

# LA EVOLUCIÓN DE LA FAMILIA JAPONESA VISTA A TRAVÉS DEL CINE: CUENTOS DE TOKIO Y UNA FAMILIA DE TOKIO

NURIA RUIZ MORILLAS<sup>1</sup>

**Resumen:** Este artículo es un estudio comparativo de dos películas, *Cuentos de Tokio* (1953) y *Una familia de Tokio* (2013), que muestran la historia de una misma familia en dos épocas distintas. El objetivo de este análisis es entender la evolución de la unidad familiar japonesa a lo largo del tiempo.

**Abstract:** *This article is a comparative study of two films, Tokyo Story (1953) and Tokyo Family (2013). They show the same family story in two different periods. The objective of this analysis is to understand the evolution of Japanese family unit over time.*

**Palabras clave:** cine, familia, Japón.

**Keywords:** cinema, family, Japan.

1

1. INTRODUCCIÓN. *Cuentos de Tokio* y *Una familia de Tokio* explican la historia de un matrimonio de avanzada edad que decide ir a Tokio para visitar a sus hijos y nietos. Su visita supondrá una alteración de la rutina de los hijos, que buscarán la manera de mantenerlos alejados de sus hogares. Los padres se sentirán incómodos por el distanciamiento y la situación se complicará al enfermar la madre.

*Cuentos de Tokio* es una película dirigida por Yasujiro Ozu en el año 1953, pocos años después de finalizar la segunda Guerra Mundial y *Una familia de Tokio* es una película dirigida por Yoji Yamada, en el año 2013. Las dos películas transcurren en un tono pausado y cuentan con excelentes bandas sonoras. Los personajes más jóvenes de *Cuentos de Tokio* podrían ser los más mayores de *Una familia de Tokio* y, aunque la historia que se cuenta es la misma, podría interpretarse en clave de una cierta continuidad. *Una familia de Tokio* es algo más que un *remake* de *Cuentos de Tokio*; es una muestra de cómo ha cambiado la familia japonesa en los últimos años.

---

<sup>1</sup> Nuria Ruiz Morillas (Reus, 1966) es profesora en la Universidad Rovira i Virgili, con más de 25 años de experiencia en docencia, investigación y gestión universitaria. Es doctora en Química, licenciada en Ciencias Químicas y en Comunicación Audiovisual. Recientemente ha finalizado el Máster Universitario en Estudios de China y Japón: mundo contemporáneo, en la Universidad Oberta de Catalunya.

2. LOS DIRECTORES: YASUJIRO OZU Y YOJI YAMADA. Yasujiro Ozu nació en Tokio en el año 1903. Su familia se dedicaba al comercio y, por cuestiones laborales, cambiaron varias veces de residencia. Vivió en Mie, en Nagoya y en Kobe. El puerto comercial de Kobe, situado al oeste de Japón, era un lugar de salida de emigrantes japoneses hacia el continente norteamericano y también de entrada de productos y personas del extranjero. El cine era entonces muy popular y más en aquella región, donde la llegada de películas extranjeras era abundante. Yasujiro Ozu, con las reticencias de su padre, se incorporó a la compañía cinematográfica Shichiku y a principios de los años 30, empezó a producir películas de un cierto éxito, sobretodo comedias de influencia norteamericana. Su producción fue muy abundante pero se vio interrumpida porque tuvo que participar en la guerra sino-japonesa entre 1937 y 1939. Más adelante, en el año 1943, fue destinado a Singapur como reportero militar. Fue prisionero de guerra durante 1945 y volvió a Japón en 1946. A su vuelta, se encontró con un país destruido y una gran cantidad de familias incompletas. Además, Yasujiro Ozu era una persona introvertida y tímida que no tenía demasiada facilidad para relacionarse con los demás. De hecho, no se casó nunca, aunque era su deseo hacerlo. Estas experiencias influyeron notablemente en la temática de sus películas. En el año 1949, ganó el Premio Nacional de Cine con la película *Primavera tardía* y en 1953 estrenó su película más conocida: *Cuentos de Tokio*. La temática familiar se mantuvo en las películas posteriores, *Hierbas flotantes* (1959), *Otoño tardío* (1960) y *El sabor del sake* (1962). Yasujiro Ozu murió poco después, en 1963.

