

# El caso de Corazones Sucios ‘otra historia’ sobre la migración japonesa en Brasil

The case of Dirty Hearts Film ‘another story’ about Japanese migration in Brazil

Martha Loaiza Becerra<sup>1</sup>

## Resumen

Los contextos, imágenes e imaginaciones sobre los migrantes se narran y representan de diversas maneras. La literatura y el cine son dos de ellas. Ambas, ofrecen un retrato inmediato y completo que evade la complejidad del análisis. Este trabajo es un ejercicio crítico para clarificar la representación de un grupo de migrantes japoneses en Brasil y sus acciones, tras la rendición de Japón, como fenómeno histórico mediante las imágenes. Las fuentes principales son la película *Corazones Sucios* del director Vicente Amorim y la obra homónima de periodismo literario de Fernando Morais en la que se sustenta el guión. Las preguntas que se plantean son básicas: ¿Quién habla a quién? ¿Qué es lo que se dice? ¿Con qué intenciones se dice? ¿Cuáles son los resultados esperados? Particularmente, las conexiones entre los contextos espaciales, culturales e históricos del fenómeno narrado visualmente deben explicarse. La obra fílmica no es inocua. Por eso, deviene en evidencia histórica, convirtiéndose en discurso.

478

Palabras clave: Corazones sucios, Cine, imágenes, migración japonesa, Brasil

## Abstract

Contexts, images and imaginations about migrants are narrated and represented in various ways. Literature and cinema are two of them. Both offer an immediate and complete portrait that evades the complexity of the analysis. This work is a critical exercise to clarify the representation of a group of Japanese migrants in Brazil and their actions, after the surrender of Japan, as a historical phenomenon through images. The main sources are the film *Dirty Hearts* by director Vicente Amorim and the homonymous work of literary journalism by Fernando Morais on which the script is based. The questions that arise are basic: Who speaks to whom? What is said? With what intentions is said? What are the expected results? Particularly, the connections between the spatial, cultural and historical

Recibido: 06 de noviembre de 2019 ~ Aceptado: 1 de diciembre de 2019 ~ Publicado: 20 de diciembre de 2019

<sup>1</sup> Martha Loaiza Becerra es egresada del Centro de Estudios de Asia y África de El Colegio de México y Profesora Investigadora de Tiempo Completo en la Universidad de Colima (UCOL) en el Estado de Colima, México. Correo electrónico: loaiza@ucol.mx

contexts of the visually narrated phenomenon must be explained. The film work is not harmless. Therefore, it becomes historical evidence, becoming discourse.

**Keywords:** Dirty Hearts, Film, Images, Japanese Migration, Brazil

Escribir sobre lo que se ve parece simple pero no lo es. La lectura de imágenes constituye un reto formidable porque se trata de interpretar lo ya interpretado. Hace seis años me encontré con una obra fílmica muy interesante: *Corazones Sucios* del director brasileño Vicente Amorim<sup>2</sup>. El director y su obra pertenecen a la categoría de los independientes, lo cual básicamente significa que trabajan en los márgenes de la gran industria. Sabemos que el cine es entretenimiento y, cuando está bien construido, arte. *Corazones Sucios* se filmó en 2011 con un elenco internacional. El director, que no habla japonés, utilizó intérpretes para dirigir a los actores japoneses, entre quienes destacan Tsuyoshi Ihara, Takako Tokiwa y Eiji Okuda. A decir del propio Amorim, con base en un guión escrito por David França Mendes sustentado en el libro homónimo del escritor Fernando Morais, busca recrear el contexto de la Segunda Guerra Mundial en Brasil. Entonces, es una película histórica. En algunas entrevistas que es posible encontrar en el vasto océano de la red, siempre destaca la importancia del contexto histórico, pero no menciona lo que a mis ojos es más importante: el esbozo de la vida de los migrantes japoneses en Brasil durante la Guerra y los efectos que ésta tuvo sobre sus vidas. Previamente, en 2008, dirigió *Good* (Reino Unido) en la que también abordó el tema de la guerra, específicamente el ascenso del nazismo en la Alemania de la década de 1930. Esta película tuvo una recepción excelente a nivel mundial. Pero ¿qué podemos decir de *Corazones Sucios*? Ésta se realiza por el éxito en ventas del ensayo periodístico homónimo<sup>3</sup> sobre el movimiento ultranacionalista y reaccionario *shindo renmei* que se configura dentro de la comunidad japonesa de São Paulo para negar la derrota del Imperio japonés en la Guerra del Pacífico. El autor pasó cinco años investigando sobre esta asociación y realizó entrevistas con los sobrevivientes. Así que las historias del libro son testimonios o evidencias recuperados de la memoria de los protagonistas. En la trama de la película sólo se recuperan algunas de ellas en un espacio indeterminado. Si bien, no existe un marco teórico único de referencia para el abordaje de las películas o los productos fílmicos como evidencia histórica aquí utilizamos el andamiaje que nos provee Peter Burke, en principio, porque cada generación tiene que pensar la tradición. El caso de *Corazones Sucios* ofrece la oportunidad de calibrar el equilibrio entre lo concreto y lo abstracto porque la fuente primaria son los recuerdos del universo de

