

Madres de la posguerra japonesa.

La figura materna en los films de Yasujiro Ozu, durante el período de ocupación norteamericana.

Eduard Grañana Damaret

Universitat Oberta de Catalunya

Resumen: *El presente artículo pretende estudiar la figura de los personajes maternos en los films de Yasujiro Ozu durante el período de la postguerra japonesa, especialmente durante el tiempo en que las fuerzas norteamericanas ocuparon la isla (1945-1952). El viraje político y social que vive Japón tras la finalización del conflicto, produjo una transformación en la sociedad japonesa, de forma especial en la figura de la mujer. El retrato que Ozu hace de los personajes maternos, refleja la metamorfosis que las mujeres japonesas sufrieron como consecuencia del mayor cambio social que el estado japonés sufrió en el siglo XX.*

Palabras claves: *Yasujiro Ozu, posguerra japonesa, madres, maternidad, mujer*

Abstract: *This paper intends to study the role of maternal characters in Yasujiro Ozu's films in post-war Japan, and in particular during the period of North American occupation (1945-1952). The political and social turmoil in Japan at the war's end produced a transformation in society, which was seen especially in the female role. The maternal figures of Ozu's films reflect the change in women produced as consequence of the broader social changes taking place in twentieth century Japan.*

Keywords: *Yasujiro Ozu, post-war japanese, mothers, maternity, woman*

Ser madre en la posguerra

Tras la finalización de la Segunda Guerra Mundial, Japón sufrirá uno de los mayores cambios sociopolíticos de su historia y sin duda el principal viraje social del siglo XX. La tradicionalidad dio paso, con la ocupación norteamericana de la isla y la posterior creación de la nueva Constitución de 1946, a un proceso de occidentalización provocado, en gran medida, por los cambios legislativos. Entre estos, encontramos la abolición del sistema familiar tradicional o *Ie*, de carácter patriarcal y jerárquico; la aprobación del sufragio femenino a finales de 1946 o un resurgimiento de las voces a favor del movimiento feminista. A pesar de estos virajes, donde la figura femenina se veía muchas veces beneficiada desde un punto de vista teórico, mantuvieron en la práctica, una conservación de los elementos

tradicionales marcados por el carácter patriarcal de la época prebélica. De entre la multitud de ejemplos existentes, podemos destacar la conservación de los elementos propios del concepto familiar tradicional o *ie*, como las bodas concertadas o *omiaï*, donde la elección del marido, no recaía sobre la novia, sino sobre los familiares de la futura pareja. Dentro del ámbito laboral tampoco podemos hablar de una introducción real de la mujer en el espacio público, ya que ésta regresaba al cuidado del hogar una vez contraía matrimonio. Pero será sin duda, el aumento de la prostitución y las violaciones sufridas por las mujeres, uno de los elementos más negativos que vivió la figura femenina durante el período de posguerra¹.

Toda esta pequeña muestra de ejemplos, se verá reflejada en los films de Yasujiro Ozu a través, sobre todo, del personaje femenino y especialmente el personaje materno. Debido a su condición de mujer y a pertenecer al rango de edad que más se vio afectado por el viraje sociopolítico, los personajes maternos muestran, a veces de forma más subjetiva que directa, la transformación lenta, pero importante, que vivió el país tras su derrota bélica.

Entre 1945 y 1953 (un año después de la finalización de la ocupación norteamericana) Yasujiro Ozu rueda un total de siete películas². En tan solo tres encontramos la presencia de la madre biológica, y solo en una de ellas, *Historias de un vecindario*, ésta ocupa el papel de protagonista. Esta ausencia la podemos considerar, tal y como lo hace Santamaría, como la desintegración familiar, ya que es precisamente la madre, quien otorga cohesión y continuidad en el tiempo a esta institución³. Su omisión, podrá verse reflejada en muchos films, como un elemento negativo para la estabilidad de la familia, pero su presencia, sobre todo en las películas a partir de la década de los cincuenta, adquirirá un papel secundario. Esta ausencia física del personaje, se acompaña, la mayoría de veces, de la adquisición

1 Kumiko Fujimura-Fanselow, Atsuka Kameda (Eds.) (1995). *Japanese Women: New feminist perspective on the past, present and futur*. New York, The feminist Press at the City University of New York.

2 Estas películas serán: *Nagaya shinshiroku* (Historia de un vecindario), 1947 ; *Kaze no naka no mendori* (Una gallina al viento), 1948; *Banshun* (Primavera tardía), 1949; *Munekata kyodai* (Las hermanas Munekata), 1950; *Bakushu* (Principios de verano), 1951; *Ochazuke no aji* (El sabor del té verde con arroz), 1952; *Tokyo monogatari* (Cuentos de Tokio), 1952.

3 SANTAMARÍA, Antonio (Diciembre 1997). "Entre la tradición y la modernidad" en *Nosferatu* revista de cine. Nº 25-26 pp.14-23.

por otro personaje de lo que podríamos llamar un *instinto maternal*, por lo que la omisión de la madre biológica en un film no equivale siempre a la ausencia de un personaje materno en este film, es decir, la ausencia de la madre se reemplaza en la mayoría de ocasiones por otro personaje que cumplirá su función.

