

CUENTOS DE TOKIO: UNA MIRADA DE OZU A LA TRANSFORMACIÓN DE LA SOCIEDAD JAPONESA DE LA POSGUERRA

José María Tápiiz

Introducción

Se ha considerado a Yasujiro Ozu (1903-1963) como uno de los grandes cineastas japoneses, junto con nombres tan conocidos como Akira Kurosawa (1910-1998), o actualmente Takeshi Kitano (1947-) y otros, quizá menos conocidos del gran público, como lo fue Kenji Mizoguchi (1898-1956). La peculiaridad de la obra de Ozu es que, incluso entre sus connacionales, pasa por ser «el más japonés» de sus directores, sin que, en realidad, se pongan demasiado de acuerdo en qué consiste esa peculiaridad. Ello, unido al carácter poco conocido entre nosotros del cine nipón, hace de estas líneas un reto difícil de superar. Habrá que dar unas pinceladas breves tanto de la situación histórica y artística del país antes de emprender dicho reto, con el fin de intentar explicar el devenir de Yasujiro Ozu.

Sin ánimo de ser exhaustivos, diremos que Japón vivió un periodo de aislamiento nacional (*Sakoku*) de casi doscientos cincuenta años¹, sólo roto con la llegada de los bar-

¹ La política de aislamiento nacional japonesa cristalizó entre los años 1635 y 1641, con una sucesión de decretos que terminaron cerrando el país al exterior, y que redujo los contactos con el extranjero al comercio con los

cos de guerra del estadounidense comodoro Perry a las costas niponas en 1853, por orden del entonces presidente Fillmore, y que bajo la amenaza de la fuerza, obligó a los japoneses a abrir sus fronteras al exterior con el fin de obtener ventajas económicas y comerciales derivadas de su cercanía a China. La apertura y desarrollo posteriores del país se hicieron bajo una feliz conjunción de factores de todo tipo (incluida la participación activa de la clase dirigente nipona) que permitieron hacer de Japón el primer país de la historia contemporánea que se modernizó sin sufrir una colonización ni invasión militar².

Sin embargo, el desarrollo económico y tecnológico fue acompañado por una muy escasa asimilación de los valores occidentales. Así, el espíritu japonés pugnaba por mantener un difícil equilibrio entre modernización material y respeto a la tradición. Esa dicotomía no fue fácil de resolver, y tras unos prometedores comienzos cuyo mejor exponente (en el plano cultural) fueron los años veinte del pasado siglo (concretamente el final de la llamada época Taisho y el principio de la era Showa³), se terminó efectuando una

holandeses en un barrio de Nagasaki y eventualmente también con los chinos. El motivo de este aislamiento fue el temor a una invasión portuguesa o española con el pretexto de difundir el cristianismo en el archipiélago. Al respecto, véase John Whitney HALL: *El imperio japonés, Siglo XXI* de España Editores, Madrid, 1993.

² Aunque ha habido a lo largo de la historia varios intentos de invadir Japón por potencias de distintos lugares y épocas, el país sólo conoció un breve periodo de ocupación americana tras la Segunda Guerra Mundial, entre 1945 y 1952. Pero para entonces Japón era ya una potencia «moderna», en el campo industrial. Con todo, la influencia de la ocupación americana fue decisiva en el orden político y social, como se ve más adelante. Al respecto, véase Ian BURUMA: *La creación de Japón, 1853-1964*, Ed. Mondadori., Barcelona, 2003, págs. 145-170.

³ En Japón se usan dos cronologías oficiales; la occidental, cuyo calendario coincide con el nuestro, y la correspondiente al periodo en el poder de cada emperador, cuyo comienzo de reinado marca el principio de

fuerte regresión a partir de la década siguiente, en la que el país, convulsionado por la crisis económica, terminó cayendo en la tentación del militarismo: desde 1936 los partidos políticos quedaban, de hecho, relegados a la impotencia. La Guerra chino-japonesa (1937-1945) y la Guerra del Pacífico (la participación japonesa en la Segunda Guerra Mundial) fueron sus principales consecuencias.

El término de la Segunda Guerra Mundial fue muy traumático para los japoneses, principalmente por el elevado número de víctimas que, tanto en el frente como en la retaguardia⁴, causó la misma: dejando aparte las bombas atómicas, se olvidan frecuentemente los devastadores bombardeos americanos sobre casi todas las ciudades importantes del país (salvo Kioto y alguna más) durante 1945⁵. Japón, al finalizar la contienda, estaba devastado. Y, por primera vez en su historia, invadido: la ocupación americana (oficialmente entre 1945 y 1952) fue breve pero decisiva en todos los ámbitos⁶: MacArthur había recibido la orden de occidentalizar el país, tarea a la que se dedicó con empeño y, en conjunto,

una nueva era: así, el emperador Meiji, que gobernó entre 1868 y 1912, se conoce (también en el extranjero) como «era Meiji», o «época Meiji». Las siguientes han sido: era Taisho (1912-1926); era Showa (1926-1989) y, actualmente, era Heisei (1989-).

⁴ «Desde el comienzo de la guerra contra China habían muerto 3,1 millones de japoneses, de los cuales 800.000 habían sido civiles (...). Más del 30 por ciento de los japoneses habían perdido sus hogares» (HALL. *op. cit.* pág. 322).

⁵ Para el fin de la guerra, en agosto de 1945, Estados Unidos había bombardeado 69 ciudades japonesas y destruido zonas habitadas en las que vivían cerca de 21 millones de personas (Cfr. «La derrota de Japón». En *Historia de la Segunda Guerra Mundial*, Ed. Salvat, Tomo 10, Pamplona, 1979, pág. 193).

⁶ En palabras de Hall, «ninguna ocupación se ha dedicado con tal intensidad a la reforma política y social de un país, salvo en los casos de abiertas y declaradas conquistas. Pocas sociedades han sido tan enteramente “rehechas” en tan poco tiempo» (HALL. *op. cit.* pág. 322).

con bastante éxito dado lo corto de la ocupación⁷. Los cambios, en los años cincuenta del siglo XX, al igual que había sucedido en el último tercio de la anterior centuria, se sucedían con rapidez. Fue en ese caldo de cultivo en el que habría que situar el cine nipón del momento.

El cine japonés

Antes de empezar a hablar de la película a la que nos hemos acercado, *Cuentos de Tokio*, conviene dar unas breves ideas de la historia del cine japonés desde sus inicios hasta la realización de la película para situar al lector en las coordenadas sociales y temáticas del filme.

El cine en Japón, al igual que en muchos países occidentales, comenzó a finales del siglo XIX: las primeras imágenes tomadas en 1896-97 corresponden a escenas costumbristas, imágenes de *geishas*, vistas de Tokio⁸... En un primer momento (como en otros países) estuvo muy influenciado por la fotografía y sobre todo por el teatro⁹, y

⁷ MacArthur no acabó personalmente las reformas que había emprendido, puesto que fue destituido por el presidente Truman en abril de 1951, por desavenencias provocadas por la guerra de Corea. Fue sustituido por el general Ridgway. En cuanto a la ocupación, si bien acabó formalmente con el Tratado de San Francisco el 8 de septiembre de 1951, éste se puso en práctica en abril de 1952, con la devolución formal de la autoridad nacional al gobierno japonés.

