

DONES OZUNIANES

El paper de la dona en la filmografia de Yasujiro Ozu
durant el període d'ocupació nord-americana

(1945-1953)

Eduard Grañana Damaret

Directora del projecte: Meritxell Martí



*Quina alba tan bonica,
em sembla que avui tornarà a fer calor*

Shukichi Hirayama (Contes de Tòquio)

AGRAÏMENTS:

M'agradaria agrair l'ajut a l'hora de realitzar aquest treball a la directora del Projecte, Meritxell Martí. També de forma especial a Sandra Escamilla per l'ajuda en les traduccions i en el procés de correcció. Per últim, a les treballadores i treballadors de la videoteca i biblioteca de l'Institut Valencià de Cinematografia (IVAC).

Índex:

| | |
|--|----|
| 1.- Introducció | 4 |
| Marc teòric i estat de la qüestió | 5 |
| Hipòtesi | 6 |
| Metodologia i tècniques d'investigació | 6 |
| Breu explicació de l'índex | 7 |
| 2- La dona dins la societat japonesa durant l'ocupació nord-americana | 9 |
| 2.1 -La dona dins el sistema familiar japonès: del <i>Ie</i> a la família nuclear de la postguerra | 9 |
| 2.2 -La dona japonesa durant el període d'ocupació nord-americana | 13 |
| 2.3 -El matrimoni <i>omiai</i> vers el matrimoni <i>renai</i> : una visió ozuniana | 17 |
| 3- Els personatges femenins dins l'obra ozuniana | 25 |
| 3.1 -La figura materna | 25 |
| Mare no biològica (Otame) | 25 |
| Mare biològica | 27 |
| Altres personatges femenins amb funció mare/esposa | 29 |
| Àvies | 30 |
| 3.2 -Filles | 32 |
| 3.3 -Modan garu | 35 |
| 3.4 -Prostitutes | 40 |
| 4- La tradicionalitat dins de l'obra de Yasujiro Ozu | 42 |
| 4.1-Un respàs dels estudis ozunians | 42 |
| 4.2-Els elements tradicionals en els personatges femenins de l'obra de Yasujiro Ozu | 48 |
| Estaticisme | 48 |
| Silenci | 49 |
| Postures | 51 |

| | |
|---|----|
| Elements naturals | 52 |
| El trencament de l'estaticisme en els personatges femenins | 55 |
| 4.3 -La dona en els rituals cerimonials | 56 |
| Sadō | 56 |
| Nō | 60 |
| 5- L'espia físic de la dona | 63 |
| 5.1 -Característiques filmiques de l'obra ozuniana | 63 |
| 5.2 -Els diferents àmbits d'ocupació per personatges femenins | |
| La dona dins el pla | 69 |
| Objectes com a mitjà de representació | 75 |
| 6- Conclusió | 77 |
| 7- Annex | 79 |
| 8- Bibliografia | 80 |

1

Introducció

El següent TFG tractarà el paper de la dona en els films de Yasujiro Ozu, durant el període d'ocupació nord-americana (1945-1952). Tot i que el cineasta japonès ha estat força estudiat, sobretot a partir de la dècada dels setanta, pocs són els teòrics que han tractat aquest tema de la dona en els seus films, almenys de forma directa. Podríem destacar, però, autors com Antonio Santos i la seva obra dedicada a Noriko, un dels personatges femenins més importants dins la filmografia ozuniana en el seu treball *En torno a Noriko* o l'article d'A. Philips *Pictures of the past in the present: modernity, femininity and stardom in the postwar films of Yasujiro Ozu*.

No serà, l'escassetat d'estudis dedicats a aquest tema, la principal motivació per l'elecció d'aquest estudi. L'important moment històric que viu l'estat nipó durant l'ocupació de 1945 fins 1952, es va destacar per un procés d'occidentalització on la dona es va veure particularment afectada. A aquest fet, s'han de sumar elements com la pèrdua d'uns valors de la tradicionalitat o un trencament generacional. La visió ozuniana d'aquests fets i de com van afectar a la figura femenina són les principals motivacions que ens condueixen a la realització d'aquest estudi.

Durant aquest període Yasujiro Ozu dirigeix sis pel·lícules *Nagaya shinshiroku* (*Històries d'un veïnat*, 1947), *Kaze no naka no mendori* (*Una gallina al vent*, 1948), *Bashun* (*Primavera tardana*, 1949), *Munekata Kyodai* (*Les germanes Munekata*, 1950), *Bakushu* (*Principis d'estiu*, 1951) i *Ochazuke no aji* (*El sabor del te verd amb arròs*, 1952). Tot i això, he vist convenient incloure *Tokio monogatari* (*Contes de Tòquio*, 1953) que es troba fora del període ací tractat, per una triple raó:

- El film tanca una trilogia sense continuïtat, protagonitzada pel personatge Noriko i que componen els films *Bashun* (1949), *Bakushu* (1951) i aquesta mateixa pel·lícula.
- La proximitat temporal amb el període cronològic estudiat. Un fet, que queda reflectit en el film.
- Tracta tot un seguit de temes que el director va tenir molt present durant aquesta etapa, com el matrimoni, la família o la tradicionalitat.

Tot i la utilització d'un mètode d'anàlisi del discurs filmic, el coneixement adquirit d'una situació concreta (el procés d'occidentalització), d'un grup de població determinada (la dona) en un espai cronològic (el període d'ocupació) mitjançant un mitjà, com és el cinema, ens pot obrir la possibilitat d'iniciar futurs estudis sobre aquesta temàtica: la dona en el Japó de l'ocupació

nord-americana. La limitació de punts de vista per encarar aquesta tasca és la principal causa de què un estudi d'aquesta envergadura pugui portar-se a terme. El que no podem negar és, en canvi, la utilització d'aquest estudi com una introducció a una investigació més àmplia sobre els fenòmens socioculturals d'un període concret.

Marc teòric i estat de la qüestió.

Per a la creació del marc teòric, partiré d'uns coneixements previs del fenomen que estudiarem, auxiliat per diferents disciplines humanistes, com l'antropologia, la història, l'art o les teories de la imatge. Hi sumarem un *corpus* bibliogràfic sobre l'obra ozuniana que dividirem en quatre corrents històrics principals:

a) Corrent culturalista: estudia l'obra ozuniana a partir de la seva relació amb la transcendentalitat. Formen part d'aquest corrent Paul Schrader o Donald Richie.

b) Corrent neoformalista: dirigit per crítics com Bordwell i que es caracteritza per considerar l'obra d'Ozu com una contestació al cinema nord-americà, mitjançant la utilització d'elements tradicionals. També crítics com Burch consideren l'obra ozuniana com una resposta al cinema nord-americà, tot i no ser neofomalista

c) Corrent relativista: corrent que relativitza la "japonesitat" d'Ozu. Aparegut a començaments de la dècada dels vuitanta en el propi Japó la formen teòrics com Hasumi o Unemoto.

d) Un grup de teòrics i crítics que han estudiat l'obra ozuniana, però que difícilment podem introduir en els grups anteriors. Dins aquest últim grup, incloem autors com Kiju Yoshida, Santos Zunzunegui o Margarita Schmidt.

Aquest marc teòric es complementarà amb la bibliografia derivada de la qüestió de partida: **Com es representa la figura de la dona en el cinema de Yasujiro Ozu durant el període d'ocupació nord-americana (1945-1952)?**

La qüestió de partida s'auxiliarà d'altres qüestions a partir de les quals, s'establiran un seguit d'hipòtesis i formarà el discurs d'aquesta obra. Aquestes qüestions seran les següents: és la representació filmica fidel a la situació social de l'època? Com s'ha tingut en compte el cinema de Yasujiro Ozu per crítics i teòrics al llarg dels anys? Correspon la tècnica cinematogràfica d'Ozu a

una "japonesitat" o simplement és un estil personal? I per últim, és el cinema d'Ozu reaccionari vers el procés de modernització japonès? I per tant, quins són els fins de la tradicionalitat en el cinema d'Ozu?

Hipòtesi:

Sigui quin sigui el corrent que domini una investigació sobre l'obra de Yasujiro Ozu, no podem menystenir la influència de la cultura japonesa en general i de la tradicionalitat en particular en la seva obra. La majoria dels estudis sobre l'obra d'Ozu tenen molt en compte aquest element, i nosaltres, tenint present que durant el període cronològic escollit la tradició va estar molt tinguda en compte en la temàtica de les seves obres, no menysprearem les hipòtesis culturalistes i neoformalistes que atorguen la importància a la tradicionalitat en l'obra d'Ozu. Però tampoc despreciarem el tercer gran corrent, el relativista, i és que, tot i que en l'obra de Yasujiro Ozu, l'element tradicional és de vital importància, l'autor japonès tracta elements universals recognoscibles per a qualsevol cultura. Acceptada aquesta hipòtesi prèvia i partint de la pregunta de partida, podem establir diferents hipòtesis per respondre la qüestió:

- a) Ozu utilitza la dona per representar la tradicionalitat (o absència d'ella) d'un Japó en període de transició.
- b) Aquesta representació de la tradicional o la seva absència mitjançant el paper femení, no equival a una actitud conservadora ni reaccionària del director cap al procés de modernització com a tal, sinó a una denúncia de la pèrdua dels valors tradicionals per part de la nova generació o almenys, per una part d'aquesta.

Metodologia i tècniques d'investigació.

La metodologia serà en primera instància qualitativa, ja que "es tracta d'identificar la naturalesa profunda de les realitats, la seva estructura dinàmica, allò que dóna raó plena del seu comportament i manifestació" (Miguel Martinez, 2006:128). En segon lloc, aquest procés qualitatiu es desenvoluparà hermenèuticament, perquè es realitzarà mitjançant l'observació i posterior interpretació d'un llenguatge concret, l'anàlisi del discurs filmic. No hem d'oblidar, però, que aquesta interpretació s'ha de realitzar a partir d'unes obres *sui generis* que seran impossible d'entendre sense tenir en compte uns codis referencials propis d'una cultura determinada, la japonesa. Per aquest mateix motiu, el procés metodològic ha d'incloure una contextualització del discurs, que obtindrem a partir d'unes fonts procedents de diferents camps, que ens ajudin a

contextualitzar aquest discurs sociocultural.

Quant al material pròpiament bibliogràfic, existeix una sèrie de materials que haurem de tenir molt en compte a banda de la bibliografia més convencional com tesis, monogràfics, articles, llibres especialitzats, etc. Els articles als quals ens referim són, principalment, els apareguts durant les dècades dels setanta, en la revista francesa *Cahiers du cinema*. Aquesta font bibliogràfica, és de vital importància per entendre plenament el corrent culturalista que va estudiar el cinema d'Ozu durant aquells anys. Aquesta selecció es deu al fet que aquests articles, corresponen als primers estudis (almenys, amb certa rellevància) que es van portar a terme a occident. Les altres fonts a tenir en compte per l'estudi del cineasta japonès són les pròpies fonts primàries, és a dir, les pel·lícules de l'autor ací estudiat.

Breu explicació de l'índex.

Capítol 1.

Tractarem en aquest capítol el paper de la dona dins la societat japonesa, posant un èmfasi especial en el lloc que ocupa dins la societat en general i dins la família de forma particular, durant el període de la postguerra japonesa. A més tractarem dos dels films que més de prop tracten la problemàtica matrimonial i familiar en relació a la figura femenina, com són *Primavera tardana* i *Principis d'estiu*.

Capítol 2.

Repassarem tots aquells personatges femenins que componen la filmografia ozuniana, tant els que componen el *corpus* familiar, com són les àvies, les mares i les filles, com aquells personatges que formen la societat japonesa de l'època, com són les *modan garu* i les prostitutes.

Capítol 3.

Els personatges femenins i la tradicionalitat són dos importants elements en l'obra del director japonès. La forma com aquests personatges comprenen la tradicionalitat i com actuen front a ella, no es mostra de forma homogènia, sinó que dependran de molts factors. En aquest capítol identificarem aquells factors i com són utilitzats pels personatges femenins per representar la tradicionalitat.

Capítol 4.

Tant l'art oriental en general com els films d'Ozu en particular posseeixen uns elements espacials

desconeguts per a molts espectadors occidentals. En aquest apartat, estudiarem la importància espacial de l'obra ozuniana, i principalment, la ocupació de la dona dins aquest espai.

Annex:

Aprofitant el caràcter intertextual que un TFG pot adquirir degut a trobar-se en xarxa, podem realitzar un annex més complex, mitjançant la creació d'un [espai web](#) que enllaci elements rellevants del text de la TFG amb el propi annex en xarxa. Mitjançant aquesta possibilitat, no tant sols tindrem accés a aquella informació complementària que podríem incloure en un annex convencional, sinó que tindrem la possibilitat de reproduir escenes dels films per fer més entenedible la informació exposada en el TFG. La possibilitat intertextual d'aquest treball, ens permetrà a més, ampliar la informació a través de la connexió de l'annex amb altres fonts de la xarxa.



Yasujiro Ozu

2

LA DONA DINS LA SOCIETAT JAPONESA DURANT L'OCUPACIÓ NORD-AMERICANA

2.1 La dona dins el sistema familiar japonès: Del *Ie* a la família nuclear de la postguerra.

El concepte *Ie* correspon al model tradicional de la família japonesa. Aquest concepte no tan sols fa referència al caràcter físic de família (la casa familiar i els seus components) sinó que també fa referència a la continuïtat generacional i dels seus bens, tant els materials com honorífics. De fet, la seva característica bàsica era la continuïtat i el manteniment de l'herència rebuda pels seus antecessors i on, les necessitats individuals dels seus membres quedaven rellevades per les necessitats del *Ie*.

La seva composició era de caràcter patriarcal i jeràrquica, on el màxim poder requeia en el cap de família i la importància de la resta dels membres depenia, en gran mesura, de les divisions jeràrquiques marcades pel gènere a que pertanyien. Els fills casats de major edat eren els beneficiaris de l'herència i els encarregats de mantenir els bens familiars, tot i que no sempre era així. Molts de cops, en famílies on no existien fills varons, es procedia a l'adopció del gendre (*muko-yooshi*), en altres casos, quan el fill de major edat no mostrava les aptituds o la voluntat requerida, l'herència passava a un fill de menor edat i, fins i tot, en famílies de comerciants, l'herència podia passar a mans d'un fill adoptat. Totes aquestes excepcions demostren que tot i que la sang era un vincle important, es tornava secundària si perillava la continuïtat del *Ie*. En tots els casos però, era primordial que els hereus estiguessin casats. La seva composició patriarcal i jeràrquica, col·locava en una millor posició dins la família als homes de major edat i, consegüentment, les dones de menor edat eren les que ocupaven la posició més baixa.

Originàriament, aquesta tradicionalitat va estar vinculada a l'ètica confuciana, que definia tant la política com la família, com *un cos doctrinari que desenvolupava un sentit de pertinença a la societat de respecte al llinatge*¹ d'aquestes dues institucions, dins d'un ordre natural. L'ètica confuciana situava a la dona en una posició de dependència vers el varó dominant de la família (el varó de major edat) obligant-la a obeir davant les tres figures masculines amb que es toparia al llarg de la seva vida: la figura paterna, la figura del marit i la figura del fill varó (o el gendre en cas de

1 Pena de Matsushira, Marta (2011). *La cultura del Japón. Mitos, educación, identidad nacional y sociedad*. Buenos Aires: Ediciones Kaikron.

famílies sense fill biològic). Quan una dona entrava a formar part d'una *Ie*, per tant, no estava tan sols al servei del seu marit, sinó que també dels seus sogres, especialment del cap de família. A més requeia sobre ella funcions com dedicar-se als negocis familiars o mantenir l'herència, tot, baix la tutela de la sogra, que, jeràrquicament es trobava en un estrat inferior a la figura del seu marit. Trobem exemples d'aquest component jeràrquic en els films de Yasujiro Ozu que tracten sobre la família. Per exemple, el personatge femení [Noriko](#) estarà sota les ordres del seu pare i de la seva tia en la pel·lícula [Primavera tardana](#), però també estarà supeditada al seu germà gran, en [Principis d'estiu](#). En canvi Noriko, la nora de [Tomi](#) (mare de [Contes de Tôquio](#)), estarà més vinculada a la seva família política que [Shige](#), la filla biològica de Tomi. Aquest fet, és deu, com hem dit, a que les filla biològica es desvincula de la seva família, per vincular-se amb el que serà la seva família política.

La utilització dels diferents termes per definir els membres de les famílies, ajuden també a veure la posició que ocupava cada un d'ells dins aquesta institució. Per exemple, mentre el marit era anomenat *shujin* (amo) o els germans majors i menors *onisan* i *onesan* respectivament precedits per l'honorífic *O*, l'esposa de la família era anomenada *okusan*, traduït, literalment, la persona que es troba al fons.

Va ser a partir de l'època de Meiji, quan la situació de la dona dins la família en particular i en la societat japonesa en general, va ser tinguda en compte gràcies a Fukuzawa Yukimichi. Aquest filòsof polític, va escriure, durant la dècada dels vuitanta del segle XIX, tot un seguit d'articles sobre temes relacionats amb la dona, com el dret d'aquesta dins la llar, la seva independència en el context familiar o l'emancipació de la tutela masculina. Vist des d'un punt de vista actual, les demandes de Fukuzawa Yukimichi, poden semblar supèrflues, ja que entre elles no incloïen la problemàtica de les dones de classes baixes ni les seves condicions en el lloc de treball, a més de declarar que era necessària una educació del gènere femení per ser esposes i mares sàbies. Però no podem negar que fou l'únic pensador masculí de l'època de Meiji que va defensar la igualtat de la dona i que aquests arguments, van ser apreciats per les dones de la seva època, tal i com ho demostra una carta de condolència que va rebre la viuda d'aquest en nom de les lectores del diari que ell va fundar en 1882, el *Jiji-shampo*².

No fou Fukuzawa Yukimichi, l'únic que va alçar la veu en contra aquest estat patricarcal. El moviment feminista de finals del segle XIX i principis del XX, i concretament la feminista Fumiko Kaneko, va criticar fortament la figura autoritària del pare de família i el trasllat d'aquesta tradicionalitat al poder polític, acabant convertint el model d'estat en un estat-família o *kazoku-kokka*.

² <http://www.ibe.unesco.org/International/Publications/Thinkers/ThinkersPdf/fukuzaws.PDF>

Però tot i aquesta veu crítica, el model tradicional va ser imposat pel govern de Meiji, consolidant-se, gràcies a la llei de *koeki*, al Còdi Civil de 1898 i a la pròpia llei *Ie Seido*, mitjançant la qual s'institucionalitzava aquest sistema familiar. Amb la llei de *koseki*, tots els membres d'una família haurien de compartir un mateix cognom, per la qual cosa la dona adoptava el cognom del marit i aquest era el que es transmetia als seus fills i filles. Tampoc el Codi Civil de l'època dels Meiji afavoria la igualtat, de fet, quan el jurista francès Boissonade va redactar el projecte d'aquest codi, va ser rebutjat degut a què proposava la divisió dels bens familiars entre tots els fills i una certa igualtat entre homes i dones.

Com hem dit, el model *Ie*, es va traslladar al model estatal, però també en altres aspectes de la societat, com l'empresarial on, igual que passava a les famílies, es ressaltava el bé del grup per sobre la individualitat, l'obediència i el proteccionisme i, conseqüentment, el sacrifici de les parts per l'interès del grup. Tota aquesta instrumentalització política va estar alimentada per un fort nacionalisme i un militarisme que es va veure truncat amb la derrota de la Segona Guerra Mundial. Va ser amb el final d'aquest conflicte bèl·lic quan van vindre grans canvis en l'estructura familiar, degut, en gran part, a un procés de democratització exigint des de l'exterior i la nova Constitució de 1947 que seguia el model nord-americà i on quedava abolit el model *Ie* com a unitat legal. Durant la postguerra, la família de caràcter patriarcal va donar pas a la família nuclear, provocant, un descens en el nombre dels membres familiars, passant de 5 a 3 des de 1950 fins 1990 (un canvi que a Europa va trigar cent anys en produir-se).

Altres aspectes de la vida familiar van continuar àdhuc fins als nostres dies, com per exemple, l'autoritat del cap de família (tot i que per motius laborals, es trobava absent molts de cops), la no participació de la dona dins la vida social del marit (com la tampoc participació d'aquests amb els fills), el fet d'evitar la formació de parelles de diferents classes socials o el pubillatge entre les famílies més tradicionals, tot i l'abolició d'aquesta llei. D'aquests elements continuadors, la dona, ha estat protagonista en molts d'ells, sobretot dins el matrimoni.

La tendència al matrimoni i l'escassetat dels divorcis s'han mantingut degut a la necessitat de procreació, al·ludint com a raó principal, a la necessitat de continuar la nissaga familiar, assegurar el futur del país o la pròpia responsabilitat social. Per contra, l'escassetat de nombres de divorcis ha vingut determinada per la desprotecció de la dona davant el no compliment de l'exmarit en les despeses de manteniment, i conseqüentment, la desprotecció social de la dona. El propi enllaç tradicional, és a dir, les bodes concertades o *omiaï*, també han evolucionat fins mantenir-se fins als nostres dies, tot i que amb tendència a la baixa. Encara que en un principi aquests enllaços es realitzaven entre famílies amb relacions d'amistat, parentesc o professional, mitjançant un intermediari, on l'opinió de les futures parelles no era tinguda en compte, van evolucionar a una

forma de matrimoni concertat mixt, on els dos futurs nuvis, eren posats en contacte previ acord familiar durant uns dies en el que es podria arribar a un acord o trencar-se el futur matrimoni. La generació nascuda durant la guerra, però, va canviar el concepte del tema amor, atorgant-li unes característiques més occidentalitzades, influenciats fortament per les famílies nord-americanes dels films de Hollywood, on es buscava una muller que més que estar al servici de l'home, aquesta compartira una amistat. Aquest fet, va provocar la disminució dels enllaços *omiai*.

La nova família nuclear japonesa nascuda a la postguerra, per tant, va aportar nous canvis dins l'estructura de la llar. De fet, el viratge de la consciència social durant la postguerra, va afectar a la pròpia estructura familiar. Un d'aquest elements que va promocionar el canvi en la mentalitat de la societat japonesa, fou la introducció de la (tal i com ho anomena M.A. Pena de Matsushira³) *ideologia del treball*, com un mecanisme del benestar individual i col·lectiu naixent la família de l'assalariat. Mitjançant la idea de la inexistència de classes socials i amb un creixement econòmic superior a èpoques anteriors, la població masculina veia el treball com un mecanisme per aconseguir fins, que no eren accessibles per a les generacions anteriors, com cotxes, vivendes pròpies o viatges. Aquest viratge provocaria un canvi de la posició de la dona dins el marc familiar i, per suposat, de la resta dels membres. La introducció de la dona dins el mercat laboral, va provocar la dificultat de la cura de les persones de més edat dins del nucli familiar, un fet, que conduiria a la disminució, ja esmentada anteriorment, dels membres formants de la família nuclear, concretament els avis. Aquest canvi de l'estructura familiar s'ha vist reflectit en l'urbanisme japonès, on ja no seria necessari una llar pensada per acollir una família multigeneracional. Les portes correderes formades per pantalles de paper i la carència de privacitat, va donar lloc a cases on les parets sòlides eren la clara representació de la privacitat que requeria la nova família nuclear.

També com a conseqüència de la ideologia del treball, la dona va passar a ser la principal responsable de rols tradicionalment assolits pels membres varons de la família, com les finances domèstiques i l'educació dels fills. Nasqué així, la figura de la *kyoiku mama* o mare que educa al seus fills (principalment varons) amb la idea de què aquests accedeixen a les millors institucions educatives.

Aquest canvi de la família tradicional o *Ie* a la família nuclear, es va produir sense apenes, cap mena de transició. El pas d'un model a l'altre, va venir determinat en molts de casos per una migració durant la postguerra de joves, des de nuclis rurals a nuclis urbans, un fet, que explica com la família tradicional s'ha seguit conservant en moltes zones rurals i en famílies dedicades a les arts i l'artesania tradicional. Durant la dècada dels seixanta, no seria estrany trobar-se amb famílies que compartien aquests dos ideals de família, un fet, que va quedar plasmat en sèries de televisió com

3 Ibidem nota 1

per exemple en els dibuixos *Sasae san* que van comptar amb una enorme popularitat durant el període de creixement econòmic japonès. També fou degut a l'adveniment d'aquest nou model familiar, que la interrelació entre una família i els seus veïns i fins i tot, els parents que vivien en la mateixa ciutat va anar desapareixent. Tot aquest viratge que viu la societat és tractat en la filmografia que el director Yasujiro Ozu filma entre 1945 i 1953. La relació entre els veïns d'[Història d'un veïnat](#) i la inexistència d'aquesta relació entre el veïnat en *Contes de Tòquio*; l'ètica confuciana en la relació paternofilial entre Noriko i el seu pare Somiya i la desvinculació familiar entre Tomi i els seus fills en *Contes de Tòquio* o l'acceptació del matrimoni de lliure elecció de Noriko en *Principis d'estiu* i l'obligació de carsar-se sota les normes dels *omiai* en el film *Primavera tardana*, són alguns dels exemples que podem trobar en la filmografia ozuniana de l'època aquí tractada i que tant bé representa el cineasta japonès.

El paper de la dona dins el model familiar, tal i com veurem en l'apartat que continua, no s'ha desenvolupat paral·lelament a les mesures legals que van sortir durant el període de la postguerra i al "miracle japonès" que va començar durant la dècada dels seixanta. De fet, la publicació del Ministeri d'Educació, dirigit per Masaaki Kosaka, en ple període de creixement econòmic, *Kitai sareru ningenzou* situen a la dona com el membre de família que s'ha de sacrificar per aquesta institució, mentre que l'home tindrà la funció de pont entre la família i la societat.

2.2 La dona japonesa durant el període d'ocupació nord-americana

Amb l'aprobació de la Declaració de Potsdam el 15 d'Agost de 1945, Japó acceptava la seva derrota en el conflicte bèl·lic, i entrava en un període d'ocupació nord-americà que finalitzaria el 28 d'Abril de 1952, després de l'aprovació del Tractat de San Francisco el 8 de Setembre de l'any anterior.

Durant aquest període van existir reformes legislatives destinades a canvis socials, moltes d'elles destinades a promoure l'emancipació de la dona. Una conferència el dia 10 d'Octubre de 1945 conformada pel nou gabinet governamental, liderat pel Primer Ministre Shidehara Kijuro, va decidir començar un procés d'emancipació femenina, un fet, que quedaria inclòs dins els cinc punts presentats pel Comandament Suprem de les Forces Aliades, el General Douglas McArthur, el dia següent de la citada conferència. Aquest punt, feia referència a l'emancipació de la dona i la liberalització de l'educació.