479

<sup>2</sup> Vicente Amorim es hijo del político y diplomático brasileño Celso Amorim, dos veces Ministro de Relaciones Exteriores y, Ministro de Defensa durante el periodo de Dilma Rousseff. En México una película puede costar entre 600 mil pesos y 30 millones para su realización. Esta producción costó alrededor de 8 millones de reales (2 millones 18 mil 700 dólares).

<sup>3</sup> MORAIS, Fernando (2000). *Corações Sujos. A história da Shindo Renmei*. Companhia das Letras.

personajes entrevistados por Morais en el comienzo del siglo XXI. Entonces, una de las primeras preguntas que surgen es quién habla y a quién dirige su mensaje; por supuesto, quienes hablan son los protagonistas supervivientes a los hechos prácticamente sesenta años después, hablan desde sus recuerdos, desde su memoria. Lo interesante en este ejercicio de recuperación de la memoria es el contexto y las interconexiones entre los escenarios locales y los globales.

La obra fílmica nos ofrece un concierto de imágenes que son resultado no sólo de la imaginación del director sino también de los recuerdos reales o imaginados del universo entrevistado por Morais. Desde una perspectiva histórica destaca que en la introducción tanto de la película como del ensayo histórico un elemento de contexto sea la “Declaración de la Condición Humana [del Emperador Hirohito]” transmitida por radio la noche del 1 de enero de 1946, la cual reforzaba su imagen humana misma que asumió tras la declaración de terminación de la guerra el 15 de agosto de 1945.

Entiendo bien que habiendo sido derrotados en una guerra que duró mucho tiempo, nuestro pueblo fácilmente se impacienta y se sumerge en la desesperanza. Estoy profundamente preocupado por el decaimiento de la moral, producto de un largo tiempo de acción violenta y de palabras hostiles que condujeron a la confusión ideológica. Sin embargo, yo estoy con vosotros, súbditos, y deseo compartir siempre con vosotros los intereses, las alegrías y las tristezas. El lazo entre vosotros y yo no es producto de una mera mitología o leyenda, sino que ha nacido de la confianza y el respeto mutuo. No está basado en la idea falsa de que el Tennoo es un dios con vestidura de hombre, y que el pueblo japonés es superior a los demás y esté destinado a dominar el mundo. (Takabatake, 1987, p. 226)

En la trama tanto de la película de Amorim como la investigación de Morais esta declaración es el punto de partida. Así, el desarrollo de la historia aborda el conflicto al interior de la comunidad japonesa migrante; entre aquellos que conocen y aceptan la derrota y quienes no. La radicalización de los últimos marca la pauta para la tragedia. Si bien, el espacio es indeterminado. Los incidentes narrados ocurrieron en Bairro Coim en las inmediaciones de la Ciudad de Tupá a 550 km de São Paulo. Allí residieron 13 mil japoneses dedicados a diversos oficios.

