

Retrato de familia: Japón vs. Alemania

Guillermo Quartucci¹ †

La historia de Tokio: el final del camino

Cuando Ozu Yasujirô filmó *La historia de Tokio* (*Tôkyô monogatari*, 1953), sólo habían transcurrido pocos meses desde que Japón había recuperado su soberanía después de siete años de ocupación militar por las fuerzas de Estados Unidos, a raíz de la derrota en la Segunda Guerra Mundial, en agosto de 1945. Fueron siete largos años en los que la sociedad japonesa en su conjunto fue remodelada bajo premisas y acciones impuestas por el vencedor, que incluyeron la promulgación de la constitución de 1947, aún vigente, cuyo objetivo era la “democratización” de Japón.

La familia japonesa no fue ajena a las nuevas normas que fomentaban la “democratización” a la americana de la sociedad, después de años de adoctrinamiento oficial nacionalista y conservador que había intentado reverdecer el orden tradicional que se estaba perdiendo en el proceso de modernización, priorizando los valores del Japón rural en detrimento de las costumbres “decadentes” de las grandes ciudades, comenzando por Tokio, la capital.

¹ Este capítulo se publica tal como lo escribió su autor, quien falleció el 3 de febrero de 2024. El profesor Guillermo Quartucci fue un estudioso apasionado de la cultura japonesa, especialmente de la literatura y el cine.

La historia de Tokio se centra precisamente en una familia de una pequeña población de provincia, que muestra en su presente las contradicciones que el nuevo modelo social producto de la posguerra ha impuesto sobre sus integrantes. Si nos remitimos a la narración de la película, para 1953, año en que transcurre la acción, por la edad de los hijos, ha sido en las postrimerías de la era Taishô (1912 ~ 1925) que los ahora casi septuagenarios padres, Hirayama Shûkichi y su esposa Tomi, anudaron el vínculo matrimonial, fundando así una familia.

Habitantes de provincia –el escenario se sitúa en Onomichi, pequeña población de la prefectura de Hiroshima, en la ribera del Mar Interior, a poco más de 600 kilómetros de la capital–, sus valores familiares son los típicos de la clase media provinciana: padres de cinco hijos que responden, en cierta forma, a la idea de la familia numerosa fomentada por el Estado que prevalecía antes de la guerra. La derrota de 1945 les impulsa hacia un ámbito a mitad de camino entre la tradición y los vientos de cambio que trae aparejada la Ocupación. De los cinco hijos, tres son varones y dos mujeres.

El hijo mayor (Kôichi) ha estudiado medicina, presumiblemente en los años previos a la guerra, y se encuentra ejerciendo su profesión en Tokio. El segundo hijo (Shôji) murió en el frente de batalla ocho años antes del momento en que transcurre la película, es decir, en 1945, cuando la guerra estaba en su fase terminal. Ha dejado una viuda (Noriko) que también vive en Tokio. El hijo menor (Keizô) trabaja en Osaka y aparentemente permanece soltero. La hija mayor (Shige), casada y sin hijos, es propietaria de un pequeño salón de belleza ubicado en su propio domicilio, en Tokio. Por último, la hija menor (Kyôko), aún soltera, vive con sus padres en Onomichi y se dedica a la docencia en una escuela primaria local.

Cada uno de estos hijos e hijas irá mostrando, en el transcurso de la película, las características de su personalidad que lo alejan o acercan al rol tradicional, en el cual las jerarquías estaban claramente establecidas de acuerdo con el modelo confuciano que prevalecía antes de la guerra, en especial en las pequeñas ciudades de provincia y en el medio rural: el padre como autoridad absoluta, la madre al servicio de él, y cada hijo o hija, de acuerdo con su sexo y orden de nacimiento, con obligaciones diferentes, más estrictas

cuanto más cerca están de la cúspide de esa estructura piramidal. Para 1953, estos valores tradicionales, de acuerdo con la película, visiblemente se encuentran en crisis y es en la tensión provocada por las contradicciones que viven sus personajes donde se centra el interés del filme.

La historia, como sucede con todas las películas de Ozu Yasujiro, es sumamente sencilla: los cuasi septuagenarios padres deciden visitar a dos de sus hijos, quienes viven en Tokio, para lo cual tienen que tomar un tren en Onomichi, en el cual pernoctan, y en el que, haciendo escala en Osaka, al día siguiente arriban a Tokio, después unas 15 horas de viaje. En Osaka, tal como lo comentan entre ellos antes de la partida, irá a saludarlos a la estación de trenes el hijo menor que permanece soltero. En Tokio los esperan el hijo mayor y su familia; la hija mayor y su esposo, y la nuera, viuda del segundo hijo muerto en la guerra. En Onomichi dejan a la hija menor, aún soltera, que vive con ellos.

