

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
En el abismo de lo nunca dicho

Autor/es:
Losilla, Carlos

Citar como:
Losilla, C. (1997). En el abismo de lo nunca dicho. Nosferatu. Revista de cine.
(25):6-13.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41045>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



El fin de la primavera



"Bastaba con contemplar los sucesos de la vida desde cierta distancia para sacar la conclusión de que valían, todos, lo que valían, es decir, nada, o casi".

Giorgio Bassani (*La garza*)

1. Identidad y recepción

De entrada, y como la de tantos otros, la obra de Yasujiro Ozu plantea un problema básico para la historia del cine y, por ende, de la expresión artística en general: ¿cómo abordar las manifestaciones culturales de una civilización por completo ajena a la nuestra? ¿Son válidos nuestros parámetros hermenéuticos e interpretativos para explicar o descifrar obras compuestas según otras coordenadas filosóficas y estéticas? Desde la perspectiva de la tradición racionalista occidental, los instrumentos de medición son siempre los mismos, es decir, la razón y el sentido común, la naturaleza humana y las emociones a ella asociadas. Pero desde un enfoque relativista las cosas cambian, pues en ese caso los herederos de Wittgenstein toman las riendas y reafirman su escepticismo, proclaman la imposibilidad de penetrar hasta el fondo en otros mundos que no sean el nuestro. ¿Qué hacer, entonces? ¿Renunciar a tan importante porción de conocimiento, a la parte esencial de verdad y de belleza que podrían aportarnos esas obras? ¿O simplemente conformarnos con la superficie, con aquello que coincide con nuestros moldes culturales?

La naturaleza intrínseca del cine de Ozu permite, en principio, una respuesta rápida a todas esas preguntas precisamente mediante su superación. Más allá de su *japaneseness* -como la llama, entre otros, David Bordwell (1)-, los valores que se desprenden de sus

En el abismo de lo nunca dicho

Carlos Losilla

Topikoaz eta ohikeriaz haraindi, Yasujiro Ozuren helduaroko zinea, 1947tik 1962ra bitartean egindakoa, bere motako bakarra da agian, baina aldi berean lengoaiá-mota baten gainbehera aipatzen digun eta deskonposizio hori erakusteko modu desberdinetara igortzen gaituen tradizio unibertsal bateko partaide ere bada. Bere itxurazko harmonia orduan erredundantzia bihurtzen da, elipsiaren eta errepikatzearen arteko erdibidean beti, eta bere gardentasun ambiguoak autoerreferentziazko itzal larriak erdikusten uzten dizkigu; itzal horiek, nola bizitzari hala bere isladari buruz mintzatzen zaizkigu, bere erradikaltasunagatik oso bakan suertatzen den ekintza metalinguistiko baten bidez. Baina, ekin diezaiogun piskanaka-piskanaka, izan ere, guztia, beti bezala, zailtasun batetik abiatzen baita.

filmes juegan casi siempre a dos bandas: una ostentación de sus referentes más directamente conectados a la cultura japonesa y, casi simultáneamente, su rápida autorremisión a la universalidad de sus propias condiciones de recepción. Si, al final de una película, en este caso **El fin de la primavera** (1949), una muchacha contrae matrimonio, abandona el hogar familiar y su padre, ya de vuelta a la casa vacía y solitaria, acaba llorando en silencio mientras monda una pieza de fruta, el espectador no estará obligado en absoluto a conocer ciertos datos contextuales para hacer suya la emotividad del momento -la filosofía de la resignación derivada del budismo, o la influencia de los *haiku* en la cultura nipona-, sino que le bastará con apelar a nociones como "amor filial", "soledad" o "absurdo existencial", todas ellas lo suficientemente "comunes" como para provocar una reacción espontánea. Pero esto, a su vez, no deberá tomarse como una defensa a ultranza de cierto racionalismo homogeneizador, sino, por el contrario, como algo mucho más complejo: por lo menos para el espectador medio, resulta imposible aprehenderlo todo, y sin embargo lo más importante permanece para siempre en la retina, consigue arrancar la identificación mediante la intensidad de su enunciación que, de algún modo, lo convierte en universal.

