

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Amor, sexo y elipsis

Autor/es:
Slocombe, Romain

Citar como:
Slocombe, R. (1997). Amor, sexo y elipsis. Nosferatu. Revista de cine. (25):63-65.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41054>

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



Cuento de Tokio

Amor, sexo y elipsis

Romain Slocombe

Ozuren lanak eguneroko gertakari txikietan du mamia, eta ez "berealdiko uneetan". Egunerokotasun horretan datzate zuzendari japoniarraren bizitzako eta zinematografiako jardunbidearen zantzurik adierazgarrienak. Elipsiaren maisu honek begirada bakar batez, keinu bakar batez, lortzen du bizitza oso bateko emozioa transmititzea.

Hace ya muchos años que no he visto una película de Yasujiro Ozu. El año pasado, en Tokio, pregunté a una de mis modelos, una joven japonesa de alrededor de 22 años, qué opinaba de mis actrices favoritas: Ayako, Wakao y Ruriko Asaoka (estrellas de los años 60).

"¿Quiénes?", me contestó; de repente, me sentí muy viejo. No es necesario añadir que no había oído hablar de Mizoguchi, ni de Ozu. En la película de Wim Wenders **Tokyo-Ga** (*Tokyo-Ga*, 1985), Chishu Ryu confiesa con su perpetuo aire de modestia que, hoy en día, él no sería conocido de no

ser por el reciente rodaje de una serie televisiva de éxito. Si el que fuera de alguna forma el portavoz, el *alter ego* del realizador, a través de tantas de sus películas, también ha desaparecido, ¿qué queda allí del cineasta que los distribuidores japoneses vacilaban en exportar, precisamente porque era

demasiado "japonés" y por lo tanto poco entendible para el mundo occidental?

Personalmente creo que queda una palabra, una mirada: cuando Tomi, la anciana dama de **Cuento de Tokio** (1953), visita a su nuera -viuda de uno de sus hijos, al que habían matado en la guerra- y le pide perdón por las "preocupaciones" que su hijo le ha causado por este motivo, la actriz Setsuko Hara abre los ojos como platos y dice: "ii-e" ("*pero... ni hablar*"). En su entonación, en su mirada, se descubren en ese momento todo el amor, la sinceridad y la rectitud de una vida, y Ozu consigue llevar a lo más alto este arte de la elipsis que le caracteriza.

Noriko, aun siendo en principio un elemento ajeno a la familia, es la que con su devoción asegura la perennidad de la unidad familiar, a pesar de todos los factores negativos (la guerra, la muerte de su joven marido después de la de Tomi, la ingratitud de los hijos "verdaderos"). De hecho, el eje central de la obra de Ozu es la estructura familiar: "*Los personajes son los miembros de una familia más que los miembros de una sociedad, incluso cuando la familia ve amenazada su unidad, como en Cuento de Tokio, o cuando está prácticamente extinta, como en El fin de la primavera (1949) o El color del crepúsculo en To-*

kió (1957), o cuando es una familia sustituta, como el pequeño grupo dentro de una gran compañía de El comienzo de la primavera (1956)" (1). La escena quizás más violenta de todo el cine de Ozu -hacia el final de **Una gallina azotada por el viento** (1948)-, cuando el marido, de vuelta de la guerra, lanza brutalmente a su esposa, Kinuyo Tanaka, desde lo alto de una escalera al enterarse de que se ha prostituido para alimentar al hijo de ambos, no es más que el prólogo a una reconciliación final. Cuando un padre se separa de su hija (situación recurrente en el cine de Ozu), es para que ésta se case y forme una nueva unidad familiar. El padre se resigna a la soledad sabiendo que ha cumplido su "deber", puesto que ha velado por el transcurrir armonioso del orden de las cosas. Este conflicto personal entre el *giri* (deber) y el *ninjo* (impulso humano) es por supuesto un recurso clásico del cine japonés (tanto en el cine de *samurais* como en el de *yakuzas*); sin embargo, el tratamiento calmado, resignado y elíptico que Ozu le da contribuyó a que en Japón se considerara a este cineasta como ideológicamente conservador, mucho antes de que se le descubriera en Europa, donde, de forma bastante irónica, su cine se consideró innovador.

¿Qué ocurre entonces con todo lo

que se refiere al sexo? En el plano personal, Ozu llevaba una vida muy ordenada, ya que vivía con su madre y trabajaba como cineasta para la Shochiku, compañía especializada en la producción de *shomin-geki* (películas sobre la vida de la gente de la calle). Por lo tanto, estamos lejos también, tanto por la época como por el estilo, de la Nikkatsu y de su serie de "novelas porno", y de los *pink eiga* que les precedieron brevemente hacia el final de los años sesenta. En realidad, esta fecha nos da una idea de la evolución de las costumbres en el cine japonés, puesto que el primer e histórico *kissu* (beso en los labios) se introdujo en el melodrama **Kimi no na wa** en 1947. En aquella época, Ozu ya había dejado tras de sí la mayor parte de su carrera y se aproximaba al magnífico período de las películas de su madurez. Si el sexo estaba presente era sólo en un plano secundario, conocido por todos, pero que era inútil, e incluso vulgar o cuando menos fuera de lugar, subrayar. Es obvio que los intereses del realizador son otros. "*La estrategia de la elipsis, que predomina en el cine de Ozu, se encuentra equilibrada por la inclusión de lo banal, de una insistencia en la 'cotidianidad de la vida cotidiana' (...). Se excluyen los grandes momentos y se incluyen los pequeños momentos*" (2). ¿La vida sexual, se incluye dentro de los "grandes momentos" o de los "pequeños momentos" de la vida cotidiana? ¿Depende de la respuesta del estilo de la película: porno, romántica, policíaca o *shomin-geki*? Está claro que Ozu se encuentra más a gusto en este último género que en las escenas románticas, más bien tímidas y convencionales, que nos muestra su obra. El amor parece ser uno de esos factores exteriores, perturbador pero no negativo, puesto que también pertenece al orden de las cosas y contribuye en la película, como en la vida, a su perennidad/estabilidad, asegura la renovación de la humanidad y

