

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Voces distantes

Autor/es:
Zunzunegui, Santos

Citar como:
Zunzunegui, S. (1997). Voces distantes. Nosferatu. Revista de cine. (25):24-33.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41047>

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:



donostiakultura.com



"Los directores y los críticos son como el sake: cuanto más viejos mejores son".

Yasujiro Ozu (1958)

Si existe una primera característica que puede predicarse del cine de Yasujiro Ozu ésta sería, sin lugar a dudas, la de su "reconocibilidad". De hecho pocos cineastas a lo largo de la historia del cine han puesto en pie un "sistema estético" tan coherente, tan depurado, en el que la interacción de los distintos -y extraordinariamente limitados- elementos que contribuyen a darle "forma" se produzca con la precisión con la que esto sucede en los filmes de la madurez creativa de Ozu

Por tanto, acercarse al cine de Ozu obliga, primero, a identificar adecuadamente esos elementos que lo caracterizan. Después, a explorar la historicidad de su aparición (o, mejor aún, de la progresiva "desaparición" de algunos de ellos), puesto que hablar de "madurez" supone, implícitamente, reconocer que existe una evolución (1) en la manera de poner en juego los distintos elementos del "dispositivo Ozu". Y, por último, a extraer la necesarias conclusiones que permitan ir más allá del mero inventario de "modos de hacer" para alcanzar el corazón del "modelo estético" que este cine nos propone.

.....

¿Por dónde comenzar? Refiriéndome a un lugar común que, como todos los lugares comunes, encierra no poco de verdad al tiempo que sirve de barrera que dificulta ulteriores desarrollos del tema hacia el que apunta. Me estoy refiriendo a esa experiencia típica del espectador del cine del

Voces distantes

Santos Zunzunegui

Yasujiro Ozuren lana, zinearen historiako zainduenetakoa eta antzemangarrienetakoa dugu. Irudiarri dagokionez, ezaugarri nagusiak hauek ditugu: bere helduaroako lanetan ia beti kamera altuera normala baina beheraxeago kokatzen da (tatamiaren altuerako ikuspegi klasikoa); ez dugu ia kamera-mugimendurik ere somatuko; eta enkoadraketak errepikatu egiten dira. Istorioei dagokionez, berriz: familiako mikrokosmoa arakatu eta bere azken xehetasunetan ere aztertzeraz bideratzen ditu, guraso eta seme-alaben arteko harremanen inguruan bereziki. Hori guztia kontuan harturik, Ozuren filmeek multzo guztiz pertsonal eta koherentea osatzen dute eta filme-multzo hori, azken finean, atzerazinean galdutakoaren nostalgiaz eta bakardadea zein heriotza saihestu ezinaz mintzo zaigu.

Ozu de los últimos años (aproximadamente entre 1949 y 1961) de "estar siempre viendo el mismo film". Por supuesto que no es así, pero puede reconocerse en esta sensación el peso de determinadas elecciones que desbordan con mucho el aparente nivel en el que se insertan.

Varias son las causas que contribuyen a este efecto de sentido: primero, el hecho de que a partir de **El fin de la primavera** (1949) "todos" los filmes de Ozu van a ser escritos por su fiel colaborador Kogo Noda, con el que ya había trabajado desde su primer film en 1927, pero cuya colaboración sufre un importante paréntesis que abarca desde 1935 hasta 1949. Segundo, la utilización de un equipo técnico en el que retornan sistemáticamente varios nombres claves como son los del director de fotografía Yuharu Atsuta, el montador Yoshiyasu Hamamura o el escenógrafo Tatsuo Hamada. En el mismo sentido funciona el que los distintos filmes de Ozu empleen una serie de actores que se repiten película tras película, configurando una auténtica *troupe*: desde Setsuko Hara hasta Shin Saburi, desde Haruko Sugimura hasta Chishu Ryu, este último auténtico actor fetiche del postrer período del cineasta japonés.

Pero la razón fundamental de esa primera reconocibilidad del cine de madurez de Ozu tiene que ver, sobre todo, con que, con el paso del tiempo, sus películas van dejando de lado universos temáticos y narrativos diversos -del mundo de los pequeños *gangsters* visitado durante la década de los treinta a la atención al mundo de la escuela o los aspectos sociales vinculados con la desocupación o a ciertas formas de melodrama- para centrarse, primero progresivamente y luego casi con exclusividad, en la exploración del microcosmos familiar y muy específicamente, en las relaciones pa-

ternofiliales. La concentración en el género "film de familia", iniciado en los años treinta, se convertirá en una de las marcas mayores de Ozu durante la década de los cincuenta.