⁸ Cfr. Max TESSIER: *El cine japonés*, Acento Editorial, Madrid, 1999, pág. 15.

⁹ Cfr. TESSIER, *op. cit.* pág. 15. Una de las consecuencias más curiosas de la influencia del teatro en los inicios del cine japonés fue la ausencia de actrices durante bastantes años de las pantallas, puesto que en el teatro japonés no actuaban mujeres. Los papeles cinematográficos femeninos eran representados por actores conocidos como *onnagata* u *oyama* (Cfr. Antonio WEINRICHTER: *Pantalla amarilla: el cine japonés*, T&B Editoriales, Madrid, 2002, pág. 39).

visto como un arte, no como una industria, que era como se vio casi desde el principio en Hollywood. Sin embargo, y a diferencia de en otras naciones, esto duró poco: el cine pronto comenzó a verse como un campo de inversión, lo que provocó la rápida capitalización del naciente invento¹⁰, que pasó a ser una industria más, como ya lo era en Estados Unidos: con sólo unos pocos años de diferencia, el planteamiento estadounidense y el japonés respecto al cine fue el mismo: un mercado del ocio¹¹. Esto provocó un rápido desarrollo de la industria del celuloide en Japón¹²: entre los años diez y veinte del pasado siglo el cine nipón se convirtió en la imagen especular asiática —en cuanto a planteamiento económico— del cine americano: en la década de los treinta Japón ya era el primer productor de películas del mundo, por delante de los Estados Unidos, a la vez que uno de sus principales consumidores; al cine nipón, abundante como se ha dicho, había que añadir las películas americanas, que eran también esperadas y vistas con avidez por el público japonés. A esto había que añadir el hecho de que para los japoneses, las películas occidentales eran la principal ventana que tenían al mundo exterior: en los años veinte, principalmente en las ciu-

¹⁰ «Hacia 1914 las películas se habían convertido en un gran negocio en Japón. Tan tempranamente como en 1908, ya se habían consolidado los medios para asegurarse beneficios estables» (Donald RICHIE: *Cien años de cine japonés*. Ediciones Jaguar, 2004, Madrid, pág. 29).

¹¹ De hecho, para finales de la década de los veinte la industria cinematográfica japonesa ya era de las más grandes del mundo y el 75% de la producción y distribución de película estaba en manos de tan solo dos grandes compañías: la Nikkatsu y la Shochiku (Cfr. WEINRICHTER, *op. cit.* pág. 35). La concentración empresarial cinematográfica japonesa había empezado ya en 1912 (Cfr. Hiroshi KOMATSU, «Some Characteristics of Japanese Cinema before World War I», en Arthur NOLLETTI JR-David DESSER, *Reframing Japanese Cinema*. Indiana University Press, Indianapolis, 1992, pág. 256).

¹² Cfr. TESSIER, *op. cit.* pág. 16.

dades de tamaño medio —por no hablar de las localidades rurales—, la mayor parte de las personas mayores de cincuenta años había crecido en un ambiente totalmente feudal: los extranjeros eran desconocidos, así como sus costumbres, vestimenta, e incluso aspecto físico. Tan solo ciudades como Tokio, Yokohama, y sobre todo Kobe, tenían un número suficiente de occidentales en sus calles —o al menos en algunos de sus barrios— como para que los habitantes nipones de esas zonas no se sorprendieran de lo que veían en las imágenes: un soldado de caballería estadounidense, la moda de las mujeres y hombres occidentales, sus casas, los altísimos edificios neoyorkinos... entraban en la vida de los japoneses a través de las imágenes del cine¹³.

Sin embargo, y desde el principio, hubo una importante diferencia entre la concepción de industria cinematográfica entre japoneses y americanos: mientras que en Estados Unidos el cine se articuló a través de un triángulo formado por empresas, directores y actores, con libre circulación entre ellos, en Japón no fue así: las empresas cinematográficas —al igual que todas las restantes en el país— se concibieron con una estructura jerárquica, en la que directores, actores, guionistas... eran asalariados de la compañía de cine que los empleaba. Las consecuencias principales fueron que los directores debían atender —salvo los más afortunados— a un criterio de productividad que era más laxo en Estados Unidos y casi inexistente en otros países, en los que el cine se veía principalmente como un arte. Así que la

¹³ «Japón (...) carece enteramente de la repugnancia hacia el hecho de que le enseñen que es tan frecuente entre el público occidental; de modo que estas primeras películas tuvieron inmediatamente unos seguidores entusiastas para los cuales saber qué aspecto tenía la caballería francesa o cómo bailaba Fátima eran asuntos del interés más vivo» (RICHIE, *op. cit.* pág. 26).

mayor parte de los directores nipones no se arriesgaban con temáticas complicadas o de escaso gusto del gran público, puesto que su salario —mensual, como el de cualquier otro empleado— dependía de su éxito en taquilla. A la vez les ataba a un contrato que les obligaba a un determinado número de películas al año, o por un periodo concreto de tiempo. Los efectos respecto a la creatividad en la industria del cine nipón fueron previsibles y evidentes: muchas películas, pero de escaso interés técnico, salvo contadas excepciones, como la marcada influencia del expresionismo alemán, muy acorde con la mentalidad japonesa¹⁴, que emplea un alto porcentaje de comunicación no verbal en sus relaciones y en donde el teatro simbólico (el teatro *nô* y el *kabuki*) tiene una gran importancia cultural. Otra de las consecuencias (paradójicas) de esto último fue la permanencia del cine mucho hasta bien entrada la década de los treinta¹⁵. Y con ello la permanencia de los «narradores de películas», o *benshi*¹⁶. Solamente los grandes directores consagrados podrían permitirse el lujo de intentar aventuras tanto técnicas como temáticas, y no siempre.

¹⁴ Cfr. RICHIE, *op. cit.* pág. 83-84.

¹⁵ «La transición del cine mudo al sonoro fue lenta y dolorosa. Por supuesto realizaron ensayos desde finales de los años veinte, pero sin mucho éxito. Fue Heinosuke Gosho (1902-1981) quien filmó la primera película cien por cien hablada en 1931 (...), una comedia hablada. Pero el resultado del cine sonoro distaba mucho de ser satisfactorio, y el mismo Gosho volvió a rodar películas mudas (TESSIER, *op. cit.* pág. 25). De hecho, «para 1932 sólo algo más del 10% de las películas japonesas empleaban sonido sincronizado» (WEINRICHTER, *op. cit.* pág. 24).

