

Historia y comunicación social

ISSN: 1137-0734

<http://dx.doi.org/10.5209/hics.69235>

Las mujeres del cine japonés a través de la mirada de Ozu y Yoshida

Alfonso García Cañadas¹; Mar Marcos Molano²

Resumen. El estudio del papel de las mujeres a lo largo de la historia del cine es centro de investigaciones tan multidisciplinares como pluriperspectivísticas. Esta investigación focaliza en la obra de dos cineastas mostrando la evolución de las mujeres durante varias décadas en contextos sociales, artísticos y políticos muy diferentes. De la mirada clásica de Ozu a la mirada revolucionaria de Yoshida, los personajes femeninos transitan las tramas cinematográficas de ambos cineastas, asentando el perfil de mujeres que abraza la renovación, entre las ruinas de la tradición de la cultura japonesa.

Palabras clave: Personajes femeninos; cine clásico japonés; nueva ola japonesa; Ozu; Yoshida

[En] The women into Japanese cinema through the eyes of Ozu and Yoshida

Abstract. The study of the role of women throughout the history of cinema, is the center of multidisciplinary and pluriperspectivistic researches. This article focuses on the work of two filmmakers who evolve the figure of women for several decades in very different social, artistic and political contexts: from the classic vision of Ozu to the revolutionary look of Yohsida, the female characters travel the cinematographic plots of both filmmakers, setting the profile of a woman who embraces renewal, among the ruins of the tradition of Japanese culture.

Key Words: Female characters; classic japanese cinema; new japanese wave; Ozu; Yoshida

Sumario: 1. Introducción. 2. Metodología. 2.1. El “análisis de actantes” como método de análisis fílmico. 2.2. Justificación de la selección del material. 3. Estado de la cuestión. 4. Transformaciones del papel de las mujeres en Japón. 4.1. Las mujeres y su papel en la familia y el matrimonio. 5. El cine en Japón. 5.1. El sistema de estudios: ozu. 5.2. La renovación del cine japonés y la “nueva ola”: yoshida. 6. Análisis de casos: de primavera tardía a llamas de amor. 6.1. Eje sujeto/objeto. 6.2. Eje destinador / destinatario. 6.3. Eje adyuvante / oponente. 6.4. Rasgos suplementarios. 6.4.1. Estado / acción. 6.4.2. Pragmático / cognitivo. 6.4.3. Orientador / no orientador. Conclusiones. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: García Cañadas, A.; Marcos Molano, M. (2020) Las mujeres del cine japonés a través de la mirada de Ozu y Yoshida, *Historia y comunicación social* 25(1), 171-180.

1. Introducción

Las mujeres han tenido un papel desigual a lo largo de la historia del cine. Esta investigación pone foco en el estudio del papel de las mujeres, en este caso a través del análisis de los personajes femeninos protagonistas del cine en Japón, en dos periodos concretos de su historia y en dos cineastas esenciales de dichos periodos: Yasujiro Ozu, uno de los realizadores más destacados de la etapa clásica del cine japonés —desde comienzos del Siglo XIX hasta principios de los años cincuenta—, con una profunda mirada sobre el drama femenino, protagonizado regularmente por la actriz Setsuko Hara; y Yoshishige Yoshida, con una obra de mirada decididamente independiente —desde mediados de los años sesenta, cuando ya era una reconocida figura dentro de la “Nueva Ola” del cine japonés surgida a principios de esa misma década—. Yoshida es reconocido por crear historias también centradas en la figura de las mujeres, colaborando en la mayoría de las ocasiones con Mariko Okada.

La elección de estos cineastas no es fortuita en tanto que se trata de dos carreras de características muy similares pese a pertenecer a etapas diferentes de la historia del cine nipón, no solo porque los dos dedicaran gran parte de su obra a retratar la figura femenina, sino porque la trayectoria de ambos se nutre de películas de

¹ Universidad Complutense de Madrid
alfonsogarciacanadas@gmail.com

² Universidad Complutense de Madrid
mariadelmarmarcosmolano@pdi.ucm.es

características muy similares, tanto en cuestiones estéticas como temáticas. A ello se une que, pese a la amplia bibliografía en torno a Yasujiro Ozu, no existen estudios que comparen la representación de las mujeres en su obra con la de cineastas posteriores, los pertenecientes a la llamada “Nueva Ola” de cine japonés. A esta observación se añade otra, y es la escasez de estudios en torno a la obra de Yoshishige Yoshida, autor clave de la nueva generación de cineastas asiáticos de los años sesenta, y gran exponente de la representación de las mujeres en el cine japonés.

2. Metodología

Siendo el foco de esta investigación el estudio de las mujeres que proyecta tanto el cine de Ozu como el de Yoshida, el método de análisis abandona toda cuestión técnico-estética para centrarse en el examen de la construcción de los personajes femeninos: desde la influencia que reciben de otros, hasta la que ellas mismas generan, así como sus decisiones y cómo afectan éstas al conjunto de la historia, permitiendo observar los nexos de unión con el resto de personajes y el “peso” de cada uno de ellos en la trama.

2.1. El “Análisis de Actantes” como método de análisis fílmico

Teniendo en cuenta estas necesidades, el modelo de análisis de personajes como “actantes” propuesto por Francesco Casetti resulta muy apropiado, puesto que se basa en un análisis de la historia que centra su atención en los personajes y los nexos que unen a éstos. En el análisis de Casetti “cada personaje se considera un actante, esto es, un elemento válido por el lugar que ocupa en la narración y la contribución que realiza para que ésta avance” (Casetti, 1991:183). El análisis actante permite evidenciar y diseccionar de manera concreta los nexos estructurales entre los propios elementos del relato, llegando así a entender mejor el papel que cada uno ocupa en el mismo.

El término actante adquiere, según el propio Casetti, una doble función en la historia ya que “el actante es por un lado posición en el diseño global del producto, y por otro un operador que lleva a cabo ciertas dinámicas” (Casetti, 1991:183). Esta definición introduce la concepción de una historia como un “todo” compuesto de “actantes” y que ese “todo” a su vez está condicionado por las acciones de estos mismos “actantes”. Hay que añadir que en esta investigación el análisis actante será llevado a cabo dirigiéndose exclusivamente hacia dos papeles femeninos, pese a que para ello pueda resultar necesario realizar algunos comentarios o comparaciones que den información sobre personajes masculinos y sus puntos de unión con los propios personajes femeninos.