Pues bien, ése es el proceso lógico que, por deducción, debe de seguir cualquier mente occidental a la hora de enfrentarse a un film de Ozu, y ésa es también la peculiar manera que tienen esas obras de llamar nuestra atención, de llevarnos a su terreno tras haber invadido parcialmente el nuestro. La primera impresión consiste en una incómoda extrañeza, como si nuestros arquetipos racionales e iconográficos -tan marcados, en el caso del cine premoderno, por las normas hollywoodienses- se vieran violados por una monstruo-

sa transgresión: la del comportamiento. En efecto, mientras las anécdotas que relatan las películas de Ozu suelen estar muy próximas a las que podría ofrecer cualquier comedia o melodrama norteamericanos de la misma época -¿qué tal un estudio comparativo entre **El fin de la primavera** y **El padre de la novia** (*Father of the bride*; Vincente Minnelli, 1950)?-, y mientras su concepto de la planificación y el *découpage* tampoco está tan alejado del "montaje transparente" del cine clásico, por mucho que viole la ley de los 180° y sitúe frecuentemente la cámara a una altura más baja que la señalada por "la mirada del hombre"... occidental (2), su representación inmediata resulta, en primera instancia, ajena, lejana. Hay, sobre todo, una especie de calma excesiva en los movimientos, de aparente frialdad en el contacto humano, que tiende a distanciarnos irremisiblemente de esos hombres y mujeres que evolucionan en la pantalla: apenas se tocan entre sí, inclinan frecuentemente sus cabezas en señal de reverencia y llevan a cabo los actos más cotidianos -servir bebidas, fumar, escribir, contestar al teléfono- con ritual y ceremoniosa parsimonia, en el extremo opuesto del dinamismo al que nos tienen acostumbrados los héroes de Hollywood. Pero, sólo un poco más tarde, cuando ya nos hemos adaptado a ese ritmo vital, cuyo más excelso representante sería el actor Chishu Ryu -a la vez rígido como una estatua y flexible como un junco, de modales simultáneamente bruscos y suaves, de sonrisa tan pétrea como beatífica-, ese mismo comportamiento adquiere ya matices muy distintos, pues se concibe como formando parte de un universo en el que todo parece fluir mansamente, de un modo muy distinto al nuestro, aunque, en realidad, conduzca a los mismos temas mayores del arte occidental: el sentido de la vida, el paso del tiempo, el carácter irremediable de la soledad y de la muerte.

Ahora bien, el elemento que hace que el cine de Ozu mantenga intacta su identidad y, no obstante, permita acceder a un terreno común en el que todos y cada uno de sus espectadores, sea cual fuere su cultura de origen, encuentre una razón de ser, de ver y de mirar, reside aún un paso más allá de todo esto, en un lugar concreto en el que coinciden la mayor parte de las emociones humanas. Volvamos al padre, precisamente Chishu Ryu, que monda la fruta con gestos lentos, aparentemente tranquilos y reposados. De repente, se pone a llorar: no sólo ha perdido la preciosa compañía de su hija, sino que además el único camino que tiene por delante es el de la vejez, la soledad y la muerte. La ruptura definitiva con su último vínculo familiar provoca el desmoronamiento, y ya sólo queda el hogar vacío y el tiempo que pasa, inexorable. En las películas de Ozu, el nexo de unión entre las personas y el universo que las rodea es la familia, de manera que una vez definitivamente desmembrada ésta el sentido para estar-en-el-mundo queda roto, eliminado, aniquilado. Únicamente resta el ser-en-el-mundo, es decir, el abismo, la nada. Y es precisamente en ese punto donde convergen todas las miradas y todas las emociones, donde la *japaneseness* de Ozu traspasa fronteras y se hace razonablemente universal. Como en el caso de la propia estructura familiar, la existencia de sus claves es a la vez enojosa y necesaria: aunque al final el acceso completo resulte imposible, logran dar sentido a un cierto concepto de la identidad que podemos, finalmente, compartir con nuestros semejantes.

