» en la década de los sesenta. En el caso del triple desastre de 2011, tal distorsión se concretó en las pautas de «nacionalismo resiliente» y de «Ganbarō Nippon!»[2] que impulsó la administración del primer ministro Shinzō Abe (Shani, 2016: 130).

> Las narrativas del trauma creadas en torno al 11/3 están social y culturalmente construidas. Esta narrativa del desastre natural cuenta una historia de sufrimiento colectivo a nivel nacional y elimina las cuestiones de responsabilidad de un contexto muy cargado políticamente. Esta narrativa nacional también evita la dificultad de hablar sobre la destrucción real o de mirarla de frente. Se aleja del lugar del peligro y la angustia para situarse en una narrativa de recuperación distante, pero cómoda y familiar (Dinitto, 2014: 344).

En este sentido, Aiko Kashimura va más allá, afirmando que una de las reacciones al suceso de Tōhoku radicó, no ya en la deformación, sino en la suspensión de la representación: «En Japón, los desastres no se articulan ni se representan correctamente. Se conciben como cosas no-representadas» (Kashimura, 2016: 203).

Frente a esa (no) representación distorsionada, esa memoria selectiva o amnesia parcial, aquí estudiamos películas realizadas por cineastas —«voces de conciencia»— que revisitan la catástrofe desde su complejidad y que tienen como protagonistas a personas traumatizadas que hacen todo lo posible por seguir viviendo. En un contexto en que las ruinas de Hiroshima constituían un terreno vedado, Shimizu las utilizó como forma de resistencia y síntoma de una intelectualidad que se negaba a convivir con un presente sumamente conflictivo del que el pasado no formara parte. En términos warburguianos, el cineasta actuó como un sismógrafo, un medidor de los movimientos, a veces violentos, entre la placa tectónica de la memoria y la de la historia. El director deseaba integrar la destrucción que habían causado los bombardeos en la psique colectiva del pueblo japonés, pero no desde un victimismo unidimensional; lo vemos en la forma en que interactúan los niños entre ellos y con el soldado, en la banda sonora que colorea la imagen de tonos cálidos y amables, en el rechazo hacia lo programático y hacia un cine que pudiera imponer una doctrina común y un recuerdo único.

Por su parte, *El teléfono del viento* articula un discurso en torno al trauma colectivo y los caminos, solitarios y compartidos, hacia la sanación. Al igual que Shimizu, Suwa revisita las ruinas de la mano de la joven Haru; mientras avanza en su búsqueda particular, la protagonista se convierte en depositaria de testimonios de personas golpeadas por la catástrofe, desde la anciana que presenció los bombardeos de Hiroshima hasta Morio, un hombre que, como ella, perdió a su familia en el triple desastre de 2011, pasando por una familia kurda que encarna la compleja realidad a la que se enfrentan las personas migrantes en el Japón contemporáneo. Como espectadores, entendemos que, para la protagonista, esa narrativa institucionalizada del «Ganbarō Nippon!» supone una orden

injusta: «Deshazte de tus recuerdos, de tu culpa, de un dolor que te lastra, y dirige tu mirada hacia el futuro». Ante ese relato, frustrante y vacío, la joven decide emprender el camino inverso: volver al corazón del suceso traumático, a las ruinas testigo de su pérdida. Es allí donde comienza su sanación.

LAS RUINAS: UN ANÁLISIS TEXTUAL

Las dos películas que nos ocupan reaccionan al trauma colectivo desde el *working through* y la «memoria ejemplar», en tanto que renuncian a la representación directa de los desastres y, con ello, a estetizarlos, buscando una superación que pasa no por revivirlos, sino por revisitar sus huellas. Una clave en este sentido es la distancia temporal diegética de la que parten: *Los niños de la colmena* se rueda y ambienta tres años después de la rendición bélica; *El teléfono del viento,* ocho años tras el desastre de Tōhoku. Están lo bastante lejos como para evitar las imágenes más sensacionalistas de las catástrofes, pero lo bastante cerca como para mostrar los rastros que permanecen.

Los niños de la colmena

Si algo hace la apertura de *Los niños de la colmena* es, precisamente, asentar sus coordenadas temporales. La localización de la estación ferroviaria de Shimonoseki nos sitúa en una posguerra abierta en canal. Los muchachos harapientos peinan la zona en busca de víctimas de sus robos; numerosos viajeros bajan de los trenes y esperan junto a bártulos apilados —Shimizu les concede primeros planos sin distinguir entre actores y figurantes reales—; un hombre cojo —posible marca de la guerra— lidera el pillaje de los niños. En principio, las imágenes abundan en el rol de víctima del pueblo japonés.

Una serie de planos nos muestra el escondrijo de la banda, situado entre tuberías de hormigón que Shimizu emplea para sus características composiciones geométricas y juegos de sobreencuadres (figura 1). Pero, además, el protagonismo visual de estas estructuras fija la idea de un paisaje en pleno andamiaje, que no ha terminado aún de borrar los restos de la destrucción previa. Un paisaje precario y transicional entre cuyos entresijos se mueven naturalmente los pequeños huérfanos, y que funda una idea esencial para la película: la imposibilidad de mirar solo hacia el futuro y la reconstrucción.