Para estructurar el análisis actante, Casetti propone tres ejes o distinciones entre los elementos de la historia, que deben identificarse para llevar a cabo el propio análisis de la película y sus personajes, y de esta forma llegar a plantearse cuestiones referentes a la identidad y construcción del propio personaje. El primer eje habla de la distinción o eje “Sujeto/Objeto” en el que “el Sujeto se presenta como aquél que se mueve hacia el Objeto para conquistarlo, y a la vez como a aquél que, moviéndose hacia el Objeto, actúa sobre él y sobre el mundo que lo rodea” (Casetti, 1991:184). Esto es, el Sujeto es aquel personaje que conduce la trama de la historia, siempre teniendo como finalidad un Objeto, que puede tratarse de otro personaje o cualquier otro tipo de necesidad, y que acaba afectando de algún modo al mismo Objeto y a aquello que lo rodea. Esta doble actitud, explica Casetti, lleva al Sujeto a vivir cuatro momentos recurrentes: performance —acciones que el Sujeto lleva a cabo sobre el Objeto y sobre aquello que rodea a éste o se interpone en su camino—; competencia —capacidades, posibilidades, intenciones y obligaciones por las que el Sujeto quiere actuar sobre el Objeto de la historia— y, mandato y sanción —el Sujeto también “actúa sobre la base de un “mandato”, si tiende hacia el Objeto es porque alguien lo ha invitado a moverse” (Casetti, 1991: 184) y como consecuencia de su actuación “obtiene una “sanción”: una retribución-recompensa o, más raramente, una detracción-punición, que establecen la calidad de los resultados conseguidos” (Casetti, 1991: 184)—.

La segunda distinción se plantea entre Destinador y Destinatario. Según Casetti el Destinador es el punto de origen del Objeto, de alguna manera es de donde mana todo lo que se desarrolla en la historia, aquello que hace al Sujeto actuar sobre el Objeto: “haber inmedios, pero también haberes particulares, como la propia competencia del sujeto, que el Destinador le proporciona a través de un adiestramiento o una persuasión, y la sanción con respecto a su actuación, que el Destinador le expresa mediante premios y puniciones” (Casetti, 1991: 185). Mientras que el Destinatario es aquel que finalmente recibe el Objeto, se enriquece o extrae algún beneficio de este. “El mismo sujeto, obviamente, puede convertirse en destinatario, no sólo cuando conquista el objeto deseado, sino también cuando adquiere una competencia y recibe una sanción.” (Casetti, 1991: 185).

Casetti propone una última distinción o eje en su análisis, entre Adyuvante y Oponente en el que “el primero (Adyuvante) ayuda al Sujeto en las pruebas que éste debe superar para conseguir el Objeto deseado [...] El segundo (Oponente) se dedica a impedir el éxito del Sujeto.” (Casetti, 1991: 185). Este último eje resulta de fácil comprensión y amplia utilidad a la hora de entender el comportamiento de los personajes, y se basa en la clásica distinción entre partidarios y enemigos del protagonista.

Casetti añade que los actantes pueden definirse también en relación con otros rasgos suplementarios, independientemente de las relaciones anteriormente indicadas. Estos rasgos pueden ser de Estado o de Acción: “según su nexa con los demás actantes sea de «unión» o de «transformación»” (Casetti, 1991: 187); Pragmático o Cognitivo: “según la acción se manifieste como una actuación directa y concreta sobre las cosas, o como algo exquisitamente mental, en sus diversos aspectos” (Casetti, 1991: 187) y Orientador o No orientador, “según la perspectiva en que se coloque su actuación sea la privilegiada del discurso narrativo, la modalidad de articulación y exposición, o bien la contraria” (Casetti, 1991:188). Con esta diferenciación se puede discernir si la perspectiva del personaje principal es privilegiada o se ve relegada y discriminada por el peso de la perspectiva de otros personajes del relato.

2.2. Justificación de la selección del material

Hemos seleccionado dos películas consideradas fundamentales en la construcción de los personajes femeninos en el cine japonés para abordar nuestra investigación: *Primavera tardía* (1949) de Yasujiro Ozu, por ofrecer una visión excepcionalmente meticulosa de la representación de las mujeres japonesas durante el periodo de posguerra y *Llamas de amor* (1967) de Yoshishige Yoshida, por ser una extraordinaria reflexión sobre las mujeres en el contexto de la modernidad. Cada una de las obras pertenece a una etapa muy relevante en la carrera de cada cineasta: *Primavera tardía* destaca por ser la primera obra de la Trilogía Noriko, que cierra con *El comienzo del verano* (1951) y *Cuentos de Tokio* (1953), protagonizadas todas ellas por Setsuko Hara. Por otro lado, *Llamas de amor* es considerada el inicio de la etapa más radical de Yoshida dentro de la “Nueva Ola” y suponen el arranque de una serie de melodramas dedicados casi exclusivamente a la figura de la mujer contemporánea, temática que incorporó y perduró durante el resto de su carrera. De esta forma, el análisis de ambas películas permitirá comparar la visión sobre las mujeres por parte de dos cineastas que si bien educados en la misma productora, pertenecieron a dos periodos muy diferentes del cine nipón, aunque en sus obras subyace un interés común: la definición de la figura femenina en el Japón de su época.

3. Estado de la cuestión

Mientras históricamente el cine ha mostrado al hombre en el rol de héroe, un rol activo que hace posible el desarrollo del relato, el rol de la mujer ha sido pasivo, en tanto que sus decisiones no son esenciales para el desarrollo de la historia. A ello se suma que, en muchas ocasiones, la mujer suele ser un personaje secundario cuya función es ser el interés amoroso del hombre. Si el hombre observa a la mujer, tanto fuera como dentro de la historia, las mujeres son el elemento paciente cuya única función es ser vista, por éste y por el espectador. De esta manera la mujer es objeto de goce y el hombre alguien a quien admirar, un modelo a seguir. Pareciera que la existencia de la mujer en la pantalla se procurara porque es un objeto de deseo para el hombre, siendo ésa su única función y principal motivo por el que está en la historia.