Esta función de engranaje entre dos generaciones de la que habla Santamaría, adquiere una importancia vital para entender el cambio que vive la nación japonesa, y como esa metamorfosis social afecta a la mujer. El personaje materno, tanto si estamos hablando de una madre biológica o de un personaje con *instinto maternal*, suele corresponder a un personaje a medio camino entre la tradición y la modernidad o lo que es lo mismo, entre la japonesidad y la occidentalización. A diferencia de los ancianos, que viven sumidos en la tradicionalidad y los jóvenes, que han perdido todo contacto con el pasado, la madre comparte signos de los dos mundos, siendo toda una alegoría a la transformación de la posguerra.

Otane o la búsqueda del amor maternal.

La primera película que Ozu dirige una vez finalizada la guerra, la presencia de un personaje materno estará, *a priori*, ausente. Este sentimiento maternal, se irá formando, a lo largo del film, en uno de sus personajes. Otane, el personaje principal que carece de hijos, y en un principio de instinto maternal, es esa figura que se metamorfosea a lo largo de la película hasta la adquisición del amor materno.

El film, relata la historia de Kohei, un niño que tras perderse, cae en manos de Otane, una viuda sin hijos que vive en un barrio pobre. A pesar de no tener descendencia y ni tan siquiera, en un primer momento, sentir aprecio por el niño perdido, Otane no solo acabará cuidando al pequeño, sino que se creará un fuerte vínculo entre los dos personajes.

El teórico Bordwell, vio como principal causa de este viraje en el comportamiento de Otane, la nostalgia que ésta tiene de la vida antes de la guerra y la comprensión de la dureza a la que se enfrentan los niños en tiempos de posguerra⁴, un hecho que podemos confirmar si tenemos en cuenta las frases que Otane dirige a sus vecinos tras la marcha de Kohei con su verdadero padre al finalizar la película, y

4 BORDWELL, D. (1994): Ozu and the poetic cinema. University Press, Princeton.

donde les recuerda que *sus sentimientos han cambiado mucho y que no deberíamos ser tan egoístas*.

Para que Otane llegue a esta conclusión tendrá, en primer lugar, que aceptar al pequeño, un hecho que no sucederá hasta pasado el ecuador del film. Pero más allá que Otane acepte o no a Kohei, existirá a lo largo de la película, lo que podríamos denominar una *fuerza del destino* que unirá constantemente a los dos personajes. Esta *fuerza del destino* estará representada por Tashiro, uno de los vecinos del barrio que, según los personajes del film, posee el don de adivinar el futuro. Tashiro será el encargado de unir a Kohei y Otane en dos ocasiones, la primera, cuando éste encuentra al pequeño perdido por primera vez, y la segunda cuando Kohei vuelve a perderse. Pero Tashiro será también el encargado de que sea Otane y no otro vecino, quien se quede con el pequeño, ya que será él quien amañará el sorteo entre los vecinos que decidirá con quien se queda. El destino de Otane, por tanto, no tan solo está marcado como consecuencia del hado, sino del egoísmo de su propio vecino.

El hecho de que, Yasujiro Ozu, una de forma constante a estos dos personajes, conforma con la idea de Santamaría cuando afirma *que la función real o simbólica de la figura materna dentro la filmografía de Ozu, es la de dar cohesión al conjunto familiar y sirve, a la vez, de vínculo entre generaciones precedentes y posteriores*⁵. Recordemos de nuevo, que Tashiro une a los dos personajes de forma arbitraria, y no a través de los poderes sobrenaturales del destino. El hecho que Yasujiro Ozu (y también Tashiro) escoja a Otane para que se quede con el pequeño y no a otro vecino varón, provoca la construcción de esta *cohesión* de la que habla Santamaría, entre Otane y Kohei.

Durante la primera mitad del film, momento en que el pequeño niño no es aceptado por Otane, Yasujiro Ozu instará en todo momento en la unidad entre los dos personajes, o lo que es lo mismo, intenta establecer una vinculación familiar entre Otane y Kohei. La aversión de Otane hacia Kohei durante la primera mitad de la historia, es contestada a través de elementos que dejan entrever un futuro nexo emocional entre los dos personajes y que acabará transformándose en un

5 op. cit. nota 3

auténtico vínculo maternofilial. Personajes como Kukiko, una de las vecinas de Otane, compara a los dos personajes con dos perros que han ido cogiendo afecto mutuo y que han establecido una dependencia a través del punto en común de la soledad, y que aún sin saberlo, se necesitan uno a otro⁶. También el pequeño Kohei crea un vínculo con Otane. Primero, al referirse a ella como *abuela* y posteriormente, por el movimiento de hombros que los dos realizan de forma similar, como consecuencia de la presencia de pulgas en sus cuerpos, un hecho que de nuevo nos recuerda al apelativo que Kukiko hacía de ellos, al compararlos a dos perros.

Será en la segunda parte de la película cuando la existencia del nexo entre los dos personajes se hace totalmente visible, y Otane, adquiera, tal y como ella lo define, el *amor maternal* del que carecía durante la primera mitad de la historia. La nueva vinculación entre los dos personajes, y el rol materno que adquiere la protagonista, será percibido por el espectador, a través de una serie de nuevas actividades que realizarán conjuntamente los dos personajes. Pero del conjunto de estas nuevas actividades, hay que tener presente la existencia de dos, que tan solo tienen aceptación, dentro del cine ozuniano, entre personajes con un fuerte vínculo sentimental. La primera de estas acciones es la realización de un masaje que Kohei realiza a Otane, un hecho, como el del propio contacto físico entre personajes, casi inédito en el cine del director japonés. Podemos encontrar tan solo otras tres películas donde exista una acción como ésta entre dos personajes: *El hijo único*, *Principios de verano* y *Cuentos de Tokio*.