¹⁶ Los *benshi* eran personas que, aparte de explicar las películas, daban mayor emoción a las mismas, según su habilidad narradora. En un país en donde casi todo lo extranjero requería ser explicado, los *benshi* eran «una tranquilizadora presencia nativa con una supuesta familiaridad con las cosas extranjeras» (RICHIE, *op. cit.* pág. 17). El éxito de los *benshi* fue tal que incluso en los años setenta, en determinados cineclubes japoneses, seguían requiriéndose sus servicios.

De esta manera, los temas más atrayentes para los japoneses del primer tercio del siglo fueron los dramas históricos —los llamados *jidai-geki*, muy abundantes dentro de la cultura del país—, los temas modernos —conocidos como *gendai-geki*, en especial los centrados en el «cine negro», al estilo de los Estados Unidos— y las películas de humor (conocidas como *guro nansensu*, de influencia americana también). Otros géneros importantes aunque menos cultivados fueron las películas de corte crítico, muy vinculadas a corrientes ideológicas marxistas, cuya etapa dorada fue la época Taisho.

Otra de las consecuencias de esa sujeción del cine a la industria en general —y de ésta al poder político— fue que, cuando el Gobierno japonés comenzó a escorarse —en los años treinta, como se apuntaba arriba— hacia el militarismo, el cine pasó a convertirse en una «herramienta de educación patriótica». Desde esos años y sobre todo durante la guerra, la filmografía japonesa estuvo al servicio del Gobierno¹⁷. Los directores —e intelectuales en general— eran presionados, comprados, amenazados para realizar obras que exaltaran el patriotismo: los díscolos fueron arrinconados (generalmente sin violencia), presionados de manera indirecta a través de coacciones a sus familias o enviados a los «nuevos paraísos» del Imperio —principalmente la industrializada y ordenada Manchuria— donde muchos de ellos terminaron, con el tiempo y paciencia por parte del Gobierno militar, convirtiéndose en adalides del imperialismo japonés¹⁸.

Tras el final de la guerra, la situación cambió. El Gobierno de Ocupación americano aprovechó, como lo había hecho antes el imperialismo japonés, el caudal educativo

¹⁷ Cfr. TESSIER, *op. cit.* pág. 27; RICHIE, *op. cit.* pág. 90.

¹⁸ Cfr. BURUMA, *op. cit.* págs. 108-109.

del cine¹⁹ para introducir los nuevos valores entre el pueblo nipón: lo hizo a través de una doble política de temas «recomendados» y temas «prohibidos»: de entre los primeros estaban las historias que contaran el reagrupamiento de familias tras la guerra, la prosperidad, la reincorporación al trabajo, la acción benéfica de los sindicatos, el sexo o la libertad individual²⁰, esta última frente a la concepción tradicional nipona de primacía del grupo frente al individuo. De entre los temas prohibidos estaban algunos tan del gusto de los japoneses como los dramas históricos, las aventuras de samuráis, las venganzas legendarias —muy presentes en la historia nipona— o casos tan peregrinos como las imágenes del monte Fuji, símbolo asociado durante el régimen anterior con el imperialismo japonés²¹.

Para los años cincuenta, con la conversión de China en país comunista y el inicio de la Guerra de Corea (1950-1953), Japón ya se presentaba como la cabeza de puente de Estados Unidos en Asia. El desarrollo económico fue formidable y rápido, amparado sobre todo por la recuperación de la industria nipona, que apoyó sin reservas al esfuerzo de guerra en Corea²². La rápida transformación

¹⁹ «En 1945, an lendemain de la défaite, il existe 845 salles de cinéma. L'année suivante, en 1946, on compte 730 millions d'entrées dans 1 376 salles. En 1958, les chiffres atteignent 1 milliard 127 millions d'entrées dans 7 067 salles» (Tadao SATO: *Le Cinéma Japonais*, Tome II, Centre Georges Pompidou, París, pág. 38).

²⁰ *Ibid*, pág. 12; BURUMA, *op. cit.* pág. 151.

²¹ Cfr. RICHIE, *op. cit.* pág. 107.

²² Si bien Japón no se benefició del Plan Marshall, su situación privilegiada a pocas millas del escenario de la Guerra de Corea le permitió absorber todos los encargos de material para el ejército americano, lo que capitalizó la industria japonesa de manera mucho más eficaz, aún si cabe. La guerra de Corea fue el auténtico trampolín industrial del despegue económico japonés.

social que siguió al esfuerzo económico tuvo su reflejo también en el cine. Y es ahí en donde cabe situar la mayor parte de la filmografía de posguerra de Yasujiro Ozu.

Yasujiro Ozu y su filmografía hasta 1953

El conocido director fue casi coetáneo a la aparición del cine en su país. Nació en Tokio en 1903, en el seno de una familia de comerciantes, que por motivos de trabajo se mantuvo muy poco unida físicamente a lo largo de muchos años²³: posiblemente ello influyó —junto con su soltería— en el desarrollo de sus temáticas posteriores. Su padre, por motivos de trabajo, pasaba largas temporadas fuera de casa, lejos de la capital, hasta que su mujer —la madre de Ozu— tomó el relevo de varios de los negocios familiares en la zona central de Japón. Ello hizo que Yasujiro se trasladara junto con su madre y hermanos varias veces de residencia, viviendo en localidades cercanas a Mie, Nagoya y sobre todo, Kobe, el gran puerto comercial del oeste del país, puerta de entrada de mercancías, ideas y personas del exterior, así como principal lugar de salida de la masiva emigración nipona al continente americano (Estados Unidos, Brasil y Perú principalmente) de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Todo ello hacía de la ciudad un lugar muy cosmopolita, con destacada presencia de extranjeros, de ideas nuevas, y en donde la diversión del cine era muy popular, al igual que en otras ciudades grandes japonesas. Fue en esa primera época en la que Ozu se aficionó con auténtica pasión al cine, descuidando los estudios. Iba a ver siempre películas extranjeras: por aquel entonces

²³ Cfr. Antonio SANTOS: *Yasujiro Ozu: elogio del silencio*, Ed. Cátedra, Madrid, 2005, pág. 24.

—ya según confesión propia, durante muchos años— sólo veía cine foráneo. Fue al empezar a trabajar en la industria cinematográfica cuando comenzó a ver cine nacional.

Su desastroso rendimiento académico terminó desesperando a su padre, que lo reclamó a su lado en 1923, con tan sólo veinte años²⁴. Sin embargo, gracias a los buenos oficios de un tío suyo —que convenció a su reticente padre— logró entrar en una de las dos grandes compañías cinematográficas japonesas del momento: la Shochiku, con la que trabajó —salvo en alguna que otra película— durante toda su vida. Empezó desde abajo, como ayudante de cámara, se integró bien en el equipo y cuatro años más tarde ya era ayudante de dirección²⁵. Sus primeros trabajos como realizador los hizo en el género de la comedia (*guro nansensu*, citado antes). Aunque su primera película como director fue una historia de samuráis, que hoy día no se conserva. Fue durante los años treinta cuando Ozu comenzó a llamar la atención como director, produciendo películas de cierto éxito, principalmente comedias de influencia estadounidense²⁶, si bien también abarcó entonces los dramas familiares: de hecho, una de sus mejores películas de entonces fue *Nací, pero...* (1932); una tragicomedia muda en la que describe un caso de acoso laboral de un jefe de empresa hacia uno de sus subordinados. Al igual que uno de sus grandes maestros, Charles Chaplin, Ozu se pasó tardíamente al sonoro, en 1936, aunque ya desde tres años antes meditaba la idea de aventurarse en ese campo²⁷.