En relación con eso, se representa el cuerpo de las mujeres como objeto de deseo para los ojos tanto del protagonista como del espectador -hombre (heterosexual). La mujer es un objeto que existe para ser mirado por los ojos del personaje-hombre y por los del espectador-hombre que a su vez se identifica con el personaje. Las mujeres, en cambio, se ven a sí mismas siendo miradas. Laura Mulvey (1975) distingue tres miradas en el cine explícitamente masculinas: la mirada de la cámara —que podría parecer objetiva pero no lo es, ya que la mayoría de veces el director es hombre—; la mirada es del personaje dentro de la acción y la mirada del espectador —que toma contacto con las dos anteriores—.

4. Transformaciones del papel de las mujeres en Japón

Siendo la sociedad japonesa originalmente matriarcal, se convierte en sistema patriarcal debido a la gran influencia ejercida por China, tremendamente patriarcal desde su historia temprana. Las mujeres japonesas, que tenían dominio y poder sobre los hombres, fueron gradualmente cayendo en un estado de servilismo. El confucianismo era el pensamiento subyacente de un fuerte ideal patriarcal en China que hizo hincapié en “una sociedad jerárquica en la que se asumió una enérgica dominación masculina y a la vez se enfatizó las cualidades internas como la integridad y la rectitud” (Fairbank, Reischauer y Craig, 1973: 310). Bajo esta nueva doctrina filosófica patriarcal, adoptada durante el siglo XI, la posición social de las mujeres fue variando lentamente, “llegando a considerarse inferior al “kucho”, hijo mayor y de los otros hijos, su papel era claramente el de la sumisión. Este papel estaba justificado y sancionado por la ética del budismo y el confucianismo.” (Koyama, 1961: 33). Esto tuvo como consecuencia un fortísimo arraigo de la sociedad a sus propias costumbres durante los citados periodos “shogunato”, favoreciendo por tanto que el papel de las mujeres evolucionara tan sólo en la línea marcada por las doctrinas confucionistas. Por otra parte, la figura femenina se integró pronto como una pieza más dentro del sistema jerárquico establecido en la sociedad general:

Todo japonés aprende los principios de la jerarquía por primera vez en el seno de su familia, y lo que allí aprende lo aplica luego al campo más amplio de la vida política y económica. Aprende que una persona debe toda su deferencia a quienes están por encima de ella, ocupan un «lugar correspondiente» dentro de la jerarquía que está por encima del suyo, independientemente de que sean o no personas realmente dominantes en el grupo. Incluso un marido dominado por su mujer, o un hermano mayor por el menor, reciben idéntica deferencia de carácter formal. Las fronteras formales entre las prerrogativas no se rompen por el hecho de que sea otra persona la que en realidad lleva las riendas. La fachada no se modifica con el fin de adaptarla al hecho concreto del dominio, sino que permanece inviolable (Benedict, 1946: 43).

Uno de los principales impulsores de los cambios sociales en Japón llega con la Restauración Meiji (1868), describiendo una serie de eventos acaecidos entre los años 1866 y 1869 que definieron un cambio en la estructura política y social de Japón. En la etapa conocida como “Era Meiji” —con el Emperador Meiji en el poder—, el sistema feudal fue abolido y se añadieron reformas en lo económico, social y militar que acabaron convirtiendo a Japón en una potencia de alto nivel en la época. Todos estos cambios sociales y relaciones con otras culturas ayudaron a mejorar el papel de las mujeres dentro de la sociedad de manera tímida pero gradual. Aunque si bien es cierto que en estos momentos las mujeres ocupaban un papel perceptiblemente marginal dentro de la sociedad japonesa, lo era mucho menos que en otras culturas asiáticas:

La mujer japonesa disfruta de gran libertad si se la compara con la de otros países asiáticos, y esto no se debe solamente al proceso de occidentalización. En el Japón nunca existió el vendaje de los pies femeninos, tal como se practicaba en las clases superiores chinas, y las mujeres indias de hoy se admiran de que las japonesas salgan de casa, vayan de compras y paseen por las calles libremente. Las mujeres japonesas casadas hacen las compras de la familia y tienen a su cargo el dinero familiar. Si falta éste, son ellas las que han de elegir algún objeto de la casa para empeñarlo (Benedict, 1946: 42).

4.1. Las mujeres y su papel en la familia y el matrimonio

La ocupación de la Segunda Guerra Mundial cambió abruptamente la situación en tanto que la discriminación basada en el género fue prohibida por la Constitución japonesa. Las actitudes estadounidenses acerca de las muestras públicas de afecto, así como la moda y los valores americanos, cambiaron las actitudes de hombres y mujeres hacia los papeles respectivos y tradicionales. El impacto recurrente de ideas e ideales nuevos y ajenos a través de los medios de comunicación y a través de los procesos de industrialización, urbanización y modernización, fueron un mecanismo efectivo de cambio social; una serie de guerras con potencias extranjeras y “la imposición de principios democráticos y sus ideas fueron el tipo de fuerzas que provocaron cambios en la posición de las mujeres en la sociedad japonesa” (Koyama, 1961: 15). Paulatinamente Japón entra en un proceso de occidentalización nunca antes vivido en su historia, cuyo punto de partida fue la nueva constitución del país (1946) que revisa un conjunto de leyes que definían las relaciones familiares japonesas. El Código Civil de 1947 concedió a las mujeres todos los derechos legales posibles: desde que pudiesen poseer propiedades, hasta heredar patrimonio familiar, casarse o divorciarse libremente, incluso pudieran votar (Kincaid, 2014). En lo referente a los matrimonios concertados, la constitución destacaba que “el matrimonio se basará únicamente en el consentimiento mutuo de ambos sexos y se mantendrá mediante la cooperación mutua, con la igualdad de derechos del marido y la esposa como base de tal definición del matrimonio que figura en el artículo 24” (Koyama, 1961: 16).