A finals de 1945, el sufragi femení va ser aprovat sota una revisió de la reforma. També la nova Constitució aprovada en 1946, va promoure els drets humans. Per exemple, l'article 14 dictava la igualtat de totes les persones davant la llei i que no podia existir discriminació política, econòmica ni social per raons de raça, creença, sexe, estatus social o origen familiar. L'article 24, fent

referència al matrimoni, exposava que aquest, tan sols es podia basar amb el consentiment dels dos beneficiaris⁴. Cal destacar també l'article 770, que feia constància al divorci, i on es podien amparar totes aquelles parelles on un dels membres havia sigut infidel. El fet que la llei equiparava a homes i dones, va provocar que aquestes actuessin sense por per les infidelitats dels seus marits, provocant un augment gradual de divorcis un cop finalitzat el conflicte bèl·lic⁵

A banda dels canvis legislatius, van sorgir noves veus a favor de l'emancipació femenina, moltes d'elles provinents del moviment feminista o, fins i tot, de dones procedents de les esferes polítiques. Ichikawa Fusae, va formar el *Sengo taisaku fujin iinkai* el 25 d'Agost de 1945, tenint com a principal demanda el sufragi femení. També trobem la figura de Kawasaki, que va criticar fortament el sistema *Ie*, al·legant que la majoria dels problemes de la dona durant el període anterior a la guerra, com eren els problemes econòmics i familiars, eren conseqüència del sistema familiar tradicional, recolzant aquesta hipòtesi, mitjançant les declaracions de 70.000 dones que es van posar en contacte amb ella mitjançant cartes⁶. Les organitzacions feministes també tingueren certa rellevància durant la postguerra, com la *Shufuren* (Federació d'ames de casa) sorgida en 1948 de la mà de Oku Mumeo o el moviment sufragístic *Ichikawa Fusae*, institucionalitzat durant la postguerra i que va tindre una important rellevància gràcies a les seves publicacions sobre les activitats polítiques de les dones. Procedent de l'exterior cal destacar la presència de les organitzacions internacionals cristianes, com la Women's Christian Temperance (WCTU), la Young's Men's Christian Association (YMCA) i la Women's International League for Peace and Freedom (WILPF), que van lluitar per l'establiment de les vacances laborals i van mostrar la seva oposició al turisme sexual a Corea. A banda de les demandes d'aquestes últimes associacions, les principals reivindicacions d'aquests grups era la conservació del cognom després del matrimoni o la fi de la discriminació dels fills il·legítics⁷.

S'ha d'advertir però, que tot i una millora legislativa durant la segona meitat de la dècada dels quaranta, el rol de la dona dins la societat seguia sent, com durant el període de preguerra el de mare. Aquest fet significa que el centre vital de la dona era la casa, sent plenament responsable de l'administració del pressupost familiar i de l'educació dels seus fills⁸. Aquestes funcions, procedents de la família tradicional o *Ie*, eren conegudes com *yōiku*, que tot i que una traducció

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

5 Joy Hendry. (2010) *Marriage in Changing Japan: Community and Society*. Vol. 71. New York: Routledge

6 Ibidem nota 1

7 Tsutsui William M. (2009). *A companion to Japanese history*. Chichester: Willey-Blackwell.

8 Gómez Pradas Muriel (2005): "Dona, gènere i família al Japó" A mòdul 3. *Dona, gènere i família al Japó*. Barcelona: UOC

literal equivaldria al mot català de nutridora, el seu vertader significat seria el d'educadora o cultivadora. Alguns autors han estimat que l'adquisició d'aquests rols per part de la dona, no tenen una procedència antiga, sinó que la seva aparició va ser relativament nova. Imamura, apunta el període de Meiji (1868-1912) com el naixement d'aquesta associació entre dona i cuidadora, que es va mantindre fins passada la Segona Guerra Mundial, ja que, des del període de Tokugawa (1600-1868) moltes de les tasques de la dona consistien en el treball productiu de la llar, com el cultiu d'aliments, la producció de bens en petites indústries familiars o la participació en el comerç⁹.

Dins l'àmbit educatiu, també va existir una equiparació teòrica entre homes i dones, però aquesta no va ser real. Un dels principals problemes per portar a bon terme aquesta igualtat de gènere dins el sistema educatiu, vindria determinada per la defensa de la majoria de pares i el personal docent, de l'educació basada en els estereotips tradicionals de distinció de sexes, un fet, que d'alguna manera a quedat reflectit en els diferents estudis universitaris, on molts d'ells, com les humanitats o la docència, s'han acabat considerant com "carreres femenines"¹⁰. De fet, tal i com apunta Tsutsui, fins la dècada dels anys vuitanta, les mares estaven més interessades per l'educació universitària dels seus fills que de les seves filles¹¹.

En quant a l'àmbit laboral, la igualtat, tot i estar legislada, tampoc va ser real. Va continuar el costum que les dones casades havien d'abandonar el treball per ocupar la cura de la llar, un fet, que ocorria quan aquestes tenien entre 20 i 24 anys¹². Aquest element es reflexa clarament en les obres de Yasujio Ozu, on personatges femenins, com la Noriko de *Principis d'Estiu*, abandona el seu lloc de treball un cop es promet amb el seu futur marit. De nou, el rol de mare sàbia o bona esposa, s'imposava sobre les dones quan aquestes arribaven al matrimoni. A banda de les actituds culturals que la societat japonesa podia tenir sobre la maternitat, Holloway apunta tres motius que explicarien aquests reclutaments de la dona a la llar un cop aquesta tenia fills o es casava. El primer dels motius, seria conseqüència de les característiques estructurals del mercat laboral japonès que provoca una disminució de la participació de la dona, degut a què aquest mercat està format per grans corporacions que no proporcionen cap mena de flexibilitat a les dones per la cura dels fills. Un segon motiu seria un salari mitjà de l'home més elevat que en altres estats asiàtics. Aquest fet explicaria el perquè a Japò, a diferència d'altres estats asiàtics orientals, la dona no treballa un cop formada una família, mentre, per la necessitat de mantenir un estil de vida propi de classe mitjana, en altres estats de l'est asiàtic, necessiten la introducció de dos salaris per al manteniment de la llar. Per últim, la necessitat d'una mà d'obra qualificada va apartar a la dona del lloc del treball, degut, a

9 VVAA (1996). *Re-imagining Japanese women*. London: The Regents of the University of California

10 Ibidem nota 5

11 Ibidem nota 4

12 Ibidem nota 5

com ja hem vist abans, al nombre més elevat d'homes en estudis universitaris¹³. S'ha d'apuntar però, que aquest fet del retorn a la llar per al manteniment d'aquesta, va ser més pronunciat en l'àmbit rural que en l'àmbit urbà.

Com elements més negatius de l'ocupació nord-americana en quant a la figura de la dona, Tsutsui¹⁴ recopila fets com violacions a dones japoneses per part de les forces d'ocupació o un augment de la prostitució, així com la xenofòbia entre les forces ocupants i els japonesos i viceversa. D'aquests elements negatius, cal remarcar aquest augment de la prostitució durant el període d'ocupació, un element, que Yasujiro Ozu plasmarà en el film *Una gallina al vent*. Un dels factors que va afavorir aquest augment, va ser la participació del propi govern japonès, mitjançant el reclutament d'exprostitutes, moltes d'elles procedents de Corea, i d'altres que es van veure obligades a acceptar l'ofertament després de ser enganyades mitjançant anuncis on es demanava la presència de les "noves dones japoneses" a canvi de menjar, allotjament i roba. El propi ministre Konoe Fumimaro, va proposar el 21 d'Agost de 1945 el "consolar les tropes americanes", i nou dies més tard, la "Recreació Especial d'Instal·lacions d'Oci" més tard conegut amb les sigles RAA, va captar al voltant de cent dones. La crida de Fumimaro, va anar acompanyada d'una ajuda econòmica de 50 milions de yens provinents del govern japonès. Segons la recopilació de Barry de l'article de la periodista Yayori Matsui, el període més àlgid de la RAA, es comptava amb unes 7.000 prostitutes¹⁵.

L'aprovació de la nova Constitució de 1946 així com el dret al sufragi femení, van obrir noves portes a les japoneses de la postguerra, però moltes altres portes van continuar tancades. El retorn de la dona a la llar per a la cura dels fills o per a portar l'administració familiar, és un clar exemple que l'avanç legislatiu no va ser igual a un avanç social. És per aquest motiu, que el període de la postguerra japonesa i concretament el període d'ocupació pot semblar una etapa de contrastos entre l'espai públic i l'espai privat de la dona. L'heterogeneïtat de la societat marcarà aquesta etapa, i per suposat, serà en la dona on aquesta heterogeneïtat serà més significativa, més pronunciada. Quan Lukacs parla d'homogeneïtzació d'una societat com un complex dinàmic que es desenvolupa al llarg de l'evolució de l'ésser humà, no es refereix a la recerca d'una uniformitat de l'espècie humana, sinó a la integració d'elements antagònics acusats¹⁶. És en aquest canvi històric, la postguerra japonesa, on es fa present aquests elements antagònics dels que parla Lukacs i que s'intenten integrar dins la

13 Susan H.Holloway (2010). *Women and family in Contemporary Japan*. New York: Cambridge University Press.

14 Ibidem nota 4

15 Kathleen Barry (1995). *The prostitution of sexuality: the global exploitation of women*. New York and London: New York University Press

16 Pinkus, Theo (recopilació) (1971). *Hans Heinz Holz, Leo Kofler, Wolfgang Abendroth: Conversaciones con Lukács*. Madrid; Alianza Editorial.

societat japonesa com elements homogenis. Per aquest motiu, no dividirem el paper femení entre aquelles que van acceptar el canvi social vers aquelles dones que no el van acceptar. L'heterogeneïtat significa precisament una diversitat més àmplia de components, i aquesta gran diversitat, és la que va compondre aquesta societat canviant, la societat japonesa de la postguerra.

2.3 El matrimoni *omiai* versus el matrimoni *renai*: una visió ozuniana

Dos són els films que tracten de més prop la temàtica del matrimoni, i el director japonès ho farà partint dels dos punts de vista, el tradicional i l'occidental, o el que ve a ser el mateix, el matrimoni concertat i el matrimoni de lliure elecció. *Principis d'estiu* i *Primavera tardana* tractaran la confrontació del matrimoni de lliure elecció vers el matrimoni concertat o *omiai*, a través de la que serà la seva protagonista, Noriko, un personatge, que com el Japó de la postguerra, es troba a mig camí entre un món tradicional i un món modern.

Principis d'estiu: el matrimoni renai

El plantejament del film arran el matrimoni en *Principis d'estiu* no vindrà determinat per la negativa de la protagonista a casar-se, sinó pel conflicte de fer-ho sota les normes de l'*omiai* o de decidir lliurement el seu futur marit. La segona opció, que és la que finalment escollirà, no comporta una llibertat total d'elecció, sinó que estarà influenciada per diferents elements, per exemple l'edat avançada que segons els seus familiars té Noriko (té vint-i-vuit anys en aquells moments) o l'elecció d'aquest marit (Kenkichi Yabe) per evitar un enllaçament *omiai*, un fet, que ens pot portar a plantejar si aquest enllaç és per amor o per conveniència. Wood¹⁷ opina que Noriko accepta el matrimoni amb Yabe per evitar l'enllaç *omiai* i així elegir el menor dels mals, i conseqüentment un matrimoni sense amor. La pròpia Noriko, però, confirma a la seva amiga [Yara](#), que ha anat estimant a Yabe de forma gradual, al que la seva amiga respon que "això és amor", un fet, que nega Noriko al·legant que el que sent per ell és "seguretat i felicitat". Joo¹⁸, refusa l'opinió de Wood, i admeteix que l'amor entre Noriko i Yabe, vindrà determinat per un nexa d'unió que serà Shōji, germà desaparegut de Noriko durant la Guerra Civil xinesa i amic de Kenkichi Yabe. Aquest fet queda reforçat al llarg de la pel·lícula mitjançant l'aplicació d'una simbologia que uneix la parella Noriko i Yabe amb Shōji. De tots els símbols que assenyala Joo, existirà un que destaquí més al llarg del film, el blat. Aquest cereal jugarà un paper important per enllaçar la figura de Shōji amb la parella Noriko/Yabe i el seu possible enllaç matrimonial. La primera referència sorgeix a partir d'un diàleg

17 Wood, R. (1976) *Yasujiro Ozu: a critical anthology*. Lodon: British film Institute.

18 Joo, Woojeong (2011). *The flavour of tofu. Ozu, History and the representation of the everyday*. University of Warwick, Departament of Film and Television.

entre Noriko i Yabe en una cafeteria, on aquest li explica que durant la Guerra Civil xinesa, va rebre una carta amb una espiga de blat. Aquest li oferirà la carta a Noriko. Ozu enllaçarà aquesta escena amb l'escena on Noriko accepta la petició de la mare de Yabe quan li demana que es casi amb el seu fill.

No serà l'únic moment que el director relaciona el blat amb l'enllaç entre Noriko i Yabe. Durant la darrera escena del film, els pares de Noriko, que s'han traslladat a Yamato després de que la seva filla hagi contret matrimoni, veuen una comitiva matrimonial travessant un camp de blat, preguntant-se que estarà fent Noriko en Akita, la seva nova llar. Joo, afegeix a la interrelació de blat-matrimoni d'aquesta darrera escena la figura de la guerra, comparant la comitiva amb la marxa dels soldats de Xuzhou. Sobre la introducció d'aquest element en el binomi blat-matrimoni, la guerra ja està present en la primera referència, no només pel fet de què el blat procedeix del camp de batalla, sinó perquè Yabe reconeix que llegia en aquella època el llibre titulat *L'espiga i el soldat*. Podem anar fins i tot més enllà del que ho fa Joo i preguntar-nos el perquè de la utilització del blat com a element d'unió entre la parella i el germà difunt. El simbolisme d'aquest cereal, ja el trobem en l'antic Egipte i amb un significat semblant en el cristianisme primitiu. En l'antic Egipte, símbol d'Osiris, simbolitzava la mort i la resurrecció, i Hipòlit de Roma (217-235 dC) li va atorgar la síntesi de la mística agrària, formada pel cicle còsmic de vida, mort i resurrecció¹⁹. El fet que Shōji reapereixi en la vida de Noriko i Yabe, ja ens pot semblar com una mena de resurrecció, però serà el record de Noriko i del seu nou marit per part dels pares de la jove mentre aquests miren un camp de blat al final del film, el que completarà aquest cicle vital, possiblement amb el naixement d'una nova vida. Ozu utilitza per tant el blat com un símbol de regeneració de la mateixa manera que aquest cereal participa en el que Mircea Eliade va anomenar com una regeneració periòdica²⁰, on igual que en l'agricultura, amb la mort d'un ésser humà no finalitza la vida, sinó que aquesta és continuada per la regeneració de l'ésser humà.

19 Chinchilla Sanchez, K. (2003). *Conociendo la mitología*. San Jose: Universidad de Costa Rica.

20 Eliade, M. (2006). *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza editorial.



La interrelació de blat-matrimoni-guerra en l'última escena de *Bakushu*.

Joo assenyalarà un altre símbol que Ozu utilitza per enllaçar aquesta triple vessant entre Shōji, Noriko/Yabe i conflicte bèl·lic, com la utilització de la imatge de la Catedral Ortodoxa de Nikolai durant un passeig de la parella. S'ha de recordar que la Catedral va servir per emmagatzemar cadàvers durant els bombardejos de 1945.

Podríem fins i tot preguntar-nos arribats a aquest punt, si aquest enllaç matrimonial es produeix com a conseqüència d'un amor o d'un sentiment malenconiós amb el passat. La resposta a aquesta qüestió és difícil de contestar, degut a què els dos personatges no ens donen una resposta de forma oberta. Per exemple, durant la conversa entre Yara i Noriko, hem vist com la primera adverteix que el que ella sent és amor, negant-ho Noriko tot seguit. Però, davant la insistència de Yara, Noriko acabarà dubtant sobre aquest sentiment. Yabe, per altra banda, adquireix un paper passiu en aquesta decisió, ja que no tan sols no escollirà ell la seva parella (ho farà la seva mare) sinó que quan li diuen la disposició de Noriko per contraure matrimoni amb ell, aquest no mostra cap signe d'alegria. Sigui aquest enllaç entre Noriko i Yabé per amor o pel sentiment malenconiós, s'ha de tenir en compte que l'amor no serà en els matrimonis de la postguerra un element primordial a l'hora de contraure'ls, sinó que aquest element quedarà superat per l'estabilitat familiar, en aquest cas, tant de la família de Noriko com la de Yabe. La recerca d'aquesta estabilitat per part de la família es veu reflectida en el cas de Noriko, quan diferents membres de la família adverteixen de l'edat elevada de Noriko per contraure matrimoni. Hem d'advertir que la solteria en el Japó de la postguerra podia ser una causa de desigualtat i rebuig social, un fet, que ajuda a explicar l'acceptació final del matrimoni de Noriko per part del seu germà major. És a dir, aquest, possiblement acceptarà abans que Noriko esculli lliurement el seu marit, que aquesta es quedi fadrina, i és que, el fet de què la futura núvia es casi sense el suport de la família, és difícil encara avui dia.

En definitiva, el fet que Noriko refusi en *Començaments d'estiu* el matrimoni *omiaï* que la seva família li proposa, no significa que aquesta es casi per amor, almenys si agafen el concepte d'amor propi de la cultura occidental que troba el seu origen en mites com Tristán e Isolda, Don Juan o Werther, tal i com han deixat constància filòsofs com Denis Rougemont²¹ o escriptors com Stendhal²². Quan parlem de matrimoni *renai* o matrimoni de lliure elecció, no l'hem d'entendre com un matrimoni per amor, o almenys, no utilitzant el terme amor de la mateixa manera que ho fem els occidentals, és a dir, a partir dels mites de la literatura europea. Com hem vist, el matrimoni de lliure elecció de Noriko, existiran elements més importants que l'amor a l'hora de contraure matrimoni amb Yabe, com el record al seu germà o l'estabilitat familiar. És més, hem de tenir present que si Noriko rebutja el *omiaï* proposat per la seva família, Yabe es casa amb Noriko com una proposta de la seva mare, és a dir, el matrimoni *renai* de Noriko és un matrimoni *omiaï* en Yabe.

Primavera tardana: el matrimoni omiaï

Tot i que *Primavera tardana* ens mostra un cas contrari al matrimoni per amor o *renai*, s'ha de tenir present que el matrimoni per conveniència que s'ens presenta en aquest film mostra unes característiques que no són pròpies del matrimoni *omiaï*, fet que, sense eliminar la tradicionalitat d'aquest enllaç, sí que li atorga unes característiques particulars. A partir de tres personatges o grups de personatges, prodrem veure com es transgredeixen algunes normes de l'*omiaï*.

Noriko serà el principal personatge que quebrantarà les normes de l'*omiaï* a través del seu dubte en aquest tipus d'enllaç i el rebuig a la figura del *nakodo* (o persona que presenta als futurs nuvis). La protagonista tal i com ho reconeix davant la seva tia [Masa](#), prefereix seguir fadrina per seguir cuidant del seu pare que casar-se, tot i que, tal i com la pròpia Noriko reconeix, sigui aquesta decisió un fet excèntric. És important assenyalar d'aquesta [escena](#), que el rebuig amb la tradició, no tan sols vindrà determinat per les paraules de Noriko, sinó per la pròpia acció de passar d'estar en la posició de *suwaru* (estar sentada al mode japonès tradicional) a sentar-se de manera occidental, alhora que rebutja el matrimoni concertat al·legant que ella *és l'única que sap allò que necessita*. Amb aquesta frase i aquest canvi de postura física, Noriko rebutjarà un dels elements més importants dels matrimonis concertats, el *nakodo*. No és l'únic moment on rebutja aquest personatge, davant la seva amiga Yara reconeixerà, que tot i haver acceptat finalment l'*omiaï*, no li agraden aquests elements.

L'altre personatge que transgredeix la tradicionalitat del matrimoni *omiaï*, és la figura paterna.

21 Rins S. (2001) *La emoción sin nombre. Amor y deseo en el cine*. Asociación de cinéfilos RE BROSS.

22 Todorov, T. (2011) *Vivir solos juntos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Santamaria apunta com a signe de la introducció de nous costums que alteren el sistema de vida tradicional japonès, l'afirmació del desig individual sobre els interessos del grup. En aquest cas, la figura paterna renúncia a la tradició japonesa que obligava a la seva filla a conviure amb el pare vidu, per atorgar estabilitat social a aquesta, mitjançant el matrimoni²³. S'ha de destacar que el pare mai obliga a Noriko a casar-se.

Per últim existeix una sèrie de personatges pròxims a l'entorn de Noriko que mostraran diferents aspectes que no tenen cabuda dins l'enllaç matrimonial tradicional, i que, possiblement, tindran influència sobre Noriko. Yara, una *modan garu* (*modern girl*) amiga de Noriko, defensarà un element tan transgressor com és el divorci, i és que, s'ha de considerar que el dret del divorci compta de només un any de vida en 1948, any de l'estrena del film. També Hattori transgredeix la tradicionalitat al proposar a la protagonista una possible infidelitat. Mitjançant un llenguatge plagat de doble sentit entre els dos personatges i un seguit de plans on de la mateixa manera que s'insinua l'afectivitat entre ells (recordem per exemple el pla de les dues bicicletes juntes, que anteriorment eren conduïdes per aquests personatges) s'insinuarà també el distànciament que s'està produint mitjançant un seguit de plans-contraplans on les mirades dels personatges no corresponen a la seva col·locació física real. En aquest cas, l'ombra del divorci estarà també present com a element transgressor de la tradicionalitat, i és que, judicialment, la infidelitat era causa de divorci amb la nova Constitució²⁴. Per últim, Onodera i la seva filla [Misa-Chan](#), mostren signes on s'identifica el quebrantament de la tradició. El primer, és vist per Noriko com una persona *bruta* pel fet de casar-se per segona vegada després de divorciar-se. És interessant assenyalar que tot i que Noriko veu com un fet *poc natural* i *brut* el fet de contraure segones núpcies després de divorciar-se, aquesta fou una tendència a l'alça durant els primers anys de postguerra²⁵. Misa-Chan, també veurà el matrimoni com un *tomba per als vius*. Desconeixem si Misa-Chan fa referència al matrimoni *omiaï*, però, el fet de què aquest tipus de matrimoni sigui el més popular durant els primers anys de postguerra, així ens ho fa pensar.

23 Santamaria, Antonio. *Entre la tradición y la modernidad*. Nosferatu revista de cine. Nº 25-26 (Diciembre 1997) p.14-23.

24 Ibidem nota 5

25 Ibidem nota 4



La utilització d'una simbologia visual i un llenguatge amb doble sentit, és utilitzat per Ozu per representar el divorci.

La naturalesa de l'amor

La separació de l'amor passional dels sentiments de satisfacció sexual, per evitar les formacions de parelles inesperades o no planificades, es du a terme en algunes cultures, mitjançant multitud de formes de planificació social, com l'aïllament de la dona, l'obsessió per la virginitat, la clitoridectomia, etc²⁶. El matrimoni *omiai*, és una d'aquestes planificacions socials, i com podem veure en els films que tracten aquest tipus de matrimoni són la generació major la que porta a terme aquest control sobre la persona que ha de recercar parella, mitjançant la figura del *nakodo*.

Com afirma Santos, existiran motius socials que condueixin al matrimoni de Noriko, i és que, aquesta es veurà obligada al matrimoni després de què la guerra hagi finalitzat, actuant sempre amb llaures del pressumpte interès de la societat²⁷. Aquesta *obligació al matrimoni* en favor de la societat del que parla Santos, és conseqüència del trasllat de l'estructura familiar tradicional al si de la societat japonesa de la postguerra, on el món industrial, la cultura, la política o el sistema educatiu, es van estructurar de la mateixa manera que el propi *Ie*. D'aquesta manera, si el matrimoni *omiai* fou en la cultura japonesa una planificació social en favor de l'estructura familiar tradicional, o el *Ie* el trasllat d'aquest concepte familiar tradicional a la societat en general durant el període de postguerra, potencialitza més encara la importància del matrimoni *omiai* com un element per preservar el model tradicional japonès.

²⁶ Grande, A. *Sobre las diversas formas culturales de amar*. Crítica. N° 966 (Març-Abril 2010). p.27-33.

²⁷ Santos, Antonio (2010). *En torno a Noriko*. València: Ediciones de la Filmoteca.

Però com hem vist en els apartats anteriors, ni el matrimoni de *Començaments d'estiu* és un matrimoni cent per cent *renai* ni el matrimoni *omiaï* de *Primavera tardana* contindrà tots els elements tradicionals. En aquest sentit ens podem trobar davant allò que G. De Vos va titular com *psychological lag* (psicologia del retràs), que fa referència a la persistència d'actituds culturals dominants davant el canvi d'actitud en un procés d'aculturalització. Un fet que ajudaria a explicar la naturalesa de la discòrdia interna d'un individu en la que les velles i les noves actituds estan presents, encara sense resoldre's²⁸.

Aquest fet explica que els dos films ací tractats, mostren aquests conflictes entre tradicionalitat i una modernitat sumergent en la cultura japonesa, en un estament com és el matrimoni. Fernández Valentí, veu com a tema principal de *Primavera tardana*, no una apologia al matrimoni o un cant a les formes familiars tradicionals, sinó com una exploració al *caos de les emocions humanes* de Noriko amb el seu pare, i en segona instància d'aquesta amb Hattori²⁹. Un caos emocional que ben bé podria ser provocat per aquest terme que De Vos va definir com *psychological lag*. També podem extrapolar aquests termes de Fernández Valentí i G. De Vos amb el film *Principis d'estiu*, però amb resultats contraris, és a dir, ací ja no serà tan sols la filla jove qui defensa un matrimoni de lliure elecció, sinó que finalment seran les generacions de més edat les que acaben acceptant que el matrimoni de Noriko sigui *renai*.

Si difícil és entendre la naturalesa del matrimoni, no ho serà menys l'estudi de la naturalesa de l'amor en aquests dos films. De totes formes, ja hem vist anteriorment que l'amor de Noriko i Yabe pot ser conseqüència, com afirma Wood, de l'intent d'evitar un enllaç *omiaï* o, com opina Joo, conseqüència d'un sentiment malenconiós de Noriko vers Yabe. Si ens decantem per la visió que Joo ens ofereix, es deurà a la importància que Ozu li atorga al blat com element d'unió entre el germà difunt de Noriko, aquesta i Yabe. La pregunta que ens caldria plantejar, és si aquest amor conseqüència del record, conté almenys en Noriko, elements passionals. A simple vista, i partint d'alguns estudis psicològics contemporanis, podem creure que la passió en Noriko està absent, precisament, per la inexistència dels elements sexuals que teòrics com Tweedie (1979), Sternberg (1986), Fehr (1993), o entre molts altres Hatfield i Rapson (1996) li atorguen a aquest tipus d'amor³⁰. Però, tot seguint les observacions que Torres Hortalano³¹ fa sobre el somriure de la Noriko de

28 De Vos, George (1973). *Socialization for achievement: Essays on the cultural psychology of the Japanese*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

29 Fernández Valentí, Tomàs. *Yasujiro Ozu: el esplendor de un estilo*. Dirigido por...:Revista de cine. N°332 (2004) p.64-69

30 Sánchez Aragón, R. *Significado psicológico del Amor Pasional: lo Claro y lo Oscuro*. Revista Interamericana de Psicología (2007). Vol. 41, num.3 pp.391-402

31 Torres Hortalano, Lorenzo Javier (2004) *La poética Zen en Primavera Tardia (Banshun, 1949) de Yasujiro Ozu*. Tesis dirigida por: Dr. Gonzales Requena, Jesus. Facultad de Ciencias e la Información, Departamento de Comunicación audiovisual y Publicidad I. Universidad Complutense de Madrid. (REPETIDA)

Primavera tardana, si que podem veure elements sexuals en aquest personatge. Torres Hortelano veu en el somriure de Noriko una al·legoria al seu desig sexual. Aquesta relació vindrà determinada pel cert histerisme que mostra aquest somriure de Noriko al llarg del film, principalment quan es troba en contacte amb el seu pare o Hattori. Però serà la frase de la seva amiga Yara quan parla sobre la relació amb els homes, *la clau està en el somriure*, quan aquest autor veu de forma clara aquest binomi somriure/desig sexual. Si traslladem aquesta visió que ens presenta Torres Hortelano sobre el somriure/sexe de Noriko de *Primavera tardana* a la seva homònima de *Principis d'estiu*, podem veure com aquest somriure amb certa càrrega d'histèria es mostra de nou en aquesta pel·lícula, per exemple, quan comparteix escena amb el que serà el seu futur marit.