El comienzo de la primavera



eventualmente volverá a crear una familia (que sin lugar a dudas será también típicamente japonesa). Evidentemente, hoy en día quizás sea necesario, tras preguntarse si Ozu era a fin de cuentas un cineasta moderno o un viejo "carca" incurable, plantearse la cuestión del futuro, precisamente del futuro de nuestra entrañable familia japonesa. El problema al que Chishu Ryu se vería enfrentando hoy si él y su maestro Ozu estuvieran todavía en este mundo, en lugar de una banal historia de boda, podría ser el siguiente:

"Mi hija primogénita, estudiante de 17 años, comenzó a faltar a clase el año pasado, cuando sus amigas y ella se unieron a la moda de ir a vender su ropa interior usada a una tienda burusera (3) frecuentada por pervertidos. Para conseguir algo más de dinero con que comprarse ropa para ir a la discoteca, ha llegado incluso a vender su uniforme del colegio y la ropa de gimnasia de su hermana pequeña. Este año, todavía es peor: convencida por un canalla, que la ha reclutado en Shibuya para un 'club telefónico', sale por las noches con señores mayores que le pagan para que les acompañe al karaoke. ¡Y a eso le llaman enjo kosai (fomento de la sociabilidad)! Yo digo que es prostitución disfrazada. Imagino la siguiente escena en cualquiera de los pequeños bares tranquilos y (casi) irreales que le gustaban a Ozu, o en el salón del club de golf donde Chishu Ryu se reúne con sus viejos amigos de universidad. Uno de ellos mueve tristemente la cabeza y retoma la conversación: 'Sí, eso no ocurría en nuestro tiempo. Todo esto ha llegado con la crisis y el hundimiento del sistema económico. ¡Pobre amigo! ¿Qué vas a hacer con tu hija? Creo que no va a ser fácil que consigas casarla...'"

No, esto no ocurriría jamás en una película de Ozu. Él alejaría este tipo de realidad desagradable



del núcleo central de la película, ya que podría enturbiar su mensaje. La hija de Chishu Ryu no haría esas cosas; puede que lo hiciera alguna de sus compañeras de clase, pero ella no. La degradación de los valores morales y el materialismo causa de dicha degradación, sólo son factores negativos externos, males que es necesario colocar en algún lugar, pero que realmente no hacen mella en la armonía del paisaje general, sereno como una imagen de Hiroshige... o como un largo plano fijo con la cámara a la altura de un hombre sentado.

Esta aceptación de un tipo de persona casi budista no puede dejar paso a una crítica violenta a la sociedad o a la familia, en contraposición a Mizoguchi y posteriormente a la generación rebelde de la "nueva ola". La desesperanza de un cineasta como Mikio Naruse está también excluida de la visión de Ozu. El arma crítica que se reserva el cineasta sólo puede ser la ironía divertida de un anciano sabio -como en reacción, por ejemplo, al modernismo materialista del personaje interpretado por la actriz Mariko Okada en **El sabor del pescado de otoño** (1962), la última película de Ozu, donde logra la perfección de su arte-, o bien la mirada nueva y por lo tanto subversiva de los niños -**He nacido pero...** (1932), **Buenos días** (1959)-. Esta forma de crítica, incluso pretendiendo arañar a la sociedad (no me atrevo a utilizar una palabra más fuerte, puesto que el mismo Ozu se muestra

tan sumamente comedido), siempre tiene por campo de batalla el territorio interior del círculo familiar, tema central como hemos visto del cine de Ozu. Y aún cuando es posible encontrar una crítica sexual, también esta crítica se realiza desde una mirada divertida y vagamente desaprobadora -por ejemplo, las escapadas amorosas del viejo interpretado por Ganjiro Nakamura en **El otoño de la familia Kohayagawa** (1961) van a verse de hecho "castigadas", puesto que acaba por morir de un ataque en casa de su amante-. Este tipo de situación, que podríamos perfectamente encontrar en cualquier serie de televisión cómica, en Japón o en cualquier otro lugar, sólo puede justificarse por la transfiguración que consigue Ozu, por su sentido admirable del montaje y del "tiempo cinematográfico", su utilización fina y muy japonesa de "lo no dicho" y de la elipsis, y finalmente por el valor humano que trasciende a través de la afectividad y el respeto que demuestra hacia sus personajes, su "familia" universal.

NOTAS

1. Anderson, Joseph L. y Richie, Donald: *The Japanese Film: Art and Industry*. Princeton University Press. Princeton, 1982. Página 359.
2. Desser, David: *Eros Plus Massacre. An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*.
3. Contracción de *bloomers* (ropa de gimnasia) y de "marinero" (en referencia al color azul de los uniformes escolares).