Sin embargo, este cambio no fue radical ni se dio igual manera en el conjunto del país. Los núcleos urbanos más densos adoptaron con mayor velocidad ciertas formas de comportamiento y de vida occidentales al refugio de la constitución, mientras que en las zonas rurales las tradiciones continuaron fuertemente arraigadas, es en ellas donde “la posición de las mujeres representa la aproximación más cercana a la del pasado” (Koyama, 1962: 76). El papel de las mujeres se mantendría aún muy rígido en los aspectos matrimoniales, así como dentro de la propia familia dado que “tradicionalmente, se espera que las mujeres se sometan a la autoridad masculina de tres maneras: cuando es joven, se somete a su padre; cuando está casada, se somete a su marido; cuando es mayor, se somete a sus hijos.” (Cooper, 2013:6). Este sometimiento al hombre tiene su etapa más estricta durante el matrimonio:

El matrimonio en el Japón es, por supuesto, un contrato entre familias; «trabajar por el giri» significa cargar con estas obligaciones contractuales hacia la familia política durante toda la vida. Es una deuda especialmente pesada para la generación que estipuló el contrato —los padres—, pero la peor parte la lleva la joven esposa, a causa de la suegra, porque, como dicen los japoneses, la novia se ha ido a vivir a una casa en donde no nació (Benedict, 1946: 92).

Pese a los cambios introducidos en la sociedad japonesa, cuestiones como el matrimonio o la familia siguen, incluso hoy día, marcadas por la sombra de su tradición. En este sentido resulta interesante resaltar

como ejemplo el significado de las palabras con que cada uno de los cónyuges se dirigen habitualmente el uno al otro en público: “Shujin —usado por una esposa para dirigirse a su marido en público—, significa “dueño de casa”. Kanai —usado por un esposo para dirigirse a su esposa en público—, significa “que permanece dentro del hogar.”” (Kawamura, 2011: 9).

5. El cine en Japón

Japón empezaría a realizar sus propias películas a finales del siglo XIX, pero no sería hasta décadas más tarde cuando comenzaran a sentarse las bases de una gran industria cinematográfica. A mediados de los años veinte, el cine realizado en Japón cobró una importancia notoria dentro de su sociedad, dando comienzo a lo que históricamente se ha denominado “fase clásica” del cine japonés. Pese a la gran producción cinematográfica realizada durante esta primera etapa, destaca su tímida repercusión internacional: las películas producidas eran casi exclusivamente de autoconsumo. Por otro lado, ir al cine “se convirtió en parte de la vida cotidiana en el Japón urbano de finales de 1920 y principios de 1930” (Russell, 2010:16).

Fueron varias las instituciones que pronto comenzaron a erigirse como la base productiva de esta primera fase de la historia del cine nipón siendo Shochiku la más influyente, tanto en el ámbito del cine japonés como en el de la historia del cine mundial. Shochiku fue fundada en 1895, aunque su auge llegaría a partir de los años treinta, y especialmente en el periodo de la temprana posguerra, con ideas innovadoras y con una línea de trabajo claramente entusiasta en el reflejo y retrato de la sociedad nipona: “Nosotros queremos oponernos a esa aceptación de unas normas morales banales, y utilizar la crítica de esa moral como su punto de partida para abrazar la realidad de los seres humanos” (Richie, 2004: 43).

5.1. El sistema de estudios: Ozu

Abrazando estas inquietudes y en el seno de Shochiku, arranca su carrera Yasujiro Ozu, cuya obra evolucionó desde un occidentalismo muy marcado a una preocupación por las cuestiones ancestrales japonesas. Las películas del realizador solían funcionar muy bien en taquilla, lo que le permitió ir desarrollando su estilo personal arropado de un elenco habitual de actores que permitieron configurar de manera más precisa el arquetipo de personaje que Ozu buscaba. Ese estilo personal que marca su temperamento como cineasta, se basa en una concreción formal, narrativa y argumentativa que se convertiría en una constante rígida dentro de su obra.

El periodo de mayor reconocimiento de la obra de Ozu, incluso internacionalmente llegaría de la mano de sus películas de posguerra, donde la ocupación extranjera en el país posee un peso a modo de eco indispensable dentro de las historias, y donde por supuesto Ozu comenzaría a trabajar de manera afín a una de sus actrices más destacadas, Setsuko Hara, quien protagonizaría la Trilogía Noriko, interpretando en cada una de ellas al personaje del mismo nombre. Esta trilogía estaría compuesta por *Primavera tardía* (1949), *El comienzo del verano* (1951) y *Cuentos de Tokio* (1953), tres obras centradas en el matrimonio y la vejez, temas que, como se verá a continuación, son habituales en las obras del Ozu de posguerra. Ozu comienza a partir de entonces a preocuparse de manera incipiente por la figura femenina, la relación entre padres e hijos, y por supuesto, por la influencia occidental en el Japón que él había conocido, incorporando a su cine el incipiente occidentalismo y haciéndolo coincidir con las costumbres niponas más arraigadas.

La película más destacada en la obra de Ozu durante esta misma etapa será *Primavera tardía*, que determinará de forma contundente los patrones principales sobre los que se asentará la carrera del cineasta a partir de ese momento. La película cuenta la historia de Noriko, una joven que vive y cuida de su padre viudo. Pero Noriko ya es muy mayor para permanecer soltera, por lo que su padre decide que es hora de buscarle un pretendiente, aunque eso represente su irremediable soledad. El problema surgirá cuando el principal candidato se casa con otra muchacha, y la familia y conocidos insistan en encontrarle pareja.

5.2. La renovación del cine japonés y la “Nueva Ola”: Yoshida

El nacimiento de la “Nueva Ola”, hecho principal de la renovación del cine japonés de la época, se produjo por la rebelión de sus principales exponentes a sus mentores en Shochiku. (Desser, 1988: 44). Sin embargo, pese a las duras confrontaciones con sus tutores, algunos de estos cineastas mostraron una especial fascinación por el trabajo de los directores veteranos: es el caso de Yoshishige Yohsida por Ozu.

Aunque la etiqueta “Nueva Ola” no fuera aceptada por todos, de lo que no cabe duda es que existían una serie de características comunes en las obras de estos nuevos jóvenes cineastas, así como ciertas temáticas reiterantes muy similares en sus carreras, desde la representación del incesto a la minuciosa radiografía de la mujer japonesa, preocupación ya protagonista en los cineastas de la generación de pre-guerra, elevada ahora a

la veneración: habitualmente a este grupo de directores se les ha calificado como “feminisutos”, un anglicismo referido al carácter adulador de las mujeres en sus obras.

