

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

La sonrisa forzada

Autor/es:

Aguilar, Carlos; Daniel Aguijar

Citar como:

Aguilar, C.; Daniel Aguijar (1997). La sonrisa forzada. Nosferatu. Revista de cine. (25):38-41.

Documento descargado de:

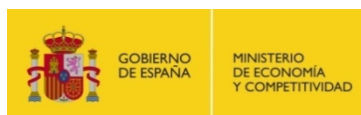
<http://hdl.handle.net/10251/41049>

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



El sabor del pescado de otoño

La sonrisa forzada

Carlos Aguilar / Daniel Aguilar

Yasujiro Ozuk, bere karrera osoan zehar, gerra izan zenetik aurrera bereziki, aktore-talde finko batekin egin zuen lana, eta filmez filme behin eta berri horietan azaltzen ziren: Setsuko Hara, Shin Saburi... eta, jakina, guztien artean enblematikoen, Chishu Ryu, ia kasu guztietan Ozuren filmografian giltzarria den aitaren figura antzeztu zuena.

Entre el público español, poco, o nada, familiarizado con el riquísimo acervo del cine japonés (y que, por lo común y de forma inconsciente, identifica éste con el recuerdo impreciso de cuatro o cinco películas de Akira Kurosawa y alguna que otra de Kenji Mizoguchi), existen una serie de lugares comunes a la hora de las valoraciones, que pueden resultar patéticos o divertidos, según se

mire. Entre ellos destacan por razones propias afirmaciones como "las películas japonesas son muy largas", "sacan paisajes muy bonitos", "resultan lentas", "tienen demasiada violencia" o "los actores hacen muchos gestos". Huelga aclarar que este último tópico deriva del histrionismo habitual de Toshiro Mifune (todavía hoy, y es triste decirlo, el único intérprete nipón mayoritariamente conoci-

do en Occidente) en determinadas películas de Kurosawa... ignorándose que, por ejemplo y valga la anécdota, el papel, casi caracterización, más demencialmente desaforado de Mifune, y un caso singular de *overacting* en la historia del cine, tuvo lugar... ¡en una película mexicana! En concreto, la olvidada **Animas Trujano** (1962), de Ismael Rodríguez.

Por supuesto que todo cinéfilo más o menos curtido sabe a la perfección que estas tontas generalizaciones si no encajan particularmente con un director japonés... es con Yasujiro Ozu, un cineasta que en la historia del cine de su país significa un caso típico a la vez que atípico. En cambio, nos parece de interés difundir una anécdota personal, que tuvo lugar en Tokio a la salida de un cineclub situado en el interior de un supermercado (algo así como si en uno de nuestros Simago, junto al puesto de verduras una puertecita diera acceso a una sala de proyección con poco más de sesenta butacas). Salíamos los firmantes, con unos amigos japoneses, de ver **La paz de un día de otoño** (1960), y a nuestro lado oímos a un espectador, cercano a los cuarenta años y más o menos representativo del "japonés medio", comentando con su mujer: "*¡Qué actores tan malos!*".

Lejos de ser una *boutade*, esta espontánea observación, en principio superficial y malintencionada, encierra un tan involuntario como brillante sentido laudatorio, puesto que describe no ya lo que para Ozu significaba la dirección de actores, sino que incluso resume su concepto del cine, sobre todo el perteneciente al período de posguerra, a todas luces la etapa más representativa, conocida y pertinazmente invariable -argumentos, puesta en escena, intérpretes- del autor. Por cierto que, y dicho sea entre paréntesis, falta estudiar hasta qué punto influyó la recurrencia del guionista Kogo Noda en el hecho de que, ciertamente, puedan, deban, delimitarse estos años de la filmografía de Ozu con carácter de etapa, aparte de que se aprecie la consolidación de un específico estilo formal.

Retomando nuestro tema, ¿en qué podía basarse aquel espectador para afirmar lo que afirmó? Salta a la vista, por poco que se conozca el cine de Ozu y la mentalidad

de su país: en el error de confundir (con imperdonable ceguera crítica, la verdad sea dicha y sin ánimo de ofender a aquel individuo) la interpretación de lo que no puede interpretarse, la recreación de lo que no puede recrearse, con la pobreza de actuación, con la impersonalidad escénica.

Efectivamente, como ya es sabido, la obra esencial de Yasujiro Ozu se fundamenta en la valoración de la cotidianidad, en el reflejo sereno de una serie de incidentes personales y familiares que afectan, con profundidad emotiva pero sin estridencias dramáticas, a personas de un espectro social japonés homologable con el que en Occidente se denomina "clase media". Nada más lógico, entonces, que el realizador recurriera a intérpretes "malos", es decir, sin una presencia llamativa o fascinante, sin magnetismo, lo que los latinos denominaban *nil admirati*, con el fin de obtener el necesario efecto de credibilidad, de reconocimiento. Los intérpretes de Ozu, en definitiva, no son banales, sino que reproducen adecuadamente la banalidad, encarnando con talento a gente que, a su vez, interpreta como puede la conveniencia social, la grisura de las apariencias, la diplomacia doméstica, la sociabilidad forzada.