Pero no se trata sólo ni siquiera fundamentalmente de una elección de "tema". Lo interesante surge de la manera en que este tema es sometido a un exquisito tratamiento de formalización mediante la rigurosa aplicación de determinadas estrategias. La primera, y más importante, consiste en construir las historias que van a dar sustento al relato cinematográfico a través de pequeñas células -auténticos "cuadros narrativos"- susceptibles de entrar en relación entre sí vía una combinatoria. Si repasamos con atención el grueso de la obra de Noda y Ozu, descubriremos que está formada, básicamente, de situaciones estrictamente codificadas y que se repiten -a veces con envolturas exteriores diferentes- en número limitado. Enumeremos algunas sin ánimo de exhaustividad: la madre viuda que puede volver a casarse; el encuentro con la antigua amante tras años de separación; la muerte del progenitor (padre o madre); la joven que debe elegir entre matrimonio de conveniencia o de amor; la partida del hogar del hijo o hija dejando solos al padre o madre. Además, en estos "cuadros narrativos" se encarnan toda una serie de temas más generales que forman el siguiente nivel de profundidad del cine de Ozu: la crisis de la autoridad paterna; el difícil equilibrio entre lo viejo y lo nuevo, lo tradicional y lo foráneo, el campo y la ciudad, etc. Una ulterior reducción de los elementos temáticos nos dejaría un destilado esencial en el que se encontrarían la asunción estoica del dolor, la nostalgia por lo irremediamente perdido o la inevitabilidad de la soledad y de la muerte.

Bajo esta perspectiva cada film

concreto puede verse como el resultado final de una cuidadosa programación destinada a poner en relación ciertos "módulos narrativos" y a extraer el consiguiente rendimiento de esta operación en términos de relato; módulos narrativos que contienen en sí mismos determinadas potencialidades en la justa medida en que son yuxtapuestos con otros de su misma especie. Desde este punto de vista la obra final de Ozu (todo su cine a partir de 1949) puede ser vista como un espacio de la "variación", sin duda, pero también como un territorio en el que la dinámica de la "repetición" da forma a una especie de film abstracto que no se confunde con ninguno de los concretamente producidos, pero que funciona como una especie de matriz general y abstracta de aquéllos. Un admirable ejemplo concreto de esta práctica de *bricolage* narrativo lo proporciona su penúltimo film, **El otoño de la familia Kohayagawa** (1961), que retoma temas y ambientes de, primero, **La paz de un día de otoño** (1960), en lo que hace referencia a la situación de la protagonista -de idéntico nombre e interpretada por la misma actriz, Setsuko Hara-; de **El comienzo del verano** (1951), del que se reutilizan los temas de la disolución de la familia y del triunfo del matrimonio por amor; de las dos versiones de **Historia de una hierba errante** -1934 y 1959 (**La hierba errante**)-, en fin, de las que se recicla el cuadro situacional del encuentro, tras años de separación, entre los antiguos amantes.

En este contexto cobra todo su sentido el importante peso que la práctica del *remake* va a tener en el cine de Ozu durante los años cincuenta y sesenta: **He nacido pero...** (1932)/**Buenos días** (1959); **Historia de una hierba errante/La hierba errante**; **El fin de la primavera/La paz de un día de otoño** y, en cierta medida, aunque no sea técnicamente un *remake*, **El sabor del pescado de otoño**

(1962). Este contar una y otra vez una historia bien conocida será uno de los aspectos que emparenten el cine de Ozu con el teatro *Noh*.

A este nivel pertenece también -en parte se trata de un efecto producido por el libre uso de las citadas "estructuras modulares"- el hecho de que la estructura dramática del cine de Ozu ponga muchas veces en crisis las expectativas estandarizadas del espectador medio. Unas veces el film se prolonga cuando ha caducado toda intriga, como en el caso de **Flores de equinoccio** (1958); otras parece constituirse de dos partes muy diferenciadas cuya yuxtaposición desafía algunas de las reglas de la construcción dramática tradicional, como sucede en **El comienzo del verano**; en otros momentos la que parece ser la línea narrativa fundamental es rápidamente sustituida por otra, como en el caso de la ya citada **El otoño de la familia Kohayagawa**.

Podemos por tanto aislar ya dos mecanismos abstractos que se han puesto en juego en este nivel narrativo-temático y que van a reaparecer en estratos sucesivos del

análisis: el carácter "minimalista" del instrumental manejado y la "modularidad" del mismo.