2. Crisis y desintegración

La carrera de Ozu como director empieza en 1927, y desde esa fecha hasta diez años más tarde se desarrolla ininterrumpidamente, sin pausa alguna. Luego, no vuel-

ve a realizar ningún film hasta 1941, al que sigue otro más al año siguiente, tras el cual, a su vez, se suceden cinco largos años de silencio. Esta inactividad intermitente, causada sobre todo por la guerra chino-japonesa y la Segunda Guerra Mundial, debía provocar -sobre todo en un realizador como Ozu, acostumbrado a un intenso ritmo de trabajo, como demostraría de nuevo a su regreso del campo de prisioneros en el que le habían confinado los aliados- un cambio sustancial en su manera de ver la vida y el cine, y eso es precisamente lo que reflejan sus películas a partir de **Historia del caballero de la pensión** (1947) y, sobre todo, de **El fin de la primavera**, realizada sólo dos años más tarde. En los filmes de Ozu anteriores a la guerra, y principalmente en su producción muda, que abarca hasta 1935, el tema predominante son ya las relaciones familiares, pero encuadradas, en la mayor parte de las ocasiones, en un cine de género que incluye el melodrama y el cine de *gangsters*, y también en un marco conceptual en el que las normas de representación del cine hollywoodiense chocan ya con una voluntad de expresión personal que otorga a las películas un aspecto extraño, descentrado. Poco importa que Noël Burch considere esta época muy superior, en todos los aspectos, a la que le seguirá tras la guerra (3): cualquier visión atenta de ambas lleva a la conclusión de que se trata de un período de formación, de búsqueda, aunque muy peculiar. Y eso, en las producciones anteriores a la guerra, se refleja precisamente en la mostración de unidades familiares también en crisis constante, de manera que es la desestabilización de los personajes lo que provoca el desequilibrio del "modo de representación institucional" -para volver a Burch- que Ozu toma como modelo: Chaplin y Lubitsch, sobre todo.

En **He nacido pero...** (1932), el

momento de crisis se produce cuando unos niños ven a su padre comportándose como un patético bufón en una *home-movie* filmada por su jefe. En **La mujer de Tokio** (1933), un joven se suicida cuando se entera de que su hermana no es, como afirma, una solícita traductora, sino una inmundada cabaretera. En **No debe dejar de quererse a la madre** (1934), otro muchacho descubre que la que creía su madre no lo es en realidad, y que incluso, quizá por piedad, goza de un trato de favor respecto a su hermanastro. En **Historia de una hierba errante** (1934), un actor ambulante tiene un hijo ante el que pretende pasar por tío, presuntamente para que, lejos de su nefasta influencia, se convierta en un hombre de provecho. Y en **Un albergue de Tokio** (1935), un parado y sus dos hijos persiguen una vida estable, un modelo de felicidad que es precisamente el que les brinda la sociedad circundante. Todo se reduce, pues, a una cuestión de referente: la ruptura de la imagen idealizada que los personajes tienen de la familia les lleva a un doloroso proceso de comprensión respecto de los roles sociales que se dan en el interior de esta última. Lo cual, formalmente, se traduce en rupturas narrativas en forma de "agujeros" que dejan al descubierto parte del funcionamiento de la trama, exactamente igual que las crisis de los personajes han dejado al descubierto el funcionamiento de la institución familiar: véase, si no, el *travelling* sin destinatario con el que concluye **La mujer de Tokio**, verdadera figura de estilo emblemática de este desequilibrio esencial; o el deliberado escamoteo de la información que se produce al inicio de **He nacido pero...**; o, en fin, el juego entre realidad y representación de **Historia de una hierba errante**.

Después de la guerra, sin embargo, y sobre todo a partir de **El fin de la primavera** (4), aparece en