Una cortinilla² que muestra altísimas chimeneas de fábrica echando humo, indica que el tren ha arribado a Tokio, la gran capital. A continuación, un cartel colocado a la entrada de una vivienda nos informa que estamos en el domicilio del hijo médico y un rápido corte muestra a Fumiko, la esposa de éste, poniendo orden de manera diligente en el interior. Ahí se encuentra también el hijo menor de esta pareja, de unos cuatro años, y unos minutos después aparece el hijo mayor, alumno de primaria que regresa a casa de la escuela con su mochila a la espalda³. Cuando el niño ve que el pequeño escritorio donde habitualmente hace las tareas ha sido desplazado, se queja con la madre, y ella debe explicarle que está haciendo espacio para que allí se instalen sus abuelos que llegan de Onomichi. Después, vemos al niño sentado frente al desplazado escritorio escolar haciendo la tarea para la clase de inglés, la lengua que se ha convertido en el símbolo del nuevo Japón. Lo escuchamos decir la frase: *It is April now* en medio de otras palabras ininteligibles.

² Ozu utiliza en todas sus películas el recurso de la cortinilla (o separador) para indicar el escenario en el que se ubica la acción, evitando así el uso de palabras superpuestas a la imagen, en este caso, "Tokio".

³ Son niños de la llamada generación de *baby boomers*, nacidos en la inmediata posguerra.

Estas primeras escenas nos informan que el hijo mayor (Hi-rayama Kôichi) es médico general, está casado con una mujer hacendosa, dedicada a las tareas del hogar, y es padre de dos niños: el mayor, un tanto rebelde, en edad escolar. Se trata pues del tipo de familia nuclear que a partir de la derrota en la guerra prevalecerá en Japón durante las primeras décadas de lo que se dio en llamar “el milagro económico”, vigente hasta los años noventa del siglo pasado. También nos enteramos, a través de imágenes, que el lugar donde está ubicada la vivienda no es precisamente una zona elegante de Tokio, sino un barrio humilde de la periferia en que las casas de madera se enciman unas con otras y las calles son estrechas y descuidadas. Por otra parte, las chimeneas refieren que Tokio se está reindustrializando después de la devastación ocasionada por la guerra.

A continuación, vemos a la pareja en su arribo a la casa del hijo acompañados de éste y Shige, la hija mayor, que los han ido a recibir a la estación central de Tokio. Ella está ataviada con el tradicional kimono, en contraste con la nuera que los recibe y la hija que ha quedado en Onomichi que visten sencilla ropa occidental compuesta de blusa y amplia falda a media pierna. Unos minutos después conocemos a Noriko, la nuera viuda, que llega para darles la bienvenida a los suegros. Ella también está vestida a la manera occidental.

Ozu cuida con esmero los detalles que van a conformar cada una de las situaciones y el vestuario de los personajes es uno de los más importantes. Podríamos pensar a partir de estas primeras escenas que tanto la hija menor como las dos nueras son mujeres más modernizadas, producto de las nuevas costumbres, mientras que la hija mayor sigue apegada a los valores tradicionales, por lo menos en lo que a vestimenta se refiere. A lo largo de la historia veremos que, en cuanto a carácter, las que visten a la manera occidental están más cercanas a la mujer tradicional en sus valores de modestia, sentimientos filiales y conducta hacia los mayores, mientras que la que viste kimono es egoísta y sólo preocupada por su desarrollo individual, y a quien el amor filial la tiene bastante sin cuidado, es decir, una mujer emprendedora empoderada más acorde con la sociedad occidentalizada de posguerra.

La primera discusión que se suscita en la familia con la llegada de la pareja, especialmente entre los hombres, es qué van a hacer con ellos mientras permanezcan en Tokio, pues sus obligaciones laborales los mantienen ocupados y el tiempo de que dispondrían para atender a la visita es muy escaso. Finalmente, es Noriko, la nuera viuda, la que se muestra más dispuesta a acompañar a los suegros en una recorrida turística por los sitios más emblemáticos de la capital. Para ello, no duda en solicitar un día de asueto en la empresa de cuño corporativo del nuevo Japón donde trabaja como oficinista.

La excursión la hacen en un autobús turístico en el que una guía va explicando cada detalle del recorrido. Junto con ellos recorreremos el Tokio renacido de las cenizas de la guerra con sus calles bulliciosas y edificios que muestran la recuperación que va tomando forma. No podía faltar el paso por el Palacio Imperial, el edificio de la Dieta y la visita a Ginza, el distrito comercial elegante donde se destaca la silueta de la joyería Wako, en una esquina emblemática, un sobreviviente de los bombardeos de la guerra que se transformó en símbolo de la resiliencia de la sociedad y el vínculo entre un pasado que se pretende sepultar en el olvido y un futuro que promete colmar las mayores expectativas sociales en el marco de la nueva democracia capitalista. En un momento, Noriko lleva a sus suegros al edificio donde trabaja, y desde una plataforma en la escalera exterior de emergencia les muestra el paisaje urbano que se extiende hasta el horizonte. Tokio, en efecto, es la mejor muestra del resurgimiento de las cenizas que está experimentando la sociedad japonesa en su conjunto.

Para concluir la jornada, suegros y nuera terminan en el pequeño departamento donde vive esta última, siendo invitados por la anfitriona a beber sake (facilitado por una vecina) para festejar el encuentro. El edificio de tres plantas que habita Noriko es muy precario y en sus pasillos, donde se encuentran el fregadero y la estufa comunes, se alinean los pequeños departamentos, algo común en las ciudades japonesas de esos años. A pesar de las estrecheces, no sólo de espacio, sino también económicas, Noriko atiende a sus suegros con el afecto filial de una verdadera hija.