.....

La reconocibilidad del cine de Ozu no se da únicamente en el nivel del relato. Afecta, como veremos de inmediato, a otras dimensiones de su obra, de las que una de las más notables es la que ha sido denominada "la vista desde el tatami", haciendo referencia a la generalización en su cine del punto de vista bajo de la cámara. Posición baja que, como muy bien ha visto David Bordwell (2), no debe confundirse con la "angulación" baja de la misma, ya que, en Ozu, la posición baja de la cámara afecta a la "altura", no al "ángulo" de filmación. Posición que sirve al cineasta para expresar el deseo de "composición" y que le permite sacar partido del carácter marcadamente geométrico de los *fusuma* (puertas deslizantes) que forman las paredes de cierre de la casa japonesa y de los *shoji* (correderas compuestas de maderas entrecruzadas enteladas con papel de arroz translúcido), tratados como fondo geométrico so-

bre el que destacar la organicidad del cuerpo humano y sus formas no regulares.

La composición generada por la escasa altura a la que se coloca la cámara no funciona como en por ejemplo Orson Welles, donde esta misma ubicación, combinada con el objetivo angular y el contrapicado, produce un estiramiento del espacio que es fuente básica de inestabilidad, sino que, al ejercerse sobre actores muchas veces arrodillados y a menudo colocados frontalmente, produce un efecto de "horizontalidad" que, además, se ve reforzado por la disposición a lo largo de toda la zona inferior del encuadre de múltiples objetos como mesitas, cojines o teteras.

.....

Otros cuatro elementos relacionados con el anterior deben ser tomados en consideración. El primero, la sistematicidad en la "repetición de los encuadres" o, mejor, su repetida reaparición con niveles mínimos de variación. Lo que da forma a una dialéctica entre los lugares -designados como inmutables mediante la insistencia en la visión de los mismos- y la fragilidad y mutabilidad de los elementos que aspiran a ocuparlos. Pero además crea un efecto de "modulación", tomada esta expresión en su dimensión plenamente musical. En los filmes de Ozu el "ritmo" debe menos al fluir de los acontecimientos que a su "puesta en forma".

La figura de la repetición se combina con la de la "inmovilidad" -con el tiempo, especialmente desde los primeros años cincuenta, los movimientos de cámara se van haciendo cada vez más escasos en la obra de Ozu hasta desaparecer por completo en sus últimos filmes- para producir ese particular oxímoro -figura retórica central para entender este cine-



El comienzo del verano

El otoño de la familia Kohayagawa

que consiste en enunciar al mismo tiempo el transcurso del tiempo y su detención.

El segundo -que debe manejarse con prudencia- hace referencia a la "teatralidad" de los planos generales rodados en interiores, en los que el decorado se despliega en profundidad, mientras que los *fusuma* producen el efecto de unas bambalinas, instalando sucesivos "encuadres en el interior del encuadre". La exterioridad así conseguida -la cámara observa la escena desde la habitación adyacente- se conjuga con el efecto de muñeca rusa producido por la articulación de los distintos planos espaciales. Pero sin duda estamos aquí ante un efecto que, al menos en parte, sólo sea significativo como tal para un espectador occidental y no para uno japonés debidamente familiarizado con las particularidades de sus viviendas.

En tercer lugar, conviene no perder de vista que Ozu, al no cerrar nunca los *fusuma* que pueden convertir la casa japonesa en una serie de habitaciones contiguas, al tender hacia composiciones estáticas en "profundidad", se estaba enfrentando a uno de los desafíos plásticos producidos por la inserción de la tradición pictórica occidental en las artes visuales del lejano oriente: el diálogo entre la perspectiva artificial, naturalmente producida por la cámara cinematográfica, y el énfasis en la superficie, típico de la pintura tradicional chino-japonesa. La presencia en tantos y tantos filmes de Ozu de esos encuadres de pasillos filmados con enfática profundidad y a través de cuyo fondo observamos un movimiento horizontal que los recorre, pueden ser tomados como un intento de acuerdo entre la modernidad fotoquímica y la tradición pictórica, entre las leyes de la visión y el gesto caligráfico -que se cita en el movimiento que atraviesa el encuadre inmovil- en el que se inscribe la huella del cuerpo del pintor (3).