Yoji Yamada nació en Osaka en 1931. Se crió en Dalian (China) porque su padre era ingeniero del ferrocarril del Sur de Manchuria. No volvió a Japón hasta después de la Segunda Guerra Mundial. Estudió en la Universidad de Tokio y, en 1954, se incorporó a la misma compañía cinematográfica que Yasujiro Ozu: Shochiku. Allí trabajó como guionista y ayudante de dirección. Su primera película, *Strange Upstairs*, fue estrenada en 1961 y, a partir de entonces, se especializó en la realización de comedias populares que solo pretendían entretener al público. En aquellos años, aún se notaban las consecuencias, sobretodo emocionales, de la Segunda Guerra Mundial. Mostrar la felicidad de los demás podía ayudar a compensar tanta tristeza y resignación. En el año 1969 inició la popular serie de 48 películas, *Tora-san*, que dirigió a lo largo de 25 años. Se interesó por el tema de los samuráis (en 2002, estrenó *El ocaso del samurái*, película nominada a los Óscar como mejor película de habla no inglesa) pero también por las relaciones familiares. La familia era una de las estructuras más afectadas por los conflictos bélicos del pasado reciente. Esta temática se pone de manifiesto en *Otoño* (2010), en la reciente *La*

*casa del tejado rojo* (2014) y en la película que se analiza en este artículo: *Una familia de Tokio* (2013).<sup>2</sup>

Cuando se estrenó *Una familia de Tokio* (2013), se cumplían 50 años de la muerte de Yasujiro Ozu (1963) y 60 años del estreno de *Cuentos de Tokio* (1953). Curiosamente, Yasuhiro Ozu murió el día que cumplía 60 años (1903-1963) y estrenó *Cuentos de Tokio* diez años antes (1953), cuando tenía 50.

Además, Yoji Yamada, empezó a dirigir *Una familia de Tokio* a los 80 años (2011), es decir, 50 años después del estreno de su primera película, *Stranger Upsters* (1961). Entonces, él tenía 30 años, la mitad de los que tenía Yasuhiro Ozu cuando murió.

Como con las películas, se trata de cifras sencillas, redondas, directas y fáciles de recordar. Son cifras que relacionan a los dos directores y a sus dos obras. Son cifras que los unen más allá de la pura coincidencia.

*Cuentos de Tokio* se filmó en blanco y negro y cuenta con muchos planos cortos, tomados desde unos 90 centímetros sobre el suelo. De esta manera, el espectador se sitúa en el mismo nivel que el actor, como si estuviera sentado sobre un tatami. Los actores miran directamente a la cámara y Ozu consigue que el espectador forme parte de la historia sin tener voz. No hay acercamientos súbitos. El espectador está dentro de la película pero a la vez está fuera. Por otra parte, los planos interiores son profundos porque suelen haber grandes ventanales que conectan el espacio interior con el paisaje exterior.

*Una familia de Tokio* se filmó en color y, aunque hay algunos planos a ras de tatami, los actores no suelen mirar directamente a la cámara. Los planos interiores siguen siendo profundos y algunas escenas son idénticas a las de *Cuentos de Tokio*. Incluso se pueden detectar objetos comunes y la reproducción casi literal de algunos diálogos. *Una familia de Tokio* es, sin duda, un homenaje al arte de Ozu.