el cine de Ozu una paradoja proverbial. Se habla habitualmente de depuración y armonía, de reducción de la retórica expresiva a los elementos esenciales del relato e incluso de estilo ascético y "trascendental" (5). Y en principio, puede parecerlo. La planificación, por ejemplo, abandona casi por completo, aunque no totalmente, los movimientos de cámara, mientras que los *pillow-shots*, esos planos vacíos que actúan a modo de puntuación, se hacen más llamativos y evidentes. De la misma manera, las marcas genéricas tienden a desaparecer, dejando a su paso una nitidez enunciativa cercana a un ideal grado cero, de modo que lo más importante acaba siendo "*lo que queda tras las incesantes podas*" a que es sometido su estilo (6). No obstante, una mirada un poco más atenta puede revelar sorpresas en esa presunta "trascendentalización" estética. Por una parte, las huellas de los códigos genéricos no desaparecen nunca del todo, siguen presentes, de una manera u otra, hasta el final de su carrera, ahora en permanente conflicto con el raspado continuo de cualquier dato accesorio. Por otra, esa misma depuración constante provoca excrecencias que, a su vez, sobrecargan de sentido a la anécdota. Y, por último, el plus de sentido resultante no da lugar a una ampliación del territorio semántico del relato, sino simplemente a su progresiva autoaniquilación a través de su hipertrofia.

En cuanto a lo primero, **Historia del caballero de la pensión** proporciona ya el primer ejemplo de permanencia del género más allá de la reducción de su ámbito operativo: un niño perdido, una mujer ya mayor que vive sola, la desconfianza inicial, el cariño progresivo, la tristeza de la despedida, la soledad final de la protagonista... Son tópicos melodramáticos que acaban conduciendo a una catarsis -el llanto de la mujer-

pero que a la vez quedan pudorosamente retenidos en sí mismos, como esa fotografía que inmortaliza el lazo afectivo que ha unido a los dos personajes y a causa de la cual, de repente, el relato se suspende, desaparece toda imagen de la pantalla y sólo quedan las huellas de las voces: la emoción no sólo es capaz de quebrar el hilo narrativo, sino también de borrar las sombras de la representación cinematográfica. Películas como **Las hermanas Munakata** (1950) o **El color del crepúsculo en Tokio** (1957) utilizan también ese conflicto permanente entre el género y la vida para investigar problemas de puesta en escena, centrándose ambas en la historia de dos hermanas con problemas: en la primera, el retorno del antiguo novio de una de ellas, ahora casada con un haragán, lleva a las dos, primero, al enfrentamiento y la rivalidad, y luego, una vez muerto el marido indeseable, al repliegue en los valores fraternales frente a las inclemencias de la vida, pues ambas renunciarán al amor para continuar juntas; en la segunda, mucho más desoladora, la hermana mayor abandona a su marido también por holgazán y borracho, mientras que la pequeña acaba suicidándose por la indiferencia de su novio ante su reciente aborto y por el *shock* que le provoca la reaparición de su madre, que la había abandonado siendo ella muy niña.

Por el contrario, en la última etapa de la filmografía de Ozu es la comedia el género que provoca más interferencias en su supuesta búsqueda de la pureza expresiva. **Flores de equinoccio** (1958), que ostenta una estructura de raíz casi hollywoodiense, presenta a un padre intransigente y gruñón al que las constantes presiones externas -que incluyen una rocambolesca conspiración orquestada por otra joven amiga de la familia- obligarán a aceptar la boda de su hija con un muchacho al que en principio él se negaba incluso a cono-



cer. **Buenos días** (1959) refleja la vida de un vecindario más bien humilde con desopilantes toques de humor -a veces más bien escatológicos- que culminarán en una huelga infantil muy parecida a la de **He nacido pero...** Y **La paz de un día de otoño** (1960), aunque a primera vista sea un *remake* de **El fin de la primavera**, pone el acento en la historia secundaria de tres caballeros maduros empeñados en hacer de casamenteros con divertidas -y a veces nefastas- consecuencias. En cualquier caso, tras la apariencia amable y distendida surgen siempre las sombras de la desolación: el viaje final en tren del padre de **Flores de equinoccio** para volver a ver a su hija; el pesimismo inherente a la sarcástica pintura social que subyace en **Buenos días**; la solitaria imagen de la madre en la casa vacía al término de **La paz de un día de otoño**, una réplica de la conclusión de **El fin de la primavera** que une indefectiblemente ambos filmes más allá de sus diferencias de niveles expresivos... Como el melodrama, la comedia también añade una capa más de sentido a las ficciones de Ozu, las racionaliza más allá de su árida sobriedad y se empeña en

negar la pureza de sus mecanismos de transmisión.