Por si esto fuera poco, la insistencia en lo que Burch denomina "*el reconocimiento de la superficie de la pantalla*", es decir, la subordinación de los efectos de profundidad al tratamiento de aquella como "página en blanco" (4), encuentra un motivo adicional en la dialéctica que se establece en los cambios de tamaño de plano entre lo nítido y lo *flou*. Si en los planos generales los objetos situados en primer término aparecen muchas veces desenfocados, en los cercanos serán los fondos los que pierdan nitidez. De esta manera se combinan dos parámetros diferentes en un solo acorde estilístico.

Por último, la "geometrización" del espacio y su conversión en terreno para el "juego de las formas" es reforzada por el hecho de que los personajes que se afrontan en una escena adoptan muchas veces posiciones idénticas, produciendo, en la sucesión de los planos/contraplanos, imágenes compuestas de forma casi coincidente. Por si esto fuera poco Ozu es, además, un extraordinario cultivador del *sojikei* (figuras similares y movimientos realizados al unísono y en paralelo), del que a lo largo de su obra encontramos numerosos ejemplos significati-

vos. Citemos los casos de los movimientos coreográficos de los distintos *gangsters* y de los protagonistas Senko y Kenji en **Camina con optimismo** (1930), del gesto común de llevarse arroz a la boca en **He nacido pero...** o de los extraordinarios momentos en los que esta figura es convocada en ese film de absoluta madurez que es **El otoño de la familia Kohayagawa**: en la primera parte del film Akiko (Setsuko Hara) y Noriko (Yoko Tsukasa) conversan junto al lago en el curso de su viaje a Kioto. Terminada la conversación sobre el futuro que ambas mantienen, un plano general nos mostrará el gesto de ambas acucillándose en la orilla en un unísono extraordinariamente armónico. Al final del film, tras la muerte del patriarca Kohayagawa, ambas mujeres, ahora vistiendo los kimonos negros del luto ritual, repetirán el gesto mientras en primer término de la imagen se recortan los túmulos funerarios del cementerio. Entre un gesto y otro, un ciclo se ha cerrado, la vida ha dejado paso a la muerte. De esta forma se ponen en escena -a través de una precisa codificación de los movimientos- dos ideas fundamentales: la continuidad del ciclo de la vida y la muer-

te y la uniformidad de pensamiento entre las dos mujeres (ambas rechazarán la oferta matrimonial que se les hace). Como puede verse, una extraordinaria manera de "hacer visible lo invisible" o si se quiere de convertir ideas abstractas y determinaciones temáticas en elementos figurativos exquisitamente depurados.

.....

Las consideraciones anteriores conducen directamente a un nuevo aspecto del "sistema Ozu". Me refiero a otra de las sensaciones fuertes que todo espectador recibe ante uno de sus filmes: el hecho de estar ante obras en las que parece haberse superpuesto sobre la historia relatada un "proceso de geometrización" capaz de subsumir la narración hasta el punto de pasar a ocupar dicho proceso un primer plano en el diseño estilístico de los filmes. Por supuesto los elementos ya citados de la "posición baja de la cámara" y de la "repetición de los encuadres" forman parte de este diseño estratégico. Pero es necesario añadir algunos elementos que los completan.

En primer lugar hay que señalar cómo en el cine de Ozu, a diferencia de lo que sucede en el cine convencional, las pautas de la planificación se edifican sobre normas específicas. A la ya citada "exterioridad" de la cámara en los *establishing shots*, le corresponde un "viaje al interior del espacio diegético" (para decirlo con las palabras de Noël Burch) del todo diverso al considerado típico en el cine al uso. En primer lugar, Ozu deja de lado la regla canónica del eje de los 180° destinada a organizar la aprehensión por el espectador del espacio de la escena, para proponer un sistema que, rechazando el uso de cuarta pared que la cámara cinematográfica suele adoptar habitualmente, reivindica la circulación de la misma a tra-

vés de los 360° del espacio global. Para ello concibe dicho espacio como un círculo alrededor del que la cámara puede ocupar sucesivamente posiciones diversas organizadas en torno a angulaciones de 45° -o múltiplos de 45°, como 90° o 135°. De manera sistemática, Ozu empleará cambios de punto de vista de 90° y, en especial, de 180°.

No pocas veces los cambios de 90° en el ángulo de filmación de la escena se llevan a cabo para producir un efecto estético y crear una pauta, de orden plástico, fundamentalmente rítmica (5). Uno de los ejemplos más fascinantes (por su extremada simplicidad) se encuentra en **Flores de equinoccio**, en la escena en que el matrimonio Hirayama realiza una excursión al campo con sus dos hijas. Los cónyuges se sientan en un banco mientras las hijas pasean en barca. En un momento dado la madre (Kinuyo Tanaka) se levanta del banco para acercarse a la barandilla desde la que otear la diversión de las jóvenes. El breve desplazamiento del personaje es descompuesto por Ozu en dos planos filmados desde atrás y con angulaciones de 90° entre sí. La combinación entre el movimiento, su disección en dos planos y la "geometrización" de los puntos de vista utilizados, convierte un banal gesto en un momento de privilegiada intensidad estética.