Por lo tanto, ¿puede concebirse un mayor elogio a la dirección de actores de Ozu que reprochar una "mala interpretación"? Franca-mente, como no sea ya sostener que sus películas parecen filmadas con cámara oculta...

Rostros en el cine de Ozu

El hecho particular y sintomático de que la figura del padre de familia revista una trascendencia crucial, decisiva, en la poética de Ozu nos aconseja detenernos en el actor paradigmático al respecto, en un intérprete que incluso encierra una cualidad de emblema

humano del cine de este realizador, en la misma medida que tantos otros casos de simbiosis entre "estrella" y director a lo largo de la historia del cine. Concretamente, en el gran Chishu Ryu.

No obstante, primero queremos indicar que este hincapié dramático-tipológico en modo alguno debiera estimarse machista, o paternalista, un juicio que más bien delataría perversiones valorativas propias de una cultura, de una mirada, exclusivamente occidental (por no decir de una mentalidad demasiado condicionada por estereotipos estadounidenses). Por el contrario, hay que considerar que según los escritos taoístas y budistas al padre se le asigna, de una forma tácita pero real, la obligación no ya de mantener materialmente a la familia y de educar convenientemente a los hijos, sino también la de captar la pareja adecuada para todos y cada uno de ellos. La preponderancia de este tema en el cine de Yasujiro Ozu -que cobrará proporciones obsesivas en la etapa final de su filmografía- meramente responde a las creencias filosófico-religiosas del contexto. Lo cual no justifica ver en su cine, como hacen tantos críticos occidentales, el *zen* hasta en la sopa. Y casi literalmente, porque dos de los últimos títulos de Ozu utilizan el gusto de sendas comidas populares para representar el tipo de vida de los protagonistas: **El sabor de la sopa de arroz** (1952) y **El sabor del pescado de otoño** (1962).

Podríamos seguir ahondando en este factor, con objeto de señalar que algunas películas de Ozu lo privilegian hasta el extremo de prescindir directamente de la presencia de la madre, como **Ante todo el padre** (1942), de título brutalmente explícito, o la citada **El sabor del pescado de otoño**, una obra maestra y acaso la depuración máxima, definitiva, de la facción más representativa del cine de su autor. Del mismo mo-

do, es preciso destacar que con plena intencionalidad las películas de Ozu rara vez muestran la vida de los hijos una vez se han casado y abandonado el hogar familiar, a fin de acentuar y sublimar la soledad en que queda el progenitor. Razones de espacio, empero, nos obligan a volver a Chishu Ryu.

"Nunca había sentido tanto respeto por un actor", confesaba Wim Wenders acerca de Ryu, en un momento de su curiosísimo, admirable **Tokyo-Ga** (*Tokyo-Ga*, 1985). Nacido en Kumamoto-Ken en 1905 y fallecido en Yokohama en 1993, hijo de un sacerdote budista y con formación él mismo en esta línea, que interrumpiría en 1925 para adentrarse en el mundo del cine, Chishu Ryu, con su peculiar templanza, con esa especie de indefinible abatimiento íntimo, personifica, representa, sintetiza la esencia misma del cine de Yasujiro Ozu, mediante su recurrente encarnación del padre abocado a una inminente, irreversible soledad. Su intervención en la citada película de Wenders, además, nos ha legado un testimonio inapreciable de la forma de trabajar con los actores acostumbrada por Ozu: el sentido de la exigencia, el número de tomas, la relevancia de los ensayos, etc.

Sin embargo, la emblemática envergadura de Ryu no autoriza a menospreciar al resto de los intérpretes habituales en la obra de Ozu. Todos ellos, claro está, al igual que Ryu reflejan perfectamente esa atonía, esa *aurea mediocritas*, privativa de los personajes característicos del director, hasta un punto casi desesperante cuando se conoce con una cierta exhaustividad la filmografía de Ozu. La impertérrita sonrisa agria de Setsuko Hara (considerada en Japón como una de las grandes actrices nacionales del siglo), en su sempiterno papel de mujer que se niega al matrimonio -no digamos ya en segundas nupcias, como en **La paz de un día de otoño**-, los casi incomprensibles balbuceos de Shin Saburi, el otro "padre" por excelencia en el cine de Ozu (a cuya cara de pez hasta se alude impudicamente en los diálogos de **El sabor de la sopa de arroz**), la referida imperturbabilidad de Ryu, con sus inconfundibles andares robótico-simiescos (sobre todo cuando la cámara lo recoge de espaldas), dibujan un particularísimo paisaje humano, moral. Del cual tampoco puede excluirse a esos grandes actores de composición que personifican a los amigos que acompañan al