La segunda actividad a tener en cuenta por la fuerte vinculación que existe siempre que los personajes ozunianos la realizan, es la acción de fotografiarse. Esta acción queda reservada en el cine ozuniano, casi exclusivamente al ámbito familiar. A propósito de la fotografía en el cine de Yasujiro Ozu, Richie apunta que el retrato es el artefacto más potente para mostrar nostalgia⁷, de hecho, son muchos los personajes que se lamentarán de no poseer fotografías de sus seres queridos. Pero, a pesar de esta vinculación, tanto personal como melancólica con el pasado, que el retrato representa en el cine ozuniano, hay que tener presente que la realización

6 SANTOS, A. (2012): Yasujiro Ozu. Catedra, Madrid.

7 RICHIE, D (1977): Ozu: his life and film. University of California Press, Berkeley.

de esta actividad conlleva a un futuro incierto, donde la separación de los personajes no solo es inmediata, sino que muchas veces, irreversible. En el caso del *Historia de un vecindario* la acción de retratarse, es de las últimas que Kohei y Otane realizan conjuntamente, ya que la aparición del padre biológico provocará la separación.

Como hemos visto, existe en todo momento, una fuerza centrípeta que une de forma constante las dos figuras, pero será con la llegada del padre biológico, cuando esta fuerza centrípeta se rompa definitivamente y se fracture, de este modo, el vínculo maternofilial entre Kohei y Otane. El cineasta, podría finalizar de este modo el film, pero en vez de esto, introduce un desenlace, que según la teórica Audie Bock, convierte el final de *Historias de un vecindario*, como un final poco japonés⁸. Esta falta de *japonesidad* que define Bock, es debida a la introducción de elementos moralizantes por parte de Otane, como son la construcción de un discurso donde la protagonista resalta el egoísmo que posee la sociedad japonesa de la posguerra y la añoranza con los tiempos prebélicos. Además, completa este final moralizante, la búsqueda de niños abandonados por parte de Otane, para sentir realizado este nuevo sentimiento maternal que ha nacido en ella.

No es de extrañar que Bock defina como *poco japonés* el final de *Historias de un vecindario* teniendo en cuenta la filmografía ozuniana. Como ejemplos cercanos a este film, tenemos *Cuentos de Tokio* o *Principios de Verano*, donde unos vínculos familiares quedan rotos una vez finalizada la película, y a diferencia de este caso, Ozu no intenta reconstruir de nuevo este vínculo. En casos como *El sabor del té verde con arroz*, donde un matrimonio se reconcilia al finalizar el film, no existe una rotura completa de la unión matrimonial durante el desenlace de la película, aunque sí un distanciamiento. En *Historias de un vecindario*, en cambio, Ozu crea un nuevo vínculo familiar que sustituirá a otro que se ha quebrantado totalmente. Hay que tener presente para explicar este hecho, *a priori* paradójico en el cine ozuniano, lo que Tadeo Sato argumenta a propósito de los vínculos familiares ozunianos: *el tema principal de los filmes de Yasujirō Ozu atestigua su deseo de*

8 BOCK, A. (1985): Japanese film director. Kodansha International, Tokyo.

*mantener (...) el nexo familiar a pesar de la evolución social*⁹. Teniendo en cuenta la reflexión de Sato, podemos ver que el nexo familiar siempre está presente, ya sea conservando el antiguo a través de la reconstrucción de este vínculo, como ocurre con la pareja de *El sabor del té verde con arroz* o creando otras uniones, y es que, cuando la rotura de las estructuras familiares de *Cuentos de Tokio* o *Principios de verano* da paso a la finalización del film, hemos de tener en cuenta que se creará una nueva familia, aunque el film no lo muestre. De esta forma Otane, no difiere tanto de Noriko cuando ésta se separa de su padre en *Primavera Tardía*, ya que las dos, aunque rompen un nexo sentimental con un personaje, crearán un nuevo vínculo. Otane, con el encuentro de un hijo no biológico y Noriko con un marido, la única diferencia, será la forma en que se crea este nuevo nexo.

Tokiko. Una alegoría al Japón posbélico.

Tres años después de la finalización de la Segunda Guerra Mundial, Yasujiro Ozu estrena *Una gallina al viento*. Siguiendo un estilo más cercano al neorrealismo que del propio estilo ozuniano, el cineasta japonés, relata la historia de Tokiko, una madre que vive con su hijo a la espera que su marido regrese de la guerra. La enfermedad repentina del pequeño, junto a la decadencia económica que vive tanto la protagonista como gran parte del país, obliga a ésta a ejercer la prostitución para obtener el dinero necesario para la cura a su hijo.

Para el teórico y crítico de cine japonés, Tadeo Sato, este film, tenía como principal propósito contestar a la pregunta *¿qué perdió Japón durante la guerra?* Según él, la única respuesta es la *pureza*¹⁰. De esta manera, Sato ve en la figura de Tokiko, una alegoría a la nación japonesa de la posguerra, donde los dos sujetos, Japón y Tokiko, han perdido la pureza: la nación como consecuencia de la ocupación norteamericana, y la mujer, fruto de alquilar su cuerpo por dinero. Otro gran teórico de la obra ozuniana, como es David Bordwell, ve también en la figura de Suichi, el marido de Tokiko, la pérdida de la nobleza, al reaccionar de forma violenta ante su mujer al enterarse de su condición de prostituta durante su

9 SATO, T. (1979): "El mundo de Yasujiro Ozu" En Palacios René (ed.) Yasujiro Ozu. Valladolid 24 semana internacional de cine

10 BORDWELL, David (1994): Ozu and the poetics cinema. Princenton University Press, Princenton.

ausencia¹¹. Como estamos viendo, existe una pérdida de *nobleza y pureza* en los personajes de *Una gallina al viento*, como consecuencia directa del proceso bélico que ha vivido el estado japonés.