²⁴ *Ibid.* pág. 26.

²⁵ *Ibid.* pág. 28.

²⁶ Cfr. WEINRICHTER, *op. cit.* pág. 90.

²⁷ *Antología de los diarios de Yasujiro Ozu* (Edición a cargo de Núria PUJOL y Antonio SANTAMARIA), Ed. Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, Valencia, 2000, Anotaciones de: 9-III-1933, pág. 19; 10-III-1933, pág. 19; 16-XII-1933, pág. 28.

Su producción cinematográfica fue muy abundante y casi frenética durante la etapa anterior a la guerra, a diferencia de su vida personal: si bien era muy concienzudo a la hora de trabajar, en la intimidad era tremendamente bohemio, con un horario de trabajo —por denominarlo de alguna manera— marcadamente nocturno, aficionado al alcohol y a las reuniones con sus colegas de trabajo en tabernas, aunque sin excesos llamativos. Eso, y su marcada timidez y reserva en el trato personal, le complicaban mucho sus relaciones con otras personas fuera del ámbito profesional, especialmente con las mujeres: no llegó a casarse nunca, si bien en sus diarios se reflejan intermitentemente en el tiempo sus deseos de contraer matrimonio, sus amores platónicos con actrices del momento y los rumores que circulaban al respecto en los medios²⁸. Incluso tras la guerra, ya con más de cuarenta años, parece que aún hizo algunos esfuerzos por intentar llegar a casarse, pero sin resultado²⁹. Posiblemente ello influyó también en la temática de sus películas de los años cincuenta, muy centradas en la necesidad de reconstruir familias incompletas y en la obli-gación social y personal de contraer matrimonio.

La guerra pronto se interpuso en su camino profesio-nal: anárquico y bohemio como era, la vida militar no podía sino desagradarle profundamente: su experiencia bélica fue intermitente: tuvo que cumplir el «año de servicio volunta-rio» en 1924, tras lo cual se reincorporó a la vida civil³⁰.

²⁸ Cfr. OZU, *op. cit.*, Anotaciones de: 18-II-1933, pág. 17; 26-IV-1933, pág. 20; 7-VIII-1933, pág. 24; 8-VIII-1933, pág. 24; 28-X-1933, pág. 25-26; 6-XII-1933, pág. 27-28; 16-VII-1934, pág. 41; 17-X-1934, pág. 45; 15-IV-1935, pág. 53; 17-XI-1951, pág. 117.

²⁹ Al parecer, durante la ocupación americana contrató a una joven, de la cual se habría enamorado, a la que empleó como secretaria pero que terminó casándose con un actor (Cfr. SANTOS, *op. cit.* pág. 47).

³⁰ *Ibid.* pág. 28.

Pero sólo tres años más tarde fue llamado de nuevo a filas, aún sin salir de Japón, a los complejos militares de Ise, en la provincia de Mie, al norte de Osaka. Posteriormente fue requerido para completar su formación militar en 1933 y 1935, durante algunas semanas. De sus experiencias en esos años hay amargas críticas en sus diarios. Sin embargo, los dos grandes periodos castrenses de la vida de Ozu llegaron con el comienzo de la guerra chino-japonesa y con la entrada de Estados Unidos en la contienda mundial. En el primero de ellos estuvo movilizado entre 1937 y 1939. Desmovilizado posteriormente, fue llamado de nuevo a filas en 1943, aunque ya en calidad de reportero militar de guerra. Conocemos poco de esta etapa de su vida, puesto que los diarios que escribió en esa época (entre 1939 y 1949) los perdió —o destruyó él— en un momento indeterminado. Sin embargo sabemos que, durante el periodo de 1937 a 1939 su unidad estuvo destinada en China (la 2.^a Compañía del Batallón de Armas Químicas). Y fue testigo la toma de Nanking³¹, aunque no se especifica si su unidad participó en la matanza posterior. No esconde, empero, comentarios sobre otros temas relacionados con la brutalidad de la guerra³².

En el segundo periodo, de 1943 en adelante, estuvo algún tiempo destinado en Singapur, en donde se le pidió que realizara varios documentales «patrióticos»: Ozu, que reunió material para realizarlos, finalmente no llegó a montar ninguno. Había cubierto, sin embargo, anterior-

³¹ *Ibid.* pág. 42.

³² En concreto hay referencias a la existencia de las famosas «esclavas sexuales», prisioneras de guerra (hecho que el gobierno japonés no ha reconocido nunca), y al uso de gases frente al enemigo. Ver *OZU, op. cit.* Anotaciones de: 13-I-1939, pág. 88; 2-II-1939, pág. 90; 20-III-1939, pág. 94; pero sobre todo, la impactante narración del 4 de abril de 1939 (pág. 98).

mente su «aportación» a la filmografía requerida por el Gobierno con dos películas comerciales que podían ser interpretadas por su temática como patrióticas (*Los hermanos Toda* y *Érase un padre*)³³. De todas maneras ese aspecto quedaba lo suficientemente difuso como para que no fuera etiquetado posteriormente como un director del régimen³⁴.

De su experiencia en la colonia británica —hasta que fue hecho prisionero por los ingleses en 1945— lo más destacado fue, sin duda, el poder ver, gracias a su rango de oficial, decenas de películas occidentales que cayeron en manos japonesas con la ocupación de la ciudad en 1942 y que no se habían llegado a proyectar en Japón: algunas de ellas tan destacadas como *Lo que el viento se llevó* o *Ciudadano Kane*, así como otras de Chaplin o de Walt Disney³⁵.

Yasujiro Ozu regresó a Japón en febrero de 1946 y se encontró con una nación en ruinas. Ello debió de impresionarle sobremedida, puesto que, como otros soldados movilizados para misiones especiales fuera del país, no había sufrido ni el hambre ni los bombardeos que sufrieron sus

³³ Cfr. TESSIER, op. cit. pág. 29. En *Los hermanos de la familia Toda*, la trama se centra en una familia acomodada, que a la muerte del abuelo se ve en una mala situación económica y que decide emigrar a Manchuria (la colonia convertida por la propaganda imperial en la «tierra de las oportunidades») en busca de fortuna; en cuanto a *Érase un padre* se trata de una relación padre-hijo, a lo largo de muchos años. El padre, que toma también el carácter de maestro durante la película, habla de sacrificar incluso las relaciones familiares en beneficio de la sociedad, lo que era perfecto para ser interpretado como patriotismo.