Como apuntábamos, la escena donde más se evidencia el valor sismográfico de *Los niños de la colmena* es la que transcurre en Hiroshima, una

Figura 1. El escondrijo de los niños en *Los niños de la colmena*

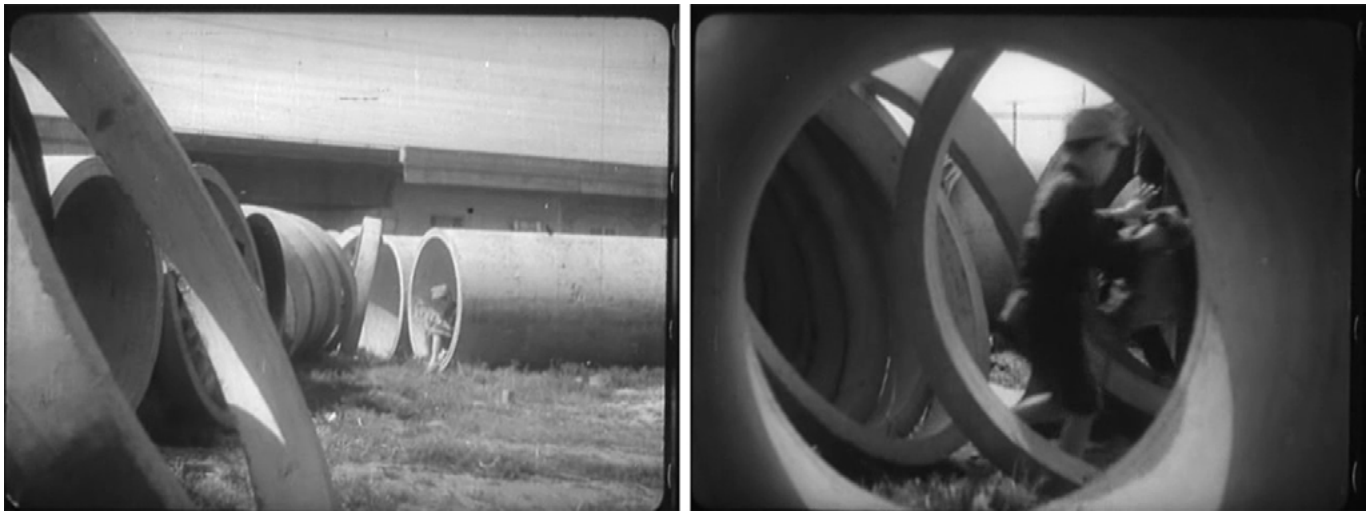




Figura 2. Campo-contracampo en la escena en Hiroshima de *Los niños de la colmena*

de las paradas de su viaje. La abre un largo paneo que recorre la ciudad en gran plano general, pasando de su orilla menos devastada a la otra, que la cámara va desvelando como un páramo de ruinas. Shimizu evoca aquí una dualidad mucho más contundente entre destrucción y reconstrucción, que se ratifica en un campo-contracampo posterior (figura 2). En un plano americano del soldado protagonista y un niño, vemos a sus espaldas la «ciudad viva», con nuevos edificios y coches que atraviesan sus calles. El siguiente plano entero, dorsal, inscribe sus figuras entre las ruinas de la «ciudad muerta», en lo alto de un promontorio arrasado donde transcurre toda la escena. Shimizu no es demasiado enfático sobre la presencia de los escombros —aunque, como se ve, intervienen en la composición de los planos—, lo que no hace más que aumentar su contundencia: son a la vez un paisaje dantesco, una «piedra retorcida que parece extraterrestre» (Cortés, 2020: 29), y un paisaje rutinario para unos personajes que lo recorren sin inmutarse. Esta falta de énfasis se relaciona, ade-

Figura 3. Las escaleras y el promontorio en la escena en Hiroshima de *Los niños de la colmena*





Figura 4. Juego de alturas en la escena en Hiroshima de *Los niños de la colmena*

más, con el contexto de producción de la película. En un momento en que la representación directa de los efectos de los bombardeos había estado sujeta a restricciones durante la ocupación estadounidense (Conrad, 2003: 88), la integración de las ruinas en el tejido cotidiano de la escena opera como una forma de reinscribir en la imagen aquello que había sido parcialmente excluido del espacio público.

Si su valor memorístico parece pasar desapercibido para los personajes, no lo hace para Shimizu. El cineasta aprovecha este escenario para desarrollar el principal —casi podríamos decir que único— foco dramático de su relato: la historia de Yoshibo, el único niño con pasado conocido y cuya madre murió en el mar. Pues bien, en Hiroshima, los protagonistas se reencuentran con una viajera repatriada a la que habían conocido en la estación de Shimonoseki, al inicio de la cinta. Yoshibo, el primero en notar su presencia, sube corriendo a la atalaya y se pone delante de ella con los brazos en cruz, reclamando solo para él la compañía de la mujer. La planificación de ambas imágenes (figura 3), en apariencia espontánea, establece dos patrones significantes. El primero, unos juegos de altura que se desarrollan oponiendo angulaciones picadas y contrapicadas sobre las escaleras y mediante el movimiento frenético de los niños que las suben y bajan. El segundo, el promontorio como una especie de corazón de las ruinas, un lugar donde la emergencia del pasado traumático choca con el presente.