En lo referente a lo que antes hemos denominado "excrecencias", éstas se manifiestan en primera instancia a través de diversas operaciones analíticas que estiran el argumento y los acontecimientos relatados más allá de sus propios límites. Los *pillow-shots* son ahora más largos y abundantes que en el período anterior a la guerra, y aunque los "agujeros" se conviertan en elipsis abismales, aquello que dejan, bien visible, en la superficie, se demora, se eterniza en la pantalla sin que en realidad suceda nada trascendental para el desarrollo de la trama. **La hierba errante** (1959) es un *remake* en toda regla de **Historia de una hierba errante**, pero dura casi media hora más. Sin ostentar ningún añadido importante, las situaciones simplemente acumulan detalles e incidencias ausentes de la primera versión: hinchan la "fábula" no para que se pueda conocer mejor a los personajes, ni tampoco para que los hechos relatados resulten más claros o comprensibles, sino simplemente por el placer de jugar con los matices, de permitir que el espectador se pier-

da por los recovecos de la narración, del mismo modo en que lo hace por la superficie de esos planos estáticos e insomnes que dan inicio a los filmes, los concluyen y/o los dividen en escenas y secuencias. Planos aparentemente sencillos, huecos, pura expresión del vacío, que en el fondo devienen laberintos para la mirada, enigmas insolubles, trátense de paisajes geométricos o de pasillos domésticos que parecen conducir a un negro pozo sin fondo, quizá metáfora de los insondables misterios que rodean a las relaciones familiares.

Las elipsis, por su parte, ya presentes en la primera época, se intensifican casi monstruosamente a partir de **El fin de la primavera**, y ello da lugar a otra contradicción estilística en el seno del cine de Ozu. Frente a ciertos acontecimientos hiperdesarrollados, exprimidos hasta el final en escenas de una puntillosa minuciosidad, hay otros que se niegan a tomar forma, que permanecen ocultos en los intersticios del relato y que el espectador debe conformar mentalmente por su cuenta y riesgo. Lo más extraño, sin embargo, es que esos hechos suelen ser de gran importancia para los objetivos finales de la fic-

ción, con lo que nunca se sabe si su repudio responde a una deliberada estrategia de economía narrativa o a una especie de tabú iconográfico según el cual existirían imágenes demasiado dolorosas e insultantes para la peculiar moral diegética desplegada por el film. Una hipótesis, esta última, confirmada en cierto modo por la gran cantidad de bodas que se celebran en las películas de Ozu pero que nunca aparecen en pantalla, no sólo la de **El fin de la primavera**, sino también, por citar unas pocas, las de **Flores de equinoccio**, **La paz de un día de otoño** o **El sabor del pescado de otoño** (1962), su última obra, donde ambas razones parecen darse cita en la que quizá sea la mayor elipsis de todo su cine: desde el momento en que la hija acepta al candidato matrimonial propuesto por su padre, al espectador sólo se le permitirá ver una pequeña escena en la que, como en **El fin de la primavera** y **La paz de un día de otoño**, la novia posa con su vestido poco antes de la ceremonia, prohibiéndosele el acceso, así, tanto a los inicios del noviazgo como al propio rito nupcial. Teniendo en cuenta que, en casi todas sus películas, Ozu mantiene en *off* el mayor tiempo posible al elemento ajeno a la fa-

milia, y que, del mismo modo, muestra idéntico pudor a la hora de abordar la muerte de alguno de sus miembros, como sucede con la madre de **Cuento de Tokio** (1953), es posible que todo este proceso responda a un desesperado intento de salvaguardar la identidad de la familia incluso desde un punto de vista formal: el cine de Ozu jamás dará protagonismo alguno al elemento desestabilizador, a aquel que viene a romper la unidad primigenia del núcleo familiar -ya sea un pretendiente, una boda o la mismísima muerte-, de la misma manera en que sí se recreará en otro tipo de ceremonias cuyo objetivo sea su preservación o su memoria, como por ejemplo los ritos fúnebres que abren **La paz de un día de otoño**, o en actos de reconciliación, como el final de **El comienzo del verano** (1951), con la resignada reunión entre marido y mujer, o el de **El sabor de la sopa de arroz** (1952), en el que la preparación de una comida tradicional sirve de símbolo al reencuentro entre esposo y esposa. Entendida como ceremonia, la puesta en escena puede ser también la expresión de una celebración o de una pérdida, así como la alegoría de una presencia o de una ausencia.