³⁴ De la misma forma que hubo en Europa un juicio contra los vencidos del régimen nazi en Alemania, en Japón también se incriminó a los colaboradores y jefes del gobierno imperial. Los juicios y las penas correspondientes también afectaron a intelectuales, artistas y cineastas (Cfr. BURUMA, op. cit. págs. 161-165).

³⁵ Cfr. SANTOS, op. cit. pág. 46.

compatriotas. La enorme proporción de familias incompletas —a causa de la guerra— que debió conocer a su vuelta aporta otro punto de vista a la filmografía de Ozu a partir de su regreso a los estudios de la Shochiku.

Desde el final de la guerra ya entra en una temática fácilmente reconocible, en el que las familias (y principalmente las familias incompletas) ocupan buena parte de su temática³⁶: en 1949 logra el premio nacional de cine con *Primavera tardía*, historia centrada en los esfuerzos de un padre viudo en casar a su hija, aún hermosa y en edad de contraer matrimonio, la cual, sin embargo, se niega repetidas veces a plantearse por no dejar solo a su padre. Coincide en el tiempo con los últimos esfuerzos —conocidos— de Yasujiro Ozu por casarse.

La vida de Ozu no se prolongaría durante muchos más años: desde su vuelta a Japón su salud fue en declive, con problemas cada vez más agudos de insomnio, pólipos e infecciones; deterioro de la salud al que sin duda coadyuvó la falta de orden en su vida personal. En 1953, con cincuenta años, filmó su película más universal, *Cuentos de Tokio*. A este cenit de su carrera acompañaron posteriormente otras películas de gran éxito y temática también familiar como *Hierbas flotantes* (1959), *Otoño tardío* (1960) y *El sabor del sake* (1962). Falleció meses después; el mismo día de su sesenta cumpleaños, el 12 de diciembre de 1963, horas antes de poder festejar la tradicional ceremonia de entrada en la ancianidad (*kaureki*), que acompaña —aún hoy— a la celebración de quienes alcanzan dicha edad en Japón. A su muerte dejaba una filmografía de más de cincuenta películas de las cuales se conservan casi cua-

³⁶ Se ha llegado a decir que «En cada una de las películas de Ozu, el mundo entero existe a través de una familia. El fin de la tierra no está más lejos que allí donde acaba el hogar» (Paul SCHRADER, *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*. Eds. JC. Madrid, 1999, pág. 37).

renta; la inmensa mayoría en blanco y negro, salvo las últimas en las que sí utilizó el color. Su actividad cinematográfica abarcó 35 años de su vida y fue uno de los artífices de la internacionalización del cine japonés.

***Cuentos de Tokio* (1953)**

Esta película, la más conocida del cineasta nipón, presenta una historia a la vez universal: la progresiva frialdad afectiva de los hijos hacia los padres en las naciones desarrolladas. Esta temática encajaba muy bien en una sociedad como la japonesa, donde la veneración hacia los ancianos —como en todas las civilizaciones asiáticas— ha tenido siempre mucho peso. Sin embargo, al igual que en otros países industriales, el desapego de las generaciones más jóvenes respecto a sus mayores en Japón comenzó a dejarse sentir de manera evidente tras la guerra: la emigración a la ciudad, la falta de espacio en las casas —al contrario de lo que ocurre en el mundo rural japonés, en donde conviven normalmente dos o tres generaciones bajo el mismo techo—, las extenuantes jornadas de trabajo, la falta de tiempo... cambiaron la estructura familiar japonesa: de la tradicional familia amplia se pasó en pocos años a la nuclear (padres e hijos únicamente) como célula social: muchos abuelos pasaban (y pasan) años sin ver a sus hijos y muchos comenzaban a fallecer sin conocer a sus nietos, rompiendo tradiciones culturales muy arraigadas en el país, como la visita por año nuevo a los padres o la vuelta a la casa familiar en las fiestas de difuntos (que en Japón se celebran en agosto). Ciertamente los cambios económicos trajeron en poco tiempo nuevas realidades sociales y de comportamiento. Lo afortunado de la película *Cuentos de Tokio* es que, al presentar desde un punto de vista japonés una realidad a la vez

universal, permitía acercarse y analizar el cine nipón con referentes claros.

Cuando la película se rodó, en 1953, Japón se encontraba en plena recuperación económica y social tras la Segunda Guerra Mundial. La ocupación norteamericana había acabado oficialmente sólo meses antes y la Guerra de Corea era en ese momento el catalizador económico de la industria japonesa, con la venta de productos y abastecimientos a las tropas norteamericanas que combatían a pocas millas marítimas de distancia³⁷. La occidentalización obligada del país (nuevas costumbres, nueva Constitución, voto femenino, instituciones democráticas, reforma agraria...) ya estaba teóricamente completada. Las grandes ciudades japonesas —principalmente la capital, Tokio— seguían creciendo a un ritmo imparable, al tiempo que las zonas rurales se despoblaban de gente joven. Con todo, y a pesar del buen panorama de futuro que presentaba la economía nacional, aún se seguían pasando estrecheces. Al mismo tiempo, las heridas de guerra seguían sin restañar totalmente: en muchas familias faltaba alguno de sus miembros, o varios, muertos bien en combate o bien en los durísimos bombardeos que azotaron a Japón en los seis últimos meses de la guerra, cuando los potentes B-29 norteamericanos tuvieron bajo su alcance la práctica totalidad del país, incluida la capital.

Respecto a Ozu, como se apuntaba más arriba, se reincorporó a la actividad cinematográfica al ser liberado en 1946. Desde entonces y hasta *Cuentos de Tokio* produjo

³⁷ La Guerra de Corea acabó con la suspensión de las hostilidades (como es sabido no llegó a firmarse la paz) el 27 de julio de 1953: los Estados Unidos continuaron manteniendo tropas en la península coreana, al igual que un importante número de bases militares en el país nipón, principalmente en el archipiélago de Okinawa, que sólo fue devuelto a Japón en 1973.