La escena hace evidente que en el apego de Yoshibo por la mujer hay un anhelo por su madre ausente. El plano en el que la cubre con los brazos en cruz es legible, así, como un gesto de fijación al pasado. Pero lo que se va a negociar en la colina es una nueva separación. La mujer, con ayuda del soldado, debe persuadir al niño de que lo mejor para él es que siga su camino hacia la casa de acogida, donde recibirá una educación y un porvenir.

Entonces se activa dramáticamente el juego de alturas, subidas y bajadas (figura 4). Yoshibo deja el lugar, en principio convencido, pero vuelve la vista atrás hacia la escalera en un plano en leve picado, tomado desde la cima. Luego, un contrapicado subjetivo del niño nos muestra a la mujer, que se asoma desde lo alto. Su figura, mínima en el plano y parcial, parece desaparecer entre las ruinas.

Movido por la nostalgia, Yoshibo sube de nuevo al promontorio para buscar, desesperado, a la mujer, incapaz de separarse de ella. Esta se esconde entre los escombros y, cuando el niño no consi-



Figura 5. Yoshibo y la mujer oculta entre las ruinas de Hiroshima en *Los niños de la colmena*

gue encontrarla, rompe en llanto. Un plano abierto (figura 5) muestra esta acción, y se mantiene fijo mientras este sale de campo para mostrar cómo la mujer surge de detrás de las piedras y lo ve marcharse, esta vez aún más oculta en la imagen.

La acumulación de juegos de altura y de «desapariciones» de la mujer activa, así, las significaciones de la atalaya como un lugar donde se dirimen el pasado y el presente. Las ruinas de Hiroshima, testimonio directo de un trauma nacional, hacen emerger también el trauma personal de Yoshibo, que revive abrigado en ellas la separación de su madre. Shimizu, en connivencia con la «facticidad» oficial, evita cualquier mención a los bombardeos o la guerra, pero la mera localización de la escena resulta lo bastante elocuente para invocar su realidad. Narrativamente, no hace más que desplegar sobre ese escenario, sobre las huellas del desastre, el mayor drama individual de su historia. Pero su hermenéutica de las ruinas empuja a leerlo como una minúscula parte por el todo.

La escena de Hiroshima, además, se espeja en otra posterior. Yoshibo enferma gravemente, y le pide a uno de sus compañeros que le ayude a subir a un risco cercano, desde donde podrá ver el mar y recordar, así, a su madre. Cuando llegan a la cima, el chico que le asiste descubrirá, horrorizado, que su amigo ha muerto durante la ascensión. Pero este hallazgo es solo el cierre rápido de una escena que se detiene durante varios minutos en el esfuerzo del muchacho que carga cuesta arriba a Yoshibo. Los ecos del promontorio de Hiroshima, las alturas y las subidas se accionan, pero, como señala Jesús Cortés, esta escena-espejo está vaciada de todo pretexto: «Ni alusiones ni simbolismos ni el destino ni el futuro ni la guerra ni la muerte. Sólo un niño subiendo fatigosamente una montaña con otro agotado, inmóvil, a cuestas» (Cortés, 2020: 29).

Shimizu cierra ambas escenas con un punteo dramático —la separación, la muerte—, pero se detiene lo bastante en ellas como para que su repetición ponga el foco en lo ganado durante el camino. Esto es, no (solo) en la compasión por un Yoshibo que, fijado al pasado, no ha conseguido completar el viaje, sino en la esperanza por su compañero que lo ha llevado a sus espaldas hasta el final, como se llevarán entre sí los niños y el soldado

SI EL TRAUMA ES COLECTIVO, SU SANACIÓN TAMBIÉN HA DE SERLO

hasta la última etapa de su viaje hacia la «torre de la introspección». Si el trauma es colectivo, su sanación también ha de serlo.

El teléfono del viento

Recordemos que el itinerario de esta película conecta Hiroshima y Ōtsuchi, los extremos del viaje y escenarios de los dos traumas nacionales. En perfecta concomitancia, Suwa emplea un recurso de circularidad que repite el tropo de las ruinas. En ambas ciudades, dos escenas filmadas sobre paisajes escombrados hacen que Haru se enfrente a las huellas de su pérdida y, como Yoshibo en el promontorio, rompa desconsolada en llanto.