Entre la existencia de otros personajes alegóricos que muestran la decadencia que el estado japonés sufre, no tan solo por la pérdida del conflicto bélico sino también por la ocupación norteamericana, se encuentran Hiroshi, hijo de Tokiko y la mejor amiga de ésta, Chieko.

La enfermedad de Hiroshi, puede ser una clara metáfora del estado crítico que vive la nación. Incluso podemos crear un paralelismo entre la situación histórica y la propia historia narrada, donde se aprecia en ambos casos, la pérdida de la pureza y la nobleza a la que aludían Sato y Bordwell, respectivamente. De esta forma podemos ver como la prostitución / ocupación norteamericana servirá para salvar al hijo / nación y salir del estado crucial.

El cuarto personaje que actúa como elemento alegórico es Chieko, amiga de la infancia de Tokiko. Yasujiro Ozu recupera durante una conversación entre estos dos personajes un elemento que ya percibimos en la figura de Otane, protagonista de *Historias de un vecindario*, como es la añoranza al pasado. Pero este personaje introduce un elemento desconocido en Otane y que percibiremos en las futuras figuras maternas ozunianas, como es una necesidad de huir de la cultura familiar tradicional. En este caso particular las dos muchachas añoran un futuro propio de la cultura occidentalizada y alejada del tradicionalismo japonés, que nos recordará a la forma de vivir propia de algunos personajes femeninos ozunianos de films que el director, dirige en su etapa final.

Pero más allá de relacionar personajes con el estado de la nación japonesa, podemos hablar de otros elementos mucho más simbólicos y con una clara relación con el personaje materno. Al hecho de la ya mencionada, *pérdida de la pureza* como consecuencia de la decisión de Tokiko de prostituirse, podemos añadir otros de carácter más subjetivo. Antonio Santos¹² nos ofrece tres elementos cargados de simbología occidental que aparecerán en momentos claves de la historia de Tokiko: la manzana, el ovillo de lana y la polilla. La manzana, símbolo

11 *Ibíd.*

12 *op. cit.* Nota 6.

del pecado original en la religión judeocristiana, y que Tokiko mostrará de forma alegre, momentos antes de que acepte la propuesta de prostituirse. El segundo de los símbolos, el ovillo de lana que rodará por el suelo, después de que Tokiko es violada por su propio marido. Este ovillo de lana podría ser la representación de la maternidad y, sobre todo de la feminidad si tenemos en cuenta el mito griego de Ariadna, y que simboliza, en este caso concreto, el quebrantamiento de esta feminidad y por ende de la estabilidad familiar. Por último, Santos hace referencia a la polilla que vuela junto a una bombilla que ilumina la habitación que comparten marido y mujer antes de que esta confiese su pasado, una escena que en la simbología del cine, nos puede transmitir un estado de adversidad y desasosiego.

Nosotros podremos destacar otros elementos que apuntan a la degradación de Tokiko y por tanto, del estado japonés, y que a diferencia de los propuestos por Santos, podremos encontrarlos a lo largo de la filmografía ozuniana con un significado similar. Uno de estos símbolos es el de la venta del vestido tradicional japonés tan solo al comenzar el film. Tokiko, ante la necesidad económica decide vender su *kimono*, un hecho que podremos identificar con la rotura del pasado. Rotura, por cierto, definitiva, ya que como ella misma reconoce: «*este kimono me gusta, pero ya no tendré ocasión de llevarlo*». Durante su venta, y como más adelante volverá a suceder, la protagonista recuerda un tiempo pasado cargado de optimismo y bienestar, es decir, añora un pasado que ya no volverá, de la misma manera que lo añorará más adelante junto a su mejor amiga y de la misma forma que lo añoraba Otane junto a sus vecinos de *Historia de un vecindario*. Yasujiro Ozu utiliza en repetidas ocasiones a lo largo de su filmografía, la presencia del *kimono* para potenciar la tradicionalidad de un personaje. En el caso de Tokiko, es interesante señalar que ésta, no tan solo se deshace de la prenda, sino que también reconoce que ya no existirá otra ocasión para llevarlo, rompiendo así, cualquier vínculo con la tradicionalidad y el pasado.

Otro elemento simbólico es la utilización de la escalera en los planos de transición o *pillow-shots*. Teniendo en cuenta la obra ozuniana, hemos de tener presente la importancia que muchas veces este tipo de planos adquieren en un film debido a su carácter simbólico. Sin embargo, y a pesar de que la utilización de imágenes de

interiores de hogar son recurrentes para utilizarlas como planos de transición, la utilización de la imagen de una escalera será relativamente extraña en la obra del cineasta. Yasujiro Ozu, no tan solo utilizará la imagen como un medio descriptivo del espacio físico, sino que adquirirá cierto simbolismo, cuando vemos caer una lata a través de estas escaleras, mientras Tokiko es golpeada en una de las habitaciones. De nuevo, y como ocurría con el ovillo, la imagen de un objeto, sustituye un estado violento, adquiriendo este objeto la simbolización de la degradación personal del personaje. Pero en este caso, además, será el preámbulo de la caída física de Tokiko, tras ser empujada por su marido antes del fin del film. Tokiko, como el Japón posbélico, han sufrido la humillación, la pérdida de la *pureza* y el *honor* y también, la pérdida de un pasado y una tradición, que da paso a un tiempo hasta ahora desconocido tanto para ella como para el estado japonés. A pesar del sufrimiento a causa de estos elementos negativos, la alegoría de Japón, Tokiko, pide a su marido, después de que éste la empuje por las escaleras, que la perdone y que si su marido cree necesario, ella aceptará más humillaciones, por todo lo que hizo en el pasado, es decir, por prostituirse. Pero el marido renuncia a humillar de nuevo a su esposa, alegando que *en estas circunstancias, (ella) no podía hacer otra cosa*, y advierte, seguidamente, que olviden el pasado y que deben ser fuertes para afrontar los problemas que les deparará el futuro.