nada menos que seis películas, entre las cuales tenemos títulos tan celebrados como *Primavera tardía* (1949) o *Principios de verano* (1951). Ya desde su vuelta a los estudios comenzó a centrar sus películas en temas sociales y, sobre todo, familiares, a diferencia de su producción anterior a la guerra. A este respecto, hay que encuadrar *Cuentos de Tokio* no sólo frente a su filmografía precedente, sino también posterior; películas como *Hierbas flotantes* (1959), *Otoño tardío* (1960) o *El sabor del sake* (1962) presentan de nuevo la temática familiar desde distintos puntos de vista; así, mientras en *Hierbas flotantes* nos presenta una familia —biológica— que se reúne aproximadamente una semana al año en un pequeño pueblo del sur, con motivo de la visita anual de una compañía de teatro cuyo director mantuvo relaciones —y tuvo un hijo— con una mujer del lugar, en *Otoño tardío* nos presenta a una madre viuda que intenta convencer a su hija de que se case cuando aún tiene edad para hacerlo. Mientras, en *El sabor del sake* quien falta es la madre, por lo que el padre viudo cuenta para llevar el hogar con la ayuda de la hija mayor, la cual está ya en edad casadera. Como se ve, son temáticas bastante similares, por lo que a menudo se ha acusado a Ozu de hacer una y otra vez la misma película³⁸. Más que esto último, podría deberse quizá al pretendido carácter japonés de sus obras: de la misma manera que Ozu nos presenta, desde el punto de vista técnico, muchas de sus escenas desde diferentes puntos de vista (con encuadres casi violentos, desde el punto de vista de una persona sentada sobre el tatami), también podría decirse que sus temas son presentados desde diferentes perspectivas, lo cual encaja muy bien dentro

³⁸ Cfr. SCHRADER, *op. cit.* pág. 40; El mismo Ozu es consciente de la repetición de sus temáticas cuando, en *Tarde de otoño*, dice que el sólo sabe hacer «diferentes tipos de *tôfu*, [requesón de soja]» pero no «chuletas de cerdo» (Cfr. RICHIE, *op. cit.* pág. 119).

de la mentalidad japonesa de analizar los temas, las conversaciones, de plantear las preguntas... desde diversos enfoques una y otra vez. Esta peculiaridad de la cultura nipona podría, pues, ser una de las claves para definir el pensamiento de Ozu cuando decía que: «Como somos japoneses, hagamos cosas japonesas»³⁹.

Otro de los supuestos rasgos fílmicos nipones de Ozu ha pretendido ser sus peculiares encuadres⁴⁰. Utilizaba la cámara de un modo en que las personas quedaban enfocadas a la altura que serían observadas por alguien sentado en el suelo, sobre el tatami, que es la forma de sentarse en las casas tradicionales japonesas. Sin embargo era el único cineasta que hacía eso, por lo que no puede decirse que sea un encuadre típico del país, sino más bien de Ozu. Quizá la respuesta sea que el cineasta pretendía incluir al espectador en la escena, introducirlo en el grupo, como uno más que, por añadidura, está observando, pero en actitud estática, sin tomar exactamente parte en la acción⁴¹. En otras palabras, un invitado que en cierto sentido es ajeno a la escena: dentro pero a la vez fuera. En resumen, alguien que no toma partido ante lo que ve. Eso sí podría definirse como una de las características de Ozu. Evidentemente al cineasta le afecta-

³⁹ Cit. por SANTOS, *op. cit.* pág. 57.

⁴⁰ «Durante toda su carrera Ozu trabajó sólo con dos operadores de cámara (...). De este modo pudo continuar el “aspecto Ozu” que ya habían creado» (RICHIE, *op. cit.* pág. 120). Aunque igual la mejor definición del *modus operandi* de Ozu fue el definido por Schrader cuando dijo que «Una manera de definir el estilo de Ozu es la de señalar lo que en dicho estilo *no* existe. Ozu es un cineasta que *no* hace ciertas cosas (...). A medida que fue envejeciendo hubo más y más cosas que Ozu dejó de hacer» (SCHRADER, *op. cit.* pág. 42). Esta afirmación parece tener reflejo en sus diarios ya en 1933 cuando apunta: «Discusión sobre técnica cinematográfica con Noda [su operador de cámara]. A saber: eliminar los planos demasiado sofisticados. ¡Corten!» (OZU . *op. cit.* Anotación del 23-IV-1933, pág. 20).

⁴¹ Cfr. SCHRADER, *op. cit.* pág. 42.

ron los cambios que se producían en la sociedad japonesa, por lo que hizo de ellos temas de sus películas. Sin embargo no se atreve a juzgar: se muestra perplejo ante las transformaciones de todo tipo que se dan en Japón con rapidez, pero no se aventura a decir si son buenos o malos, si son nocivos o no. Simplemente los presenta, reservándose la opinión final. Aunque, evidentemente, su actitud es claramente de perplejidad, el de una persona que ve cómo el mundo en el que ha crecido se transforma de manera más rápida de lo que puede llegar a asimilar: quizá esa sea la explicación de la visión de la cámara a la altura del tatami...

Entrando ya en el contenido de la película, ésta se filmó en 1953, cuando Yasujiro Ozu estaba en plena madurez productiva y venía avalado por todos sus éxitos precedentes. El proceso creativo de la historia fue relativamente rápido⁴², aunque salpicado de interrupciones por el infernal horario del director, y en varias ocasiones, sucesos vinculados a la realidad cercana de Ozu terminaron tomando forma en la película⁴³. También pudieron tener influencia tanto sus lecturas en ese breve periodo de tiempo como las películas que vio en esos meses⁴⁴.

La temática de la película es bien simple: unos ancianos de provincias tienen a todos sus hijos y nietos —menos la hija menor, que continúa en la casa— en Tokio y Osaka. Y después de muchos años sin verlos, deciden ha-

⁴² El guión de la película se empezó en febrero de 1953, y la filmación transcurrió entre julio y octubre del mismo año. Véase OZU, *op. cit.* Anotaciones de año 1953. págs. 142-154.

⁴³ El fallecimiento de la abuela no estaba previsto en un primer momento, sino que, al parecer, se le ocurrió a Ozu después del deceso durante el rodaje de uno de sus cámaras. (*Ibid.* Anotaciones de 27-III; 11-IV; 29-IV. págs. 149-151).

⁴⁴ Entre otras, las películas que vio durante el periodo de producción y filmación de *Cuentos de Tokio* fueron; *Candilejas*, *El hombre tranquilo*, *Brigada 21* y *Cautivos del Mal* (*Ibid.* Año 1953).

cerles una visita. Ello constituirá un contratiempo para la progeñie, que termina dejándolos alojados en una pequeña ciudad con aguas termales (Atami) cercana a la capital. Finalmente, los abuelos, dándose cuenta de que suponen un estorbo, deciden regresar a su pueblo natal, Onomichi, en las cercanías de Hiroshima. El asunto se complicará cuando la abuela enferme y fallezca al poco de volver a casa.

En contra de lo casi habitual en Ozu, esta es una familia casi completa, y a primera vista, razonablemente feliz: los hijos, al menos de cara al exterior, han triunfado en la vida —como se encargan de comentar repetidamente los vecinos y allegados en la película— y, salvo uno de los hijos dado por desaparecido en la guerra —cuyo hueco ocupa su viuda, como una más de la familia— todos ellos están con vida y gozan de buena salud. Las cosas sin embargo, no son lo que parecen, como se irá desvelando a lo largo de la película.