padre de turno en sus digresiones frente al *sake* (Masao Shimizu, Nobuo Nakamura, Ryuji Kita o Eijiro Tohno), a la eterna abuela (Chiyeko Higashyama), a los galanes/novios/recién casados (Keiji Sada, Shuji Sano), a las amas de casa cotillas o maledicentes (Michiyo Kogure, Haruko Sugimura, Kuniko Miyake) o, naturalmente, a las imprescindibles beldades por casar (Chikage Awashima, Yoshiko Kuga o, durante los últimos años de su filmografía, Yoko Tsukasa y Mariko Okada).

Debe señalarse que durante toda su etapa de posguerra, Ozu apenas se apartó de esta "compañía estable" de intérpretes, y aquí estriba uno de los múltiples factores que hermanan a este director con otro venerable genio del cine, John Ford. Cuando lo hizo, fue debido a que, extrañamente, aceptó rodar un par de películas fuera de su productora habitual, Shochiku, lo cual obligaba a cambiar de reparto, dado que entonces regía en Japón una "política de estudios" por muchos conceptos equiparable con la de Hollywood en sus años dorados; si bien, y significativamente, en uno de estos casos conservó a la citada Setsuko Hara, cuya fama de lesbiana entre la profesión, por cierto, acaso estuviera relacionada, por causa o por efecto, con el hecho de que en las películas de Ozu, como ya hemos dicho, siempre rechazaba el matrimonio... Estos dos filmes fueron **La hierba errante** (1959), producido por Daiei y auto-remake del lejano **Historia de una hierba errante** (1934), y **El otoño de la familia Kohayagawa** (1961), penúltimo trabajo del director, producido por Toho.

Por su valor de excepción, debe destacarse que una de las películas más inusuales de Ozu, **El comienzo de la primavera** (1956), está protagonizada, en consecuencia, por un actor ajeno a la tipología habitual del director,



El fin de la primavera



como es el excelente Ryo Ikebe, en un papel de marido fracasado que encaja con la galería de personajes amargados que uniforma la filmografía de este intérprete, quien muchas veces recuerda al inolvidable Robert Mitchum, mediante películas muy estimables totalmente desconocidas fuera de Japón, en particular **Saraba Ra-bauru** (1954) y **Koi gesho** (1955), ambas del entrañable Inoshiro "Godzilla" Honda, **Gen-daijin** (1957), de Minoru Shibuya, **Hakai** (1948), de Keisuke Kinoshita, o **Akatsuki no dassoh** (1950) y **Otoko tai otoko** (1960), éstas de Senkichi Taniguchi.

Por cierto que esta cualidad de obra atípica que significa **El comienzo de la primavera**, al tratarse de una película sórdida y áspera, opuesta del "cine de familias" habitual en el cineasta, con la consiguiente marginación que sufre cuando se aborda la obra de Ozu, sugiere un interrogante que también merecería su propia in-

vestigación: ¿Yasujiro Ozu voluntariamente siempre hacía el mismo tipo de película o el contexto le impelía a ello? ¿Estamos ante un caso de autoencasillamiento artístico o, más directa y cruelmente, de encasillamiento industrial?

Retomamos nuestro tema, con el fin de recordar también, aun brevemente, a los grandes protagonistas anónimos de una buena parte de las imágenes de Ozu: los niños. No en vano dos de sus películas más conocidas, **He nacido pero...** (1932) y **Buenos días** (1959) -ésta una magnífica remodelación de varias anteriores, entre ellas la previamente indicada-, observan el universo mediocre/absurdo, pero insoslayable, de los adultos desde la perspectiva infantil, y otras también considerables -**El comienzo del verano** (1951), la ya mentada **Ante todo el padre**- incorporan este elemento de forma secundaria pero elocuente. Óptimamente dirigidos, estos niños que se resisten a cre-

cer, de modo a la vez inconsciente y desafiante, suelen llamarse Minoru y Osamu, de cara a la buscada homogeneización entre las películas.

A propósito, y con esto nos despedimos, la antedicha **He nacido pero...** supone la última parte de una singular trilogía vital al revés, pues viene a continuación de **He terminado la universidad pero...** (1929) y **He suspendido pero...** (1930), estas dos con la presencia en el reparto de la mítica Kinuyo Tanaka, que desde entonces volvería a trabajar con Ozu en varias ocasiones más, y desplegando ambas un enfoque cómico totalmente conseguido. Lo cual desvela otra faceta artística de Ozu que quedó sin desarrollar con plenitud...