Vemos más tarde a la pareja ya instalados en la casa de Shige, la hija mayor, quien no se encuentra muy cómoda con la pre-

sencia de sus padres. Ante la pregunta de una clienta a la que está peinando de quiénes son esos dos ancianos ella contesta que se trata de “amigos de provincia”, como si se avergonzara de sus padres. Finalmente, después de consultar con su esposo y su hermano, los tres deciden enviarlos a Atami, un lugar de descanso junto al mar donde abundan los hospedajes para turistas. Estos aceptan a regañadientes la oferta, pero, a continuación, los vemos ya ocupando una habitación con vista al mar en el *ryokan* (hotel japonés) donde se alojan. La paz del paisaje que observan desde la ventana no presagia que por la noche los demás huéspedes, en su mayoría jóvenes, improvisen una fiesta donde circula la bebida, mientras un grupo musical callejero ameniza interpretando *enka*, género musical muy en boga en esos días. El bullicio, que se prolonga hasta la madrugada, es tal que la pareja no puede pegar un ojo durante toda la noche⁴. En una bella escena, donde vemos a ambos sentados de espaldas en el malecón de la playa, deciden regresar ese mismo día a Tokio. Cuando ella trata de incorporarse para seguir a su marido sufre un vahído, anuncio del drama que se desarrollará en la última parte de la película.

Otra vez en Tokio, las y los hijos, sobre todo Shige, no pueden ocultar el fastidio por tenerlos de vuelta tan pronto, pero se tranquilizan cuando la pareja les manifiesta su deseo de regresar a casa después de haber pasado diez días fuera, aunque no sin antes visitar a un amigo de antaño de Shûkichi que ahora vive en Tokio, en cuya casa pernoctará. Tomi pasará la noche en el pequeño departamento de la nuera, Noriko.

El encuentro de Shûkichi con su amigo Hattori es en la casa de éste, que vive con su esposa. La conversación gira alrededor de recuerdos y es a través de ella que nos enteramos de que este matrimonio ha perdido a sus dos hijos en la guerra. En un momento aparece un joven que vive con ellos en calidad de huésped. Es estudiante, pero no muy dedicado, según Hattori, pues se pasa el tiempo jugando *pachinko*⁵. Hay en sus palabras una clara referen-

⁴ En esta escena, sin otros comentarios más que las imágenes, Ozu hace reflexionar acerca de la brecha generacional que se ha abierto entre mayores y jóvenes en el nuevo Japón de posguerra.

⁵ *Pinball* japonés que se popularizó masivamente en los primeros años de la posguerra.

cia a la juventud de ese momento y su falta de compromiso. Shûkichi parece estar de acuerdo.

La siguiente escena transcurre esa noche en un bar atendido por una mujer joven de no muy buen carácter, ya fastidiada porque se prolonga la presencia de estos únicos tres parroquianos entrados en copas. A Shûkichi y Hattori se ha sumado otro amigo, Numata. Entre trago y trago, surge el tema de los hijos. Hattori, como ya fuimos informados, ha perdido a los suyos, y Numata muestra que no es feliz con el camino laboral emprendido por su hijo al que reprueba por su falta de ambición, “como todos los jóvenes de ahora”, agrega. Ambos amigos se dirigen a Shûkichi diciéndole que él sí ha tenido suerte con los suyos, especialmente con el hijo mayor que es médico, a lo que él responde: “No se crean. Es un médico sin prestigio en una zona pobre de Tokio que sólo atiende a sus vecinos” (Ozu, 1953, 1:11:37). Y de su hija Shige comenta que tiene mal carácter, a diferencia de cuando era joven en Onomichi, una muchacha muy alegre por entonces. Los tres concuerdan en que ser padre en ese momento de Japón, en el cual las cosas han cambiado de manera radical, es un problema. Mientras hablan, se escucha en la música ambiental del bar una especie de marcha militar muy popular en los años de la guerra. Sin expresarlo, la nostalgia de los tres amigos por esos años se hace evidente. En esos momentos, la mujer que los atiende de mala manera les dice que es hora de cerrar y que deben irse.

Shûkichi y Numata, completamente borrachos, llegan de madrugada a la casa de Shige llevados por el policía del barrio que los encontró en ese estado, lo cual agrega descontento en la hija que ya no ve la hora de que sus padres regresen a Onomichi. Mientras tanto, Tomi, la madre, ha pasado la noche en el departamento de su nuera Noriko. Ambas mujeres se entienden de maravilla y el tema de conversación al que asistimos es Noriko y su viudez. “Siendo tan joven y guapa deberías volver a casarte”, le dice la suegra. “Fuiste una buena esposa para mi hijo, pero debes aceptar que él ya está muerto” (Ozu, 1953, 1:15:49).

A la noche siguiente, sorprendemos a la pareja en la estación de Tokio, a la espera de la salida del tren que los conducirá de regreso a Onomichi. Será un largo trayecto de más de quince

horas con una parada en Osaka, donde vive Keizo, el hijo menor, quien seguramente irá a saludarlos⁶. Más tarde, ya en Onomichi, nos enteramos de que la madre tuvo un problema de salud, por lo que debió ser atendida en Osaka por un médico, y que el mal se agravó una vez que han llegado a casa. Por medio del teléfono los hijos que están en Tokio se enteran de que la anciana se encuentra en coma y que tienen que viajar para despedirse de ella.