Acostumats com a lectors occidentals als mites europeus sobre els que hem creat conceptes de l'amor passional i desconixedors del sistema *omiai* com un mètode de control social sobre la dona japonesa per la perdurabilitat de la tradicionalitat cultural, ens podem topar amb la dificultat per comprendre aquests elements tan importants com la filmografia ozuniana. Però si considerem que el matrimoni *omiai* és un dels tants controls socials que la dona sofreix en moltes cultures o que l'amor passional no és exclusiu de la cultura occidental, podem arribar a la conclusió que aquests dos elements són tan ozunians com universals, una afirmació aquesta, que ens allunya de la visió culturalista, que veuen l'obra del cineasta japonès com un reflex de la cultura Zen, i ens aproxima als estudis ozunians dels últims anys que han relativitzat la japonesitat de la seva obra.

3

ELS PERSONATGES FEMENINS DINS L'OBRA OZUNIANA

3.1 La figura materna

Prop de la meitat dels films que Ozu dirigeix durant el període d'ocupació i fins la seva mort, la figura materna estarà absent. Podem considerar aquesta absència, tal i com ho fa Santamaria³², com un reflex del trencament tradicional i desmembració de la cèl·lula familiar que va viure el Japó de la postguerra. No obstant, la funció que aquesta ha de complir, passarà a altres personatges, com l'àvia, la filla o altres personatges femenins no pertanyents a la família biològica.

Mare no biològica (Otane)

Dins el primer cas tenim a [Otane](#), protagonista d'*Història d'un veïnat*. El film retrata la història de Kohei, un nen perdut que recau en les mans de Otane, una viuda sense fills. Tot i que la protagonista al principi es nega a cuidar a Kohei, finalment accepta a cuidar-lo. Bordwell veu com a principal causa del canvi d'opinió per part d'Otane, la nostalgia de la vida abans de la guerra i a la dura vida que els nens han de viure en temps de postguerra³³. Però més enllà de l'opinió de la potragonista en adoptar el nen o deixar-lo a la seva sort, existeix al llarg del film una força del destí que unirà a Otane i a Kohei³⁴. L'encarregat de què aquesta "força del destí" unisca en tot moment als dos personatges serà Tashiro, un dels veïns que segons els personatges del film posseeix el do d'endivinar el futur i que no tan sols troba a Kohei dos cops, la segona vegada quan aquest fuig de casa d'Otane, sinó que manega un sorteig entre varis veïns, per a què el nen no es quede amb ell, sent la guanyadora Otane. El fet que Ozu esculli a Otane com a cuidadora del nen perdut, ens aproxima a la idea de Santamaria³⁵ quan afirma que la funció real o simbòlica de la figura materna dins la filmografia d'Ozu, és la de donar cohesió al conjunt familiar i serveix, alhora, de lligam entre les generacions precedents i les posteriors. A més, el fet que finalment el Kohei retorni amb el seu pare biològic, possiblement vidu ja que no tenim constància de la mare biològica, provoca aquesta desintegració familiar com a conseqüència de la pèrdua de la figura materna, del que parla Santamaria.

Tal i com podem veure, Ozu insisteix en la idea d'unió entre Otane i Kohei. Fins i tot durant la

32 Ibidem nota 23

33 Bordwell, D.(1994) *Ozu and the poetic cinema*. Princeton: Princeton University Press

34 Santos, A. (2012). *Yasujiro Ozu*. Madrid: Catedra

35 Ibidem nota 23

primera meitat del film, quan la dona de mitjana edad es nega a cuidar del nen perdut, trobem en tot moment elements que intueixen un nexa d'unió entre els dos personatges, com la "força del destí" ja comentada anteriorment, el fet que el nen es refereixi a Otane com a àvia o el moviment de muscles que Kohei produeix contínuament com a conseqüència de les puces i que repetirà Otane quan Kohei li apegui. També la veïna Kikuko compararà el nen i la dona amb dos gossos que han anat agafant-se afecte poc a poc i que han establert un vincle amb el punt comú de la seva soletat, i que sense saber-ho, estan necessitats l'un de l'altre³⁶.

Ja durant la segona part del film, quan Otane sent el que ella anomena l'amor maternal pel nen, el nexa entre els dos personatges es trenca amb l'arribada del pare biològic, però abans, podrem apreciar com Otane compleix el rol mare amb Kohei. Fets com el massatge que el nen li realitza a Otane, la visita al zoo o la realització d'una fotografia d'estudi dels dos personatges, són accions que només tenen cabuda, tenint present la filmografia d'Ozu, en activitats entre personatges amb un fort vincle emocional. La primera de les accions citades, el massatge, és una acció poc comú en els films d'Ozu, de fet, el propi contacte físic entre personatges és un fet prou inèdit. Aquesta acció la trobarem en tan sols tres pel·lícules més del conjunt de la filmografia, com són, *El fill únic*, *Principis d'estiu* i *Contes de Tòquio*. El retrat també correspon a un element que podrem relacionar amb vincle emocional entre personatges ozunians. Tal i com apunta Richie, el retrat, és per a Ozu, l'artefacte més potent per mostrar la nostalgia. A diferència del contacte físic entre personatges, els retrats estan presents en un gran nombre de pel·lícules del cineasta japonès, on tot i ser un reflex de la vida (en moltes ocasions els personatges es lamentaran de no posseir fotografies dels seus sers estimats desapareguts), sempre ens porten a un futur incert, on molt de cops, i aquest és el cas del film ací tractat o del film *Principis d'estiu*, aquesta reunió no es tornarà a repetir³⁷.

Com hem dit anteriorment, la insistència d'unió entre els dos personatges al llarg de la pel·lícula per part d'Ozu està present en tot moment al llarg del film, però l'arribada del pare d'aquest, trencarà aquest nexa entre Otane i Kohei. El cineasta podria finalitzar ací el seu film, però en comptes d'això, introdueix, a través de la protagonista un discurs moralitzant augurant l'egoisme que posseeix la societat, decidint tot seguit, adoptar un dels tants nens abandonats que viuen als carrers de Tòquio. El fet que el film finalitze d'aquesta manera ha estat descrit per Audie Bock³⁸ com un final poc japonès. Possiblement, i tenint present la filmografia ozuniana de la postguerra, és estrany que Ozu busqui de nou un nexa sentimental entre mare adoptiva i fill que ja s'ha trencat, però hem de tenir present, com diu Tadao Sato³⁹ que *el tema principal dels films de Yasujiro Ozu atestigua el*

36 Ibidem nota 34.

37 Richie, D.(1977) *Ozu: his life and films*. Berkeley: University of California Press

38 Bock, A. (1985) *Japanese film director*. Tokyo: Kodansha Internacional

39 Sato, T. *El mundo de Yasujiro Ozu* En Palacios René (ed.) *Yasujiro Ozu*. Valladolid 24 semana internacional de cine (1979)

seu desig de mantenir (...) el nexa familiar a pesar de l'evolució social. Quant en el cinema de la postguerra Ozu trenca un nexa sentimental, com per exemple el format per Noriko i el seu pare en *Primavera tardana*, és per crear un de nou. En el cas de Noriko, correspondria al nexa del seu matrimoni, i, en el cas d'Otane, a un nou nexa maternofilial.

Mare biològica.

La figura de la mare estarà absent en gran part dels films de postguerra de Yasujiro Ozu. Santamaria afirma que la seva absència provoca dins l'univers conceptual dels films, la total desintegració de la família, degut a què és el personatge matern, aquell qui dona cohesió i continuïtat en el temps, a dita institució⁴⁰. De fet, la mare actuarà com un engranatge entre la generació precedent i la posterior, sent un personatge que el trobarem a mig camí entre la tradició i la modernitat. L'absència d'aquest personatge en molts dels films de la postguerra i, concretament durant el període d'ocupació, es veurà reflectit de forma negativa en les diferents estructures familiars. En canvi, en aquells films on si trobem la seva presència, aquest personatge juga un paper secundari i passiu, a excepció d' *Una gallina al vent* on el paper de la mare serveix per mostrar a l'espectador la decadència de la societat japonesa de l'època.

No són estranys veure en la filmografia d'Ozu d'aquesta època, com la figura materna ocupa una posició secundària dins l'ordre domèstic. Aquest fet, es fa patent sobretot, en aquelles escenes on existeix una reunió familiar, on aquesta queda exclosa de l'espai on es realitza la conversa (també de la pròpia conversa) i de cops, fins i tot, dels plans que agrupa tota la família. Quan aquest grup familiar és substituït per un grup veïnal, com succeeix en *Història d'un veïnat* tampoc ocuparà un lloc en el grup central.

Un exemple d'aquest tipus de personatge, és [Fumiko](#), cunyada de Noriko en *Principis d'estiu* i esposa de Koichi, el fill dels Hirayama en *Contes de Tòquio*. Tot i no tractar-se del mateix personatge, hi trobarem trets comuns, com la realització de les tasques de la llar com a principal activitat durant el film o la seva dependència a l'espai domèstic. Santos les ha definit, fins i tot, com una *passiva guardiana encadenada a la llar*⁴¹. Aquesta descripció del personatge, sense deixar de ser certa, se'ns presenta amb una forta càrrega negativa que de fet no posseïa durant els dies d'ocupació. Ser ama de casa durant les tres dècades que continuaren a la finalització de la Segona Guerra mundial, era sinònim de pertànyer a una família amb èxits econòmics, passant de ser d'aquesta manera, esclaves del treball domèstic (*Kaji no dorei*) a reines del consum (*Shōhi no*

40 Ibidem nota 23

41 Ibidem nota 27

joōsama). Aquesta tendència es va formar per un discurs ideològic que feia veure la mestressa de casa amb una barreja d'admiració i enveja⁴².

A excepció de *Tokiko*, la mare i ama de casa d'*Una gallina al vent*, el personatge matern dels films ozunians durant el període d'ocupació nordamericà, mostraran un *status* social lleugerament superior a molts altres personatges dels films, sense arribar a considerar-se, encara, *shōhi no joōsama*. El personatge de *Contes de Tòquio*, Fumiko, per exemple, compartirà matrimoni amb un metge i la seva llar, tot i que situada en un suburbi de Tòquio i amb evidents dificultats per acollir a tots els membres familiars, és més gran sens dubte que la casa on viu Noriko, que fins i tot ha de compartir el bany i la cuina amb altres veïns. Un altre exemple és una ama de la llar del film *Història d'un veïnat*, on tot i que el film ens mostra la misèria econòmica d'un veïnat, el personatge pertanyerà a una família amb cert nivell econòmic conseqüència d'un premi econòmic.

Insistim en el fet que aquest *encadenament a la llar* que utilitza Santos per definir les figures maternes dels films, *Principis d'estiu* i *Contes de Tòquio*, no serà vist com quelcom negatiu per una societat on el rol de la dona està molt marcat per la jeraquització familiar. No obstant això, podrem apreciar com el personatge matern de *Principis d'estiu*, tal i com ella mateixa reconeix, veu a Noriko com una persona *impressionant* pel fet de no viure en la ignorància, com si que ho feia ella abans de casar-se. No serà aquesta admiració l'únic element que uneix a Fumiko amb la llibertat de Noriko i, conseqüentment, la separa de la seva homòloga de *Contes de Tòquio*. En l'escena que Fumiko admeteix el comportament impressionant de Noriko, es realitzarà fora d'allò que Santos ha anomenat *l'encadenament de la llar*; un fet que no veurem en la seva homòloga de *Contes de Tòquio*. A més, en aquesta mateixa escena, podrem veure l'efecte *sojikei* en els dos personatges. Aquest efecte, molt utilitzat per Ozu al llarg de tota la seva filmografia, correspon a una equiparació de dos personatges en una mateixa escena, mitjançant la realització de moviments de forma unísona, adquirint un mateix valor visual⁴³. El crític japonès Tadao Sato va identificar aquesta característica amb l'harmonia i l'equilibri existents entre dos personatges⁴⁴. De fet, el començament de la citada seqüència on veiem com els dos personatges ascendeixen a una de les dunes de la platja on es portarà a terme la conversa, aquestes són irrecognoscibles per l'espectador. Les dues apareixen d'esquena, amb vestits i pentinats similars, com si es tractara de la mateixa persona. Santos, no tan sols ha vist en aquesta escena un procés de liberalització de Fumiko, sinó que també l'ha vist en Noriko, que molt prompte es trobarà en una situació semblant a la de la seva cunyada, és a dir, casada i amb un fill, tot i que ni el matrimoni serà concertat ni el fill biològic.

Una segona seqüència on podem veure un alliberament de la Fumiko de *Principis d'estiu*, serà en

42 Tokuhiko, Y. (2010) *Marriage in contemporary Japan*. New York: Routledge

43 Ibidem nota 34

44 Ibidem nota 39

una seqüència on aquesta, junt a Noriko i Yabe, mengen un pastís al voltant d'una taula. Tot i que a diferència de l'anterior seqüència comentada, aquest cop l'acció transcorre a l'interior de la llar, la podem veure per primer cop al voltant d'una taula amb altres membres familiars. Recordem de nou, l'exclusió d'aquest tipus de personatge de les reunions familiars quan aquests actes es porten a terme.

Altres personatges femenins amb funció de mare/esposa

Un tercer exemple de la figura materna en els films d'Ozu els trobem en aquells personatges que sense ser mares, compleixen la funció d'esposa o mare.

Un exemple d'aquest tipus de personatges és Noriko de *Primavera tardana*. Tal i com assegura Santos⁴⁵, Noriko es transforma en *la prolongació de l'esposa morta* del seu pare un fet, que es converteix en una pesada càrrega a l'hora de decidir el seu futur, i on el principal motiu per el qual aquesta es negui a contraure matrimoni, es deurà al fet d'abandonar la cura del seu pare. Segons Santos, en aquesta relació es pot veure per part del personatge de Noriko, el que Jung va anomenar el complex d'Electra i que va definir com *la inclinació específica (de la xiqueta) pel seu pare i la corresponent actitud de cels cap a la seva mare*⁴⁶. Torres Hortelano⁴⁷ ha anat més lluny que Santos i ha vist en aquesta relació entre pare i filla un fet incestuós, un element que també comparteix Yoshida. Possiblement seria agosserat afirmar aquesta relació incestuosa entre Noriko i el seu pare, Somya i, seria més correcte afirmar, tal i com ho fa Yoshida, que Ozu, retrocedeixi quan apareix aquesta relació incestuosa entre pare i filla. Si recolzem aquesta hipòtesi, i refusem la de Torres Hortelano quan defineix aquesta relació com incestuosa, ho farem per varis motius. Primerament, perquè el contacte sexual queda reprimat, una característica pròpia del complex d'Electra i que no trobem en una relació incestuosa⁴⁸. Un segon motiu que explicaria el perquè no existeix aquest tipus de relació incestuosa paternofilial, vindria determinat pel fet que el comportament de Noriko vers el seu pare el trobem en altres personatges de característiques similars i que, finalment, s'han separat del seu pare per contraure matrimoni. Dins el període que estem estudiant, un exemple similar al de Noriko, on la filla actua com a substituta de la difunta mare i esposa del seu pare, però que a diferència del personatge de *Primavera tardana* ha concebut matrimoni, seria el de [Setsuko](#), la germana tradicional de l'obra [Les germanes Munakata](#). El personatge d'aquest film no tant sols la veurem representant el paper d'esposa del seu propi pare, sinó que davant la seva germana, se

45 Ibidem nota 27.

46 Galimberti, U. (2002). *Diccionario de psicología*. Mexico: siglo XXI

47 Hortelano Torres, Lorenzo Javier. (2006) *Primavera Tardia de Yasujiro Ozu: cine clásico y poética Zen*. Leon: Caja España.

48 Montoya Tribiño, B. (2000) *Psicopatología de la relación conyugal*. Madrid: Diaz de Santos.

transforma en el paradigma tutelar i la guardiana de la tradicionalitat, una qualitat aquesta última, que recau normalment en la filmografia ozuniana en el paper del pare.

Noriko i Setsuko, són en definitiva, dos personatges que es troben a mig camí entre la figura de filla i la figura que substitueix la seva mare difunta, un fet aquest últim, que les col·loquen en la mateixa posició jeràrquica, dins una família tradicional, que el que ocupava la seva mare. Però no creiem en canvi, una intencionalitat incestuosa entre aquests personatges i els seus pares. Per Ozu, la utilització del sexe, fet que demostraria una relació incestuosa entre Noriko i Setsuko, es troba sempre en un pla secundari. Fins i tot si aquesta visió de la sexualitat es realitza de forma més oberta, el director utilitzarà una perspectiva divertida, amb certa desaprovació i en molts de casos, amb un càstic als personatges en qüestió⁴⁹.



El doble rol de Noriko com a filla i esposa.

Àvies

Contes de Tòquio es l'únic film del període aquí tractat que trobem la presència de la figura de l'àvia. Al fet que durant aquest període, l'absència de la mare en els films sigui un fet regular, es podria traduir, com ho fa Santamaria⁵⁰, amb una ruptura, quasi física amb el llaç de la tradicionalitat. En Tomi, l'àvia del film *Contes de Tòquio*, es reflexa clarament aquest trencament generacional que es tradueix amb la ruptura de la tradicionalitat de la que parla Santamaria, quan aquesta es dirigeix als seus propis fills i nets. De fet, són molts els autors que creuen que els films que Ozu va rodar desde 1949 fins la seva mort, el 1962, reflecteix aquest desintegrant familiar.

49 Slocombe, R. *Amor, sexo y elipsis*. Nosferatu revista de cine N° 25-26 (Diciembre 1997) p.63-65

50 Ibidem nota 23

Un dels possibles motius d'aquest desintegrant del model familiar tradicional, pot ser explicat, com ho fa Jackson, pel procés d'immigració del camp a la ciutat que es produeix un cop finalitzada la guerra. Aquest abandonament de *la natura, el ritme de les estacions i els valors inherents d'aquest tipus de vida per adoptar la vida urbana*⁵¹, provocarà un abandonament d'aquells elements de la cultura tradicional japonesa que autors com Donald Richie⁵² han identificat en els films d'Ozu, com són el *wabi* i el *mono-no-aware*, i dels que parlarem en el següent capítol.

Tomi, no forma part d'aquests personatges que varen abandonar el medi rural per traslladar-se al medi urbà, sinó que com el seu home i la seva filla petita segueixen vivint dins un ambient tradicional. El fet de què la relació de Tomi i [Kyoko](#), la seva filla menuda que segueix vivint amb els seus pares, no sigui igual que la de Tomi amb la resta de fills, i que la filla menuda consideri als seus germans majors uns egoistes, reforça aquesta idea que la separació espacial d'una part de la família del medi rural al medi urbà, provoqui aquesta fisura entre els membres familiars. Però no serà la separació física l'únic element que podem considerar el causant d'aquest trencament entre pares i fills, i avis i néts. Santos⁵³, igual que Bassas i Martin⁵⁴, veuen un canvi social entre una generació i la següent, que es reflecteix, en el film que estem tractant, en la disminució del nombre de fills (mentre Tomi va tenir cinc fills, el seu fill primogènit compta amb dos fills) o en canvis d'àmbit de vida, com la disminució de l'espai en les llars familiars en la generació que ocupa l'àmbit urbà. Tot i que uns canvis socials en l'àmbit de vida, no es tenen perquè traduir-se en un trencament generacional, si que existeix en aquest cas, una variació en el concepte de la pietat filial confuciana dels pares als fills, provocant, consegüentment, aquest trencament generacional al que al·ludim.

Aquest trencament generacional queda reflectit en diferents punts del film. Un dels més clar, és la separació entre Tomi i el seu nét, amb l'arribada d'aquesta i del seu marit a la ciutat de Tòquio amb motiu de la visita als seus fills, on podem veure la incomprensió amb els néts degut a què aquesta parla el Chūgoku, el dialècte d'Hiroshima⁵⁵. Però la seva relació amb els fills no serà millor. Tot i que la parella de vells viatgen fins la gran ciutat per veure els seus fills, aquests els envien al balneari d'Atami, un lloc reservat per a joves on en tot moment, la parella es sent totalment desplaçada. Però aquest desplaçament s'amplifica quan de retorn a Tòquio, els Hirayama reposen al

51 Jackson, J.P. *Ozu Yasujiro, cineasta universal*. Nosferatu revista de cine N° 25-26 (Diciembre 1997) p.4-5

52 Richie, D. *Yasujiro Ozu: la sintaxis de sus filmes*. En Palacios René (ed.) *Yasujiro Ozu*. Valladolid 24 semana internacional de cine (1979)

53 Ibidem nota 27.

54 Bassas i Martin, Ramón, *Yasujiro Ozu: la familia al Japó de la postguerra a la seva filmografia*. Temps moderns n° 140.

55 Ibidem nota 27

parc d'Uneo, on significativament, és el lloc on viuen els nens abandonats del film *Històries d'un veïnat*. Santos⁵⁶, fins i tot, els ha identificat com a vagabunds pel contrast amb els nens vestits de blanc i la possessió de les maletes. Aquest autor també ha vist en aquesta escena un element significatiu per al desenvolupament de la història, el quebrantament de l'estatisme, un fet que tindrem en compte en el proper capítol per considerar-lo la conseqüència de la futura mort d'aquest personatge femení.

3.2 Filles

De la mateixa manera que ocorre amb la figura de la mare, els personatges de les filles, seran ben heterogenis. Un primer exemple d'aquest tipus de personatges ja l'hem vist anteriorment, quan hem parlat dels personatges de Noriko en *Primavera tardana* i de Setsuko en *Les germanes Munakata*, on tot i tractar-se de les filles del cap de família, adquireixen rols d'esposa del seu propi pare, com el cas de Noriko, o de figura tutelar de la seva germana, com el cas de Setsuko. Anem ací a parlar d'altres tipologies d'aquest tipus de filles.

És curiós assenyalar que molts d'aquests personatges actuaran com un pont natural entre un ordre infantil i adult. En el cas de Noriko en *Principis d'estiu*, aquesta participarà en jocs infantils junt a la seva companya Yara i compartirà aficions amb els nens, com el de menjar dolços. Fins i tot entre els seus familiars serà coneguda com *Nori-chan*, adquirint d'aquesta manera el sufix que queda reservat als nens⁵⁷. També podrem reconèixer certs aspectes infantils en el comportament de [Mariko](#), la *modan garu* de *Les germanes Munakata*, com la seva sobreactuació a l'hora d'establir converses amb Hiroshi, mitjançant la novel·lació de l'antiga història d'amor entre aquest i la seva germana. Tot i aquesta similitud, estem parlant de dos personatges amb un comportament ben diferent. Si els components infantils que trobem en Noriko serveixen per afavorir l'enllaç entre aquesta i Yabe (i és que un dels motius de l'elecció d'aquest home per al seu matrimoni, es deu al fet de què aquest compta amb un fill) no tindran les mateixes conseqüències en la germana petita dels Munakata, ja que aquesta continuarà conservant el seu esperit menys conservador durant tot el film.

Richie, veu en la utilització dels noms dels personatges, un dels elements que definiran el comportament d'aquests⁵⁸. Per tant, l'espectador acostumat a l'obra ozuniana, podrà reconèixer en els personatges amb nom Mariko, personatges moderns (com ocorre també en el film *Tardor*

56 Ibidem nota 34

57 Ibidem nota 27.

58 Ibidem nota 37.

tardana), però sobretot, en els personatges Noriko, dones joves a mig camí entre la modernitat i la tradicionalitat.

La Noriko de *Primavera tardana*, com la del film *Principis d'estiu*, també es troba entre dos móns. Reconéixerem en ella aspectes plenaments occidentals, com la seva admiració per Gary Cooper, el seu rebuig al matrimoni *omiai* o l'espai de la seva cambra repleta de mobles i cadires a l'estil occidental. Però alhora veurem en ella elements propis de la tradicionalitat japonesa, com el fet d'utilitzar en algunes ocasions vestit tradicional o seure's al mode tradicional o *suwaru*. De fet, quan aquesta és invitada per Hattori a un concert de música clàssica europea, aquesta ho refusa per acompanyar al seu pare a una representació de teatre Nō. Podem entendre aquesta decisió de dues formes diferents, o bé Noriko refusa l'*occidenatilització* que li ofereix Hattori degut a la seva condició de dona tradicional, o bé Noriko experimenta el que podríem anomenar la síndrome d'Electra cap al seu pare. Com ja hem vist en l'apartat anterior, i hem intentat demostrar, Ozu, frena en tot moment la possible relació d'incestuositat paternofilial entre Noriko i el seu pare. Aquesta relació entre Noriko i el seu pare, tot i mostrar certs aspectes que podrien semblar-nos de caràcter incestuós, acaba convertint-se en quelcom semblant a una relació entre marit i esposa eliminant qualsevol càrrega sexual. Per tant, podem arribar a la conclusió que Noriko no rebutja a Hattori per uns principis culturals tradicionals, ja que hem vist, com aquesta mostra elements occidentals, sinó per la seva relació amb el seu pare, que es troba a mig camí entre el paper de filla i esposa. Santos, que també refusa la hipòtesi de la relació incestuosa entre Noriko i Somiya, veu en aquesta relació, *els més venerables principis confucians*⁵⁹.

Si aquests principis confucians són els que uneixen a Noriko o Setsuko, la germana gran i amant de la tradicionalitat de l'obra *Les germanes Munakata*, amb els seus respectius pares, el trencament d'aquest principi, conseqüentment, trencarà aquesta relació. El declivi del model familiar *Ie* després de la Segona Guerra Mundial, va donar pas a la "família de l'assalariat", on segons Bassa i Martin, una de les seves característiques, almenys en les pel·lícules d'Ozu del període de postguerra, és el canvi en la pietat filial on de la mateixa manera que podem veure un vincle afectiu entre nores i sogres, també podem veure una gelada relació entre pares i fills, com és el cas dels familiars de l'obra *Contes de Tòquio*. Com ens adverteix Mirabet a propòsit del film *Contes de Tòquio*, la presència dels fills dóna lloc a una *amarga reflexió sobre les relacions familiars, l'egoisme i el mur d'incomprensió que el temps ha alçat entre pares i fills*⁶⁰. Shige, la filla del film aquí citat, que més mostra la falta de vinculació paternofilial, s'ha convertit, tal i com reconeixerà al llarg del film, en un *estrany*. Santos li dóna aquesta ruptura que existeix entre pares i filla una explicació social: *com*

59 Ibidem cita 27.

60 Mirbel Jorba, R. *Viaje a Tokio de Yasujiro Ozu*. Dirigido por...:Revista de cine. N°200, 1992. p84-85

a dona casada, Shige, ha trencat els llaços afectius primogenis amb el seus pares, per a passar a deures a la família del seu marit⁶¹. La ruptura amb els seus pares, seria per tant, conseqüència del matrimoni, un fet que explicaria el traumatisme que el matrimoni de la filla pot causar en els films ozunians, tal i com ocorre en *Primavera tardana* o *Principis d'estiu*. Podríem enumerar altres causes que expliquen aquesta falta de vincle entre pares i filles en *Contes de Tòquio*. El fet de la diferenciació espacial entre pares i fills ha provocat que Shige, habitant d'un casc metropolità insensible com és Tòquio, a penes pugui apreciar els sentiments de la seva mare. Per aquest motiu, Desser opina que el concepte de "mare" no ha estat totalment eliminat de la consciència de Shige, sinó que actua com un *eco* que gairebé no es percep⁶². Aquest trencament generacional entre pares i fills, també el podem explicar a partir del moment històric que viu Japó. L'èxode rural a les grans polis que viu l'estat japonès durant la postguerra, provocà una separació intergeneracional que va promoure nous hàbits de vida i nous models culturals desplaçant-ne d'altres, com les creences confucianes⁶³.