3. LAS FAMILIAS. La familia de *Cuentos de Tokio* está formada por los padres, Tomi y Shukichi, por cinco hijos y por dos nietos. El hijo mayor (Koichi) es médico, está casado y tiene dos hijos. La hija mayor (Shige) dirige una peluquería, está casada y no tiene hijos. El tercer hijo (Shuji) desapareció en la guerra y estaba casado. Su esposa, probablemente viuda, (Noriko) es parte de la familia y trabaja en unas oficinas. El cuarto hijo (Keizo) trabaja en los ferrocarriles japoneses y es soltero. La hija pequeña (Kyoko) es maestra del pueblo y vive con los padres.

La familia de *Una familia de Tokio* es más reducida. Los padres, Tomi y Shukichi tienen tres hijos y dos nietos. El director, Yoji Yamada, mantiene los personajes de los dos hijos mayores (el médico, Koichi,

---

<sup>2</sup> José María Tápez Fernández, “Cuentos de Tokio: una mirada de Ozu a la transformación de la Sociedad japonesa de la postguerra” en *La historia a través del cine: China y Japón en el siglo XX*. 2007, 121.

padre de dos hijos, y la peluquera, Shige) pero solo añade un hijo más (Shuji), que es diseñador de decorados. También aparece Noriko, pero no como viuda de Shuji, sino como su novia.

La familia que presenta el director Yasujiro Ozu es una familia amplia. Su historia se sitúa en el año 1953, pocos años después del fin de la Segunda Guerra Mundial. El hijo mayor tiene aproximadamente la edad de Ozu en aquel momento, entorno a unos 50 años, y los demás hijos tienen entre 20 y 45 años. La familia ha experimentado una época de desarrollo y apertura (época Meiji, Taisho y principios de Showa), de regresión y crisis económica (época Showa), de enfrentamientos bélicos (la guerra sino-japonesa y la guerra del Pacífico durante la Segunda Guerra Mundial) y de ocupación norteamericana entre 1945 y 1952. Por lo tanto, en 1953, el contexto político y social estaba cambiando como consecuencia de la occidentalización y del desarrollo económico experimentado durante los años de ocupación. La tasa de fertilidad en el año 1945 se situaba alrededor de 4,5 hijos por mujer. Ozu muestra en *Cuentos de Tokio* una familia convencional de 5 hijos.

El modelo de familia desarrollado durante la época Meiji implicaba que las familias se registraran en un registro familiar (*koseki*).<sup>3</sup> El responsable de la familia (el padre) aprobaba quién formaba parte de él. Las nueras se incorporaban a la familia y el heredero se responsabilizaba de cuidar a los padres. Después de la Segunda Guerra Mundial, la nueva Constitución igualaba los derechos de las mujeres y de los hombres. Sin embargo, la división funcional se mantenía (los hombres trabajan fuera de casa y las mujeres se encargaban de las tareas domésticas y de la educación de los hijos). El deber de cuidar a los padres se extendía a todos los hijos pero el mayor solía tener más responsabilidad. El modelo de familia que presenta Ozu sigue este patrón general. Como la hija pequeña (Kyoko) aún vive con los padres, es ella quien los cuida pero cuando los padres llegan a Tokio, el hijo mayor (Koichi) asume la responsabilidad. El toque de modernidad femenino lo da la hija mayor (Shige), propietaria de una peluquería y de carácter fuerte y dominante. La nuera (Noriko), por su condición de viuda, forma parte de la familia (*koseki*) pero debe mantenerse por sí misma y trabaja en unas oficinas. Hacia el final de la película, el padre concede a Noriko la posibilidad de cambiar de registro familiar, es decir, le da permiso para olvidar a su marido desaparecido y casarse con otro hombre, si así lo desea.