Habría que empezar a poner seriamente en duda, pues, el tópico de un Ozu cuyo cine se vaciaría progresivamente de adornos y añadidos retóricos a partir de la posguerra, asumiendo poco a poco un estilo sobrio y contenido, depurado y armónico, transposición filmica, se dice, de la filosofía *zen: mu*, la nada. De la misma manera que, en John Ford o Leo McCarey, sin duda los dos cineastas norteamericanos más cercanos a Ozu, superestructuras ideológicas como el catolicismo o el puritanismo calvinista de la moral yanqui entrarían abiertamente en conflicto con el progresivo pesimismo de los propios realizadores con respecto a la capacidad aglutinadora de aquéllos, es decir,



Buenos días

a la solidez de los instrumentos destinados a mantener homogénea y compacta la tradición comunitaria, en el caso del Ozu posterior a Hiroshima y Nagasaki la típica "resignación" *zen* choca siempre con un doble obstáculo: por un lado, la decadencia de la identidad nipona, brutalmente socavada por las guerras y la penetración occidental; por otro, una visión cada vez más desolada de la naturaleza humana y de los vínculos sociales que ha creado, tan precarios como fugaces, eternamente destinados a la desaparición. De la prolongada crisis de la anteguerra, así, se pasa a una progresiva desintegración de los valores a la que corresponde fielmente una desintegración del estilo y del sentido a través de su expansión, ya sea por exceso o por defecto. Desde el momento en que estamos, pues, ante un cine en crisis permanente, siempre ampliando su territorio en busca de algo que no encuentra, no se trata de que el abandono de los géneros tradicionales, o de los *travellings*, o del argumento entendido en su acepción más "fuerte", conduzca a una puesta en escena basada en la pureza icónica, en la sencillez dramática y en el despojamiento más absoluto, sino de que su conservación bajo otras formas provoca una contradicción constante entre la tradición y la modernidad, entre la vida y el género, entre el abundamiento y la elipsis, entre la conservación y la desaparición, entre lo permanente y lo impermanente (7). Como sucede con la propia vida reflejada, el hecho de poner en imágenes una ficción conlleva, a partir de cierto punto de la historia del cine, un instante de suspensión, un momento de duda, como los trenes que se dirigen a algún lugar desconocido ya fuera del encuadre, o el humo de las chimeneas que se desvanece en el aire: el dilema de mostrar o no mostrar, de mostrar poco o mostrar demasiado, de mostrar o no el propio acto de mostrar. Y es en esos intersticios donde se pierde



la plenitud del sentido, donde el cine de Ozu cae en sus propios "agujeros" y se va deslizando lentamente hacia el vacío, como una puesta en escena progresiva -esta vez sí- de la nada.

3. Comunicatividad y comunicación

La nada, no obstante, a partir del todo. O, como mínimo, la nada que nace de la hiperinflación, de la obscenidad resultante de mostrar, como se ha visto, incluso el momento de la duda. ¿Está Ozu en el último umbral de la premodernidad, impassible espectador de la descomposición de un clasicismo que, en su caso, no ha tenido lugar? ¿O esa "estética de lo incompleto, de lo informulado, de la ausencia, de lo insatisfecho", esos "intersticios, espaciamientos, vacíos y silencios", esa poética "del intervalo, esa suspensión del punto de vista y de la expresividad del autor", podrían proceder simplemente de las propias características de la lengua japonesa, basada en "una depreciación, una anulación relativa del verbo, es decir, de la acción, pero también del sujeto gramatical e individual de la enunciación"? (8). En cualquier caso, "el sujeto y el verbo son la base de la enunciación, pero también de la metafísica occidental", y lo que importa no es tanto la procedencia

de esa "herida de la separación" (9) como su condición escindida, que coincide en el tiempo con otras rupturas esenciales: el manierismo hollywoodiense, el neorrealismo y sus derivados. Una nueva conciencia que ya no se limita a soportar el peso de la crisis, como ocurre con el Ozu anterior a la guerra, sino que además se pregunta por su procedencia, se interroga a sí misma y deja esa interrogación al descubierto, para que todos la vean.