Una vista comparada de las dos escenas (figura 6) nos permite apuntar que la circularidad está también planteada desde la repetición formal. La primera escena, en Hiroshima, transcurre después de que la tía de Haru haya ingresado de gravedad en el hospital. Su enfermedad despierta en la adolescente las reminiscencias de la muerte de su familia que, como sabemos, fueron víctimas de

Figura 6. A la izquierda, tres fotogramas de *El teléfono del viento* que transcurren en las ruinas de una inundación en Hiroshima. A la derecha, otros tres muestran las ruinas de la casa de Haru en Ōtsuchi



la tragedia de Tōhoku. Recientemente, algunos barrios de Hiroshima han sufrido una inundación que ha deteriorado calles y casas. Haru, ignorando los cordones que prohíben el paso a las zonas afectadas, se decide a pasear entre estas nuevas ruinas y, en medio de los escombros, recita un monólogo con el que libera su sentimiento de culpa por haber sido la única superviviente de su familia. ¿Qué la impulsa a caminar, precisamente, por ese paisaje devastado? Suwa parece sugerir que las ruinas magnetizan a la muchacha. Es, además, en una de las pocas casas que quedan en pie después de la inundación donde se encuentra con una anciana que le cuenta sus recuerdos sobre los bombardeos de 1945. Y es en respuesta a las palabras de esa anciana, que Haru, por primera vez, verbaliza su condición de víctima del maremoto. Las ruinas de esta primera escena entrañan una carga memorística, personal y nacional, que trasciende con mucho a la inundación, que juega un papel posibilitador. Suwa activa aquí, por primera vez en la película, un juego de memorias multidireccionales. Esto es muy apreciable en la interacción con la anciana: no se trata de una competición de memorias dolorosas entre generaciones, sino de un diálogo entre ambas, que las entrelaza y que comienza a tejer la red de solidaridades que Haru experimenta a lo largo de su viaje.

En los fotogramas que hemos seleccionado (figura 6), observamos dos recursos formales que ligan a Haru con el concepto de las ruinas: el plano dorsal, semisubjetivo, que la sitúa en confrontación dolorosa con este paisaje devastado, y el gran plano general que la empequeñece. Suwa asienta, aquí, lo mismo que Shimizu en su primera escena en la estación: la imposibilidad de la reconstrucción dictada por la incapacidad de ignorar las ruinas.

Tiempo después, ya en Ōtsuchi, y ante los escasos restos de su antigua casa, Suwa recupera el plano dorsal, confrontativo, de Haru ante las ruinas (fotograma 6). Entonces, la chica repite un gesto de la anterior escena. En aquella, se deja caer extenuada en mitad de los escombros, hasta que un hombre llega a auxiliarla y la eleva del barro. En la nueva escena, vuelve a desvanecerse sobre los restos de su casa, cuando Morio la anima a levantarse. Sus gestos son los mismos, pero la diferencia está en la escala del plano, mucho más cercana ahora.

LAS RUINAS DE HIROSHIMA REABREN LAS HERIDAS DEL PASADO MIENTRAS QUE LAS DE ŌTSUCHI NARRAN LA SANACIÓN A TRAVÉS DEL VIAJE

¿Cómo explicar esta repetición levemente variada en lo formal? Las similitudes parecen claras. Los dos hombres deslizan una solidaridad empática con Haru. Del primero sabemos que perdió a su hermana y que, a causa de su divorcio, lleva años sin ver a sus hijos. De Morio, se nos desvela que perdió a su mujer e hijo en el tsunami y que, además, arrastra un complejo de culpa como extrabajador de la central nuclear de Fukushima. Lo que hace que, con esa empatía, ambos personajes sugieran una paternidad truncada, un acto de ayuda y protección que también tiene algo de reconocimiento de su pérdida compartida.

Con todo ello, podemos decir que las ruinas de Hiroshima reabren las heridas del pasado traumático —el individual de Haru, el histórico de Japón—, mientras que las de Ōtsuchi narran un proceso de sanación construido a través del viaje.

Hay que tener en cuenta que, como es habitual en su cine, Suwa emplea planos muy largos. En esta última escena, la de las ruinas de Ōstuchi, Morio levanta del suelo a Haru después de que hayan transcurrido más de seis minutos en solo dos planos. Esto provoca que, en cada corte de plano, seamos conscientes de la expresividad de esta operación. De este modo debemos entender el plano posterior, el tercero de esta escena: al cortar, se trata de recalcar un cambio en el punto de vista, que es a la vez una manera de ratificar el avance de ambos personajes en la naturaleza compartida de



Figura 7. Plano de *El teléfono del viento* en una casa en ruinas en Ōtsuchi

su dolor, como forma de buscar consuelo, así como asumir de nuevo y renovar la vida social, retomando los términos de LaCapra (2001: 61). Este tercer plano reencuadra a Moiro y a Haru, ampliando la escala (figura 7), lo que nos permite ver el conjunto de la casa en ruinas, la hilera de viviendas que testimonia la continuidad de la vida en la ciudad, los cerros al fondo... Además, los reflejos del sol «queman» la imagen y crean una línea divisoria en el plano, bajo la cual se cobijan los protagonistas mientras caminan dejando atrás el espacio del trauma. El corte de plano, entonces, entraña aquí una nueva visión no solo para el espectador, sino para ambos personajes, que acaban de dar un paso crucial en su proceso de sanación conjunta. Como sugiere el cambio de exposición, empiezan a ver su futuro bajo una luz más brillante.

