

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
El hombre que no pudo ser Buster Keaton

Autor/es:
Úbeda-portugués, Alberto

Citar como:
Úbeda-Portugués, A. (1997). El hombre que no pudo ser Buster Keaton.
Nosferatu. Revista de cine. (25):42-45.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41050>

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:





Cuento de Tokio

El hombre que no pudo ser Buster Keaton

Alberto Úbeda-Portugués

1928tik 1937.ra bitarteko urteetan biltzen dira Ozuren komedia gehienak, bere filmerik irribarretsu eta dibertigarrienak, normalean haurrak protagonista zituztenak. Milaka pertsonaren alferrikako heriotza sortu zuen gerratik itzulitakoan. Ozuk bere filmografiako etapa ezkor eta garratzagoari eman zion hasiera eta bizitzearen, bakardadearen eta heriotzaren atsekabeari buruz hitz egiteari ekin zion.

"Silencio, la voz de la cigarra penetra en la roca"
(Poema haiku. Basho)

En el período que comienza en 1928 con su segundo film, **Los sueños de juventud** -hoy, desgraciadamente perdido (1)-, hasta **¿Qué ha olvidado la señorita?** (1937), Yasujiro Ozu concentra la mayor parte de sus comedias o, al menos, de sus películas más risueñas, donde no renunciaba a la esperanza de la construcción de

una sociedad abierta que rompiera el principio de autoridad y tradición consustancial al nacionalismo japonés. El progresivo convencimiento de Ozu de que los sectores más fanáticos estaban imponiendo el sueño imperialista de ocupar militarmente el espacio oriental le condujo irremisiblemente, desde **Los hermanos de**

la familia Toda (1941), hacia historias más desalentadoras y, en cualquier caso, imbuidas del sentimiento profundo de este pueblo de *samurais* y campesinos, de epopeyas rotas por la revolución industrial.

Con el tiempo, Ozu llegó a ser un retratista cansado que extraía pla-

cer en constatar de forma cada vez más magistral la nula influencia sobre los acontecimientos que tienen las personas, el sinsentido que rodea a las ceremonias (la promesa de los novios, el matrimonio), a los actos más sencillos (comer, dormir, amar, beber, sobre todo beber), y la indiferencia ante la muerte que un día llegará, cuando llegue; pero, en definitiva, nada importante habrá cambiado. El infinito cansancio del viejo oficinista Shuhei Hiramaya (Chishu Ryu), que el cineasta refleja en su última película, **El sabor del pecado de otoño** (1962), supone el indeclinable deseo de morir... borracho. El calor del alcohol no transforma la realidad en un cuento de hadas -en el que Ozu no pudo crear, entre otras muchas razones, por su cercanía al ascético pensamiento *zen* y a su expresión poética, el *haiku*; porque, aunque nunca renunció del todo a ser Buster Keaton en sueños, él nació en Japón y además perdió una guerra que nadie debería olvidar-, pero duerme el dolor y hace sitio a las próximas penas que enseguida vendrán. Lo que el autor de **Cuento de Tokio** (1953) se propuso durante su vida fue sentarse sobre el *tatami* y a esa altura colocar la cámara para ir filmando su historia de la infancia a la vejez, de las rebeliones que nunca triunfaron al *sake* que ya no le quisieron servir.

Sesenta y cinco años después de su realización, **He nacido pero...** (1932) sigue siendo una fuente de diversión inagotable y también de sorpresas que ponen al descubierto el conocimiento de Ozu del temperamento infantil y su portentosa facilidad para crear *gags* de los juegos en los que la amistad y el odio son isócronas e igualmente disfrutables. Independientemente de que el final de la película proponga una reconciliación entre los dos niños (Hideo Sugawara y Tokkan Kozo) y Yoshii, el padre (Tatsuo Saito), que ha tenido que soportar los inter-

minables reproches a su gris vida de oficinista y a su mansedumbre obligada al dueño de la empresa, **He nacido pero...** se distingue por su rebeldía desesperada frente a los adultos y sus normas. Ozu juzga más nobles y más interesantes las artimañas de las que se valen los hermanos protagonistas para vencer al líder de la pandilla del barrio que las sonrisas y lisonjas llenas de miedo y rencor del padre hacia aquél que permite con su salario que los niños puedan ir al colegio. La respuesta de los niños a esta realidad que su mentor les expone no se hace esperar: "*Si el día de mañana tenemos que ser oficinistas, entonces no queremos volver al colegio nunca más*".