A l'extrem contrari de Shige, trobem Kyoko, la filla menuda dels Hirayama. Les diferències amb els seus germans, no tan sols les trobem en el seu comportament, sinó que el seu mode de vida és totalment diferent. No s'ha *contaminat* de la modernitat com els seus germans, degut a que encara viu a Onomichi amb els seus pares; també tracta de reconciliar el doble compromís confucià de respecte als pares i fidelitat al lloc del treball o, com més abans desenvoluparem, comparteix una similitud amb Noriko, un personatge, que tot i la seva joventut, es troba a mig camí entre la modernitat dels seus cunyats de la gran ciutat i la tradicionalitat de la parella Hirayama. Aquesta filla, correspon a un personatge molt utilitzat en els films d'Ozu, el de la filla fadrina que no s'ha casat i comparteix sostre amb els seus pares o, almenys, amb un d'ells. Moltes característiques d'aquests tipus de personatge es repetiran al llarg de la filmografia, com el fet de compartir elements tradicionals amb elements moderns o la seva vinculació familiar. Entre els exemples que podem aportar, podem trobar la figura de Noriko de *Primavera tardana* i *Principis d'estiu*, del que ja em parlat anteriorment. De fet, tal i com Santos⁶⁴ ens recorda, allí on finalitza la història de Kyoko en *Contes de Tòquio* comença la de Noriko en *Primavera tardana*, la mort de la mare, deixa en la llar al vidu i a la filla que s'haurà d'enfrontar al seu futur, el de contraure matrimoni i abandonar la llar familiar. Aquest fet, demostra un cop més, que el temps, no serà vist pel director com quelcom lineal, sinó circular, on la repetició de petites cèl·lules o quadres narratius⁶⁵ es repeteixen al llarg de la seva filmografia amb petites variacions.

61 Ibidem nota 27.

62 Desser, D. (1997) *Ozu's Tokyo Story*. Cambridge: Cambridge University Press.

63 Ibidem nota 34.

64 Ibidem nota 27.

65 Zunzunegui, Santos. *Voces distantes*. Nosferatu revista de cine N° 25-26 (Diciembre 1997) p. 24-33

Un altre personatge que adquireix el rol de filla, tot i que aquest cas no es tracta de filla biològica, és el personatge de Noriko de *Contes de Toquio*. Encara que el personatge de Noriko no forma part de la família com si que ho fan les *Norikos* precedents, mostrarà certes característiques. Ozu, ens ensenyarà en tot moment la reciprocitat existent entre aquesta i els seus sogres en el film ací tractat. Exemples com el massatge de Noriko a Tomi, un fet, el del contacte físic, que Ozu només utilitza entre aquells personatges amb una relació molt íntima; el regal de Sukichi Hirayama, el seu sogre, dóna a aquesta, sent l'únic familiar que rep un regal del cap de família o, entre altres esdeveniments, l'oferiment de Noriko d'acompanyar als seus sogres en una visita per Tokio quan els fills biològics els envien a un balneari apartat de la seva presència, demostra l'existència d'un vincle més estret entre la nora i els sogres que entre aquests i els seus fills biològics. Aquesta reciprocitat es tradueix en un reconeixement per part del cap de família a Noriko on aquest assegura que *tinc fills de sang, i tu ets la que més ha fet per nosaltres; tú, que no ets de la nostra sang, i qui bé ens atengueres*. El fet que s'arribi a considerar a Noriko com una filla o almenys, amb un comportament cap als caps de família, com el d'una filla, pot venir determinar per dos fets. El primer, per la desvinculació dels fills biològics del que ja hem exposat la situació anteriorment, i l'altre motiu seria explicat pel fet que si Noriko amb el seu matrimoni amb un fill de la família Hirayama (mort durant el conflicte bèl·lic) entra a formar part d'aquesta família, la filla biològica, tal i com hem vist en l'episodi dedicat a la família japonesa, deixaria de forma part de la família biològica per formar part de la família del seu marit. Tot i que amb aquesta última explicació podríem explicar la desvinculació de la filla amb els seus pares, no serviria per explicar aquesta desvinculació dels fills varons amb la seva família. Tal i com exposa la situació el director japonès, tots els fills que han contret matrimoni, renuncien al concepte *Ie* per formar una família nuclear, un nou concepte de família en el Japó de l'època. D'aquesta manera els fills biològics del film ací tractat, que han contret matrimoni, trenquen vincles amb la seva antiga família, per centrar-se en un nou model familiar, del que no formen part els seus progenitors.

3.3 Modan garu

L'ambigüitat a l'hora de definir el terme *modan garu*, pot venir determinada pel fet de tractar-se d'un element que el definirem més per les seves característiques visuals que per les seves bases socioeconòmiques. Tot i que va ser introduït per primer cop per l'assagista Kitazawa Chōgo (també coneguda com Kitazawa Shūichi) durant l'any 1923 després d'una curta estada a Londres, no podem negar el caràcter global que aquest terme va adquirir arreu del món. D'aquesta manera, el fenomen de la dona moderna (*modern girls*) es va desenvolupar de forma extensa en moltes parts del món

des dels anys vint fins a la dècada dels trenta, com per exemple en la Índia (*Kallage ladki*), Estats Units (*flappers*), en la Xina (*modeng xiaojire*) o França (*garçonnes*)⁶⁶. Tot i això i aquesta divergència, podem trobar característiques similars entre les *modern girls* de les diferents parts del món, com, la seva forma de vestir o la seva inactivitat en les reivindicacions polítiques o econòmiques.

El *modan garu* designa als grups de joves japoneses que es caracteritzen per un nou estil de moda i un interès en la cultura del consum, aparegudes durant la dècada dels anys vint en el centre de les grans ciutats. Una de les característiques fou la seva forma de vestir, que es constituïa per vestits d'una sola peça, de colors brillants que arribava fins als genolls o un poc més avall. Les cames estaven cobertes per calces transparents i el seu calçat estava constituït per sabates de tacó. També era comú la utilització de barret d'ala ampla o campana construït d'un material flexible, el qual tapava la cabellera de forma parcial o total i que solia ser curt, imitant l'estil de les actrius de Hollywood com Clara Bow, Mary Pickfort, Collen Moore o Louise Brooks.

Aquesta nova forma de feminitat va ser vista de diferents formes dins la societat japonesa. Per exemple, autors com el crític literari Hirano Ken van veure en aquesta moda una americanització⁶⁷, un fet, que també va compartir el Ministeri d'Educació, Ciència i Cultra (*Monbushō*) i que aprofitaria per augmentar el control sobre els films per evitar, com més avant veurem, l'atorgació d'elements positius sobre aquest personatge.

Altres veus, com les intel·lectuals japoneses, van demostrar més escepticisme davant aquesta nova figura, ja que la veien com una simple distracció a temes més urgents com la política i la problemàtica de classes. La poetessa Yosano Akiko, per exemple, va veure aquest moviment com quelcom irrellevant per a la liberalització de la dona.

Altres veus com la del periodista i estudiós de la cultura popular japonesa, Ōya Sōichi, va considerar que la exterioritat observable en les característiques, així com l'aparença occidentalitzada, personalitat senzilla i comportament desenfrenat, no atorga una autenticitat al grup, tal i com si que ho feren generacions anteriors, com les *Atarashi Women*.

Estudis actuals, han donat nous punts de vista a aquest model de feminitat. Miriam Silverberg, per exemple, parla de la liberalització sexual i la occidentalització com a nous signes de la feminitat japonesa i Yoshimi Shunya, de forma menys optimista, parla de les *modan garu*, com a un tipus de noia que viu i treballa en un nucli urbà de classe mitja baixa, en un negoci familiar o treballant de serveis socials i que consideren el treball com una activitat provisional fins que arribi el matrimoni.

66 VVAA.(2008) *The modern girls around the world. Consumption, Modernity and Globalization*. Durham, N.C.:Duke University Press.

67 William J. Tyler.(2008). *Modanizumu*. Honolulu: University of Hawai'i Press



Yuki, modan garu de Nagaya shinshiroku.



Yara, Banshun.

Un exemple de *modan garu* en els films d'Ozu, serà el personatge de Yara en *Primavera tardana*. Yara es presenta com un personatge que ha trencat amb el seu passat i que tan sols mira cap al present que en definitiva, és el seu futur, ja que ni es parla amb els seus pares ni amb el seu exmarit. El seu trencament amb la tradicionalitat, es pot veure reflectit en la seva forma de vestir o la decoració de la seva casa, tot amb estil europeu o anglosaxó, fins i tot reconeixerà que la postura tradicional de seure's (*suwaru*) li provoca molèsties en les cames. De fet, Yara és una apòcope de Ayako, on l'eliminació del sufix femení (*Ko*) pot ser també entès com un desig de violentar la tradicionalitat⁶⁸.

Però seria una simplicitat el fet de considerar a Yara com una *modan garu* que res té a veure amb la tradicionalitat. Existeixen una sèrie d'elements que Ozu atorga a aquest personatge que no l'exclouran completament del món tradicional. De forma molt suggerent, Ozu relacionarà el món tradicional amb Yara, mitjançant el [reflex d'aquesta en un quadre de Buda](#) durant una visita de Noriko. Torres Hortelano⁶⁹ li atorga la qualitat d'àngel degut a la seva funció de missatgera en l'escena, en la que li recomana a Noriko que es casi. El fet que *el sagrat* i la poètica Zen estigui present en aquesta escena, i es fusioni amb un personatge *a priori* relacionat amb el món modern, ens mostra de nou, que Ozu no atorga a un personatge o a una situació una exclusivitat de tradicionalitat o modernitat, sinó que en tot element tradicional existiran elements moderns i viceversa.

No serà la fusió Buda/Yara l'únic element que aproxima a la *modan garu* al món tradicional. El fet que Yara reconeixi que treballi com a conseqüència d'una necessitat i no d'una apetència, allunya de nou aquesta figura del món modern. Sobre aquest punt s'ha tenir present, que l'article 14 de la nova

68 Ibidem nota 27.

69 Ibidem nota 47.

Constitució de 1947, atorgava igualtat a homes i dones tant dins l'àmbit laboral com dins la llar. El fet que Yara es pugui equiparar legislativament amb una figura masculina dins l'àmbit laboral i que ocupi un lloc relativament privilegiat dins un món laboral, com és la feina de taquígrafa, on les dones ocupaven majoritàriament els treballs agrícoles (en 1950 més del 60% de les dones es dedicaven a la agricultura), ens pot conduir a la idea de Yara com una persona lliure de les càrreges patriarcals, però res més lluny de la realitat. El lloc que ocupava la dona dins l'àmbit laboral de la postguerra japonesa, era, la majoria de cops, posicions perifèriques dins el nucli de l'empresa on difícilment podien ascendir de categoria i es retiraven del seu lloc laboral amb l'arribada d'un fill o amb un matrimoni⁷⁰. Com veiem, tot i que Noriko pugui pensar que Yara és una privilegiada lluny de l'estructura familiar, aquest fet no serà així. La dona, tot i que legislativament està equiparada a la figura del varó dins l'àmbit familiar i de la llar, no comptarà amb una igualtat dins el món real.

No oblidem un tercer factor que aproxima la figura de Yara dins el món tradicional. Aquest factor és el recolzament del matrimoni, com a millor opció per a la seva amiga. El fet que la *modan garu* recomani el matrimoni a Noriko, tot i que no existeixi l'amor entre aquesta i el seu futur marit, ens mostra a una *modan garu* que recolza el mode matrimonial tradicional, on l'amor és secundari, per sobre el mode matrimonial occidental. Tot i això, també recolza un element tant modern com el divorci, un fet, que de nou ens demostra que elements tradicionals i moderns es barregen en aquest personatge.

Una altra *modan garu* que Ozu mostra en la filmografia durant aquesta època és [Yuki](#), filla d'un dels veïns en el film *Històries d'un veïnat*. Tot i l'escassa presència en el film (a penes sis frases en total) l'espectador reconeixerà en aquest personatge un caire negatiu com a conseqüència de la seva frivolitat davant els problemes del seu pare. De fet, durant aquesta curta intervenció de Yuki, conèixerem el seu gust pels salons de bellesa o que, tot i trobar-nos en plena postguerra, aconseguit guanyar pes, un fet aquest últim, que pot semblar un miracle segons reconeix el seu propi pare. A més, tot i les dificultats econòmiques que mostra el seu pare, Yuki li demana a aquest que l'aconvidi a esmorzar, una acció que enfureix al seu pare. Totes aquestes connotacions negatives que rep Yuki, les podríem entendre com una falta de simpatia del director cap a aquest tipus de personatges. De fet, la introducció d'elements tradicionals en la *modan garu* de *Primavera tardana*, Yara, pot reforçar la hipòtesi que Ozu no senti empatia per aquest tipus de personatges. Però abans d'afirmar aquesta hipòtesi, hem de tenir present que aquest nova feminitat, va provocar crítiques dins diferents esferes de la societat japonesa. Tant fou així, que la por per la influència de l'*americanització* de la dona japonesa per les *flappers* nord-americanes, va provocar que el

70 Jayne Bishop B. *Gender regimen and Gender Orders: women workers in the post-war model of capitalist in Japan*. En http://www.sheffield.ac.uk/polopoly_fs/1.71433!/file/bishop.pdf

Monbushō (Ministeri d'Educació Ciència i Cultura), tingués una excusa per augmentar el control sobre les obres cinematogràfiques. El paper d'aquesta figura femenina, quedaria a partir d'ara, exclòs de l'entorn social o familiar, o bé, quedaria sumit dins el caràcter homogeneïtzant japonès⁷¹. El film ací tractat, però, quedaria exclòs d'aquest control per part del *Monbusō*, i és que, l'Agost de 1945, les forces aliades van derogar la llei del cinema de 1939. És més, podem arribar a pensar que la idea de l'*americanització* de certs personatges com les *modan garu*, pugués ser vista amb bons ulls pel Comandament Suprem de les Potències Aliades (SCAP) degut a què en l'època posterior a 1945 se'ls va demanar als directors japonesos que feren pel·lícules concretament nord-americanes⁷². No podem arribar a la conclusió, però, que l'atorgació en aquests personatges de connotacions negatives sigui una crítica a la societat nord-americana. Més tenint en compte, com assegura Donald Richie, que les *tensions dramàtiques s'obtenen a partir de la confrontació entre varis individus que se situen en diferents sectors del patró*, sent aquest patró ozunià, el pas de l'exploració d'allò occidental a les coses més japoneses i el pas de l'individualisme al conservadurisme⁷³. Per tant, el fet de què Yuki sigui un personatge totalment oposat al seu pare, vindria determinat per l'oposició entre l'occidental i la individualitat, representada per Yuki, i el conservadurisme i japonèsitat del seu pare. Si donem com a vàlida l'opció de Richie, es deurà al fet que aquesta confrontació entre individus es repeteix al llarg de la filmografia ozuniana, sobretot la corresponen durant el període de postguerra. El cas de Yara serà diferent al de Yuki. Tot i que podem definir a Yara com a una *modan garu* per elements com la seva forma de vestir, la seva manera de seure's o per les seves opinions a favor del divorci, mostrarà altres aspectes que, com ja hem vist, l'aproximen al món tradicional, com per exemple mostrar-se a favor del matrimoni tradicional de Noriko. No existirà, per tant, una confrontació tan potenciada com el cas de Yuki entre el món tradicional i l'occidentalització, sinó que, com afirmava Joo, Yara està més prop de quedar sumida dins el caràcter homogeneïtzant japonès que quedar exclosa de l'entorn social o familiar⁷⁴.

La tercera i amb més protagonisme *modan garu* que Ozu ens mostra en els seus films, serà Mariko. Aquesta, a diferència de Yara, apenes mostrarà signes de tradicionalitat, tan sols la veurem en escasses ocasions seure's al mode *suwaru*. També a diferència de la *modan garu* de *Primavera tardana*, defensarà el matrimoni per amor davant el matrimoni *omiai* o matrimoni concertat, fins i tot refusarà la figura del *nakodo*, quan ella personalment li demana matrimoni a Hiroshi. Però no seran els elements relacionats amb el matrimoni aquells que allunyen al personatge de la tradicionalitat, la indeferència cap als temples, budes o figures antigues japoneses; el consum d'alcohol i tabac o el

71 Ibidem nota 18.

72 Richie, D. (2005) *Cien años de cine japonés*. Madrid: Jaguar.

73 Ibidem nota 72.

74 Ibidem nota 66.

seu comportament sobreactuat, la delaten com una autèntica *modern girl*.

A diferència de Yuki, la *modan garu* del film *Les germanes Munakata*, no serà aliena als problemes familiars que l'envolten, sinó que recercherà una implicació per a millorar els problemes familiars de la seva germana. Si Yuki demanava menjar al seu pare sense tenir en compte les dificultats econòmiques d'aquest, Mariko busca la felicitat de la seva germana demanant al seu cunyat que es divorcie de la seva germana. Amb aquests exemples, tal i com afirma Santos, Mariko *representa el Japó modern que renúncia irreflexiblement a les seves senyes d'identitat*⁷⁵. Donald Richie apunta altres elements que apunten a la modernitat d'aquest personatge. Segons aquest autor, Mariko és un nom modern en el Japó de l'època, però Richie destaca sobretot la repetició d'aquest nom per a altres personatges amb característiques similars en altres films d'Ozu, com la Mariko de *Tardor tardana* que també s'aproxima més a la modernitat que la tradicionalitat⁷⁶.

Però hem d'advertir alhora, que aquesta renúncia a la tradicionalitat no serà absoluta, sinó que presentarà signes d'unió, sobretot, a través de la seva germana, com per exemple, quan es reconeix en la història d'amor que la seva germana va viure en el passat i que Mariko descobreix a través de la lectura dels seu dirari personal, o com l'exemple citat anteriorment, on es movilitza per ajudar a la seva germana Setsuko, la qual, si viu dins un món tradicional. Com passava amb Yara, però aquest cop menys puntualitzat, podem intuir signes de tradicionalitat en personatges *a priori*, presentats com moderns o occidentalitzats de la mateixa manera que altres personatges tradicionals accepten elements moderns.

3.4 Prostitutes

La prostitució va ser un dels elements més negatius durant el període d'ocupació, més tenint en compte, que va ser el propi govern un dels actors que van potenciar aquesta pràctica. Com hem vist anteriorment, un cop finalitzat el conflicte, va ser el propi ministre, Konoe Fumimaro, qui va crear la "Recreació Especial d'Instal·lacions d'Oci", més tard coneguda com RAA, amb la intenció d'establir un servei de prostitució als soldats nordamericans evitant mitjançant aquest control governamental, i tal i com ho va fer oficial el propi Ministeri d'Interior, "preservar la puresa de la raça japonesa"⁷⁷. El comandant suprem de les forces aliades (SCAP) va abolir, el gener de 1946, el sistema de la prostitució amb llicència, inclosa la RAA. No obstant i de forma paradoxal, aquest mateix any sorgeixen els anomenats *Akasen*, és a dir, els districtes de Tòquio on la prostitució

75 Ibidem nota 34.

76 Ibidem nota 37.

77 Bix, Hebert P. (2001) *Hirohito and the making of modern japan*. New York: HarperCollins.

estava més present. Literalment traduït com a línia roja, els *Akasen* corresponien a tots aquells establiments nocturns que amb el pretext de pertànyer a clubs nocturns ordinaris o bars, oferien serveis sexuals, estant aquests establiments regulats pel govern. Front als *Akasen* les anomenades “línies blaves”, tenien un control governamental menys estricte. Aquesta denominació va perdurar fins al Març de 1958 quan la llei antiprostitució va esforçar-se per a què aquest terme desapareguera per limitar i definir els límits dels districtes dedicats a la indústria de l'explotació sexual. Tot i aconseguir aquest objectiu, la llei de 1958, no va aconseguir la desaparició de la indústria del sexe en la capital nipona.

El film *Una gallina al vent*, es va estrenar en 1948, dos anys més tard de la fi del RAA, però encara faltarien vuit anys per a què entrés en vigor la llei antiprostitució 1956⁷⁸. Amb aquest film, Yasujiro Ozu tractaria de molt prop la problemàtica de la prostitució durant el període d'ocupació, i tancaria alhora, un cicle filmic, que junt a *Història d'un veïnat*, retrataria la societat japonesa de l'època, mitjançant un estil més prop a Mizoguchi o al neorealisme italià que al seu propi.

Tot i respectar les lleis imposades per l'SCAP, Yasujiro Ozu no deixa de mostrar en aquest film la presència nord-americana d'aquest Japó decadent. Els anuncis de *Time Life* en l'alt dels edificis o els medicaments i la penicilina procedent de l'estranger, són alguns dels exemples de la presència nord-americana en aquest film. Però tal i com ens ho recorda Santos, Ozu de forma molt suggerent, enllaçarà el món de la prostitució i amb l'estat nord-americà, mitjançant la utilització de cartells de cinema, i és que, podrem veure la presència d'aquest objecte en la casa de la dona que li ofereix a Tokiko que exploti el seu cos a canvi de diners. No oblidem tampoc que aquesta ha venut la prenda tradicional japonesa per aconseguir uns pocs diners, és a dir, el seu *kimono*. Ozu presenta *Una gallina al vent*, per tant, amb una imatge decadent del Japó de la postguerra, i sense fer-ho gaire obvi, ens mostra el transfons de l'ocupació nord-americana.

Si un dels personatges del film de Mizoguchi de 1948, titulat *Dones de la nit* (*Yoru no onnatachi*), culpa obertament a la societat de la problemàtica de la prostitució, Yasujiro Ozu ho fa de forma molt més subjectiva, però alhora, apunta a un objectiu més concret, els ocupants nord-americans

78 Iga, Mamoru. *Sociocultural factors in Japanese. Prostitution and the "Prostitution Prevention Law"*. The Journal of Sex Research. Vol 4 n°2 (maig 1968) pp. 127-146

4

LA TRADICIONALITAT DINS DE L'OBRA DE YASUJIRO OZU

4.1 La tradicionalitat en l'obra de Yasujiro Ozu: un repàs dels estudis ozunians

La importància de la tradició dins els films d'Ozu ha estat molt tinguda en compte entre els teòrics i crítics que han estudiat les seves obres, sobretot aquells estudis apareguts durant la dècada dels setanta en Gran Bretanya i els EEUU que van deixar de banda els aspectes més pragmàtics, com la crítica cinematogràfica periodística o la difusió cultural, per centrar-se en perspectives més teòriques. Torres Hortelano⁷⁹ divideix aquests estudis en tres grans grups, on, tot i la seva heterogeneïtat ideològica, comparteixen la "japonesitat" del director. Aquestes tres grans tendències corresponen al corrent culturalista, que analitzen l'obra del cineasta relacional amb termes religiosos i culturals; el corrent encapçalat per teòrics com Burch o Bordwell, que consideren el cine d'Ozu com una alternativa al cinema clàssic de Hollywood mitjançant els aspectes tradicionals i una tercera vessant més heterogènia on una sèrie d'autors, tot i tenir en compte en major o menor mesura els aspectes tradicionals, difícilment es poden inserir en els grups anteriors. Junt als tres grups proposats per Torres Hortelano, nosaltres afegirem un quart grup que podríem anomenar relativistes degut a la seva tendència a relativitzar la japonesitat de Yasujiro Ozu.

El corrent culturalista va insistir en la importància de la cultura Zen en l'obra ozuniana, que el director va captar mitjançant elements propis d'aquesta cultura. Autors d'aquest corrent, van recolzar, per exemple, l'evocació dels *furyu* o els quatre estats d'ànim bàsics del Zen en les obres del cineasta japonès. Marvin Zeman⁸⁰, els va definir com l'estat de la soledat i l'assossec de l'estiu (*Sabi*); la malenconia, transcendència, puresa, humilitat i l'harmonia dels colors, relacionat a la tardor (*Wabi*); la nostalgia superior al *Wabi* que s'associa al final de la tardor (*mono-no-aware*) i al percepció d'un sentiment desconegut i misteriós, relacionat amb l'hivern que condueix a un altra vida (*yugen*). De tots ells, seran el *Wabi* i el *mono-no-aware* aquells que més es percebran en l'obra del director segons Donald Richie⁸¹, degut a la tristesa resignada, la serenitat calmada i còmplice que manté tot i la incertesa de la vida i a les circumstàncies d'aquest món (*Wabi*) i a la sencillesa i extraordinària restricció (*mono-no-aware*). Altres elements que aquests autors van identificar de la

79 Ibidem nota 31.

80 Marvin, Z. *El arte Zen en la obra de Ozu*. En Palacions René (ed.) *Yasujiro Ozu*. Valladolid 24 semana internacional de cine (1979)

81 Ibidem nota 52.

cultura Zen no seran difícils de reconèixer en les obres ozunianes de la postguerra, com les característiques Zen que són representades en l'art japonès i que van ser definides pel filòsof Shinichi Hisamatu: asimetria, simplicitat (i eliminació de allò no essencial), serenitat de l'edat, l'ausència de tensió (mitjançant allò natural, espontani i innocent), el latent, la no convencionalitat i la tranquil·litat. Tots aquests elements, que d'alguna manera queden emmarcats dins el principi bàsic del *Mu* o concepte de negació, buit o res, seran recongnoscibles dins els films del director japonès mitjançant una sèrie d'elements cinematogràfics molt característics del cineasta, com els plans de transició o les escenes paral·leles.

Tots aquests elements propis de la cultura Zen, els podrem identificar en multitud d'elements de la filmografia del cineasta, desde els seus personatges fins a plans fixos d'un element concret, però Paul Schrader així com Zeman ens van destacar dos, els plans de transició i els plans paral·lels. Els plans de transició o *establishing shot*, no tan sols van tenir per als culturalistes una funció de situar l'espectador en un context determinat, sinó que adquireix una importància rellevant en la introducció del tradicionalisme en els films. Existeix una tendència per part d'alguns d'aquests teòrics, d'afirma que la seva funció, és la d'enllaçar l'ésser humà amb el món. Per exemple, Schrader els va veure com elements d'unió entre les converses de la llar amb el món immòvil que rodeja als personatges. Marvin Zeman va anar més enllà al atorgar a aquest plans una capacitat per demostrar la insignificació de l'esser humà davant l'amplitud de l'univers.