Con todo, este avance no implica la clausura del trauma, sino su integración en una experiencia compartida. Así es como la película se distancia de los relatos de superación lineales para inscribirse en una lógica de elaboración prolongada del duelo, más cercana a las prácticas de *mourning work* descritas por Creighton (2014) —como la creación de memoriales espontáneos, encuentros comunitarios de relato, o la recuperación y restauración de fotografías arrastradas por el tsunami, entendidas como formas de reinscribir los vínculos perdidos en el presente— que a los discursos de resiliencia inmediata promovidos en el ámbito institucional.

CONCLUSIONES

Hemos señalado que Japón, como cualquier otra comunidad política, ha articulado su relación con los traumas colectivos a través de narrativas institucionales que tienden a ordenar, canalizar o incluso limitar su memoria. Frente a estos marcos —desde las restricciones impuestas durante la ocupación estadounidense hasta las retóricas contemporáneas de resiliencia—, las películas de Shimizu y Suwa proponen formas de relación con

el pasado que no pasan por su clausura, sino por su reinscripción en la experiencia presente. En este sentido, el análisis de ambas películas permite comprender cómo determinados recursos metodológicos y formales —la apertura a lo real, el viaje, la atención a las ruinas— son formas de intervenir en los regímenes de memoria de sus respectivos contextos históricos.

En *Los niños de la colmena*, esta intervención se articula a través de un desplazamiento hacia lo íntimo que, lejos de suponer una deshistorización, funciona como estrategia de inscripción indirecta del trauma. En ausencia de un discurso explícito sobre la guerra o los bombardeos —en un contexto de limitaciones para la representación pública del pasado reciente—, la película hace emerger sus efectos en lo cotidiano, en los cuerpos y en los vínculos. El drama de Yoshibo, leído como una «minúscula parte por el todo», permite así sostener en la imagen aquello que no podía ser plenamente enunciado, convirtiendo las ruinas en un espacio donde lo histórico persiste bajo formas aparentemente menores, pero densamente significativas.

Por su parte, *El teléfono del viento* despliega una lógica distinta pero complementaria. Frente a las narrativas de recuperación y resiliencia promovidas institucionalmente tras el desastre de Tōhoku, la película insiste en un movimiento de retorno a los espacios devastados y en la apertura a relatos fragmentarios de la experiencia traumática. Con este gesto, se aproxima a prácticas de memoria «desde abajo», en las que las comunidades elaboran la pérdida reinscribiéndola en el espacio y en el vínculo social. Las ruinas dejan de ser así meros restos del pasado para convertirse en lugares de encuentro entre memorias, donde el duelo no se clausura, sino que se comparte y se transforma.

De este modo, el diálogo entre ambas películas permite también articular una relación productiva entre los marcos teóricos expuestos —el trauma como proceso colectivo (LaCapra), la memoria multidireccional (Rothberg), o la crítica a la «facticidad» (Reyes Mate)— y su concreción en formas cinematográficas específicas. Si los conceptos permiten identificar las tensiones entre memoria y olvido, entre elaboración y clausura, son las imágenes las que muestran cómo esas tensiones se encarnan en cuerpos, espacios y gestos. A la inversa, el análisis textual de las películas ilumina la dimensión material y afectiva de esos conceptos, evitando que queden reducidos a abstracciones.

Así, tanto *Los niños de la colmena* como *El teléfono del viento* se inscriben en una tradición cinematográfica —la modernidad— que, desde las ruinas, cuestiona los relatos hegemónicos del progreso y la superación. Más que oponerse frontalmente a ellos, los desplazan: introducen en su interior aquello que estos tienden a excluir —la persistencia del dolor, la materialidad de las ruinas, la necesidad de un duelo no clausurado—. En este sentido, las películas no narran solo el trauma, sino que pretenden hacerlo habitable, «renovar la vida social» de las víctimas a través de una mirada comprometida con las fracturas del pasado.

Podemos pensar esta resistencia a la clausura del pasado en términos benjaminianos. En 1940, Walter Benjamin escribió un breve texto sobre un cuadro de Paul Klee que le tenía obsesionado —tanto, que terminó adquiriéndolo—: el *Angelus Novus*. En sus líneas, el alemán describe un ángel estrábico al que compara con «la historia», ya que sus ojos miran tras de sí cómo se «amontonan incansablemente ruina tras ruina», mientras que una tempestad, el progreso, «se enreda en sus alas» y «lo empuja incontenible hacia el futuro» (Benjamin, 2008: 310). Pues bien, *Los niños de la colmena* y *El teléfono del viento* pueden actuar como las anclas necesarias para que la tempestad no arrastre la historia y borre los rastros del pasado. Como una práctica de la memoria ejemplar, que permita extraer de la experiencia traumática un poso orientado al porvenir de una vida reparada, que no vela ni exhibe las heridas colectivas, solo las visibiliza para aprender a vivir con ellas. ■

NOTAS

1 Cabe destacar que, con esta investigación, las autorías no pretenden comparar la envergadura ni la gravedad de los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki con las del desastre de Tōhoku, sino poner a conversar las articulaciones fílmico-discursivas que se han desarrollado en torno a ambos sucesos.