Es importante resaltar esta reivindicación del papel de las mujeres en el campo cinematográfico. Las mujeres que trabajan en el cine japonés estaban sujetas a la misma ideología que las oprimía en la cultura general: sin apenas representación en el cine comercial hasta ese momento —la estrella principal Tanaka Kinuyo es una excepción— ni en puestos ejecutivos, donde su presencia era aún más anómala. Figuras como Kawakita Kashiko y su hija Kazuko tuvieron presencia en el cine, pero fuera de las grandes productoras, al igual que Tomiyama Katsue, quizá el referente más interesante del cine independiente y experimental de Japón (Desser, 1988: 122).

Dentro de ese grupo de realizadores que desarrollaron sus carreras a finales de los cincuenta y principios de los sesenta en los grandes estudios destaca Yoshishige Yoshida. A grandes rasgos, la obra de Yoshida destaca no tanto por hacer hincapié en la idea de “japonesidad” como por una continua preocupación por la figura de la mujer moderna en Japón: “en un canon que consta de dieciséis largometrajes realizados entre 1960 y 1973, la mitad están dedicados a mujeres” (Desser, 1988: 132). La mayoría de estos largometrajes fueron protagonizados por Mariko Okada, considerada otra de las figuras clave de esta “Nueva Ola” de cine japonés.

El cine de esta nueva generación se opuso a ese humanismo de posguerra, generando un anti-humanismo como rechazo a la instaurada democracia “americana” y a la aparente pasividad de gran parte del cine nacional. De alguna forma, al igual que Yasujiro Ozu, esta nueva generación luchaba contra la imposición estadounidense a través de su cine aunque con recursos y formas diferentes: en este caso no se trataba tanto de representar cuestiones puramente japonesas para confrontarlas con los nuevos ideales occidentales, sino de dar un nuevo giro al comportamiento de los personajes, alejados del humanismo y la camaradería, y mucho más cercanos al desengaño, la autodefinición y la toma de decisiones. Estos atributos pueden observarse de manera clara en la obra de Yoshida, especialmente a partir de su abandono de Shochiku en 1965. Su obra, cuya trayectoria se establece en cuatro etapas, encuentra en la última de ellas una apreciable relación con el movimiento de la “Nueva Ola” momento en que Yoshida realizara cuatro obras centradas en la figura femenina y protagonizadas por Mariko Okada: *A Story Written with Water* (1965), *La mujer del lago* (1966), *La llama y la mujer* (1967) y *Llamas de amor* (1967). Estas cuatro piezas componen un mosaico tan completo como complejo sobre las ideas de Yoshida acerca de las mujeres en el Japón contemporáneo. En ellas Yoshida desarrolla varios de los conceptos e ideas habituales en la “Nueva Ola”:

El enfoque de Yoshida en las mujeres gira en torno a la dialéctica entre la libertad y las relaciones hombre-mujer. La libertad parece ser incompatible con las relaciones con los hombres, ya que tales relaciones suelen exigir la auto-negación por parte de la mujer. Las imágenes idealizadas que las mujeres tienen sin embargo de amor romántico que son inevitablemente derrotadas cuando las mujeres se afirman como seres enteros e individualizados. La nueva mujer de las películas de Yoshida debe lidiar con su propia desilusión mientras que al mismo tiempo está sujeta a los deseos masculinos, a las imágenes idealizadas por los hombres de las mujeres” (Desser, 1988: 134).

De estas cuatro películas *Llamas de amor* fue la que obtuvo una mayor repercusión, siendo además la película donde Yoshida presenta un catálogo más amplio acerca de sus inquietudes sobre la imagen de la mujer moderna. La película cuenta la historia de una mujer joven que queda conmocionada al saber que su madre mantiene una relación con un hombre doce años más joven. Varios años tras la muerte de su madre, la protagonista conoce a un escultor, que resulta ser el antiguo amante de ésta. De esta forma Yoshida conecta relaciones familiares y sexuales, así como presenta a una mujer cuyo trauma le incita a autodefinirse y recapacitar sobre sus relaciones con los hombres y sus decisiones.

6. Análisis de casos: de primavera tardía a llamas de amor

6.1. Eje sujeto/objeto

En primer lugar, hay que destacar que los personajes femeninos protagonistas, Noriko en caso de *Primavera Tardía* y Oriko en el caso de *Llamas de amor*, cumplen ambos la función de *sujeto* en sus respectivas obras, ya que, inicialmente, son conductoras y condicionantes del desarrollo de su propia historia. El nudo de la historia que relata *Primavera tardía* viene dinamitado por la oposición de Noriko a casarse, obviamente sin su comportamiento y carácter sería imposible entender esta historia, al igual que no existiría un conflicto como tal. En el caso de *Llamas de amor*, la relación turbia de Oriko con su madre, plagada de resentimiento, así como la relación que comparte con los hombres que la rodean, producen el devenir de lo que se relata.

En *Llamas de Amor* encontramos al personaje de Oriko, cuya performance se basa igualmente en el diálogo, pero también en acciones físicas mucho más destacables y decisivas. Al igual que Noriko, Oriko utiliza tanto la palabra como el silencio en su comportamiento para lograr sus objetivos. Si bien es cierto que se conoce

poco de su relación con su madre, en una primera escena Oriko se muestra muy amenazante con ella cuando le pide que cocine el pescado: “Odias el olor. No te gusta que el olor se te pegue a la ropa. Esa es la razón. A tu amante tampoco le agradaría”. El rencor y el odio de Oriko hacia su madre únicamente le permiten reaccionar ante ella de manera agresiva y llena de resentimiento. De forma contraria, Oriko se comporta abierta y poco desafiante ante el antiguo amante de su madre, un escultor con quien desde un principio parece compartir una atracción mutua. Gracias a las conversaciones con este personaje el espectador puede saber más datos sobre la protagonista, llegando a confesar que tuvo un aborto dos años atrás, o sus propias infidelidades. Oriko actúa de manera similar con su marido, con quien también se sincera y mantiene largas conversaciones que suelen acabar, sin embargo, en discusión. No conversará de manera tan densa con los otros dos personajes principales de la trama, la hermana de su marido y el hombre de la cabaña, cuya relación será más bien distante e intensa por momentos. Resulta relevante para entender el tipo de performance que realiza el personaje el momento en el que decide visitar al hombre de la cabaña en la playa con, en un principio, el pretexto de conversar con él, aunque su intención final sea mantener relaciones sexuales con éste. Oriko utiliza dos conductas bien diferentes a lo largo de la película, por un lado largos diálogos cargados de total sinceridad, y por otro, acciones frías realizadas tras el silencio y la meditación.