Visualmente, hay una palabra recurrente 國賊 (*kokuzoku*) -traidor. Se anota no sólo como una expresión ideológica del nacionalismo exacerbado, sino también emocional puesto que la ideología [dentro de la trama] traiciona al amor. Entonces, la guerra se extiende más allá de su fin cronológico. Acusaciones de traición y amenazas de muerte que derivan en crímenes reales devienen en los elementos catalizadores de este retrato distópico sobre la comunidad migrante japonesa. Ahora bien, ¿a quién le habla esta película? Considero que a muchos y distintos públicos. A continuación, explico por qué. Hice el experimento de compartirla entre público joven que desconoce la historia de Brasil

y la comunidad migrante japonesa, estos espectadores hicieron lecturas distintas: Algunos dijeron que era una película sobre las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial en Brasil, otros que era una película de amor ambientada en un contexto complejo y desafortunado y, los menos, que era una historia trágica sobre una comunidad de migrantes japoneses. Sin embargo, todos coincidieron en señalar que les permitió “aprender algo” sobre la historia de Brasil y los japoneses que vivieron allí durante la guerra. Así, la preconclusión es simple pero no es deleznable, ya que como lo afirma Hayden White hemos considerado sobresaliente el enfoque de interpretación de la historia y nuestro pensamiento sobre los hechos históricos en imágenes visuales y discurso fílmico. Esta iniciativa llamada Historiofotía ofrece un abanico de posibilidades respecto a la lectura e interpretación que los autores contemporáneos hacen sobre una época, evento o personaje determinado, o bien, la auto percepción que éstos tienen sobre los asuntos de su propio tiempo. A este respecto Marc Ferro señala que: “para las nuevas generaciones, las imágenes marcan más la memoria y el entendimiento que los escritos”. Además, los cineastas, guionistas y actores moldean la obra fílmica, fijan su interpretación de una realidad, muestran su mirada y, por último, ofrecen un diagnóstico de su tiempo. Como público tenemos la oportunidad de analizar las películas para juzgar en forma crítica las propuestas que las sustentan y alcanzar nuestras propias conclusiones. El mismo Ferro advierte que “la película le pertenece también a quien la ve, que hay tantas películas como personas que las ven y que les corresponde a los que las difunden apreciar las fuerzas que intervienen y saber que cada quien se las apropia en relación con su cultura, con su propia vida”. Por lo mismo, las cintas cinematográficas muestran el lado humano de la historia, o bien, de cualquier fenómeno social captado en imagen. Aunque se trate de una interpretación esta nunca es unilineal, puesto que el público que la ve también la interpreta de diversas maneras, convirtiéndola incluso en una experiencia de vida cuando las imágenes tienen un efecto emocional. En la actualidad, gran parte del conocimiento histórico que posee la gente común proviene de los medios audiovisuales por ello resulta relevante difundirlos e interpretarlos en forma crítica. En el caso que nos ocupa, la narradora de la historia es el personaje Miyuki Takahashi, la esposa del justiciero militante de shindo renmei que interpreta la actriz Takako Tokiwa. Ella habla desde su memoria, ofreciendo al espectador un relato de ‘testigo ocular’. Es una historia circular que comienza como acaba. En la apertura escuchamos la voz en off de Miyuki mientras escribe la palabra *kokuzoku*: “Mi nombre es Takahashi Miyuki, sufrí la guerra; la guerra en la colonia japonesa. En esa guerra lo perdí todo” Al cierre, la frase comienza exactamente igual pero concluye con “[...] en esa guerra perdí a la persona que amaba”. Aquí debemos cuestionar: ¿qué le dice al espectador?

Valiéndose del trabajo de investigación de Morais, Amorim construye un relato que tiene la pretensión de ser una historia en tiempos de Guerra. Pero, los resultados son

disímiles porque cada espectador al apropiarse de la obra la interpreta de acuerdo no sólo a su propio bagaje sino también contexto. Resulta interesante que Amorim presente a los migrantes furiosos buscando vengar la afrenta cometida por el Cabo Edmundo Vieira que infamo la bandera, pero los haga decir en voz fuerte que: “no tienen nada contra el ejército, nada en contra de los brasileños” en un pésimo portugués. Recrea un contexto en el que aparentemente los migrantes son mejor tratados de lo que ellos tratarían a otros en iguales circunstancias.

Así como la palabra kokuzoku sirve para inducir la opinión del espectador, también es útil la pregunta: ¿quién ganó la Guerra Brasil o Japón? ya que sirve para asumir postura dentro y fuera de la trama. Como en otros países latinoamericanos, los japoneses se convirtieron en personas de interés para los gobiernos. El Estado Nuevo (1937-1945) de Getulio Vargas al poner fin a su neutralidad en 1942 y elegir el bando de los aliados, aplicó leyes y emitió decretos que afectaron de manera superlativa y dolorosa a la comunidad migrante japonesa. De un momento a otro, se convirtieron en enemigos del Estado que les prohibió tener radios, carros, publicar sus diarios en japonés, hablar y educar a sus hijos en ese idioma, por lo que tuvieron que cerrar las escuelas. En sentido estricto, les prohibieron ser japoneses. También hubo indemnizaciones forzosas, mudanzas obligatorias, internamientos y deportaciones a los Estados Unidos. En esta situación, la entrada de migrantes fue nula entre 1942 y 1945 (Thiago Cintra, 1971 p.105) La película lo ilustra en la escena de la escuela en donde el gobierno usando la fuerza prohíbe hablar, escribir y leer en japonés.