2 «Ganbarō Nippon» —traducido como «¡Vamos, Japón!» o «¡Esfuérzate, Japón!»— fue un eslogan ampliamente difundido después del triple desastre. En ese contexto, la frase adquirió un significado particular relacionado con la resiliencia, la unidad nacional y la determinación para superar la crisis. Sin embargo, esa narrativa de resistencia ocultaba problemas estructurales, como fallos en la gestión de la crisis e incertidumbre a la hora de atribuir responsabilidades.

REFERENCIAS

Alexander, J. (2012). *Trauma. A Social Theory*. Cambridge: Polity.

Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

Benjamin, W. (2008). *Obras*, I (2). Madrid: Abada.

Caruth, C. (1995). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: John Hopkins University Press.

Conrad, S. (2003). Entangled Memories: Versions of the Past in Germany and Japan, 1945-2001. *Journal of Contemporary History, 38*(1), 85-99.

https://doi.org/10.1177/0022009403038001965

Cortés, J. (2020). *En los márgenes de la historia del cine*. Madrid: Shangrila.

Creighton, M. (2015) Wasuren! -We Won't Forget! The Work of Remembering and Commemorating Japan's and Tohoku's (3.11) Triple Disasters in Local Cities and Communities. *Journal of Global Initiatives: Policy, Pedagogy, Perspective*, *9*(1), 97-120.

Daichi, Y. (10 de diciembre de 2019). Kaze no denwa Suwa Nobuhiro kantoku intabyū. *Kobe Planet Film Archive.* Recuperado de https://kobe-eiga.net/webspecial/cinemakinema/2020/01/951/

Daney, S. (1983). *La Rampe. Cahier Critique 1970–1982*. París: Cahiers du cinéma/Gallimard.

Dinitto, R. (2014). Narrating the Cultural Trauma of 3/11: the Debris of Post-Fukushima Literature and Film. *Japan Forum, 26*(3), 340-360. https://doi.org/10.1080/09555803.2014.915867

Dower, J. (1999). *Embracing Defeat. Japan in the Wake of World War II*. W.W. Nueva York: Norton and Co.

Drew, W. M. (15 de abril de 2004). Hiroshi Shimizu – Silent Master of the Japanese Ethos. *Midnight Eye*. Recuperado de http://www.midnighteye.com/features/hiroshi-shimizu-silent-master-of-the-japanese-ethos/

Evans, R. J. (2003). Introduction. Redesigning the Past: History in Political Transitions. *Journal of Contemporary History, 38*(1), 5-12.

Inuzuka, A. (2013). Remembering Japanese Militarism through the Fusosha Textbook: The Collective Memory of the Asian-Pacific War in Japan. *Communication Quarterly*, *61*(2), 131-150. https://doi.org/10.1080/01463373.2012.751432

Jacoby, A. (2004). Hiroshi Shimizu: A Hero of His Time. *Senses of Cinema,* 32. https://www.sensesofcinema.com/2004/feature-articles/hiroshi_shimizu/

Kaoru, I. (2020). Introduction. En I. Kaoru, K. Kazuo, H. Yuichi, M. Taizo (Eds.). *History, Memory and Politics in Postwar Japan* (pp. 1-12). Boulder: Lynne Rienner Publishers.

Kashimura, A. (2016). Trauma, Subject and Society in Japan After 3.11. En A. Elliott y E. Hsu (Eds.). *The Consequences of Global Disasters* (pp. 195-220). Nueva York: Routledge.

LaCapra, D. (1998). *History and Memory after Auschwitz*. Nueva York: Cornell University Press.

LaCapra, D. (2001). *Writing History, Writing Trauma*. Berkeley: Parallax.

López, C., Seiz, D., Gurpegui, J. (2008). Para una filosofía de la memoria. Entrevista al

profesor Reyes Mate. *Con-ciencia Social*, 12, 101-120.

Volpato, C., Licata, L. (2010). Introduction: Collective Memories of Colonial Violence. *International Journal of Conflict and Violence, 4*(1), 4–10. https://doi.org/10.4119/ijcv-2811

McCormack, G. (2014). Japan's «Positive Pacifism»: Issues of Historical Memory in Contemporary Foreign Policy. *The Brown Journal of World Affairs*, *20*(2), 73-91.

McDonald, K. (2006). *Reading a Japanese Film: Cinema in Context*. Honolulu: University of Hawaii Press.

Muñoz-Garnica, M. (2018). Intertextuality and Mise en Abyme in Nobuhiro Suwa's H Story and A Perfect Couple. Between European Modernity and Japan. *Arts*, 7(4), 57. http://dx.doi.org/10.3390/arts7040057

Orr, J. (2001). *Victim as Hero. Ideologies of Peace and National Identity in Postwar Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press.