En cuanto a las competencias, éstas varían de manera notoria en el caso de cada personaje. Por un lado, Noriko se encuentra soltera a una edad inusual para la época (alrededor de treinta años) lo que condiciona que sus familiares y amigos cercanos insistan en que se case. Pero Noriko es feliz viviendo con su padre y aún se ve capaz de cuidar de él, en una de sus conversaciones llega a reconocerle: “Mi mayor felicidad es estar aquí contigo, no quiero nada más”. En el caso de Oriko en *Llamas de amor*, se trata de una mujer joven y atractiva pero descontenta con su matrimonio, situación que le lleva incluso a pedir el divorcio a su marido, y con un más que palpable trauma causado por la figura de su madre, el cual provoca que intente imitar su comportamiento de manera impulsiva, evidencia de ello resulta la escena, ya nombrada, en que Oriko confiesa al escultor su indiscreción sexual con el hombre que vive en la playa: “Me acosté con él [...] Como te he dicho, soy igual que mi madre”. Este fragmento de dialogo resulta una prueba de la obsesión del personaje por imitar las conductas de su madre.

Finalmente, el mandato bajo el que actúa Noriko es la presión e insistencia de su familia en que contraiga matrimonio. Bajo esta premisa, Noriko toma decisiones y realiza acciones que permitan hacer entrar en razón a sus familiares y evitar el matrimonio. En el caso de Oriko, es su trauma debido a la mala relación con su madre —cuyo comportamiento nunca pareció aceptar— y a su posterior muerte en extrañas circunstancias — que atendiendo a los recuerdos esporádicos de Oriko fue atropellada por un camión— la principal causa que le hace caer en la necesidad de repetir sus comportamientos y realizar una búsqueda interior.

De esta forma queda claro que el objeto en el caso del personaje de Noriko es mantenerse junto a su padre e impedir la llegada de su matrimonio, ya que supondría su definitiva separación, mientras que por otro lado el objeto que pretende Oriko es mucho más difuso, aunque podría entenderse como la re-afirmación de su vida alejada de la imposición masculina y más cercana a la forma de comportamiento que mantenía su madre, de la que el espectador solo llega a conocer que tuvo una serie de amantes más jóvenes que ella. De alguna forma ambos personajes comparten una insistencia en su individualidad frente a la siempre forzada instrucción social del matrimonio. Noriko opta por rechazar la idea de matrimonio y alejarse cuanto puede de los hombres. También cabría resaltar la continua falta de disposición que Noriko aporta a la hora de conocer a algún pretendiente o de tomar en serio los comentarios de su padre respecto a Hattori como posible marido. Por otra parte, Oriko, ya casada, mantiene relaciones amorosas con distintos hombres de características diversas sabiendo que su marido también tiene una aventura, imponiéndose, de alguna forma, como una mujer libre y poderosa. En una de las conversaciones con el escultor, Oriko afirma: “No pretendía hacerte daño. Solo encontrarme de nuevo a mí misma. Reivindicar mi individualidad frente a ti y mi marido”.

En ambos casos no queda claro si el sujeto acaba recibiendo una retribución-recompensa o una detracción-punición de su actuación frente al objeto. En el caso de Noriko, ésta acaba contrayendo matrimonio, aunque no se observa la ceremonia ni su posterior vida conyugal, ya que la película centra su atención, en sus últimos momentos, en la soledad del padre, por tanto no puede saberse si la forzada decisión final de Noriko acaba haciéndole feliz o desgraciada, aunque si se atendiese a los consejos que le presta el Sr. Somiya a ésta, claramente cabría decantarse por la primera opción a largo plazo. Por otra parte, el amante y confesor de Oriko, el misterioso escultor, acaba siendo aplastado por una de sus estatuas, perdiendo parte de su movilidad y asegurando que es posible que quede impotente. En una de las últimas escenas se observa que Oriko ha escrito en la pared: “Aunque el calor de la pasión del verano todavía me inunda. Esta flor, todavía con vida, se resigna a su destino”, de alguna forma esto podría interpretarse como que Oriko ha aceptado el hecho de que acabará adoptando el mismo destino que su madre, no siendo claro si esto puede entenderse como una retribución-recompensa o una detracción-punición para el personaje.

6.2. Eje destinador / destinatario

El destinador en ambos casos resulta muy similar a las competencias de cada personaje. En el caso de Noriko

el *destinador* sería su rechazo a contraer matrimonio en una sociedad, y un ambiente familiar, que la empujan irremediamente a cumplir con la tradición; en el caso de Oriko, el destinador es sin duda la figura de su madre y la influencia traumática que ha generado sobre ella, obsesionándole con imitar su comportamiento. Por otra parte, podría entenderse que el destinatario en *Primavera Tardía* acaba siendo el Sr. Somiya ya que es quien, *a priori*, recibe un beneficio de las acciones de Noriko sobre el objeto, pues ésta acaba finalmente accediendo a casarse bajo sus consejos. Pese a ello, en la escena en la que se ve al Sr. Somiya rompiendo a llorar mientras pela una manzana, delatará su soledad y tristeza tras la marcha de su hija, de la que no se vuelve a saber nada desde antes de la celebración, impidiendo conocer si algún personaje recibe un verdadero beneficio para calificarlo como claro destinador. En el caso de *Llamas de amor*, podría interpretarse que la propia Oriko, tomando sus decisiones de manera libre, acaba siendo sujeto y destinador en la historia, liberándose finalmente de todos los hombres de su vida para poder decidir qué camino escoger, aunque siempre influenciada por la alargada sombra materna.