En lo que hace referencia a los cambios de 180°, a los que los japoneses denominan *donden*, hay que destacar que vuelven como un guante las posiciones que los personajes y los objetos ocupan en un plano anterior y dinamitan las normas que rigen el juego de los *raccords* de posición, enunciando la total reversibilidad del espacio. Si a este hecho le añadimos la "indiferencia" con la que Ozu afronta el uso de los *raccords* de dirección y de mirada (6) como formas privilegiadas de or-

denar el espacio narrativo, tendremos una primera aproximación a los criterios que rigen el montaje en su cine. Por cierto que esa "indiferencia" tiene como sentido último el reforzamiento de la dimensión plástica de las imágenes: para Ozu los criterios armónicos de composición -las "rimas" visuales (ver más arriba) que se producen entre los diferentes planos- son mucho más importantes que la verosimilitud del espacio.

Ozu concibe cada plano como un espacio radicalmente autosuficiente. Si, en términos de desarrollo narrativo, un plano es una piedra en un camino que debe ser necesariamente hollada para poder avanzar en el laberinto del relato, es, también, un espacio de contemplación autónomo, un territorio equilibrado en el que reposan formas, valores cromáticos -Ozu era un maestro balanceando tanto las gamas de grises como las densidades del color-, y donde la luz moldea las apariencias dotándolas del peso específico de lo que apunta hacia lo general sin dejar de ser radicalmente particular.

Precisamente el color será utilizado por Ozu en sus últimos filmes como un elemento más susceptible de producir rimas plásticas. En **La hierba errante**, por ejemplo, en la escena en la que Kayo (Ayako Wakao) y Kiyoshi (Hiroshi Kawaguchi) conversan junto a los buques en carena, el juego cromático alcanza cotas inesperadas en los acordes entre los colores tierra y las diversas gamas del verde que sirven de fondo al diálogo entre los jóvenes amantes. También el tema del color sirve para enfatizar la "geometrización" del film, como sucede en los repetidos encuadres de la taberna, cuyo motivo decorativo retoma el tema de la cuadrícula en sus variantes blanca, azul y roja. Finalmente, en este mismo film, Ozu no desdeñará el recurrir al color para dotar de densidad dramática a la escena del doble afrontamiento



to de Komajuro (Ganjiro Nakamura) con Sumiko (Machiko Kyo), primero, y con Kayo, después: toda la escena está bañada en la penumbra verdosa en la que se resuelven los colores vivos que el film ha ido manejando hasta ese momento. La progresiva descolorización de la película terminará en ese azul nocturno en el que sólo resaltan las dos luces rojas del furgón de cola del tren que se aleja (7).

.....

Esta aproximación debe ser completada de inmediato con una descripción adicional tendente a subrayar el que la concepción de filmación y montaje de Ozu afecta de manera sustancial a la forma en la que se articulan los espacios mostrados y no mostrados. De hecho, Ozu utiliza en sus rodajes apenas unas pocas de las estancias en las que se dividen -al menos potencialmente- las casas japonesas. Hasta tal punto que la exploración del espacio se efectúa mediante la articulación entre

aquellos espacios que son objeto de observación por parte de la cámara filmadora y esos otros que, sirviendo de transición entre los anteriores, no son mostrados nunca. La cartografía del espacio de los filmes de Ozu se asemeja a una especie de tablero de ajedrez conceptual formado por casillas blancas -los locales a los que accedemos- y negras -aquéllos de cuya visión se nos priva-. Como los primeros son mostrados desde una serie limitada de ángulos y la circulación entre ellos se efectúa a través de otros jamás visualizados, el efecto sobre el espectador es el de un diseño abstracto altamente conceptualizado. De esta manera se retoma, en un nivel de abstracción superior, el tema de la "geometrización" de las imágenes.

.....

Sin duda, una de las características más notorias del cine de Ozu es la inserción en el flujo narrativo de sus filmes de los denominados *pillow-shots* -también conocidos por *cutaway still-lifes*-, imágenes

caracterizadas por la ausencia en las mismas de acción directa o inmediatamente vinculada con el desarrollo de la historia, y cuya finalidad suele relacionarse con la voluntad ejercida por parte del cineasta de interrumpir el discurrir del relato, suspendiendo su sentido y proporcionando espacios para la edificación de significados alternativos.