El faccionalismo de los victoriosos (kachigumi) contra los derrotistas (makegumi) se muestra en la película como un resultado del exacerbado nacionalismo y fe en el Tennoo y el imperio. Pero, también es resultado de su seclusión. Y, de la política dura ejercida por el Estado Nuevo. Realmente, no creyeron en la derrota porque desconfiaban de la información y porque no podían leerla, ni escucharla, ni difundirla. La mayoría, esto es, más del 80 por ciento no creyó que Japón hubiera sido derrotado. La confrontación de “dos realidades” irreconciliables provocó la radicalización de los victoriosos expresada en acoso y asesinato de los derrotistas entre marzo de 1946 y enero de 1947. Murieron 23 personas y 147 fueron heridas a manos de los integrantes de la asociación Shindo Renmei. Las acciones de este grupo provocaron el surgimiento de sentimientos antijaponeses entre los brasileños. La shindo renmei fue disuelta en febrero de 1947.

Las imágenes en general sirven para ofrecer nuevas respuestas, pero también para plantear nuevas preguntas. Las imágenes ofrecen testimonio que documenta o informa allí donde no hay o son escasos los documentos escritos. La vinculación entre la obra de Morais y las imágenes recreadas por Amorim permite construir un historia que comprime actitudes políticas, opiniones y propaganda. Le describen al espectador, enterado o no, una serie de ‘hechos’ que luego él interpreta. Es un trabajo de testimonio -real o ficticio, que

nos ayuda a leer la estructura del pensamiento y representación de una determinada época. “Las imágenes son documento histórico porque reflejan un testimonio”, afirma Burke (2001). Una de las escenas más útiles para entender esto es la de la manipulación de las imágenes de MacArthur y Hirohito.

Aquí entendemos cómo comunica el director su propio mensaje, mientras que nosotros los espectadores podemos leer entre líneas, o incluso interpretar cosas que el propio director no sabía que estaba diciendo. ¿Qué objetivo persigue el autor de imágenes? La obra es un testigo y el contenido un testimonio. En principio, parece que intenta romper con el estereotipo del “buen inmigrante” y de paso, él mismo se observa en el otro. Entonces, el relato visual se convierte en un arma frente a la negación de un hecho o una realidad (Burke, p. 195) En este caso, la negación de la derrota de Japón en la Guerra constituye el argumento en torno al cual se desarrolla todo el relato. Porque como señala Burke “al igual que los periodistas y los historiadores, los directores de cine montan su ‘texto’ seleccionando determinadas imágenes y desechando otras” <sup>4</sup>(p.198).

En el epígrafe del director sobre la película podemos leer en la pantalla:

Cuando terminó la Segunda Guerra Mundial Japón se rindió a las potencias aliadas, crecía en Brasil la que llegaría a ser la colonia japonesa más grande del mundo.

El gobierno no permitía a estos inmigrantes reunirse, tener sus propios periódicos y escuelas o escuchar la radio.

Reprimidos por el Estado, pocos creyeron que el Japón perdiera la guerra.

Podemos deducir que la política del Estado brasileño hacia los migrantes habría sido un factor que incidió en la radicalización de los mismos. José Thiago Cintra (1971) analizó el contexto político, económico y cultural de la migración brasileña entre 1908 y 1958. Nos ofrece una semblanza sobre el tipo de inmigrante japonés llegado a Brasil y las incidencias que resultaron de su inserción en la estructura económica agraria del país en aquel momento.