Un altra funció que adquireix el pla de transició pels culturalistes, és el de retorn. Donald Richie, un dels màxims teòrics dels culturalistes, va equiparar l'estructura de les seqüències dels films d'Ozu amb el model musical binari simple a-b-a, on a) equival al pla general i b) al pla mig. La introducció del primer pla, utilitzada de forma escassa pel director, es troba en la part central en les escasses seqüències. La utilització del pla general (corresponent al pla de transició) complirà per a Richie una funció de "retorn" o de la circularitat del film. Molts d'aquests plans de transició o *establishing shots* reapareixen al llarg del film, alguns de cops amb petites variacions. Segons Schrader⁸², aquest retorn a un mateix punt forma part del ritu oriental, però, aquest retorn, sofrirà petites variacions, convertint cada pla, en una entitat separada de l'anterior. Un dels exemples d'aquest retorn el podem trobar en *Primavera Tardana*, on el director utilitzarà diferents paisatges, que Torres Hortelano⁸³ ha identificat amb diferents moments vitals de la protagonista: l'esterilitat de la relació de Noriko amb el seu pare (paisatge sec), la possibilitat d'un futur obert (copa d'arbre frondós), acceptació d'aquest futur (paisatge frondós) i el buit del pare com a conseqüència davant aquesta opció (jardí Zen). Tot i que Ozu retorna a un mateix punt (paisatge), no existeix un

82 Schrader, P. (1972) *El estilo transcendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid: Ediciones JC.

83 Ibidem nota 47.

tancament complet d'aquest cercle, més bé, reconèixerem certs pareguts que podrem contrastar. De fet, no es tancarà el cercle amb la finalització del film, sinó que tornarem a reconèixer en posteriors pel·lícules, plans, seqüències o escenes, sempre, amb lleugeres modificacions.



La utilització de diferents paisatges per explicar l'estat d'ànim de Noriko al llarg del film és la funció dels anomenats *pillow-shots*.

Però el corrent culturalista, no va veure l'obra d'Ozu tan sols com una representació de la cultura Zen, sinó que li va atorgar un grau superior. Donald Richie va afirmar que el "Japanese flavor" que se li atorgava a l'obra d'Ozu, estava molt més definida que la "forma americana" o el "*French touch*", degut a la consciència de Japó en la seva japonesitat⁸⁴. René Palacios More⁸⁵, que també va reconèixer la influència Zen en Ozu, va negar la exclusiva japonesitat de Yasujiro Ozu, ja que l'obra d'aquest, *invitava a reflexionar obsesivament sobre el món que ens rodeja*. Però seria Paul Schrader que definiria l'obra ozuniana com un obra transcendental a través de tres etapes filmiques: la representació d'allò quotidià, la disparitat actual entre l'home i el seu entorn i l'èxtasi. Segons Schrader, la influència de l'era de l'occidentalització que viu Japó durant la postguerra va intensificar el conflicte entre la cultura Zen i la modernització, transcendint aquestes diferències.

Però no van ser tant sols els crítics i teòrics anglosaxons els que van estudiar profundament l'obra ozuniana des d'aquest punt de vista. Durant la dècada dels anys setanta, coincidint amb el descobriment de les obres del cineasta japonès a França, un seguit de teòrics, majoritàriament provinent de la revista *Cahiers de Cinema*, van començar a apronfundir sobre aquest cineasta. La majoria d'aquests autors van coincidir amb el corrent culturalista i amb Burch, atorgant al cinema de Yasujiro Ozu, una forta influència de la cultura Zen. Però no serà tan sols el corrent anglosaxó i els escrits de Burch l'origen de la influència culturalista sobre la crítica francesa. El que Nicolas Bouvier va batejar com el "Zen Boom" i que no fou un altra cosa que la popularització de les filosofies asiàtiques, gràcies al filòsof britànic Allan Watts durant la dècada del setanta, va promoure aquesta unió entre la cultura Zen i el cine ozunià tan recolzada per la revista francesa

84 Richie, D. *The later film of Yasujiro Ozu*. Film Quarterly, Vol. 13 N°1 p.18-25

85 Palacios More. *El asombro ante Ozu: el descubrimiento de un poeta*. En Palacios René (ed.) *Yasujiro Ozu*. Valladolid 24 semana internacional de cine (1979)

durant tota la dècada⁸⁶.

Fent un repàs d'aquest corrent, trobem l'equiparació entre la composició Zen i els plans fixes, la composició dels quadres i els jocs de línies i autors, feta per Allan Remon en la revista *Télérama* en 1978⁸⁷; a la participació sense intervenció de l'espectador, pròpia també del concepte *Mu* del Zen, que Guy Gauthier va definir el 1978⁸⁸; la introducció del Zen a través dels falsos *raccords regards*, signe de què les imatges pretenen simplement enunciar, sense agressió semàntica⁸⁹ o, entre molts altres que no nomenarem per no estendrés innecessàriament, l'estudi de Dominique Païni, on destaca el significat dels *cuts* que segons ell, mostren la realitat del món com un "*ainsi sans plus*" similar al lloc de reflexió de la consciència del sí de l'espectador⁹⁰.

Front al corrent culturalista, van aparéixer un seguit de crítics que tot i que també van reconèixer la "japonesitat" en l'obra ozuniana, veuen aquesta interpretació d'allò tradicional, com una alternativa al cinema clàssic de Hollywood. Eren, els més destacats, personatges com Burch o el neoformalista Bordwell. El primer va argumentar en 1979 que Ozu utilitza les tradicions estètiques japoneses per distanciar-se d'allò que està conceptualitzat com el mode de representació tradicional⁹¹. Bordwell, en canvi, veu l'obra de Yasujiro Ozu, com uns principis narratius paramètrics, tot i que el crític reconeix que la utilització d'aquest estil ha estat, en el cineasta japonès, més intuïtiva que conscient. Bordwell entén el concepte narratiu del cinema paramètric com la presència de trets particulars en un text cinematogràfic que no són motivats per elements del relat, sinó que apareixen com a dispositius estructurants dominants per si mateix⁹². A més, aquests trets, han de comptar amb una coherència interna mitjançant l'establiment d'unes normes estilístiques diferents i freqüentment úniques. Aquestes normes estilístiques, es troben en Ozu en la combinació d'un seguit de paràmetres, com la interacció entre la posició dels personatges, l'emplaçament de la càmera o, entre altres, l'ús de de l'espai en *off*⁹³. Junt a aquestes normes, Bordwell veu un seguit d'elements propis de la tradició cultural japonesa i del cinema japonès, que seran recognoscibles en el cineasta. A les normes que Ozu adquireix de la tradicionalitat cultural japonesa, com la producció d'un gènere japonès propi com el *gendai-geki* o cine de la vida contemporània, Bordwell n'afegeix d'altres que són pròpies d'un cinema japonès que va modificar significativament els convencionalismes del cinema clàssic de Hollywood⁹⁴ i que tractarem detalladament en l'apartat dedicat a les

86 <http://eigagogo.free.fr/fr/yasujiro-ozu-cinema-zen.php>

87 Remond, A. *Voyage à Tokyo*. *Télérama*, n°1464. Febrer 1978. p.70.

88 Gauthier, G. *Revue du cinéma* n°327 i 334, abril i desembre 1978. p 109-139

89 Magny, J. *Le goût du saké*. *Cinéma*. N° 240, p.81

90 Païni, D. *Un Japonais à Paris*. *Cinéma*, n° 243. març 1979 p. 58.

91 Burch, N. (1979) *To the distant observer: from and meaning in the japanese cinema*. Londres: Scolar Press.

92 *Ibidem* nota 52.

93 Bordwell, D.(1996) *La narración del cine de ficción*. Barcelona: Paidós Iberica.

94 Bordwell, D; Thompson Cristin (1995) *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona i Buenos Aires: Paidós

característiques filmiques de Yasujiro Ozu. En el seu llibre dedicat al cine melodramàtic Pérez Rubio⁹⁵, sintetitza aquelles influències culturals japoneses que es reflecteixen en el cinema d'Ozu. Per exemple parla de com els *gendai-geki*, estan vinculats als *sewamono*, una tipologia d'obres dramàtiques provinents del *Kabuki* i el *Bunraku*, apareguts durant l'edat mitjana japonesa i que tractaven de la vida contemporània de personatges populars, i al més modern teatre *shinpa*. Apuntem però, que tot i que Pérez Rubio, igual que Bordwell, veu unes característiques culturals japoneses provinents tant del cinema japonès, com de les arts escèniques, veu també (a diferència de Bordwell) una influència occidental, no tan sols provinent de la indústria hollywoodiense sinó també d'Europa.

Les principals crítiques als culturalistes i al propi Burch, van procedir dels neoformalistes, principalment de Bordwell. Aquests, acusaven als culturalistes i a Burch, el fet de què no van tenir en compte els factors culturals sorgits a partir de la modernització de l'època de Meiji, com el teatre *shinpa*, que ja hem nombrat anteriorment.

Un cop arribat a aquest punt, podem apreciar que tots els autors fins ara nomenats, tenen un punt en comú: comparteixen la japonesitat d'Ozu. El fet de considerar a Yasujiro Ozu, com el director més japonès entre els cineastes japonesos, no tan sols és el punt en comú de tots els autors fins ara estudiats, sinó que aquesta frase que defeneix al cineasta, ha estat reproduïda de forma reiterada per innumerables treballs dedicats a aquest autor, fins al punt, que fins i tot podem considerar que aquesta descripció s'ha acabat convertint en un prejudici que pot dificultar un estudi sobre la seva obra. L'origen d'aquesta famosa cita, és segons Unamoto, de Donald Richie, el qual va insistir considerablement sobre la japonesitat d'Ozu, i el fet de l'èxit de la seva obra arreu del món, va ajudar considerablement a propagar entre els estudiosos aquest element. També el japonès Tadeo Sato, va auxiliar aquesta idea.

En els darrers anys, però, noves corrents han relativitzat aquest concepte de japonesitat del cineasta, i curiosament, moltes d'aquestes veus provenen del propi Japó. Ja en 1983, Shigehiko Hasumi parla de l'inexistència de simbolismes en els *pillow-shots* ozunians i fins i tot de l'inexistència d'un significat metafòric en la famosa escena de l'atuell en la pel·lícula *Primavera tardana* que tants estudis ha promogut entre la crítica occidental⁹⁶. També provinent del Japó, trobem la crítica a la japonesitat d'Ozu, en Shinjiro Kinugasa, que en una entrevista realitzada en el 2005 per N. Thévenin, va reconèixer la japonesitat com un fet obsolet. Fora de Japó, les veus de Max Tessier o Philippe Duran recolzaran aquesta relativització de l'obra ozuniana. El segon d'aquests autors francesos, parlarà de la internacionalització dels seus films, una definició que

95 Pérez Rubio, P. (2004). *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós Iberica

96 Hasumi, S (1998). *Ozu Yasujiro*. Paris: Ed. Cahiers du cinéma

s'acosta a la del autor ja citat Unemoto, que compara la suposada japonesitat d'Ozu amb la *parisenitat* de Truffaut, i on argumenta, que per als cinèfils no ha d'existir un retret amb la nacionalitat.

Torres Hortelano⁹⁷, parlarà sobre un altre grup més heterogeni que ha analitzat l'obra del cineasta japonès i que difícilment tenen cabuda dins els grups anteriors. Formen part d'aquest corrent crítics i teòrics com Yoshihigue Yoshida, Santos Zunzunegui o Margarita Schmidt, que tot i la seva heterogeneïtat dins el grup, podrem trobar certs aspectes on es veu la influència dels teòrics citats anteriorment. Per exemple Yoshida, en la seva obra *Ozu's anti-cinema*⁹⁸, comparteix amb Burch la consideració del cinema d'Ozu com una resposta als artificis cinemàtics del cinema hollywoodiense. Segons aquest autor japonès, el cinema nord-americà es construeix a partir d'una manipulació artificial del caos que es troba a la vida diària i Ozu, coneixedor d'aquest artifici, construeix els seus films mitjançant la representació no dramàtica de les vides humanes. Però, també podem veure una aproximació de Yoshida al corrent culturalista, quan argumenta en la seva obra, que pel·lícules com *Contes de Tòquio* són films sagrats de revelació. Zunzunegui, també veu una tradicionalitat en l'obra ozuniana provinent de la cultura nipona, però refusa alhora, el fet de considerar l'obra del cineasta com una constestació de l'obra hollywoodiense degut a que, simplement, hem de considerar el model nord-americà i el model que utilitza Ozu a partir de la tradició japonesa, com dos models radicalment diferents. No podem obviar, tot i que Torres Hortelano ho fa quan enumerar tots els autors que han estudiat la seva obra, un dels autors que més ha estudiat l'obra ozuniana en els darrers anys dins l'estat espanyol i que la seva bibliografia tant a contribuït en el present treball, estem parlant d'Antonio Santos. Aquest autor reconeix en el cineasta japonès la influència del cinema hollywoodiense, sobretot en els primers anys, però alhora, parla d'un cànon ozunià que respectarà en la majoria de les seves pel·lícules⁹⁹.

Resumint el present capítol hem pogut veure que podem dividir els estudis ozunians en quatre grans grups o corrents:

- a) Els culturalistes, encapçalats per autors com Donald Richie, Marvin Zeman o Paul Schrader, que van veure l'obra del cineasta uns vincles amb la cultura Zen. Influenciats per aquest corrent i per la popularització de la filosofia oriental a França, van formar part d'aquest grup tot un conjunt de crítics i teòrics pròxims a la revista *Cahiers du cinema*.
- b) Un segon corrent, format per teòrics com Burch o el neoformalista Brodwell que veien l'obra ozuniana com una resposta al model cinematogràfic hollywoodiense.
- c) Els crítics i teòrics que van relativitzar el concepte de japonesitat de l'obra ozuniana. Provenents

97 Ibidem nota 31.

98 Yoshida, Yoshihigue. *Ozu anti-cinema*. The Journal of Asian Studies. Vol. 63 n°3 (agosto 2004) p.805-807

99 Ibidem nota 34.

molts d'ells del propi Japó com Hasumi o Unemoto, aquest corrent aparegut en la dècada dels vuintanta i que es va popularitzar a Europa una dècada més tard, posen en dubte aquest concepte de japonesitat que defenien tant el corrent culturalista com els neoformalistes.

d) Un quart corrent més heterogeni formada per crítics i teòrics que tot i no poder encasellar-los en qualsevol dels grups anteriors, si que compartiran alguns aspectes bàsics.

Aquesta divisió, però, la podríem dividir alhora en dos grans grups, a saber, aquells que defensen la japonesitat del director en la seva obra, i aquell corrent, més modern, que la relativitzen. No hem discutit en aquest apartat quina tendència refusem o quina tendència recolzem, però com veurem al llarg d'aquest treball, i sobretot, al llarg d'aquest capítol, nosaltres li atorgem a l'obra ozuniana una importància notable als elements tradicionals i conseqüentment a la seva japonesitat. Per a nosaltres, aquests elements tradicionals són importants en la seva obra, i independentment si són utilitzats com una resposta al cinema de Hollywood o simplement un reflex del Japó de l'època, si que destaquem el fet que la tradicionalitat del cinema d'Ozu és un element intrínsec en l'obra i, en conseqüència, en els seus personatges, un fet, que estudiarem en el següent capítol, després, això si, de veure com capta aquesta tradicionalitat el cineasta japonès.

4.2 Els elements tradicionals en els personatges femenins de l'obra de Yasujiro Ozu

Al llarg de la filmografia de Yasujiro Ozu, l'espectador, podrà reconèixer alguns elements que estaran enllaçats amb la tradicionalitat. No pretenem en aquest capítol parlar de tots els elements ni molt menys realitzar un estudi en profunditat d'aquests. La nostra intenció és identificar tots aquells elements relacionats amb el tradicionalisme que d'alguna manera, puguem reconèixer en els personatges femenins de les seves obres de postguerra i concretament, en el període temporal que ens ocupa aquest treball.

Estatisme com a símbol de la tradició

Un dels elements que Ozu utilitzarà per caracteritzar els personatges vinculats al món tradicional, principalment els ancians o els membres de més edat, seran els moviments lents amb una forta càrrega cerimonial. Aquests personatges, es trobaran sumisos en un estat d'abstracció, que tan sols es quebrantarà al dirigir-se als seus interlocutors, establint, mitjançant les seves mirades, una contínua oposició entre el món interior i l'exterior¹⁰⁰.

Aquest *estat d'abstracció*, i forces oposidores entre el món interior i exterior, han estat força

100 Ibidem nota 34.

estudiades pel corrent culturalista, principalment per autors com Donald Richie i Paul Schrader. Aquest corrent, aparegut a començaments de la dècada dels setanta, va estudiar l'obra ozuniana a partir de la seva relació amb la cultura tradicional japonesa, particularment, dins els termes religiosos i culturals. Schrader¹⁰¹ considera com un dels principis bàsics de l'art Zen, el *Mu*, el concepte de negació, de buit i del res, tots ells, com elements positius que demostren la presència d'alguna cosa.

Aquests principis bàsics de l'art i la cultura Zen, com són el *Mu* i el *Ma*, es veuen reflectits en l'obra de Yasujiro Ozu, en molts dels elements cinematogràfics que componen el seu *cànon ozunià*. La utilització de plans buits de personatges o carents d'acció, molt comú en les obres d'Ozu, són comparades per Paul Schrader amb la pintura Zen d'"estil d'un racó" de [Ma Yéan](#) del segle XIII, on l'autor pinta un racó del quadre deixant la resta en blanc. Un dels exemples més comuns d'aquests tipus de plans, són els plans de transició entre dues escenes. De la mateixa manera que la cultura Zen el res o l'absència serveixen per demostrar la presència o en els quadres de Ma Yéan el buit és part de la pintura i no un context en el que no es pinta, els plans de transició utilitzats pel cineasta no aportaran informació espacial o narrativa adicional a la història, demostraran però, l'espai, igual que els objectes, cobren una autonomia singular, i, deslligant-se de la història, adquireixen vida pròpia¹⁰².



Curs violent del riu groc. Ma Yuan.

El silenci.

Un altre element que ens mostra Schrader del concepte del buit en la cultura Zen i que podem relacionar amb la tradicionalitat ozuniana, és el silenci. Aquest concepte és de primordial

101 Ibidem nota 82.

102 Ibidem nota 34.

importància en la filmografia del director japonès fins al punt de que Basile Doganis¹⁰³, l'ha qualificat com una *realitat objectiva* dins els films. El silenci durant una seqüència, pot fer desaparèixer durant el visionat, un punt de recolzament per a l'atenció, però serà durant aquest interval, quan l'espectador vegi aquest silenci amb "plenitud", conduint la seva atenció a aquest element. El silenci tindrà per tant, el paper d'espai entre els diferents "centres" potencials del món, i el deixar-se portar per aquest silenci permet passar lliurement d'un "centre" a un altre. Aquesta funció del silenci que explica Doganis, el trobem sobretot en els anomenats *pillow-shot* o imatges de transició que, de forma semblant a Doganis, Zununegui, els ha definit com interrupcions del devenir dramàtic d'una escena per un període més o menys dilatat de temps¹⁰⁴. Tot i la importància d'aquest tipus de plans dins l'obra de Ozu, analitzarem en aquest punt, la funció del silenci dins els *pillow-shot* i la seva relació amb la tradicionalitat.

Els plans de transició o *pillow-shot* en les obres d'aquest cineasta, mai estarà dominada per la presència humana, tot i que molts de cops, personatges anònims complementen aquest tipus d'imatges. Tal i com afirma Kiju Yoshida, el punt de vista dels objectes s'imposa sobre els éssers humans, o almenys, els substitueix. A la fi aquests objectes estan més capacitats per assistir al silenci, i immutables, als esdeveniments que es desenvolupen front a ells¹⁰⁵. Si l'èsser humà es veu arrastrat pel temps, els objectes i els elements que aparèixen en aquest tipus de plans, representen la immutabilitat davant aquest. Mitjançant l'estatisme i l'absència de la paraula, l'acció s'interrompeix en els plans de transició i d'alguna manera, hi podrem reconèixer els conceptes de *Ma* o concepte del res, del buit i de la negació i del *Mu*, que no és un altra cosa que el *Ma* en moviment. Un exemple d'aquesta relació entre silenci i immutabilitat amb la tradicionalitat el trobem en l'obra *Les germanes Munakata*, quan la jove germana tradicional Setsuko adverteix a la seva germana que "Els valors tradicionals són perennes; sempre són nous; sempre estan de moda" o quan utilitza el seu lema "Les coses veritablement hermoses mai envellixen".

Però no tan sols el silenci estarà present en el plans de transició per representar la immutabilitat dels objectes o de la natura front l'èsser humà, sinó que podrem reconèixer aquest element durant els diàlegs. Els silencis durant els diàlegs no mostren una absència d'incomprensió o de desinterés entre els contertulians, sinó que adquireixen un significat molt superior al que un personatge pot dir amb paraules. El llenguatge, segons la cultura Zen, pot allunyar-nos de la realitat i dels fets concrets quan més confiança li atorgem, degut als seus propis límits¹⁰⁶. L'exemple de la conversa entre el pare i la mare de Setuko Hara després de què aquesta els comuniqui la seva intenció de casar-se a

103 Doganis, B. *Un cinema de silence. Ozu a lumiere de John Cage*. Cahiers du cinema. N°603 (juliol-agost 2005) p.89-91.

104 Ibidem nota 65.

105 Ibidem nota 98.

106 Suzuki, D.T. (2012) *¿Qué es el Zen?* Buenos Aires: Losada

Principis d'estiu, consta, per part del pare, de simples "Ah" com a única resposta a les preguntes de la seva esposa. Shrader¹⁰⁷ opina que el silenci en aquesta conversa és molt més significatiu que qualsevol cosa que la seva esposa ha pogut dir. S'ha de diferenciar, però, del silenci que ocupa les converses entre personatges de diferents generacions, tal i com ocorreix entre nét i àvia en *Contes de Tòquio* o entre fill i mare en *Una gallina al vent* on aquest vindrà determinat, com ja veurem en un altre apartat, per la pèrdua d'unió entre membres de la mateixa família.

En definitiva, el silenci en la filmografia ozuniana, no l'hem d'entendre com un sinònim del res. Doganis, utilitzant un símil entre el silenci d'Ozu i el concepte de silenci de [John Cage](#), reproduceix les paraules del compositor per advertir que *el que he volgut dir parlant del "res que està entre" el nothing-in-between, és que el res no és ni SER ni RES*. El silenci, el res, adquireix per tant, un significat orgànic, que en l'obra de Yasujiro Ozu, apunta la tradicionalitat, el *mu* i el *ma*.

Postures.

Aquest estatisme es reflectirà mitjançant diferents postures físiques, que molts de cops relacionarem amb actes cerimonials. Una d'aquestes postures és el [suwaru](#) (estar sentat), una forma de seure's, caracteritzada per la seva rigidesa i tensió i amb una forta càrrega simbòlica pel seu fet d' *ochitsuku* (estabilització) dels sentiments. El *suwaru*, per si sol, ja serà un signe de tradicionalitat, ja que, aquest costum ha perdurat al llarg del segle XX i ha estat desplaçat per la forma de seure's del mode occidental, com a conseqüència de la influència europea i nord-americana¹⁰⁸. No serà estrany relacionar aquesta postura en els films del director japonès, amb els actes cerimonials com la cerimònia del té o en simples àpats familiars.

El [shagamu](#) o sentar-se a la gatzoneta, serà un altra postura física utilitzada per Ozu amb fortes connotacions al tradicionalisme. Tot i que el *shagamu* pot resultar una postura considerada indecent en certes ocasions dins la societat japonesa (ens pot recordar a l'acció d'orinar de les dones), Ozu la utilitzarà en els seus personatges, principalment femenins, eliminant tota la càrrega vulgar mitjançant l'aplicació de certs elements que li atorgaran a aquesta postura un caràcter tradicional. Aquests elements seran, per exemple, la utilització de la vestimenta tradicional, una mirada allunyada que no busca a l'interlocutor, l'acompanyament d'un tipus de somriure particular (*bisho*) o aplicar el *shagamu* en actes ceremoniosos. Tot i que veurem molts de cops, com el director japonès aplica el *shagamu* a personatges femenins mentre estan interactuant amb personatges masculins, aquest, normalment en posició *tatte iru* o de peu, no hem de pensar en aquesta postura com una mostra d'inferioritat, ja que, com ens adverteix M.Tada¹⁰⁹ tot i ser una postura baixa i no agressiva,

107 Ibidem nota 82.

108 Tada, M (2007) *Gestualidad japonesa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

109 Ibidem 108.

el "portador" d'aquesta postura no pot ser dominat ni controlat fàcilment. Personatges com Tomi de *Contes de Tòquio* mentre parla amb el seu nét o Setsuko Hara i Yoko Tsukasa amb vestit de dol, són exemples de la utilització d'aquesta postura per personatges hieràtics de caràcter tradicional.

Les posicions *suwaru* o el *shagamu* en aquests personatges van acompanyades per dos aspectes tècnics molt característics en el cineasta japonès, el posicionament de la càmera, que el director col·locarà a uns noranta centímetres del terra i la immobilitat d'aquesta. El posicionament de la càmera a una posició excessivament baixa, situa a l'espectador en una posició tradicional equiparable a l'espectador del teatre *Nō* o als participants de la cerimònia del té. És un punt de vista en repòs amb un camp de visió molt limitat. Per a Donald Richie, *l'espectador es troba en una actitud passiva de la contemplació*. El director potenciarà alhora l'estaticisme d'aquesta postura mitjançant un element molt característic en les seves obres, la immobilitat de la càmera.

Podem nombrar tot un seguit d'exemples de personatges femenins tradicionals que adopten aquesta postura, com és el cas de Tomi, l'àvia del film *Contes de Tòquio*, però el cas més extrem el trobem en Setsuki, l'esposa tradicional de *Les germanes Munakata*, on tot i rebre un maltractament físic per part del seu marit, aquesta conserva la [postura hieràtica](#) en tot moment.

Elements naturals com a símbol de tradicionalitat.

A banda dels elements purament físics que ens serviran per identificar l'estaticisme, el cineasta japonès en utilitzarà d'altres de forma més subtil. Els elements geogràfics o naturals seran un clar reforç a l'estaticisme dels personatges tradicionals. La muntanya, símbol de la perdurabilitat, acompanyarà en l'última imatge de la pel·lícula *Principis d'estiu* els pares Noriko i a més, la utilització del cognom Hirayama, que traduït literalment seria "muntanya plana", per als ancians de *Contes de Tòquio*

Un altre element natural que jugarà un important paper com a símbol de tradicionalitat serà el de l'aigua. Al llarg de la filmografia del director japonès podrem veure una sèrie d'exemples on aquesta jugarà un paper primordial per remarcar la tradicionalitat. En *Primavera Tardana* l'últim viatge entre Noriko i el seu pare, es realitza al temple de *Kiyomizudera* en Kioto on les referències de l'aigua en aquesta escena, no tant sols les trobem en el propi nom del temple, que podríem traduir com "el temple de l'aigua pura", sinó que Ozu, mostrarà un plànol, on la simbologia de l'aigua serà més que remarcable. En [el plànol](#) podem veure una font per on flueix aigua en primer pla amb unes col·legiales creuant el fons de la imatge. Per David Bordwell¹¹⁰, aquesta imatge és un reflex dels

110 Ibidem nota 33.

actes de ritual de purificació budista i sintoista. Però a més, veu una càrrega irònica en aquest plànol, pel fet d'anar precedit per la conversa entre entre Noriko i Onodera on la protagonista considera a aquest brut per tornar-se a casar. Sobre aquest pla, Torres Hortelano va més enllà, afegint que trasmet l'evocació del *sentit del ritus nacional a través del temps*¹¹¹, un fet que intenta demostrar l'aparició de les escolars en el fons de la imatge contrastat amb l'aigua de la font que brolla a través del temps.