En estas últimas escenas, con la familia reunida alrededor del lecho de la moribunda y, más tarde, ya fallecida, durante el servicio fúnebre en un templo budista, con el fondo de las voces de los sacerdotes entonando sūtras, asistimos a la última reflexión de Ozu acerca de la familia. Los hijos deben regresar de inmediato, presionados por sus obligaciones, aunque Noriko, la nuera filial, si bien su trabajo la espera en Tokio, decide quedarse un día más para acompañar al suegro y a Kyôko, la hija menor. Son ellas dos las que, en la mirada de Ozu, representan la piedad filial de la mujer japonesa tradicional con sus cualidades de antaño inalteradas, a pesar de los cambios que sufre Japón.

Ozu es muy cuidadoso a la hora de representar las emociones que quiere transmitir a través de personajes y escenarios. La elección de Onomichi como lugar de origen de la familia Hirayama está íntimamente ligada al nombre de esta población, ya que Onomichi significa literalmente “el final del camino”, sin duda una metáfora de los últimos días en la vida de la pareja. Así, la aventura de Tokio marca el fin de las ilusiones.

Las flores del cerezo: la fragilidad de la vida

Rudi y Trudi Angermeier son una pareja de la tercera edad, de clase media, que vive en Algäu, distrito al pie de los Alpes bávaros, en Alemania. La acción se sitúa a principios del siglo XXI, momentos en que el país se encontraba en la cima de su éxito económico como “locomotora de la Unión Europea”, con el estado de bienestar sólidamente establecido. Al esposo de la pareja le falta un año para jubilarse de su empleo como burócrata en una oficina federal y ella

⁶ El paso por Osaka estará señalado visualmente por una cortinilla que muestra el imponente castillo medieval que se levanta en esa ciudad.

se dedica a los quehaceres domésticos, ambos al parecer satisfechos con la vida rutinaria llevada hasta ahora en provincia. Ella, por su parte, es admiradora de Japón y su cultura, lo cual se refleja en las iconografías de ese país que decoran el espacio familiar, así como en sus lecturas. Tienen tres hijos, dos de los cuales un hombre (Klaus) y una mujer (Karolin) viven en Berlín, mientras que el menor (Karl) trabaja en Tokio, todos disfrutando de un buen pasar. Estos son los personajes que componen la familia, de cuyas vicisitudes vamos a ser testigos a lo largo de la historia de *Las Flores de Cerezo* (*Kirschblüten-Hanami*, 2007), película alemana dirigida por Doris Dörrie.

En la escena de apertura, la esposa narra lo que un par de médicos le confiesan sin ambages: su marido está seriamente afectado por una enfermedad terminal por lo cual sería bueno, le aconsejan, que hicieran un viaje para disfrutar juntos lo poco que les queda. Ella regresa a casa muy afectada por la noticia, pero cuando el esposo llega del trabajo, lo recibe con la solicitud y el cariño habituales, mientras lo ayuda a cambiarse de ropa y le acerca un par de pantuflas. Esa tarde, en la sesión de gimnasia a la que asiste, la vemos preocupada, apartada de las demás mujeres que están haciendo ejercicios. De vuelta en casa, conociendo que él es reacio a cualquier movimiento que rompa con la rutina, se atreve, sin embargo, a sugerirle que deberían hacer un viaje a Berlín para visitar a sus hijos.

A la mañana siguiente, como es habitual, antes de que él salga para su trabajo, le prepara la vianda que él consume a la hora del almuerzo. En ella incluye la habitual manzana repitiendo en inglés el lema: *An apple a day keeps the doctor away*⁷. Él acepta la manzana, pero invariablemente se la entrega para que la coma a su compañero de oficina. Al parecer, Trudi ha convencido a su esposo de hacer el viaje a Berlín, pues a continuación la vemos haciendo con esmero las maletas que llevarán en el viaje en tren que iniciarán al día siguiente.

El viaje es apacible, pero ella no puede evitar seguir preocupada, lo cual se refleja en su rostro. En Berlín los espera en la estación el hijo mayor, dedicado a la política, que en su automóvil los lleva a su casa, donde se alojarán. Allí los espera su esposa, Emma, a quien vemos aspirando los pisos, y a los dos hijos: una niña y un niño. La niña se queja de que los abuelos ocuparán su cuarto.

⁷ Una manzana al día, mantiene lejos al doctor.

En cuanto los viajeros llegan a la casa, se les une Karolin, la única hija, al parecer fastidiada por la presencia de los padres, pues dice estar ocupada y no tener tiempo para atenderlos. Después de cenar, los hijos deciden que al día siguiente les llevarán a hacer una visita guiada por Berlín. Mientras ellos hablan, vemos al niño y la niña jugar totalmente abstraídos en sus respectivos juegos electrónicos de Nintendo⁸.

Karolin, de regreso en su casa, convence a su pareja lesbiana, Franzí, que sea ella quien acompañe a sus padres en la visita a la ciudad. Ésta accede y es así como al día siguiente vemos a los tres en el coche que ella maneja, recorriendo lugares icónicos de Berlín: la inmensa torre de televisión, la gigantesca sinagoga judía, mientras la cámara muestra a una inmigrante árabe tocando el acordeón en un puente, a la espera de recibir limosnas.⁹ Después hacen un paseo en lancha por el río Spree, con el fondo de la Isla de los Museos.