En general, en la película de Ozu, todos los miembros de la familia viven de forma humilde, sin grandes excesos. Los hijos marchan a la ciudad porque es donde hay trabajo pero se instalan en los barrios periféricos. Los padres mantienen su casa familiar en el pueblo, pero también viven de forma sencilla, como demuestra el hecho de que en una

---

<sup>3</sup> Anne E Imamura, "Family culture" en Yoshio Sugimoto (ed.), *The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 76-91.

de las escenas, Noriko le dé dinero a su suegra para ayudarla económicamente. Hay que tener en cuenta que en aquellos años, no existía un sistema de pensiones que garantizara el bienestar de la gente mayor.

La familia que presenta Yoji Yamada es más reducida. La tasa de fertilidad entre los años 1970 y 2010 pasó de 2,14 a 1,39 hijos por mujer. Yoji Yamada presenta a una familia con tres hijos, un número que duplica la media del momento. El hijo mayor (Koichi) sigue un patrón de comportamiento parecido al del mismo personaje de la película de Ozu. Tiene una familia tipo, formada por la pareja y dos hijos. El núcleo familiar vive en la ciudad, lejos de los padres, y existe una división funcional en la familia. El hombre trabaja fuera de casa y la mujer se encarga de las tareas domésticas y de la educación de los hijos. Yamada aumenta la edad de los hijos de Koichi respecto a los niños que presenta Ozu y lo aprovecha para introducir la competitividad extrema que sufren los niños en el sistema educativo japonés actual. El hijo mayor, de unos 12 años, debe ir a clases de repaso nocturnas, lo que provoca el comentario del abuelo: “que duro que es crecer en Tokio”.

La hermana de Koichi, Shige, es aún más autónoma que la que presentaba Ozu. Tiene mucha iniciativa y su marido es una buena persona que evita las discusiones. Incluso la división funcional habitual por género se rompe cuando el marido, tras una borrachera de su suegro, se dedica a limpiar el suelo de casa.

El tercer hijo, Shuji, es un chico joven que vive en un pequeño apartamento. Está enamorado de Noriko y quiere casarse con ella. Shuji y Noriko marcan la gran diferencia entre los dos films, especialmente en lo que respecta a las relaciones de pareja. Hay que tener en cuenta que hasta mediados de los 70, la mayoría de uniones se daban por acuerdos de conveniencia entre las familias y no se aceptaba la posibilidad de que las parejas estuvieran formadas por personas que deseaban estar juntas. Shuji y Noriko rompen con este esquema establecido e incluso se da a entender que viven juntos sin casarse. Como contraste, en la conversación que Shuji mantiene con su madre, ella habla de su propia boda y le confiesa que “se casaron porque todo el mundo nos decía que nos teníamos que casar...tu padre era muy atractivo, esto es todo”. Shuji teme que su padre no acepte a Noriko por el hecho de haber sido él quien la haya escogido. Además, Shuji no tiene trabajo fijo, situación muy frecuente a partir de los años 90, pero muy decepcionante para su padre. Todo ello, junto al hecho de que Shuji se dedica a la escenografía, un oficio moderno y desconocido para el padre, crea un gran distanciamiento entre los dos. Esta difícil relación padre-hijo no es tan diferente a la que presentaba Ozu entre el padre y el hijo desaparecido en la guerra. En el film de Ozu, el padre se lamenta porque su hijo fue a luchar sin su consentimiento. En el film de Yamada, Shuji no va a la guerra pero es voluntario en otra situación extrema, en la limpieza de la central de Fukushima tras el tsunami, donde también podía haber muerto. De alguna forma, se trata de la misma rebeldía del hijo frente al padre.

Noriko es la figura que se engrandece a medida que avanzan los dos films. En el de Ozu, es la mujer que sin tener su misma sangre, cuida a los suegros sin lamentarse. En el de Yamada, es una chica joven que ama a uno de los hijos (Shuji), que respeta a sus futuros suegros y que lamenta profundamente la pérdida de su suegra porque ella, de pequeña, había perdido a su madre, y la madre de Shuji empezaba a ocupar ese vacío.