Si aceptamos la tesis de Sato, que argumenta que lo que Ozu pretende con este film, es buscar lo que Japón ha perdido durante el conflicto bélico, vemos, como la pérdida de la *pureza*, se acompaña de la pérdida de otros elementos, como la tradición o la nobleza, pero a la vez, vemos como Ozu no cae en el derrotismo y apuesta por la lucha del futuro. A través de las palabras del marido de Tokiko, el cineasta japonés promulga la unidad y la confianza, no para recuperar estos valores perdidos, sino para construir un nuevo futuro.

Fumiko o el encadenamiento al hogar.

Aunque en los dos casos anteriores, la figura materna, ya sea biológica como Tokiko o adoptiva como Otane, ocupa un papel principal en el film, a partir de 1949, ésta pasa o bien a un plano secundario o incluso a su total ausencia. De esta forma, no será hasta 1951 cuando Yasujiro Ozu utilice de nuevo el personaje

materno, ausente en sus dos films anteriores (*Primavera Tardía*, 1949 y *Las Hermanas Munekata*, 1950), aunque, como ya hemos señalado, ésta ocupe un papel secundario.

Dentro de la figura materna de carácter secundario, que será la que Yasujiro Ozu nos muestre a partir de *Principios de Verano*, encontramos a Fumiko, un personaje materno que no aparece solo en este film de 1951 sino que volveremos a ver dos años después, en la película *Cuentos de Tokio*. Aunque no se trate del mismo personaje, encontraremos elementos comunes entre estas dos figuras maternas, siendo el primero, por supuesto, el nombre. Es muy común en los films de Yasujiro Ozu, que éste utilice el mismo nombre para personajes de diferentes films, que al tratarse del mismo personaje comparten elementos comunes, como por ejemplo, y además, siendo uno de los más famosos, el personaje de Noriko. También el personaje de Fumiko de los dos films, tiene elementos comunes, como son la realización de las actividades del hogar como principal actividad y la dependencia que tiene del espacio doméstico. Teniendo presente estos dos elementos, no es de extrañar que Santos defina a estos dos personajes como *pasivas guardianas del hogar*¹³. A pesar de las connotaciones negativas que Santos le otorga a estos dos personajes a través de este calificativo, hemos de tener en cuenta que el ser ama de casa durante el período de la posguerra japonesa y sobre todo durante los años del crecimiento económico, fue acompañado de un mensaje ideológico que consideraba a éstas como *Shōhi no joōsama*, es decir, como reinas del consumo y las alegaba de la denominación antagónica de *Kaji no dorei* o esclavas del trabajo doméstico¹⁴. A diferencia de otros países del sudoeste asiático, el retorno de la mujer después de contraer matrimonio, era debido entre otros motivos, a un elevado salario del hombre en los puestos de trabajo, por lo que decir que la mujer de una familia se ocupaba exclusivamente de las tareas del hogar, equivalía a decir que ésta pertenecía a una familia de *status* económico alto o medio alto¹⁵. Ése es el caso de las dos *Fumikos*, las cuales, aun no pudiéndolas considerar *Shōhi no joōsama*, si que poseen un *status* social superior a las figuras maternas de los films

13 SANTOS, Antonio (2010): En torno a Noriko. Ediciones de la Filmoteca, València.

14 TOKUHIRO, Yoko (2010): Marriage in Contemporary Japan. Routledge, New York.

15 HOWOLLWAY, Susan H. (2010): Women and family in Contemporary Japan. Cambridge University Press, New York.

precedentes. La *Fumiko* del film *Cuentos de Tokio*, por ejemplo, compartirá matrimonio con un médico, y su hogar, que aunque se sitúe en los suburbios de Tokio y tenga dificultades para acoger la visita de otros familiares, es más grande que el de Noriko, cuñada de Fumiko, la cual ha de compartir baño y cocina con otros vecinos.