Es también Franzí la que esa noche acompañará a la pareja a presenciar una función de *butoh*¹⁰, de la que él, aburrido, escapa a los pasillos del teatro, mientras que Trudi asiste embelesada a este tipo de danza que siempre le ha fascinado. Nos enteramos por Franzí que Trudi en su juventud había soñado con ser bailarina.

El viaje a Berlín no resulta como se esperaba, pues los hijos, excepto Franzí, la pareja de su hija, que los apoya y trata con afecto, muestran su falta de entusiasmo por la visita que les obstaculiza seguir con sus rutinas laborales. Los padres se dan cuenta de la situación y Trudi, la madre, convence a su marido de hacer un viaje hasta la costa del Báltico, donde podrán relajarse y disfrutar de la playa y el mar.

Junto al mar, admirando la puesta del sol, la pareja tiene un momento de intimidad en el que ella, sobre todo, parece reencontrarse consigo misma a pesar de la preocupación evidente por la salud del esposo que la embarga desde el comienzo de la historia. Hablan de los hijos, y ella justifica el evidente fastidio que ha provo-

⁸ Son infantes de la Generación Z en la era de la globalización neoliberal.

⁹ Indudables referencias a dos temas candentes en la sociedad alemana: la cuestión judía y la inmigración ilegal.

¹⁰ "Danza de las sombras" la denominan en la película, género dancístico nacido en Japón en la inmediata posguerra que en su intrincada coreografía trata de poner en imágenes los horrores de la existencia humana y su culminación, la muerte.

cado la visita a Berlín diciendo que, sin embargo, “son mejores que otros”, en alusión al problema de los hijos en general en los tiempos materialistas que corren.

En un giro inesperado de la narración, durante la noche en el cuarto de hotel, ella convence a Rudy de bailar abrazados al ritmo de una música que proviene de la calle mientras se ve a sí misma, maquillada totalmente de blanco, reflejada en un espejo danzando su añorado *butoh*. A la mañana siguiente aparece muerta en la cama para desesperación del hombre.

Los restos de Trudi son llevados al lugar donde vivía con su esposo y allí son sepultados, después de oficiarse una ceremonia cristiana en la que se encuentran presentes los miembros de la familia, incluido Karl, el hijo menor, que ha llegado de Japón, y algunos vecinos. La preocupación de todos es qué hacer con el padre ahora que se ha quedado sólo. ¿Quién se encargará de él? No tardamos en enterarnos, pues, en un corte abrupto de imagen, a los 50 minutos de comenzada la película, vemos a Rudi rodeado de la multitud en la estación de Shinjuku, en Tokio: indudablemente, ha tomado la decisión de visitar al hijo que vive en Japón.

A partir de ahí, seguiremos los pasos del padre en sus recorridas por la inmensa ciudad asiática mientras descubre sus “misterios”. De haber sido un hombre rutinario y poco interesado en el mundo que lo rodea, ahora la novedad lo vuelve curioso. La primera sorpresa la tiene cuando al llegar al departamento del hijo debe quitarse los zapatos a la entrada. Más tarde, los elementos que llaman su atención son la bulliciosa ciudad observada desde lo alto y alguna publicación de manga porno que encuentra en el departamento. También le llama la atención la separación que se debe hacer de la basura doméstica. Su primera noche en Tokio, acompañado del hijo, será una cena en el restaurante de comida rápida japonesa Matsuya, especializado en diferentes platillos de arroz al curry.

En los días posteriores a su llegada, seguimos los pasos de Rudi (solo, ya que el hijo trabaja) en su descubrimiento de la megalópolis nipona; lo hace cubriéndose con un abrigo, un *sweater* y una falda de su fallecida mujer que ha traído en la maleta. Como le confesará más tarde al hijo, es para mostrarle a Trudi las cosas del Japón que tanto ella admiraba. Lo vemos así asistir a un rito

de *hanami*¹¹ en el parque de Ueno; recorrer por la noche las callejuelas de la mayor zona roja de Tokio, el distrito de Kabukichô, en Shinjuku; asistir al espectáculo erótico de muchachas bailando en un antro, sin ropa interior bajo la falda; ser atendido por un par de prostitutas que lo enjabonan con lujuria mientras toma un baño en uno de los numerosos *soapland* (prostíbulos disfrazados) del rumbo; recorrer bajo los cerezos que pueblan el inmenso cementerio de Aoyama, acompañado del graznido de los cuervos que alborotan el espacio; en fin, dar un paseo en bote por las aguas del caudaloso río Sumida, en cuyas márgenes observa alineadas las carpas improvisadas por los numerosos *kojiki*, vagabundos sin techo expulsados del “milagro japonés”, etcétera.

En unos de los paseos, cuando se encuentra en el parque Inokashira, en Kichijôji, Rudy se siente atraído por una mujer muy joven que, vistiendo kimono y totalmente maquillada de blanco, danza *butoh* junto al lago del lugar mientras sostiene un teléfono rosa con el que parece comunicarse con alguien. Sin duda, con la imagen de su fallecida mujer en mente, Rudy se acerca a la bailarina, dando comienzo así a una extraña amistad que lo conducirá a la muerte, no sin antes descubrir el significado de la vida. Esa es la fuerza del *butoh*, danza de las sombras o de la muerte, como algunos la llaman.