Sobre las condiciones de vida de las familias, en el film de Yamada, los hijos residen en la ciudad porque es donde encuentran trabajo pero se instalan en las afueras de la ciudad, como en el film de Ozu. Aparentemente, disfrutaban de una mejor calidad de vida, aunque con algunas restricciones. En los años 80, tras la burbuja económica, las viviendas habían aumentado considerablemente de precio y los pisos en las ciudades eran muy pequeños.

En este film, los padres parecen estar mejor situados económicamente que los hijos, al contrario de lo que sucedía en el film de Ozu. Una muestra de ello es que la madre da dinero a Noriko (y no al revés como cuenta Ozu) para que lo guarde y lo utilice cuando surja alguna necesidad con Shuji. Tampoco se les ve dudar al tomar un taxi para desplazarse de un lugar a otro. Por tanto, puede pensarse que con un sistema de pensiones y seguros obligatorios ya implementado en Japón, las personas mayores disfrutaban de una cierta estabilidad económica y se libera a las familias de la responsabilidad de mantenerlos, así como de la culpa de no hacerlo.

Por lo tanto, las dos familias presentan paralelismos importantes en la estructura y comportamiento pero un análisis profundo permite detectar algunas diferencias interesantes. El modelo de familia ha evolucionado como consecuencia de los cambios sociales, políticos y económicos del país experimentados durante los 60 años que transcurren entre las dos películas.

4. ELEMENTOS DE MODERNIDAD. Yoji Yamada incluye elementos de modernidad que permiten diferenciar los periodos en los que transcurren las dos películas. Así, el tren de vapor de Ozu es sustituido por el tren bala, los taxis llevan GPS y los móviles están presentes con toda normalidad. Aun así, no se trata de *smartphones* porque este tipo de aparatos no se hicieron populares en Japón hasta finales de 2012 y como ya se ha comentado, la familia que nos presenta Yamada es sencilla y no tiene por qué disponer de un móvil de última generación. Sólo dos años después del estreno de la película, en 2015, este detalle ya nos resulta anticuado.

También se observan influencias occidentales. Por ejemplo, el nieto se despide de los abuelos, en la versión de Ozu, con un *sayonara* que se convierte en un *bye bye* en la versión de Yamada. El paraguas de la madre es sustituido por un moderno bolso de corte occidental y su quimono, una pieza básica en la película de Ozu, se transforma en ropa occidental. Aun así, el quimono no desaparece en la película de Yamada porque es una pieza muy apreciada por todos. La madre lo conserva y lo usa en la intimidad familiar. En ambos casos, el quimono es una pieza muy

valorada también por una de las hijas, Shige, que lo quiere heredar tras la muerte de su madre. La tradición, pues, se mantiene, se valora y no se rechaza.

A lo largo de los dos films, los hijos obsequian a los padres con una estancia en un lugar de descanso. En la película de Ozu, los hijos escogen el balneario de Atami. En la película de Yamada, un hotel moderno de lujo. En ambos casos, los padres tienen dificultades para dormir. En el hotel, porque la cama es demasiado blanda y en el balneario porque hay mucho ruido. En ninguno de los dos casos finalizan el periodo de estancia y vuelven a casa de su hijo antes de lo previsto.

Otro elemento de modernidad es el sistema de salud. En el film de Ozu, la madre enferma al volver al pueblo y se queda en casa. Los hijos se trasladan de la ciudad a la casa materna y la madre muere allí, rodeada de su familia. El hijo médico es quien la cuida y la diagnostica. En el film de Yamada, en cambio, la madre es ingresada en un hospital en cuanto enferma y aunque también está rodeada de su familia, de su hijo médico y de todo un equipo sanitario profesional, no vuelve a casa y muere en el hospital.