Reyes-Mate. M. (2003). *Memoria de Auschwitz*. Madrid: Trotta.

Reyes-Mate, M. (2013). *La piedra desechada*. Madrid: Trotta.

Rothberg, M. (2009). *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Redwood: Stanford University Press.

Sato, T. (1997). *Le cinéma japonais. Tome II*. París: Editions du Centre Pompidou.

Shani, G. (2016). Ganbaro Nippon: Human Insecurity, Resilience and National Identity After 3.11. En A. Elliott y E. Hsu (Eds.), *The Consequences of Global Disasters* (pp. 129-140). Nueva York: Routledge.

Suwa, N. (2018). Les enfants de la ruche - Hachi no su no kodomotachi. En *100 ans de cinéma japonais* (pp. 72-73). París: Éditions de La Martinière.

Teranishi, J. (1994). Economic Recovery, Growth and Policies: «Gradualism» in the Japanese Context. *Economic Policy, 9*(19), 137-153. https://doi.org/10.2307/1344604

Todorov, T. ([1995] 2008). *Los abusos de la memoria*. Paidós.

Tomoki, T. (2020). Coming to Terms with the Issue of Historical Memory. En I. Kaoru, K. Kazuo, H. Yuichi, M. Taizo (Eds.). *History, Memory and Politics in Postwar Japan* (pp. 13-46). Boulder: Lynne Rienner Publishers.

Wakata, Y. (20 de enero de 2020). Motōra Serina × Suwa Nobuhiro kantoku ga furikaeru, Kaze no denwa satsuei de deatta: «Shinsai-go no Nihon no kazoku». *Pia Eiga*. Recuperado de https://lp.p.pia.jp/article/news/94154/index.html

Wohl, M. J. A. y Branscombe, N. R. (2005). Forgiveness and Collective Guilt Assignment to Historical Perpetrator Groups Depend on Level of Social Category Inclusiveness. *Journal of Personality and Social Psychology, 88*(2), 288–303. https://doi.org/10.1037/0022-3514.88.2.288

Yoneyama, L. (1999). *Hiroshima Traces: Time, Space and the Dialectics of Memory*. Berkeley: University of California Press.

HERMENÉUTICA DE LAS RUINAS. DE LAS HUELLAS A LA SANACIÓN DEL TRAUMA COLECTIVO EN *LOS NIÑOS DE LA COLMENA* Y *EL TELÉFONO DEL VIENTO*

Resumen

El artículo analiza cómo *Los niños de la colmena* (Hachi no su no kodomotachi, Hiroshi Shimizu, 1948) y *El teléfono del viento* (Kaze no denwa, Nobuhiro Suwa, 2020) utilizan las ruinas como dispositivos ético-formales para afrontar los principales traumas colectivos sufridos por Japón desde la Segunda Guerra Mundial. En ambas películas, las ruinas no solo funcionan como escenarios devastados por los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki o por la catástrofe de Tōhoku, sino que actúan como huellas de un dolor que se resiste a ser abordado por las narrativas oficiales. A través de una metodología cinematográfica abierta a lo real y del viaje como motivo narrativo, los directores plantean una ética del testimonio que evita la estetización del trauma, proponiendo en su lugar una «memoria ejemplar» y «multidireccional» que conecta diferentes generaciones de víctimas y supervivientes. Frente a la institucionalización del olvido promovida por el Estado japonés en aras de la modernización y la estabilidad, estas obras construyen espacios fílmicos de resistencia, donde lo traumático puede ser elaborado colectivamente, sentando así las bases simbólicas para una sanación «desde abajo».

Palabras clave

Trauma colectivo; Memoria; Cine; Japón; Ruinas; Institucionalización del olvido.

Autores

Miguel Muñoz-Garnica (Guadix, 1988) es doctor en Comunicación por la Universidad de Navarra, profesor ayudante doctor en el departamento de Comunicación y Educación de la Universidad Loyola de Andalucía y miembro del grupo de investigación «Narrativa y Estética Audiovisual (NEA)» de la Universidad de Navarra. Sus líneas de investigación se centran en el análisis fílmico, en especial de cine japonés y asiático. Es autor de diversos artículos publicados en revistas científicas, como *Fotocinema*, *Revista de comunicación* y *Quarterly Review of Film and Video*. Ha publicado el libro *Hirokazu Koreeda* (Cátedra, 2022). Contacto: miguelmunoz@uloyola.es

HERMENEUTICS OF RUINS: FROM TRACES TO THE HEALING OF COLLECTIVE TRAUMA IN *CHILDREN OF THE BEEHIVE* AND *VOICES IN THE WIND*

Abstract

The article analyzes how *Children of the Beehive* (Hachi no su no kodomotachi, Hiroshi Shimizu, 1948) and *Voices in the Wind* (Kaze no denwa, Nobuhiro Suwa, 2020) use ruins as ethical-formal devices to address the major collective traumas experienced by Japan since World War II. In both films, the ruins not only serve as devastated settings caused by the bombings of Hiroshima and Nagasaki or the Tōhoku catastrophe but also act as traces of a pain that resists being addressed by official narratives. Through a cinematic methodology open to the real and the journey as a narrative motif, the directors propose an ethics of testimony that avoids the aestheticization of trauma, instead offering an "exemplary" and "multidirectional" memory that connects different generations of victims and survivors. In contrast to the institutionalization of forgetting promoted by the Japanese state in the name of modernization and stability, these works construct cinematic spaces of resistance, where the traumatic can be collectively processed, thus laying symbolic foundations for a grassroots healing process.