En **Buenos días**, la gran paradoja queda finalmente desenmascarada. Los dos niños inician una huelga de silencio porque quieren que sus padres les compren un televisor, pero también por una razón más profunda: no vale la pena hablar porque el lenguaje ha perdido ya su sentido, reducido al mero formulismo de los "Buenos días", "¿Qué tal está usted?" o "¡Qué buen tiempo hace!". La trampa en la que caen, sin saberlo, claro está, consiste en que su lucha ostenta las armas equivocadas, pues no se puede combatir contra la banalización precisamente con el instrumento que utiliza la banalidad para imponer su ley, la televisión, un ente anónimo y misterioso que en la película sólo emite estúpidos combates de *sumo*. Ahora bien, se pregunta subrepticamente Ozu en el film, ¿se puede luchar contra la banalización del lenguaje cinematográfico,

de la imagen, utilizando imágenes mil veces imaginadas como son las suyas, equiparables a las frases de saludo que se intercambian las personas? La respuesta está en el interior de la propia película: como dice uno de los personajes, esas expresiones son precisamente las que hacen que la vida sea llevadera, las que rellenan la ausencia del sentido, los intersticios de la nada dejados por el dolor y el sufrimiento, por el esfuerzo de hablar y de mostrar. Como contrapartida, a veces esa inanidad anula con su sola presencia cualquier atisbo de trascender la mera degradación del presente e impide que se hable de lo realmente importante. Pero ésa es la gran contradicción no sólo del hombre y la mujer contemporáneos, sino también de su lenguaje, de todas las herramientas que utilizan para hablar de sí mismos: son a la vez máscara y expresión, comunicatividad y comunicación, ausencia y presencia, nada y todo. No tienen

ningún sentido por su carácter formulario y convencional, pero a la vez exudan sentido, lo multiplican, lo convierten en sugerencia y metáfora, en emotividad y en emoción (10). Al final de la película, cuando los dos jóvenes que tanto se gustan entre sí pero nunca se dicen nada intercambian cuatro banalidades en el andén de una estación, el espectador sabe que se encuentra ante el principio de un idilio, aunque nunca llegue a materializarse. Es el nudo en la garganta que se encuentra precisamente en el abismo de lo nunca dicho (11).

Y es ahí donde se encuentra la totalidad de la obra madura de Yasujiro Ozu, en ese filo imposible, en ese movimiento siempre inacabado. Desde la imagen de Chishu Ryu mondando la fruta al final de **El fin de la primavera** hasta la sombra del mismo actor perdido en el fondo del último plano de **El sabor del pescado de otoño**,

también el último plano de la filmografía de Ozu, lo que no se dice es tan importante como lo que acaba diciéndose, tanto en el terreno del lenguaje cotidiano como en el del lenguaje alegórico del cine. Del mismo modo en que los personajes se niegan a proferir grandes discursos, la película también se queda siempre a las puertas de la explicitud total, prefiere las fronteras, los rincones, las zonas de penumbra. El silencio y el vacío, así, no son el punto de llegada, la armonía por fin conseguida, sino el alto en el camino para hablar de uno mismo sin palabras: un acto metalingüístico que nos deja suspendidos en un abismo sin fin, a la vez hermoso y terrorífico, como la propia vida sin vida -otra cruel paradoja- que hemos visto desfilar por la pantalla durante más o menos dos horas.

En la penúltima película de Ozu, titulada **El otoño de la familia Kohayagawa** (1961), un campesino interpretado por Chishu Ryu, personaje absolutamente ajeno a la acción principal, aparece por dos veces en el relato para contemplar el humo que sale de una chimenea, comentarle a su compañera que deben estar incinerando a alguien y emitir un somero comentario sobre la fugacidad de la existencia, más o menos. En otras películas de Ozu -los inicios de **Flores de equinoccio** y **La hierba errante**, por ejemplo- aparecen ya personajes externos que, a modo de coro, sirven de comentario explicativo a la acción principal, pero aquí el *shock* que experimenta el espectador es mucho más intenso, sobre todo porque una narración despiadadamente omnisciente lo ha arrancado de su posición privilegiada y lo ha situado en los márgenes del relato, lo ha expulsado hacia su última frontera para que lo contemple desde allí, para que deba soportar incluso un comentario sobre su sentido. Ozu rodaría aún otra película, la extraordinaria **El sabor del pescado de otoño**, pero podría decirse que su filmo-