El argumento sigue un esquema casi circular⁴⁵, con localizaciones en varias ciudades diferentes —algo no muy habitual en la filmografía del director— que comienza y acaba en el mismo punto, y que puede resumirse así: Onomichi, la ciudad natal de la familia, como punto de partida; Osaka en segundo lugar, seguido de Tokio en donde transcurre la mayor parte de la acción. El punto de inflexión, casi en la mitad de la película, se sitúa en la ciudad balneario de Atami, cercana a la capital, adonde —como decíamos arriba— los ancianos son casi arrinconados poco antes de llegar a la hora de proyección y en donde aparece el primer síntoma amenazante para la salud de la abuela. Después, el regreso a Tokio, la salida hacia casa, con una breve parada en

⁴⁵ «Schema que atesta ancora una volta l'amore di Ozu per le geometrie rappresentative, il suo ricorrere a schemi formali e astratti (...) coerentemente organizzano...» (Dario TOMASI, *Ozu Yasujiro: viaggio a Tokyo*, Ed. Lindau, Torino, 1996, pág. 38).

Osaka de nuevo, por una nueva indisposición de la anciana, hasta la vuelta al hogar. La película acaba casi como empezó; la salida del tren en la ciudad al principio se corresponde con la salida de la última escena, mientras que las últimas conversaciones del anciano son con la misma vecina con la que entablaron diálogo al principio del filme. Por lo demás, la trama es muy simple, centrada en todo momento en torno a los abuelos, sin historias paralelas y escasos guiños cómicos, que sin embargo sí se dan en otras películas de Ozu. Asimismo, los escenarios no son inocentes: la vida en la pequeña ciudad portuaria de Onomichi transcurre tranquila; los ancianos —que visten a la japonesa y habitan una casa amplia— son personas conocidas y respetadas por sus vecinos y cada uno ocupa el lugar que le corresponde. Osaka, sin embargo —que apenas aparece visualmente— es un lugar brumoso, en donde vive uno de los hijos y que sólo tiene la función de apeadero en el viaje de ambos ancianos. Tokio se presenta amenazante, con edificios altos, despersonalizados, y «defendido» por chimeneas, que se asemejan visualmente a murallas, o acaso de la antigua aduana-control que en la época del aislamiento nacional había que sortear para entrar en la capital. No hay nada agradable en la gran ciudad. Incluso cuando la visitan en una excursión organizada lo hacen en el interior de un autobús cerrado. Tampoco se relacionan con tokiesitas: los abuelos, aparte de con la familia, sólo mantendrán encuentros con viejos conocidos de Onomichi, (también disgustados con sus hijos⁴⁶), y con los que conversarán —en la versión original— en su dialecto local. Eso acentúa la sensación de desplazamiento y vacío que sentirán en cuanto lleguen a la capital y se vean desatendidos por todos sus hijos... salvo por la viuda del hijo

⁴⁶ Cfr. Kate GEIST, «Narrative Strategies in Ozu's Late Films». En Nolleti-DESSER, *op. cit.* pág. 107.

perdido en la guerra, la cual irá adquiriendo protagonismo a la largo de la película hasta eclipsar totalmente a todos los demás hermanos, a excepción, quizá, de la hija menor, que es la más inocente y joven de la familia.

En cuanto al punto de vista temporal, la acción transcurre con casi total precisión entre finales de junio y la primera quincena de julio, justo en la época de aparición de las cigarras y el inicio de los grandes calores, hechos que se reflejan en el continuo canto de esos insectos en el pueblo (no así en la capital) y en las constantes referencias al calor y en el uso de abanicos.

Y respecto al punto de vista afectivo, la familia no es, desde luego, lo que parece a primera vista: junto con los abuelos (Shukichi, de 70 años⁴⁷ y Tomi, de 67), están los hijos —casados o no— y los nietos. Los hijos —contando entre ellos a la viuda del que perdieron— son cinco: El hijo mayor y primogénito es médico, de nombre Koichi, (47 años) está casado y tiene dos hijos; la hermana mayor (de nombre Shige y 44 años de edad) es propietaria de un salón de peluquería en la capital y también está casada; la viuda del desaparecido en la guerra (Noriko, de 28 años, y cuyo difunto marido se llamaba Shoji) trabaja en una conocida compañía. A continuación viene el menor de los hijos varones, Keizo (27 años), el cual está en Osaka y es empleado de los ferrocarriles públicos (*Japan Railines*, conocidos popularmente como JR). La última de las hijas, Kyoko (23 años), es maestra en el pueblo, y aún vive con sus padres; un cuadro a primera vista más que reconfortante: todos ellos están colocados e incluso uno de ellos ejerce una profesión de gran prestigio —aún ahora— como es la medicina.

⁴⁷ Las edades de los personajes están citadas por TOMASI (*op. cit.* págs. 24-28) sacadas del guión original.

Sin embargo, las cosas —como decíamos— no son lo que parecen. La familia ideal, envidia de los vecinos —como se entrevé ya en las primeras escenas— dista mucho de ser tan modélica: al llegar a Tokio, a la casa del médico, los padres descubren que vive en el cinturón industrial de la capital, con una clientela principalmente obrera, y da a entender que pasan ciertas estrecheces económicas (cuando se piensa en el menú de recibimiento se opta por uno sencillo), algo poco habitual entre los doctores japoneses. Los ancianos mismos comentan con sorpresa que pensaban que su hijo viviría más cerca del centro. Tampoco le van mejor las cosas a Shige; regenta un salón de peluquería, teóricamente de categoría, pero cerca de la casa de su hermano el médico, lo que le sitúa casi en la misma zona obrera. No tiene más suerte el hijo de Osaka, Keizo. Este trabaja en los ferrocarriles públicos (JR, como se ha comentado arriba), que después de la guerra se convirtieron en el refugio laboral de miles de soldados desmovilizados, lo que les sirvió para evitar el desempleo y la pobreza. Era un oficio de muy poco lustre, y quienes lo ejercieron después de la guerra cargaban con el lastre de ser considerados unos inútiles. En el caso de Keizo el *sambenito* es aún mayor, puesto que no pudo, por edad, combatir en la guerra. De hecho, durante buena parte de la película se deja entrever su comportamiento irresponsable: llega tarde a trabajar en un país en el que esto es casi un delito; avisado de la gravedad de su madre, no llega tampoco a tiempo para sus últimos momentos, y en el funeral es el único que no consigue un traje de luto. Ni siquiera sabe la edad exacta de su madre, cuando es interpelado al respecto por un compañero de trabajo⁴⁸. Él mismo reconoce, en la escena en la que abandona momentáneamente el funeral, que no ha sido un buen hijo. Tampoco, durante el banquete

⁴⁸ *Ibid.* pág. 91.

fúnebre, consigue enderezar las cosas: reconoce que debe irse antes de tiempo porque tiene que redactar unos informes y —sobre todo— porque hay un partido de béisbol —el deporte nacional— que no quiere perderse. En cuanto a la hija mayor, —que por cierto es uno de los personajes mejor cincelados de la película— desde el primer momento se observa que no tiene demasiado aprecio a sus progenitores⁴⁹, en especial a su padre, sin que se revele de forma clara el porqué de esa actitud, muy del gusto de Ozu en toda la película, haciendo gala del refrán japonés que dice «Escucha una cosa y entiende diez⁵⁰». Sólo después del intempestivo regreso a la casa-peluquería de Shige de su padre, totalmente bebido, acompañado de un amigo en iguales condiciones y escoltado por un policía, ella reconoce que no soporta a los borrachos. Ahí es cuando deja entrever la causa de su animadversión. El padre fue un gran bebedor (algo muy típico de los hombres en Japón), que sólo dejó ese hábito cuando nació la hija menor, por otra parte la más cercana a sus padres. Estos, por lo demás, desde un primer momento inspiran compasión⁵¹: el aire chaplinesco del anciano (posiblemente buscado por el director⁵²) da un toque cariñoso a un personaje que en ningún momento pretende causar pro-

⁴⁹ Cfr. GEIST, En NOLLETI-DESSER, *op. cit.* pág. 106.