6.3. Eje adyuvante / oponente

En cuanto a los *adyuvantes* en *Primavera Tardía* posiblemente el actante que más se acerca a cumplir dicha función sea el personaje de Aya, la amiga íntima de Noriko, que si bien es cierto que defiende la idea de que contraiga matrimonio, también plantea la opción del divorcio en caso de estar descontenta, dándole una visión mucho menos rígida del matrimonio. En el caso de *Llamas de amor*, debido a la compleja psicología del personaje, cuyo objetivo final no parece nunca del todo definido, resulta costoso identificar algún adyuvante del sujeto, ya que nada entorpece su camino hacia el objeto de manera clara más allá de las propias decisiones del personaje, a veces surgidas de una cierta inestabilidad emocional. Sin embargo la incompreensión de los hombres frente a sus necesidades, mucho más movidos por los deseos carnales, sí que podría etiquetarlos como oponentes de Oriko. Esto incluiría tanto al propio marido de Oriko, como al escultor y al hombre de la cabaña, así como, por otra parte, también a su cuñada, gracias a su comportamiento repleto de tintes tan inocentes como malintencionados. En el caso de Noriko, sus oponentes más claros serían en primer lugar su tía Masa, que utilizará todas las artimañas que tiene en su mano para conseguir que contraiga matrimonio, así como su propio padre, el Sr. Somiya, quien se opondrá a que se quede en casa viviendo con él. En este último caso se podría identificarse como oponente a la sociedad misma que está de acuerdo en que, por su edad, ya debería estar casada.

6.4. Rasgos suplementarios

6.4.1. Estado / Acción

El personaje de Noriko en *Primavera Tardía* dedica todos sus esfuerzos, dentro de sus reducidas posibilidades de acción, a intentar evitar su propio matrimonio, pero nunca puede enfrentarse directamente a la palabra de las “autoridades” sociales, que son, en primer término, la propia sociedad que le rodea —el Sr. Onodera o su amiga Aya—, en segundo lugar, su familia en general —su tía Masa— y en último lugar y más relevante, su padre. Noriko intenta en varias ocasiones hacer entender a los demás personajes que no quiere casarse, sin ningún éxito, y acaba aceptando su destino, ante la imposibilidad de escapar de él. Por tanto Noriko se encuentra relacionada con el resto de personajes de la trama mediante “nexos de unión” que tienden a que el personaje se encuentre bajo la posesión y el dominio de los otros.

Sin embargo, el personaje de Oriko en *Llamas de amor* no siente la presión ni el dominio de otros personajes, son únicamente sus decisiones las que condicionan el devenir de la historia. Ella misma estando casada decide tener una aventura con el escultor, o más tarde con el hombre de la cabaña. Esto último puede verse reflejado en la escena en que, tras la discusión entre su marido y el escultor, ella decide mantener relaciones con éste último afirmando: “tómame”. Se trata de una decisión libre y meditada interiormente por el personaje en base a su conocimiento de la situación. Oriko también se ve empujada por su destino, pero es un destino impuesto, *a priori*, por sí misma y la influencia que la figura de su madre tuvo y mantiene sobre ella, sin embargo los hombres no influyen de manera directa sobre sus decisiones, por tanto en este caso se trata de una relación establecida mediante “nexos de transformación” entre Oriko y el resto de personajes, exceptuando el caso de su madre, con quien mantendría un “nexo de unión” bajo la posesión y el dominio que ésta ejerció en vida sobre ella.

6.4.2. Pragmático / Cognitivo

Aquí se encuentra una amplia diferencia entre la conducta de ambos personajes. Por un lado el comportamiento y proceder del personaje de Noriko en *Primavera Tardía* se configura es mental y reflexivo en su actuación sobre otros actantes. En los pocos casos en que el personaje decide realiza una actuación directa, ésta se manifiesta mediante el lenguaje verbal y casi nunca viene representada por una acción física. Noriko nunca piensa en huir,

o buscar una solución alejándose de su hogar, a lo sumo concierta una cita con su amiga Aya para hablar sobre el tema que le preocupa, aunque jamás dando una visión sincera. El espectador conoce sin embargo las intenciones de Noriko mucho antes de que ésta misma las confiese debido a la estricta planificación de dirección realizada por Yasujiro Ozu. Claro ejemplo de esto último resulta la escena en el teatro, con Noriko junto a su padre, cuando sin mediar palabra, solo mediante el cruce de miradas en planos estáticos combinados con imágenes del propio espectáculo y un cierre de plano cada vez más pronunciado hacia sus rostros, Ozu transmite los celos que Noriko sufre hacia la señora Miwa por una supuesta, y posteriormente desmentida, relación sentimental con su padre. Noriko se presenta pues como un personaje tremendamente reflexivo, que ofrece pocas muestras de su descontento en su comportamiento salvo en algunas puntuales ocasiones, como cuando discute, aunque nunca de manera exagerada, con su padre, por ejemplo en la escena tras la conversación en la que su tía Masa le habla de la posibilidad de que su padre contraiga matrimonio de nuevo. Noriko entonces se sienta en una esquina triste, su padre se acerca para preguntar: “¿Qué quería tu tía? ¿Ocurre algo? ¿Qué pasa Noriko?” y ella, sin dar respuesta verbal a sus preguntas, se va de casa sin ofrecer ninguna explicación. Sin embargo, en la siguiente escena se sabrá que ambos han acudido juntos al teatro, por lo que no es un enfado persistente que traiga consecuencias directas en su forma de actuar a largo plazo, volviendo a dar muestras de una resignación hacia su destino aceptado. Puede determinarse que comportamiento de Noriko es de claro carácter cognitivo.

No ocurre lo mismo con Oriko, cuyas reflexiones internas generalmente se materializan en acciones directas contra o hacia otros actantes. Yoshida registra estéticamente los momentos en que los personajes reflexionan con peculiares movimientos de cámara circulares alrededor de los mismos, contrariamente a la técnica estática utilizada por Ozu. Esto ocurre, por ejemplo, cuando Oriko responde a una llamada telefónica de su cuñada y ésta le dice que ha visto a su hermano por la ciudad. Esto hace reflexionar a Oriko sobre qué hacía su marido en ese momento y responde de manera escueta a todo lo que le preguntará su cuñada a partir de entonces, en ese momento un movimiento semicircular comenzará rodeando la cabeza de Oriko. Por otra parte Oriko actúa de manera directa tras sus reflexiones; todas ellas vienen precedidas por el silencio o en todo caso la conversación reflexiva. De alguna manera Oriko resulta un personaje con un comportamiento mucho más pragmático en comparación a Oriko, pero todas sus decisiones han sido ampliamente meditadas, tal y como se empeña en detallar el propio cineasta.