El mundo sin reglas que, desde una infancia asilvestrada, preconiza Ozu en **He nacido pero...** (2) es la finalidad nunca alcanzada de una serie de filmes, casi todos ellos con apreciables elementos cómicos, que en estos años difundirían su visión de un Japón moderno, urbano y cosmopolita, aunque también sometido a fuertes tensiones derivadas del desempleo. Así, en 1931, **El coro de Tokio** -preparando el terreno para **He nacido pero...**- mostraba, desde un punto de vista adulto, la absoluta separación entre las preocupaciones e intereses de los padres, con la amenaza permanente del paro y el desprecio de los niños a los sufrimientos de sus mayores. Ozu no dejaba de advertir que es cuando se asumen las inevitables responsabilidades cuando se aleja la posibilidad de días felices, que parece ser privativa de los niños y de los jóvenes que aún no han entrado en el mercado de trabajo. En **He suspendido pero...** (1930) el propósito de Takahaschi y sus alegres compañeros es aprobar el examen -copiando, sea preciso o no- que les permitirá buscar un empleo; pero la vida de trabajadores por cuenta ajena no es precisamente su sueño dorado, si es que tienen alguno. Otro entorno feliz y despreo-

cupado es el que plantea **¿Dónde están los sueños de juventud?** (1932), pero enseguida la amistad y la camaradería de cuatro jóvenes se vendrá abajo al convertirse uno de ellos en el propietario de la empresa para la que todos trabajan. Ozu plasma con genio (es inolvidable la violenta y amarga escena en la que Horino, el inopinado patrón, golpea sin descanso a uno de sus amigos por no ser sincero con él e ir en contra de sus sentimientos) el fundamento capitalista que dice que los contratos y los salarios son más importantes que cualquier relación basada en la libre conveniencia y no sujeta a obligaciones.

La intensidad de las descripciones de personajes y ambientes de Ozu en estos primeros años no es menos destacada que la de aquellos filmes que le hicieron venerado en Occidente. Es posible que **Caminad con optimismo** (1930) o **La bella y las barbas** (1931) sean sólo comedias morales que están a punto de deslizarse hacia el absurdo (la máquina de crear situaciones imposibles de Lubitsch fue siempre de la predilección de Ozu) y dejar al aire sus excusas de respeto a la ley para alcanzar el amor, en el primer caso, y el choque forzado de las costumbres occidentales y las japonesas, en el segundo; pero lo que de verdad subyace en ambas es el rescate de unos personajes que Ozu conoce bien y que podrían ser felices si no tuvieran que justificar sus roles y esperar una situación propicia que les acercara a su objetivo: la vida lejos de los conflictos y la libertad del que no necesita imperiosamente trabajar para comer. Sólo los niños de **He nacido pero...** tienen la solución a los problemas laborales y a la angustia de su abrumado padre que desearía tener un salario mayor: "*No dejes que te pague* (el director de la empresa). *No es justo. Págame tú a él*".

El peculiar clima de destrucción

que caracteriza al cine de Ozu después de la Segunda Guerra Mundial tiene un antecedente claro en **Historia de una hierba errante** (1934), una patética historia que está lejos del humor o la vivacidad de sus anteriores filmes. En principio, las representaciones que va a ofrecer la compañía teatral de Kihachi, el personaje central de la película, deben ser un jalón más en el trabajo itinerante que les lleva de un sitio a otro, siempre con la misma escasez de dinero pero también sin falsas ilusiones de grandeza. Sin embargo, el reencuentro de Kihachi con su antigua mujer y el hijo que no conocía, Shinkichi, le enfrenta con el paso del tiempo y la sensación de fracaso acentuada cuando su hijo se enamora de una de las actrices. Ozu presta toda su atención a la locura que no puede sujetar Kihachi; observándolo en su creciente ira; desnudando sublimemente ante la cámara la lucha interior que libra entre la cordura que le pide comprensión al amor de Shinkichi y el derecho feudal que cree tener a oponerse a esa

relación. Lo que queda es la ausencia, el vértigo de la soledad cuando nada de lo que tenemos se puede retener. Unos sentimientos que Ozu habrá engastado en su cine a la vuelta de unos años de guerra y muerte.