De hecho estamos ante al menos dos tipos de imágenes diferentes aunque relacionadas entre sí: las "transiciones" y los "insertos". Las "transiciones" sustituyen en el cine de Ozu a los fundidos (en negro o encadenados), que se van rarificando a medida que avanza su carrera (8); los "insertos" interrumpen el devenir dramático de una escena por un período más o menos dilatado de tiempo.

Algunos ejemplos tomados de distintos momentos de la carrera del cineasta aclararán su funcionamiento. Si nos referimos a los años treinta podemos tomar como modelo el uso de los *pillow-shots* en *La mujer de Tokio* (1933),

una de las obras maestras de la década. A lo largo de todo el film se multiplican planos de teteras, árboles, ventiladores, calcetines etc., que, ocupando un lugar en el relato, son tratados muchas veces como auténticos espacios de la contemplación, mediante su reiterada inserción en el interior de varias de las secuencias. Pero el momento más notable acaece en el mismo final del film, uno de los más audaces jamás filmados por Ozu: un movimiento de cámara en vacío que se desplaza a lo largo de una calle por la que antes han

transitado unos periodistas que, en las escenas inmediatamente anteriores, han recabado información sobre el suicidio del protagonista.

El segundo ejemplo nos confronta con una de las secuencias más debatidas de la obra de Ozu, y pertenece a ese film clave que es **El fin de la primavera**. La escena se desarrolla en un albergue de Kioto, y en ella, mientras Noriko (Setsuko Hara) intenta disculparse ante su padre por sus impertinentes apreciaciones sobre su amigo

Onodera (Masao Mishima), Somiya (Chishu Ryu) se entrega al sueño. Los dos últimos planos de Noriko -en el primero el personaje, sonriente, mira hacia la izquierda y al techo; en el segundo, desvanecida la sonrisa, vuelve ligeramente la cabeza- alternan con dos extraordinarias "composiciones" en las que un jarrón colocado sobre el suelo se destaca sobre el fondo, suavemente iluminado, de un *shoji* que deja traslucir un hermoso motivo floral.

Las lecturas tradicionales han insistido en argumentos bien conocidos. Donald Richie: el jarrón como elemento que nos permite compartir las emociones de Noriko, su asunción de que debe casarse; Paul Schrader (9): el jarrón como transcripción en términos de pura forma de un sentimiento concreto. Ambas lecturas han sido denegadas por David Bordwell argumentando que es incorrecto decir que esos planos del jarrón en la penumbra puedan interpretarse como constitutivos del punto de vista de Noriko y por tanto puestos en relación con su estado emocional. Curiosamente ninguno de los autores citados ha destacado el hecho de que el postrer plano del jarrón es seguido, sin solución de continuidad, por la escena central para la comprensión del film; véase nuestro texto sobre **El fin de la primavera** en este mismo número- ubicada en el jardín *zen* de Ryoanji. Si destaco este hecho es para afirmar que al igual que en este jardín, en el cine de Ozu no son la serie de planos que sustentan el hilo narrativo los que están para ser vistos, sino que éstos apenas si constituyen el "fondo" sobre el que emergen las auténticas "figuras". Los planos vacíos de Ozu vienen, así, a insertarse en el interior de un flujo diegético que es, como ya hemos visto, regular, ordenado y altamente previsible, y del que destacan "como" si se tratara de una serie de elementos dispersos de carácter arbitrario. Es, justamen-



El fin de la primavera

te, esta "aparición de arbitrariedad", junto con su "contigüidad" con los elementos más notoriamente narrativos, la que confiere a estas imágenes su valor central: su sentido no es otro que el que de ellas no pueda predicarse otro sentido que el no tenerlo unívoco.

Es el momento se señalar que los objetos (10) en el cine de Ozu tienen, como en el caso de los bodegones y las naturalezas muertas de Zurbarán, un doble estatuto. El jarrón de **El fin de la primavera** enuncia, antes que nada, la idea de que "un jarrón es un jarrón". Pero este hecho no es incompatible con el que se presenten dotados de una dimensión simbólica, por más que ésta no pueda precisarse con facilidad. Precisamente, es la combinación de estas dos posiciones, la indecibilidad entre una y otra lo que convierte a su presencia en extraordinariamente relevante.