6.4.3. Orientador / No orientador

Ambos personajes realizan la función de orientadores en sus respectivas tramas. Dejando a un lado el peso de sus decisiones, la perspectiva del relato está claramente situada desde la posición de ambos personajes femeninos. En *Primavera tardía* la historia se estructura a través de la figura de Noriko, y en pocas ocasiones ésta no aparece en una secuencia o la historia pasa a centrarse en lo que acontece a otros personajes, a excepción de la última parte de la película, tras la boda, que centra su mirada en la figura del padre, alejando a Noriko por primera vez del desarrollo de la trama. Por su parte Oriko, es pura presencia en el film, marcando el recorrido de la película por completo. Se comprueba que tanto Ozu como Yoshida focalizan el desarrollo de sus historias transitando sus personajes femeninos a lo largo de toda su trama, potenciando la identificación del espectador ante las situaciones que viven cada una de ellas y provocando una lectura del contexto que les rodea con una extraordinaria mirada femenina.

Conclusiones

Los filmes seleccionados reflejan una evolución en la conquista de las libertades de las mujeres japonesas: si *Primavera tardía* muestra un marco de represión más rígido que *Llamas de amor*, varias son las razones que lo argumentan, desde la fecha misma de producción hasta las miradas ejercidas por los propios cineastas. Mientras que *Primavera tardía* era estrenada en plena ocupación occidental del país, *Llamas de amor* se estrena en plena vanguardia cinematográfica, dos décadas después; mientras que la preocupación de Ozu es retratar las formas de vida tradicionales del país, que con la llegada del occidentalismo se iban diluyendo, estimulándole a dibujar una historia sobre la persistencia de los ritos y tradiciones nacionales especialmente en las poblaciones rurales, Yoshida pertenecía a una generación de autores que apostaba por nuevas formas de representar la sociedad japonesa y en especial a las mujeres, con una perspectiva más evolucionada y afianzada de los derechos femeninos en el país.

El resultado del análisis realizado sobre los filmes nos ofrece un conjunto de extraordinarias reflexiones en este sentido: en primer lugar, el personaje de Noriko basa sus relaciones con los demás personajes, tanto masculinos como femeninos, a través de “nexos de unión” marcados por el dominio que ejercen éstos sobre ella. Dicho dominio condiciona la mayoría de sus decisiones y además se ve reforzado por el carácter cognitivo del personaje, ya que Noriko no suele materializar en acciones sus decisiones; en el otro extremo se encuentra el personaje de Oriko, que mantiene “nexos de transformación” con la mayoría de los personajes, pero excepcionalmente con los masculinos, basados en la manipulación que ejerce con su comportamiento sobre éstos. El carácter de

Oriko, por otra parte, se manifiesta con claros tintes pragmáticos, ya que la reflexión de sus decisiones le lleva a materializarlas mediante acciones directas, ya sea a través del lenguaje o de acciones físicas.

A la hora de valorar el peso que poseen las decisiones de los personajes femeninos de ambas historias sobre sus respectivas tramas, no cabría duda que las decisiones del personaje de Oriko poseen un mayor peso a la hora de condicionar el devenir de lo que suceda debido a que éstas son, en su mayoría, ejecutadas mediante acciones por el propio personaje y todo ello acaba repercutiendo y afectando también al resto de personajes, mientras que Noriko se muestra como un personaje luchador pero sin gran capacidad de actuación dentro del marco social que le rodea, marcadamente tradicional. Esto, unido al carácter cognitivo del propio personaje, proporciona que si bien Noriko sea el eje central alrededor del que se mueve el filme, sus decisiones no sean las que dibujen y condicionen el desarrollo de la historia.

El análisis demuestra también, cómo las decisiones de Noriko están fuertemente condicionadas por la intervención del resto de personajes: Noriko no se siente intimidada ante la opinión de los hombres más que ante la de las mujeres, pese a que sería lo lógico en el contexto social en que se desarrolla la obra. En el caso de Oriko resulta más difícil detectar si sus decisiones se condicionan en algún momento por las figuras masculinas que le rodean. Es posible que en un primer momento el personaje del escultor ejerciera sobre ella una cierta atracción que afectara a su comportamiento, aunque finalmente se comprueba que su deseo por mantener relaciones sexuales con Oriko acaba debilitando también su poder de influencia sobre ella.

En definitiva, aunque el comportamiento —más sobrio en el caso de Noriko y más desafiante en el caso de Oriko— respecto a los personajes masculinos sea diferente, éstos no ejercen una influencia mayor sobre las protagonistas que la que ejercen los personajes del sexo contrario —exceptuando el caso especial de la madre de Oriko—, así como tampoco puede señalarse un único personaje masculino concreto como claro condicionante de las decisiones de cada uno de los personajes femeninos. No obstante, no debemos dejar de tener en cuenta la mirada masculina ejercida en ambas películas por sus directores delatando no solo el cambio de época en ambos, sino su masculinidad patriarcal.

Referencias bibliográficas

- Benedict, R. (1946). *El crisantemo y la Espada*. Madrid: Alianza Editorial.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Cooper, J. (2013). *The Roles of Women, Animals, and Nature in Traditional Japanese and Western*. Tennessee: East Tennessee State University.
- Desser, D. (1988). *Eros plus Massacre*. Indianápolis: Indiana University Press.
- Fairbank, J. K., Reischauer, E. O, Craig, A. M. (1973) *East Asia: tradition and transformation*. London: Allen and Unwin.
- Kawamura, S. (2011). *Marriage in Japan: attitudes, intentions, and perceived barriers*. Ohio: Bowling Green State University.
- Kincaid, C. (2013). A Look at Gender Expectations in Japanese Society. [en línea] Japan Powered. Disponible en: <http://www.japanpowered.com/japan-culture/a-look-at-gender-expectations-in-japanesesociety> [Accesible 9 Mar. 2017].
- Koyamat T. (1961) *The changing social position of women in Japan*. Paris: La Tribune de Genove.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres*. Feminismo y cine. Madrid: Cátedra.
- McLelland, J. M. (2010). *Kissing Is a Symbol of Democracy!": Dating, Democracy and Romance in Occupied Japan 1945-1952*. Wollongong: University of Wollongong Australia.
- Mulvey, L. (1975). *Visual and narrative pleasures*. En: *Film and criticism: introductory readings*. New York: Oxford UP.
- Richie, D. (2004). *Cien años de cine japonés*. Madrid: Ediciones Jaguar.
- Russell, C. (2010). *Japanese Cinema in the Global System: An Asian Classical Cinema*. The China Review.