El nombre de la bailarina es Yuu, quien resulta ser una joven *kojiki* sin techo que dice comunicarse con su madre muerta a través del teléfono rosa. Éste es el comienzo de una amistad que se prolongará un tiempo, hasta que un día Rudy decide hacer una excursión al Monte Fuji acompañado de la joven. Ya en el lugar, se alojan en un *ryokan* llamado Maruyasô, en una habitación de tatami cuya ventana mira en dirección de la montaña sagrada. Desafortunadamente, los primeros días están nublados, hasta que finalmente una madrugada, Rudy se despierta y al abrir la ventana ve finalmente el Monte Fuji recortado en el horizonte. Se viste entonces a toda prisa con el kimono de su esposa, que lo ha acompañado en el viaje a Japón, se maquilla de blanco y baja hacia la orilla del lago cercano en cuyas aguas se refleja la silueta de la montaña que tanto había añorado visitar Trudi.

¹¹ Ceremonia colectiva en la que gente de todas las edades se reúne en lugares públicos a comer y beber debajo de los cerezos para festejar su momento de mayor esplendor floral, pues a partir de éste comenzarán a desprender los pétalos en muy poco tiempo, de ahí el cerezo como símbolo de la fragilidad de la vida, de la impermanencia.

El hombre improvisa entonces unos pasos de *butoh* hasta que cae víctima de su enfermedad y muere repentinamente. Lo encuentra Yuu, quien será la encargada de comunicarse con Karl, el hijo de Rudi, y es con él que lleva a cabo la ceremonia budista de cremación en la cual ambos, el hijo y la amiga, son los encargados de recoger los restos óseos. En la última escena, asistimos al entierro de la urna con los restos de Rudi, ahora en Alemania, en una ceremonia cristiana a la que asisten familiares y amigos de la pareja.

Familia japonesa vs. familia alemana

Tanto *La historia de Tokio* como *Las flores del cerezo* tratan de un viaje que significará la culminación de la vida de sus protagonistas, dos parejas de la tercera edad que deciden hacer una visita a sus hijos. En el caso de la película de Ozu, el destino es Tokio, mientras que Dörrie, la directora alemana, envía a sus personajes centrales a Berlín.

Indudablemente, la película de Doris Dörrie constituye un tributo al director japonés, al tratar un tema de iguales resonancias: la última etapa en la vida de un matrimonio y la relación con las y los hijos. Sin embargo, la película alemana trata de dos viajes: uno a Berlín y otro a Tokio. En los primeros 50 minutos, se desarrolla una trama similar a la de la historia diseñada por Ozu y su coguionista habitual, Noda Kôgo, en la cual la esposa muere, en este caso mientras se encuentran de visita en el Mar Báltico. El resto de la película alemana corresponde a la aventura del viudo en su visita a Tokio, donde vive y trabaja el hijo menor. En el caso de la película alemana podríamos hablar de dos películas cuyos títulos serían *La historia de Berlín* y *La historia de Tokio*.

Es importante señalar el lapso de tiempo que separa a las películas de Ozu y Dörrie: nada menos que cincuenta y cinco años en los cuales el mundo ha experimentado cambios radicales. En 1953, año en que transcurre la historia del filme de Ozu, Japón estaba emergiendo del fiasco de la guerra, transitando la primera etapa de su prodigioso crecimiento de posguerra. Alemania, igualmente reducida a cenizas tras la derrota de 1945; en 2008, año de realización de *Las flores del cerezo*, se ha convertido en la principal nación de la flamante Comunidad Europea, en el marco del capitalismo neoliberal.

ral globalizado, cuando el estado de bienestar, sin embargo, comenzaba a mostrar grietas. Es así como es posible establecer una comparación entre ambas películas, analizando en qué medida se parecen y en qué se diferencian. Para ello, nada mejor que centrarse en el tema de ambas: las relaciones familiares en dos naciones derrotadas en la colosal conflagración de la Segunda Guerra Mundial y el efecto sobre ellas.

Los hijos de la familia de Ozu, en la inmediata posguerra, luchan por encontrar un lugar en una sociedad que está siendo remodelada con premisas democráticas de cuño estadounidense, con el triunfo material como meta, mientras que la familia alemana, cómodamente instalada en la fría sociedad de la afluencia, transita por el camino del triunfo individual de cada uno de sus integrantes. No obstante, en ambas familias se observa una clara alienación en la relación entre padres e hijos. En ambos casos, la visita de los padres provoca una molestia en los hijos, ocupados como están en las demandas laborales que les restan tiempo para atender como es debido a los progenitores. En el caso de la película de Ozu, los hijos deciden enviarlos a Atami, centro vacacional japonés de prestigio, mientras que en la película alemana son los padres quienes, al ver que constituyen una molestia para los hijos, deciden viajar hasta la costa del Mar Báltico. Coinciden las historias en que es en Atami y en el Mar Báltico donde la esposa muestra los primeros signos de que su salud se ha quebrantado, anuncio de que muy pronto morirá, como en efecto sucede.