El tercer ejemplo (de hecho es un ejemplo triple) proviene de **El comienzo del verano**, film en el que encontramos varios momentos privilegiados que se vinculan con la práctica del *pillow-shot*. Y no estoy pensando en esos momentos de corte "más tradicional" como las nubes que se insertan en la escena en la que el abuelo espera el paso del tren en el paso a nivel, o las imágenes de las velas y las banderas al viento que siguen la rememoración por la madre del hijo desaparecido en la guerra. A lo que quiero referirme aquí es al complejo uso del "vacío" que encontramos en varios momentos del film.

Todos los momentos convocados pueden y deben tratarse al unísono ya que, como veremos, existen importantes correspondencias estructurales entre ellos. Estoy pensando, primero, en esos dos *travellings*, montados *cut*, que yuxtaponen el pasillo vacío recién abandonado por Noriko (Setsuko Hara) en el salón de *sake* y el que



recorre la sala, también vacía, del teatro *kabuki* en el que unas secuencias antes habíamos contemplado a la familia Mamiya.

El segundo caso sitúa dos movimientos de cámara como elementos de apertura y cierre de una secuencia. El primero nos muestra un desplazamiento lateral de la cámara en el exterior del hospital en el que trabaja Koichi Mamiya (Chishu Ryu). El siguiente, también un movimiento lateral de la cámara interrumpido incluso antes de terminar, se lleva a cabo en la habitación en la que Koichi acaba de atender a la madre de Aya y cuando los dos personajes han abandonado la estancia.

Como puede verse estamos aquí también ante el "uso sistemático y variado de pequeñas unidades modulares combinables a voluntad". De hecho, una serie de parámetros permiten relacionar ambos momentos. Ambos comparten el hecho de que todos los movimientos se realizan "en vacío", pero se distinguen porque si en el primer caso los *travelling* son hacia adelante, en el segundo son laterales, además de la diferencia que supone la distinta ubicación de la pare-

ja de planos en el interior de la secuencia concreta.

El último ejemplo de esta "pequeña forma", cuya utilización contribuye a la "gran forma" del film, puede ser considerado una variante estructural del primero de los dos casos citados. Como entonces, dos movimientos de cámara se van a yuxtaponer mediante un corte neto, relacionando entre sí dos espacios lejanos. A diferencia de lo que antes sucedía se combinan en la nueva escena un *travelling* hacia atrás acompañando a dos personajes con otro hacia adelante en vacío: es el momento en que Noriko y su amiga Aya avanzan entre sonrisas cómplices a lo largo del corredor de la casa de *sake* para espiar al jefe de la primera y a su posible pretendiente; un corte neto nos conduce, inesperadamente, a la casa de los Mamiya sumida en la penumbra, y que ahora es explorada por un lento movimiento hacia adelante de la cámara. En el paso de un plano a otro, hemos invertido la dirección del desplazamiento, hemos cambiado de lugar y lo pleno ha dejado paso a lo desocupado. En un abrir y cerrar de ojos el film ha invertido todos sus pará-

metros estilísticos y, como veremos de inmediato, su tonalidad. La separación de la familia puede llevarse a cabo.

Para Gilles Deleuze (11), en estas imágenes de Ozu, en estos campos vacíos o en las "naturalezas muertas" ejemplificadas por el jarrón de **El fin de la primavera**, tenemos tanto cambio, pasaje o devenir como *"un poco de tiempo en estado puro"*. Porque como el filósofo francés explica a continuación, *"la forma de lo que cambia no cambia, no pasa"*. De hecho las imágenes de Ozu pertenecen de lleno al campo de la imagen-tiempo. Y por tanto no hará falta para explicarlas recurrir en ningún caso a lo trascendente. Porque en ellas *"un mismo horizonte enlaza lo cósmico y lo coti-*

diano, lo duradero y lo cambiante, un solo y mismo tiempo como forma inmutable de lo que cambia".

.....

Que las líneas anteriores pueden considerarse como un destilado fundamental de las ideas convertidas en imágenes por Ozu queda atestiguado por ese memorable plano final de **El comienzo del verano**, que puede, como intentaré explicar a continuación, entenderse como síntesis ejemplar de toda su obra.

Este plano cierra el epílogo del film que sucede en el pueblo del hermano del abuelo, tras la partida para Akita de Noriko. Un plano

general nos muestra la forma redondeada de un colina cubierta de vegetación. En primer término y ocupando la mitad exacta inferior del encuadre un campo de cebada -aludido en el título del film- cuyas espigas son movidas por el viento. Como una difusa línea, articulando la montaña y el mar de cereal, podemos observar la línea que marcan las casas de la aldea. De izquierda a derecha, tiene lugar un movimiento de cámara en arco que se lleva a cabo manteniendo, mediante el reencuadre, estables los límites de la imagen.