Retornando al calificativo de *pasivas guardianas del hogar* propuesto por Santos, hemos visto como esta connotación adquiere un carácter positivo ante la sociedad japonesa, pero Yasujiro Ozu muestra una cara bien diferente cuando estos personajes son vistos desde el espacio privado. La presencia de estos personajes maternos que se aproximan a la denominación de *Shōhi no joōsama* y que encontramos representadas en la figura de las dos *Fumikos*, adquieren, como ya hemos señalado, un papel secundario en los films del cineasta japonés, un hecho que ya las diferencia de las figuras maternas de Otane y Tokiko, pero además ocuparán un espacio físico secundario respecto a otros personajes cuando compartan un plano. Hay que señalar aquí que una de las formas que Ozu utiliza para mostrar la jerarquía de los diferentes personajes dentro del film, es a través de la composición de los cuadros, colocando, generalmente, aquellos personajes con una mayor posición jerárquica en un primer plano. De esta forma la ocupación del primer plano corresponde a un miembro varón de más edad, generalmente el padre o cabeza de familia, y las mujeres y los niños quedan relegados a un segundo plano. Éste es el caso de Fumiko, pero también del personaje materno que aparece, como personaje secundario, en el film *Historias de un vecindario*. A diferencia de Otane, la figura materna de este film ocupa una posición económica superior al resto de vecinos, pero no como consecuencia de unas mejores condiciones laborales del marido de ésta, sino debido a que esta familia ha sido agraciada con un premio económico. Aunque este personaje no lo podamos definir como una futura *Shōhi no joōsama*, ya que esta mejora económica no es consecuencia del resurgimiento económico de la nación, su escasa presencia nos muestra que su posicionamiento en el plano respecto a otros personajes, es similar a la de Fumiko. Aunque las dos *Fumikos* presentan grandes similitudes, existirán pequeñas diferencias entre estos dos personajes. La principal divergencia entre las dos *Fumikos*, es la necesidad de romper este encadenamiento al hogar que posee la

Fumiko de *Principios de Verano* y que no vemos en su homóloga de *Cuentos de Tokio*. La propia Fumiko de *Principios de Verano* definirá a su cuñada Noriko como una persona *impresionante* por el hecho de no vivir en la ignorancia, como vivía ella antes de casarse. Hay que apuntar aquí que Noriko elegirá libremente el matrimonio, mientras que Fumiko se rigió por las leyes tradicionales del *omiai*, es decir por el matrimonio concertado. Es importante señalar también que la conversación entre Fumiko y Noriko, se realiza en un espacio exterior, un lugar que no ocupará en ningún momento la Fumiko de *Cuentos de Tokio*. Para potenciar esta relación entre estos dos personajes, el director utilizará el efecto *sojikei*, precisamente durante la escena donde Fumiko admite su admiración hacia Noriko. El efecto *sojikei*, muy utilizado por el director japonés, corresponde a una equiparación entre dos personajes en una misma escena, mediante la realización de movimientos de forma unísona, adquiriendo de esta forma, un mismo valor visual¹⁶. El crítico japonés Tadeo Sato identificó esta característica con la armonía y el equilibrio existente entre dos personajes¹⁷, en este caso, entre Fumiko y Noriko. En la escena en cuestión, las dos mujeres accederán en la duna de una playa, donde posteriormente realizarán una conversación cargada de sinceridad. Tal es la equiparación visual entre estos dos personajes, que el efecto *sojikei*, irá acompañado de una equiparación física de las mujeres, de tal manera, que el espectador, al verlas subir por las dunas de espaldas, mediante movimientos iguales y con un vestido y peinado parecidos, le será dificultoso identificar cual de las dos es Fumiko. Esta equiparación visual entre estos dos personajes, no tan solo acerca la figura materna a Noriko, aportándole por tanto, una liberación del propio entorno hogareño, sino que, como bien apunta Santos, también se produce un acercamiento de Noriko hacia Fumiko, ya que ésta pronto se verá en la misma situación que su cuñada, es decir, casada y madre de un hijo, aunque ni el matrimonio de Noriko será concertado ni su futuro hijo será biológico¹⁸.

Otra secuencia donde podemos ver esta liberación de Fumiko de *Principio de Verano*, es, contrariamente al ejemplo anterior, dentro del espacio hogareño. En este caso, podríamos decir que se produce una *liberación de carácter jerárquico*, ya

16 op. cit. Nota 6.

17 op. cit. Nota 9.

18 op. cit. Nota 13.

que el personaje materno rompe con la regla de colocar jerárquicamente los diferentes personajes que ocupan el espacio de un plano. Fumiko, Noriko y, posteriormente, el futuro marido de Noriko, Yabe, compartirán una comida en la mesa, sin que ningún personaje desplace a otro.

Todos estos elementos que de alguna forma acercan a Fumiko con Noriko, alejan a la vez, a este personaje materno de su homóloga de *Cuentos de Tokio*, la cual adquiere a lo largo del film, un carácter mucho más secundario y a la vez, más encadenado al hogar. Pero en cambio nos encontraremos, con la Fumiko de *Cuentos de Tokio*, con una ama de casa con un *status* económico superior a su antecedente, más cerca de lo que anteriormente hemos denominado *Shōhi no joōsama*, a pesar de que aún está relativamente lejos de pertenecer a un ama de casa de la conocida era del "milagro japonés".

Las otras madres

De todos los personajes maternos vistos hasta ahora, tan solo tres corresponden a madres biológicas, Fumiko (*Principios de Verano* y *Cuentos de Tokio*) y Tokiko (*Una gallina al viento*). Otane, la madre de *Historias de un vecindario* acabará convirtiéndose en madre adoptiva, debido a la adquisición a lo largo del film del que ella reconoce como el *instinto maternal*. En el resto de films, los personajes maternos ya se habrán convertido en abuelas (*Cuentos de Tokio* y *Principio de Verano*) o serán sustituidos por otros personajes que cumplirán el rol de madre (*Las hermanas Munekata*). En *Primavera Tardía* el personaje de Noriko, se encontrará, como los personajes maternos, a medio camino entre el mundo tradicional y el mundo moderno, pero la ausencia en el film de personas infantiles, le impiden desarrollar este rol materno, cumpliendo en cambio, el rol de esposa con su propio padre viudo. De esta forma, la ausencia total de personajes que cumplan directa o indirectamente el rol de madre durante los films que Yasujiro Ozu dirige durante el período de la posguerra japonesa, lo encontramos tan solo en el film *El sabor del té verde con arroz*.