Key words

Collective trauma; Memory; Cinema; Japan; Ruins; Institutionalization of forgetting.

Authors

Miguel Muñoz-Garnica (Guadix, 1988) holds a PhD in Communication from the Universidad de Navarra, is an assistant professor in the Department of Communication and Education at the Universidad Loyola de Andalucía and a member of the research group "Audiovisual Narrative and Aesthetics (NEA)" at the Universidad de Navarra. His lines of research focus on film analysis, especially Japanese and Asian cinema. He is the author of several articles published in scientific journals, such as Fotocinema, Revista de comunicación and Quarterly Review of Film and Video. He has published the book *Hirokazu Koreeda* (*Cátedra*, 2022). Contact: miguelmunoz@uloyola.es

Cora Cuenca Navarrete (Córdoba, 1996) es doctora en Comunicación por la Universidad de Sevilla, profesora ayudante doctora en el departamento de Comunicación y Educación de la Universidad Loyola Andalucía y miembro del grupo de investigación «Memoria y Comunicación: Los usos políticos del pasado (MEYCOM)». Sus líneas de investigación se centran en el binomio ético-estético en el cine de pasados traumáticos, y las tensiones entre las narrativas audiovisuales y los contextos temporales y espaciales en los que se insertan. Es autora de diversos artículos publicados en revistas científicas como *Fotocinema, Teknokultura* o *Documentación de las Ciencias de la Información*. Ha publicado el libro *Violencias, memoria, cine. La construcción audiovisual del pasado* (Comunicación Social, 2024). Contacto: ccuenca@uloyola.es

Adrián Tarín-Sanz (San Cristóbal de La Laguna, 1987) es doctor en Comunicación por la Universidad de Sevilla, profesor ocasional en la Universidad UTE y miembro del grupo de investigación «Memoria y Comunicación: Los usos políticos del pasado (MEYCOM)». Sus líneas de investigación se centran en las relaciones entre la ideología y los medios de comunicación. Es autor de diversos artículos publicados en revistas científicas, como *Problems of Post-Communism y Civil Wars*. Ha publicado los libros *Sistema mediático y propaganda en la Rusia de Putin* (Comunicación Social, 2008) y *La clase trabajadora. ¿Sujeto de cambio en el siglo XXI?* (Siglo XXI, 2008). Contacto: tarinadrian@gmail.com

Referencia de este artículo

Miguel Muñoz-Garnica, M., Cuenca Navarrete, C., Tarín-Sanz, A. (2026). Hermenéutica de las ruinas. De las huellas a la sanación del trauma colectivo en *Los niños de la colmena* y *El teléfono del viento*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *42*, 25-44. https://doi.org/10.63700/1377

Cora Cuenca Navarrete (Córdoba, 1996) holds a PhD in Communication from the Universidad de Sevilla. She is a lecturer in the Department of Communication and Education at Universidad Loyola de Andalucía, and a member of the research group "Memory and Communication: The Political Uses of the Past (MEYCOM)." Her research focuses on the ethical-aesthetic binomial in cinema about traumatic pasts, and the tensions between audiovisual narratives and the temporal and spatial contexts in which they are embedded. She is the author of several articles published in scientific journals such as *Fotocinema*, *Teknokultura*, and *Documentación de las Ciencias de la Información*. She has published the book *Violence, Memory, Cinema: The Audiovisual Construction of the Past* (Comunicación Social, 2024). Contact: ccuenca@uloyola.es

Adrián Tarín-Sanz (San Cristóbal de La Laguna, Spain, 1987) holds a PhD in Communication from the University of Seville. He is a Lecturer at UTE University and a member of the research group Memory and Communication: The Political Uses of the Past (MEYCOM). His research focuses on the relationship between ideology and the media. He is the author of numerous articles published in peer-reviewed journals, including *Problems of Post-Communism and Civil Wars*. He has also published the books *The Media System and Propaganda in Putin's Russia* (Comunicación Social, 2008) and *The Working Class: An Agent of Change in the Twenty-First Century?* (Siglo XXI, 2008). Contact: tarinadrian@gmail.com

Article reference

Miguel Muñoz-Garnica, M., Cuenca Navarrete, C., Tarín-Sanz, A. (2026). Hermeneutics of Ruins: From Traces to the Healing of Collective Trauma in *Children of the Beehive* and *Voices in the Wind*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *42*, 25-44. https://doi.org/10.63700/1377

recibido/received: 27.11.2025 | *aceptado/accepted:* 07.04.2026

Edita / Published by

associació cineforum L'ATALANTE

EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com