⁵⁰ *Ikkatsukara, jugatsu wakarū*: es un refrán que expresa muy bien la mentalidad japonesa en todos los órdenes, muy poco amiga del exceso de información verbal, y por la que se espera que el interlocutor adivine por sí mismo lo que no se dice con palabras.

⁵¹ «Ozu también muestra risa y simpatía por sus personajes. Incluso cuando se ríe de sus personajes (...) Ozu siente afecto por todos ellos» (SCHRADER, *op. cit.* pág. 65).

⁵² Aparte de la admiración que Ozu sentía por Chaplin, a quien consideraba uno de sus maestros, durante el rodaje de *Cuentos de Tokio* había podido ver *Candilejas* (Cfr. OZU, *op. cit.* Anotación del 9-II-1953, pág. 143). Es posible que se inspirara en el personaje de Calvero para dar un toque entrañable al abuelo Shukichi.

blemas. Sin embargo, en varios momentos de la película —como decimos— se deja entrever un pasado algo más turbulento, vinculado a la bebida, y que debió poner en riesgo la estabilidad familiar. Su misma mujer, Tomi —ejemplo de paciencia— lo comenta también en la conversación en casa de Noriko.

Respecto al hijo mayor, Koichi, el primogénito, es un personaje menos cincelado que Shige, su hermana. No parece tener rencor a sus progenitores, pero tampoco especial afecto: va a remolque de las punzantes decisiones de su hermana. Su frialdad se ve cuando, al recibir la noticia de la gravedad de la madre, inmediatamente parece que se olvida por el reclamo de su atención de un gato que pasa por el jardín de su casa y al que llama⁵³. Además, su condición de hijo primogénito le obligaba a que se ocupara especialmente de sus padres (particularmente dándoles cobijo) algo que descuida a los pocos días de la llegada de los mismos sin que parezca haber una causa de fuerza mayor, puesto que su mujer parece en todo momento dispuesta a atenderles.

En cuanto a esta Noriko, se convierte en la verdadera protagonista de la película. Partiendo de una posición muy secundaria (no aparece demasiado en las primeras escenas e incluso llega tarde a la primera cita, lo que predispone falsamente al espectador en su contra⁵⁴, en una dialéctica muy del gusto de Ozu, en la que las cosas no son lo que parecen), va cobrando protagonismo a medida que sus cuñados van delegando en ella la tarea de cuidar de los ancianos. Ella asume el compromiso como si de sus padres se tratara, y resta días de sus preciadas vacaciones para poder atenderles, acoge a la anciana suegra en su casa cuan-

⁵³ Cfr. TOMASI, *op. cit.* pág. 90.

⁵⁴ *Ibid.* pág. 8.

do ninguno de los hijos parece tener sitio para ellos en sus hogares y termina acompañando al anciano en los primeros días de su viudedad, mientras que los demás hijos —salvo Kyoko— se han ido. El comentario del anciano Shukichi al final de la película es muy elocuente al decir que ella, sin ser de su sangre, ha hecho más por ellos que sus propios hijos, al tiempo que la anima a reconstruir su vida con otro hombre.

La escenas finales son de gran fuerza: Kyoko y Noriko, ambas vestidas casi igual y enfocadas de forma que parecen hermanas de sangre, hablan de todo lo que ha pasado: mientras la maestra, aún joven, se queja amargamente del comportamiento de sus hermanos, Noriko los disculpa, diciendo que cuando una persona forma una familia, los padres pasan a un segundo plano. Ante el comentario de Kyoko de que entonces la vida es muy cruel, Noriko responde que efectivamente es así, sin entrar en valoraciones de carácter moral, como quien se limita a exponer un hecho cierto: la visión que posiblemente Ozu compartía y que le llevaba a contemplar los cambios sociales en su país desde el punto de vista de un espectador sentado en el tatami...

Conclusión

No es fácil dar una definición exacta sobre *Cuentos de Tokio*, así como tampoco sobre Yasujiro Ozu. Su descubrimiento, relativamente tardío en occidente, y la complejidad de su lenguaje cinematográfico (paradójicamente producido por su renuncia voluntaria a complicar escenas y planos) hacen del cineasta nipón, en muchos sentidos, una incógnita. No ocurre así, sin embargo, con su repetida temática familiar: en un país en que el matrimonio es casi un deber social, todo el ritual que en Japón lleva casarse,

como lo es la búsqueda de pareja adecuada [el amor es más bien secundario], intermediarios encargados de poner en contacto a las parejas [llamados *nakodo*, generalmente amigos o familiares cercanos], conflicto de intereses entre la familia «de la que se sale» y «en la que se entra»... da, por supuesto, temática suficiente para más de una película. Todo ello, unido a la soltería de Ozu (casi con total seguridad involuntaria) le llevaría posiblemente, como experiencia personal, a filmar esa realidad social.

Sin embargo, las cosas no son lo que parecen, y podría decirse que Ozu intenta poner también sobre el tapete esa realidad: la pertenencia a una familia no implica necesariamente vínculos afectivos consistentes, más bien uno pertenece a una familia en la medida que se esfuerza por crear esos vínculos afectivos, como en el caso de Noriko, pero que puede observarse también en la toda la filmografía de posguerra de Ozu: de ésta podría decirse que, al igual que sus movimientos de cámara —en los que nos presenta una y otra vez una realidad vista desde distintos ángulos— de cada una de sus escenas, también sus diferentes películas sobre el mismo tema podrían asemejarse a «largos movimientos de cámara»: las diferentes perspectivas familiares que vemos en sus películas...

Ficha técnica

Cuentos de Tokio (Tokyo monogatari). Dirección: Yasujiro Ozu. Producción: Takeshi Yamamoto. Guión: Yasujiro Ozu; Kogo Noda. Música: Kojun Saito. Fotografía: Yuharu Atsuta. Reparto: Chishu Ryu; Chieko Higashiyama; Setsuko Hara; Haruko Sugimura. País: Japón. Año: 1953. Género: Drama. Duración: 136 min.