Estamos ante un auténtico "plano-emblema" en el que figurativamente se recogen los dos temas de lo permanente y lo cambiante, lo inmóvil y lo móvil, encarnados en la montaña y esas espigas medidas por el viento cuya "invisibilidad" es, precisamente, hecha "visible" por ese movimiento de las plantas. Mientras el primer término de la imagen -el campo de cebada- fluye, el fondo -la colina- permanece enfáticamente estable.

Pero es que además la misma idea es repetida en la impostación cinematográfica de la imagen: de hecho, aunque la cámara se mueve, su movimiento deviene prácticamente imperceptible debido a la insistencia por parte del cineasta en el mantenimiento constante de los bordes laterales del encuadre. De esta forma en una misma imagen se concilian elementos opuestos, se acuerdan posiciones contradictorias y se resuelve armónicamente, a través de la extrema depuración de la forma encarnada en la presentación de una *"situación óptica y sonora pura"* (de acuerdo con la terminología de Deleuze), la dialéctica entre ideas y mundo sensible. A la hora de la verdad, lo sensible y lo inteligible, parece decir Ozu, no pueden separarse. El espíritu sólo habita entre las cosas del mundo.



El comienzo del verano

NOTAS

1. A condición de eliminar en el uso de esta expresión toda idea de valoración estética. Evolución, en el contexto de este texto, sólo quiere decir "cambio" y "variación" en el uso de determinadas técnicas estilístico-narrativas.

2. Bordwell, David: *Ozu and the Poetics of Cinema*. BFI/Princeton University Press. Londres/Princeton, 1988. Páginas 76-78. También en Thompson, Kristin: "Late Spring and Ozu's Unreasonable Style". *Breaking the Glass Armour*. Princeton University Press. Princeton, 1988. Páginas 332-334.

3. Un mayor desarrollo de estos aspectos plásticos del cine de Ozu puede encontrarse en Zunzunegui, Santos: "El perfume del Zen". *Nosferatu*, número 11. 1993. Páginas 18-25 (también incluido en *La mirada cercana*. Ed. Paidós. Barcelona, 1996. Páginas 153-180).

4. Burch, Noël: *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Scholar Press. Londres, 1979.

5. Pertenece de lleno al campo de la rítmica el uso que Ozu hace del sonido: la preferencia por sonidos diegéticos regulares (el ruido de los motores, el batir de los tambores, la pulsación de las máquinas de escribir, el canto de las cigarras, el frotamiento de los hélices de los grillos) tiene por finalidad la instauración de un *pattern* sonoro que se superpone al visual.

6. Sato, Tadao (en Richie, Donald: *Ozu*. University of California Press. Berkeley, 1974) ha sugerido que la educación japonesa evita el que las gentes discutan frente a frente. La "indiferencia" de Ozu ante el eje de miradas produce, entre otras consecuencias, la de hacer que los personajes que se sientan cara a cara parezcan estarlo uno al lado de otro.

7. El que **La hierba errante** se aparte un tanto del uso típico del color en Ozu puede deberse a la sustitución



como director de fotografía del ascético Yuharu Atsuta por el más brillante Kazuo Miyagawa.

8. "He utilizado encadenados y panorámicas en el pasado, pero hace ya veinticinco años que no los uso (...) No quiero que el público perciba los movimientos de cámara. Quiero que pasen desapercibidos. Los fundidos encadenados son aún peor" (Ozu, en 1958).

9. Schrader, Paul: *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. University of California Press. Berkeley, 1972.

10. "Los objetos hipersituados" (la expresión pertenece a Kristin Thompson) constituyen un elemento adicional que contribuye a la formalización del cine de Ozu. Tres rápidos ejemplos tomados de dos momentos muy diferentes de su obra: primero, el valor de pivotes organizativos que una hervidora sobre un hornillo y una pieza de cerámica juegan en varias de las escenas decisivas de **La mujer de Tokio**; después, la tetera roja

de la casa Hirayama en **Flores de equinoccio**; finalmente, en esta misma película, la silla al fondo del pasillo sobre la que yace un cojín rojo y en la que, finalmente, se sentará Kiyoko (Kinuyo Tanaka), tras la marcha del hogar de su hija Setsuko (Ineko Arima).

11. Deleuze, Gilles: *La Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Ed. Paidós. Barcelona, 1987. Páginas 26-32.