Como hemos señalado, la presencia de mujeres que aún sin ser madres cumplen estos roles, es relativamente frecuente. Muchas de ellas comparten incluso, junto al rol materno, el rol de esposa con su propio padre, generalmente viudo, como es el

caso de Noriko en *Primavera Tardía*. Pero será Setsuko, la hermana mayor de *Las hermanas Munakata*, quien no tan solo cumpla el rol de esposa con su propio padre, sino que delante de su hermana pequeña se convierta en el paradigma tutelar y en la guardiana de la tradición, una actividad ésta, que recae normalmente en la figura de los progenitores. Algunos autores han puesto incluso en tela de juicio la existencia de una relación incestuosa entre padre e hija¹⁹, nosotros, creemos en cambio, que el rol esposa/madre de una hija, no conlleva una carga sexual, y nos decantamos más por la visión de Slocombe, que afirma que la utilización del sexo por parte de Ozu, se utiliza desde una perspectiva divertida, con cierta desaprobación y en otros casos, con el castigo del personaje en cuestión²⁰. Como podemos comprobar al visionar el film, éstos no son el caso de Noriko y Setsuko, con sus respectivos padres.

Otra figura materna que difiere de los casos anteriores, es el personaje de la abuela. Este personaje materno que lo podemos ver en *Principios de Verano* adquiere el protagonismo con Tomi en el film *Cuentos de Tokio*. Tomi, a diferencia de los casos anteriores, no actúa como engranaje entre el pasado y el presente, su veritable mundo es la tradición, y por tanto, cuando este personaje se dirige al mundo moderno de Tokio, al que pertenecen algunos de sus hijos, se refleja una rotura generacional. Esta rotura entre generaciones, será un tema recurrente en el cine de Yasujiro Ozu desde el final de la guerra hasta su muerte, en 1962, y en muchos casos, hablar de la rotura generacional en el cine ozuniano, es equivalente a rotura o desintegración del núcleo familiar. Podemos ver, como lo hace J.P. Jackson, como una de las causas de esta rotura familiar es debida al proceso migratorio del medio rural al medio urbano tras la finalización del conflicto bélico, provocando un abandono de *la naturaleza, el ritmo de las estaciones y los valores inherentes de este tipo de vida para adaptarse a la vida urbana*²¹.

19 En el caso de Noriko de *Primavera Tardía*, el autor Torres Hortelano nos habla de la posible relación incestuosa entre padre e hija. HORTELANO TORRES, Lorenzo Javier. (2006): *Primavera Tardía* de Yasujiro Ozu: cine clásico y poética Zen.Caja España, León.

20 SLOCOMBE, R. (diciembre 1997): "Amor, sexo y elipsis". *Nosferatu revista de cine*. Nº 25-26 pp. 63-65

21 JACKSON, J.P. (diciembre 1997): "Ozu Yasujiro, cineasta universal". *Nosferatu revista de cine* Nº 25-25 pp 4-5.

Tomi no forma parte de estos ciudadanos que migraron al espacio urbano, pero si tres de sus hijos. La relación entre esta anciana y la hija que aún vive con ella en el campo, Kyoko, es totalmente diferente a la relación que Tomi mantendrá con el resto de hijos, mucho más distante. Culpabilizar de la fisura familiar, como lo hace Jackson, al proceso migratorio, tiene sentido aquí, si tenemos en cuenta que solo se mantiene una buena relación familiar entre los integrantes que no han abandonado el medio rural.

La rotura generacional entre Tomi y el resto de familiares que viven en la gran ciudad, se refleja a lo largo de la película en diferentes puntos. Un primer momento donde podemos ver esta separación generacional, es cuando Tomi, durante un paseo con su nieto tras la llegada de la anciana a Tokio, intenta entablar una conversación, pero ésta no recibirá en ningún momento contestación del pequeño, debido al dialecto que habla Tomi, Chūgoku, y que es incomprensible para el pequeño²². La ignorancia del pequeño del lenguaje de sus orígenes familiares, provoca esta incomunicación, y de nuevo comprobamos que la separación entre dos generaciones se ve reforzada por el desplazamiento previo de la nisaga familiar.

La relación de Tomi con sus hijos no será mucho mejor, ya que esta, aunque viaja desde su casa a Tokio para ver a sus hijos, vivirá en todo momento un proceso de desplazamiento que dificultará el encuentro entre todos los miembros familiares. El primer desplazamiento de Tomi provocado por sus hijos, es cuando es enviada por éstos, al balneario de Atami. La propia estancia en el lugar la podemos considerar un segundo desplazamiento, ya que el balneario estará repleto de jóvenes y parejas de recién casados. Con el regreso a Tokio, la pareja de ancianos (Tomi y su marido) se encuentran con un tercer desplazamiento ante la dificultad de ser acogidos de forma conjunta en una de las casas de sus hijos. La separación de la pareja de ancianos y por tanto, su tercer desplazamiento, adquiere en este momento un cariz simbólico, ya que se produce en el parque de Uneo, un lugar ya utilizado por Ozu para situar los niños sin hogar que Otane irá a buscar en el film *Historias de un vecindario*. Santos ha comparado los personajes de esta escena con

22 op. cit. Nota 13.

vagabundos sin hogar, no tan solo por la situación en que se encuentran, sino por los elementos visuales de las maletas y sus ropajes negros en contraste con las vestimentas blancas de los niños que juegan en el parque²³.