En la película japonesa, la esposa cumple la función tradicional de la mujer: acompañar y apoyar al marido en el devenir familiar, con escasa profundización en su carácter de mujer. En cambio, la esposa de la película alemana muestra una mayor vida interior, al punto de mostrarla en sus aspiraciones, si bien frustrada, de viajar a Japón mientras sueña con ser bailarina de *butoh*. El esposo alemán ha llevado una vida rutinaria dentro del esquema de la sociedad patriarcal, relegando a la mujer a la rutina del hogar y a la crianza de los hijos, aunque después de que ella fallece comienza a entender cuáles eran sus verdaderas aspiraciones, al punto de que, en la segunda parte de la película, la que relata el viaje a Tokio, no sólo actúa tratando de ponerse en el lugar de ella, sino que hasta viste sus ropas para alcanzar una identificación plena.

También, los hijos de ambas familias muestran el signo del tiempo transcurrido entre una y otra película en que el mundo ha cambiado significativamente, al punto de mostrar sin tapujos la relación lesbiana de la hija e incluso alguna escena de amor físico entre ellas, así como desnudos femeninos en las escenas de la Zona Roja de Tokio, un gran contraste con el recato de la conducta de los integrantes de la familia japonesa, más allá de las diferencias culturales.

Hay una notable similitud entre dos personajes que son los únicos que no tienen relación de sangre con las respectivas familias: Noriko, la nuera viuda del matrimonio japonés, y Franzi, la pareja lesbiana de los alemanes, son las únicas que asumen con afecto la tarea de acompañar a los suegros, además de mostrar una profunda empatía con la personalidad de la madre. Podría decirse, en síntesis, que la primera parte de *Las flores del cerezo* sigue las líneas argumentales de la película de Ozu, mientras que la segunda es original de Dörrie y se detiene en consideraciones de orientación feminista.

No es aventurado, pues, afirmar que *Las flores del cerezo* en sus primeros cincuenta minutos, es una versión actualizada de *La historia de Tokio*, en su pintura de la familia y de los cambios a que se encontró sujeta en el devenir del desarrollo social de la segunda mitad del siglo XX.

El cine de Ozu

Si *Las flores del cerezo* muestra un estilo moderno y dinámico, aunque convencional, de hacer cine, *La historia de Tokio* constituye uno de los ejemplos más acabados de la naturaleza original de estilo de Ozu. En esta película encontramos rasgos de un lenguaje visual que este director venía ensayando desde los comienzos de una carrera que se remonta a la etapa silente del cine japonés y de los primeros años del sonoro (la década del 30 del siglo pasado), cuando Japón experimentó la primera era dorada en el arte popular por excelencia del siglo XX: el cine. También hay una continuidad en la temática que las películas dirigidas por Ozu abordan, en líneas generales, relacionada con la familia y los cambios que ésta fue sufriendo con la llegada de la modernidad a la occidental, cuando tradición y novedad chocan dando lugar a conflictos inéditos que surgieron desde comienzos de la era Meiji (1868-1912) Cir-

cunscribiéndonos a *La historia de Tokio*, los rasgos estilísticos más notables que reiteran recursos de otras películas de Ozu, anteriores y posteriores, serían los siguientes:

En primer término, el uso de cortinillas o separadores, recurso que constituye una herencia del cine mudo, donde se utilizaban intertítulos, generalmente para indicar el escenario donde se sitúa la acción y los personajes de la siguiente secuencia. En *La historia de Tokio* observamos este recurso en diversas ocasiones: el lugar donde habita la pareja central de la película, el matrimonio que decide hacer una visita a los hijos que viven en Tokio, es decir, Onomichi, en la prefectura de Hiroshima, está señalado por el Mar Interior, observado desde los cerros circundantes, a cuya vera se ubica la población, estrecho por el que circulan barcos de carga y transportadores de pasajeros. También, se registra el paso de un tren por las vías que atraviesan el pueblo, observadas desde lo alto y, a continuación, la casa en la colina y un callejón estrecho por el que transitan niñas y niños con uniforme escolar y mochilas a la espalda. Esta primera presentación de Onomichi y la casa de los protagonistas será el anticipo del final de la película, cuando una vez que ha muerto la esposa, la cámara mostrará el mismo escenario, pero sin barcos, sin trenes y sin escolares, señal de que una vida se ha extinguido, una especie de funeral visual en memoria de la persona fallecida. La llegada en tren a Tokio está indicada por chimeneas que exhalan humo negro, indicadores de que estamos en la gran ciudad que se reindustrializa después de la destrucción ocasionada por la guerra. Más tarde, el regreso a Onomichi, el paso por Osaka está señalado por el famoso y reconstruido castillo medieval, símbolo de la ciudad.

En Tokio, la película sigue los pasos de la pareja protagónica en su visita turística a diferentes puntos de la ciudad. La llegada a la casa del hijo médico está marcada por un cartel donde se lee el nombre y la profesión de éste. Un rasgo interesante del cine de Ozu se observa a continuación, cuando vemos a la nuera de los protagonistas en plena tarea de ordenar y asear la casa para recibir a los suegros. Sin mediar palabra, Ozu indica que se trata de una mujer entregada con esmero a las tareas del hogar.