La iluminación también juega un papel muy importante en las dos películas. El film de Ozu es en blanco y negro pero la luz es cálida, como de otoño. No hay grandes variaciones de iluminación porque se trata siempre de luz natural. Cuando es de día, hay luz y se ve de dónde viene el sol. Cuando es de noche, todo se oscurece. El film de Yamada es en color y está lleno de luces. El ejemplo más claro se da en el hotel, cuando las luces de colores y los neones de los edificios vecinos se filtran por la ventana de la habitación. Pero si se presta atención al comportamiento de los padres, en el film de Yamada, se puede observar que cuando llegan a casa de los hijos, en diversas ocasiones se quedan a oscuras, cómodamente, apreciando la oscuridad y las sombras, ante la sorpresa de los hijos que se apresuran a abrir las ventanas para que entre la luz. En este contexto, cabe recordar las palabras de Junichiro Tanizaki en “Elogio de la sombra”: “al contemplar las tinieblas ocultas tras la viga superior, en torno a un jarrón de flores, bajo un anaquel, y aun sabiendo que son sólo sombras insignificantes, experimentamos el sentimiento de que el aire en estos lugares encierra una espesura de silencio, que en esa oscuridad reina una serenidad eternamente inalterable”<sup>4</sup>.

5. VALORES. En los dos films, la familia se presenta como una estructura básica de la sociedad, de vital importancia para el bienestar individual de cada uno de sus miembros. Se mantiene el respeto hacia los mayores, aunque el ritmo acelerado de la sociedad y del mundo laboral moderno haya provocado un cierto distanciamiento entre los miembros de diferentes generaciones. En cualquier caso, cuidar a los padres es un

---

<sup>4</sup> Junichiro Tanizaki, *Elogio de la sombra*, trad. Julia Escobar, Madrid, Siruela, 1994, p. 49.

deber aceptado: “se debe ser un buen hijo mientras los padres vivan...una vez muertos ya no se puede hacer nada”.

Se mantienen algunos valores confucianos, no sólo por lo que se refiere a la piedad filial sino también a la jerarquía maestro-alumno. En el film de Yamada, el padre es un maestro de escuela jubilado y es una persona muy respetada en el pueblo. Cuando se queda viudo, los vecinos no dudan a la hora de ofrecerle ayuda en las tareas domésticas y, a través de una alumna de la escuela que lo visita diariamente, van cubriendo sus necesidades.

También destacan, y se mantienen, los valores de la solidaridad (el hijo que participa en la guerra, en el film de Ozu, o la colaboración voluntaria de Shuji y Noriko en las tareas de limpieza de la central de Fukushima, en el film de Yamada), la memoria (los recuerdos del hijo desaparecido en la guerra, en el film de Ozu, y los recuerdos de juventud de la madre, en el de Yamada), la comprensión y aceptación (en los dos casos, el padre acaba aceptando a Noriko y reconoce su bondad), las ganas de mejorar (el padre reconoce en el film de Yamada: “ en algún momento este país cometió un error...no podemos continuar así”).

6. Y PARA FINALIZAR... UN RELOJ. El reloj es un símbolo del paso el tiempo. El tiempo siempre transcurre hacia adelante. Como se decía al principio de este ensayo, los jóvenes de ayer son los mayores de hoy y los jóvenes de hoy serán los mayores de mañana. Todo es efímero, todo pasa y las personas llegan, crecen, se relacionan y desaparecen en un momento u otro. Ozu quiso que apareciera un reloj al final de la película y que el espectador reflexionara sobre este objeto. Yamada lo mantuvo en su versión.

7. CONCLUSIÓN. *Cuentos de Tokio* y *Una familia de Tokio* tratan un tema universal y atemporal: la familia. Algunos elementos son propios de la sociedad japonesa pero en general, los conflictos entre generaciones y el distanciamiento entre los padres y los hijos son problemas comunes en muchas sociedades (“no pienso ser una carga para mi hijo”, concluye el padre). Las familias evolucionan y se adaptan a las nuevas realidades sociales y políticas pero aunque las cosas cambien, las preocupaciones siguen siendo las mismas.