Un largo testamento

Desde 1937 a 1946, Ozu conoció en el frente el terror al que conduce el imperialismo y el militarismo suicida de los millones de muertos por una causa siempre justa y siempre inútil. Cuando regresó a casa después de estar en un campo de concentración en Singapur, el propósito de Ozu fue ir filmando un largo testamento sin concesiones cuya primera gran línea es **El fin de la primavera** (1949), la plenitud de un estilo en el que los acontecimientos "desaparecen" para integrarse en una unidad superior que explica la dureza de la vida, su infinito curso y el propósito de apartarse de él cuando los que aún no han perdido las ilusiones quieren y deben navegar por

sí solos. Y todo a propósito de un hombre viejo (Chishu Ryu) que quiere que su hija (Setsuko Hara) vuelva a casarse y quedarse solo, a un lado, entre las paredes desnudas, los escasos muebles de una casa vacía y el sonido de un reloj que da la hora, el tiempo, su tiempo, que se desvanece inexorablemente.

Quizás sea esa aspiración íntima de permanencia, pese a todo, de detención del tiempo hasta el final, que es la esencia del espíritu *zen* del director japonés, lo que une al matrimonio malavenido de **El sabor de la sopa de arroz** (1952). Solamente desde una comprensión de lo que es necesario conservar a toda costa, y lo que tiene la pareja protagonista es exactamente nada, se puede justificar la reconciliación de dos amantes que ya no recuerdan ni la más leve de sus caricias. Esa nada que celebran con arroz y té verde es preferible al vacío ozuiano que se sintetiza, como en **El fin de la primavera** y en otras obras maestras de esta época, en



El sabor de la sopa de arroz

los desoladores planos de los objetos inertes de las habitaciones de una casa. El exacerbado pesimismo es más tangible que nunca en **Cuento de Tokio**, donde la violencia y el desprecio en las relaciones paternofiliales no pueden ser ni siquiera mitigados por la sobriedad y la imperturbable serenidad narrativa que se impone aún con más celo el director japonés. La fábula pesimista que construyeron Yasujiro Ozu y su habitual guionista, Kogo Noda, tiene tan pocas fisuras como el cemento armado. La sensación de agobio ambiental, de masificación intolerable en la gran ciudad contribuyen a extender el vitriolo de una película que aplasta al espectador y lo enfrenta al monstruo urbano que ha hecho posible que seamos anónimos, desconocidos y malvados para nosotros mismos.

Muchas veces se ha dicho que John Ford expresó mejor el resumen de su obra en **El hombre que mató a Liberty Valance** (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962) que en la final **Siete mujeres** (*Seven Women*, 1966); o que François Truffaut fue más apasionado en su penúltimo film, **La mujer de al lado** (*La Femme d'à côté*, 1981), que en **Vivamente el domingo** (*Vivement dimanche!*, 1982); o que Akira Kurosawa, por hablar de un compatriota de Ozu, ha sido más fiel a sí mismo en **Ran** (*Ran*, 1985) que en sus posteriores trabajos. La última línea del testamento de Yasujiro Ozu, **El sabor del pescado de otoño**, es uno de los más valientes ejercicios de coherencia que ha dado el cine. Todo en esta película es epílogo, un adiós que se ejecuta con crueldad y asco. Ya no es que el anciano empleado (Chishu Ryu, la sombra, el amigo del maestro) desee casar, como en anteriores películas, a su hija para que sea feliz, es que necesita liberarse de esa obligación autoimpuesta de buscarle un marido para sentir la soledad, morir y que cese el dolor de vivir que ya



hace mucho tiempo que no soporta. Es el momento de sentarse para siempre en la habitación vacía y no despertar a la resaca. Es el momento de declarar que hubo un tiempo, pensó Ozu, en que parecía que los niños no crecerían y por tanto no tendrían que resignarse; y tampoco tendrían que sufrir la orfandad eterna, el amargo sabor del *sake*.

NOTAS

1. Ficha técnica, sinopsis y referencia a comentarios críticos de la época en: Bordwell, David: *Ozu and The Poetics of Cinema*. BFI/Princeton University Press. Londres/Princeton, 1988.

2. Sería deseable que esta película tuviera el reconocimiento crítico que sí tienen otras obras que han abordado la infancia

desde perspectivas y altura artística coincidentes a **He nacido pero...**, como **Zéro en conduite** (1933), de Jean Vigo, y **Los cuatrocientos golpes** (*Les quatre cents coups*, 1959), de François Truffaut. No siempre es posible acogerse a la "lejanía" y desconocimiento del cine de Yasujiro Ozu para ensalzar **Cuento de Tokio** -por supuesto, nada que objetar- y no tener la voluntad de detenerse en muchos de sus esplendrosos filmes a los que todavía nadie ha calificado de obras maestras con la fuerza suficiente.