L'aigua també representarà la tradicionalitat quan es trobi en el propi ambient natural. En *Contes de Tòquio*, la visita a la ciutat balneari d'Atami, finalitzarà amb els dos ancians sentats front al mar, el lloc on decideixen el retorn a casa. Serà en [aquesta escena](#), on els dos ancians s'aconsegueixen alliberar del món modern que representa Tòquio i Atami per refugiar-se, momentàniament, en aquest espai natural que representa el mar. Santos¹¹², veu en la frase que Shukichi pronunciarà en aquesta escena, "*el mar està tan tranquil...*", una identificació amb el trànsit al més enllà, un fet que podem entendre millor, si tenim en compte que un cop morta la seva esposa, i de nou davant el mar, el mateix personatge pronunciarà una frase semblant en un ambient semblant: "*ha estat una bella alba*". Aquesta apreciació de Santos, guarda una relació amb el concepte que els culturalistes li atorgaren a les imatges d'elements naturals dins els *pillow-shots*, i tot i que ací no estem parlant d'aquesta classe de plans, si que podem utilitzar aquest exemple d'imatge de la natura per entendre el significat de les imatges naturals d'Ozu segons el corrent culturalista. Com hem vist en l'apartat anterior, Zeman¹¹³ veu en les imatges naturals dels plans de transició la insignificació de l'èsser humà, i és que, els elements naturals continuaran quan un personatge, en aquest cas Tomi, arriben a la fi de la seva vida. També podem veure un element molt comú en el cinema d'Ozu i propi de la cultura oriental, el concepte de temps com un element, que tal i com ens ho recorda Watts¹¹⁴ a partir dels escrits del mestre budista del segle XIII Eihei Dōgen que *cada moment del temps és quelcom quiet i complet en si*. El concepte de present continu propi de la cultura oriental i el refús al temps com quelcom lineal propi de la cultura jueucristiana, ens ho mostra Yasujiro Ozu, mitjançant la repetició d'elements al llarg d'un film. La imatge de la mar en *Contes de Tòquio* és un exemple, però hem podem oferir d'altres, on aquest cercle temporal passa d'un film a un altre, com és el cas del final de *Primavera Tardana* i el començament de *Principis d'estius*, dos films, que tot i no tenir una continuïtat en la seva història, si que trobem molts elements en comú, com la seva temàtica o la psicologia dels seus personatges.

111 Ibidem nota 47.

112 Ibidem nota 27.

113 Ibidem nota 80.

114 Watts, A. W. (2003) *El camino del Zen*. Barcelona: EDHASA.

Però, també podem parlar d'exemples on l'aigua, i concretament la mar, jugaran, més que un paper potenciador de la tradicionalitat, un paper liberalitzador, com en *Històries d'un veïnat*, on Otane intenta desfer-se de Kohei en una platja o en *Principis d'Estiu* on Noriko i la seva cunyada parlen lliurement sobre el futur de la protagonista.



L'aigua és un dels elements més utilitzats per Ozu per fer referència a la tradicionalitat.

La importància dels elements naturals en les obres de Yasujiro Ozu són importants, no tant sols per reforçar la tradicionalitat, sinó molts de cops com elements que actuen de refugi per als personatges, fins i tot, de refugi a la tradicionalitat. Per aquest motiu, quan Schrader diu que existeix una disparitat entre l'home i la natura en els films d'Ozu, basant-se en la utilització per part del cineasta de codis o imatges de transició, on apareixen elements naturals, després d'un conflicte familiar, afirmant finalment que *el cineasta suggereix que el discórrer de l'home i la natura potser haurien d'estar separats i no units*¹¹⁵, no recolzem aquests tipus d'hipòtesi. Com hem pogut veure, ésser humà i natura interactuen, fins i tot, quan Ozu mostra en els *pillow-shot* una imatge relacionada amb la natura, després d'un conflicte familiar, no pensem que utilitza aquella imatge com un element contestatari a la situació antecedent, sinó més bé un reflex de la situació que viu el personatge. Fins i tot, podem anar més enllà i veure, com ho fa J. Bernal¹¹⁶, la naturalesa com un element reconciliador als conflictes que succeeixen en la majoria dels casos en interiors.

115 Ibidem nota 82.

116 Bernal, J. *Dos joyas de madurez de Ozu*. Dirigido por...revista de cine (2003). n°328. p.82-85.

El trencament de l'estaticisme en els personatges femenins

Cal apuntar, que aquesta regla general del cineasta japonès es quebranta molt de cops, ja sigui per l'aplicació de moviments accelerats a personatge tradicionals o pel desplaçament dels personatges estàtics dins uns paràmetres carents de tradicionalitat, fet que els forçarà a una actuació més dinàmica. Dins la primera excepció trobem al figura de Masa, tia de Noriko en *Primavera tardana*, on tot i representar el personatge més tradicional del film, el seus moviments són ràpids i fins i tot impulsius. Torres Hortelano defén la idea de la tradicionalitat de Masa i explica que aquests moviments dinàmics són deguts a que és un personatge que "va per davant de tots, fins i tot de l'espectador". De fet, el propi Torres Hortelano¹¹⁷, ens assenyala que quan aquesta troba una cartera i no l'entregua a un policia que hi ha prop d'ella, es deu a que Masa consideri les lleis simbòliques per sobre les lleis jurídiques, i és que, per a aquest personatge, el fet de trobar-se la cartera, correspon a un bon auguri.

Trobarem també, la presència de personatges que es trobaran a mig camí entre la tradicionalitat i la modernitat, i, conseqüentment, l'estaticisme tan sols serà complit en els moments en que aquests personatges compleixen rols tradicionals. Aquests casos, com és el cas de Noriko, ens ajudaran a mostrar el fet que l'estaticisme és una conseqüència de la tradicionalitat, més que l'edat dels personatges. Aquest personatge, protagonista en els films de *Primavera tardana*, *CPrincipis d'estiu* i *Contes de Tòquio*, es troba a mig camí entre la modernitat i la tradicionalitat, un fet, que provocarà que en molts moments els seus moviments siguen lents i fins i tot hieràtics però en altres, plens de dinamisme. En la pel·lícula *Primavera tardana*, la veiem participant de la cerimònia del té, assistint a una representació de teatro Nô o sentat-se al terra al mode japonès, accions totes elles, realitzades amb un cert heriatisme, però, també la veurem realitzan accions que difícilment podrien realitzar els personatges que mantenen l'estaticisme al llarg del film, com per exemple, passejar amb bicicleta, una acció en moviment que Ozu fins i tot amplifica, mitjançant la utilització de travellings. La Noriko de *Contes de Tòquio*, és un altre exemple de personatge a mig camí entre el Japó tradicional i el nou Japó postbèlic. La complicitat amb Tomi i per tant amb el món tradicional, es veurà representada mitjançant aquests moviments lents durant el massatge que Tomi rep de Noriko i reforçada, no tant sols per les vestimentes tradicionals que porten ambdues, sinó pel contacte físic entre els dos personatges, un fet insòlit en els films d'Ozu.

L'exemple del personatge Otane, del film *Història d'un veïnat*, com a personatge entre mig camí entre el món tradicional i el món modern és diferent al cas de Noriko. Mentre Noriko viu entre un

117 Ibidem nota 47.

món modern i un món tradicional, un fet que la conduirà al conflicte d'acceptar o no una boda concertada (estem parlant ací de la Noriko de *Primavera tardana* i *Principis d'estiu*), Otane virarà el seu comportament al llarg de la història, passant de despreciar la tradicionalitat a desitjar molts aspectes de la tradicionalitat, principalment, la família.

Tot i que en alguns casos la transgressió de l'estaticisme no té la menor conseqüència, tal i com ocorreix amb el personatge de Masa, en altres casos, pot conduir a conseqüències fatals, com li ocorreix a Tomi, l'àvia de *Contes de Tòquio*, quan aquesta es desplaça amb el seu marit a Tòquio i on quebrantaran la norma de l'estaticisme, un fet que veurem en el capítol que tractarem sobre la posició física de la dona en els films d'Ozu.

4.3 La dona en els rituals cerimonials

La vinculació dels personatges ozunians a rituals tradicionals o a actes cerimonials són freqüents en la filmografia. La majoria de cops, la presència en aquest tipus d'actes es produeix en personatges femenins, un fet que ve a demostrar la separació entre el gènere masculí i el femení, on el segon està vinculat a un món més cultural i el primer al món laboral. Aquest fet va ser comú en el Japó de la postguerra i, fins i tot avui dia, ja que la participació conjunta entre els dos gèneres és poc comú. En aquesta apartat, no parlarem de tots els actes culturals que es presenten als films d'Ozu de l'època estudiada, sinó a aquells més representatius. De fet, creiem, pel pes que aquests actes tenen dins el film *Primavera tardana*, que són la cerimònia del té i el teatre Nō els que adquireixen més rellevància, ja no tant sols per la importància dels actes en si mateixa, sinó pel significat metafòric que adquireixen en la pròpia pel·lícula.

SADŌ

El fet que el director comenci el film *Primavera tardana* amb el *sadō* o cerimònia del te, no serà un acte innocent, sinó que tindrà un significat propi. Torres Hortelano ens adverteix que les joves de bona família han de practicar els arreglaments florals i l'art de servir te en una cerimònia, abans de casar-se¹¹⁸. No serà l'únic element que aquest autor relacioni amb una boda. Abans de què aquest acte cerimoniós comenci, Noriko i la seva tia Masa parlen sobre uns pantalons a ratlles que necessiten una reparació i que Torres Hortelano, relaciona amb els pantalons a ratlles que s'utilitzen en les bodes japoneses. Tot i aquest nexa d'unió entre *sadō* i boda que ens proposa Hortelano té cert

118 Hortelano, Lorenzo. *Simbologia del agua en el cine de Ozu*. En Almazán Tomás, V.D. (coord.) (2004) *Japón: arte, cultura y agua*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza p.295-304.

sentit, no creiem el fet que l'espectador sigui capaç d'apreciar en aquesta escena el que serà el fil conductor del film, ni molt menys, que el director intenti enllaçar la conversa dels pantalons de ratlles amb el futur enllaç de la protagonista. Com veurem més avant, l'existència d'aquesta conversa, vindrà més determinada per resaltar certs aspectes sobre l'espai i el temps que viuen en aquell moment els personatges que per preveure certs aspectes futurs. El que si que li podem atorgar a la pròpia cerimònia del te, és una funció descriptiva dels diferents personatges femenins que compondran el *corpus filmic*.

Ozu mostrarà durant aquesta cerimònia els tres personatges femenins que formaran el film que a falta de Yara, una *modam garu* que per la falta de tradicionalitat difícilment podríem veure en aquest tipus de cerimònies, estarà compostat per Noriko, Masa, i **Miwa**.

Noriko i la seva tia Masa, seran les primeres que entraran en contacte mitjançant una conversa, un fet inusual durant la celebració del *sadō*. Aquest fet inusual, que ens pot donar la sensació de falta de respecte per part de les dues interlocutores, pot ser vist alhora, com un toc d'humor per part del director pel fet d'introduir una conversa quotidiana en un acte solemne¹¹⁹. Aquesta idea que defensa Thompson, és reforçada pel fet que Masa transgredirà de nou un lloc sagrat, com és un temple, per córrer a arrebregar una cartera que es troba al terra, tot aportant, de nou, un caràcter humorístic als seus actes. Joo Woojeong¹²⁰ de fet, ens recorda a més, el caràcter quotidià de la cerimònia, al tractar-se més d'una reunió que d'un fet exclusivament cerimonial, un fet que Ozu va voler resaltar durant l'elaboració del guió. El toc d'ironia que conté aquesta conversa i la quotidianitat que li transmet a la cerimònia, no encaixa amb la idea d'Hortelano d'oferir-li una funció premonitòria de la vida de Noriko.

Miwa serà el tercer dels personatges que participarà en la cerimònia i tindrà una importància rellevant en el film. De la mateixa manera que ho fa amb Noriko, Masa compartirà amb Miwa un diàleg referent aquest cop, al retràs d'aquesta a la cerimònia del *sadō*, però a diferència de l'anterior diàleg, aquest cop no podrem traure cap conclusió al voltant de la vida personal d'aquest nou personatge. L'extracció d'informació de Miwa i la relació d'aquesta amb Noriko, la trobarem durant el procés de la pròpia cerimònia, mitjançant la utilització d'un llenguatge subjectiu i carregat de simbologia.

El començament de la cerimònia no tan sols serà advertit per la mestressa que dóna pas al *sadō*, sinó que Ozu inclourà tres plans buits que separaran l'espai quotidià on els participants trenquen les normes de la cerimònia del té de la solemnitat que aquest acte comporta. Aquest tres plans, que els componen tres imatges diferents del jardí exterior i la cambra de la cerimònia, han estat identificats

119 Thompson, K. (1988) *Breaking the glassa armor*. Princeton: Princeton University Press.

120 Ibidem cita 18.

per Santos com el camí que s'ha de recórrer per accedir al *chasistu* i que, tot i no mostrar als participants de la cerimònia la realització d'aquest camí, ara recorrerà l'espectador¹²¹. Torres Hortelano, ha anat més lluny i ha definit aquests conjunts de plans com espai *Ma* de la poètica Zen, que correspondria a un tipus de *Mu* en moviment¹²².

Amb el començament de l'acte, el llenguatge oral quedarà restringit en tota la seqüència. En aquest punt el *chasistsu* o cambra on es realitza la cerimònia del te, queda totalment aïlla de la quotidianitat i el llenguatge oral és substituït per un llenguatge simbòlic que, aquest cop, si oferirà informació sobre la relació entre els diferents personatges¹²³ que quedarà reforçat per les imatges buides que Ozu introduïx al finalitzar la seqüència.

Torres Hortelano veu els plans que componen el *sadō*, i mitjançant aquest llenguatge, una intensitat per part del director, de mostrar certs aspectes de Miwa i Noriko i la relació entre aquestes¹²⁴. Els plans frontals que el director utilitza per a Miwa durant la cerimònia, poden mostrar una intencionalitat de mostrar el respecte que aquesta sent per la seva viudetat, mitjançant una postura més greu i una mirada més serena que la de Noriko, que es mostrada de perfil, ocultant part de la seva mirada i expressió. Alhora, l'alternança d'un plan mitjà de Noriko amb un pla mitjà de Miwa intercalat per un pla de la mestressa que realitza la cerimònia del te, que ocuparà quasi la totalitat de la cerimònia, on tot i no existir una mirada directa entre els dos personatges, aquests si tenen un punt en comú, el procés de la cerimònia. L'espectador no apreciarà en cap moment un conflicte entre les dues dones, però sí que podrem veure un punt de suspens entre aquests dos personatges¹²⁵. Si acceptem les hipòtesis de Torres Hortelano d'atorgar una intencionalitat del director en mostrar la serenitat de Miwa i la futura tensió entre aquesta i Noriko, no podem deixar escapar la possible intencionalitat de relacionar la figura de Noriko amb Masa. S'ha de tenir present el pla mitjà de Noriko ocupat en segon pla per Masa, es repetirà durant la representació del teatre *Nō*.

També relaciona Hortelano, la viudetat de Miwa amb el pla buit que continua la cerimònia del te on s'aprècia una pila de pedra o *furisode* situada al jardí exterior, atorgant-li el significat del buit que provoca la viudetat en una persona, però, afegint que aquest sentiment de buit que transmet la pila de pedra, també el podrem relacionar amb el buit al que s'haurà d'enfrontar Noriko a l'abandonar la llar paternal al contraure matrimoni. S'ha d'apuntar, per recolzar aquesta hipòtesi que relaciona a Miwa i Noriko amb el *furiode*, que aquest element, és el primer element del jardí Zen amb què un

121 Ibidem cita 27.

122 Ibidem cita 47.

123 Takizawa, A. *Agua y lenguaje simbólico en la ceremonia del té*. En Almazán Tomás, V.D. (coord.) (2004) *Japón: arte, cultura y agua*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza p.181-198

124 Ibidem nota 47.

125 Ibidem nota 47.

espectador sent una connexió íntima¹²⁶. Ozu enllaça el pla mitjà de Miwa a l'interior del *chaisitsu* amb el *furiode* del jardí, creant així aquest nexa d'unió.

No serà el pla buit del *furiode* l'únic que ens aportarà informació sobre Noriko. El pla que segueix a la pila de pedra, un pla general d'un paisatge on la part central l'ocupa un arbre poc frondós, pot tenir certa rellevància per aproximar-nos en alguns aspectes narratius. Browdell, defineix aquest pla com una *imatge orgànica* que tindrà realció directa amb el temps vital de Noriko. Hortelano refusa aquesta idea per dos motius. Primerament, per no considerar aquesta imatge com un símbol per si mateix sinó per veure-la inserida en una cadena de significats i, a més, pel fet que l'espectador encara no posseeix informació suficient sobre la protagonista. És rellevant assenyalar que Ozu utilitza de nou aquest pla amb la mateixa imatge després que Noriko hagi parlat amb la seva tia Masa sobre el possible enllaç matrimonial del seu pare amb Miwa i abans de la seqüència on Noriko assisteix junt amb el seu pare a una representació de teatre Nō, a la que també assistirà Miwa. El director utilitzarà altres plans de transició de caràcter paisagístic en moments rellevants de la història de Noriko, com el pla d'un arbre frondós un cop finalitzat l'escena del teatre Nō, un pla general ocupat quasi totalment per vegetació després que Noriko hagi acceptat el matrimoni concertat i el matrimoni d'Onodera amb la seva futura esposa i finalment el del jardí Zen, després de que Noriko reconega que en el passat li va semblar de mal gust l'enllaç entre el seu pare i Miwa. Tots aquests plans de transició, com més avant veurem, ocupen moments destacables en la història de Noriko, i tot i que a mesura que avanci la història, podem anar reconeixent el nexa d'unió entre aquestes imatges i l'estat vital de la protagonista l'espectador que visiona per primer cop *Banshun*, en canvi, serà incapaç de reconèixer-lo en aquesta primera imatge. Arribem a la conclusió per tant, que per analitzar aquesta imatge hem de fer-ho a partir de la comparació de la resta d'imatges de transició de caràcter paisagístic i del coneixement total de la història.

Torres Horelano ens ofereix diferents interpretacions d'aquesta imatge, sempre tenint present el desenvolupament de la història. Per una banda, l'arbre poc frondós i els pins secs en segon pla, ens poden relacionar amb el concepte de una futura boda si tenim present l'escena de la cerimònia del te que precedeix el pla. Aquesta hipòtesi que pren de Bachelard, relaciona l'oposició entre dos elements, com són l'aigua de la cerimònia del te i la terra de la imatge paisagística, amb la sexualització d'aquestes, auguren una futura boda. Tenint present aquesta hipòtesi, estariem acceptant la idea de Browdell de definir aquest pla com una *imatge orgànica*. Torres Horelano, en canvi, considera aquesta opció com pura intuïció, defensant així la seva idea de no acceptar aquesta imatge amb significat propi, sinó com una part d'una cadena de significats. El segon dels significats

126 Slawson, D. A. (1987) *Secret teaching in art of japanese gardens: design of a principles aesthetic values*. Tokyo and New York: Kodansha International.

que Torres Hortelano li assumeix, és la d'esterilitat de la relació de caràcter incestuós entre Noriko i el seu pare. S'ha de tenir present la negativa de Noriko en acceptar la boda concertada que li proposa Maya i el rebuig d'aquesta d'acceptar una futura boda entre el seu pare i Miwa. El fet de què Noriko desitgi viure amb el seu pare en comptes de contraure matrimoni i es negui a l'estabilitat familiar que suposaria una estabilitat familiar pel seu pare, pot ser vist en el Japó de la postguerra com un fet estrany, i fins i tot de rebuig social. Hortelano relaciona, per tant, l'escàs fullatge dels arbres amb aquesta relació paternofilial sense futur. La tercera lectura de la imatge no l'enllaçarà amb Noriko sinó amb el seu pare, relacionant aquest cop els arbres morts de la imatge amb la futura mort del seu pare, i és que, de la mateixa manera que Ozu utilitza aquesta imatge com una continuació de l'activitat de Noriko durant la cerimònia del te, també la utilitzarà per precedir la seqüència on es presentarà a Somiya, el pare de Noriko.

Com hem vist al llarg d'aquesta escena, Ozu ens mostra una cerimònia tradicional introduint elements quotidians, eliminant, consegüentment certa càrrega ceremonial. L'eliminació d'aquesta càrrega durant actes tradicionals, no equival a un menyspreu per part del director cap a aquests tipus de cerimònies, sinó que simplement intenta eliminar la càrrega solemne de la cultura Zen, ja sigui com afirma Thompson, mitjançant l'eliminació en els seus films de les grans imatges espectaculars, o com indica Joo, i aquest és el cas ací mostrat, introduint elements quotidians. De fet, tot i la quotidianitat que mostra la seqüència, Ozu possiblement ens mostra una de les tipologies de *sadō* més solemne i més formal, el *hirukai* o *shogo chiaji*, correponen a la cerimònia del te que realitza entre les 12 i les 16 hores de la vesprada¹²⁷. S'ha de tenir molt present, alhora, el caràcter social d'aquests tipus de cerimònies durant el Japó de la postguerra japonesa. De fet, autors com Santos o Joo, han comparat el grup de dones format en la cerimònia del te, amb el grup de burgeses desocupades del film precedent *¿Què ha oblidat la senyora?*. Joo, fins i tot li atorga com a funció principal d'aquesta escena, la de presentació a l'espectador de les protagonistes del film dins un espai-temps determinat¹²⁸.

NŌ

Podem trobar tres elements que Yasujiro Ozu utilitza tant, per a la representació del *Nō* com per a l'escena anteriorment tractada, el *Sadō*. El primer d'aquests elements serà la divisió de l'escena en dos parts, una primera dominada per la tradicionalitat i una segona dominada per la quotidianitat.

127 Ibidem nota 126.

128 Ibidem nota 18.

La segona característica que trobem en les dues escenes, és la restricció o eliminació total del lleguatge oral, substituït per un llenguatge simbòlic. I per últim, i tenint present les altres dues característiques, podem parlar de la inclusió de la quotidianitat dins l'espai tradicional o, si es prefereix, la interacció de la quotidianitat i la tradicionalitat.

A diferència de l'escena anteriorment tractada, durant la representació del teatre *Nō*, és la tradicionalitat qui precedeix la quotidianitat, és a dir, l'escena comença amb plans majoritàriament dedicats a mostrar l'obra de teatre *Nō*, intercalats per alguns plans de Noriko i Somiya. No obstant això, Torres Hortelano¹²⁹ apunta la presència de referències de la vida personal de Noriko i el seu entorn, en l'obra *Nō*. Concretament equiparà l'espasa del *shite* (el personatge principal de l'obra), amb el ganivet que ha sorgit en una conversa prèvia entre Noriko i Hattori, i on ella afirma ser gelosa pel fet que els cogombrets se li apegaven a la fulla del ganivet. Santos¹³⁰, també destaca el hieratisme i la immobilitat que guarden en comú els actors i els espectadors, trencant-se, tan sols, en els personatges principals, tant de l'obra *Nō*, com de la pròpia pel·lícula, com són el *shite* que realitza la dansa en l'escenari, i Noriko, Miwa i Somiya, en el pati de butaques. Fins i tot, podem comparar els moviments que primerament realitza el *shite* sobre l'escenari amb els moviments de Noriko buscant amb la mirada a Miwa i Somiya, baix de l'escenari.

Com veiem, tot i que Ozu ocupa els primers plans de l'escena per mostrar el tradicionalisme de l'obra *Nō*, les referències al món quotidià estan presents, tot i que de forma subtil.

Serà amb el primer encreuament de mirades, produït entre Somiya i Miwa, quan la tradicionalitat del teatre *Nō* dona pas a la quotidianitat del drama familiar. L'única constància que ara tindrà l'espectador del film de l'obra *Nō*, serà el tema musical, que pareixerà anar *destinat des d'aquests moments més cap a la aflicció que sent aquella* (Noriko) *que cap a la hieràtica i incommovable màscara que dansa davant l'auditori*¹³¹. De fet, tot i que la totalitat de la pròpia seqüència mostra, com ben bé diu Fernández Valentí¹³², un perfecte resum del conflicte del voler front el deure, i entre el desig i la realitat, que no tan sols constituïx l'escència de *Primavera tardana* sinó de molts altres films del director japonès, serà durant els plans que ocupen l'encreuament de mirades dels tres personatges, on Ozu construeix un seguit de plans orgànics. Torres Hortelano, de fet, ha vist referències del cinema clàssic de Hollywood, fins i tot del drama grec, en aquest grup de plans que componen la seqüència. Basant-se en la poètica aristotèlica, Hortelano defineix els tres elements essencials de la tragèdia en aquest conjunt de plans. El primer correspondria a la peripècia o el canvi d'acció en el sentit contrari segons s'ha indicat. En aquest cas, la peripècia correspondrà al

129 Ibidem nota 47.

130 Ibidem nota 27.

131 Ibidem nota 47.

132 Ibidem nota 29.

sentiment que Somiya sent per Miwa, però que Noriko entén de forma més diferent. També podem identificar l'agnició, que correspondria a un canvi des de la ignorància al coneixement i que podem reconèixer en el pla on Noriko veu al seu pare saludant a Miwa. El fet que Noriko vegi amb els seus propis ulls l'amistat entre Somiya i Miwa, i que ella relaciona amb un futur enllaç, provocarà sobre aquesta un sentiment que ben bé podríem identificar amb l'odi que Aristòtil augura amb l'adveniment de l'abnegació. Aquest sentiment provocat per l'abnegació el podem identificar amb el tercer element de la fàbula, el *lance patètic*¹³³.

No pretenem demostrar amb aquesta hipòtesi la filiació del cinema ozunià amb el cinema clàssic de Hollywood o el text clàssic com pretén Torres Hortelano. El nostre propòsit és demostrar la capacitat orgànica de l'escena aquí tractada i la importància en el conjunt del film i fins i tot dins la pròpia obra ozuniana. Si el *sadō* en el film té el paper de presentar a l'espectador, els personatges i aproximar la relació existents entre aquests, el *Nō* ens mostrarà els temes centrals de l'obra¹³⁴

133 Aristóteles (2007). *Poetica*. Buenos Aires: colihue.

134 Ibidem nota 47.

5

L'ESPAI FÍSIC DE LA DONA

5.1 Característiques filmiques de l'obra ozuniana

El fet de considerar Ozu com el cineasta més japonès entre els cineastes japonesos, ens col·loca com a espectadors dels seus films en una posició cautelar a l'hora de visionar la seva obra. El nostre punt de vista etnocèntric, ens col·locarà en una posició totalment externa durant el visionat del film. Aquest punt de vista, molt recolzat per formalistes com Thompson o Bordwell, es basa en normes formals per concebre el cine històricament i des d'un punt de vista sociològic i a l'autor com un agent social¹³⁵. D'aquesta manera, els formalistes han definit el cinema japonès com *un poc més "lliure" que el cinema de Hollywood*, atorgant-li característiques com una narració més oberta, el trencament de la linealitat de la narració mitjançant escenes curtes o de transició, la violació de la regla dels 180° o el fet de recurrir menys al desenllaç per a la unificació de la pel·lícula¹³⁶. Tot i que aquest descripció que ofereixen Thompson i Bordwell fa referència al cinema japonès de la dècada dels anys trenta, seguirem trobant algunes d'aquestes característiques en les obres ozunianes de la dècada dels quaranta i dels cinquanta.