El otoño de la familia Kohayagawa

grafía se cierra con este gesto inusual, emblemático, plurisignificativo: un regreso a los orígenes, a la equívoca *japaneseness* y su peculiar universalidad; una llamada a la extrañación que concluye en un agradable sabor familiar; una elipsis y a la vez un añadido externo; un intento de aniquilación del relato a través de sus adherencias; un enfrentamiento abierto entre la resignación y el pesimismo; una puesta en escena de la contradicción entre lo que se dice y lo que se podría decir, en este caso entre lo que la película elige mostrar y lo que no muestra... Ni la vida ni el arte, siempre renovados, tienen fin. El círculo nunca se cierra. Y sin embargo, suspendido en el abismo del relato, un campesino entona un responso fúnebre por lo efímero de esa misma vida, que se limita a transcurrir por el filo de un lenguaje que nunca ha existido como tal.

NOTAS

1. Bordwell, David: *Ozu and the Poetics of Cinema*. BFI/Princeton University Press. Londres/Princeton, 1988.

2. *Ibidem*. Página 90. Bordwell se pregunta, con muy buen tino, si el espectador medio se plantea esas cuestiones al ver una película de Ozu, si percibe esos cambios en la concepción del *raccord* y el montaje, y la respuesta es, evidentemente: "In my experience, they do not...".

3. Burch, Noël: *Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais*. Cahiers du Cinéma-Gallimard. París, 1982. Burch llega a hablar de la "esclerosis académica que poco a poco iba a apoderarse de sus producciones de posguerra" (página 172).

4. Con esta película se reanuda la colaboración de Ozu con el guionista Kogo Noda, que ya había escrito con él varios filmes de la época anterior a la guerra y que, ahora, no lo abandonará hasta el final. El resultado son trece largometrajes que, según mi opinión, se cuentan entre los legados más impresionantes de la historia del cine, de una contundencia tal que obligan a considerar a Noda algo



más que un escritor cinematográfico: valgan estas líneas para reivindicar su participación en ellos, sea del grado que fuere, y también para compensar la imperdonable ausencia de su nombre a lo largo de todo este texto.

5. Como se sabe, el mayor defensor de esta tesis es Paul Schrader, en *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Da Capo Press. Nueva York, 1972.

6. *Ibidem*. Página 23.

7. Ésta es la tesis, por supuesto, de Youssef Ishaghpour en *Formes de l'impermanence: le style de Yasujiro Ozu*. Yellow Now. Bruselas, 1994, pero también la de Bordwell cuando habla de "the impermanence of the present" en el cine de Ozu (op. cit. nota 1. Página 40). Por cierto, Bordwell matiza igualmente la influencia zen en la obra del autor de **Cuento de Tokio**: "Ninguna utilización del zen en el caso de Ozu es directa, abiertamente religiosa, pues está siempre mediatizada por las prácticas históricas más próximas" (página 28).

8. Así describe el estilo de Ozu el ya citado Ishaghpour, aunque partiendo de presupuestos distintos a los aquí esbozados y llegando a conclusiones diferentes: el punto de encuentro, no obstante, es el mismo. Véase op. cit. nota 7. Página 35.

9. *Ibidem*.

10. Como dijo Rafael Miret hace unos cuantos años (en "Yasujiro Ozu: primavera perenne de un cineasta intempe-

ral". *Dirigido por...*, número 82. Abril, 1981. Página 37): "La extraña cualidad de iluminar el lado oculto de las cosas o de los hechos y al mismo tiempo cierta sensación de no alcanzar a comprenderlo en su totalidad, aun participando plenamente de la emoción que desprenden". Dudo que exista una definición mejor del arte de Ozu.

11. Para más información, véase el artículo de Bourget, Eithne: "Les rites de la communication et du silence". *Positif*, número 205. Abril, 1978. Páginas 37-39.