Finalmente, la unión familiar, y por tanto, el fin del desplazamiento de los padres respecto a sus hijos, se realiza, paradójicamente, con la muerte de Tomi, cuando toda la familia consigue reunirse entorno al lecho de muerte de su madre.

CONCLUSIÓN

El personaje materno de la filmografía ozuniana durante el periodo de la posguerra, de la misma manera que el propio estado japonés, se encuentra entre dos mundos: el tradicional, propio del Japón prebélico y el moderno, cargado de elementos occidentalizados. Este panorama sociopolítico cambiante se verá también reflejado en los personajes maternos, el cual va viviendo una metamorfosis a lo largo de la filmografía que ocupa este período. Las figuras maternas de Otane y Tokiko, nos ofrecerán a lo largo de sus respectivas películas, un discurso moralizante sobre lo que ha perdido Japón pero también de como hay que aprender a olvidar para reconstruir la sociedad.

Con el paso de los años el discurso materno varía. Las *Fumikos* de los films *Principios de Verano* y *Cuentos de Tokio*, ya no recuerdan tanto el pasado como sus antecedentes, sino que ahora sus preocupaciones son otras. La mejora económica que vivirá el país con el avance de la posguerra, aparta a la mujer a un segundo plano, la recluta al espacio privado, el hogar, y muchas veces seguirá estando sometida a alguna de las órdenes del sistema familiar tradicional o *Ie*.

A través de estos personajes, Yasujiro Ozu nos muestra el mayor viraje social de Japón en el siglo XX. Nosotros, podríamos habernos centrado en otro personaje ozuniano para estudiar esta transformación, pero la elección del personaje materno se debe a que fue la mujer de edad media uno de los actores sociales que más sufrió los cambios sociopolíticos de aquella época que Japón vivió entre la tradicional y la modernidad. Pero además, hemos de tener muy presente la importancia que este personaje tiene para el cineasta japonés, ya que, ya sea de forma directa o otorgando el rol de madre a un personaje que carece de hijos, la

23 op. cit. Nota 6.

presencia maternal está presente en la mayoría de sus films. Pero su función va mucho más allá de crear un engranaje entre dos generaciones. La madre o aquel personaje que cumpla el rol materno, lucha por mantener el nexo familiar pese a la transformación social. Lo vimos en *Otane*, que buscará un niño abandonado para cuidarlo, una vez su "hijo adoptivo" haya marchado con su padre; también lo vimos con Tokiko, que pide más humillación a su marido si esto es una forma de salvar su unidad familiar; por supuesto en las dos *fumikos* que se mantienen como auténticas guardianas de su hogar, e incluso en Tomi, la abuela de *Cuentos de Tokio*, que después de ser rechazada por sus hijos, acaba consiguiendo que todos se reúnan en torno a ella, aunque sea en su lecho de muerte. La figura materna busca así, una doble unidad, primero entre su generación y la predecesora y a la vez, una unidad dentro del núcleo familiar.

BIBLIOGRAFÍA:

- BOCK, A. (1985): Japanese film director. Kodansha International, Tokyo.
- BORDWELL, D. (1994): Ozu and the poetic cinema. Princeton University Press, Princeton.
- HORTELANO TORRES, Lorenzo Javier (2006): Primavera Tardía de Yasujiro Ozu: cine clásico y poética Zen. Caja España, León.
- HOWOLLWAY, Susan H. (2010): Women and family in Contemporary Japan. Cambridge University Press, New York.
- JACKSON, J.P. (diciembre 1997): "Ozu Yasujiro, cineasta universal". *Nosferatu revista de cine* N° 25-25 (Diciembre 1997) pp 4-5.
- KUMIKO Fujimura-Fanselow, ATSUKA Kameda (Eds.) (1995): Japanese Women: New feminist perspective on the past, present and future. The feminist Press at the City University of New York, New York.
- RICHIE, D (1977): Ozu: his life and film. University of California Press, Berkeley.
- SANTAMARÍA, Antonio. (diciembre 1997): "Entre la tradición y la modernidad". *Nosferatu revista de cine*. N° 25-26 pp.14-23.
- SANTOS, Antonio (2010): En torno a Noriko. Ediciones de la Filmoteca, València.
- SANTOS, Antonio (2012): *Yasujiro Ozu*. Catedra, Madrid
- SATO, T. (1979): "El mundo de Yasujiro Ozu" En Palacios René (ed.) *Yasujiro Ozu*.

Valladolid 24 semana internacional de cine (1979).

SLOCOMBE, R. (Diciembre 1997): "Amor, sexo y elipsis". Nosferatu revista de cine. Nº 25-26 pp. 63-65

TOKUHIRO, Yoko (2010): Marriage in Contemporary Japan. Routledge, New York.

FILMOGRAFÍA:

OZU, Yasujiro (2008): Una gallina al viento. Barcelona: Versus entreteniment.

OZU, Yasujiro (2001): Historia de un vecindario. Barcelona: Filmax home video.

OZU, Yasujiro (2003): Primavera tardía. Barcelona: DeAPlaneta.

OZU, Yasujiro (2001): Principios de verano. Barcelona: Filmax home video.

OZU, Yasujiro (2001): Las hermanas Munakata. Barcelona: Filmax home video.

OZU, Yasujiro (2008): El sabor del té verde con arroz. Barcelona: Filmax home video.

OZU, Yasujiro (2005): Cuentos de Tokio. DeAPlaneta.