Però més enllà de la corrent formalista, Ozu també farà gala del sincretisme. Santos veu en les seves obres un model del cinema americà del que es va distanciant per a la recerca de nous rumbos. De fet, podem reconèixer la influència dels grans còmics nord-americans com Buster Keaton, Charles Chaplin o Harold Lloyd en les seves primeres pel·lícules. No trobem en la seva filmografia tampoc, històries de caràcter nacionalista ni adaptacions literàries dels grans escriptors japonesos. Aquest allunyament de la gran història, per aproximar-nos a allò que Unamuno va anomenar com intrahistòria, és una de les característiques que li atorga la categoria de transcendentalitat a l'obra ozuniana.

No pretenem ací obrir un debat entre les diferents hipòtesis sobre la japonesitat o transmutalitat de la influència de Yasujiro Ozu, sinó remarcar aquelles característiques més significatives i recognoscibles en aquest director. De fet, podem trobar com encertada la resposta que Santos es fa a la pregunta si Ozu és formulista o realista, quan afirma que *si la seva obra parteix d'una realitat*

135 Ibidem nota 31.

136 Ibidem nota 94.

*concreta, verossímil i fàcilment recognoscible per qualsevol espectador, la veritat és que el nostre director manipula l'espai, el ritme, les situacions i els personatges, fins crear una realitat poètica molt diferent d'aquella que li serveix de suport*¹³⁷.

De fet, tal i com afirma Zunzunegui, *si existeix una primera característica que es pot predicar en el cine de Yasujiro Ozu, seria sens dubte, la de la "reconeixibilitat"*¹³⁸. L'espectador, podrà reconèixer una sèrie de característiques que es van repetint al llarg de la seva extensa filmografia i difícilment podrà identificar amb altres cineastes. Tant és així, que alguns autors han arribat a afirmar a propòsit de l'última etapa de la filmografia ozuniana, la corresponent més o menys entre 1947 i 1962, que Ozu va rodar la mateixa pel·lícula una i altra vegada. La imposició d'aquest *cànon ozunià*, no serà una pràctica subversiva ni revolucionària de caire proselitic, sinó que les concebrà per a sí mateix¹³⁹. Alguns elements ajudaran a la creació d'aquest estil, com el fet de treballar amb un equip tècnic i d'actors de forma repetida o l'encasellament del director en la temàtica familiar. Però seria simplista no anar més enllà per intentar explicar com es compona aquest *cànon ozunià*. Zunzunegui veu com a principal element, la construcció de la història a través de petites cèl·lules (quadres narratius) susceptibles a entrar en relació entre sí, via una combinatòria. Aquestes cèl·lules correspondrien, per exemple, a la mort del progenitor, la filla que ha d'elegir entre el marit per amor o conveniència o l'abandonament de la llar per part de la filla, deixant el pare sol. Aquests quadres narratius o cèl·lules es complementarien amb temes més generals, com l'equilibri entre la tradició i la modernitat, la crisi de l'autoritat paterna o la comunicació generacional¹⁴⁰. El fet que aquests quadres passen d'un film a un altre, ha provocat aquesta falsa consideració de la igualtat entre les darreres pel·lícules del cineasta. No compartirem ací aquesta afirmació pel fet que aquestes cèl·lules narratives que es repeteixen en un mateix film, i fins i tot, podem reconèixer en obres posteriors i precedents, que contenen mínimes variacions que li atorguen al film una singularitat respecte a altres obres i que seran les responsables de les variacions sobre l'experiència de cada persona i consegüentment, de cada família¹⁴¹.

Seria interessant ampliar la visió dels quadres narratius de Zunzunegui amb el concepte *suji* que presenta Donald Richie per explicar com succeeix el procés narratiu tradicional japonès. Richie veu la diferència entre els fluïds argumentals occidentals i els tradicionals japonesos, utilitzats per Ozu, en què els primers juguen amb els esdeveniments, la causalitat i la responsabilitat, mentre que els segons subratllen el fluir seqüencial, la connexió i l'associació, això és el *suji*¹⁴². Zunzunegui

137 Ibidem nota 34.

138 Ibidem nota 65.

139 Ibidem nota 94.

140 Ibidem nota 65

141 Ibidem nota 34.

142 Ibidem nota 72.

utilitzarà l'element musical per explicar aquest fluir argumental ozunià, fent referència a les "modulacions", és a dir, al canvi de tonalitat durant l'obra, i on el ritme cinematogràfic, de la mateixa manera que en un obra musical, s'explicarà més pel "posat en escena" que pel fluir dels esdeveniments¹⁴³. Aquest fet explica la inexistència de *clímax* en els seus films o com una escena quotidiana pot adquirir més importància que una qüestió vital.

La construcció d'aquests quadres narratius que es succeeixen mitjançant el *suji*, es realitzen a través d'una composició cíclica, que molts de cops obligarà a dividir el film en dues parts, degut al descobriment repentí d'una realitat fins aquell moment oculta. Ozu repetirà en les segones parts elements que ja hem vist en les primeres parts, sobretot, els elements que tanquen els films i que ja hem presenciat al començament. No estem parlant explícitament del tancament d'un cicle, ja que aquestes repeticions han sofert petits canvis com a conseqüència variacions de la pròpia història, més bé, ens referim a l'aparició d'una nova experiència vital. Però aquest procés cíclic no tan sols el veiem en la trama del propi film, sinó que es trasllada a les escenes i a les seqüències. Richie explica com Ozu utilitza majoritàriament tres tipus de plans, els quals, cada un d'ells tindrà el seu ordre dins la seqüència i la seva funció narrativa. Aquests plans són el pla general llarg, utilitzat per mostrar soledat pel fet d'aïllar, humor pel fet de facilitar la captació o bellesa estètica per la seva capacitat d'oferir a l'espectador la totalitat d'una imatge; el pla total, utilitzat per mostrar l'acció i per últim, el primer pla, utilitzats en els moments més intensos amb o sense diàleg i que quasi mai passa a un pla detall. El seu ordre serà habitualment el pla general – pla total – primer pla – pla total – pla general, una forma que equivaldria al model musical a-b-a, i que segons Richie dona peu a una forma equilibrada i és tot un continu geomètric agradable per a la intel·ligència humana¹⁴⁴. Però de la mateixa manera que Ozu utilitza aquesta composició cíclica per elements tan bàsics dins el film com són les seqüències, també el traslladà a estrats superiors, com és la seva pròpia filmografia. La repetició d'ambients o de noms, per a personatges amb un caràcter psicològic semblant, serà comú en els films de Yasujiro Ozu, sense que existeixi cap altra relació entre aquests elements de films diferents.

Tot i la importància de la singularitat del relat en Ozu, existeixen altres elements propis d'aquest *cànon*, totalment recognoscibles per l'espectador com elements purament ozunians. Tot i no fer una descripció excessivament extensa de tots aquest elements, si que seria interessant remarcar aquells que adquireixen certa rellevança i veure com són utilitzats en el tema que aquest treball tracta.

Un dels primers elements a tenir en compte és l'enquadrament des d'un [punt baix](#) o "vista des del *tatami*" acompanyat de la càmera fixa. Zunzunegui veu en la segona d'aquestes característiques

143 Ibidem nota 65.

144 Ibidem nota 52.

l'existència d'un oxímoron on la sensació de congelació temporal que provoca aquesta càmera fixa, es combina amb la sensació del fluir temporal¹⁴⁵. El punt baix de la càmera, lluny de transmetre'ns els efectes que mostren els plans contrapicats (ja que la posició baixa afecta a l'altura, però no a l'angle), ens condueix a una harmoniositat amb l'èsser humà que ocupa el pla, ajudant, quant l'escena es produeix en interiors, per la composició geomètrica que ocupen els *fusuma* i els *shoji* (portes lliscants), donant, allò que Santos ha classificat, com arquitectura ortogonal¹⁴⁶. En quant a la càmera fixa, Ozu pretén representar en el pla, allò que ell mateix havia dissenyat, per aquesta mateixa raó refusa el moviment de la càmera. D'aquesta manera els moviments de càmera seran moderats, sense protagonisme i molt subjectius. Santos, els descriu com moviments dobles, és a dir, un travelling que segueix al personatge vist frontalment, i continuant amb un travelling que avança desde darrere, recercant un equilibri entre el primer moviment i el segon i on cap element que formava el pla, es veu alterat¹⁴⁷. Com a conseqüència de l'eliminació dels *travellings* i altres moviments càmera, Ozu introdueix en cada seqüència un nombre elevat de plans d'una durada mitja de 9 a 15 segons. Chishu Ryu, un dels actors que més ha treballat amb Yasujiro Ozu, reconeixia que el director japonès advertia als seus actors que la seva actuació havia de durar més d'un minut, un fet que es traduïa en seqüències curtes¹⁴⁸.

Un altra característica pròpia d'aquest director, és el trencament de la regla dels 180°, per utilitzar un angle de 360°. A diferència de les pel·lícules procedents de la indústria nord-americana, l'àrea de rodatge no es limita als 180° graus habituals, sinó que abarcarà 360°, és a dir, la totalitat de l'escena, esqueixant-la en porcions de 45° o múltiples d'aquests (90° o 135°). Aquesta característica atorga a l'obra del cineasta japonès, una concepció circular de l'espai, que l'espectador podrà captar mitjançant el canvi de fons en una mateixa escena. Tot i no ser una característica exclusiva d'Ozu, ja que la podem trobar en altres obres japoneses, adquirirà en el nostre director un significat singular al posar-la en contacte amb la utilització que aquest director fa del temps. D'aquesta manera, tal i com ens adverteixen D. Bordwell i K. Thomson, *l'espai i el temps ja no funcionen simplement de forma discreta per a crear una línia narrativa clara. Ozu no elimina la narració, sinó que l'amplia*. D'aquesta manera, l'espectador, acostumat a un ús de l'espai i el temps que Hollywood ha estandaritzat, veurà en aquest film una nova forma de percebre'ls, podent participar en un nou *joc espacial i temporal*¹⁴⁹. S'ha d'apuntar, que la utilització d'un angle circular de 360°, es veurà amplificat en l'interior de la llar mitjançant l'augment de la profunditat de camp. Per aconseguir-ho, el director rodarà sempre amb el *futsuma* obert, creant una continuïtat de l'espai on els límits creats

145 Zunzunegui, Santos. (1996) *La mirada cercana: microanálisis filmico*. Barcelona: paidós.

146 Ibidem nota 34.

147 Ibidem nota 34.

148 *El actor : Chishû Ryû. Yo y los estudios Shôchiku de Ofuna* (DVD) Dirigit: Kinici Anawa.

149 Ibidem nota 94.

per les verticals del *futsuma*, adquireixen un nou significat. Nou significat, perquè la sensació de profunditat és major que un mateix espai sense aquests límits verticals i, a més, perquè l'espectador també serà conscient de l'espai que no es veu¹⁵⁰.

També hem parlat i és una de les principals característiques de l'obra ozuniana dels anomenats *pillow-shots*, plans que separen dues escenes i estan desvinculades de la història. Correpondria a aquells tipus de plans que Metz va definir com "insertes no-diegètics", és a dir, un pla sol interpolat metafòricament¹⁵¹. Són un tipus d'imatge, que com ja hem vist en episodis anteriors, l'espai, el temps, igual que els objectes allí representats, adquireixen una autonomia singular respecte a la història. Hem de tenir en compte que no tots els plans de transició adquireixen un significat metafòric. Zunzunegui fins i tot els ha dividit en dues categories, les "transicions" i els "inserts" on els primers adquiririen la funció de substituir els fundits, i els segons interrompirien el devenir dramàtic d'una escena per un període més o menys dilatat de temps¹⁵². També els ha dividit Deleuze en un intent de separar totes aquelles definicions oferides pels teòrics de la dècada dels setanta, intentant separar entre paisatge buit i naturalesa morta. Deleuze considera les primeres situacions purament òptiques o sonores i les segones corresponen al *correlat* de les imatges. Per a aquest filòsof francès, la naturalesa morta representa, o millor dit, *són* les imatges pures i directes del temps, i aquest és una forma inalterable emplenada pels canvis¹⁵³.

Tenint en compte l'explicació de Deleuze de les naturaleses mortes d'Ozu, ens aproximem al concepte temporal segons el Zen, on aquest no s'ha cosificat. De fet, i per veure com el concepte del terme *temps* en Ozu, és similiar al concepte *temps* del pensament Zen, podem observar que en els seus films són rares les al·lusions al passat i totalment inèdit la utilització dels *flash-back*. Tampoc el futur és un element que els personatges ozunians els aportarà grans preocupacions, més bé, l'esperen amb resignació. El present *romandrà en perenne e incessant evolució*, un present que Santos ha definit com un present continu¹⁵⁴. De forma semblant descriu el mestre Zen D.T. Suzuki¹⁵⁵ el món fenomènic o *samsara* com un cicle interminable d'existència.

150 Peris, M. *La habitación de Ozu*. DC Papers, revista de crítica y teoría de la arquitectura. Nº 21-22 (2011) p. 71-78.

151 Stam, R., Burgoyne R., Flitterman-Lewis S. (1999) *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona i Buenos Aires: Paidós.

152 Ibidem nota 65.

153 Deleuze, G. (1985) *La imagen -tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona i Buenos Aires: Paidós.

154 Ibidem nota 34.

155 Ibidem nota 106.



Els *pillow-shots* poden adquirir diferents significats depenent del context en el que es troben. La imatge situada a l'esquerra de l'espectador adquireix el significat de soledat després de que els fills hagin abandonat la llar paterna, mentre que la imatge de la dreta de l'espectador tindrà com a única funció la separació de dues escenes.

El tractament que Ozu fa dels seus personatges també conté certes singularitats *recognoscibles*. Una primera característica que l'allunya dels convencionalismes de la indústria nord-americana, és l'absència d'herois i de dolents, tants sols hi trobem gent corrent. No oblidem que la quotidianitat i la família són dos dels pilars bàsics en el cinema ozunià, sobretot durant el període de postguerra i, tal i com ens ho recorda Deleuze, tot en el cinema d'Ozu és ordinari i trivial, i no està compost de temps forts que s'oposen amb temps dèbils, ni quan un dels personatges mort, el qual és oblidat de forma natural¹⁵⁶. Amb aquests elements amb que Ozu fabrica els seus personatges, difícilment podem trobar aquests herois o els seus antagonics, de la mateixa manera que són difícil de trobar aquests personatges en la vida corrent.

La quotidianitat de l'obra ozuniana, també la trobem quan Ozu ens presenta la pel·lícula. L'espectador no sabrà en un primer moment qui és realment el personatge principal, la relació que pugui haver entre els personatges, fins i tot, la trama principal es pot confondre amb les trames secundàries. Conscient d'aquest fet, Ozu es permeteix àdhuc el luxe de començar el film *El sabor de l'arròs amb te verd* amb la ironia de plantejar la qüestió en boca d'una de les protagonistes de *Qui és el protagonista del film?* De fet, molts elements del passat d'alguns dels personatges no acabaran aclarits al llarg del film. Com hem dit anteriorment, el director ens presenta el temps del film com un *present etern*, un fet, que ens servirà per entendre aquest escàs interès que el director mostra pel passat dels seus personatges, i fins i tot pel seu futur.

En l'actuació dels personatges també trobarem certes singularitats. Tot i que algunes d'aquestes característiques ja les hem vist en episodis anteriors, com el fet d'utilitzar moviments lents per

¹⁵⁶ Ibidem nota 153.

personatges amb forta càrrega tradicional, en destacarem un que ha estat important al llarg de la filmografia ozuniana, fins i tot en les seves darreres pel·lícules, estem parlant de l'equiparació de moviments entre dos personatges que ocupen un mateix espai físic. Durant una conversa entre dos personatges, hom pot comprovar com existeix una igualtat de moviments durant el pla/contraplà, però quan aquesta igualtat de posicionament, s'acompanya d'una igualtat de moviments, apareix el que coneixem com *sojikei*. Per Tadeo Sato, aquesta igualtat de moviments equivaldria a harmonia i equilibri entre els personatges¹⁵⁷, un fet, que ja hem comprovat anteriorment en aquest treball. Serà mitjançant el *sojikei* que dos personatges, possiblement amb diferent jerarquia familiar, s'equiparen. Fins i tot el director podrà reforçar aquesta igualtat entre personatges, mitjançant la utilització d'una vestimenta o un pentinat semblant que ens dificultarà la identificació dels dos personatges.

Tot i que podríem descriure altres característiques del que hem anomenat *cànon ozunià*, creiem que aquestes són les més significatives per aproximar-nos al tema que estem tractant en aquest treball. Tampoc hem vist convenient endinsar-nos més en algunes d'aquestes característiques, perquè no és la intenció d'aquest treball realitzar un estudi profund d'aquest elements, sinó simplement, reconèixer-los i veure com s'apliquen en els personatges femenins, un fet, que veurem en el proper episodi.

5.2 Els diferents àmbits d'ocupació per personatges femenins.

Tal i com ens ho recorda Santos¹⁵⁸ les famílies d'Ozu solen relacionar-se amb diferents espais de representació tradicional. Als casos esmentats per Santos, on relaciona *Primavera Tardana* amb el teatre Nô, *Principis d'estiu* i *El sabor de l'arròs amb te verd* amb el kabuki o altres ambients tradicionals amb altres films que no tractem en aquest treball, ben bé podem afegir les relacions entre *Les germanes Munakata* i els temples de Kioto, *Primavera tardana* i la cerimònia del te o la *Història d'un veïnat* amb el parc Ueno i el monument dedicat a Saigô Takamori, un popular samurai de mitjans del segle XIX, tot i que en aquest darrer cas, aquesta relació naix un cop finalitza la pel·lícula. Tot i que Santos afirma que la relació amb la representació tradicional es produeix entre la família i aquest espai, hauríem d'especificar, que la majoria de cops és un personatge femení la que participa en aquest espai tradicional. De fet, en tots els exemples anteriors, tant sols en la relació entre *Principis d'estiu* i el kabuki, no existirà una presència del personatge

157 *Ozu Yasujiro: 100th Anniversary*, Hong Kong International Film Festival (27th 2003) Hong Kong, The Arts Development Council, the Japan Foundation (etc.) 2003, pag 10.

158 *Ibidem* nota 34.

femení en aquest espai tradicional. Amb aquest fet, podem veure com existeix una relació molt propera entre el món tradicional i els personatges femenins ozunians, fins i tot Santos apunta l'existència d'una separació d'activitats entre homes i dones en *Primavera tardana* on els primers s'ocupen de les tasques laborals, mentre que les segones ocupen activitats culturals¹⁵⁹. Aquesta separació d'activitats entre homes i dones no tant sols la descobrim en l'obra citada, sinó també en aquells films on la família protagonista presenta una comoditat econòmica, com *El sabor de l'arròs amb te verd* on els personatges femenins, quan visiten el balneari, tot i no realitzar una activitat cultural, si que es separen dels personatges masculins. Per contra, la presència d'altres personatges en un ambient tradicional com per exemple el parc Ueno, no adquirirà sempre el mateix significat, tal i com més avant veurem.

L'espai que la dona ocupa dins la llar, també ens donarà certa informació sobre certs aspectes d'aquest personatge. Com hem vist al llarg del treball, existeix una diferenciació clara entre la llar dels personatges tradicionals, com el cas de Noriko en *Primavera tardana* i les llars ocupades per personatges occidentalitzats, com el cas de les llars de les *modern girls*. Altres exemples poden mostrar una separació de l'espai tradicional i occidentalitzat en una mateixa llar o la presència d'elements propis d'occident dins un àmbit tradicional, ja sigui perquè aquest espai és compartit per dos personatges antagònics, com és el cas de la parella del film *El sabor l'arròs amb te verd* on el marit mostra signes més propers als tradicionals i la seva esposa, tot i utilitzar vestits tradicionals, se'ns presenta com un personatge amb un alta càrrega d'occidentalització o, en aquells casos on la llar és ocupada per un personatge a mig camí entre la tradicionalitat i la modernitat, com és el cas de Noriko en els films *Primavera tardana* o *Principis d'estiu*. Aquesta diferenciació entre la llar tradicional i la llar occidentalitzada, la trobem des dels elements més obvis com els ja esmentats en l'apartat anterior, com són el *fusuma* i els *shoji* o la cadira, fins a elements més suggerents com les revistes que ocupen una cadira en casa de Yara en el film *Primavera tardana*, un element que Hortelano ha vist com a signe de modernitat en oposició als llibres.

Troblem casos, però, on alguns personatges són introduïts dins àmbits que no li són propis. L'exemple més significatiu és el de Tomi, l'àvia de *Contes de Tòquio*, que junt amb el seu marit es traslladen a la capital nipona amb la intenció de visitar als seus fills. A. Santos, ha definit aquests personatges com *viatgers estàtics*, on la conseqüència de la transgressió de la norma d'immobilitat pròpia dels personatges tradicionals tindrà conseqüències fatals per a Tomi¹⁶⁰. El film ens mostrarà el mode de vida de Tòquio, que tot i trobar-se en el boom econòmic que viu el Japó dels anys cinquanta, mostra la seva cara més amarga: *l'alineació i la falta de temps topen frontalment amb el*

159 Ibidem nota 47.

160 Ibidem nota 27.

*desig dels progenitors de veure la gran ciutat tranquil·la i de recuperar una vida familiar*¹⁶¹. Ozu relacionarà aquest desencantament amb la mort de Tomi, mitjançant una sèrie de signes que trobarem al llarg del film. El primer d'aquests símptomes serà durant un encontre entre l'àvia i el nét de menor edat, i on aquesta li diu al menut: *de gran, t'agradaria ser metge com el teu pare? Jo no podré veure't, perquè quan arribi aquest dia, jo ja no estaré viva*. El signe que ens adelanta la mort de Tomi, no estarà compost tan sols per aquestes paraules, sinó pels plans que introdueixen i finalitzen aquesta seqüència que, tot respectant la composició cíclica que caracteritzen les obres d'Ozu, trobaran resposta al final del film, després de la mort de l'àvia. Tal i com ho apunta Heredero¹⁶², els plans que introdueixen l'escena, Shukichi, marit de Tomi, comparteix protagonisme amb Noriko, la seva nora, de la mateixa manera que passarà al final del film un cop hagi mort Tomi, on aquesta, conviurà uns dies amb Shukichi després de què tots els familiars hagin tornat al seu lloc de residència. El pla que tanca l'escena, amb Shukichi completament sol mirant cap a l'esquerra, coincidirà també amb el darrer pla del film. Per últim, els *pillow-shots* on s'aprècien les vies dels trens, primer amb aquests circulant i després amb les vies buides, seran una representació de la continuïtat cíclica de la vida i del propi film.

La segona seqüència on es pot relacionar el trencament de l'estaticisme amb la mort de Tomi és durant la visita a la ciutat turística d'Atami. Prèvia aquesta seqüència, ja trobem un trencament de l'estaticisme, propi dels personatges tradicionals, en un viatge que els dos personatges ancians, junt amb Noriko, realitzen en el centre històric de Tòquio. Aquesta visita mostrarà tots els paisatges d'una ciutat moderna, com la zona dels grans magatzems de l'Avinguda de Ginza. Fins i tot el Palau Imperial, signe del Japó tradicional, es mostrarà de lluny. Però com hem dit, serà durant la visita a la ciutat balneari d'Atami, quan la premonició de la mort estarà més present. Santos ens recorda com és en aquell espai on els avis es senten més desplaçats i on apareix el primer símptoma físic de la futura mort de Tomi. De nou, la imatge del pla marítim del balneari, es repeteix després de la mort de Tomi.

Per últim, l'escena del parc Uneo mostrarà de nou aquest desarrelament dels ancians de la gran ciutat. És significatiu que Ozu hagi escollit aquest parc, perquè, com ja vam veure en *Història d'un veïnat*, va ser el lloc de reunió dels nens abandonats i Ozu, ens mostra ara, als dos ancians com si d'uns vagabunds es tractaren, sense tenir un lloc on passar la nit. És interessant assenyalar que és en aquesta seqüència on la parella es separa per poder passar la nit, un fet, que de nou augura la separació final entre Tomi i Shukichi.

Un altre exemple de personatge femení que ocupa un espai que no li és propi és Taeko Satake, la

161 Ibidem nota 34.

162 Heredero, Carlos F. *Cuento de Tokio*. Nosferatu revista de cine. N° 25-26 (Diciembre 1997) p113-115

protagonista de *El sabor del te verd amb arròs*. En aquesta ocasió, aquest personatge transgredirà, no tant sols la tradicionalitat familiar, sinó l'espai reservat per l'home. Fins a la dècada dels seixanta i fins i tot a finals dels cinquanta, la dona-mare, era un reconeixement per a la preservació del sistema familiar, on, tot i la falta de mà d'obra com a conseqüència dels conflictes bèl·lics japonesos de la primera meitat del segle XX, es va valorar més positivament que les dones treballadores, a excepció, per suposat de les fadrines, les quals podien ser dones treballadores fins contraure matrimoni¹⁶³. En definitiva, si l'home ocupa l'espai públic, la dona ocupa l'espai privat, és a dir, el de la llar. Aquesta representació de la família tradicional japonesa, que es va imposar en la primera meitat del segle XX, no es veu reflectida en la família d'aquest film. El personatge femení d'aquesta pel·lícula, ocuparà gran part del film l'espai públic; realitzarà aficions reservades per als homes, com beure Shake o, es burlarà del seu marit davant les seves amigues. A més, la transgressió de la tradicionalitat, queda evidenciada quan observem la seva llar, la qual, està repleta d'elements occidentals. Aquestes transgressions de la tradicionalitat, tant en el seu comportament com en la seva visió de la família, tindrà conseqüències en la seva vida familiar, tot i que aquest cop, no seran del caire dramàtic, com ocorreix en el film *Contes de Tòquio*. L'adveniment d'un possible divorci entre els Satake és aquesta conseqüència de la transgressió que Taeko desenvolupa al llarg del film, un fet que mai arribarà a fer-se realitat, precisament, per l'arrepentiment final d'aquest personatge per transgredir la tradicionalitat.



Personatges femenins transgredint un espai destinat a ser ocupat per personatges masculins en *Munakata kyodai*.

163 Ibidem nota 8.

La dona dins el pla

El desplaçament de la dona dins un espai determinat com a conseqüència de l'aparició d'un personatge o grup de personatges jeràrquicament superiors serà un fet comú en les obres d'Ozu. En *Principis d'estiu* Noriko, que està parlant amb el que serà el seu futur marit, canvia de cadira i de taula quan el seu germà entra en escena; la mare i la filla d'una família del film *Història d'un veïnat* no formaran part del grup format pel seu marit i el grup de veïns del film quan aquests queden a casa d'aquesta per celebrar una reunió veïnal o quan Setsuko, la germana gran del film *Les germanes Munakata* es desplaça del quadre, col·locant-se en un racó de l'habitació quan el seu marit interromp la conversa i el petó que s'establia entre aquesta i el seu amor de juventut Hirsohi.