Uno de los aspectos más complejos de la película es la ambientación; el retrato del espacio cotidiano es cerrado. Todo el tiempo sentimos que estamos observando, pero no tenemos comodidad de movilidad, es como estar atrapados. Atestiguamos que la recreación de los elementos de la vida cotidiana como la comida o la convivencia no son especialmente importantes para el director. Pero, hay otros objetos materiales como la bandera, la espada, el uniforme del ejército imperial que viste al coronel Noboru Watanabe,

<sup>4</sup> El problema más serio que ofrece la interpretación de una película es la detección de interpolaciones. El reto consiste en descubrir los agregados, esto es, diferenciar un tipo de realidad más verdadera de otra ‘auténticamente’ ficticia. Lo mismo aplica para el caso de los guiones cinematográficos basados en obras literarias. Lo que marca la diferencia, a decir de Tony Judt, es la plausibilidad del relato, por ejemplo, “un buen libro de historia-presuponiendo que los hechos sean correctos -triunfa o fracasa por la convicción con la que cuenta su relato. Si suena a cierta, para un lector inteligente e informado, entonces es un buen libro de historia. Si suena falsa, no es un buen libro de historia, aunque esté bien escrito y su autor sea un gran historiador con una sólida formación académica,” (Judt,2012,251)

los libros, las fotografías, o los panfletos ideológicos de la Shindo renmei que tienen un papel protagónico. Los temas eje dentro de la trama se desprenden de estos objetos. La realidad de una película emana directamente de los objetos materiales que retrata (Kracauer, 1960).

## A manera de conclusión

*Corazones sucios* es una película sobre la Segunda Guerra Mundial y sobre la organización Shindo Renmei. Pero es, ante todo, una película sobre los migrantes japonés en Brasil en un momento crucial. Las obras de Morais y Amorim arrojan luz sobre un incidente de profundas repercusiones que permaneció como tabú durante 55 años dentro de la comunidad en donde ocurrió. ¿Qué es lo que enseña una película histórica? Básicamente, la diferencia existente entre la forma que tienen los distintos grupos de contemplar un mismo acontecimiento, esto es, la diversidad de perspectivas posibles del pasado o “efecto Rashomon” (Burke, p. 212). Puesto que el cine permite conocer versiones alternativas sobre la historia sirve para despertar la conciencia del público. Al final, se puede usar el cine para estimular la reflexión sobre el pasado. Lo interesante consiste en tratar de “descubrir” mediante un ejercicio crítico para qué fin un director recurre al poder de las imágenes. Por ejemplo, no es para nada casual que la profesión del militante radical y asesino Takahashi sea la de fotógrafo, ya que su crimen no es solo el blandir la espada y asesinar a sus compatriotas sino también alterar la fotografías para contar otra versión de la realidad como si se tratase de la verdad. Las escenas señaladas ilustran la introducción (el ultraje a la bandera), desarrollo (la comisión y perpetración de los asesinatos) y conclusión de la historia (la soledad, el abandono y la pérdida que significó para los inmigrantes sobrevivir a los incidentes). Más allá de la historia narrada atestiguamos también una búsqueda retorcida de la propia identidad, de la alienación como resultado de la cultura y la tradición en un contexto ajeno donde mentira y verdad son indistinguibles y por ello se sustituyen por la fe en lo correcto.

484

## Referencias

Americas Film Conservancy (Productor) Downtown Filmes, Globo Films; Lereby Productions, Mixer, Riofilme Teleimage (Co-productores) & Amorim, Vicente (Director) (2011). *Corações Sujos* [Película] Brasil y Japón: Paris Filmes.

Burke, Peter (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

Cintra, José Thiago (1971). *La migración japonesa en Brasil (1908-1958)*. México: El Colegio de México.

Judt, Tony & Timothy Snyder (2012). *Pensar el siglo XX*. México:Taurus.

Kracauer, Siegfried (1960). *Theory of film. The redemption of physical reality*. Princeton: Princeton University Press.

Morais, Fernando (2000). *Corações Sujos. A historia da Shinto Renmei*. Sao Paulo:Grupo Companhia das Letras.

Rosenstone, Robert A. (2014). *History on Film/Film on History. History on Film/Film on History, History: Concepts, Theories and Practice*. London: Routledge.

Rosenstone, Robert A. (1995). *Visions of the Past: The challenge of film to our idea of History*. Boston: Harvard University Press.

Takabatake, Michitoshi, Lothar Knauth y Michiko Tanaka (compiladores) (1987). *Política y pensamiento político en Japón 1926-1982*. México: El Colegio de México.

White, H. (1988). Historiography and Historiophoty. *The American Historical Review*, 93(5), 1193-1199. doi:10.2307/1873534