Cuando la pareja se embarca en el *tour* por Tokio acompañados por la nuera viuda, los puntos emblemáticos de la ciudad

están señalados por imágenes: el edificio de la Dieta (parlamento japonés); el Palacio Imperial, con la muralla y el foso que lo circundan; el famoso distrito de Ginza, con el sobreviviente de la guerra más famoso del lugar, la joyería Wako, ubicada en el epicentro de la actividad, etcétera.

Cuando los tres amigos se reúnen en un bar característico de Tokio, atendido por una "Mama-san" (patrona) de carácter muy fuerte, un gran cartel en la calle con la palabra sake (vino japonés) anuncia la naturaleza del lugar, como exclamando "¡Aquí se bebe!", mientras que una vez dentro se escucha como música ambiental una antigua marcha militar, muy popular en los años de la guerra de 14 años protagonizada por Japón, cuando los tres hombres eran jóvenes y vivían en otra realidad. La música remarca la nostalgia de los amigos por aquel mundo perdido, en contraste con la realidad que les toca vivir en la presente "democracia". La plática se centra en el tema de los hijos y de los cambios que de alguna manera los alejan de sus progenitores.

Hay más recursos de esta naturaleza en *La historia de Tokio* que constituyen un catálogo del cine de Ozu, quien evita sistemáticamente la palabra, oral o escrita, para describir a sus personajes y el entorno en que se mueven. Como es de suponer, la ropa que visten es siempre indicativa de la personalidad o circunstancia de sus criaturas.

En segundo término, la ubicación de la cámara a unos noventa centímetros del suelo, definido como *tatami shot* por los críticos de cine. Este recurso, común a toda la obra de Ozu, está presente en la mayor parte del metraje de *La historia de Tokio*, no sólo en los interiores, también en los escenarios al aire libre. En los interiores el recurso es más evidente, sobre todo cuando los personajes se reúnen en el interior del hogar para disfrutar de una comida, un té o una bebida, alrededor de una mesa baja, sentados en el suelo de *tatami*, mientras conversan animadamente. Ozu intenta transmitir así la vivencia exacta de sus criaturas en una situación peculiar de Japón, como es sentarse en el suelo con los ojos de todos más o menos a la misma altura.

Este armado de la escena hace que cuando uno de los personajes en primer plano le dirija la palabra a otro que se encuentra

a su lado y que no vemos, en lugar de hacerlo mirando de costado, lo haga directamente a la cámara, como hablándole al espectador. Ozu rompe así con la regla de los 180 grados que predomina en el lenguaje cinematográfico habitual, que cuida con celo este detalle para que no se produzca una incongruencia espacial que perturbe la narración.

Por otra parte, Ozu evita los desplazamientos de cámara, los llamados *travelling*, de los cuales sólo hay un ejemplo en *La historia de Tokio*, en una escena de exteriores, cuando la cámara, desde un ángulo muy bajo, recorre una calle hasta dar con los personajes protagonistas de la escena. Al parecer, Ozu intenta con su lenguaje visual ubicarse lo más cerca posible de la experiencia real de las personas y para ello utiliza el lente de 50mm, que es el que más se aproxima al ojo humano.

Se habla con frecuencia de que una estética derivada del budismo *zen* es fundamental en el lenguaje minimalista de las películas de Ozu, no sólo por el acento puesto en la actitud de sus criaturas, sino por el uso del espacio vacío de personas y el silencio. Por lo general, en el remate de una escena en la que hemos presenciado una conversación, antes de pasar a la siguiente secuencia, la cámara muestra el lugar ya vacío de personas mientras la banda de sonido se detiene en un prolongado silencio, ni siquiera perturbado por la música de fondo a la que Ozu recurre con frecuencia para enfatizar sentimentalmente lo que ocurre en pantalla.

En definitiva, este conjunto de artilugios técnico-estilísticos que caracterizan la obra de Ozu no constituyen meramente un recurso formal, sino que están al servicio de la perspectiva profundamente humanística del director; humanismo representado en su visión de lo que para él constituye el núcleo central de la sociedad japonesa: la familia. Vemos así que forma y contenido están en permanente diálogo.

Conclusiones

Tanto *La historia de Tokio* como *Las flores del cerezo*, si bien desde perspectivas culturales y tiempo histórico son muy diferentes, comparten la misma inquietud: mostrar la familia, tanto de Japón como

de Alemania, en momentos de cambio en los cuales los valores tradicionales están en crisis. Doris Dörrie, por medio de su enfoque feminista, no oculta su admiración por Ozu Yasujirô y la cultura del país del Sol Naciente, mientras que el director japonés, medio siglo antes, cuestionaba con preocupación el rumbo emprendido por su país y las consecuencias sobre la familia. El caos en que se encuentra el mundo en la actualidad, ¿está dando la razón a ambos?

Referencias

- Bock, A. (1978). *Japanese Film Directors*. Kodansha International LTD.
- Burch, N. (1979). *To the Distant Observer. Form and meaning in the Japanese cinema*. University of California Press.
- Hasumi, S. (1998). *Yasujirô Ozu*. Cahiers du Cinéma (Collection "Auteurs").
- Kinema, J. (Ed.) (1976). *Nippon eiga kantoku zenshû. Guía completa de directores de cine japonés*. Kinema Jumpô-sha.
- Ozu, Y. (1953). *Tokyo story* [Película]. Criterion Collection.
- Sato, T. (1976). *Currents in Japanese Cinema*. Kodansha International LTD.