Un cas del [desplaçament del personatge femení](#) del pla, també és el que trobem quan Noriko, del film *Primavera tardana* abandona l'espai que ocupa junt amb el seu pare, després de què aquesta s'ha enterat del possible matrimoni entre aquest i la Senyora Miwa, un fet, que mai passarà perquè tan sols és una estratègia de la tia de Noriko, per a què aquesta contragui matrimoni i no senti culpabilitat de deixar el seu pare sol. Sobre aquesta escena Torres Hortelano¹⁶⁴ ha dit que es tracta d'un indicador que la Llei s'està intentar imposar, i és que, fins a aquest moment, Noriko a penes es desplaça del pla que ocupa el seu pare. Per reforçar aquesta separació física entre Noriko i el seu pare Somiya, Ozu ens mostrarà un segon moment on de nou podem veure aquest [desplaçament](#) que augura la separació entre pare i filla que al final de la pel·lícula podrem apreciar, com a conseqüència de la boda d'aquesta. Aquesta segona escena correspon al camí de retorn a casa dels dos personatges després de què aquests, hagin assistit a una representació de teatre Nô, on han coincidit amb la suposada promesa de Somiya. Per reflectir aquesta separació, Ozu ens mostra aquest retorn a casa dividint el quadre en dos parts ben diferenciades, una amb tons clars a la dreta de la pantalla i per la qual circulen els dos personatges i una segona part dominada per tonalitats obscures a l'esquerra. El fet que durant la representació les mirades de Somiya i Miwa s'hagin creuat de forma fortuïta, provoca sobre Noriko un sentiment de rebuig al suposat casament entre aquests dos personatges, un fet, que provocarà que aquesta viri el seu camí de retorn a casa, passant de la part del pla dominada per tonalitats clares que compartia amb el seu pare, a la part del quadre dominada per tonalitats obscures. Aquesta variació de tonalitats en el quadre i que la protagonista passe d'un a l'altre, pot portar-nos a veure un canvi de camí en la pròpia vida de Noriko, un fet, que com veurem, es pot traduir en la decisió final d'acceptar el matrimoni *omiai*.

Altres cops, el desplaçament de la dona, no es produeix per l'entrada d'aquest personatge jeràrquicament superior a escena, sinó per la demanda del personatge masculí de ser servit per la

164 Ibidem nota 47.

dona, normalment amb la demanda de realitzar una tasca de la llar o de servir te a ell o a un invitat. Per suposat, un cop s'hagi servit allò demandat pels membres varons, la dona no compartirà taula amb la resta de personatges, tot i que com tot seguit veurem, podem parlar d'excepcions.

Un alta forma de mostrar la jerarquia dels personatges mitjançant la [composició del quadre](#), és la col·locació dels personatges dins el pla. Quant, principalment, més de dos personatges ocupen un mateix pla (pla general) dins la llar, serà normal la col·locació d'aquests personatges per ordre jeràrquic, estant en primer pla aquell amb un major poder jeràrquic i el fons, la resta de personatges. Per suposat, el primer pla serà ocupat, la majoria de cops, pel membre varó de més edat, normalment l'avi o el pare, i en el fons de la imatge quedaran representats els nens de menor edat i les dones. Un exemple molt significatiu és el del pla que ens serveix de presentació de la família de l'obra *Contes de Tòquio* on en primera instància trobem el pare, darrere d'ell la seva dona Tomi i en el fons la menor de les seves filles o durant les darreres hores de vida de Tomi, on aquest cas, és un dels germans qui ocupa el primer pla i Noriko el fons del quadre, tot i que el protagonista d'aquest és molt inferior al del personatge femení en aquesta pel·lícula.

Podem trobar-nos en casos on aquesta regla es trenca. Un primer exemple del quebrantament de la regla serà quan aquest grup està format per personatges amb poca o nul·la vinculació familiar o d'amistat, on obviament, no queda representat la jerarquizació dels personatges, per la inexistència de vincles familiars. En altres casos els personatges femenins ocuparan el primer pla i el personatge masculí, teòricament jeràrquicament superior, el segon pla, tal i com ocorre en [l'escena](#) que precedirà la boda de Noriko en *Primavera tardana* o l'arribada del pare biològic en busca del seu fill en [Història d'un veïnat](#), on Tané, qui ha segut mare adoptiva del noi, tot i estar mig oculta i d'esquenes a l'espectador, ocupa el primer pla, davant del que hauria de ser la figura jeràrquicament superior, el pare biològic del noi. Destaquem que en els dos exemples la dona és o ha estat la veritable protagonista de l'acció, en el cas de Noriko, pel fet de contraure matrimoni i en el cas de Tané, pel seu pes dins la història. Tot i això, cal destacar que en els dos casos, la presència de l'home, tot i trobar-se en segon pla, adquireix ser protagonisme pel seu pes dins el quadre, i és que, en els dos casos l'home ocupa la part central del pla i la dona un dels marges de la imatge.

Un últim exemple on es pot veure la inexistència de la representació jeràrquica en el pla, és en aquelles escenes on el director equipara jeràrquicament dos personatges amb un jerarquia diferent dins la família. En capítols anteriors ja hem parlat de com Ozu equipara a Noriko i Fumiko en *Principis d'estiu* i com es repeteix aquesta equiparança quan les dues noies seuen a la mateixa taula amb Yabe, una acció (la de seure's amb altres familiars a taula) que no hem vist en escenes anteriors. L'equiparança entre dos personatges, i que podem veure en l'escena que comparteixen Noriko i Fumiko, es pot amplificar mitjançant la utilització de [l'efecte sojikei](#), és a dir, l'equiparació

visual de dos personatges mitjançant moviments similars. Dins aquest darrer grup d'exemples, podem parlar també de l'equiparació entre Mokichi, el cap de família en l'obra [*El sabor del te verd amb arròs*](#) i la seva minyona on aquesta, compartirà taula amb aquest. Tot i que en aquest cas no estem parlant d'una equiparació jeràrquica familiar, si que existeix un trencament jeràrquic dins dels personatges que conformen la llar.

Objectes com a mitjà de representació

Com hem vist en el subcapítol anterior, els objectes, adquireixen en el cine ozunià una importància dramàtica que la que originalment els correspon. Hasumi¹⁶⁵, per exemple, ens parla de la utilització de peces de roba que es tiren contra el terra com a representació de l'enuig dels personatges femenins; Santos¹⁶⁶ de la roba estesa a l'exterior de les cases o les tetes com estandars el món de o Torres Hortelano¹⁶⁷ dels objectes circulars com a representació del temps no lineal. De fet, en el capítol on hem tractat el tema de les *modan garu*, ja hem parlat de com Torres Hortelano veu en el personatge de Yara una presència angelical pel fet que Ozu fa que el rostre d'aquesta, es reflecteixi sobre un quadre de Buda. Un fet semblant podem veure en el personatge de la Senyora Satake en el film *El sabor de l'arròs amb te verd*, on la presència en la seva cambra d'un quadre ens ajudarà a atorgar-li unes característiques psicològiques. En el [quadre](#) en qüestió, podem apreciar la presència d'una dona amb vestimenta occidental de principi del segle passat que apareix sola i que en certa forma podem relacionar amb el personatge de la Senyora Satake i el seu caràcter egoista i amant de les excentricitats del món occidental. Aquest pla contrasta amb amb la imatge de la seva neboda Setsuko, quan en un moment del film, on aquestes dues comparteixen cambra, Ozu, situa darrere de la jove una pintura on apareix una parella de persones amb certa càrrega abstracta que aquest cop podem relacionar amb el caràcter més respetuós de la jove noia. Un fet que ens pot cridar molt l'atenció, és que la utilització de la imatge que Ozu relaciona amb la Senyora Satake, també serà utilitzada per a la decoració de la cambra de Yara de [*Primavera tardana*](#). Com hem dit en capítols anteriors, Yara, tot i ser una *modan garu*, presenta certes característiques que l'aproximen al món tradicional japonès, per tant, el seu paper, a diferència del de la Senyora Satake, es troba a mig camí entre dos mons. La presència d'aquesta figura, per tant, adquirirà un valor diferent al que li correspon al personatge del *El sabor de l'arròs amb te verd* i és que, si en Yara trobem elements que delaten tant la seva psicologia a mig camí entre la tradicionalitat i el món modern, en la Senyora

165 <http://andyw.com/sunra/ozu/resources/biblio.htm>

166 Ibidem nota 34.

167 Ibidem nota 47.

Satake, no veem elements que l'aproximen al món tradicional, tan sols, el seu vestit tradicional. Com ja hem comentat més amunt, l'existència d'altres objectes dins espais tancats, ens ajuden a mostrar certs aspectes de la psicologia dels personatges femenins, com el fet d'utilitzar cadires occidentals. Però podem afegir altres exemples més suggerents, com el vestit penjat en la cambra de Noriko de *Primavera tardana* on Torres Hortelano, veu el vestit que aquesta portarà en la futur encontre per concertar el matrimoni *omiaï*, un fet, que tot i que no podem assegurar degut a què no veurem a Noriko vestida amb aquest vestit, si que és veritat que la presència del vestit apareix per primer cop, quan aquesta i el seu pare Somiya parlen sobre el futur matrimoni de la protagonista i de què el seu pare insistisca en què vagi a visitar-lo.

Tot i que podríem seguir oferint exemples d'objectes que ens serveix per a reconèixer certs aspectes de la figura femenina, així com l'ocupació de la dona dins el pla o aquells àmbits que són ocupats per aquests personatges, creem que hem oferit una visió àmplia i objectiva de l'espai que els personatges femenins ozunians ocupen en el transcurs de la història. Visió àmplia, perquè tot i poder oferir més exemples, creem que tots els que hem vist, són significatius i objectiva, perquè tots els exemples (i també les excepcions) formen part del que hem anomenat *cànon ozunià* i que es repeteixen al llarg de la seva filmografia, principalment, a les obres sorgides des de la postguerra fins a la seva mort.

6

Conclusió

La fi de la Segona Guerra Mundial va portar canvis significatius dins la societat japonesa. No tant sols gràcies a uns canvis legislatius provinents de l'estat nord-americà (encarregat de l'ocupació de l'estat japonès fins l'any 1952) sinó també gràcies a una nova generació que va virar els seus hàbits de vida respecte a les generacions anteriors, eliminant d'aquesta manera, un seguit de tradicions culturals pròpies de la societat japonesa de la vida quotidiana. Yasujiro Ozu va tractar de ben prop durant el període de 1945 fins 1953 tot un seguit de temes on l'espectador pot reconèixer aquests canvis socioculturals que viu el Japó de l'època, però a més ho farà a partir d'uns personatges concrets, els personatges femenins.

Com hem pogut veure al llarg de treball, no existeix per part dels personatges femenins, un total trencament amb la tradicionalitat. Fins i tot, aquells personatges més transgressors, com les *modan garu*, segueixen conservant vincles amb el passat cultural. Alhora, altres personatges que *a priori* identificaríem com a personatges tradicionals, contindran elements que són més propis de personatges moderns o occidentalitzats. El protagonisme de Noriko, un personatge a mig camí entre el món tradicional i el món modern, en tres de les seves obres d'aquesta època (*Primavera tardana*, *Principis d'Estiu* i *Contes de Tòquio*) no deixen dubte que Yasujiro Ozu no recerca personatges totalment tradicionals o moderns, sinó que, de la mateixa manera que ocorreix en un Japó a mig camí entre la tradició i l'occidentalització, els seus personatges contenen elements de dos mons totalment oposats. Dificilment podem acusar, per tant, al cineasta japonès de reaccionari, tal i com ho van fer la jove generació de cinèfils japonesos que va descobrir els seus films poc després de la seva mort. Ozu no rebutja la modernitat. Les seves cerimònies del te contenen elements quotidians entre plans carregats de cerimoniositat; el teatre *Nō* intercala l'actuació dels actors del teatre amb l'actuació dels personatges del film o el matrimoni *omiaï* no respectarà normes tant bàsiques com la sumissió total de la núvia davant les paraules dels seus familiars.

Aquesta visió també ens allunya d'aquella frase que Donald Richie va utilitzar per definir al cineasta japonès i que tants autors han fet seva: *Yasujiro Ozu, el director més japonès dels directors japonesos*. Quan Richie utilitza el terme "japonès" ho fa com un equivalent al terme "tradicional", de la mateixa manera que els culturalistes i els neoformalistes. Els primers veuen aquesta "japonesitat" en l'obra d'Ozu a través d'elements propis de la cultura Zen, com el *mono-no-aware* o

el *wabi* i els segons, defendran la postura de la "japonesitat ozuniana" com una resposta al cinema hollywoodiense clàssic. Nosaltres no podem negar aquesta japonesitat i conseqüentment, tots aquests elements tradicionals que componen l'obra d'Ozu, després de veure al llarg del treball com aquest element està present. Quan durant els anteriors capítols hem explicat el significat del matrimoni *omiai*, la cerimònia del te o simplement, la postura dels personatges davant el món tradicional japonès, no ho hem fet tant sols utilitzant estudis orientals. El *psychological-lag* o el matrimoni com planificació social, són conceptes que podem trobar en multitud de cultures, amb la diferència que cada una d'aquestes cultures contindran unes característiques concretes. Aquestes diferències són el que podríem entendre com "japonesitat", i per aquets motiu, la "japonesitat ozuniana" no és gaire diferent al que podríem anomenar la "italianització" de Fellini o la "francesitat" de Trouffou. Utilitzant unes altres paraules, podríem dir que Yasujiro Ozu parla en els seus films de conceptes universals (amor, família, canvi generacional, etc) amb unes característiques pròpies, les de la seva cultura. Per tant, la "japonesitat" de Yasojiro Ozu, no serà com la van descriure els culturalistes o els neoforalistes, sinó més bé, serà un concepte relatiu, tal i com la van entendre teòrics com Hasumi o Unemoto.

Un cop arribat a aquest punt, ens podem preguntar com ho hem fet en la introducció, quin és el paper que juguen els seus personatges, especialment les dones, en aquesta "japonesitat". Com hem vist, Ozu no és reaccionari front la modernització del Japó, ja que a penes utilitzarà personatges que podrem indentificar com totalment tradicionals, però alhora, tampoc utilitzarà personatges que rebutgen per complet les tradicions japoneses. El paper dels personatges femenins rebutjaran certs aspectes tradicionals, però s'aferraran a d'altres. Aquests seran els personatges principals en molts dels seus films, com Otane, Noriko o, tal i com o reconeix al finalitzar el film *Takeo*. En canvi, aquells personatges purament occidentalitzats com el cas de Yuki, la *modan garu* del film *Història d'un veïnat*, el presentarà Ozu com un personatge carregat d'egoisme i fred. Tampoc els personatges purament tradicionals tindran cabuda dins aquest Japó de transició cap a la modernitat, com Tomi, el personatge tradicional per antonomàsia, que morirà al final del film després d'adentrar-se en un Tòquio que ja ha perdut tot els elements tradicionals. Yasujiro Ozu, va ser conscient del canvi social i polític que vivia el Japó de la postguerra, i no tant sols va dubtar en plasmar en els personatges femenins aquest viratge, sinó que els va atorgar el protagonisme.

7

Annex

Aprofitant el caràcter hipertextual que una TFG d'aquestes característiques pot adquirir, hem cregut convenient crear un annex on queden vinculats els diferents termes que requereixen una ampliació de la informació amb una pàgina web que funcionarà com un annex. Al llarg del treball ja hem pogut veure, però, diferents hipertextes que enllacen determinats termes amb explicacions complementàries. Accedint a l'annex, ampliarem a més, altres temes que no es troben hipertextualitzats però que hem cregut convenient introduir-los.

Per accedir a l'annex:

<http://cokin80.wix.com/yasujiro-ozu>

Apuntem que els vídeos que podem veure en l'annex no es troben en la pròpia web sinó que accedim a ells mitjançant un vincle a una pàgina web on s'ha creat un canal dedicat especialment a l'obra d'Ozu i on podem accedir a diferents vídeos de curta durada dedicats a aquest cineasta.

Per accedir al canal:

http://www.youtube.com/channel/UCWPgCaqO_yI3l48aNtaS0tA?feature=watch

8

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA:

- Aristóteles (2007). *Poética*. Buenos Aires: colihue.
- Bassas i Martin, Ramón, *Yasujiro Ozu: la familia al Japó de la postguerra a la seva filmografia*. Temps moderns nº 140.
- Bernal, J. *Dos joyas de madurez de Ozu*. Dirigido por...revista de cine (2003). nº328. p.82-85.
- Bix, Hebert P. (2001) *Hirohito and the making of modern japan*. New York: HarperCollins.
- Bock, A. (1985) *Japanese film director*. Tokyo: Kodansha Internacional.
- Bordwell, D.(1994) *Ozu and the poetic cinema*. Princeton: Princeton University Press .
- Bordwell, D; Thompson Cristin (1995) *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona i Buenos Aires: Paidós.
- Bordwell, D.(1996) *La narración del cine de ficción*. Barcelona: Paidos Iberica.
- Buch, N. (1979) *To the distant observer: from and meaning in the japanese cinema*. Londres: Scolar Press.
- Chinchilla Sanchez, K. (2003). *Conociendo la mitología*. San Jose: Universidad de Costa Rica.
- De Vos, George (1973). *Socialization for achievement: Essays on the cultural psychology of the Japanese*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Deluze, G. (1985) *La imagen -tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona i Buenos Aires: Paidós.
- Desser, D. (1997) *Ozu's Tokyo Story*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Doganis, B. *Un cinema de silence. Ozu a lumiere de John Cage*. Cahiers du cinema. Nº603 (juliol-agost 2005) p.89-91.
- Eliade, M. (2006). *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza editorial.
- Fernández Valentí, Tomàs. *Yasujiro Ozu: el esplendor de un estilo*. Dirigido por...:Revista de cine. Nº332 (2004) p.64-69.
- Galimberti, U. (2002). *Diccionario de psicología*. Mexico: siglo XXI.
- Gauthier, G. *Revue du cinéma* nº327 i 334, abril i decembre 1978. p 109-139
- Gómez Pradas Muriel (2005): "Dona, gènere i família al Japó" A mòdul 3. *Dona, gènere i família al Japó*. Barcelona: UOC.
- Grande, A. *Sobre las diversas formas culturales de amar*. Crítica. Nº 966 (Març-Abril 2010). p.27-33.
- Hasumi, S (1998). *Ozu Yasujiro*. Paris: Ed. Cahiers du cinéma.
- Herederó, Carlos F. *Cuento de Tokio*. Nosferatu revista de cine. Nº 25-26 (Diciembre 1997) p113-115.
- Hortelano Torres, Lorenzo Javier (2004) *La poética Zen en Primavera Tardia (Banshun, 1949) de Yasujiro Ozu*. Tesis dirigida por: Dr. Gonzales Requena, Jesus. Facultad de Ciencias e la Información, Departamento de Comunicación audiovisual y Publicidad I. Universidad Complutense de Madrid.

- Hortelano Torres, Lorenzo Javier. (2006) *Primavera Tardía de Yasujiro Ozu: cine clásico y poética Zen*. Leon: Caja España.
- Hortelano, Lorenzo. *Simbología del agua en el cine de Ozu*. En Almazán Tomás, V.D. (coord.) (2004) *Japón: arte, cultura y agua*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza p.295-304.
- Iga, Mamoru. *Sociocultural factors in Japanese. Prostitution and the "Prostitution Prevention Law"*. The Journal of Sex Research. Vol 4 nº2 (maig 1968) pp. 127-146.
- Jackson, J.P. *Ozu Yasujiro, cineasta universal*. Nosferatu revista de cine Nº 25-26 (Diciembre 1997) p.4-5.
- Jayne Bishop B. *Gender regimen and Gender Orders: women workers in the post-war model of capitalist in Japan*. En http://www.sheffield.ac.uk/polopoly_fs/1.71433!/file/bishop.pdf
- Joo, Woojeong (2011). *The flavour of tofu. Ozu, History and the representation of the everyday*. University of Warwick, Department of Film and Television.
- Joy Hendry. (2010) *Marriage in Changing Japan: Community and Society*. Vol. 71. New York: Routledge
- Kathleen Barry (1995). *The prostitution of sexuality: the global exploitation of women*. New York and London: New York University Press
- Kumiko Fujimura-Fanselow, Atsuka kameda (Ed.) (1995). *Japanese Women: New feminist perspective on the past, present and futur*. New York: The Feminist Press at the City University of New York.
- Magny, J. *Le goût du saké*. Cinéma. Nº 240, p.81.
- Marvin, Z. *El arte Zen en la obra de Ozu*. En Palacios René (ed.) *Yasujiro Ozu*. Valladolid 24 semana internacional de cine (1979).
- Mirbel Jorba, R. *Viaje a Tokio de Yasujiro Ozu*. Dirigido por...:Revista de cine. Nº200, 1992. p84-85.
- Montoya Tribiño, B. (2000) *Psicopatología de la relación conyugal*. Madrid: Diaz de Santos.
- Paini, D. *Un Japonais à Paris*. Cinema, nº 243. març 1979 p. 58.
- Palacios More. *El asombro ante Ozu: el descubrimiento de un poeta*. En Palacios René (ed.) *Yasujiro Ozu*. Valladolid 24 semana internacional de cine (1979).
- Pena de Matsushira, Marta (2011). *La cultura del Japón. Mitos, educación, identidad nacional y sociedad*. Buenos Aires: Ediciones Kaikron.
- Pérez Rubio, P. (2004). *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós Iberica.
- Peris, M. *La habitación de Ozu*. DC Papers, revista de crítica y teoría de la arquitectura. Nº 21-22 (2011) p. 71-78.
- Pinkus, Theo (recopilació) (1971). *Hans Heinz Holz, Leo Kofler, Wolfgang Abendroth: Conversaciones con Lukács*. Madrid; Alianza Editorial.
- Remond, A. *Voyage à Tokyo*. Télérama, nº1464.Febre 1978. p.70.
- Richie, D.(1977) *Ozu: his life and films*. Berkeley: University of California Press.
- Richie, D. *Yasujiro Ozu: la sintaxis de sus filmes*. En Palacios René (ed.) *Yasujiro Ozu*. Valladolid 24 semana internacional de cine (1979).

- Richie, D. *The later film of Yasujiro Ozu*. Film Quarterly, Vol. 13 N°1 p.18-25
- Richie, D. (2005) *Cien años de cine japonés*. Madrid: Jaguar.
- Rins S. (2001) *La emoción sin nombre. Amor y deseo en el cine*. Asociación de cinéfilos RE BROSS.
- Sánchez Aragón, R. *Significado psicológico del Amor Pasional: lo Claro y lo Oscuro*. Revista Interamericana de Psicología (2007). Vol. 41, num.3 pp.391-402.
- Santamaria, Antonio. *Entre la tradición y la modernidad*. Nosferatu revista de cine. N° 25-26 (Diciembre 1997) p.14-23.
- Santos, Antonio (2010). *En torno a Noriko*. València: Ediciones de la Filmoteca.
- Santos, A. (2012). *Yasujiro Ozu*. Madrid: Catedra.
- Sato, T. *El mundo de Yasujiro Ozu* En Palacions René (ed.) *Yasujiro Ozu*. Valladolid 24 semana internacional de cine (1979).
- Schrader, P. (1972) *El estilo transcendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid: Ediciones JC.
- Slawson, D. A. (1987) *Secret teaching in art of japanese gardens: design of a principles aesthetic values*. Tokyo and New York: Kodansha International.
- Slocombe, R. *Amor, sexo y elipsis*. Nosferatu revista de cine N° 25-26 (Diciembre 1997) p.63-65.
- Stam, R., Burgoyne R., Flitterman-Lewis S. (1999) *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona i Buenos.
- Susan H.Holloway (2010). *Women and family in Contemporary Japan*. New York: Cambridge University Press.
- Suzuki, D.T. (2012) *¿Qué es el Zen?* Buenos Aires: Losada.
- Tada, M (2007) *Gestualidad japonesa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Takizawa, A. *Agua y lenguaje simbólico en la ceremonia del té*. En Almazán Tomás, V.D. (coord.) (2004) *Japón: arte, cultura y agua*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza p.181-198 .
- Thompson, K. (1988) *Breaking the glassa armor*. Princeton: Princeton University Press.
- Todorov, T. (2011) *Vivir solos juntos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Tokuhiro, Y. (2010) *Marriage in contemporary Japan*. New York: Routledge
- Tsutsui William M. (2009). *A companion to Japanese history*. Chichester: Willey-Blackwell.
- VVAA (1996). *Re-imaging Japanes women*. London: The Regents of the University of California.
- VVAA.(2008) *The modern girls around the world. Consumption, Modernity and Globalization*. Durham, N.C.:Duke University Press.
- Watts, A. W. (2003) *El camino del Zen*. Barcelona: EDHASA.
- William J. Tyler.(2008). *Modanizumu*. Honolulu: University of Hawai'i Prees.
- Wood, R. (1976) *Yasujiro Ozu: a critical anthology*. Lodon: British film Institute.
- Yoshida, Yoshihigue. *Ozu anti-cinema*. The Journal of Asian Studies. Vol. 63 n°3 (agosto 2004) p.805-807.

Zunzunegui, Santos. (1996) *La mirada cercana: microanálisis filmico*. Barcelona: paidós.

Zunzunegui, Santos. *Voces distantes*. Nosferatu revista de cine N° 25-26 (Diciembre 1997) p. 24-33.

web, monogràfics i dvd.

<http://andyw.com/sunra/ozu/resources/biblio.htm>

<http://eigagogo.free.fr/fr/yasujiro-ozu-cinema-zen.php>

<http://www.ibe.unesco.org/International/Publications/Thinkers/ThinkersPdf/fukuzaws.PDF>

El actor : Chisû Ryû. *Yo y los estudios Shôchiku de Ofuna* (DVD) Dirigit: Kinici Anawa.

Ozu Yasujiro: 100th Aniversary, Hong Kong International Film Festival (27th 2003) Hong Kong, The Arts Development council, the Japan Foundation (etc.) 2003.

Filmografia.

Una gallina al viento [video]. Dirigida per Yasujiro Ozu. Barcelona: Versus entreteniment, 2008. 2 videodiscos (DVD) ca. 84.

Historia de una vecindario [video]. Dirigida per Yasujiro Ozu. Barcelona: Filmax home video, 2001. 1 videodisco (DVD) ca. 71.

Primavera tardia [video]. Dirigida per Yasujiro Ozu. Barcelona: DeAPlaneta, 2003 1videodisco (DVD) ca. 130

Principios de verano [video]. Dirigida per Yasujiro Ozu. Barcelona: Filmax home video, 2001.1 videodisco (DVD) ca.71 min.

Las hermanas Munakata [video]. Dirigida per Yasujiro Ozu. Barcelona: Filmax home video, 2001. 1 videodisco (DVD) ca. 112 min.

El sabor del te verde con arroz. [video]. Dirigida per Yasujiro Ozu. Barcelona: Filmax home video. 2008, 1 videodisco (DVD) ca. 115 min.

Cuentos de Tokio [vídeo]. Dirigida per Yasujiro Ozu. Barcelona: DeAPlaneta, 2005. 1 videodisco (DVD). ca. 136 min.